

*Journal  
of Italian Translation*



Editor Luigi Bonaffini

---

**Editor**

Luigi Bonaffini

**Associate Editors**Gaetano Cipolla  
Michael Palma  
Joseph Perricone**Assistant Editor**

Paul D'Agostino

**Editorial Board**Adria Bernardi  
Geoffrey Brock  
Franco Buffoni  
Barbara Carle  
Peter Carravetta  
John Du Val  
Anna Maria Farabbi  
Rina Ferrarelli  
Luigi Fontanella  
Irene Marchegiani  
Francesco Marroni  
Sebastiano Martelli  
Adeodato Piazza  
Nicolai  
Stephen Sartarelli  
Achille Serrao  
Cosma Siani  
Marco Sonzogni  
Joseph Tusiani  
Lawrence Venuti  
Pasquale Verdicchio  
Paolo Valesio  
Justin Vitiello

*Journal of Italian Translation* is an international journal devoted to the translation of literary works from and into Italian-English-Italian dialects. All translations are published with the original text. It also publishes essays and reviews dealing with Italian translation. It is published twice a year.

Submissions should be both printed and in electronic form and they will not be returned. Translations must be accompanied by the original texts, a brief profile of the translator, and a brief profile of the author. All submissions and inquiries should be addressed to *Journal of Italian Translation*, Dept. of Modern Languages and Literatures, 2900 Bedford Ave. Brooklyn, NY 11210 or [l.bonaffini@att.net](mailto:l.bonaffini@att.net)

Book reviews should be sent to Joseph Perricone, Dept. of Modern Language and Literature, Fordham University, Columbus Ave & 60th Street, New York, NY 10023 or [perricone@fordham.edu](mailto:perricone@fordham.edu)

Website: [www.jitonline.org](http://www.jitonline.org)

Subscription rates: **U.S. and Canada.**

**Individuals** \$30.00 a year, \$50 for 2 years.

**Institutions** \$35.00 a year.

**Single copies** \$18.00.

For all mailing abroad please add \$10 per issue. Payments in U.S. dollars.

Make checks payable to Journal of Italian Translation

*Journal of Italian Translation* is grateful to the Sonia Raiziss Giop Charitable Foundation for its generous support.

*Journal of Italian Translation* is published under the aegis of the Department of Modern Languages and Literatures of Brooklyn College of the City University of New York

Design and camera-ready text by Legas, PO Box 149, Mineola, NY 11501

ISSN: 1559-8470

© Copyright 2010 by Journal of Italian Translation

**Journal  
of Italian Translation**

# **Journal of Italian Translation**

*Editor*  
***Luigi Bonaffini***

**Volume V,      Number 2,      Fall 2010**

In each issue of *Journal of Italian Translation* we will feature a noteworthy Italian or Italian American artists.

In this issue of the *Journal of Italian Translation* we are focusing on an event that illustrates the value of friendship and solidarity in art. Niccolo D'Alessandro, one of the most gifted graphic artists in Sicily whose work was featured in one of the issues of our journal, suffered a tremendous loss in 2008. His apartment in Palermo which was not only his living quarters but a place that stored all his art work, his books and his prints burned down completely destroying everything. His paintings, drawings, books, and art objects collected in his lifetime were gone. His friends tried to give back some of the work that he had given them as gifts, restoring in part some of the losses, but the major collection of his work was lost forever.

His fellow artists organized a show that was held in the main building of the famous Orto Botanico in Palermo in 2010 entitled "Amicizia nell'Arte" sponsored by several local organizations. All the artists showed their friendship and solidarity by exhibiting one of their works of art and by donating it to Niccolo to make up in part for his huge financial as well as emotional loss.

When I saw him this past summer Niccolo took me to his new apartment where the walls are literally covered with paintings, drawings, sculptures. The apartment is a veritable museum, housing the work of the major artists operating in Italy and especially in Sicily today. As he told me, the art work had been donated to him but he simply could not part with any of them. As a result, you cannot find an inch of white space on any of his apartment's walls: a living museum whose major theme is friendship and solidarity. The artists who donated a work of art were 114. We cannot show all of them, obviously. But let the ones that we have selected represent the beautiful sentiment of generosity and friendship from which they emerged.

Gaetano Cipolla

# ***Journal of Italian Translation***

Volume V, Number 2, Fall 2010

## *Table of Contents*

### **Essays**

- Stefano Boselli*  
The Multiple Realities of the One-Act Play in Translation:  
Pirandello's *The Man with the Flower in His Mouth* ..... 8
- Alessandra Calvani*  
Ludovico di Breme commenta la prima traduzione italiana di Byron:  
L'importanza del contesto storico sulla ricezione dell'autore tradotto 42
- Luigi Fontanella*  
Del tradurre poesia ..... 56
- David Argnani*  
Raffaello Baldini in America. Interview with Adria Bernardi ..... 69

### **Translations**

- N.S. Thompson*  
English translation of Vivian Lamarque's "This Quiet Dust" ..... 76
- Lara Santoro and Paul D'Agostino*  
English translation of poems by Peppino Impastato..... 110
- Gabrielle Elissa Popoff*  
English translation of Elsa Morante's *Menzogna e sortilegio*,  
Chapter I ..... 120
- Martha Witt*  
English translation of Mario Cognetti's "Fare ordine" ..... 134

### **Special features**

#### *Classics Revisited*

*Joseph Tusiani*

- English translation from Giambattista Marino and Gabriello  
Chiabrera..... 149

*Re:Creations*  
*American Poets translated into Italian*  
*Edited by Michael Palma*

*Gianluca Rizzo*  
Italian translation of poems by Emily Dickinson/ Lewis Turco..... 176

*Luigi Bonaffini*  
Italian translation of poems by Lewis Turco..... 186

*Voices in English from Europe to New Zealand*  
*Edited by Marco Sonzogni*

*Marco Sonzogni*  
Italian translation of poems by Michael Schmidt..... 201

*Confronti poetici / Poetic Comparisons*  
*Edited by Luigi Fontanella*

Featuring Leslie L. Heywood and Edoardo Sanguineti ..... 215

*Dueling Translators*  
*Edited by Gaetano Cipolla*

Two Versions of Roberto Alajmo's *Il Nuovo Repertorio dei Pazzi di Palermo*, by Florence Russo and Onat Claypole ..... 225

*Review Article*  
*Cosma Siani*

Michael Sullivan traduttore del Belli ..... 242

*Book Reviews*

Dante Alighieri. *Inferno*. Translated by Stanley Lombardo. Reviewed by Fina Modesto ..... 253

## Essays



**The Multiple Realities of the One-Act Play in Translation:  
Pirandello's *The Man with the Flower in His Mouth***

---

*Stefano Boselli*

*The translator's problem is that he is a performer without a stage  
(R. Wechsler 4)*

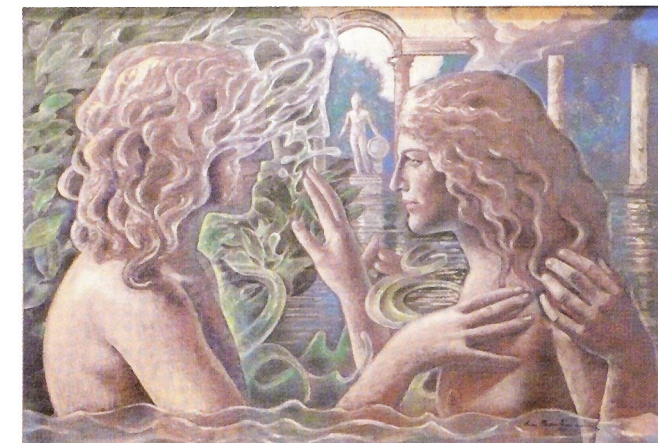
**Stefano Boselli** is Assistant Professor of Italian at Gettysburg College where he teaches courses in Italian Language and Theatre. He received his PhD in Italian Theatre at the University of Wisconsin-Madison. Before moving to the States, he taught "Translation for the Theatre" at the University of Cassino, Italy. He received a Diploma in Stage Directing (MFA) from the Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi," and a Laurea in Foreign Languages and Literatures from the Catholic University, both in Milan. His interests include Italian and worldwide theatre and drama, orality and performance, comparative literature and translation studies. His articles have appeared or are forthcoming in *Testo a Fronte*, *L'anello che non tiene*, and *Italica*. An English translation of three plays by Goldoni is forthcoming with Mellen Press.

As a rule, translations have to compromise at some point between foreignization and acculturation. Translation for the theatre undoubtedly pushes the balance towards the target audience, but this means that drastic decisions need to be made at each stage of concretization. With the aim of balancing losses with gains, the one-act play as a genre can be of remarkable benefit in performance, since its brevity permits exploring more versions of the same play during a single evening. Thus, different interpretations can be conveyed by presenting a choice of translations of the same script, either in sequence or in simultaneous tension and competition.

*The Man with the Flower in His Mouth* is both the shortest play in Pirandello's production and his most translated one-act in the English-speaking world, which makes it the perfect choice for an experiment in multiplicity. This article analyzes five of its versions (Livingstone, May, Bentley, Murray, and Gatti-Doyle) with the intent of showing a multi-layered vision which is only possible in transla-

tion and is inclusive of all choices. If an English Pirandello exists, he is the result of the combination of his renditions: their differences and even overt tensions are indeed precious dramatic material once staged within the same context.

In particular, in the case of *The Man with the Flower in His Mouth*, the protagonist attaches himself to the lives of others in order to be relieved of the thought of his impending death. Since his days are otherwise counted, the translations can be seen as the character's attempt to prolong his life synchronically.



Nino La Barbera

Translation for the theatre has shown a tendency to privilege the target culture at least since the Romans (Anderman 25).<sup>1</sup> As a consequence, from the spectator's point of view, it is hard to tell what part translators play on the stage, squeezed as they are between the original script and the final product in performance.<sup>2</sup> How can the translator's presence be highlighted while still aiming for a meaningful and effective production? How can the translator, for once, truly take center stage?

These questions are even more relevant for the English-speaking world, where "transparent translation" appears as a tyrannical norm. Lawrence Venuti explained how "[u]nder the regime of fluent translating, the translator works to make his or her work 'invisible,' producing the illusory effect of transparency that simultaneously masks its status as an illusion: the translated text seems 'natural,' i.e., not translated" (5). But, in addition to this state of affairs, a translator for the stage is often asked to provide a mere literal version for a famous playwright, who will later rework it into a "performable" adaptation without necessarily knowing the original language (Zatlin 21). Thus, the translator's condition may amount to invisibility squared.

As a way of foregrounding the translator's role, this article proposes an open model for a "theatre of translations" that employs more than one version of a play in a single language other than the original. Just as the Viewpoints method for training actors isolates certain aspects of performance, such as tempo or gesture, in order to make them clearer and more manageable for analysis,<sup>3</sup> the focus here will be translation alone. Actual performance remains the ultimate goal, although most likely in an experimental and subsidized venue rather than a commercial one. The point is not to replace the more profitable strategy of "producing texts that flow" for potential directors (Zatlin 2), but to offer an occasional, viable alternative to transparency that privileges the specific interpretive lenses of the translators.

The model is "open" because it can be applied to various plays and in different manners, but with a few likely restrictions. Firstly, it is more suitable for a short piece or a section of a play than for a full-length work, especially in consideration of the amount of preparatory analysis involved. Then, it requires at least two, but preferably more, translations of the same play, which means that the original will have been written some time ago and have achieved a certain renown. Finally, to avoid the impression of pure stylistic exercise, there should be some reason connecting the potential multiplication

of translations with the theme of the play. Luigi Pirandello's *The Man with the Flower in His Mouth* (*L'uomo dal fiore in bocca*) meets all these conditions and seems particularly apt for the purpose.

To begin, we will focus on translations as texts within the framework of descriptive translation studies, whose primary purpose is "to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience" (Holmes 71). Even more illuminating, says Friedmar Apel, would be the comparison of different translations of the same excerpt of the original text, which could offer to the reader evidence of the gamut of possible translation choices (*Literarische* 37). We will therefore introduce the original play and analyze five of its existing translations in English, alone and compared.

Next, we will leave the purely textual level and veer towards theatre studies, suggesting potential uses of the data thus gathered as dramatic devices to foreground translation during performance. But first, let us briefly turn our attention to the state of translation of Pirandello's plays into English.

#### Between exoticism and Anglicization: an English Pirandello?

Pirandello expressed his pessimistic views on artistic transformations in his famous essay "Illustratori, attori e traduttori" ("Illustrators, actors, and translators" 1908). For him, intermediaries were just an unfortunate necessity that hampered the perfection of the work of art, carefully crystallized by the original author. Since translation was unable to recreate the tight bond between form and content, he concluded that it resembled a kind of impossible sorcery: "as if a corpse could be revived by breathing into it another soul" (Bassnett and Lorch 31).

William Murray, one of Pirandello's latest translators, argued that "[n]o other playwright has suffered as much in translation as he has, and even in his own lifetime he was well aware of it" (xiii). In Gunilla Anderman's words, Pirandello "knew that his work had been distorted in translation, to the extent that lengthy speeches had been added and, perhaps even worse, that his mastery of Italian, raised in its simplicity to the level of poetry, had not been captured in translation into English" (249-50). This sense of betrayal was also based on the traditional notion of "beautiful but unfaithful or faithful but ugly" and the Italian dyad *traduttore-traditore*, in which "the

translator is cast as Iago" (Zatlin 1). Luckily, over time, translators have honed their skills, and Pirandello seems to have received a better treatment.

The reception of Pirandello in English has been explored mainly for the British area, whereas no comparably detailed studies exist for the United States or other English-speaking countries. In her article "Pirandello and Translation" Susan Bassnett offered a "thumbnail sketch" of the "uneven pattern of peaks and troughs" starting from the 1920s and showing "that translation activity has not been consistent throughout the century, that certain works have been more frequently translated than others [. . .], and that there are a number of possible explanations for the periods of greatest translation activity" (11). Stefania Taviano and Jennifer Lorch identified four main factors: "visits by Italian companies presenting his plays, the development of twentieth-century English theatre, the impassioned interest of particular individuals, and the attitude of critics" (22) who were often "reluctant and sometimes highly disparaging" (26).

Initially, translations of Pirandello followed a trend that would mirror that of other Italian playwrights in Britain. On one hand, there was the danger of stereotyping: the emotional temperature was heightened by "accentuat[ing] the intensity of speeches and dialogues" and emphasizing "Italian accent and gesticulation" (Taviano 345-46). On the other hand, there surfaced a need to erase the perceived exoticism of Italian theatre, "to diminish those foreign aspects of Italian culture which are not easily acceptable by British audiences by transposing Italian plays to a British context" (346).

More specifically for the Sicilian playwright, Anderman mentioned the lethal combination between the playwright's cerebral label and the increased wordiness of the English translations, so that "many of Pirandello's plays, originally perceived as comedies with fast-moving dialogue broken by moments of internalized debate, often become slow and leaden" (248). Bassnett pointed out difficulties in translating his often ambiguous titles or his humor, at times combined (13-14), and acknowledged that "Pirandello is, for all sorts of reasons, difficult to market in Britain and the United States" (12). Yet, she invited translators to be bold and encouraged them to depart from literalness in favor of more inventive solutions (17).

Over time, Pirandello seems to have managed to finally enter the canon, at least in a distinctly Anglicized form and through a progressive shedding of his Italian traits. Many of his "disturbing peculiarities" (Taviano 348) have been eliminated in favor of univer-

sal themes and a more culturally perceptive modulation of passions (Andermann 29). In 2000, Taviano and Lorch declared with some satisfaction that "[t]here is now an English Pirandello: that is better than no Pirandello at all, or even Pirandello on the fringe," adding that the particular type of Pirandello plays "that have played to full houses and gained good reviews are precisely those which have been able to put the situation clearly and evoke deep emotion, and are straightforward in their presentation" (30). This is precisely the case of *The Man with the Flower in His Mouth*.

#### The uniqueness of *The Man with the Flower in His Mouth*

The most performed among Pirandello's one-act plays (d'Amico 558), *The Man with the Flower in His Mouth* is undoubtedly a cornerstone of the dramatist's presence in the English language. Among the 323 Pirandello productions listed by Felicity Firth and presented in Britain and Ireland between 1922 and 1999 ("Performances"),<sup>4</sup> it appears 42 times, 13% of the total, second only to the full-length *Six Characters in Search of an Author* (*Sei personaggi in cerca d'autore*). Evidently, its combination of clarity and emotional restraint has particularly inspired the Anglo-Saxon imagination ("La fortuna" 365), but it is also true that the play, devoid of excessive topical references, translates more easily than others. Another crucial factor is its manageability and economy of means, almost an "anti-theatre" (Licastro). It requires only two actors, an extra, and the very minimum of stage props, which in turn produces an unparalleled intimacy. This "pocket tragedy" (Chapman 46) is, after all, Pirandello's shortest play.<sup>5</sup>

Two men are sitting at an all-night café after one of them missed his last train home. The Man with the Flower initially asks about the other's misadventures, but soon shifts to his own condition and reveals that the "flower" of the title is the sign of a fast and incurable illness. As an antidote to despair, he refuses to stay at home with his wife and tries to focus on small details, objects, and especially other people. This time it is the turn of the Peaceful Customer, who finds himself unexpectedly witness to the Man with the Flower's theatre of the mind. The contrast between the *raisonneur* and the common man epitomizes the fundamental Pirandellian conflict, where only the first has truly seen the world as "phenomenologically given" (Jacobbi 96).<sup>6</sup>

Normally, facts pertaining to the formation of the original would be of little interest for the study of translations, since the tar-

get culture receives only the “final” product<sup>7</sup> and is not concerned with its previous stages of concretization. However, in this case, it is valuable to observe the Italian side more closely since it will help us to better understand the weight of certain decisions taken by the translators.

The play, directed by Anton Giulio Bragaglia, premiered at the Teatro degli Indipendenti in Rome on 21 February 1923. Described in Futurist terms as “synthetic one-act,” it was expected to be rather abstruse. Nevertheless, it soon appeared as “one of the most understandable Pirandellian creations” (d’Amico 553). According to Ercole Patti, Bragaglia had insisted that Pirandello provide him with a one-act play for his theatre. Picking one of his published short stories, *La morte addosso* (*Near Death*), the author supposedly transformed it on the spot by simply adding a couple of lines and a few stage directions in red pencil.<sup>8</sup> Even if no one seems to believe this anecdote,<sup>9</sup> the play remains a unique case within Pirandello’s dramaturgy of nearly perfect identity between the narrative and the dramatic versions, in fact a case of “auto-plagiarism” (Vitti-Alexander).

Yet, critics agree that even the minimal changes involved by the theatrical adaptation greatly enhanced the work’s artistic power. The new title reshrouded the initial action in the depths of a powerful ambiguity; the stage directions made the physical location more tangible (Firth, “La fortuna” 376); and the twenty-nine pauses, added as to a musical score, fine-tuned the overall rhythm and enriched the dialogue with new meanings (d’Amico 551). Finally, subtle changes in punctuation signaled the author’s desire to disrupt the flow of the short story in favor of a more dynamic diction for performance (Altieri Biagi 292).

The seminal article by Maria Luisa Altieri Biagi about Pirandello’s language for the stage is very relevant here as it adopts the specific point of view of the text. Altieri Biagi characterizes Pirandello’s choice of words as a conscious attempt at transparency and neutrality in view of an unequivocal transmission of his message (282). As a consequence, there is no purely linguistic distinction between the characters of the Man with the Flower and his interlocutor. Rather, the difference resides in the interpretation given by each of them to the same apparently simple words, such as “pleasure” or “sickness” (278-79), and therefore consists of a competing process of disambiguation instead of a stylistic or social distance. In addition, from the extreme proximity of the two texts, short story and play, and the lack of a *necessity* for alterations, Altieri Biagi deduces that

even microscopic variants must be seen as deliberate choices by the playwright. This justifies her in-depth analysis of punctuation shifts, which shows, against her initial expectations, Pirandello’s tendency to reduce the number of exclamation marks and ellipses (286-88).

Pirandello’s choice of an “invisible” language means that the translators had no need to devise “distinct verbal personalities” for each character (Pulvers 24). At the same time, this implies that even subtle changes can be regarded as signs of the translators’ presence. Specifically, the analysis of punctuation will be one of the first elements that will allow us to sense the emotional temperature of the translations as perceived from the target culture’s perspective.

#### Translations and translators: many faces for one dialogue

At the moment, there are five published versions in English of *L’uomo dal fiore in bocca*, all with the same title: *The Man with the Flower in His Mouth*.<sup>10</sup> Given the stability of the text across the subsequent Italian editions, we assume that all translators started with the same original.<sup>11</sup>

The only translation published during Pirandello’s lifetime was produced by Arthur Livingston in 1923, the same year as the play’s premiere in Italy. Two others were printed much later but almost simultaneously on the two sides of the Atlantic: one by Eric Bentley in the United States and the other by Frederick May in England (1957). The fourth, by William Murray, appeared in 1964, and the most recent, by Gigi Gatti and Terry Doyle, in 1987. Others have been used for productions, but remain unpublished: Firth lists five more, all British, by Minos Volanakis (1955), Susanna Graham Jones (1973), John Linstrum (1979), Michael Almaz (1988), and Gillian Hanna (1999) (“Performances”). Although we must limit our analysis to the published versions, the corpus is already quite large and the model for a theatre of translations would not change significantly with any supplements, although it could certainly be enriched. With a view toward underscoring the translators’ presence, it is helpful to start by looking at their biographies.

Arthur Livingston (1883-1944) received his PhD in Romance Languages at Columbia University, where he began teaching in 1911. After World War I, he founded “the Foreign Press Service, an agency that represented foreign authors in English-language markets” (Harry). Among Pirandello’s one-act plays, Livingston also translated *La giara* (*The Jar*), in addition to a few other full-lengths

published in 1922 and 1923. His version of *The Man with the Flower in His Mouth* was the only one available for the next thirty-four years, when two translators with a multifaceted theatrical experience decided it was time for updates.

Eric Bentley (1916- ) is perhaps the best-known among Pirandello's translators. Born in England, he graduated from Oxford in 1938, before becoming an American citizen and receiving his PhD at Yale three years later. Between 1948 and 1951 he worked as stage director in several European cities, and was later a playwright and theatre critic, especially famous for his theoretical work *The Life of the Drama* (1964) and his extensive collaboration with Bertolt Brecht. In the period between 1953 and 1969, when he translated several of Pirandello's plays, he was teaching at Columbia University. He is the only one to indicate his reference edition (Bemporad 1926) and the explicit permission of the Pirandello estate.

Frederick May (1921-1976), also born in England, was already bilingual at three, since his mother was a live-in housemaid for Italian opera singers (Newbigin). After World War II, he began his career in the Italian department at the University of Leeds. A theatre enthusiast, also an actor and director, "[b]etween 1950 and 1964 he was involved in some capacity with twenty-four productions of Pirandello's plays" and "created an environment where Pirandello was a household, if not always popular, name" (Taviano and Lorch 25). His favorite play was *The Man with the Flower in His Mouth* (Firth 372) and his translation was still used at the National Theatre in 1976 (374). In contrast to Bentley, May emphasized the end of the translation process by including details of the first stage production of 1946.

William Murray (1926-2005) was born in New York to music critic William B. Murray and Natalia Danesi, an Italian woman who took him to Italy after her divorce (ca. 1935). Like May, Murray was therefore bilingual. Educated in Italy and France, he returned to the United States to continue his studies at Phillips Exeter Academy and Harvard University. Despite his desire to pursue a career in opera, he eventually became a writer for *The New Yorker* and published several novels and a few plays. In addition to publishing translations of three full-length plays by Pirandello in 1962, Murray produced an edition of all his one-acts two years later.

Gigi Gatti (1936-2003) and Terry Doyle were a couple. The information that could be found mainly regards Gatti alone, a native Italian speaker, film and TV actress in England, who eventually devoted herself to psychotherapy.<sup>12</sup> The two collaborated linguistically

on two projects: a textbook for learning Italian and this translation, the only case of a translator duo in our corpus. It was an occasional output, spurred by Robert Rietty who was producing an edition of Pirandello's collected works.

From here on, these abbreviations will be used in the examples:

P = Pirandello, L = Livingston, M = May, B = Bentley, Mu = Murray, G = Gatti-Doyle.

The analysis of translational phenomena: *The Man with the Flower and his alter-egos in English*

Ah, non lasciarla mai posare un momento l'immaginazione:  
 – aderire, aderire con essa continuamente, alla vita degli altri...  
 – ma non della gente che conosco. [. . .] Alla vita degli estranei, intorno ai quali la mia immaginazione può lavorare liberamente, ma non a capriccio, anzi tenendo conto delle minime apparenze scoperte in questo e in quello. (P566)

Oh . . . I try never to let it rest a moment—my imagination!  
 (L114) Holding on . . . Holding on with it to the lives of others  
 . . . (M8) Not people I know, of course. (B64) [. . .] No, I cling to the lives of strangers, where my imagination may work freely.  
 (G74) But not capriciously, no. I keep careful track of the least little hints I can spot in one person or another. (Mu222)

As soon as one begins to carefully observe the "others" derived from the same text, it becomes apparent that there is no such thing as the single perfect translation. Yet, all these versions in English were successfully employed at some time, along with their liberties, inaccuracies, even mistakes, or, instead, creative accomplishments. Thus, the analysis cannot be a verdict on ultimate effectiveness on stage, especially if in the hands of good actors and directors. The following is rather a "symptomatic reading" whose primary aim "is not to assess the 'freedom' or 'fidelity' of a translation, but rather to uncover the canons of accuracy by which it is produced and judged" (Venuti 37).

An initial result will be to provide readers in the target language with the tools to make an informed choice in the event they had to select a single translation, and possibly tweak it, for a traditional staging of the play. A subsequent goal, to be seen in the final segment of this article, is to activate those differences for dramatic purposes.

In an attempt to gather objective data, I have first proceeded to

a quantitative analysis in terms of number of words and punctuation marks. The Italian original contains 2402 words, considering contractions as one and counting primary interjections, but excluding paratextual materials, character names, and stage directions. The translations are obviously “[p]arcel and packets of all sorts and sizes” (M5) with 3330 (L), 3504 (M), 2815 (B), 2839 (Mu), and 2828 (G) words. It has been noted that “the inevitably increased verbal load due to grammatical and syntactic differences between Italian, a Romance, and English, a Germanic language, often creates the impression of a ‘wordier’ and more serious ‘English Pirandello’ than is his Italian counterpart” (Anderman 249). This “inevitability” is understandable in the case of the last three translations, which all count slightly over 400 more words (+17-18%), but becomes more of a choice in Livingston (+38%), or May (+45%). If Livingston had no previous reference for Pirandello and might be seen as an experiment, the longest (May) and the shortest translation (Bentley), though published in the same year, clearly adopted completely different approaches in responding to both the original *and* the pre-existing Livingston translation.

To give just one local example: for the passage quoted below, May used 43 words, repeating a concept from the previous sentence and doubling what is much simpler in Pirandello. Murray, instead, used only 18 words:

P: Vedo la casa di questo e di quello; ci vivo; mi ci sento proprio (566)

M: If you could only realise just how far I succeed in putting myself inside these people! I see the house of such-and-such a person . . . Or such-and-such another . . . I live in it . . . I feel myself completely at home in it . . . (8)

Mu: I see somebody’s house and I live in it. I feel a part of it, so at home (222)

Murray’s method “whereby sentences are contracted [. . .] further developed over the last few decades in the approach to the Italian playwright’s work” (Anderman 250). However, shorter does not necessarily mean better. Altieri Biagi showed how, compared to the short story, certain lines of the *Peaceful Customer* were lengthened by Pirandello, aware of the theatrical necessity of reinforcing the few moments of interaction (290). Therefore, when Bentley translates “Le serve? Scusi... che cosa?” (566) with “What helps?” (B630), shortening

too much may jeopardize the character’s already limited presence in the dialogue.

Another element directly involved in determining duration is the number of ellipses. Bassnett noted how the length of silences is culture-specific, and contrasted “the English attitude to silence in social situations” with its Italian nearly non-existent counterpart (14). However, here there are two opposing tendencies. Pirandello uses 78 ellipses, and translators use 154 (L), 287 (M), 37 (B), 30 (Mu),<sup>13</sup> and 71 (G). Once again, one can see in Livingston and May a marked lengthening strategy, but also its opposite in Bentley and Murray. Overall, by actually performing all the words in addition to the ellipses in May’s version (+268%), the play might very well last twice as long as its more economical counterparts.

What would seem a very straightforward element for an equivalent translation are the more expressive elements of punctuation, question and exclamation marks. In “Linguistics and Poetics” Roman Jakobson argues that every text has many functions in relation to the basic elements of communication, but only one is predominant (353). *The Man with the Flower in His Mouth* starts with a first part that emphasizes the phatic function, the attempt of the protagonist to establish and maintain contact with the other, and ends on a conative note, a request for a symbolic gesture. The 50 question marks (q), less involved with highly emotional content, can serve as a control of standard differences between Italian and English. But the main function of the play overall is clearly emotive, grounded in the Man with the Flower’s attempt to recount his own story, so much so that this dialogue is often perceived as “virtually a monologue” (Licastro 514). In general, Pirandello restrained the Man with the Flower’s strong emotions under a layer of self-imposed calm and parsimoniously used only 38 exclamation marks (e).

In this area translators varied wildly: 157e, 61q (L); 99e, 59q (M); 57e, 77q (B); 30e, 53q (M); 34e, 51q (G). If question marks look relatively stable, from a minimum of 51 to a maximum of 77, exclamations range instead between 30 (fewer than in the original) and 157 (+313%). These statistics allow us to gauge the emotional temperature of the translations. Livingston obviously relied heavily on exclamations, which gives his text a sense of constant yelling, and May is a good second. For both, this could be a side-effect of the need to sustain the emotional state throughout their wordier versions, but such excess confirms the impression of stereotyping reported about Pirandello’s earlier translations. At the other extreme, with a

less notable deviation, Murray tones the exclamations down by 22%.

Another helpful indicator of the emotional state is the use of interjections, elements that “encode speaker attitudes and communicative intentions” (Ameka 107). Primary interjections are “little words or non-words” that “tend to be phonologically and morphologically anomalous” (105), whereas secondary ones “have an independent semantic value but [. . .] can be used conventionally as utterances by themselves to express a mental attitude or state” (111). The translation of interjections is a complex process that cannot rely on word-by-word translation: “[t]he translator must interpret its semantic and pragmatic meaning and its context of use, and then look for a form (interjection or not) which can convey that meaning and produce an identical or similar effect on the audience” (Cuenca 21).

Pirandello used a limited number of interjections, 19 overall, of which 17 are primary (p) and 2 secondary (s).<sup>14</sup> These are the data for the translators: L 44 (34p, 10s), M 35 (24p, 11s), B 18 (10p, 8s), Mu 14 (7p, 7s), G 15 (10p, 5s). While the last three translations do not show a significant deviation from Pirandello in terms of absolute number, Livingston and May roughly double the amount. If we compare Livingston with Murray or Gatti-Doyle, the difference is even more remarkable (three to one). In practice, Livingston and May used interjections as a fundamental expressive device, where others tended to utilize other lexical and structural means. In order to give a sense of the different feel of translations, let’s build a string of primary interjections uttered by the Man with the Flower as a vocalization training exercise for actors. This is how the character sounds in the original and in the two translations that show more contrasting strategies:

P: Ah, Oh, Eh, uh, Ah, Eh, Eh, Ah, Ah, Ah, Ah.

L: Ah, eh, Oh, eh, eh; Oh, ah, Huh, oh, uh-h; Oh, Oh, Oh, huh, huh, Oh, Oh, oh, eh, Ah, Ah, Huh, Huh, eh, Ah, Oh, Ah, eh, eh.

Mu: Oh, oh, Ah.

Secondary interjections have lost their semantic value, but still carry some trace of their origin and may deserve further scrutiny in a play that thematizes the threshold between life and death. Both of Pirandello’s make a reference to God: “santo Dio” (563) and “perdio” (570). In the translations, at the two extremes, Livingston and Bentley mention God only once, and Murray four times. May and Gatti-Doyle reference “heavenly matters” in interjections three times,

including “Good Heavens” (M5) and “for Christ’s sake” (G71). By contrast, even if there are no references in the original to any kind of hell, the language heats up in some of the translations, this time through lexical means.

When Livingston uses a euphemism (“blamed”), the Peaceful Customer’s packages are “damned” in Bentley, Murray, and Gatti-Doyle. To these should be added “hot as hell” (Mu221), “the damn thing,” and “the hell of it” (B61-62). For the translation of the originally humorous “Strillare!” (564), May goes as far as adding a reference to the Gospel of Matthew: “Weeping and wailing and gnashing of teeth” (6). If some of the choices derive from historical shifts in colloquial English, May’s departure from Pirandello’s simplicity clearly indicates his emphasis on the metaphorical situation portrayed, a fact only enhanced by his decision to name the Peaceful Customer “The Other” (4).

Even the use of idiomatic expressions bears on emotional temperature and can inform us both about the translator’s views and the movement of language over time. In the following example, May further shows his interest in exploring metaphysics, whereas Bentley is more interested in earthly, tangible details:

P: Chi sa come striderebbe qualche seggiola (567)

M: how it would shriek to high heaven [...] one of the chairs

(9)

B: one of the chairs [...] why, it’d stick out like a sore thumb

(65)

A similar intensifying image inspired by a body part was chosen by Gatti-Doyle, who translated “Ma che povera signora!” (571) as “Poor woman my foot!” (77), as opposed to Livingston’s inarticulate “Poor thing! . . . Huh! . . .” (119).

Animals in particular give an idea of what was considered acceptable at the time of production, so that the image of the Customer as “un somaro” (563) remained as a simple “packhorse” until Murray added a stronger emphasis on dumbness with “jackass” (219). Even more interesting is the case of “una di quelle cagne sperdute, ostinate” (570), used by the Man with the Flower to describe his “sticky” wife. Since the word for the female dog has heavier taboo connotations in English than in Italian – where it is the sow that plays the same unpleasant part – the earlier translators tended to be more cautious and changed the gender (“dog” B67, or “dogs” L118, M12).



Only the more recent translators opted for “bitches” (Mu226, G77).

These more graphic choices are similar to exclamations and interjections, as they may help to convey intensity of emotion. But emphasis can also be mental and serve the purpose of directing performers to a specific meaning and, consequently, intonation. Pirandello did not make use of special typefaces, so that what we find, in all translations but Livingston’s, is the most visible veil of the interpretive process. May, Bentley, and Murray employed italics, Gatti-Doyle boldface. But where Murray emphasized only two words (“His living room” 223; “How do *you* eat them” 229) and Gatti-Doyle four (“full of **itself**, **we** can” 76; “may I?” 78; “How do **you** eat them?” 79), May and Bentley italicized as many as twenty-one and twenty-six respectively. Here are those relative to the first half of the play, with a little accompanying context:

M: I *do* know (6); very much *like* to be; how *hard* it works (8); they see . . . *Nothing!* (10)

B: what *I’d* have done? (62); I feel *sure*; with *such* agility; *that’s* just thrown in; I seem to *be*; *I’d like* to be (63); if *they* knew; my way *in*; it’s *your* air, the air of *your* life (64); *he’s* hugging; how *impassive* (65)

Apart from very rare coincidences not included here, the emphasized words do not correspond, which effectively shows the diversity of filters of two equally prepared translators in their additional role of pre-production directors.

But the translator’s role as director does not end here: another place where it can have a measurable effect is stage directions. Even though they represent the strongest residue of the author’s presence within the dramatic text, stage directions have no poetic function. Rather, they are a series of instructions whose chief value lies in clarifying the context of the action. This referential function allows the translator complete freedom from the original, provided that the facts are properly clarified.<sup>15</sup> However, precision is not always guaranteed, and stage effect may either suffer or, possibly, gain.

In the following example, Livingston postpones the stage direction: in Pirandello, the Man with the Flower has some time, after he gets up, to move to the street lamp and then calmly call the customer to the same spot; in the translation he has less time and needs to yell at the other in order to hasten his movement:

P: Ora io, (*si alzerà*) caro signore, ecco... venga qua... (572)

L: Now, I, my dear sir-look! (*He gets up*). Just step this way! (120)

In another instance, at the end of the play, Bentley’s character cannibalizes part of the stage direction (“*Poi*”), so that the final line comes to have a more dramatic sense. In Pirandello it is a simple good-bye (“*Riderà. Poi: Buona notte, caro signore*” 574) but in Bentley’s (“*He laughs.*”) Then: Good night!” (70), “then” turns into a spoken line, subsumes the entire previous speech, and it means: “after the number of blades in the tuft I asked you to pick has equaled the number of days left for me to live, *then* it’s darkness for good.”

A common trait of all translated stage directions without exception is a lack of clarity in terms of left and right. These are important since they are not equivalent. At least in the Western theatre, owing to the regular direction of reading, the left indicates something new entering the range of awareness, whereas the right indicates something already known.<sup>16</sup> In Italy, dramatists write from the audience’s perspective and here Pirandello places the interlocutors on the left for most of the dialogue. Only at the end, following the conventional direction from left to right, does the Man with the Flower invite the other under the light of the street-lamp to the right. However, in British and American theatre directions are relative to the actor’s point of view, so that Pirandello’s left corresponds to stage-right. Therefore, Zatlin suggests, “[p]art of the task of the translator in cases like this is to turn right into left and left into right – without comment” (68). But in our case, unbeknownst to translators and performers, we have a version in the negative in which directions are reversed, which may impact the naturalness of the progression by showing a movement “against the current.”

Stage directions can be explicit or implicit, embedded in the spoken lines. In the latter case, they convey information about the world of the play. In the example below, when the Customer refers to the people awaiting him, the last part of the sentence lends itself to various interpretations, but only in the translations. Livingston generalizes completely, apparently severing the relationship between the customer’s family and the other women; conversely, May intensifies that connection (“bosom”); but Bentley adds ambiguity and implies that the Customer has other female lovers:

P: E mia moglie? Ah sì! E le mie figliuole? E tutte le loro



amiche? (564)

L: How about the old woman—and my girls—not to mention those from the neighborhood! (112)

M: And what about my wife? Oh, *yes!* And what about my daughters? *And* all their bosom friends! (6)

B: How about my wife? And my daughters? And all the other women? (62)

Ambiguity can instead be spoiled if the carefully delayed disclosure of the Man with the Flower's condition is anticipated because of the translation. "Chi" has revealed problematic for Livingston and May who, by translating "C'è chi ha di peggio" (569) with "some of us" (L117, M11) give away the fact that the Man has bigger troubles before Pirandello does. By contrast, Murray ("Some people" 225) and Gatti-Doyle ("those who" 76) managed to maintain the secret. Later, when the Man with the Flower gives very definite numbers for the time he has left to live, "otto o dieci mesi" (572; "eight or ten months" G78), May and Livingston apparently remain unconvinced and translate "a few months" (L120) and "nine or ten months' time" (M14).

These examples of over- or under-translation are less relevant for the action, but more telling about the translator.<sup>17</sup> Livingston tends to over-translate frequently, as when the indefinite "segni vani" (568) ("vague patterns" Mu224) become recognizable, although unintelligible "letters and numbers that have no meaning" (L116), or when the uncanny "insetti strani, schifosi" (571) ("strange, loathsome insects" M14) turn into very familiar "dirty malaria mosquitoes" (L119). But all translators variously add or subtract information. For instance, Bentley transformed a simple family doctor ("qualche medico bravo" 567) into an "eminent physician" (64). In other instances it is just a lack of focus, as when a gesture loses detail. In "mi fan venire qua alle dita una selvaggia voglia di strozzarla" 570-71), Livingston and Murray eliminate the fingers ("I could choke the life out of her!" L118, "make me want to strangle her" Mu227) as opposed to "It makes my fingers itch. I feel like strangling her" (B67).

At times such details color the character's psychology and may be of more consequence. When the Man with the Flower asks his interlocutor if he ever saw a good doctor and the other begins telling him about his own daughter's nerve problems, he says "Bene. Non voglio sapere" (567). Several translators assumed a negative reaction by the Customer to the Man's curiosity and performed a transmoti-

vation, the substitution of one motive with another (Genette 325), thus a combination of under- and over-translation:

L: Well—I wasn't prying, you know (115)

M: Good . . . Please don't think I'm trying to be inquisitive (9-10)

Mu: Good. I'm not prying (223)

G: Good. I didn't want to pry (74)

Yet, the Man with the Flower's purpose is most likely far less altruistic: he simply does not want to be oppressed with more medical information and is eager to continue with his own outpouring. Bentley alone captured the essence of the exchange with "Okay. You needn't tell me" (64).

Apart from occasional bits of information left out of the English versions,<sup>18</sup> there are few real misunderstandings that would allow us to speak of a "right" or "wrong" translation. In some cases the threshold between personal interpretation and a blunder is not clear.<sup>19</sup> Still, two instances where there is no benefit of the doubt should be noted.

The first is a simple case of a grammatical mistake. Pirandello says "Ne provo un fastidio, se sapesse, una nausea" (566), where the optative expression means "Oh, if only you knew!" (M8). Bentley changes its subject and translates: "That'd be annoying, it'd nauseate me if they knew" (64). In the original, the protagonist does not want to fantasize about people he knows because he prefers complete freedom of imagination, but in Bentley he seems worried about being judged by his acquaintances.

The second dubious translation is of more weight. When the Customer describes his wife and daughters' odd behavior, he explains that they try to decorate the newly-found country village and home, "dressing it up with all their frills and frumperies" (L112; "imbizzarriscono a pararlo con tutte le loro galanterie più vistose!" P564), but Bentley made their action reflexive: "They [. . .] insist on wearing all their fanciest getups" (62). In this way, the translator eliminated the very reason why the Customer was sent to the city in the first place—i.e., to buy the stuff needed to embellish the house in the country.

Using an image very similar to the Customer's account of what women do, French philosopher Michel De Certeau described texts as apartments, redecorated by readers as they move in (xxi). Sirkku

Aaltonen, who applied the concept to the theatre, saw translators as tenants of texts rented on a time-share basis, temporary occupants who decorate in their own way the houses they inhabit (9). Excessive emotional stereotyping or actual errors may look as though the tenants on vacation partied loudly all night and left the place messy by hiding the clutter under the sofa (the transparent translation). But there is much more that translators did that would count as gain, especially if we consider the overall body of their work.

#### From losses to gains: the richness of translation variants

In "The Task of the Translator," Walter Benjamin speaks of translations in terms of gains, an afterlife of the original – both as survival (*überleben*) and continuation (*fortleben*) – but also a way to free the universal meaning from the shackles of a specific language (16-18). For Benjamin, there exists a universal, more abstract "pure language" that can only be approximated by any single historical tongue. Therefore, all translations offer an ever-broadening range of supplemental expressive possibilities. To give an example of how gains can balance necessary losses, let us look at certain textual isotopies.<sup>20</sup>

When the Man with the Flower describes in keen detail how shop assistants prepare packages, he concludes by mentioning the "cappio" they end up with (565), ready for the customer's finger to slip through. The Italian word immediately reminds of the hangman's noose, quite an ominous image appropriate for this play, but a much less prominent allusion in the translations' "loop." Yet, when Pirandello remains very neutral and speaks of the sick "compresi come sono del loro male" (567), May, Murray, and Gatti-Doyle translate "compresi" with "wrapped up," which visually refers to the packaging scene described earlier. Thus, illness is linked back to the same place in the text through a different route.<sup>21</sup>

A little later, Pirandello elaborates a complex metaphor: as the chairs are occupied by the patients, he is occupied by whoever can distract him from his gloomy thoughts. While Livingston and May maintain the focus on the terms "occupy" and "occupation," Murray and Gatti-Doyle diversify all three instances. The former felt that the image deserved being replicated, while the latter perceived it as lexically heavy and decided to lighten it up. Yet another choice was made by Bentley, who completely rephrased the passage by playing on a totally different isotopy, that of parts of the body so

present in the play:

P: esse sono là, povere seggiole, per essere occupate. [...] è anche un'occupazione simile la mia. Ora mi occupa questo, ora quello. (569)

L: they are there, poor chairs, just to be sat on, just to be occupied! . . . Well-my job in life is something like theirs. Now this thing, and now that, occupies me. (117)

M: they, poor chairs, are there to be occupied. Well, mine is a similar occupation. Now this thing occupies me . . . Now that. (11)

B: There are those poor chairs and here am I. *They* open their arms to the doctor's patients, *I* open mine to . . . this person or that. (66)

Mu: the chair, poor thing, is there to be sat in. Well, I fulfill a similar function. For a while I do this, for a while I do that. (225)

G: the chairs, poor things, just stay there waiting to be sat upon. And that's exactly the way I spend my life. One moment I'm taken up by this, another by that. (75)

The richness of possibilities unavailable in the original surfaces from the apparently simplest words. The "alito" (566) present in every house can range from the "faint odor" (L114) and "faint smell" (M8), to more neutral, odorless possibilities as in "air" (B64) or "atmosphere" (Mu222); "strofinaccio" (570) can remain within the original boundaries of a nearly inanimate object ("dusty rags" Mu226, "an old rag" G77), or take on human features ("rag doll" L118, M12, B67).

When translation choices bar certain correspondences, others open up. For example, when the Man with the Flower imagines Death speaking to him, her choice of words ("caro" 572, 'dear') is remarkably similar to that of the Customer's wife who says "caro" twice at the beginning. In addition, when the Man with the Flower's wife is presented wearing black clothes and trying to "lovingly anesthetize" him by keeping him home, Pirandello clearly imagines a female. The translations instead oscillate between neuter ("It" M14, Mu228) and masculine in Bentley, where "caro" becomes a more manly "old chap" (69).<sup>22</sup> The contiguity death/wife may be lost, but the masculine creates a new connection between the image of Death and the Man with the Flower who, at one point, seems to actively threaten to kill the other.

On the same topic, the epithelioma's characterization as "più dolce d'una caramella" (572) is based on the sense of taste in the original, but in the translations branches out into touch ("a soft word—softer than caramel" Mu228), or even artistic realms, from "a poetic name" (B69) or "a verse from a poem" (L120) to "Prettier than a picture!" (M14). Similarly, "Sventura" ranges from the literal "misfortune" (L117, B66, G76) to the temporary "nightmare" (Mu225) or the definitive "disaster" (M12).

At the two extremes, as it were, are the apparent certainties of color and the slippery language of bureaucracy. "Rosso" is translated as "red" by all in "quel nastro rosso o celeste" (565), but in "Un bel foglio grande di carta doppia, rossa, levigata" (565) it ranges from the firm and literal "red, smooth paper" (G72-73) and "shiny red paper" (Mu221) to a more indefinite "sort of a reddish color, wavy lines on it" (B63) to "pink, with wavy lines" (L113) and "pink and shiny" (M7). A check on the original editions shows no signs of typos such as "rosa," which makes the variance even more unexpected. But, studies in color perception have indicated that color spectra do vary across cultures even with the same number of basic terms and this may well be valid for individuals.<sup>23</sup> Livingston, May, and Bentley seem to have perceived red as too intense in this already intense scene, even though the reason remains a mystery.

With bureaucracy, translators have been extremely diverse, so that the "piano regolatore della commissione edilizia municipale" (571) is translated as "the way the Town Planning Committee decided they ought to be" (L119), "the masterplan of the Municipal Housing Committee" (M13), "the plans of the City Planning Commission" (B67-68), "the rules and regulations of the town real-estate board" (Mu227), or "the planning orders of the town Council" (G77-78). Such variety may be a closer reflection than other parts of the text of the translators' linguistic chronotope, their specific location in place and time.

It is now the moment for some preliminary conclusions. If we were to use Pirandello's own images, we have so far looked at translators in two ways. Either as the patients sitting in the doctor's waiting room and expecting a diagnosis of their illnesses (the deviations from the original) or, instead, as "women on vacation in the country," creative decorators of texts able to balance necessary losses with creative gains. Even such a short play as *The Man with the Flower in His Mouth* offers the entire spectrum of solutions between maximum faithfulness and pure invention. In theory, future transla-

tors would consult the previous versions and learn how to be more economical or effective.

But let us suppose that a director, pressed by budget or time constraints, were unable to commission a new translation and could only use one of those currently available without alterations other than correcting mistakes or possibly tweaking British and American expressions to fit the target audience. Livingston is very dated because of the excessive emotional weight and suffers more than others from the movement of language.<sup>24</sup> In contrast to the others who tend to a slightly lower and colloquial register, both Livingston and May sound very proper and, because of their length and number of pauses, could be employed for a formal audience as a stand-alone piece that makes use of every word and meditative pause. By contrast, the three shorter versions may call for other plays within the same context to complete an evening at the theatre. Bentley is the most acculturated and idiomatic of the five, with a freedom from the original that sometimes verges on paraphrase,<sup>25</sup> whereas Murray and Gatti-Doyle, the most recent, are instead quite transparent in their adherence to the original. These last three are the most likely choices for a contemporary and informal audience.<sup>26</sup>

The analysis for a traditional production ends here since all options have been laid out and a potential director has now the tools to critically choose the translation that best suits the intended production. A microcosmic study such as this might even lead directors to pick and choose translations of other plays done by the same preferred translators. But how is it possible to appreciate the diversity of the translations in performance? How can the audience be in a position to perceive the translators' work instead of seeing right through it, "distracted" by the performers' interpretation and the playwright himself? Evidently, a change of perspective is in order.

#### Accepting all possibilities: for a theatre of translations

The regular thinking is clear: there can only be one translation on the stage, for practical, commercial, and copyright reasons. But an experimental theatre of translations employs at least two, possibly more, and they need to coexist without necessarily merging. The best way to appreciate the difference in approach is to contrast two images, one by Pirandello and the other by Gilles Deleuze and Felix Guattari, two strong proponents of principles of multiplicity.

Pirandello likened translation to transplanting a tree to a differ-

ent terrain and climate. The result, he argued, will be the withering of its leaves and loss of its flowers – i.e., the corruption of its native words and of the grace of the original language (“Illustratori” 648).<sup>27</sup> This denial of the possibility of translation is, literally, a product of what Deleuze and Guattari call arborescent thought, the logic of the “root-tree” (5) based on binary hierarchical structures and connections that point to a single, unrepeatable origin. Within this framework, the original is uniquely good and all its derivations can only be bad (weaker, uglier, unfaithful, etc.).

In *A Thousand Plateaus*, Deleuze and Guattari propose a different kind of organization revolving around the idea of the rhizome, a completely decentered root system whose every point can be connected to any other, with unlimited points of access. The rhizome is “made of plateaus” in Gregory Bateson’s sense of “a continuous, self-vibrating region of intensities whose development avoids any orientation toward a culmination point or external end” (Deleuze and Guattari 22). It “includes the best and the worst: potato and couch-grass, or the weed” and excludes only one item, the unique (6-7).

If we conceive of translations of the same text as a rhizome, multiple possibilities emerge. It is all a matter of perspective: one can see translations as the original in disguise or just as themselves. Once the target culture is foregrounded in performance, the original disappears<sup>28</sup> and leaves all translations, good and bad, older or newer, on the same level, all of them phenomenologically available for experience. In practice, one can superimpose their texts, pick one as a point of entry and, at any time, switch to others.

A kind of “patchwork drama has been in vogue since the Byzantine era” (Perteghella 12) and directors such as Peter Zadek “experimented with many different versions and combined the best, including his own” (Engle 102). However, this practice once again conceals the translators and is evidently not rhizomatic because it reinforces the unique, the best translation. For a true theatre of translations we need to rely on two more intertwined concepts by Deleuze, difference and repetition.

Deleuze has been described as a philosopher of difference: “Even if things might be conceived as having shared attributes allowing them to be labelled as being of the same kind, Deleuze’s conception of difference seeks to privilege the individual differences between them” (Stagoll 73). Thus, for Deleuze, repetition is not the recurrence of an identical thing, but rather it is “connected to the power of difference in terms of a productive process that produces

variation in and through every repetition” (Parr 223). Translations are indeed repetitions of this kind, each a new variation, exploration, and intensification of the whole.<sup>29</sup>

At the moment of applying these concepts to the theatre, the only way translations can be made visible is by comparing more than one and putting them side by side within the same setting. Since hierarchies are abolished, instead of focusing on “conflict” alone (the traditional source of the dramatic), it is better to privilege “tension” as a more inclusive term: “[t]ension begins with the polarity between spectacle and spectator and is elaborated in a variety of other forms: contrasts, disparities, incongruities, and ironies, as well as conflicts” (Longman 18). It is in the tension between the intent to say the “same” things and the fact that they are said in “different” ways that lies the dramatic potential for translations to become spectacle.

At this time, I envision at least three different manners in which a theatre of translations can materialize on the stage, and I shall list them in order of complexity. While the first one has already been documented, the next two remain – to my knowledge – uncharted territory.

The simplest way is to choose a short piece or scene and present it in several translations sequentially. Such an experiment was carried out by Marja Jänis in collaboration with the Theatre Academy of Finland. Two scenes from Chekhov’s *Three Sisters* “were rehearsed in a group consisting of a producer [i.e., a director], an actress and an actor. It was a simulation of a rehearsal situation in the theatre, where the actors read and start to rehearse the scene with manuscripts in their hands. [. . .] The rehearsals were videotaped and the discussions following the rehearsals were recorded” (42). In this way, one could contrast a specific translator with another by emphasizing certain traits: long vs. short, older vs. newer, emotional vs. subdued, English vs. American, and so on.

Another, more integrated approach is to utilize a different translation for sections of a play. For instance, in Luigi Chiarelli’s *The Mask and the Face* (*La maschera e il volto*), in which the protagonists gradually reveal their true intentions and feelings, a visibly older translation or even the adaptation by Chester Fernald can be used for the first act, and then replaced by newer, progressively more transparent versions in acts two and three. A variation of this method is to distribute a different translation to each character. In any dialogue with more tightly-knit exchanges than *The Man with the Flower in His Mouth*, the presence of the translator could transpire

from the lexical or structural disconnection between questions and answers. Both these solutions can be creatively implemented, but would still remain rather subtle for the audience.

The following third technique is even more effective because it leaves no doubt as to the interaction among multiple translations. In order to make things more evident it is necessary to reinforce repetition: more intense, even fast-paced alternation is the key to unlocking the true potential of difference. To keep things relatively simple, let us imagine a virtual staging in which there are at least two actors playing the same character. In other words, there are two pairs onstage, sitting in two different areas at four different tables. The basic text acted by each pair can be one of the generally contrasting versions. On these, more translations may be intertextually woven.

Starting from outside the spoken text, contrasts begin at the level of stage directions: for one of the translators the street lamp “casts a cold light” (Mu219), but for another it is “shining” (G71). Consequently, one pair acts under a bluish lamp, the other under a warmer one. Likewise, “the faint thrumming of a mandolin” (L111) on one side can be opposed to louder “vibrant notes” (B61) on the other.

As for characters, while there is consensus about the Man with the Flower, his interlocutor can be either a “commuter” (L110, Mu217) who goes back and forth between home and work and is formally dressed for the office despite the summer heat, or a “customer” of the café (B61, M4), a “care-free traveller” (G70) during his vacation time, in shorts. Because May calls him “The Other,” the acting technique of the former pair can emphasize the “mythical valence of the encounter” (Loriggio 155), in contrast with a more realistic approach of the latter pair. In turn, the Man with the Flower’s wife, who briefly appears twice, can either be a “shadow of a woman” (M4, G70), possibly not even an actress but just a lighting effect, or instead a much more tangible “Woman” (L110, B61, Mu217).

In other cases, the tension is in the spoken words and can be foregrounded by appropriate micropauses: “It’s after midnight,” says the Customer in Bentley (62), but in Murray the time does not coincide: “It’s nearly midnight” (221); later, the Customer’s family is imagined by the Man with the Flower in two quite different positions, either “sitting on the green grass in the shade of some tree” (L121) or “standing on a lovely, shaded, green lawn” (Mu229) with no trees mentioned. The same holds true for many examples listed when we observed the richness of translation variants.

In these examples, the director’s role is to emphasize differences

by polarizing the most dissimilar translations and taking them to their extreme consequences. In practice, each solution represents one of the possible boundaries of the play as it manifests in the translations. As we saw earlier, in the original there was only “rossa,” but in the translations there are both “red” and “pink” at the same time (and there could be more). Each pair of actors repeats a different translation, in small bits and in rapid succession, so that the tension between translational phenomena becomes visible.

But the interaction between translations does not need to be conflicted and may rather expand the expressive tools available to the performers. A crucial moment is the first line, when the Man with the Flower, after a long silence, tries to create a contact with the other and does not really know what words to use. He might be rehearsing in his mind, or trying different approaches with a progressively louder voice. Here, all the translations can be used, one after the other, shared by the two actors interpreting the Man with the Flower (1 and 2):

1. Ah! . . . I was just going to say! . . . (L111)
2. Ah! . . . Well, I mean . . . That is . . . (M5)
1. Well, what I was just going to say . . . (B61)
2. Well, I’ve been meaning to talk to you. I hope you won’t mind. (Mu219)
1. Well, you’re quite a cool customer, I must say. (G71)

Soon after, the audience can be made to visualize the train missed by the Customer as “going out before my very eyes!” (M5) or “vanish right in front of my nose” (G71). The emphasis on two different body parts and the difference between “going out” and “vanishing” will produce two markedly dissimilar gestures to accompany the same concept. Or, the rhythm of the play can be enriched by variably emphatic translations used in a crescendo:

2. Hot? . . . Hot was no name for it! (L112-13)
1. It was hot as hell. (Mu221)
2. The heat nearly killed me. (B62)
1. The heat was killing! (M6)
2. The heat in there was enough to finish me off. (G72)

In fact, the combinations are endless: instead of alternating, translations can be actually superimposed during performance in

order to emphasize brevity or length, emotions, and so forth. A long, very emotional line by actor 1 could be paired with a matter-of-fact, much shorter version by actor 2, who would then look at the other actor waiting for him to finish. That “play” between performers would be an indication of the “play of translations.” The furthest experimental reaches of a project like this would imply more pairs of actors, each responsible for a single translation, appropriately emphasized through the variety of sign systems available at the theatre. Ultimately, there is the option of producing a new translation just for the purpose of enhancing the contrast with another.

A theatre of translations thus produces a series of general effects: it deconstructs the assumption that a single version of a play should be presented at any one time; it offers, in the target language, a visible parallel to the less apparent instability of the original text; it demonstrates the liberation of the potentials of a text through the expressive range of a language other than the original; it allows a creative recovery of older translations; and it foregrounds an intertextual net among translations that usually remains out of the picture. In sum, it makes the translators visible by allowing them to take center stage.

For this one-act, in particular, the multiplication of translations in performance also ties in nicely with what takes place in the play. When the Man with the Flower attaches himself to the lives of others, those lives become distractions but also extensions of his experience playing out in his mind. Any sort of repetition is a way for him to diversify and intensify his sensations. When it comes to his own life, without much hope for the next world, he can multiply each instant by repeatedly switching between the variable words of the translators. Needless to say, the Peaceful Customer(s) will be left flabbergasted.

<sup>1</sup> It has been widely noted that, in an attempt to appeal to the largest possible audience, theatre “in survival mode” needs to privilege acculturation, rather than adopting a foreignizing, source-oriented approach. In addition, the here and now of the production allows no footnotes and requires maximum immediacy.

<sup>2</sup> Theorists and practitioners have emphasized the satisfaction for the translator who is willing and able to collaborate tightly with the entire creative team. This engagement, in itself quite rare, is probably the highest level achievable in the “real world” of theatre as business. However, by doing their rightful job and adding further layers of interpretation, actors and directors necessarily blur the relevance of a translation, for better or for worse. Therefore, theatre critics tend to overlook the role of the translator unless a glaring transformation takes place.

<sup>3</sup> The method has been developed by several dance and theatre practitioners over the years. An overview is in the volume by Anne Bogart and Tina Landau.

<sup>4</sup> This overall number counts each play in multiple-bill performances and includes Pirandellian productions in general such as dramatizations of short stories or letters, for the stage, radio, or television. Notably, the play was the first in the world to be broadcast by television (BBC 1930).

<sup>5</sup> For a thorough history of the play’s productions in Britain until 1999, see Hampton 67-71. For more detailed accounts of single shows, see Firth (“La fortuna”), Chapman (for the period 1924-45 in Oxford), and Cornwell (for the period 1924-33 in Cambridge).

<sup>6</sup> Unless otherwise indicated, translations are my own.

<sup>7</sup> In addition to changes by the author following the first edition, no original is ever completely definitive owing to the constant movement of language, so that the same words lose old meanings and acquire new ones over time (see Apel’s *Sprachbewegung*).

<sup>8</sup> *Corriere della Sera*, 14 Oct. 1966, now in Patti (42). A dialogic short story modeled on Luigi Capuana’s experiments (Ghidetti 136), (*All-Night Café* (*Caffè notturno*) had been published in *Rassegna italiana* (15 Aug. 1918), then in the volume *Carnival of the Dead* (*Il carnevale dei morti*), and finally reprinted as *La morte addosso* in *Short Stories for a Year* (*Novelle per un anno*), Vol. VI, *In Silence* (*In silenzio*), Bemporad, 1923. The play in its final form was published in 1926, again by Bemporad.

<sup>9</sup> d’Amico notes that the volume with red pencil additions cannot be found in the Bragaglia Archive (551) and Ghidetti points out that the title of the short story cited by Patti refers to the original (1918) and not to the one Pirandello would have found in the 1923 Bemporad edition (135).

<sup>10</sup> The only variants I could find are usually due to a mistake or lapsus: see “*The Man with the Flowers* [sic] in *His Mouth*” in a review by Harold Hobson (qtd. in Chapman 38) and “*The Man with a* [sic] *Flower in His Mouth*” (Hampton 63). But there is also a real variant in an Oxonian student production: *The Man with the Blossom in His Mouth* (Chapman 45).

<sup>11</sup> This cannot be proved for the first translation (Livingston), which was produced before the official Italian publication.

<sup>12</sup> I could not locate any biographical data about Doyle apart from a passing reference about his Scottish origin. References to his name in library catalogues (WorldCat) seem to point to a homonym. A request for information sent through Gatti's memorial website (<<http://gigi-gatti-doyle.com>>) has so far remained unanswered.

<sup>13</sup> Murray sometimes substitutes them with dashes.

<sup>14</sup> For an analysis of interjections in Pirandello, see the in-depth article by Nencioni, who emphasizes on one hand their conventionality (238), but, on the other hand, the richness of their functions and the difficulties for actorial interpretation (260-61).

<sup>15</sup> Notice how, for "*Allo spigolo dell'ultima casa a sinistra, che farà cantone sul viale*" (563) both Livingston's convoluted explanation and Bentley's simpler solution are functionally equivalent: "*Astride the angle made by the two walls of the house to the Left (it has a front both on the street and on the avenue)*" (L111); "*On the left, where the street meets the avenue*" (B61). May, Bentley, and Murray do add a few indications of their own, ranging from extensions of the given ("*a good-natured sort of man—who is rather overwhelmed by all this*" M15, "*Imitating a woman*" Mu220), pronunciation guidelines ("*The 'o' is stressed*" B69), or completely invented material along with a new line in Bentley: "*(Wheeling on the CUSTOMER.) You agree?*" (68). Bentley also adds a footnote arguing that "*The scene is rather obviously laid in Rome. The villages where 'commuters' live are some ten miles out*" (62). Such a specification is unnecessary given the universality of the piece, but also dubious because the Peaceful Customer is temporarily going back and forth between an unidentified city and a rented vacation house nearby, which might occur everywhere. Thus, a setting in Rome is rather a projection on Bentley's part.

<sup>16</sup> Wilson mentions an alternative, more universal explanation based on brain structure: "we process spatial configurations with the right side of the brain which receives visual input from the left side, hence form and movement are registered more powerfully in the left visual field (i.e. stage right)" (118).

<sup>17</sup> Peter Newmark describes over-translation as one "that gives more detail" (284) and under-translation as one that "gives less detail and is more general than the original" (285).

<sup>18</sup> Gatti-Doyle eliminate an entire action: "E con quelle due dita protese, la piglia e butta via..." (572). Theirs is also the only translation where there are typos ("I didn't meant" for "mean" 72, and "possible" for "possibly" 78).

<sup>19</sup> For "che gusto, queste lacrime" (570), Livingston translated "what keen enjoyment, mingled with its tears" (118), which seems an interference from the English meaning of "gusto," rather than having to do with the very physical "taste" of the original. However, it might also be a clever invention to enhance the overall harmonics of the line. In another example, when the Customer says "alle quattro prendo il primo treno; per tre orette

di sonno, non vale la spesa" (564), Bentley translates "There isn't a train till four. All that fuss for a couple of hours of sleep? Not worth the price of the ticket" (62) which seems to refer to another, nightly train with train-beds, instead of the hotel, as specified by Murray's over-translation: "it didn't seem worth spending the money for a room somewhere" (221).

<sup>20</sup> Eco described the notion of isotopy as "a constancy in going in a direction that a text exhibits when submitted to rules of interpretive coherence" (201).

<sup>21</sup> In the same direction seems to go May when, for people going to bed before an earthquake, he translates "cacciandosi sotto le coperte" (571) as "burying themselves under the bed-clothes" (13) instead of a more neutral "tucking themselves underneath the bedclothes" (G78).

<sup>22</sup> Guthke has shown that the gender of Death when presented as a character is highly variable and not necessarily dependent on the grammatical gender of the language used (7-19).

<sup>23</sup> Roberson et al. noted that "[p]erceptual space appears to be distorted at the boundaries of color categories, so that, even when two languages have the same number of terms and those terms cluster around similar points in perceptual space, speakers of those languages show significant differences in their cognitive organization of color space" (406). Similar, although less broad, differences can be seen for other colors: the "stoffa scura" (567) is translated between "dark" (B64, Mu223, G74) and "black" (L115, M9); and the "bel tubero violaceo" (572) ranges from "violet" (G78) or "pretty violet" (L120, Mu228) to "purplish" (M14) and "Royal purple" (B69).

<sup>24</sup> The most evident sign of *Sprachbewegung* is in a couple of lines containing the word "gay," only later in time appropriated to indicate sexual orientation: "Commuter. [...] you must have a gay time, imagining all those things!" / Man with the Flower. "A gay time? I?" (115).

<sup>25</sup> This is an example of a philosophical passage which Bentley tried to acculturate by complete rephrasing: "Ma è che certi richiami d'immagini, tra loro lontane, sono così particolari a ciascuno di noi; e determinati da ragioni ed esperienze così singolari, che l'uno non intenderebbe più l'altro se, parlando, non ci vietassimo di farne uso" (568) was translated as "You recall an image, you recall another image, they're unrelated, and yet—they're not unrelated—for you. Oh, no, they have their reasons, they stem from *your* experience. Of course you have to pretend they don't. When you talk, you have to forget them" (65).

<sup>26</sup> So much so that Gatti-Doyle used the same Italian word "trattoria" (G72) as in the original. Their translation shows even more signs of globalization when "uno sciroppo di menta" (563) becomes the French "crème-de-menthe" in the stage directions. All others choose the standard "restaurant" and "mint frappé."

<sup>27</sup> "È come trapiantare un albero generato da un altro terreno, fiorito sotto altro clima, in un terreno che non è più il suo: sotto il nuovo clima perderà il suo verde e i suoi fiori; per il verde, per le foglie intendiamo le

parole native e per fiori quelle grazie particolari della lingua, quell'armonia essenziale di essa, inimitabili" "It is like transplanting a tree that has sprung from one soil and flowered in one kind of climate into a soil that is not its own; its foliage and flowers will be lost in the new climate, and by foliage and leaves I mean native language, and by flowers I mean those particular graceful features of the language, its essential harmony, all of which are inimitable" (Bassnett and Lorch 30).

<sup>28</sup> Or, in deconstructionist terms, it remains as trace, "the mark of the absence of a presence, an always already absent present" (Spivak xvii).

<sup>29</sup> Even if Deleuze did not explicitly theorize on translation, see the splendid article by Barbara Godard on the topic: "A practice of the outside, translation affirms the expansion of creative possibilities in the scattering of tongues" (61).

### Works Cited

- Aaltonen, Sirkku. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters, 2000. Print.
- Altieri Biagi, Maria Luisa. "La lingua in scena: dalle novelle agli atti unici." *Gli atti unici di Pirandello (tra narrativa e teatro)*. Ed. Stefano Milioto. Agrigento: Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1978. 286-97. Print.
- Ameka, Felix. "Interjections: The Universal yet Neglected Part of Speech." *Journal of Pragmatics* 18 (1992): 101-18. Print.
- Anderman, Gunilla. *Europe on Stage: Translation and Theatre*. London: Oberon, 2005. Print.
- Apel, Friedmar. *Sprachbewegung: eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*. Heidelberg: Winter, 1982. Print.
- . *Literarische Übersetzung*. Stuttgart: Metzler, 1983. Print.
- Bassnett, Susan. "Pirandello and Translation." *Pirandello Studies* 20 (2000): 9-17. Print.
- Bassnett, Susan and Jennifer Lorch, eds. *Luigi Pirandello in the Theatre: A Documentary Record*. Chur: Harwood, 1993. Print.
- Benjamin, Walter. "The Task of the Translator." Trans. Harry Zohn. *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. 15-25. Print.
- Bentley, Eric, trans. *The Man With the Flower in His Mouth*. By Luigi Pirandello. 1957. *One Act: Short Plays of the Modern Theatre*. Ed. Samuel Moon. New York: Grove, 1965. 59-70. Print.
- Bogart, Anne and Tina Landau. *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005. Print.
- Chapman, Don. "Pirandello Productions in Oxford, 1924-1945, with Special Reference to the Work of J. B. Fagan." *Pirandello Studies* 22 (2002): 35-46. Print.
- Chiarelli, Luigi. *La maschera e il volto. La maschera e il volto ed altri drammi rappresentati 1916/1928*. Ed. Giancarlo Sammartano. Roma: Bulzoni, 1988. 41-91. Print.
- Cornwell, Paul. "Productions of Pirandello in Cambridge, 1924-1933." *Pirandello Studies* 22 (2002): 47-55. Print.
- Cuenca, Maria Josep. "Interjections and Pragmatic Errors in Dubbing." *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 51.1 (2006): 20-35. Print.
- d'Amico, Alessandro. *Notizia. L'uomo dal fiore in bocca. Maschere nude*. Vol. 3. Ed. d'Amico. Milano: Mondadori, 2004. 561-74. Print.
- De Certeau, Michel. *Practices of Everyday Life*. Berkeley: U of California Press, 1984. Print.
- Deleuze, Gilles and Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987. Print.
- Eco, Umberto. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana UP, 1984. Print.
- Engle, Ron. "Audience, Style, and Language in the Shakespeare by Peter Zadek." *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance*. Ed. Dennis Kennedy. Cambridge: Cambridge UP, 1993. 93-105. Print.



- Fernald, Chester. *The Mask and the Face*. London: French, 1927. Print.
- Firth, Felicity. "La fortuna degli atti unici di Pirandello in Gran Bretagna (con uno studio su *L'uomo dal fiore in bocca*)." *Gli atti unici di Pirandello (tra narrativa e teatro)*. Ed. Stefano Milioto. Agrigento: Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1978. 365-84. Print.
- . "Performances of Pirandello's Plays in Britain and Ireland, 1922-1999." *Pirandello Studies* 20 (2000): 75-100. Print.
- Gatti, Gigi and Terry Doyle, trans. *The Man With the Flower in His Mouth*. By Luigi Pirandello. *Collected Plays*. Vol. I. Calder: London, 1987. 69-79. Print.
- Genette, Gerard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: U of Nebraska P, 1997. Print.
- Ghidetti, Enrico. "Se una notte d'estate un viaggiatore: da *Caffè notturno* a *L'uomo dal fiore in bocca*." *La novella di Pirandello: dramma film musica fumetto*. Ed. Enzo Lauretta. Pesaro, Metauro, 2007. 131-41. Print.
- Godard, Barbara. "Deleuze and Translation." *Parallax* 6.1 (2000): 56-81. Print.
- Guthke, Karl. *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1999. Print.
- Hampton, Simon. "Pirandello in Performance: An English Line." *Pirandello Studies* 20 (2000): 62-74. Print.
- Harry Ransom Humanities Research Center - The University of Texas at Austin. "Arthur Livingston: An Inventory of His Papers at the Harry Ransom Humanities Research Center." *Texas Archival Resources Online*. Web. 15 July 2010. <<http://www.lib.utexas.edu/taro/>>.
- Holmes, James. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988. Print.
- Jacobbi, Ruggero. "Riflessioni sugli atti unici pirandelliani." *Gli atti unici di Pirandello (tra narrativa e teatro)*. Ed. Stefano Milioto. Agrigento: Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1978. 89-97. Print.
- Jakobson, Roman. "Closing Statement: Linguistics and Poetics." *Style in Language*. Ed. Thomas Sebeok. New York: Wiley, 1960. 350-77. Print.
- Jänis, Marja. "The Variability of Drama Translations." *Recent Trends in Empirical Translation Research*. Eds. Sonja Tirkkonen-Condit and John Laffling. Joensuu: U of Joensuu, 1993. 39-50. Print.
- Licastro, Emanuele. "The Anti-Theatre in Pirandello: *The Man with the Flower in His Mouth*." *Romance Notes* 15 (1974): 513-15. Print.
- Livingston, Arthur, trans. *The Man with the Flower in His Mouth*. By Luigi Pirandello. 1923. *The One-Act Plays of Luigi Pirandello*. Ed. Livingston. New York: Dutton, 1928. 109-21. Print.
- Longman, Stanley. *Page and Stage: An Approach to Script Analysis*. Boston: Allyn, 2004. Print.
- Loriggio, Franco. "Life and Death: Pirandello's *Man with a Flower in His Mouth*." *Italian Quarterly* 47-48 (1969): 151-60. Print.
- May, Frederick, trans. *The Man With The Flower in His Mouth*. By Luigi Pirandello. 1957. Leeds: The Pirandello Society, 1959. Print.

- Murray, William. Introduction. *To Clothe the Naked and Two Other Plays*. By Luigi Pirandello. Trans. Murray. New York: Dutton, 1962. ix-xviii. Print.
- . *The Man With the Flower in His Mouth*. By Luigi Pirandello. 1964. *Pirandello's One-Act Plays*. New York: Funk, 1970. 217-29. Print.
- Nencioni, Giovanni. "L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello." *Studi di grammatica italiana* 6 (1977): 227-63. Print.
- Newbiggin, Nerida. "May, Frederick (1921-1976)." *Australian Dictionary of Biography Online Edition*. Canberra: Australian National U, 2006. Web. 15 July 2010.
- Newmark, Peter. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall, 1988. Print.
- Parr, Adrian. "Repetition." *The Deleuze Dictionary*. Ed. Parr. Edinburgh: Edinburgh UP, 2005. 223-25. Print.
- Patti, Ercole. *Roma amara e dolce*. Ed. Sarah Zappulla Muscarà. Milano: Bompiani, 2006. Print.
- Perteghella, Manuela. "A Descriptive Anthropological Model of Theatre Translation." *Drama Translation and Theatre Practice*. Frankfurt: Lang, 2004. 1-23. Print.
- Pirandello, Luigi. *L'uomo dal fiore in bocca. Maschere nude*. Vol. 3. Ed. Alessandro d'Amico. Milano: Mondadori, 2004. 561-74. Print.
- . "Illustratori, attori e traduttori." *Saggi e interventi*. Ed. Ferdinando Taviani. Milano: Mondadori, 2006. 635-58. Print.
- Pulvers, Roger. "Moving Others: The Translation of Drama." *Page to Stage: Theatre as Translation*. Ed. Ortrun Zuber-Skerritt. Amsterdam: Rodopi, 1984. 23-28. Print.
- Roberson, Debi, et al. "Color Categories: Evidence for the Cultural Relativity Hypothesis." *Cognitive Psychology* 50 (2005): 378-411. Web. 15 July 2010.
- Spivak, Gayatri. Translator's Preface. *Of Grammatology*. By Jacques Derrida. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976. ix-lxxxvii. Print.
- Stagoll, Cliff. "Difference." *The Deleuze Dictionary*. Ed. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh UP, 2005. 72-73. Print.
- Taviano, Stefania. "British Acculturation of Italian Theatre." *Translation in Context*. Amsterdam: Benjamins, 2000. 339-350. Print.
- Taviano, Stefania and Jennifer Lorch. "Producing Pirandello in England." *Pirandello Studies* 20 (2000): 18-30. Print.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge, 1995. Print.
- Vitti-Alexander, Maria Rosaria. "*L'uomo dal fiore in bocca*, dalla pagina al palcoscenico: come Pirandello copia se stesso." *La novella di Pirandello: dramma film musica fumetto*. Ed. Enzo Lauretta. Pesaro, Metauro, 2007. 273-80. Print.
- Wechsler, Robert. *Performing Without a Stage: The Art of Literary Translation*. North Haven: Catbird, 1998. Print.
- Wilson, Glenn. *Psychology for Performing Artists*. 2nd ed. London: Whurr, 2002. Print.
- Zatlin, Phyllis. *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. Clevedon: Multilingual Matters, 2005. Print.

## Ludovico di Breme commenta la prima traduzione italiana di Byron: L'importanza del contesto storico sulla ricezione dell'autore tradotto

---

Alessandra Calvani

Laureata in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università Roma Tre, **Alessandra Calvani** ha successivamente ottenuto il Master in Comunicazione Web ed il Dottorato Europeo in Letterature Compare, con un lavoro di ricerca dal titolo *Gli specchi dell'originale: Traduzioni e Traduttori*. Attualmente è docente a contratto per il corso di "Lingua e Traduzione Inglese" presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Macerata ed Urbino. Ha pubblicato *Il viaggio italiano di Sterne*, Franco Cesati Editore, Firenze 2004, testo incentrato sull'analisi ed il confronto delle traduzioni del *Sentimental Journey*, la traduzione italiana di *The Twilight of the Gods* di Richard Garnett, Mattia&Fortunato, Calabritto, 2005 e recentemente una raccolta di poesie e racconti, *Parole di sabbia*, Aletti Editore, Guidonia, 2008. Ha inoltre pubblicato vari articoli, tra cui *La mediazione interlinguistica: opportunità da cogliere o problema da risolvere?* e *Rito e Sacrificio nelle traduzioni di Otello*, entrambi reperibili all'indirizzo Internet [www.intralingua.it](http://www.intralingua.it), *Byron e il femminile: la verità in maschera*, in *Linguae &* (anche online, sito Internet, <http://www.ledonline.it/linguae/index.html>) e numerose traduzioni di Richard Garnett.

### Introduzione: Byron e la pratica traduttiva ottocentesca

Gli studi condotti in ambito letterario sulla ricezione del testo hanno fornito spunti di riflessione importanti anche in altri ambiti di ricerca. In ambito traduttivo, la questione della ricezione dell'opera letteraria e specificatamente del testo tradotto ha portato all'analisi di molti autori in traduzione, rivelando a volte propensioni stilistiche del traduttore che "avvicinano" il testo alla cultura d'arrivo, altre volte manipolazioni vere e proprie, come nel caso di alcune traduzioni del fascismo in Italia, che riflettono la particolare ideologia del periodo storico in cui sono nate. L'analisi dei testi tradotti rende evidenti quali e quanti condizionamenti agiscano sul traduttore al momento di produrre un testo. Lefevere identifica in particolare tre elementi come responsabili di una vera e propria sorta di "controllo" sul sistema letterario: gli specialisti, il *patronage* e la poetica. Grazie al loro status di professionisti, gli specialisti sanciscono quali sono gli autori ed i testi che possono essere considerati "canonici" in base al rispetto o meno di determinate norme artistiche o sociali. Il *patronage* comprende tutti quei centri di potere capaci di favorire o no la diffusione di determinati testi letterari; si tratta quindi di istituzioni accademiche, scuole, riviste letterarie, ma anche case editrici. Infine la poetica, anch'essa determinante nella definizione di un testo come "letterario" e codificata a sua volta dagli specialisti.

Il controllo così esercitato agirebbe quindi non solo sulle opere in lingua originale, ma anche su quelle tradotte, in maniera tale che si possano diffondere quegli autori che si ritengono "allineati" a quella che è l'ideologia del momento.

Per avere però un'idea chiara di come il sistema letterario di un determinato paese riesca a condizionare il modo in cui un autore tradotto viene recepito in una nuova cultura, è necessario analizzare un po' meglio qualche caso particolare.

In passato ho avuto modo di studiare il sistema di condizionamenti che hanno agito sulle traduzioni italiane del *Sentimental Journey*<sup>1</sup>, questa volta vorrei presentare il caso di un altro autore particolarmente caro all'Italia dell'Ottocento, George Byron.

Fin dalle prime indagini si rende subito evidente quello che a tutta prima potrebbe sembrare un paradosso: Byron, scrittore inglese, sembra avere esercitato il suo fascino più in Italia che nel proprio paese d'origine. Il fatto in sé è interessante e va analizzato meglio perché riguarda una questione di fondamentale importanza in letteratura, ossia il problema della ricezione di un testo.

Molti studiosi, soprattutto stranieri, si sono sorpresi a fare la stessa considerazione: Byron è stato studiato a lungo in molti paesi europei, ha influenzato quasi tutti gli scrittori dell'Ottocento, è ancora autore tra i più importanti in molte delle antologie scolastiche dell'Europa dell'est ed ha però suscitato un interesse relativamente scarso, in proporzione, in Inghilterra.

La misura dell'interesse suscitato è data sicuramente dal numero di opere pubblicate: ebbene, se consideriamo le pubblicazioni italiane, più di 200 sono i titoli legati al nome di Byron, editi solo nell'Ottocento, di cui per lo più traduzioni dall'originale inglese; l'interesse per i saggi di critica infatti sembra essersi sviluppato solo successivamente, negli anni '20 prima e poi intorno agli anni '60. E' un numero veramente rilevante di traduzioni se consideriamo che Byron era scrittore straniero e che altri autori inglesi non avevano certo goduto dello stesso trattamento<sup>2</sup>. Il motivo di un successo simile va sicuramente ricercato nell'eroe byroniano prima ancora che nel valore delle opere ed indubbiamente anche nel personaggio Byron. In un contesto socio-politico come quello italiano, in una nazione oppressa dalla dominazione straniera, in perenne fermento, scossa da impeti rivoluzionari e desiderosa di libertà più che di qualsiasi altra cosa, ecco che Byron, con tutte le sue irrequietezze e con gli eroi coraggiosi, passionali, generosi, ma soprattutto ribelli, indomiti, "prometeici"<sup>3</sup> forniva la concretizzazione dell'uomo italiano ideale, patriota e pronto a morire per i valori in cui credeva. L'eroe byroniano quindi, non solo era in linea con quelli che erano gli ideali di molti giovani intellettuali italiani che con quel personaggio si identificavano, il che rendeva i suoi testi "interessanti" anche dal punto di vista editoriale, ma soprattutto diffondere il mito di quell'eroe doveva essere ritenuto "utile" al paese; la ribellione dell'eroe ai soprusi, alle ingiustizie, poteva essere letta come metafora di un altro tipo di ribellione, di più vasta portata eppure estremamente specifica: la rivolta contro la dominazione austriaca.

In un clima politico teso come quello italiano, parlare per allusioni era il solo tipo di comunicazione concessa; Byron inoltre era un esule, condizione questa che lo avvicinava a quella di molti intellettuali italiani, ma nello stesso tempo era anche uno straniero in Italia, per questo meno soggetto di altri alle censure austriache. Certamente non era l'unico poeta romantico che parlava di libertà: Shelley ad esempio ne aveva fatto l'argomento principale della sua poesia. Ma seppure anche Shelley venne molto tradotto, la sua diffusione tuttavia avviene in epoca diversa da quella di Byron, le cui traduzioni

oni appaiono fin dal suo arrivo in Italia, contrariamente a quelle di Shelley che iniziano ad apparire verso la fine dell'Ottocento. Anche in questo caso la ragione è abbastanza evidente: la sua diffusione è legata alla lettura decadente che ne venne data a fine Ottocento, che lo vede in connubio con Swinburne<sup>4</sup>. Ciò che è interessante notare è come la maggiore o minore diffusione di particolari scrittori in traduzione ci dia sempre il quadro della situazione socio-politica della nazione in cui lo scrittore viene esportato. Nel caso di Byron, non solo le sue opere, ma le sue stesse vicende biografiche, lo portavano necessariamente ad essere il poeta per eccellenza in Italia, assolvendo quasi da subito la funzione di modello per i patrioti italiani, grazie ai suoi legami con la Carboneria e alla morte "eroica" in Grecia, dove era andato all'esplicito scopo di sostenere i combattenti di quella nazione; la sua fama, le sue opere, la sua stessa morte contribuirono a renderlo un martire della libertà, ammirato e per questo da promuovere, ma certamente anche da "usare" anche a prescindere dall'attribuzione di valore letterario ai suoi testi.

Un'analisi delle traduzioni ottocentesche potrebbe darci la rappresentazione esatta di quanto effettivamente l'opera di Byron sia stata "usata" e quanto "tradotta". Se infatti è vero che una traduzione non può certo essere la copia dell'originale, non solo per ovvi motivi linguistici, ma anche e soprattutto per il fatto di essere scritta da una persona diversa dall'autore originario<sup>5</sup>, ciò è vero ancora di più se consideriamo la prassi traduttiva dell'Ottocento italiano, periodo in cui non esisteva una teoria della traduzione vera e propria e tutte erano considerate teorie valide.

I trattati sulla traduzione dell'epoca erano costituiti per lo più dagli scritti introduttivi al testo dello stesso traduttore che non doveva essere necessariamente un professionista, ma che per lo più era uno scrittore che occasionalmente aveva voluto cimentarsi nell'impresa e che qui dava conto delle difficoltà incontrate o del livello di maggiore o minore aderenza all'originale che si era raggiunto. C'è da dire che lo stesso concetto di "fedeltà" traduttiva ha subito varie modifiche nel tempo e certo ciò che intendiamo oggi con lo stesso termine non indica ciò che significava allora. Le discussioni in merito erano molte e si possono riassumere nei cambiamenti di posizione che uno scrittore come Foscolo, traduttore di *A sentimental journey*, ha affrontato nel corso delle varie stesure dell'opera in questione. Si parte da una traduzione "fedelissima", che imita addirittura la collocazione delle parole dell'originale, fino ad arrivare ad una traduzione "animata"<sup>6</sup>, ossia "meno fedele nelle parole, mi

pare fedelissima nel senso, nel colore e negli spiriti dell'originale<sup>7</sup>".

Il concetto di traduzione "animata", come la chiama Foscolo, nasceva dall'idea d'interpretazione del testo originale: non bastava conoscere perfettamente la lingua di partenza, bisognava avere in un certo senso una sorta di "affinità" spirituale con l'autore da tradurre che potesse consentire al traduttore di rendere esattamente in italiano ciò che era stato detto in inglese.

E' facile intuire come il concetto d'interpretazione giusta o sbagliata di un'opera sia estremamente relativo. A ciò va aggiunta la pratica, comune all'epoca, di modificare o addirittura sopprimere passi o brani dell'opera originale qualora questi non fossero considerati in accordo con la poetica del paese d'arrivo. Insomma, molte libertà erano concesse ad una traduzione "fedele".

Scalvini, traduttore di Goethe e fortemente influenzato da Byron, parla anch'egli di traduzione in termini non troppo differenti da quelli ora descritti, ma è autore più giovane di Foscolo e più di lui immerso nella realtà italiana di quegli anni, per questo può illustrare meglio il valore che l'opera di Byron poteva avere anche dal punto di vista politico.

Anche Scalvini ribadisce l'importanza di conservare "la passione" dell'autore originale, senza curarsi troppo della forma, ma non crede nella possibilità di rendere in traduzione la grandezza dell'autore originale, in questo fondamentalmente in contrasto con Foscolo che voleva tradurre "con generosa gara nell'arte<sup>8</sup>", come già Pindemonte aveva suggerito. Per Scalvini tradurre è prima di tutto interpretare, non emulare il testo originario con "una poesia uguale e diversa, sostanzialmente inutile<sup>9</sup>". Emerge chiaramente da queste poche parole la visione totalmente utilitaristica che attribuisce alla traduzione e da cui forse deriva anche la sua scarsa attenzione per la forma. Secondo Scalvini, un autore va tradotto per quello che di nuovo può dare alla cultura d'arrivo, il che per l'autore in questione riguardava solo i concetti e non la maniera di esprimerli. Era un fautore dello svecchiamento della cultura italiana, ancora troppo provinciale e troppo legata al culto dei classici; l'Italia aveva soprattutto bisogno d'azione e per questo si rivolge a Byron, Goethe e Schiller, scrittori grandi perché sanno ancora rivolgersi al futuro<sup>10</sup>. Byron è per Scalvini "l'attualità, la guerra, l'inquietudine, il bisogno insomma, dell'avvenire<sup>11</sup>", quell'azione che mancava in Italia e che si cercava di incitare in ogni modo.

Con queste premesse sarebbe interessante studiare sui testi byroniani tradotti nell'Ottocento quanto effettivamente i traduttori

abbiano influito sulle loro opere e quanto invece sia stato lasciato invariato. Di certo la situazione politica italiana deve avere avuto un peso, fin già nella scelta delle opere da tradurre il che, unito alle idee romantiche su letteratura e traduzione, farebbero ipotizzare un certo "condizionamento" da parte del traduttore.

#### Ludovico di Breme commenta Pellegrino Rossi

È possibile formarsi una prima idea in proposito attraverso la lettura dell'introduzione alla prima traduzione italiana di un'opera di Byron, *il Giaurro*. La traduzione è del 1816 ed il commento è di Ludovico di Breme, personaggio di spicco del Risorgimento italiano. Il saggio introduttivo è estremamente interessante non solo perché fornisce una definizione chiara di ciò che un contemporaneo definisce come poesia moderna, ma anche perché dai commenti espressi sulla traduzione italiana, condotta all'epoca da Pellegrino Rossi, si evince il "progetto" di traduzione che il commentatore vorrebbe fosse portato avanti, oltre naturalmente a fornire indicazioni preziose riguardanti ciò che si riteneva fosse una "buona" traduzione nel 1816 in Italia.

Ludovico di Breme si mostra particolarmente desideroso di cambiamenti, almeno per quel che riguarda la situazione culturale italiana. E' un accanito sostenitore dei "moderni" contro gli "antichi" e nella sua introduzione ribadisce i motivi che lo spingono a schierarsi in favore di questi ultimi. E' tanto esasperato dall'ossequio che gli italiani mostravano per le loro passate glorie letterarie da auspicare che venga condotto un esperimento, "roussonian" direi. In particolare Ludovico di Breme così si esprime: "un liberale condottiero chiegg'io, il quale in ciò rappresenti Cartesio, che non tenga per impossibile l'oltrepassare, non che l'arrivare qualsivoglia nazione, scuola, od età, sia nell'invenzione, o nell'imitazione, per mezzo della parola; sia negli espedienti e nella economia che ha da renderle efficaci entrambe<sup>12</sup>". Questo "condottiero" avrebbe dovuto prendere sotto la sua tutela un giovane e "quest'animo ancora intemerato, ei se lo appartasse geloso, e lo guardasse dai meschini influssi dei correnti artifizi urbani, e dalle medesime corruttele che fanno ingiuria alla nobiltà e allo splendore dei costumi<sup>13</sup>". Secondo di Breme un uomo del genere manifesterebbe senz'altro un giorno il desiderio di fare poesia, in quanto l'ispirazione suscitata dalla contemplazione della natura non potrebbe sfogarsi altrimenti, "questo il giorno sarebbe di aprirgli ad un tratto innanzi, tutto quanto l'arringo poetico percorso finora da Mosé ed Omero fino a lord Byron<sup>14</sup>".

Anche l'allievo di Ludovico di Breme era soggetto ad una qualche influenza, della Natura prima di tutto se non vogliamo considerare quella del "liberale condottiero", ma di questo l'autore sembra non rendersi conto preso com'è da ciò che si mostra ansioso di dimostrare, ossia che l'ispirazione in poesia è superiore alla forma<sup>15</sup>. Le accuse dell'autore sono rivolte a tutta quella schiera di intellettuali italiani che facevano della perfezione tecnica la caratteristica fondamentale della poesia e che facevano i loro scritti di citazioni classiche e di divinità greche e romane perché solo la poesia degli "antichi" era degna di tale nome.

La polemica non era nuova e durerà ancora parecchi anni; ciò che è importante sottolineare è la funzione che viene attribuita alla poesia: suscitare un *effetto* prima ancora che dare piacere. In questo lord Byron era considerato un maestro e, parlando in particolare del *Giaurro*, Ludovico di Breme dirà appunto che "il soggetto, la condotta, i costumi, le passioni, l'ideale di questa composizione, la caratterizzano di quella specie appunto di poesia contra cui si scagliano con caloroso risentimento e con freddi argomenti quelle persone, le quali hanno le regole antiche per troppo più importanti che l'effetto presente<sup>16</sup>".

Ma qual era l'effetto che questa poesia doveva suscitare? Su questo l'autore non ha dubbi: "Noi vorremmo che il ministero poetico ritornasse a profitto della morale e del patriottismo<sup>17</sup>". Questo era ciò che Byron raggiungeva nelle sue opere. Ludovico di Breme ne dà esemplificazione analizzando i versi iniziali del *Giaurro*. Ci troviamo su una spiaggia greca, tutto è tranquillità e calma, ma il commentatore ci fa notare come l'autore voglia in realtà suggerire al lettore l'attuale stato di desolazione di quei luoghi un tempo famosi, attraverso la descrizione di ruderi e rovine; "l'ignoranza, lo squallore, il servaggio colle mille altre miserevoli conseguenze della tirannide ingombrano la regione. Ahi! Lo scettro della tirannide è di massiccio piombo; e pare somma clemenza se chi lo distende sulle suddite fronti, v'abbia intrecciato il sonnifero papavero!<sup>18</sup>".

Secondo Ludovico di Breme i sei versi iniziali mettono il lettore nello stato più adatto a "sentire" tutta la malinconia delle riflessioni successive<sup>19</sup> grazie alle leggi dell'analogia che vorrebbero che ad un'immagine se ne connettesse subito un'altra e così via. Di Breme afferma che "L'universo poetico è un tutto governato da queste leggi di analogia: il capirle non è dato a chi non le sente: il sentirle profondamente è proprio soltanto di quegli animi generosi e delicati, che diconsi, e sono poeti<sup>20</sup>". Di certo tutto il discorso sulla tirannide non

può non richiamare, proprio per analogia, l'immagine dell'Italia del 1816 e sicuramente non è stata indotta casualmente da un autore che attribuiva tanto valore all'effetto.

I commenti che Ludovico di Breme rivolge alla traduzione del *Giaurro* riflettono quello stesso modo di sentire che aveva espresso nel descrivere le qualità dell'opera letteraria. La ricerca dell'effetto, fondamentale in letteratura, non può non esserlo anche in traduzione e ad esso deve essere sacrificata qualsiasi altra cosa.

Dopo essersi scagliato ancora una volta contro i fautori di "cadaveriche dottrine" di foscoliana memoria<sup>21</sup>, passa a commentare il lavoro di Pellegrino Rossi, il quale a suo dire sarebbe riuscito a trasportare "gli accenti onde lord Byron contrappone alle benefiche intenzioni della natura in pro di quelle contrade, la turpe opera dell'uomo in esse, il vil governo ch'ei ne fa, e i miseri destini a cui sono ridotte: perocché questa è quella terra, di cui lo stesso mirabile poeta cantò nella Sposa d'Abido<sup>22</sup>". Evidentemente Ludovico di Breme vuole richiamare l'attenzione sullo stato di decadenza di cui era vittima la Grecia di Byron ed aggiunge: "A chi, a che mai paragonare un paese decaduto da ogni grandezza, una gente a cui sia negato d'esistere d'una propria civile sua esistenza? Misera generazione d'uomini fatta scherno d'un mostruoso egoismo politico, e sacrificata alla sicurezza d'uno scettro<sup>23</sup>". Le domande ovviamente sono retoriche, quale altra nazione poteva essere paragonata alla Grecia oppressa se non l'Italia? L'autore prosegue riportando vari passi della traduzione di Pellegrino Rossi, non elomosiando complimenti, eppure si auspica che il traduttore nelle future ristampe vada ad emendare alcuni passi "che fanno ancora un po' dell'aspro e dell'intralcio<sup>24</sup>". Secondo il commentatore, l'intralcio sarebbe dovuto proprio a quell'aderenza al testo originale che pure era da tanti invocata. Ludovico di Breme critica il traduttore per aver seguito troppo l'originale inglese e senza mezzi termini sancisce la necessità di osservare un'altra "fedeltà<sup>25</sup>", quella nei riguardi del lettore italiano. Il testo originale infatti presenta a volte brani spezzati, slegati dal resto del racconto, iniziando poi una nuova narrazione che risulta legata al resto solo da alcuni puntini di sospensione, procedimento questo che ricorda molto quello sterniano, autore amato da Byron, ma che non poteva ancora essere compreso appieno in Italia, dove per quanto ci si sforzasse di promuovere novità in letteratura, si era pur sempre abituati ad utilizzare norme e regole nella narrazione che si percepivano come connaturate al testo stesso. Il commentatore afferma che "La sospensione fa danno alla legatura. La poesia

inglese, e vieppiù la moderna, si compiace assai di membri incidenti e di pensieri episodici: la consuetudine di quegl'ingegni, e la loro attitudine al meditare fanno sì ch'essi provino un gusto in alcuni modi che sono cagione a noi di raffreddamento<sup>26</sup>". E' ancora la concezione ottocentesca del tradurre che riemerge: sopprimere o modificare brani dell'originale è ammesso se questi non sono ritenuti in assonanza col gusto della cultura d'arrivo. In quanto operazione del tutto lecita e comune, Ludovico di Breme si meraviglia di quell'aderenza all'inglese che percepisce come "intralcio" e si meraviglia ancora di più delle dichiarazioni del traduttore, il quale in nota alla traduzione prende a giustificarsi per un cambiamento apportato all'originale, avendo tradotto "le terzine in versi sciolti<sup>27</sup>".

Il traduttore aveva affermato: "Potrei prendere a dimostrare con quanto senno e buon gusto io abbia adoperato nell'usare diversi metri in questa mia traduzione, e, siccome avviene, troverei dopo il fatto molte belle ragioni, onde provare che così era da farsi. Ma il vero è che essendomi posto a questo per mio diletto ne veniva traducendo ora un brano ora un altro, secondo me ne pigliava talento. E' vero altresì che a ciò mi dava animo la forma irregolare del poema, il quale par composto di frammenti, e sparso di lacune<sup>28</sup>". Il traduttore appare quindi "preoccupato" di come il lettore italiano accoglierà qualcosa che sa essere una deviazione dal gusto dell'epoca, pure la sua conoscenza dell'inglese e dei testi inglesi, lo portano a "sperimentare", a introdurre una variazione all'interno della poetica tradizionale. Ludovico di Breme, con tutta la sua ostilità agli "antichi" ed alla tradizione, non riesce a sentire proprio quella grande qualità innovativa che è tipica della traduzione e che per l'appunto lo portava a promuoverne l'utilizzo in quanto capace di aprire nuove possibilità stilistiche proprio grazie all'importazione di modelli espositivi appartenenti ad altre culture. Secondo di Breme la giustificazione addotta in questo caso dal traduttore non era affatto necessaria ed afferma in particolare che "di niuna giustificazione abbisognava egli quando la variazione del metro fosse caduta acconcia a quella del soggetto, dei modi, e direm quasi del tuono onde risultar debbono il totale *effetto*, la tessitura e i chiari-oscuro del componimento. Il metro non è infine che uno strumento: quando il variar lo strumento sia non che necessario, anche minimamente giovevole a migliorare l'*effetto* dell'opera, da quel punto si ha una suprema ragione di non vietarselo. Lingua, rime, ritmi, partizioni, ecc. sono tutte bazzecole di per sé, né bisogna attribuir loro punto più o punto meno d'importanza di quanta s'appartiene all'*effetto* cui cospirano. Usciamo una volta

da queste dottrine meccaniche, e da queste rozze superstizioni<sup>29</sup>" (corsivo mio). Ludovico quindi si mostra contrario alla traduzione "fedele" se questa rischia di rovinare l'effetto. Il problema era un altro e Ludovico cerca di uscire d'impiccio in qualche modo. Quel comporre per frammenti, per episodi, doveva apparire certamente incomprensibile allo studioso italiano, ma l'opera era stata creata da Byron, poeta ammiratissimo da tutti, non poteva quindi trattarsi di cattivo "gusto" da parte dell'autore, la "bizzarria" doveva necessariamente essere attribuita alla diversità culturale, cosa questa che la renderebbe tollerabile agli occhi del pubblico inglese. In italiano però, secondo il commentatore, la "stranezza" è ancora intollerabile e lo afferma chiaramente: "mi sento più franco nel muover dubbio al valoroso traduttore, se qua venisse poi molto acconcia e fosse naturalmente invocata dall'indole del discorso la mutazione del metro, e confesso che in luogo suo non mi sarei punto avveduto d'una tale convenevolezza, ed avrei quindi proseguito colle terzine. Confesserò di più che, non già per ossequio ai giornalisti, ma trattandosi di trasportare un siffatto poema nella lingua di quella nazione, che mostra di aborre tuttora più delle altre, da qualsiasi innovazione nelle forme letterarie, avrei voluto che, per condiscendenza a cotesta *materna* intolleranza, il poeta italiano avesse serbato, quanto l'inglese almeno, l'uniformità del verso<sup>30</sup>".

Ma di simili incongruenze nel *Giaurro* ce ne sono molte l'attenzione che Ludovico di Breme dedica al trovarvi giustificazione è comunque indice dello scalpore che potevano aver suscitato e ricordiamo qui di sfuggita che Foscolo, traducendo il suo "amico" Sterne, aveva appunto "normalizzato" il testo inglese, non comprendendo forse nemmeno lui la ragione di quelle "bizzarrie" stilistiche. Ecco allora che cerca di spiegare il motivo per il quale a volte l'ordine temporale della narrazione non viene rispettato. Infatti afferma: "Byron ha dunque tutte le ragioni di far qui precedere nell'ordine poetico ciò che materialmente segue nell'ordine temporario; giacché le variazioni prodotte nel palagio di Hassan furono tali che un forte contrasto d'affetti ne può risultare, e che per mezzo del contrasto di sentimenti si rendono poetiche anche le cose contemporanee, e poetiche divengono per mezzo di siffatte inversioni e anticipazioni le cose per sé meramente storiche<sup>31</sup>". Non solo, vuole anche giustificare l'autore dall'accusa di aver eletto a protagonisti della propria opera "de' tremendi scellerati" entrando in disquisizioni tra "scellerato poetico" e "volgare", che "ha per solo scopo l'utile e il profitto d'ogni momento della vita<sup>32</sup>" mentre "i malvagi da lord Byron dipinti sono

per lo più una certa razza di Satani che serbano, come presso Milton, molte fattezze d'un primo mobilissimo carattere, e nati si ravvisano a splendidi destini<sup>33</sup>".

Da queste prime osservazioni sembrerebbe quindi che le consuetudini traduttive dell'Ottocento consentissero una buona dose di "licenze" che oggi sarebbero considerate veri e propri rimaneggiamenti<sup>34</sup>. Se allora l'opera di Byron ha riscosso tanto successo tra i romantici e se da sempre si sottolinea l'influenza da lui esercitata sugli scrittori successivi<sup>35</sup>, credo allora che il primo passo da compiere nello studio di queste influenze sia proprio quello di analizzare il modo in cui questo autore è stato trasportato nei vari paesi d'arrivo e quindi in traduzione.

In Italia Byron è sempre stato molto tradotto, ma il numero di traduzioni aumenta vertiginosamente subito dopo la sua morte che lo consacra appunto eroe della libertà e questo non può certo essere un dato privo di significato. Nonostante la scarsa attenzione attribuita alla traduzione, opera seconda, proprio gli autori "originali" sembrano essere quelli più attenti alla questione. Byron stesso fu traduttore e non certo "fedele" dell'episodio dantesco di Paolo e Francesca. I rimaneggiamenti sono molti ed alcuni dei temi danteschi affrontati vengono completamente rivisitati in favore di altri, più consoni al traduttore. Quello che è importante sottolineare è che anche Byron, che da autore si professava favorevole ad una traduzione aderente all'originale<sup>36</sup>, non sembra ritenere l'aver accentuato alcuni temi a scapito di altri una "infedeltà". Del resto sapeva bene quanto fosse pericoloso per un autore l'essere tradotto. Lo dimostra in una lettera a Thomas Moore, nella quale parla di una "povera creatura, malata e sola" che tradurrebbe solo quale "ultima risorsa" al disagio in cui versava. Byron chiede all'amico di rintracciare la ragazza al fine di poterla aiutare, ma si affretta anche a dire: "Ma dille che non deve assolutamente tradurmi: sarà il colmo dell'ingratitude se lo farà<sup>37</sup>" e lo ribadisce ancora nella lettera seguente<sup>38</sup>. L'apprensione mostrata dall'autore Byron evidenzia come da autore e traduttore sia perfettamente consapevole dell'importanza del testo tradotto, evidentemente temendo che fosse riservato alla propria opera quel trattamento poco rispettoso dell'originale che sapeva esser riservato alle opere straniere.

### Bibliografia

- George G. Byron, *Il Giaurro – frammento di novella turca, Osservazioni di Lodovico di Breme*, Milano, 1816.
- Byron George Gordon (1969), in *I Giganti della letteratura mondiale*, Mondadori, Verona.
- Byron G. (1985), *Lettere Italiane*, Guida Editori, Napoli.
- Calvani A. (2004), *il viaggio italiano di Sterne*, Cesati Editore, Firenze.
- Coote S. (1988), *Byron: The making of a Myth*, London, The Bodley Head.
- Crisafulli Jones L. M. et al. (a cura di, 1995), *Romanticismo europeo e traduzione*, in Atti del seminario internazionale Ischia 10 – 11 Aprile 1992, Napoli, Valentino editore.
- Kemeny T. (a cura di, 1993), *Byron George Gordon, Opere scelte*, Mondadori.
- Fasano P. (1974), *Stratigrafie foscolicane*, Roma, Bulzoni.
- Innocenti L. (1995), *Scene, itinerari, dimore. Lo spazio nella narrativa del '700*, Bulzoni Editore.
- Mc Gann J. (2002), *Byron and Romanticism*, Cambridge University Press.
- Mellor A. K. (1993), *Romanticism and Gender*, Routledge, New York.
- Porta A. (1923), *Byronismo italiano*, Casa Editrice L. F. Cogliati, Milano.
- Quennell P. (1999), *Byron in Italia*, Il Mulino, Bologna.
- Thorslev P. L. Jr. (1965), *The Byronic Hero*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

<sup>1</sup> A. Calvani, *Il viaggio italiano di Sterne*, Cesati Editore, Firenze, 2004.

<sup>2</sup> Il caso estremo opposto può essere ben rappresentato da Sterne, il cui *Viaggio sentimentale* era stato tradotto dal solo Foscolo e che dovette aspettare fino agli anni '90 per essere nuovamente tradotto.

<sup>3</sup> Vedi Peter L. Thorslev, Jr., *The Byronic Hero*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1965.

<sup>4</sup> In proposito vedi *Romanticismo europeo e traduzione*, Atti del seminario internazionale Ischia 10 - 11 Aprile 1992, a cura di Lilla Maria Crisafulli Jones, Annalisa Goldoni, Romolo Runcini, Valentino editore, Napoli, 1995, pag. 90.

<sup>5</sup> L'autore che scrive una data opera in una lingua avrà certamente un'educazione, una cultura, delle esperienze che ne influenzeranno la scrittura, esperienze che non possono essere quelle del suo traduttore; per non parlare poi dei condizionamenti politici o di quelli dettati banalmente da esigenze editoriali.

<sup>6</sup> Vedi *Il viaggio italiano di Sterne*, op. cit., cap. II., pag. 71.

<sup>7</sup> Prima redazioni della *Notizia intorno a Didimo Chierico*, in P. Fasano, *Stratigrafie foscoliane*, Bulzoni, Roma, pag. 151.

<sup>8</sup> In *Il viaggio italiano di Sterne*, op. cit., cap. II.

<sup>9</sup> In *Romanticismo europeo e traduzione*, op. cit., pag. 81.

<sup>10</sup> Ibidem, pag. 72.

<sup>11</sup> Ibidem, pag. 73.

<sup>12</sup> In George G Byron, *Il Giaurro - frammento di novella turca, Osservazioni di Lodovico di Breme*, Milano, 1816, pag. 4.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem, pag. 5.

<sup>15</sup> "nella più imperfetta bozza di vera ispirazione v'ha più poesia, e se n'ha da sperare più sicuro effetto, e più intimo piacere, che non produrrà giammai il più lindo, lisciato ed irreprensibile madrigale", Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem, pag. 6.

<sup>17</sup> Ibidem, pag. 8.

<sup>18</sup> Ibidem, pag. 12.

<sup>19</sup> "Ciò conseguito la forma sarà da reputarsi ottima in grazia dell'effetto", in *Osservazioni di Lodovico di Breme*, Op. cit., pag. 12.

<sup>20</sup> Ibidem, pag. 14.

<sup>21</sup> Lo stesso aggettivo infatti venne usato da Foscolo per definire le traduzioni letterali, "cadaveriche" appunto, rispetto a quelle "animate".

<sup>22</sup> In *Osservazioni di Lodovico di Breme*, Op. cit., pag. 20.

<sup>23</sup> Ibidem, pag. 21.

<sup>24</sup> Ibidem, pag. 22.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Ibidem, pag. 22-23.

<sup>27</sup> Ibidem, pag. 23.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem, pag. 23-24.

<sup>31</sup> Ibidem, pag. 29.

<sup>32</sup> Ibidem, pag. 32.

<sup>33</sup> Ibidem, pag. 33.

<sup>34</sup> E ancora leggendo un'opera del 1923, *Il byronismo italiano*, si notano ancora quegli stessi rimaneggiamenti ottocenteschi, quel ricondurre il personaggio ai propri canoni, trasformando così Byron in un uomo ossessionato dall'ansia del religioso ("Allora l'uomo, si chiami esso Manfredo, Faust, Caino, si scaglia contro il fantasma che pensa crea Dio, e la bestemmia è disperato atto di fede" pag. 138 o "...la bestemmia di Caino è l'inno verso il vero Dio, che la superstizione avvilita ed oscura", pag. 141), eroe della libertà ("La libertà, sintesi di tutte le conquiste, di tutto l'avvenire, di tutta la felicità, era il problema e l'angoscia dell'Europa intiera, la bestemmia e l'anelito dei popoli: la parola esagitata di Byron incendiò, sangue violento, la decrepita immobilità delle tradizioni; ed il suo canto fu la profezia e il sogno ed il verbo", pag. 78) e spesso calunniato ("la consorte superba, rigida, campione d'aristocrazia puritana, non poteva comprendere il marito; [...] un'ondata di calunnia e di fango s'avventava contro il poeta", pag. 17), senza mai un accenno agli scandali che lo videro coinvolto. Citazioni in A. Porta, *Byronismo italiano*, Casa Editrice L. F. Cogliati, Milano, 1923.

<sup>35</sup> E mi viene in mente il Poe di *l'appuntamento mortale*, ma anche il Pushkin di *La figlia del capitano* e addirittura il Dostoevskij di *Delitto e Castigo*, dei *Demoni*, con i suoi personaggi esasperati, forti, eccessivi, ma soprattutto con la loro volontà d'agire su un destino altrimenti avverso.

<sup>36</sup> Criticava infatti la versione di Cary che non aveva "tradotto" ma "tradito" e riferendosi alla propria versione del *Morgante Maggiore* del Pulci esprimeva a Murray il desiderio che venisse pubblicato con il testo a fronte "perché desidero che il lettore ne giudichi la fedeltà, stanza per stanza, spesso verso per verso, se non parola per parola", in G. Byron, *Lettere italiane*, Guida Editori, Napoli, pag. 124.

<sup>37</sup> Ibidem, pag. 137.

<sup>38</sup> Ibidem, pag. 141.



## Del Tradurre Poesia

di Luigi Fontanella

a Joseph Tusiani, Magister mutationis  
in alium sermonem

La traduzione è arte antica e complessa, forse perfino impossibile nel campo della poesia, se già Dante nel *Convivio* affermava “E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta la sua dolcezza e armonia.” (I, cap. VII). Un’affermazione disarmante che ancora oggi non ha perso di un grammo tutta la sua pregnanza, se è vero che ha mantenuto inalterata la sua validità per tanti secoli (più di otto!), e se è vero che un Walter Benjamin non molti decenni fa ancora insiste(va) che il tradurre letterario, semplicemente finalizzato alla comunicazione o informazione, è inconcepibile dal momento che la traduzione di un testo creativo ve ben al di là dell’informazione, contenendo quel quid di insondabile, di misterioso, di alchemico (di “poetico”, appunto), appartenente al mondo interiore del poeta che stiamo traducendo (rimando al suo noto e tanto suggestivo saggio *The Task of the Translator*, da lui scritto nel 1923 come Prefazione alla traduzione dei *Tableaux Parisiens* di Baudelaire, ora nel volume *Angelus Novus*, Einaudi, 2006)).

Dicevo “arte antica e complessa”... Ricordiamo allora – sia pure schematicamente per non annoiarvi – l’origine latina del termine *traduzione*, composto da *trans*, participio presente [forma durativa] di *terere* (= perforare), figurativamente *attraversare* + in inglese il participio passato di *fero* (= portare), in italiano *ducere* (= condurre). Qui sarà interessante notare che, sempre in latino, il verbo “tradurre”, ovvero l’azione del tradurre, veniva espressa essenzialmente in tre modi: 1) *transferre* (transfero, transfers, transtuli, translatum, transferre; dal participio passato di questo verbo c’è l’inglese *translation*); 2) *vertere* o *convertere*, verbo composto da *cum-vertere* (converto, convers, converti, conversum, convertere) che dà il senso di dirigere una parola verso un’altra parola, talora modificandone, come ci insegna Aldo Gabrielli, la qualità, la natura, la forma e la destinazione; 3) *explicare*, nel senso di tradurre liberamente (Cicerone: “Summorum oratorum oratione explicare”, cioè tradurre le orazioni dei sommi oratori; va però ricordato che il verbo *explicare*, nel senso di tradurre liberamente, viene ufficializzato da Quintiliano).

Qualsiasi possa essere la semantica che vogliamo dare all’atto del tradurre, tutte e tre i verbi latini stanno a significare la volontà, da parte del traduttore, di portare qualcosa da una parte all’altra. Nell’atto del tradurre il traduttore trasporta un *discorso* da una lingua a un’altra, ovvero da un luogo a un altro. Questo “luogo” può essere inteso non soltanto come un’altra lingua, beninteso, ma anche un’altra cultura e talvolta, diacronicamente, a un tempo diverso da quello in cui si sta effettuando questo “trasporto”.

Si potrebbe anche dire che una traduzione serve a offrire un presente storico alla cultura rappresentata dal linguaggio in cui quel testo viene tradotto: nel tradurre noi *diamo voce all’altro*, all’oggetto della traduzione. Allo stesso tempo anche alla lingua in cui stiamo traducendo, in quella specifica trasposizione si fa, simultaneamente, esperienza dell’altro e insieme esperienza di se stessi e del proprio mondo.

Ora è inevitabile, direi fatale, anzi oserei dire addirittura “fetale”, che nel tradurre un’opera di poesia il traduttore cerchi un’analogia radicata nel proprio mondo lirico e nel suo profondo, attraverso elementi della propria esperienza, della propria immaginazione e del mondo a lui contemporaneo; ma, allo stesso tempo, egli sa bene che non può e non deve trascurare *il testo* che ha davanti e al quale deve pur restare vincolato per tutta la durata in cui compirà quel lavoro di trasposizione.

Se noi portassimo l’estetica della ricezione alle estreme conseguenze, si arriverebbe alla conclusione, per certi versi paradossale, che il testo non esiste, *ma che esistono invece i vari modi in cui esso viene recepito e dunque tra-dotto in epoche diverse*.

Questo concetto di trans-collocazione attraverso il tempo e lo spazio ci fa riflettere inoltre sul fatto che, mentre il testo originale resta immutabile nel tempo, la traduzione è *inevitabilmente connessa al proprio tempo storico*, ossia al tempo diacronico dello stesso traduttore: una sorta di presente storico che è per forza di cose fatalmente effimero, transeunte. Di conseguenza si potrebbe dire che ogni traduzione è effimera e transeunte.

\* \* \*

Veniamo ora ancora più da vicino al problema del tradurre poesia, che è l’argomento che mi sono proposto per la mia relazione. Problema teoricamente irresolubile, visto – come si è detto all’inizio citando Dante – che esso porta con sé il *dubbio* della sua effettiva

realizzazione, diremmo meglio della sua effettiva credibilità e corrispondenza al testo originale.

Circa cinque secoli dopo l'affermazione dantesca – siamo esattamente nel 1791 – il grande studioso Alexander Fraser Tyler nel suo *Essay in the Principle of Translation* lanciò l'idea che solo un poeta può veramente tradurre un altro poeta (“none but a poet can translate a poet”); ed è abbastanza nota la convinzione, ancora più di un secolo dopo, di Robert Frost, quand'egli afferma che in un processo di traduzione di una poesia è proprio la poesia ciò che si rischia di perdere. Intendiamoci, Frost allude al particolare fascino della poesia intesa soprattutto come musicalità, suono, ritmo, tono, sfumature, suggestività.

Ma la poesia è solo questo? Il lavoro di traduzione non è forse anche lavoro di interpretazione? Anni fa, nella Prefazione a una traduzione in inglese dei *Canti* di Giacomo Leopardi, Franco Fortini sostenne che la poesia, a differenza della narrativa, è l'unica forma espressiva che esige un'interpretazione costante. E, per restare ancora su Leopardi, nella Postfazione a una raccolta di poeti irlandesi che avevano dedicato i loro versi a Giacomo Leopardi, Cormac O'Cuilleánáin scrive che “new foreign rendering of original poems may sharpen our understanding of the original like musical performances (...). This points up the link between creation and textual interpretation. The beauty of translation is intertextual rather than textual: it is the harmonious linkage of texts across languages, rather than the excellence of any text in itself, whether the original or the translation, the beauty lying in the *correspondence*.” (*The Languages of Ireland*, Four Courts Press, 2003, p. 120) [traduco: “Ogni nuova versione di una poesia originale in lingua straniera può affilare (intensificare) la nostra comprensione del testo originale come una performance musicale. Questo indica il legame tra creazione e interpretazione testuale. La bellezza di una traduzione è di tipo intertestuale piuttosto che testuale: è il legame armonioso [Dante lo aveva chiamato il *legame musaico*] di testi attraverso le lingue, più che l'eccellenza di qualunque testo in se stesso, vuoi che sia l'originale vuoi che sia la traduzione, la sua bellezza risiede (resta) nella *corrispondenza*]. Un concetto che O'Cuilleánáin ha ripreso nel recente volume *Translation and censorship*, Four Courts Press, 2009).

Ecco che siamo già a un punto cruciale della questione, la *corrispondenza*: parola carica di suggerimenti e di suggestioni, parola-concetto senz'altro da approfondire se pensiamo che tra l'interpretazione, la fedeltà al testo, la traduzione più o meno libera,

sia anche possibile arrivare alla *poesia*.

Un eccentrico poeta, fine studioso di traduttologia, James S. Holmes, ci ricorda, su questo punto, in *Formes of Verse Translation and the Translation of Verse Forms*, che “all translation is an act of critical interpretation, but there are some translations of poetry which differ from all other interpretative forms in that they also have the aim of being acts of poetry” (*The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, Mouton De Gruyter, 1970, p. 24) [traduco: “Ogni traduzione è un atto di interpretazione critica, ma ci sono alcune traduzioni di poesia che differiscono da qualsiasi forma interpretativa nel senso che hanno l'obiettivo (l'intento) di essere esse stesse documenti di poesia.”]

Ci ritorna di nuovo in mente il noto saggio di Benjamin, precisamente quel punto sulla traduzione poetica incapace di riproporre in altra lingua quel quid di “insondabile e misterioso” (*the unfathomable and the mysterious*) contenuto in un testo poetico, benché lo studioso tedesco sembra essere più incoraggiante quando afferma che “all great texts contain their potential translation between the lines” (tutti i grandi testi di poesia contengono la loro potenziale traduzione fra i versi).

D'altro canto un vero traduttore non può privilegiare né l'interpretazione né la filologia, perché così facendo si arriva all'altro estremo della traduzione in prosa. Holmes disegna una sorta di grafico audace e intrigante: un diagramma aperto a ventaglio rappresentante le varie possibilità del tradurre un testo poetico. Al centro colloca il testo originale, a un estremo la traduzione in prosa e l'interpretazione critica, all'altro estremo addirittura un testo poetico nuovo, insomma una sua riscrittura ispirata dall'originale, riducendo quest'ultimo a una “imitazione” o a un pre-testo. In un punto ideale l'atto interpretativo e la libera traduzione (riscrittura) poetica si intersecano. Qui ci vengono in mente esempi clamorosi. Penso per esempio a Robert Lowell quando decise di tradurre (riscrivere), in modo del tutto libero e autonomo alcuni *Canti* leopardiani. Nel suo lavoro di “traduzione” Lowell riscrisse o reinventò arbitrariamente il testo leopardiano. Non è un caso che Lowell titolasse quelle sue traduzioni *Imitations* (Farrar, Strauss & Giroux, 1990, prima edizione 1961). Riporto, nella sua interezza, come esempio, la riscrittura di un celebre *Canto* leopardiano (*A Silvia*). Penso che tutti abbiano presente il testo originale; dunque riporto soltanto la versione di Lowell. Un semplice confronto fra testo *princeps* e sua “imitazione” spiegherà il concetto espresso da James S. Holmes nel suo singolare diagramma.

**Sylvia**

Sylvia, do you remember the minutes  
in this life overhung by death,  
when beauty flamed  
through your shy, serious meditations,  
and you leapt beyond the limits  
of girlhood?

Wild,  
lightning-eyed child,  
your incessant singing  
shook the mirror-bright cobbles,  
and even the parlor,  
shuttered from summer,  
where you sat at your sewing  
and such girlish things –  
happy enough to catch  
at the future's blurred offer.  
It was the great May,  
And this is how you spent your day.

I could forget  
the fascinating studies in my bolted room,  
where my life was burning out,  
and the heat  
of my writings made the letters wriggle and melt  
under drops of sweat.  
Sometimes, I lolled on the railing of my father's house,  
and pricked up my ears, and heard the noise  
of your voice  
and your hand run  
to the hum of the monotonous loom.

I marvelled at the composed sky,  
the little sun-gilded dust-paths,  
and the gardens, running high  
and half out of sight,  
with the mountains on one side and the Adriatic  
far off to the right.  
How can human tongue  
say what I felt?  
What tremendous meaning, supposing,  
and light-heartedness, my Sylvia!  
What a Marie-Antoinette

stage-set  
for life and its limits!  
When I think of the great puff of pride,  
sour constrictions choke me,  
I turn aside to deride  
my chances wrenched into misadventure.  
Nature, harsh Nature,  
why will you not pay  
your promise today?  
Why have you set  
your children a bird-net?

Even before the Sirocco had sucked  
the sap from the grass,  
some undiagnosable disease  
struck you and broke you –  
you died, child,  
and never saw your life flower,  
or your flower plucked  
by young men courting you  
and arguing love  
on the long Sunday walk –  
their heads turned and lost  
in your quick, shy talk.

Thus hope subsided  
little by little;  
fate decided  
I was never to flower.  
Hope, dear comrade of my shrinking summer,  
how little you could keep  
your color! You make me weep.  
Is this your world?  
These, its diversions, its infatuations,  
its accomplishments, its sensations,  
we used to unravel together?  
You broke before the first  
advance of truth;  
the grave  
was the final, shining milestone  
you had always been pointing to  
with such insistence  
in the undistinguishable distance.

Come si può evincere dalla lettura della versione (chiaramente

arbitraria) lowelliana vi riscontriamo insieme impoverimenti e arricchimenti – se mai possibili – del testo originale, a conferma delle eccentriche teorie espresse da Holmes.

Gli stessi aspetti, fatte le debite differenze, si potrebbero riscontrare in Ezra Pound traduttore del suo amatissimo Guido Cavalcanti (benché Pound - a differenza di Lowell - ben conoscesse la lingua italiana).

\* \* \*

Ora, però, giunti a questo punto, e a proposito del concetto di traduzione come imitazione, occorre fare un'osservazione indilazionabile quanto pertinentissima, e cioè che per una qualunque traduzione o versione poetica bisogna che ci sia l'elementare concetto – antico e attuale – di *rispetto del testo*: il testo che si vuole tradurre è sì un oggetto da trasportare in piena libertà interpretativa in un'altra lingua, ma il soggetto che traduce – sia egli un bravo studioso o un poeta prestigioso – non deve prevalere su di esso. Il traduttore non dovrebbe mai arrivare a prendere il posto dell'Autore, insomma a sostituirsi *tour court* all'autore originale, per quanto – come dicevo prima – sia inevitabile che ogni traduzione implichi anche un'interpretazione soggettiva, con tutte le conseguenze possibili ed estreme, come si è visto nel caso di Lowell.

Il riferimento a Leopardi "imitato" in inglese da un poeta contemporaneo come Lowell, mi permette, fra l'altro, di annunciare che i *Canti* sono stati recentemente (e qua e là discutibilmente) ritradotti in inglese da Jonathan Galassi, un editore-traduttore-poeta o editore-poeta-traduttore che qualche anno fa ci aveva offerto l'intero corpus di Montale (ambedue i volumi sono usciti per Farrar, Strauss & Giroux; il primo, su Montale, nel 1998, il secondo, su Leopardi, nel 2010). A mio avviso – sia detto per inciso – una delle più belle traduzioni dei *Canti*, se non forse la più bella e suggestiva in assoluto, resta tutt'oggi quella approntata da Joseph Tusiani per il bicentenario leopardiano (1798-1998), benché oggi sia quasi introvabile, forse perché pubblicata da un editore un po' decentrato (*Leopardi's Canti*, Schena, 1998, Introduzione e Note di Pietro Magno, Prefazione di Franco Foschi). Mi piace riportare, come esempio, ma anche per sottolineare il differente approccio traduttivo rispetto a quello di un Lowell (poeta cui va comunque la mia ammirazione) la splendida traduzione del Canto *Il tramonto della luna*, considerato da Tusiani il vertice della poesia leopardiana.

*The Setting of the Moon*

As in a lonely night,  
Over the silver sheen of fields and waters,  
There, where a light breeze flutters,  
And distant shadows weave  
A thousand images of loveliness  
And countless wraiths that shimmer and deceive  
Through tranquil waves of seas,  
Through hills and hedges, cottages and trees;  
There, where the heaven ends  
Past Apennines or Alps,  
Or, down into the infinite blue bosom  
Of the Tyrrhenian sea, the moon descends,  
And the world darkens, and each shadow fades.  
And one black doom invades  
The mountain and the valley; with no light  
Remains the lonesome night  
While, singing a disconsolate low tune,  
Alone, the carter greets along his road  
The last white flicker of the fleeting moon  
That has until this moment shown the way;

Man's youth so fades away,  
Leaving our mortal life; and vanish with it  
Appearances and shadows  
Of dear deceptions, and of sudden die  
All distant hopes whereon  
Man's mortal nature leans.  
Dark and deserted soon our years remain.  
Gazing on youth in vain,  
The traveler now tries to find, dismayed,  
The goal or purpose of the lengthy road  
He clearly sees ahead,  
And only knows all earthly objects seem –  
Now that he feels a stranger on this earth –  
Alien and odd to him.

Too happy and too blest  
Our wretched fate would look to Those above,  
Should youth, wherein each bliss  
Engenders countless pains,  
Last our entire life's course,  
Too merciful indeed,  
Heaven's decree that dooms

All animals to die,  
 Were we, before, denied at least half way  
 More sorrowful, and worse, than painful death.  
 Worthy of deathless minds  
 Is this supreme of evils, planned up there –  
 Old age that keeps desire  
 Ever intact while every hope is spent,  
 Old age where fountains of all joy are dry,  
 Regret is even higher,  
 And happiness is granted nevermore.

You, lovely hills and shores,  
 After the splendor that from yonder west  
 Sprinkled the veil of night with silver hue,  
 Oh, not for a long time  
 Will you remain bereft of easy light.  
 You from the other side will promptly see  
 The whitened skies anew,  
 And dawn arise; and, after dawn, the sun  
 Breaking about with all its potent flames  
 With lucent streams will flood  
 The skyey fields. But mortal life, when youth –  
 Ah, lovely youth – is gone,  
 Will nevermore know light, see dawn no more.  
 It will be lone forever, for the gods  
 Gave to the night outwinning age's gloom  
 Only one end – a tomb.

E proprio Giacomo Leopardi, anch'egli poeta-traduttore, nonché finissimo filologo, ci ha lasciato, a proposito della traduzione, pagine fondamentali sulle quali vale la pena soffermarsi.

Per l'autore de *L'infinito* lo stile è fondamentale. Compito del buon traduttore è quello di cercare di imitare prima di tutto il ritmo e la sonorità originali; parimenti importanti sono il rispetto lessicale e la corretta esegesi del testo che s'intende tradurre. Ricorderete tutti quel passo dello *Zibaldone* in cui Giacomo fa riferimento al Foscolo e al Monti, a proposito della traduzione dell'*Iliade*, in particolare laddove il greco dice *psuchàs* (anime) e *autoùs* (essi, cioè gli eroi), parole tradotte erroneamente in italiano *corpi* o *salme*. Vale la pena, a tale proposito, citare l'intero passo leopardiano (*Zibaldone* 4306):

E molte forti a Pluto, *alme* d'eroi /Spinse anzi tempo,  
 abbandonando i corpi / Preda a sbranarsi a' cani ed agli augelli.

Foscolo. Molte anzi tempo all'orco generoso / travolse *alme* d'eroi / E di cani e d'augelli orrido pasto / Lor *salme* abbandonò, Monti. E così gli altri. ma Omero dice *le anime (psuchàs)* ed *essi (autoùs)*, cioè *gli eroi*, non *i loro corpi*. Differenza non piccola, e secondo me, non senza grande importanza a chi vuol conoscere veramente Omero, e suoi tempi, e il loro modo di pensare.

Questa infedeltà, non di stile e di voci solo, ma di sostanza e di senso, nata dall'applicare alle parole di Omero le opinioni contemporanee a' traduttori; questa infedeltà, dico, commessa nel primo principio del poema, anche da' traduttori più fedeli, dotti e accurati, e in un caso in cui le parole son chiare e note, mostra quanto sia ancora imperfetta l'esegesi omerica (e in generale degli antichi), e quanto spesso si debba trovare ingannato, quanto spesso insufficientemente informato, chi per conoscere Omero, e gli antichi, e i loro tempi, costumi, opinioni ec. si vale delle traduzioni sole, e fonda su di esse i suoi discorsi ec. come per lo più i più eruditi francesi d'oggi ec. ec. (Pisa. 10 Maggio 1828. Sabato).

Sulla lunghezza d'onda delle riflessioni leopardiane molti anni dopo un fine leopardista italiano, Antonio Prete, per quanto riguarda la traduzione, annoterà:

Il gusto, la percezione della grazia, degli artifici, delle eleganze, della tessitura retorica, insomma tutto quello che costituisce l'esperienza letteraria e forma il "sentimento" della scrittura, cresce nell'esercizio e nella conoscenza della propria lingua. Da qui può muovere verso le altre lingue. Tradurre è dunque mettere in pratica una formazione letteraria: per questo è così stretto il legame tra traduzione ed esegesi, tra traduzione ed emermeneutica. Anche nell'indagine filologica applicata ai testi delle lingue classiche

Leopardi muove dalla familiarità con la propria lingua. E più in generale, dinanzi alle grandi questioni del linguaggio, della sua origine, della sua disseminazione, dei suoi statuti, l'atteggiamento leopardiano è quello del viaggiatore settecentesco: curiosità e giudizio, paragone e distanza, ironia e prossimità affabulatoria. (*Traduzione e imitazione*, nel volume *Finitudine e Infinito*, Feltrinelli, 1998, p. 146).

Osservazioni, queste di Prete, che potrebbero porsi come commento allo scetticismo di fondo espresso dal Leopardi sull'impossibilità di raggiungere una coincidenza perfetta fra testo poetico e sua traduzione in altra lingua. In una lettera scritta a

Francesco Puccinotti il 5 giugno 1826 Leopardi ribadirà: “ Tutti vogliono far versi, ma tutti leggono più volentieri le prose: e ben sai che questo secolo non è né potrebbe essere poetico; e che un poeta, anche sommo, leverebbe pochissimo grido, e se pur diventasse famoso nella sua nazione, a gran pena sarebbe noto al resto dell’Europa, perché la perfetta poesia non è possibile a trasportarsi nelle lingue straniere, e perché l’Europa vuol cose più sode e più vere che la poesia.” (in Giacomo Leopardi, *Epistolario*, a c. di Franco Brioschi e Patrizia Landi, vol. I, Bollati Boringhieri, 1998, p. 1175, corsivo mio).

Leopardi pur partendo da una concezione di traduzione come *imitatio*, da intendersi soprattutto come riscrittura stilistica, usa il termine *traslazione* che, come l’ideale fermaglio di una cintura, si riallaccia a quella di *trasmutazione* espressa da Dante:

Però, non che bastino ai volgarizzamenti delle opere dei Classici antichi la fedeltà e la chiarezza, ma esse opere non si possono dir veramente volgarizzate se nella *traslazione* [corsivo mio] non si è posto arte e cura somma circa la eccellenza dello stile, e se questa non vi risplende in ogni lato. (Giacomo Leopardi, Preambolo alle *Operette morali* di Isocrate, cito dal capitolo *Traduzione e imitazione* di Antono Prete, cit., p. 158).

Ma il passo dello *Zibaldone* forse più rilevante, direi anzi decisivo di tutta la speculazione leopardiana sulla traduzione resta quello cosiddetto della “camera oscura”. Vale la pena riportarlo interamente:

Siccome ciascuno pensa nella sua lingua, o in quella che gli è più familiare, così ciascuno gusta e sente nella stessa lingua le qualità delle scritture fatte in qualunque lingua. Come il pensiero, così il sentimento delle qualità spettanti alla favella, sempre si concepisce, e inevitabilmente, nella lingua a noi usuale. I modi, le forme, le parole, le grazie, le eleganze, gli ardimenti felici, i traslati, le inversioni, tutto quello mai che può spettare alla lingua in qualsivoglia scrittura o discorso straniero, (sia in bene, sia in male) non si sente mai né si gusta se non in relazione colla lingua familiare, e paragonando più o meno distintamente quella frase straniera a una frase nostrale, trasportando quell’ardimento, quella eleganza ecc. in nostra lingua. Di maniera che l’effetto di una scrittura in lingua straniera sull’animo nostro, è come l’effetto delle prospettive ripetute e vedute nella camera oscura, le quali tanto possono essere distinte e corrispondere veramente agli oggetti e prospettive reali, quanto la camera oscura è adattata a renderle con esattezza; sicchè tutto l’effetto dipende dalla camera

oscura piuttosto che dall’oggetto reale. Così dunque accadendo rispetto alle lingue (eccetto in coloro che sono già arrivati o a rendersi familiare un’altra lingua invece della propria, o a rendersene familiare e quasi propria più d’una, con grandissimo uso di parlarla, o scriverla, o leggerla, cosa che accade a pochissimi, e rispetto alle lingue morte, forse a nessuno) tanto adeguatamente si potranno sentire le qualità delle lingue altrui, quanta sia nella propria, la facoltà di esprimerle. (...) Quindi nell’italiana è forse maggiore che in qualunque altra la *facoltà di adattarsi* alle forme straniere, non già sempre ricevendole identicamente, ma trovando la corrispondente, e servendo come di colore allo studioso della lingua straniera, per poterla dipingere, rappresentare, ritrarre nella propria comprensione e immaginazione.

(*Zibaldone* 963-965, 20-22 aprile 1821)

Si tratta di una pagina fondamentale per capire la posizione di Leopardi nei riguardi della traduzione, nella quale Giacomo avverte come un’intercapedine tra un testo originale e la sua trasposizione in altra lingua, partendo e svolgendosi, il lavoro di traduzione, all’interno di un universo linguistico ch’è familiare al traduttore; un universo che è come uno spazio circoscritto (la “camera oscura”) nel quale la lingua originaria che si sta traducendo appare come un gioco di ombre, di illusioni o di pure immagini riflesse. Tradurre significa allora davvero porsi “all’ombra dell’originale, ma è anche accogliere l’originale in una zona d’ombra, produrre un gioco d’ombra” (Prete, cit., p. 145).

Ma il passo leopardiano su riportato anticipa anche, genialmente, una riflessione sulla traduzione che sarà in seguito espressa dai vari Humboldt, Benjamin, fino a Holmes e a Umberto Eco. Quella che Leopardi chiama “camera oscura” va intesa, cioè, come una sorta di filtro, una lente che trasmuta gradualmente il lavoro di traduzione, ricreandolo in un altro idioma attraverso quella *facoltà d’adattarsi*, appunto, come intuisce il poeta di Recanati.

È proprio questa “facoltà d’adattarsi” che sta alla base della traduzione, la quale non può avvenire senza che ci sia una qualche forma di *mediazione*. Quest’ultima, a sua volta, dipende dall’orizzonte culturale e dal patrimonio linguistico che sono propri del traduttore, a cui vanno ovviamente unite le sue intrinseche qualità linguistiche e creative. Si potrebbe dire, infine, un po’ paradossalmente, che al di là di qualsiasi metodologia traduttoria c’è solo il traduttore con tutto il suo personale universo (letterario, linguistico, storico, estetico e domestico) di fronte al testo che sta traducendo.

La traduzione come mediazione diventa allora quasi un atto magico, in ciò rispettando l'etimo originario di *medium*: il traduttore fa da mediatore tra il mondo immaginativo/spirituale di un autore (morto o vivo che sia) e il mondo che gli è vivo e vicino, familiare e presente.

Detto invece, in termini più pragmatici, il traduttore è un mediatore che sta compiendo una transazione; la traduzione è *una vera e propria transazione*; un atto – e sua relativa terminologia – che, nell'accezione pragmatica tutta americana, sintetizza efficacemente l'operazione del tradurre. Una posizione, in conclusione, assai vicina a quella espressa da Eco in anni recenti: "Se nessuna parola di una lingua è completamente uguale a una di un'altra lingua, tradurre diventerebbe impossibile; salvo intendere la traduzione come l'attività, per nulla regolata e formalizzabile, attraverso la quale si possono comprendere, delle cose che attraverso la nostra lingua non avremmo mai potuto conoscere." (Umberto Eco, *La ricerca della lingua perfetta*, Laterza, 10993, pp. 373-374).

LUIGI FONTANELLA  
Stony Brook, novembre 2010

## Raffaello Baldini in America

---

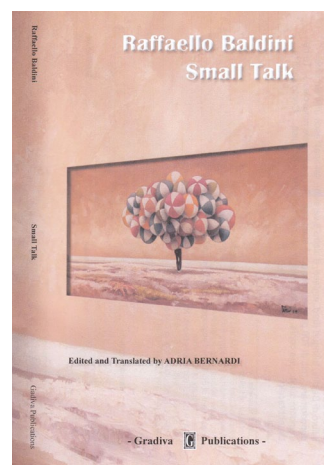
di Davide Argnani

**Adria Bernardi** è nata nell'Illinois (USA) nel 1957 da famiglia di origini italiane. (Frignano, alle pendici dell'Abetone, in provincia di Modena). È docente presso l'Università di Chicago dove vive. Ha pubblicato varie opere: il suo ultimo romanzo *Openwork*, è uscito nel 2006 da Southern Methodist University Press; un libro di racconti: *In the Gathering Woods*, e il romanzo *The Day Laid on the Altar*. Come traduttrice ha pubblicato *Adventures in Africa* di Gianni Celati; *Casa con nome: gli immigranti italiani di Highwood, Illinois*, è stata pubblicata recentemente da Monte Università Parma Editore. Ha vinto i premi: Drue Heinz Prize per il libro di racconti: *In the Gathering Woods*, e il Bakeless Fiction Prize per il romanzo: *The Day Laid on the Altar*. Per la traduzione dell'opera di Raffaello Baldini ha vinto il premio Raiziss/de Palchi dell'American Academy of Rome. Insegna al Warren Wilson MFA Program for Writers nel North Carolina, al Clark University a Worcester, Massachusetts e all'Università di Chicago.



Raffaello Baldini in America

di Davide Argnani



In copertina: illustrazione del pittore Giulio Turci

This i show

This i show, sometimes, when I come home  
At night, before putting the key in,  
I ring, Ring-ring

nobody ever answers

Mo acsè

Mo acsè, dal vólti, quant a tòrn a chèsa,  
la sàira, prima d'infilé la cèva,  
a sòun, drin, drin,

u n'arspòund mai niseun.

Ma così

Ma così, delle volle, quando torno a casa,/la sera, prima  
d'infilare la chiave,/suono, drin, drin, - non risponde mai nessuno.

Finalmente, dopo oltre tre anni di ricerca e di lavoro comparato  
dal dialetto all'inglese-americano di Chicago, a New York e nelle li-  
brerie degli States si possono leggere i versi, le 'chiacchiere' o "Small

Talk", del nostro poeta Raffaello Baldini! Da *La nàiva, Furistír, Ciacri* (Giulio Einaudi Editore 2000), dopo lungo lavoro di studio e di traduzione, ora la sezione *CIACRI* (tratta da quel famoso libro) esce completamente in inglese in America (tradotta da Adria Bernardi e edita da Gradiva Editore di New York – gradiva@italianstudies.org – pag. 700, \$ 30 - a cura del prof. Luigi Fontanella, docente presso quella Università). Interprete e specialista della lingua è la studiosa americana Adria Bernardi. Il libro contiene interventi critici di Franco Brevini, Dante Isella e di Geoffry Brock, il tutto con una bellissima copertina illustrata con una preziosa riproduzione de "Il venditore di palloni" dell'artista Santarcangiolese Giulio Turci, ben noto anche in America e scomparso trentanni fà.

Raffaello Baldini è uno dei migliori e più importanti poeti del novecento. La sua poesia in dialetto romagnolo di Santarcangelo di Romagna ha lo stesso vaglio dei grandi poeti contemporanei. Lo hanno scritto e dimostrato i maggiori critici e studiosi della sua opera, da Vittorio Sereni a Tullio De Mauro, da Franco Loi a Gian Luigi Beccaria, Dante Isella e poi Pier Vincenzo Mengaldo. Un poeta raro e originale, Raffaello Baldini, che non può essere dimenticato. Da anni l'attore Ivano Marescotti, da grande istrione, con anima e voce solca palcoscenici e piazze di mezza Italia recitando e interpretandone monologhi e poesie. Anche in futuro lettori, studiosi, critici della poesia del '900 non potranno fare a meno di leggere e di parlare di Pascoli, Pasolini, Montale, Ungaretti, Pavese, Raboni, Sereni, Zanzotto, Pagliarani, Tito Balestra... senza dimenticare Raffaello Baldini. Uomo schivo e magari un po' timido ma sempre aperto al dialogo, socievole ma esigente nelle scelte e nel rispetto dei valori, i valori della scrittura e quelli della vita quotidiana. Uomo riservato ma capace di grande solidarietà umana e intellettuale. In tanti anni di frequentazioni, incontri e conversazioni non l'ho mai sentito vantarsi di qualcosa. Solo dopo, dopo mesi dalla sua scomparsa (28 marzo 2005), ho scoperto quanto Baldini sia ben noto anche in America e la sua poesia sia letta, studiata e tradotta in varie Università degli Stati Uniti, attirando l'attenzione di numerosi lettori americani. Raffaello Baldini lo sapeva bene che il suo canto, la sua poesia, navigava oltre oceano da anni, ma non se ne è mai vantato. Io l'ho scoperto per caso, quando, anni fa, ho avuto l'occasione di entrare in contatto con la scrittrice americana **Adria Bernardi**, nata in Illinois (USA) nel 1957 da genitori emiliani e da anni docente presso l'Università di Chicago. Quello che di lei mi ha subito meravigliato di più è stato lo scoprire il suo grande interesse per il dialetto romagnolo, da Tonino Guerra

a Raffaello Baldini soprattutto. Di suo ha pubblicato romanzi e numerose traduzioni da autori di vari paesi. Fra gli scrittori italiani ricordiamo la sua traduzione del romanzo *Avventure d'Africa* di Gianni Celati. Di Raffaello Baldini ha tradotto molte poesie pubblicate poi su riviste americane (*Gradiva*, *Chelsia*, *L'Anello che non tiene...*), e ora l'intera raccolta *Ciacri*, con testo originale in dialetto e in italiano. E ora ecco quattro chiacchiere con la traduttrice, Adria Bernardi, che ci parla di Raffaello Baldini e della poesia in America. (Ps. Buona parte di questa intervista apparve anche sul n. 101 della rivista *L'Ortica* nel 2007, quando Adria Bernardi stava ancora lavorando alla traduzione di questo libro del nostro poeta, n.d.r).

*Tu che sei nata e vivi in America come hai conosciuto Raffaello Baldini e perché ti sei innamorata della sua poesia?*

«Devo dire che la Poesia di Raffaello Baldini mi ha trovata. Negli anni 1988-89 studiavo Letteratura Italiana all'Università di Chicago. Rebecca West, che ha scritto saggi importanti su Montale e su Gianni Celati, dedicava alcune letture alla poesia scritta in dialetto, soprattutto a quella di Tonino Guerra. Ho visto e letto le parole, le espressioni, e le formazioni delle frasi, cioè dei versi, del dialetto romagnolo, per la prima volta, proprio in un'aula dell'Università di Chicago. Parole mai viste, né scritte da me. E certamente mai ascoltate in questo ambiente. Però sentivo dentro di me arrivare voci lontane, quelle della mia infanzia, fino ai tre-quattro anni. Ricordavo e riconoscevo un linguaggio di infanzia, quello senz'altro dei miei genitori, lontano nel tempo, ma che porto ancora dentro. Ho vissuto questa esperienza anche con un certo senso di ironia, l'ironia di certe voci che mi dicevano: "Brava! Abbiat' fat'tutt' quel' per tornar' in dre'". ("Brava! Abbiamo fatto tanto nella nostra vita per tornare indietro n.d.r.)».

*Allora ricordi bene le tue origini...!*

«Certo. Ero lì in quella posizione estremamente privilegiata, avendo scoperto un nuovo linguaggio, il linguaggio delle ossa, cioè delle mie origini, ora diventato un mio oggetto di studio. Certo, è vero che tutto questo possa far ridere, no? almeno quando pensavo alle voci degli anziani, cioè a quelle più classiche del '900, a certi 'narratori' in dialetto come Tonino Guerra o Raffaello Baldini, appunto, considerati nel contesto di questa situazione. Mi sentivo scombusso-lata in quel momento: triste, ma anche divertita; commossa, ma allo

stesso tempo mi sentivo anche resistente, refrattaria e comprensiva nonostante tutto. Questa mia posizione - emozionale, psicologica, intellettuale - forse non è tanto lontana dalla stessa posizione della poesia di Raffaello Baldini. Dopo aver finito il *master's*, sentivo, da parte mia, la mancanza del linguaggio. Cominciavo a tradurre la poesia di Tonino Guerra (poi pubblicato come *Abandoned Places*, nelle edizioni Guernica, 1990). L'Istituto di Cultura Italiana di Chicago, sotto la direzione di Lidia Rimogida, e con Franco Nasi, allora Applicato all'Università di Chicago, insieme con Bordighiera Press, avevano deciso di fare una traduzione di *Carta canta* di Baldini, chiedendomi di fare la traduzione; Daniele Benati era l'editore e Daniele aveva fatto un'intervista allo stesso Baldini. Allora ho incominciato a leggere Baldini pensando a questo progetto. Poi ho avuto la fortuna di fare la sua conoscenza. Sono venuta appositamente in Italia e ci siamo incontrati due volte a Milano».

*Raffaello Baldini scrive in dialetto romagnolo, quello di Santarcangelo di Romagna, una lingua monosillabica, quella cupa del dittongo, per intenderci, difficile da capire dagli altri romagnoli. Secca e senza lirismi, antiretorica, la poesia di Baldini può sembrare un graffito o avere la forza di una inoettiva, ben lungi dunque da ogni perbenismo. Tradotta in un'altra lingua non rischia di essere tradita? E poi come può essere percepita dal pragmatismo culturale americano?*

«Tradurre un'opera in un'altra lingua c'è sempre il rischio di poterla tradire; ma qual è l'alternativa? Dopo sette anni di frequentazioni con la poesia di Baldini mi sento abbastanza disposta a tradurla perché sono certa di poterla comprendere. Ho nelle orecchie i suoni del dialetto modenese, quello delle mie origini di Frignano, e, proprio come tu hai detto, continuo a portarmi sempre dietro questa lingua monosillabica, quella cupa del dittongo. Ho dentro di me, nella mente, nelle orecchie e nel corpo, i suoni anche dell'inglese del midwest degli Stati Uniti, specialmente quelli di Chicago. L'accento di questa zona è un accento poco bello; è nasale, piatto, secco... Ma in questo modo non si parla anche il romagnolo? Anche la lingua del midwest è una lingua molto lontana dal lirismo. I suoni sono corti, brevi, "clipped". Anche per quello, forse, sono adatta a ricreare un'altra versione del santarcangiolese. In "Ciacri," il narratore è una donna antipatica con la quale nessuno vuol parlare. In paese tutti provono a fuggire quando lei arriva. Nei primi versi, la moglie spiega al marito: *mo comè t fè e' cafè? vè ach pìsarèla, l'è tòtt, al vòlti acsè, ma*

tè u t vó óna/ch'la t véngadri dò t pas, . . . /lása l'è ch'a faz mè, . . . Fra i suoni montanari che conosco, come l'anglo-americano con l'accento del mid-west, i suoni Chicagoani, non mi sembrano tanto diversi dal narratore che dice: "oh just let me do it" (lasciatemi fare, ndr). Ci sono certi suoni che mi tengo in mente per queste poesie, ad esempio il suono della *a* lunga in inglese. Questo suono, credo, ha una parentela con i suoni dominanti, i toni, della poesia più aspri di Baldini. È vero che la poesia di Baldini ha la forza di un invettiva, come tu dici, e che può sembrare antiborghese, lontana da ogni perbenismo. Ma cosa cerchiamo noi che leggiamo la poesia, in Italia o negli Stati Uniti? Non sono sicura che il cosiddetto pragmatismo culturale americano c'entri in questo caso. I lettori della poesia, quelli nuovi o quelli classici, cercano qualche cosa di diverso dalla cultura popolare. Se il lettore risponde a questa dote invettiva della poesia baldiniana, è perché Baldini sa dare voce concreta a questa sua tendenza».

*Di Baldini tu hai tradotto molto e, per quel che ne so, in America ha avuto molto successo. Perché?*

«Vari editori e anche numerosi studenti hanno dimostrato e dimostrano grande interesse. Esprimono il bisogno di possedere o di incontrare insomma una poesia particolare, nuova. Questa spinta verso la poesia riflette l'urgenza della poesia stessa. La poesia di Baldini, quella scritta soprattutto dopo i cinquant'anni fino alla fine della sua vita, è sempre intensa. Rappresenta il lavoro di un poeta nel confronto della morte. È un poeta che confronta la morte con domande, ma senza presentarci soluzioni assolute. In queste poesie ci sono tanti punti di vista; c'è un aspetto di coralità, però è sempre la stessa voce. Le immagini visuali di Baldini sono indimenticabili: sto pensando al teatro nella poesia "Aqua" e al simbolo del fuoco nella sua poesia "La nàiva". E poi c'è l'aspetto del dialogo, assai determinante. Nei suoi monologhi c'è sempre la conversazione (frequentemente invettiva) e il dialogo con un altro; e questa forma è dinamica. La sua poesia manca di ogni traccia di narcisismo. Forse ha avuto successo perché non ha un suono comune. L'io è sempre fuori; c'è sempre un altro. Suona nuova e antica allo stesso tempo. La sua arte è alta e bassa contemporaneamente ed è sempre in movimento, senza mai disperdersi in facili consuetudini».

*Tu che sei di origini emiliane, modenesi, ma 'americana' tout court, e il dialetto romagnolo, rispetto a quello delle tue origini, sta agli antipodi,*

*come fai a conciliare tanti linguaggi: dialetto, americano-inglese e italiano?*

«Questa è una domanda difficile e complicata, e non sono esperta di queste cose, ma le mie impressioni sono queste. In genere, gli americani non sono buoni lettori della letteratura italiana, in genere della letteratura in traduzione. Ben pochi dei libri pubblicati negli Stati Uniti sono traduzioni. Questo è un fatto diverso dall'Europa e dal resto del mondo. Non è un fatto bello da ammettere o da considerare. Però non vorrei lasciare il discorso qui su questa nota negativa. Infatti qualcosa sta cambiando anche in America. Così speriamo. C'è un nuovo dialogo in corso. Si stampano antologie, ci sono centri dedicati a traduzioni, e, certo, la letteratura e la poesia italiana fanno parte di questo dialogo che auguro possa diventare sempre più frequente».

*In Italia, grazie soprattutto a Cesare Pavese e a Fernanda Pivano, siamo buoni lettori di poesia americana. Nel far-west della cultura yānkee quanto è considerata la poesia italiana? E quanto è letta?*

«La poesia e la letteratura italiane sono ben seguite tra i poeti americani e gli scrittori italianisti; certo, i poeti italiani sono conosciuti e studiati. Va bene. Va bene anche *Preaching to the choir* (seguire la moda, n.d.r.), ma quello che mi interessa sono quelli che non sono italianisti; cioè i lettori seri, i veri lettori, i non-scolari e i non-scrittori di mestiere. In genere conoscono Montale, usualmente nelle traduzioni di Galassi. E Pavese. Dante dall'Univesità. Petrarca da sempre. La prosa italiana è conosciuta molto di più. Ma io preferisco la poesia; non so, forse è grazie al mio lavoro, o perché mi stimola di più. Comunque la mia generazione è ricca di lettori che amano la poesia. Ci sono tante traduzioni adesso. Ci sono tante traduzioni nuove, per esempio di Ungaretti da Andrew Frisardi; Zanzotto da John Welle e Ruth Feldman; Sandro Penna, tradotto da W.S. Di Piero; Raboni, tradotto da Michael Palma; Stephan Sartarelli ha tradotto Saba; Emanuel di Pasquale ha tradotto Silvio Ramat; Geoffrey Brock ha tradotto Pavese; Anthony Molino ha tradotto Valerio Magrelli; Ann Snodgrass is translating (ha tradotto) Vittorio Sereni. Luigi Bonaffini, con il suo interesse per la poesia scritta in dialetto (soprattutto quella romagnola), ha iniziato una nuova rivista, *Italian Translation Review*. I lettori rispondono numerosi a questa poesia e mi sembra abbiano una grande fame per questo tipo di letteratura e un sincero interesse per la poesia di Raffaello Baldini».



Dina Viglianisi

## Vivian Lamarque's "This Quiet Dust"

*Translated by N.S. Thompson*

**N S Thompson** has contributed translations to many poetry journals as well as *The Penguin Montale* and *The Faber Book of 20<sup>th</sup> Century Italian Poems*. He has taught translation seminars at the Sewanee Writers' Conference and venues elsewhere. In 2008 he was an official translator for the 39<sup>th</sup> Poetry International, Rotterdam. He was a contributor to the new modern edition of *Sources and Analogues to 'The Canterbury Tales'* (2005) and his most recent poetry collection *Letter to Auden* (Smokestack Books) was published in 2010.

**Vivian Lamarque** was born in 1946 in Tesero (Trento), then moved to Milan where she has lived and worked as a schoolteacher. Her first collection of poetry, *Teresino*, won the Viareggio Award for a First Publication in 1981. She has since published *Il Signore d'oro* (1986), *Poesie dando del Lei* (1989), *Il Signore degli spaventati* (1992) and in 1996, *Una quieta polvere*, a poetry born directly from her own personal experience, especially of psychoanalysis. She is also a translator, a journalist and a very successful children's writer. Fifteen collections of her short stories for children have been published, and she has won the Rodari Award (1997) and the Andersen Award (2000). Her collected poems, *Poesie 1972-2002* was published by Mondadori.

## TRANSLATING 'THIS QUIET DUST'

At first glance Vivian Lamarque's fascinating sequence can be seen in the context of one of the longest traditions in genre poetry, namely that of writing in or about a cemetery, addressing a particular tomb or sepulchre (cf Pasolini's *Le ceneri di Gramsci*) and more generally exploring the life-death divide in a meditation on the implications of mortality and loss. While setting the sequence in a cemetery (Tesero is her birthplace), the poet however avoids the funerary aspect and instead of reflecting on the transience of life, her meditation in a cemetery expresses a highly personal sense of loss, namely the thoughts and feelings of a woman abandoned by the man she loves.

In making this departure, the poet does two surprising things: she references the work of others in quotation and also engages in a kind of self-interrogation. Although the relationship of one to the other is not clear here, it can be seen that interrogation throws up quotation during the process of (self-) analysis. If not this, then at the very least both can be seen as emerging from the matrix of a memory stirred. If there is no real-life reference to the cemetery, the poem itself approximates a garden of remembrance in its recollection of the lover and key passages remembered from past reading. In pursuing her meditation the poet allows an almost overwhelming amount of literary references to surface in a fragmentary way, abandoned – one could almost say “orphaned” – in the body of the sequence, exactly as they might surface randomly in the consciousness. The quotations are marked in the text by italics and number a total of fifty three. The sources range from the poems of Emily Dickinson (whose poem 813 gives the sequence its title) through other named writers such Marina Tsvetaeva and Lewis Carroll to the folk and fairy tales written and collected by the Brothers Grimm, Hans Christian Andersen and anonymous sources. All the references are acknowledged in a note that briefly lists the author or source title in order from one to fifty three:

...le cinquantatré citazioni che qui nel testo figurano in corsivo sono state tratte, nell'ordine, da: J. e W. Grimm, Fiabe Piedmonesi, A. N. Afanasjev...

and so on, with naturally some repetitions. The translator's first task, therefore, is to find the source of these quotations. This

is not out of scholarly interest alone, nor to see if the poet got them right, as it were, but in turning the poem from Italian into English then, where a well known source is used, it would be breaking an unwritten but fundamental rule then to translate Lewis Carroll back into English from his Italian translator, rather than going back to Carroll's own words. Fortunately, the largest number of citations come from the work of Dickinson and with the use of concordances and even the Internet, the search was not that difficult. Thus part of this first task with this particular poem was the detective work of tracking down the sources.

There is a second part, however, and that is how to fit the source back, as it were, into the new English version, which could possibly lead to a skewed result. This problem stems from the fact that translators tend to translate into their own contemporary idiom and to shy away from any form of archaizing. Thus where a modern translation is used, the language obviously has a contemporary feel, whereas the original may be distinctly old. Lines 381-382 are taken from Ecclesiastes I:15 which would be more instantly recognisable as Biblical if given in the King James version, but this looked too didactic and I decided to modernize it by using the New International Version. Another problem in this regard is where the original is in a highly idiosyncratic style that the translator has again rendered more assimilable by a kind of paraphrase that enables the language to be more easily understood. In linguistic terms, the translator shifts a foregrounded or defamiliarised language into an automatized or normalized one.

For the translator into Italian a good example of the task would be that of translating T S Eliot's "The Waste Land", another sequence presenting a dense weave of quotations from a variety of sources. Eliot left many, of course, in the original, but what does the Italian translator do with a line such as 431, taken from Thomas Kyd, *The Spanish Tragedie* (c. 1582-92): "Why then Ile fit you. Hieronimo's mad againe"? In Roberto Sanesi's version (Bompiani, 1961) this becomes: "Bene/allora v'accomodo io. Hieronimo è pazzo di nuovo", where the language is automatized. Conversely in *Four Quartets*, "East Coker" part I, line 30 from Eliot's ancestor Sir Thomas Elyot, *The Boke Named the Governour* (1530): "In daunsinge, signifying matrimonie – " Sanesi (loc. cit) has rendered the line in an archaic form by Latinizing it: "in danza, quale di matrimonio est significazione..." thus keeping it as defamiliar in the translation as it is in the original.

Essentially, then, the problem is one of paying attention to

register in the original and in the translation. Perhaps one could almost say that there is also a potential discrepancy between the look of a nineteenth century poem in Dickinson's idiosyncratic American verse and its look in modern Italian translation, so that

sono viva credo  
i rami sulla mia mano  
sono pieni di convolvolo

looks absolutely in tune with a modern free verse poem, whereas the original will not sit in as normal a way:

I am alive – I guess –  
the Branches in my Hand  
are full of Morning Glory

Here Dickinson's use of the dash, capitalization and the common name 'Morning Glory' look significantly different compared with modern English free verse. But it would be a nonsense to translate Dickinson into a "modern look", viz. "I'm alive, I think, the branches in my hand/are full of convolvulus."

Another problem comes when setting a translated quotation into another context, especially when back into its original language. Translators naturally will change lexis and syntax for reasons of idiom and emphasis, and may even make a mistake. I remember many years ago a poet friend had understood Dante's Italian in a way that provides a simple illustration of this. In the circle of the Gluttons, Dante meets Bonagiunta da Lucca and explains to him how the *dolce stile nuovo* operates in him (*Purgatorio* XXIV, 52-54):

"... I' mi son un che, quando  
Amor mi spira, noto, e a quel modo  
ch'e' ditta dentro vo significando"

The poet took 'vo significando' from a translation that gave it as "[I] go signifying" and used it in a poem as an imperative to his reader(s) to do likewise: they had to "Go signifying". If an Italian were to translate the poem this would cause some difficulty.

Now, in a more subtle way, there was a slight hiccup for the present translator with the following lines in section V 203-204: *tra la forma della vita e la vita/grande è la differenza*. The lines come from

Dickinson's poem 1101:

Between the form of Life and Life  
The difference is as big  
As Liquor at the Lip between  
And Liquor at the Jug

Thus the quotation missed the simile ('as big as' etc) with its implication of the saying "There's many a slip 'twixt cup and lip". The simile is preserved in the translation of Silvio Raffo (Fògola Editore, 1986): "Tra la forma della vita e la vita/ c'è la stessa differenza/ che tra un liquore alle labbra e il liquore/ chiusa nell'anfora." Here the humble translator was faced with an impossible task: he could either put in the whole quatrain (perhaps with the poet's permission) or follow the Italian as Lamarque has transformed it, but using Dickinson's forms and words, which is what I did.

On the other hand, the poet used lines from an Italian translation (by Pietro A. Zveteremich) of the second of Marina Tsvetaeva's "Two Songs" (1920): "where Love no longer exists/Death the Gardener comes in" (64-65). Two English versions of the lines are "Where love no longer does exist/Then Death the gardener takes over" (Ilya Shambat) and "Where Love departs, then, rather quickly,/Old Death-the-Gardener takes over" (Andrey Kneller), so there was no problem here.

Returning to an original in prose also presents a few delicate editing moments again in the area of register. For an Anglo-Saxon audience the language of fairy tales and folk tales has a register all its own, coming mainly from the first popular collections for a young audience in the late eighteenth and early nineteenth centuries. Therefore I kept a certain archaic feel to the language, as in the opening lines to Andersen's "The Tinder Box" given at the beginning of part III, where "high road", "knapsack" and the archaic "for" for "because" seemed apt.

As for Lewis Carroll there was another negotiation to be made between the original English and the original Italian of Lamarque. The sequence delights in the repetition of the order by the Queen of Hearts to behead all and sundry, in this case the hapless playing card gardeners: the standard translation makes the plural plain "Tagliate loro la testa". Lamarque's *'Tagliategli la testa' ordinò la regina* has an ambiguous 'gli' which I thought would have a singular male refer-



ent (the lost lover), which was proved correct by asking the poet herself. Furthermore, in the original, the Queen shouts and screams rather than coolly orders, but the translator has followed the poet's addition of *ordinò*. However, I have followed Carroll in the use of "Off" as an imperative. On the other hand, where there is a fuller exchange (lines 222-223, 394-395): *le teste sono state tagliate?/lo sono state Vostra Maestà* there seemed no excuse not to use the original: "are their heads off?/their heads are gone, if it please Your Majesty" but again following the poet in omitting the indication of who is speaking (the Queen, the soldiers).

Another task was the highly enjoyable one of rendering the rhyme from Hoffman's famous *Struwwelpeter* (283-286) and the lullaby (303-308) into English. Unfortunately – perhaps for some – this had to be done without reference to the spirited English version made in 1848, three years after Hoffman first published the series of cautionary tales, but this was not a line-by-line translation and, as with some newspaper reporting, the names had to be changed. Thus *Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzuug* became "The Dreadful story of Pauline and the Matches" (Harriet in the original translation) and *Die Geschichte von Suppen-Kaspar* became famous as "The Story of Augustus who would not have any Soup". The Italian politician Gaetano Negri (1838-1902) made an equally felicitous Italian version in 1882 with the title *Pierino Porcospino*, since reprinted many times, and the name Pierino became a byword for the stereotypical naughty boy. Negri's titles were more faithful to the originals: *La tristissima storia degli zolfanelli* and *La storia della minestra di Gasparino* and Lamarque used the first title and two lines from the poem's second stanza for the beginning of section VII (275-277) and collapsed two stanzas (two and three) of the Gasparino story into one to create the two rhyming couplets several lines later at 283-286. The rhyme on 'games/flames' mirrors Negri's 'gioco/ fuoco' and the Gasparino stanza begged to have the 'dinner/thinner' rhyme and again the Latin base of the following rhyme was not too difficult to create where 'segunte/trasparente' became 'apparent/transparent'.

Lastly on rhyme, the opening lines from the Grimms' "Brother and Sister" presented no problem and were taken from an old version to preserve the quality we associate with those tales, using the archaic 'fares', 'roe', 'thrice' and 'never more'. However, the lullaby (303-308) did require a total remake into the English tradition and, as with versions of *Struwwelpeter*, I had to extend the six-

line stanza into two quatrains adapting the existing English chorus of 'lulla lulla lullaby' for the traditional Italian 'ninna nanna' (lullaby) and combining it with lines from the well known 'Clap hands, Daddy come(s)', though I have to admit 'pride and joy' probably came from the eponymous blues song by Stevie Ray Vaughan as it offered a good rhyme with 'boy'. The two final verses translated the two final ones in the original.

Finally, if one way to avoid a flat translation is to pay attention to register and follow its ups and downs in the original (it would be odd if these did not exist), then another is to try to create linkage through words. You may not be able to follow a play on words in the original, but can always try to create your own. However, here I was able to use the original to a certain extent, starting with the last quotation from Emily Dickinson: *Poiché non potevo fermarmi per la morte* (224 ff, 269 ff). Here I was able to weave Dickinson's use of the verb 'to stop' into phrasal expressions to provide a verbal link with the rest of the sequence, exactly as Lamarque cleverly does using the verb 'fermare' from the Dickinson quote. This comes to a poignant close in the last section where an interrogating voice asks the persona "tell me: what did your love say to you?/my love told me/ I'll stop by soon... how long will your love stop by?/my love will stop by forever/and then some more". This use of "fermare/stop" is an almost sinister reminder that the lover has stopped his loving and in her pain the persona of the poet has for the moment stopped loving life.

[Line references are to the original, not the translation.]

## QUESTA QUIETA POLVERE

al cimitero di Tesero, sotto la neve

*This quiet Dust  
was Ladies and Gentlemen.*

E. Dickinson

## I

*Che fa il mio bimbo?  
Che fa il mio capriolo?  
Verrà tre volte ancora  
E poi non verrà più*

*Disse al figurinaio: fammi una statua di cera  
che si muova come un uomo vero*

i morti se li tocchi sono freddi  
invece i vivi sono tutta un'altra cosa

l'amore mio quando lo toccavo  
ero felice

*In un certo reame in un certo stato  
vivevano un tempo un re e una regina*

ieri ho avuto una visione  
l'amore mio era in giardino  
metà era vecchio  
metà era bambino

l'ultima volta mi aveva detto  
se mi ammalo tu mi curi?  
e io avevo detto sì  
sai smacchiare le giacche?  
e io avevo detto un po'

*In un certo reame in un certo stato  
vivevano un tempo un re e una regina*

il mattino dopo che si è morti  
non ci si può svegliare  
la vita è finita  
è incominciata la morte

## THIS QUIET DUST

In Tesero Cemetery, under snow

*This quiet Dust  
Was Ladies and Gentlemen*

E. Dickinson

## I

*How fares my child? How fares my roe?  
Thrice will he come then never more*

*She said to the figurine maker: make me a wax statue  
that will walk like a real man*

the dead are cold to the touch  
while the living are something else

when I touched my love  
I was happy

*In a certain kingdom in a certain country  
there once lived a king and a queen*

yesterday I had a vision  
my love was in the garden  
half of him was old  
half of him a child

the last time he said to me  
if I'm ill will you look after me?  
and I said yes  
do you know how to clean jackets?  
and I said a little

*In a certain kingdom in a certain country  
there once lived a king and a queen*

the day after you die  
you can't wake up again  
life is over  
and death begins



non si può sempre restare  
 un po' starò  
 e un po' andrò

io lo so dove andare  
 conosco certi luoghi  
 dove l'amore mio col suo profilo va

*le acque di una stessa rapida vanno fra mille ostacoli  
 poi si riuniscono, anche se non subito*

dimmi: ma tu e l'amore tuo siete di una stessa rapida?  
 sì se no non saremmo una volta confluiti

e quando sarebbe non subito?

*fra mille e ottomila generazioni finché questo ciottolo  
 diventi masso*

certe volte io credo di assomigliare a qualcuno  
 certe volte io credo di non assomigliare a nessuno  
 io assomiglio a me stessa  
 innamorata dell'amore mio

*Che fa il mio bimbo?  
 Che fa il mio capriolo?  
 verrà tre volte ancora  
 e poi non verrà più*

con questa luce forte  
 si vede a prima vista che l'amore mio non c'è  
 l'amore mio manca

l'amore mio manca così tanto  
 che non vedo l'ora che sia buio  
 buio nero per non vederci più

al buio certe volte  
 l'amore mio col suo profilo appare

non mi dice parole  
 né si lascia toccare  
 comunque al buio certe volte  
 l'amore mio col suo profilo appare

you can't always remain where you are  
 I'll stop a little  
 and go on a little

I know where to go  
 I know certain places  
 where my love goes with his outline

*the waters of the same rapids run through a thousand obstacles  
 then reunite again, even if not immediately*

tell me: do you and your love belong to the same rapids?  
 yes or we wouldn't have once run together

and when would not immediately be?

*between a thousand and eight thousand generations until this pebble  
 becomes a rock*

sometimes I think I'm like someone  
 sometimes I think I'm not like anyone  
 I'm like myself  
 in love with my love

*How fares my child? How fares my roe?  
 Thrice will he come then never more*

in this powerful light  
 you can see at first glance my love isn't here  
 my love's missing

my love's missing so much  
 that I can't wait for it to be dark  
 so dark you can no longer see

sometimes in the dark  
 the outline of my love appears

he says nothing to me  
 nor allows himself to be touched  
 but sometimes in the dark  
 the outline of my love appears

## II

io mi ricordo la prima volta che lo vidi  
erano le ore 16 del giorno sabato di giugno  
lui arrivava da un corridoio lungo

*dove si ritira l'Amore  
avanza la Morte Giardiniera*

io non voglio la Morte Giardiniera  
io voglio un giardino  
con dentro l'amore mio a zappare

se un giorno l'amore mio ritornerà  
io sarò felice

*come le piantine di riso che in autunno  
si reclinano tutte d'un verso  
a voi a voi vorrei piegarmi*

adesso basta non esserci  
adesso voglio che l'amore mio ci sia  
voglio che l'amore mio sia lì  
anzi qui  
che io possa allungando una mano  
toccarlo

*Disse al figurinaio: fammi una statua di cera  
che si muova come un uomo vero*

i morti se li tocchi sono freddi  
invece i vivi sono tutta un'altra cosa

l'amore mio quando lo toccavo  
ero felice

*Questa Quieta Polvere  
fu Signori e Signore*

io non voglio essere quieta  
io non voglio essere polvere  
nelle vite quando mettono la data di nascita  
io vado subito a vedere la data di morte  
poi faccio la sottrazione  
e metto il risultato  
io non sono morta io sono nata,

## II

I remember the first time I saw him  
it was four in the afternoon one Saturday in June  
he was coming down a long corridor

*where Love no longer exists  
Death the Gardener comes in*

I don't want Death the Gardener  
I want a garden  
with my love digging in it

if my love comes back one day  
I'll be happy

*as the shoots of rice in autumn  
all turn the same way  
I want to bend to you, to you*

now that's enough of not being here  
now I want my love to be here  
I want my love to be there  
or rather here  
so that stretching out a hand  
I can touch him

*She said to the figurine maker: make me a wax statue  
that will walk like a real man*

the dead are cold to the touch  
while the living are something else

when I touched my love  
I was happy

*This Quiet Dust  
Was Ladies and Gentlemen*

I have no wish to be quiet  
I have no wish to be dust  
when they put the date of birth in life histories  
I go straightaway to the date of death  
then I subtract  
and get the result  
I am not dead I was born

il 19 aprile 1946

*sono viva credo  
i rami sulla mia mano  
sono pieni di convolvolo*

III

*Un due un due un soldato avanza marciando per la strada  
maestra. Aveva lo zaino sulla schiena e una sciabola al fianco  
perché era stato in guerra e ora tornava a casa*

se l'amore mio a me manca  
perché anch'io non mancare all'amore mio?

se all'amore tuo mancassi  
l'amore tuo si farebbe vivo

l'amore mio non si fa vivo  
trovandosi in un tunnel  
ma quando il tunnel finirà  
ecco l'amore mio che bello come un treno appare

ma quanto è lungo questo tunnel?

questo tunnel è lungo come quello  
di gran lunga più lungo di tutti  
in una serie di lunghi tunnel  
lungo come quello che la gente in treno dice  
questo è quello lungo

*tornò a casa comperò la bara vi si stese dentro e subito morì*

io alla memoria chiedo  
di dimenticare l'amore mio  
e di ricordare le altre cose

invece io mi ricordo l'amore mio  
e mi dimentico le altre cose

*la morte è stata nella casa di fronte*

quando muoiono gli altri  
non è come morire noi in persona  
io li ho visti i morti  
è impossibile guardarli tanto

April 19, 1946

*I am alive – I guess –  
the Branches on my Hand  
are full of Morning Glory*

III

*A soldier was marching along the high road: Left, right! Left,  
right! He had a knapsack on his back and a sword at is side,  
for he had been to the wars and was going home*

if I'm missing my love  
why doesn't my love miss me as well?

if your love's missing you  
your love would show up

my love doesn't show up  
he's in a tunnel  
but when the tunnel ends  
here comes my love looking as beautiful as a train

but how long is this tunnel?

this tunnel is as long as the one  
that's so long longer than all the others  
in a series of long tunnels  
as long as the one that people in trains say  
this is the long one

*he went home bought a coffin laid down in it and straightaway died*

I ask my memory  
to forget my love  
and remember other things

instead I remember my love  
and forget other things

*There's been a Death, in the Opposite House*

when others die  
it's not as if we die ourselves  
I've seen the dead  
it's impossible to look at them for long

per questo li mettono sotto terra

*il mondo sa di polvere  
quando ci fermiamo a morire*

quando muoriamo noi  
non è come quando muoiono gli altri

si vede l'ultimo oggetto della nostra vita  
poi si viene messi sotto terra  
e nient'altro, nemmeno un movimento impercettibile

il mattino dopo che si è morti  
non ci si può svegliare  
la vita è finita  
è incominciata la morte

(il tempo era diviso in giorni  
i giorni erano 365  
sembravano tanti)

io al mattino voglio svegliarmi e alzarmi  
non starmene lì sotto terra

*sono viva credo  
i rami sulla mia mano  
sono pieni di convolvolo*

il mattino dopo che si è morti  
non ci si può svegliare  
la vita è finita  
è incominciata la morte

#### IV

*Ci fermammo a una Casa  
che sembrava un Rigonfio della Terra  
il Tetto si vedeva appena  
il Cornicione era sotto terra*

la notte della tosse quasi al mattino  
l'amore mio mi venne vicino piano piano  
(veramente ero già lì)  
io capii al volo

it's for this reason they put them underground

*The World – feels Dusty  
When We stop to Die –*

when we die  
it's not like when others die

we see the last object of our lives  
then we come to be put underground  
and nothing else, not even an imperceptible movement

the day after you die  
you can't wake up again  
life is over  
and death begins

(the year was divided into days  
the days were 365  
and seemed so many)

in the morning I want to wake up and get up  
not stay there underground

*I am alive – I guess –  
the Branches on my Hand  
are full of Morning Glory*

the day after you die  
you can't wake up again  
life is over  
and death begins

#### IV

*We paused before a House that seemed  
A Swelling of the Ground –  
The Roof was scarcely visible –  
The Cornice – in the Ground –*

the night of the cough when it was almost morning  
my love came close to me very softly  
(really I was there already)  
I understood instantly

io mi ricordo  
che ero completamente felice

*tagliategli la testa! ordinò la regina*

arrivava da un corridoio lungo  
lui era il più bello di tutti  
*tagliategli la testa! ordinò la regina*

non si può sempre restare  
un po' starò e un po' andrò

(cento anni dal desiderio erano passati)

io lo so dove andare  
conosco certi luoghi  
dove l'amore mio col suo profilo va

*supponiamo che mi aspetti, ansioso di non trovarmi  
dall'altra parte del mondo*

non si può sempre restare  
un po' starò e un po' andrò

conosco certi luoghi  
dove l'amore mio col suo profilo va

certe volte io penso  
va bene ci sono tante altre cose al mondo  
però non c'è l'amore mio

e certe volte io penso  
va bene non c'è l'amore mio  
però ci sono tante altre cose al mondo

per esempio ci sono le visioni  
con le visioni si può vedere tutto

si può vedere la visione del profilo delle montagne  
con lo sfondo del profilo dell'amore mio

oppure la visione di un fiume impetuoso  
con dentro l'amore mio che guarda  
oppure la visione del lago di Brais  
tutto circondato dall'amore mio

oppure la visione della Valle di Neve  
cosiddetta perché la sua terra

I remember  
that I was completely happy

*off with his head! commanded the Queen*

he was coming down a long corridor  
he was the most handsome of all  
*off with his head! commanded the Queen*

you can't always remain where you are  
I'll stop a little and go on a little

(a hundred years from the wish had passed)

I know where to go  
I know certain places  
where the outline of my love goes

*let's suppose he's waiting for me, anxious about not finding me  
on the other side of the world*

you can't always remain where you are  
I'll stop a little and go on a little

I know certain places  
where the outline of my love goes

sometimes I think  
all right there are so many other things in the world  
but my love's not here

and sometimes I think  
all right my love's not here  
but there are so many other things in the world  
for example there are visions  
with visions you can see everything

you can see the vision of the mountains in outline  
with the outline of my love in the background

or else the vision of an impetuous stream  
with my love in it wading across  
or else the vision of Lake Brais  
surrounded by my love

or else the vision of the Valle di Neve

è del color della neve

V

la notte della tosse quasi al mattino  
l'amore mio mi venne vicino piano piano  
(veramente ero già lì)  
io capii al volo

*attento se hanno gli occhi aperti i draghi dormono  
se li hanno chiusi sono svegli*

ieri ho avuto una visione  
l'amore mio era in giardino  
metà era vecchio metà era bambino

*tra la forma della vita e la vita  
grande è la differenza*

l'amore mio non venendo  
mi sta mangiando un mostro

*tagliategli la testa! ordinò la regina*

adesso sotto la mia pelle  
si vedono le mie ossa  
prima non le avevo viste mai  
le mie ossa sono molto belle

*cominciò a passeggiare per gli stradini, a giocare con i  
bambini, prendeva uno per la manina gliela staccava,  
prendeva un altro per la gambina gliela spezzava*

forse l'amore mio si è un po' disamorato di me  
però potrebbe rinnamorarsi di nuovo

*il piccolo Claus prese la vecchia morta e se la mise nel  
proprio letto ancora caldo per vedere se risuscitava*

io mi ricordo la prima volta che lo vidi  
erano le ore 16 del giorno sabato di giugno  
lui arrivava da un corridoio lungo

*le teste sono state tagliate?  
lo sono state Vostra Maestà*

VI

so called because its earth  
is the colour of snow

V

the night of the cough when it was almost morning  
my love came close to me very softly  
(really I was there already)  
I understood instantly

*be careful if their eyes are open the dragons are sleeping  
if closed they're awake*

I had a vision yesterday  
my love was in the garden  
half of him was old half of him a child

*Between the form of Life and Life  
The difference is big*

with my love not coming  
a monster is eating me

*off with his head! commanded the Queen*

beneath my skin now  
you can see my bones  
I never ever saw them at first  
my bones are very beautiful

*he began to walk through the little streets, playing with the  
children, taking one by the hand and pulling it off, taking  
another by the leg and breaking that off*

perhaps my love is a little tired of me  
but he could fall in love with me again

so Little Claus took the dead woman and laid her in his  
warm bed to see if she would revive

I remember the first time I saw him  
it was four in the afternoon one Saturday in June  
he was coming down a long corridor

*are their heads off?  
their heads are gone, if it please your Majesty*

*Poiché non potevo fermarmi per la Morte  
lei gentilmente si fermò per me*

quando muoriamo noi  
non è come quando muoiono gli altri  
si vede l'ultimo oggetto della nostra vita  
e nient'altro

*Questa Quieta Polvere  
fu Signori e Signore*

io non sono morta io sono nata,  
il 19 aprile 1946

*sono viva credo  
i rami sulla mia mano  
sono pieni di convolvolo*

io non vorrei essere così affezionata  
un poco meno

*Hai il coraggio di seguirmi? – chiese – sono la Morte*

la prima volta egli mi chiese  
posso togliermi la giacca?  
io gli dissi naturalmente

*prendeva uno per la manina gliela staccava, prendeva un  
altro per la gambina gliela spezzava*

che l'amore mio essendo bellissimo  
l'abbiano rapito degli Dèi invidiosi?

*attento se hanno gli occhi aperti i draghi dormono  
se li hanno chiusi sono svegli*

se un giorno l'amore mio ritornerà  
io sarò felice

*oh i sagrati – disse il vento –  
è quasi sempre da lì che rapisco i miei prediletti*

io li ho visti i morti  
è impossibile guardarli tanto  
per questo li mettono sotto terra

## VI

*Because I could not stop for Death  
He kindly stopped for me –*

when we die  
it's not like when others die  
we see the last object of our lives  
and nothing else

*This quiet Dust  
Was Gentlemen and Ladies –*

I'm not dead I was born  
April 19, 1946

*I am alive – I guess –  
The Branches on my Hand  
Are full of Morning Glory*

I don't want to be so affectionate  
a little less  
*do you dare to follow me? asked the figure, my name is Death*

the first time he asked me  
can I take my jacket off?  
I said of course

*taking one by the hand and pulling it off, taking another by  
the leg and breaking that off*

my love being so very beautiful  
have some jealous Gods stolen him?

*be careful if their eyes are open the dragons are sleeping  
if closed they're awake*

if my love comes back one day  
I'll be happy

*oh the churchyards – said the wind –  
it's almost always there that I steal my favourites*

I've seen the dead  
it's impossible to look at them for long  
it's for this reason they put them underground

io non voglio essere messa sotto terra  
là manca l'aria anche se si è morti

*oh i sagrati – disse il vento –  
è quasi sempre da lì che rapisco i miei prediletti*

quando muoriamo noi  
non è come quando muoiono gli altri

si vede l'ultimo oggetto della nostra vita  
poi si viene messi sotto terra  
e nient'altro, nemmeno un movimento impercettibile

il mattino dopo che si è morti  
non ci si può svegliare  
la vita è finita  
è incominciata la morte

*poiché non potevo fermarmi per la morte  
lei gentilmente si fermò per me*

anche da morta mi ricorderò i ricordi  
mi ricorderò sempre di quando ero viva

*l'amore mio quando lo toccavo  
ero felice*

## VII

*La tristissima storia degli zolfanelli:*

*suvvia finiscila con questo gioco  
che c'è pericolo di prender fuoco*

ieri ho avuto una visione  
l'amore mio era in giardino  
metà era vecchio metà era bambino

io gli dicevo mangia  
lui mi dicevo prima tu

*dopo un giorno Gasparino  
s'era fatto magrolino  
Gasparino il dì seguente  
diventato è trasparente*

I don't want to be put underground  
there's no air there even if you're dead

*oh the churchyards – said the wind –  
it's almost always there that I steal my favourites*

when we die  
it's not like when others die

we see the last object of our lives  
then we come to be put underground  
and nothing else, not even an imperceptible movement

the day after you die  
you can't wake up again  
life is over  
and death begins

*Because I could not stop for Death  
He kindly stopped for me –*

Even when dead I'll remember my memories  
I'll always remember when I was alive

*when I touched my love  
I was happy*

## VII

*The very sad tale of the matches:*

*come on and stop these stupid games  
there's danger you'll go up in flames*

yesterday I had a vision  
my love was in the garden  
half of him was old half of him a child

I told him eat  
he said no you first

*and after one day with no dinner  
Gasparino grew much thinner  
the next day it became apparent*



perché piuttosto non essere vivi e felici?  
io certo volte l'ho provato

dimmi: adesso dov'è l'amore tuo?

adesso l'amore mio  
è nel suo bosco nella Valle di Neve  
cosiddetta perché la sua terra  
è del color della neve

e cosa fa l'amore tuo?

l'amore mio non fa che pensare a me  
è disperato  
perché l'amore mio  
senza vedermi  
non può stare

e allora perché l'amore tuo non torna a te?

l'amore mio non torna a me  
trovandosi in un tunnel

*fa la ninna fa la nanna  
tesoruccio della mamma  
della mamma e del papà  
che stasera tornerà  
tornerà per lo stradello  
del vicino campicello*

l'amore-mio-marito sì era speciale  
il mio cognome è suo

### VIII

*passarono da lì tre streghe: una gobba, l'altra guercia,  
la terza con una lisca in gola*

telefonò una voce che aveva sbagliato numero  
io capii al volo e anch'io sbagliai numero

eravamo le innamorate dell'amore mio  
che volevamo sentire le nostre voci

*tagliategli la testa! ordinò la regina*

*Gasparino was transparent*

why would we not rather be alive and happy?  
sometimes I've tried it

tell me: where's your love right now?

right now my love  
is in his wood in the Valle di Neve  
so called because its earth  
is the colour of snow

and what is your love doing?

my love's does nothing but think of me  
he's desperate  
because my love  
can't exist  
without seeing me

so why doesn't your love come back to you?

my love isn't coming back to me  
finding himself in a tunnel

*lulla lulla lullaby  
mummy's little pride and joy  
daddy's little golden boy  
daddy'll be home by and by*

*clap hands daddy come  
with an apple and a bun  
home across the fields again  
home along the little lane*

yes my loving husband was special  
my surname is his

### VIII

*three witches passed by: one a hunchback, another with a squint  
and the third had a fishbone stuck in her throat*

someone phoned that had dialled the wrong number  
I understood immediately and also dialled the wrong number

we were the lovers of my love

il mattino dopo che si è morti  
non ci si può svegliare  
la vita è finita  
è incominciata la morte

se l'amore mio tornasse  
farei L'Allegra  
La Guarita

*oh i sagrati – disse il vento –  
è quasi sempre da lì che rapisco i miei prediletti*

(il 2 novembre era il giorno dei morti e i morti erano gli altri)

non si può sempre restare  
un po' starò  
e un po' andrò  
io lo so dove andare  
conosco certi luoghi  
dove l'amore mio col suo profilo va

*supponiamo che mi aspetti, ansioso di non trovarmi,  
dall'altra parte del mondo*

camminerò e camminerò  
non si può sempre restare

un po' starò  
e un po' andrò

*Hai il coraggio di seguirmi? – chiese – sono la Morte*

camminerò e camminerò  
impossibile che mi stanchi

conosco certi luoghi  
dove l'amore mio col suo profilo va

*Ma dove vuoi andare? Voglio tornare da mamma e papà là  
sul ponte. Non ci sono più sul ponte. E dove sono? In una buca. In  
una buca? Sì*

quando sto per vedere un fiume  
io chiudo gli occhi in fretta  
sperando di non vederlo

who wanted to hear each other's voices

*off with his head! commanded the Queen*

the day after you die  
you can't wake up again  
life is over  
and death begins

if my love came back  
I'd be the Happy One  
the Recovered One

*oh the churchyards – said the wind –  
it's almost always from there I steal my favourites*

(November 2 was All Souls Day and the dead were other  
people)

you can't always remain where you are  
I'll stop a little  
I'll go on a little  
I know where to go  
I know certain places  
where the outline of my love goes

*let's suppose he's waiting for me, anxious about not finding me,  
on the other side of the world*

I'll walk and walk  
you can't always remain

I'll stop a little  
I'll go on a little

*do you dare to follow me? asked the figure, my name is Death*  
I'll walk and I'll walk  
impossible to be tired

I know certain places  
where the outline of my love goes

*But where do you want to go? I want to go back to mother  
and  
father there on the bridge. They're no longer on the bridge. Where  
are they? In a hole. In a hole? Yes*

ma purtroppo non faccio in tempo a non vederlo  
e lo vedo

*quando il pensiero viene meno, il peso del corpo resta il medesimo*

*(ci perseguitarono tanto ci misero al rogo)*

certe volte io penso  
va bene ci sono tante altre cose al mondo  
però non c'è l'amore mio

*(sul monte Albergian i nostri bambini furono uccisi dal  
freddo)*

e certe volte io penso  
va bene non c'è l'amore mio  
però ci sono tante altre cose al mondo

*(cari tre fratelli uno qui e uno lì e uno lì)*

per esempio ci sono le visioni  
con le visioni si può vedere tutto  
si può vedere la visione del profilo delle montagne  
con lo sfondo del profilo dell'amore mio  
oppure la visione di un fiume impetuoso  
con dentro l'amore mio che guada

oppure la visione del lago di Brais  
tutto circondato dall'amore mio

oppure la visione della Valle di Neve  
cosiddetta perché la sua terra  
è del color della neve

### IX

questa notte io ho sognato  
che l'amore mio era tornato  
io facevo carezze alla sua mano  
ma la sua mano non faceva carezze a me:  
l'amore mio aveva una mano di marmo

*storture non si raddrizzano  
privazioni restano prive  
in casa si vede subito  
che l'amore mio non c'è*

when I'm about to see a stream  
I quickly close my eyes  
hoping not to see it

but unfortunately I don't close them in time not to see it  
and I do see it

*when the thought diminishes the body weight remains the same*

*(they persecuted us so much they put us to the stake)*  
sometimes I think  
all right there are so many other things in the world  
but my love's not here

*(on Monte Albergian our children perished from cold)*

and sometimes I think  
all right my love's not here  
but there are so many other things in the world

*(three dear brothers one here and one there and one there)*

for example there are visions  
with visions you can see everything  
you can see the vision of the mountains in outline  
with the outline of my love in the background

or else the vision of an impetuous stream  
with my love in it wading across

or else the vision of Lake Brais  
surrounded by my love

or else the vision of the Valle di Neve  
so called because its earth  
is the colour of snow

### IX

last night I dreamed  
that my love had come back to me  
I caressed his hand  
but his hand gave no caresses back to me:  
my love had a hand of marble

ma fuori c'è tanto spazio  
dove l'amore mio potrebbe essere  
allora io con gli occhi  
dappertutto lo cerco  
*tagliategli la testa! ordinò la regina*

perché dall'amore mio  
non essere certe volte pedinata?

io mi guardo alle spalle  
ma non lo sono

*le teste sono state tagliate?  
lo sono state Vostra Maestà*

ieri ho avuta una visione  
l'amore mio era in giardino  
metà era vecchio metà era bambino

dimmi: cosa ti ha detto l'amore tuo?

l'amore mio mi ha detto  
mi fermerò presto

dove si fermerà presto l'amore tuo?

l'amore mio si fermerà presto da me  
nella mia casa

quanto tempo si fermerà l'amore tuo?

l'amore mio si fermerà per sempre  
e anche di più

e adesso dov'è l'amore tuo?

l'amore mio è nella valle di Neve  
cosiddetta perché la sua terra  
è del color della neve

*Che fa il mio bimbo?  
Che fa il mio capriolo?  
Verrà tre volte ancora  
E poi non verrà più*

*what is crooked cannot be made straight  
and what is lacking cannot be numbered  
at home you see immediately  
my love isn't there  
but outside there's so much space  
where my love could be  
so with my eyes  
I search for him everywhere  
off with his head! commanded the Queen*

why not be stalked  
sometimes by my love?

I look over my shoulders  
but I'm not there

*are their heads off?  
their heads are gone, if it please your Majesty*

yesterday I had a vision  
my love was in the garden  
half of him was old half of him was a child

tell me: what did your love say to you?

my love told me  
I'll stop by soon

where will your love stop by soon?

my love will stop by soon with me  
at home

how long will your love stop by?

my love will stop by forever  
and then some more

and where is your love now?

my love is in the Valle di Neve  
so called because its earth  
is the colour of snow

*How fares my child? How fares my roe?  
Thrice will he come then never more*

## Poems by Peppino Impastato

*Translated by Lara Santoro and Paul D'Agostino*

**Lara Santoro** si è laureata in Lingue e Letterature Straniere all'Università di Torino e ha conseguito un M.A. in Lingue Straniere presso la University of Delaware, negli Stati Uniti. Al momento è una dottoranda in Letteratura Italiana presso il dipartimento di Italiano della Rutgers University, in New Jersey, dove sta completando una tesi di dottorato sulle rappresentazioni dell'infanzia e la mafia nella letteratura e nel cinema italiani contemporanei. Negli anni passati ha svolto attività di traduttrice free-lance per conto di diverse agenzie di traduzione sia in Italia che in Francia.

**Paul D'Agostino** ha completato il Ph.D. in Letteratura Italiana nel 2004 con una tesi curiosamente e forse imperdonabilmente interdisciplinare su Dino Buzzati. Da allora, riesce soltanto a mettersi in gineprai come scrittore, traduttore, artista, skateboarder e curatore di mostre d'arte a Centotto :: galleria [simposio] salotto, che è anche la sala di soggiorno del suo loft a Bushwick. È anche Assistant Editor del *Journal of Italian Translation* e Contributing Editor della rivista *The L Magazine*.

### Nota biografica sull'autore

*di Lara Santoro*

**Peppino Impastato** non era un poeta. Nato nel 1948 in una famiglia mafiosa di Cinisi, in Sicilia, sin da giovanissimo si oppose al padre e s'impegnò in un'instancabile attività politica e culturale contro la mafia. A diciassette anni fondò il giornale *L'Idea Socialista* e nel 1975 il circolo *Musica e Cultura* che promuoveva iniziative culturali e musicali. L'anno seguente creò *Radio Aut*, una radio libera che trasmetteva radiogiornali di controinformazione e dalle cui frequenze Peppino lanciava continue denunce alle attività della mafia locale, spesso sotto forma di trasmissioni satiriche (seguitissime, ad esempio, su *Onda Pazza*, le sue parodie dell'*Inferno* dantesco). Diventato personaggio scomodo alla mafia dopo la sua candidatura alle elezioni politiche del 1978, Peppino fu assassinato la notte dell'8 maggio con una carica di tritolo. Aveva solo trent'anni.

Peppino Impastato non era dunque un poeta. Militante politico, giornalista, attivista antimafia e speaker radiofonico, si batté per l'affermazione della legalità e della giustizia in una Sicilia soggiogata dal potere della mafia. La sua vita e il suo martirio politico sono ricordati nel film *I Cento Passi* (2000) di Marco Tullio Giordana, che ha tracciato un ritratto intenso di Peppino, facendolo conoscere per la prima volta al grande pubblico.

Eppure, Peppino Impastato era *anche* un poeta. Giovane di profonda cultura, dotato di un animo sensibile e tormentato, Peppino scrisse, poco più che ventenne, quattordici poesie, "frutto di una vocazione poetica autentica e pudicamente segreta" (U. Santino). Ritrovate fra i pochi fogli scampati alle perquisizioni dei carabinieri dopo la sua morte, queste poesie sono state pubblicate una prima volta nel 1990 da Ila Palma, con un'introduzione di Aurelio Grimaldi (questo libretto è ormai introvabile). Nel 2002 sono state riproposte da Umberto Santino nel volume *Lunga è la notte. Poesie, Scritti, Documenti*, a cura del Centro siciliano di documentazione "Giuseppe Impastato" di Palermo. Un terzo volume è uscito nel 2008 per la casa editrice Navarra con il titolo *Amore Non Ne Avremo. Poesie e Immagini di Peppino Impastato*, curato dagli amici e compagni Salvo Vitale e Guido Orlando.

### Note alle Traduzioni

*di Paul D'Agostino*

Queste traduzioni di alcuni testi poetici di Peppino Impastato, una figura sicuramente molto più nota per le proprie attività di martire sociopolitico che non per quelle di poeta, sono state frutto di una collaborazione piacevole e, vogliamo sperare, di qualche efficacia fra me e Lara Santoro. Ricercatrice e lettrice con interessi letterari larghi e profondi, e catalizzatrice di questo nostro lavoro collaborativo, Lara mi ha suggerito di leggere le poesie di Impastato, le quali erano state pubblicate in italiano ma mai tradotte - e le quali io, ignorante che sono, non sapevo neanche che esistessero. L'idea mi è subito piaciuta, e le poesie pure, e quindi ci toccava soltanto di scegliere, dividere e tradurre otto testi dai soli quattordici che ci sono. Il processo di tutto ciò è stato eseguito in modo piuttosto democratico, credo, e si è svolto così:

1. Siccome Lara aveva avuto l'idea di espandere per via di traduzione il pubblico lessico dell'Impastato, lei ha fatto la scelta primaria di otto poesie.

2. Ero d'accordo con le sue scelte, ma oltre a ignorante sono anche parecchio testardo, per cui ho suggerito di sostituire qualche testo scelto da lei per qualche altro scelto da me. Per di più, dopo la prima scelta abbiamo deciso di provare a includere almeno un testo rappresentativo dei vari interessi del poeta, che sono generalmente paese, città e amore.

3. Ci siamo divisi gli otto testi, quattro ciascuno, e abbiamo fatto una prima stesura delle traduzioni.

4. Lei ha rivisto e corretto le mie traduzioni come voleva, ed io ho fatto altrettanto con le sue.

5. Abbiamo rivisitato, poi, i nostri propri testi, ritocandoli con altri cambiamenti e correzioni.

6. Abbiamo fatto un secondo scambio.

7. Siamo arrivati a delle versioni, osiamo dire, finali.

8. Scambi ulteriori per dire che versioni finali di traduzioni non esistono.

Esistono, comunque, e qui per voi, questi nostri tentativi di traduzione di otto testi poetici di Peppino Impastato. Di questo siamo sicuri. Quanto alle nostre insicurezze, ci domandavamo più volte su come rendere sia poeticamente che letteralmente (e davvero letteralmente) la serie di maiuscole nel testo "Amore Non Ne Avremo," perché il "nome di una donna" cui si riferisce il testo, Anna, viene rivelato, se non sottolineato, nei seguenti versi. Trasformando questi versi in inglese, e tentando di mantenere il nome Anna, eravamo arrivati al brutto risultato - ed ammetto che questo è stato un mio tentativo un po' sciocco, ma divertente - di "After this / Night, / Never ours, / A love," per "Amore / Non / Ne / Avremo." Non volendo lasciare la conclusione di un testo così fluido in forma inutilmente stonata, abbiamo deciso invece di mantenere gli originali quattro versi finali e tradurli solo nel titolo del testo in inglese, cioè "Love We Shall Not Have." Oltre a questo non ci sono stati grossi problemi o insicurezze, a parte le solite angosce esistenziali suscitate dalla crescente noia invernale che supera - quasi subito, quasi esaustivamente - qualsiasi minima gioia provata durante il perennemente strano periodo delle feste.



Placido Scandurra

**Peppino Impastato****Amore Non Ne Avremo**

Nubi di fiato rappreso  
 s'addensano sugli occhi  
 in uno stanco scorrere  
 di ombre e di ricordi:  
     una festa,  
 un frusciare di gonne,  
     uno sguardo,  
 due occhi di rugiada,  
     un sorriso,  
 un nome di donna:  
     Amore  
     Non  
     Ne  
 Avremo.

**Lunga è la notte**

Lunga è la notte  
 e senza tempo.  
 Il cielo gonfio di pioggia  
 non consente agli occhi  
 di vedere le stelle.  
 Non sarà il gelido vento  
 a riportare la luce,  
     né il canto del gallo,  
 né il pianto di un bimbo.  
 Troppo lunga è la notte,  
     senza tempo,  
     infinita.

**Peppino Impastato****Love We Shall Not Have**

Clouds of gathered breath  
 condense on the eyes  
 in a tired glimpse of  
 shadows and memories:  
     a party,  
 rustling skirts,  
     a glance,  
 two misty eyes,  
     a smile,  
 a woman's name:  
     *Amore*  
     *Non*  
     *Ne*  
*Avremo.*

**The Night is Long**

The night is long  
 and timeless.  
 And the sky, swollen with rain,  
 allows not the eyes  
 to see the stars.  
 The frigid wind will not  
 bring back the light,  
 nor the rooster's song,  
 nor the baby's cry.  
 The night is just too long,  
     and timeless,  
     infinite.

**Sulla strada bagnata di pioggia**

Sulla strada bagnata di pioggia  
 si riflette con grigio bagliore  
 la luce di una lampada stanca:  
 e tutt'attorno è silenzio.

**Passeggio per i campi**

Passeggio per i campi  
 con il cuore sospeso  
 nel sole.  
 Il pensiero,  
 avvolto a spirale,  
 ricerca il cuore  
 della nebbia.

**Un mare di gente**

Un mare di gente  
 a flutti disordinati  
 s'è riversato nelle piazze,  
 nelle strade e nei sobborghi.  
 È tutto un gran vociare  
 che gela il sangue,  
 come uno scricchiolio di ossa rotte.  
 Non si può volere e pensare  
 nel frastuono assordante;  
 nell'odore di calca  
 c'è aria di festa.

**On the Rain-soaked Street**

On the rain-soaked street  
 grayishly glimmers the reflection of  
 the light of a tired lamp:  
 and all around is silence.

**I Pass Through The Fields**

I pass through the fields with  
 my heart hung high in  
 the sun.  
 My thoughts,  
 spiraled together,  
 in search of the  
 heart of the fog.

**A Sea of People**

A sea of people  
 in irregular waves  
 poured into the streets,  
 the squares and the suburbs.  
 There is shouting all around  
 that chills my blood  
 like the creaking of broken bones.  
 One can neither want nor think  
 in the deafening noise;  
 there is excitement in the air  
 and in the smell of the crowd.



**E venne a noi un adolescente**

E venne a noi un adolescente  
 dagli occhi trasparenti  
 e dalle labbra carnose,  
 alla nostra giovinezza  
 consunta nel paese e nei bordelli.  
 Non disse una sola parola  
 né fece gesto alcuno:  
 questo suo silenzio  
 e questa sua immobilità  
 hanno aperto una ferita mortale  
 nella nostra consunta giovinezza.  
 Nessuno ci vendicherà:  
 la nostra pena non ha testimoni.

**I miei occhi**

I miei occhi giacciono  
 in fondo al mare  
 nel cuore delle alghe  
 e dei coralli.

**Stormo d'ali**

Stormo d'ali contro il sole,  
 capitolombolo nel vuoto.  
 Desiderio,  
 erezione,  
 masturbazione,  
 orgasmo.  
 Strade silenziose,  
 volti rassegnati:  
 la notte inghiotte la città.

**An Adolescent Boy**

An adolescent boy came upon us  
 with clear eyes and full lips,  
 in the time of our worn-out youth,  
 consumed in town and in brothels.  
 He said not even a single word,  
 nor did he make any gesture:  
 his silence  
 and his immobility  
 opened a mortal wound  
 in our worn-out youth.  
 No one will avenge us:  
 our anguish has no witness.

**My Eyes**

My eyes lie  
 at the bottom of the sea  
 in the heart of the algae  
 and coral trees.

**A Swarm of Wings**

A swarm of wings against the sun,  
 a tumbling through the void.  
 Desire,  
 erection,  
 masturbation,  
 orgasm.  
 Silent streets,  
 resigned faces:  
 the night swallows up the city.

## Elsa Morante's *Menzogna e sortilegio* Chapter 1

---

*Translated by Gabrielle Elissa Popoff*

**Gabrielle Elissa Popoff** earned her Ph.D. at the Department of Italian of Columbia University in New York in 2008 with a dissertation on Elsa Morante. Dr. Popoff has taught at Columbia University, Barnard College, City University of New York-Queens College, the University of Kentucky, and the University of Denver and was a fellow at The Graduate Center, City University of New York in 2006, Northwestern University in 2008, and at The Getty Research Institute of Los Angeles in 2009. She has also served as a Reader for the Advanced Placement Examination in Italian. Her academic interests include twentieth century Italian literature and Holocaust studies; she maintains a blog on Elsa Morante (<http://morantesca.blogspot.com/>). She has previously provided Italian to English translation for Cambridge Scholars Publishing. She currently holds a position in academic technology at Colorado Mountain College in Glenwood Springs, Colorado.

**Elsa Morante** (1912-1985) has long been recognized as one of Italy's most significant and innovative twentieth-century writers. Though Morante's unique work belongs to no single literary trend of her time, her reinterpretation of the canon and her impact on younger authors have been hailed by critics as substantial and enduring. Her ambivalent approach to her Jewish roots is also a source of critical interest. Never a prolific writer, Morante penned only four major novels – and won the Viareggio Prize in 1948 for her first novel, *Menzogna e sortilegio* and the Strega Prize in 1957 for her second novel, *L'isola di Arturo*. 1974's *La Storia* sparked great controversy in the Italian literary establishment and was censored in Spain; and 1982's *Aracoeli* explores subjectivity as well as Italy's fascist past.

Unfortunately, Morante's masterpiece, *Menzogna e sortilegio*, with its baroque prose and *ottocentesco* structure, has not been fully accessible to Anglophone readers as the the only English translation of the novel in 1951 was subjected to severe and unsystematic editorial cuts that reduced the novel's length by almost 200 pages. An extremely disappointed Morante disavowed the translation, titled *House of Liars*, and the novel has not been translated into English since.



Lino Tardia

Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio*  
Capitolo primo

Una sepolta viva e una donna perduta.

Son già due mesi che la mia madre adottiva, la mia sola amica e protettrice, è morta. Quando, rimasta orfana dei miei genitori, fui da lei raccolta e adottata, entravo appena nella fanciullezza; da allora (più di quindici anni fa), avevamo sempre vissuto insieme.

La nuova luttuosa ormai s'è sparsa per l'intera cerchia delle sue conoscenze; e, cessate ormai da tempo le casuali visite di qualche ignaro che, durante i primi giorni, veniva ancora a cercar di lei, nessuno sale più a questo vecchio appartamento, dove sono rimasta io sola. Non più d'una settimana dopo i funerali, anche la nostra unica domestica, da poco assunta al nostro servizio, si licenziò con una scusa, mal sopportando, immagino, il deserto e il silenzio delle nostre mura, già use alla società e al frastuono. Ed io, sebbene l'eredità della mia protettrice mi consenta di vivere con qualche agio, non desidero provvendermi di nuova servitù. Da varie settimane, dunque, vivo rinchiusa qua dentro, senza vedere alcun viso umano, fuor di quello della portinaia, incaricata di recarmi le spese; e del mio, riflesso nei molti specchi della mia dimora.

Talora, mentre m'aggiro per le stanze, in ozio, il mio riflesso mi si fa incontro a tradimento; io sussulto, al vedere una forma muoversi in queste funebri acque solitarie, e poi, quando mi riconosco, resto immobile a fissar me stessa, come se mirassi una medusa. Guardo la gracile, nervosa persona infagottata nel solito abito rossigno (non mi curo di portare il lutto), le nere trecce torreggianti sul suo capo in una foggia antiquata e negligente, il suo volto patito, dalla pelle alquanto scura, e gli occhi grandi e accesi, che paion sempre aspettare incanti e apparizioni. E mi domando: « Chi è questa donna? Chi è questa Elisa? » Non di rado, come solevo già da bambina, torco la vista dal vetro, nella speranza di vedervi rispecchiata, appena lo riguardi, una tutt'altra me stessa; che, scomparsa la mia seconda madre, la sola cui piacque di lodarmi, e perfino di giudicarmi bella, rinasce in me, e si rafforza ogni giorno, l'antica avversione per la mia propria figura.

Tuttavia, devo riconoscere che questa figura familiare, benché poco amabile, non ha un'apparenza scostumata o disonesta. Il fuoco dei suoi occhi, neri come quelli d'una mulatta, non ha nulla di mondano: esso ha talora la vivacità irrequieta che può ritrovarsi negli occhi d'un ragazzo selvatico, e talora la mistica fermezza dei

Elsa Morante, *Deception and Enchantment*  
Chapter 1

One woman buried alive, and one lost.

Already it has been two months since my adoptive mother, my only friend and protector, died. I was scarcely entering girlhood, when, left orphaned by my parents, I was taken in and adopted by her; since then (more than fifteen years ago), we had always dwelled together.

The mournful news has by now spread throughout the entire circle of her acquaintances; and with the visits of the unwitting, who, during the initial days, would still come to seek her, having ceased already for some time, no longer does anyone climb to this old apartment, where I remain alone. Not more than a week after the funerals even our only servant, recently hired to our service, resigned upon a pretext, hardly able to stand, I imagine, the desert and the silence of our walls, formerly accustomed to society and noise. And though the legacy of my protector permits me to live with some ease, I do not wish to supply myself with new help. For some weeks, therefore, I have lived shut in here, without seeing any human countenance besides that of the porter, charged with bringing me provisions; and my own, reflected in the many mirrors of my abode.

Now and then, while I wander through the rooms, in idleness, my reflection treacherously shows itself to me; I am startled to see a form moving in these solitary funereal waters, and then, when I recognize myself, I remain still to stare at myself, as if I were gazing at a Medusa. I watch the delicate, nervous person bundled in her usual reddish garb (I do not bother to wear mourning), the black tresses towering above her head in an antiquated and slothful fashion, her wan face with its rather dark skin, and her large and burning eyes, that seem always to be awaiting spells and apparitions. And I ask myself: "Who is this woman? Who is this Elisa?" Not infrequently, as I used to do when still a child, I turn my gaze from the glass, in the hope of seeing reflected therein, as soon as I look, an entirely other self of mine; since, with my second mother vanished, the only one whom praising me pleased, and who even judged me beautiful, the old aversion for my own figure is reborn in me, and strengthens each day.

Still I must recognize that this familiar figure, though not very amiable, does not have a bold or dishonest appearance. The fire of

contemplanti. Questa goffa creatura che ha nome Elisa può sembrare a momenti una vecchia fanciulla, a momenti una bambina cresciuta male; ma in ogni suo tratto, non si può negarlo, essa esprime la timidezza, la solitudine e l'altèra castità.

Ora, un visitatore sconosciuto che entrasse in queste stanze noterebbe certo, non senza meraviglia, un curioso contrasto fra la mia persona e il mio alloggio. Mi risparmiò di descrivervi questa fiera del pessimo gusto e della vergogna; questi mobili stipati, gonfie e dozzinali imitazioni degli stili più diversi; e le tappezzerie chiassose e sporche, i cuscini, i fantocci pretenziosi e le rigatterie; le fotografie ritoccate all'acquerello, e nere di polvere, accompagnate spesso da dediche triviali; e le stampe e statuine le cui figure e atteggiamenti sono spesso tali da fare arrossire ogni persona onorata che vi posi lo sguardo (nel caso inverosimile che una persona di tal sorta capiti qui). In verità, la defunta proprietaria e arredatrice di questo alloggio non sembra darsi la pena di nascondere, ma ostentare, piuttosto, la propria vita svergognata, e proclamare per tutte queste sue stanze, con vanto e frastuono, d'essere stata quel che nei nostri paesi chiamano una *mala femmina*.

...

Così, dei personaggi senza numero che si aggirarono intorno a me per questa casa durante i trascorsi anni, delle loro feste e litigi e scenate, e delle signore in curiosi costumi, e di tanto gesticolare, e chiasso e vocio, m'è rimasto nella memoria un quadro imbrogliato, stravagante e convulso, privo di significato alcuno. Non troppo diverso, io credo, apparirà un teatro coi suoi scenari e maschere e luminarie, e attori e ballerini, a una scimmietta, o ad un cagnòlo, o magari ad un timido coniglio che deva, secondo i dettami del copione, sostenere in una scena un compito di fugace comparsa.

Qui il mio lettore vorrà sapere che sorta di casi m'abbia condotta a trovar rifugio fra queste mura: e a ciò si dar risposta nel corso della presente storia. Ma lo stesso lettore, immagino, domanderà, non senza qualche ironia: come mai, dunque, una fanciulla tanto schiva e virtuosa, poté, giunta all'età della ragione, rimanere ospite di una dama tanto indegna, e accettare i suoi benefici? non basta: come può essa accettare di vivere, ancora oggi, con l'eredità di denari così mal guadagnati?

A simili domande, io non so dare alcuna risposta che mi giustifichi. Riconosco la mia ignavia passata e presente, contro la quale nessuna scusa da me addotta potrebbe valermi il perdono; e altro

her eyes, black like those of a mulatta, has nothing of the worldly: it has at times the unquiet vivacity that can be found in the eyes of a savage child, and at times the mystic fixity of the contemplative. This clumsy creature named Elisa can seem in one moment a wizened girl, in the next a girl grown misshapen, but in each of her features, one cannot deny it, she expresses timidity, solitude and haughty chastity.

Now, an unknown visitor entering these rooms would certainly observe, not without wonder, a curious contrast between my person and my quarters. I shall spare you a description of this bazaar of bad taste and shame; this crowded furniture, bloated and cheap imitations of the most diverse styles; and the gaudy and dirty upholstery, the cushions, the affected puppets and the knickknacks; the photographs retouched with water colors and black with dust, often accompanied by trivial dedications; and the prints and statuettes whose figures and poses are often such as to make blush any honorable person whose glance falls upon them (in the unlikely case that a person of that sort happens here). In truth, the defunct proprietress and furnisher of this lodging does not seem to trouble herself to conceal but rather flaunts her own shameless life, and to proclaim through all of these rooms of hers, with boasts and bustle, of having been that which in our country is called a *woman of easy virtue*.

...

Thus, of the countless characters that wheeled around me in this house during those years gone by, of their festivities and quarrels and scenes, and of the ladies in curious costumes, and of so much gesticulation and uproar and clamor, there has remained in my memory a confused picture, peculiar and feverish, without any meaning. Not very different, I believe, than a theater with its backdrops and masks and illuminations, actors and dancers, would appear to a little monkey, or to a dog, or better yet to a timid rabbit that ought, according to the dictates of the script, carry out the task of a brief appearance in one scene.

Here my reader will be wishing to know what sort of chance had led me to find refuge between these walls: and to this question an answer will be given in the course of the present story. But the same reader, I imagine, will ask, not without some irony: how ever, then, could a girl so bashful and virtuous, having reached the age of reason, remain the guest of a lady so unworthy, and accept her favors? And more: how can she accept living, still today, with the inheritance of monies so wrongly earned?

To such questions, I do not know what answer to give that

non posso fare che tentar di spiegarla descrivendo i miei giorni e il mio carattere. Ma peraltro non ignoro che la mia spiegazione non varrà certo a farmi assolvere: piuttosto a confermare la mia condanna.

Ebbene: io non cerco il perdono e non spero nell'altrui simpatia. Ciò ch'io voglio, è soltanto la mia propria sincerità.

....

Capitolo secondo

Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia.

(S'annuncia il misterioso Alvaro).

Le poche stanze che compongono il nostro appartamento danno, tutte meno una, su un lungo corridoio: il quale da ultimo piega ad angolo retto e finisce in un piccolo vano celato da una tenda di velluto e contenente valige accatastate, vecchi lumi inservibili ed altri oggetti di scarto. Da un lato di questo ripostiglio s'apre l'uscio d'una cameretta che veniva riserbata un tempo alla domestica, ma alla mia venuta qui fu allestita per mio uso, e la domestica relegata in cucina. In quell'occasione, la mia protettrice vi apportò vari abbellimenti che posson vedersi ancora oggi: quali il parato di carta turchina e oro, e l'acquasantiera (in forma d'aureo colombo con le ali aperte e il capo raggiato), ch'ella medesima riforniva assiduamente, al pari della sua propria, d'acqua benedetta. Da allora (quindici anni fa), questa fu e rimase la mia camera, e lo è tuttora.

La congerie d'oggetti che ingombra il ripostiglio ostruisce quasi, a somiglianza d'una barricata, l'accesso alla cameretta, di cui l'uscio può aprirsi soltanto a mezzo. E quest'uscio, e la tenda pesante del mio minuscolo vestibolo attutiscono alquanto ai miei orecchi i rumori delle altre stanze.

L'unica finestra della cameretta dà su un cortile; non, però, sul cortile principale del casamento, vasto e chiassoso, ma su una stretta corte secondaria, per dove non passa quasi nessuno. Il casamento s'innalza per dieci piani, e in questa corte, chiusa fra quattro altissimi muri di cemento, come una sorta di torre scoperta in cima, il sole non entra mai, per nessuna ora o stagione; sul suolo, fra le pietre sparse d'immondizie, spunta un'erba scolorita.

...

In questa cameretta io ho consumato, quasi sepolta, la maggior parte del tempo che ho vissuto in questa casa. In compagnia dei miei libri e di me stessa, come un monaco meditativo: straniera a tutto quanto avveniva nelle prossime stanze, priva d'ogni società

could justify me. I recognize my past and present indolence, against which no excuse adopted by me could earn my pardon; and I can do nothing other than attempt to explain it by describing my days and my character. But moreover I am not unaware that my explanation certainly will not earn my absolution: rather it will confirm my condemnation.

Well then: I do not seek forgiveness and I do not hope for sympathy from others. That which I want is only my own candor.

...

Chapter 2

Saints, Sultans, and Great Captains in my room.

(*The mysterious Alvaro is presented*)

The few rooms that comprise our apartment give, all but one, onto a long corridor: which at its end bends at a sharp angle and ends in a small room concealed by a velvet curtain, containing suitcases heaped together, old broken lamps, and other discarded objects. On one side of this storeroom opens the door of a little chamber that once was reserved for servants, but upon my arrival was furnished for my use, with the servant relegated to the kitchen. On that occasion, my protector brought various embellishments there that can still be seen today: such as the wall-hangings of deep blue and gold paper, and the stoup (in form of a golden dove with the wings spread and the head crowned) that she herself replenished assiduously, just like her own, with holy water. Since then (fifteen years ago), this was and remained my room, and it remains so still.

The mass of objects that clogs the storeroom nearly obstructs, like a barricade, the access to the little chamber, whose door can only open halfway. And this door, and the heavy curtain of my tiny vestibule muffle to my ears somewhat the noises of the other rooms.

The only window of the little chamber gives onto a courtyard; not, however, onto the main courtyard of the apartment building, wide and noisy, but onto a narrow secondary courtyard, through which hardly anyone passes. The apartment building rises for ten floors, and in this courtyard, enclosed by four very high walls of cement, like a kind of tower uncovered at its top, the sun never enters, at any hour or season; on the ground, among the stones strewn with rubbish, sprouts a faded grass.

...

In this little chamber I have spent, almost entombed, the greater

e passatempo e immune dalle frivolezze che non risparmiano, per solito, neppure le fanciulle piu semplici. Ma non si deve credere, perciò, che questa camera solitaria sia stata il rifugio d'una santa: piuttosto d'una strega.

E davvero, oggi, mi par l'effetto d'una stregoneria la velocità del tempo che ho vissuto qui rinchiusa: tre lustri interi son corsi via con un moto così rapido che, a ripensarli, mi sembrano un unico giorno. Anzi, un'ora ferma di pomeriggio estivo, nella luce senza sole che fuori è bianca, riverberando sui muri di calce del cortile; e dentro, riflessa dal colore del parato, ha un cupo tono elettrico.

...

In realtà, la mia vita (intendendo con la parola *vita* quelle prove, incontri ed eventi che compongono l'esperienza d'ognuno), la mia vita s'arresta al giorno che mi vide, bambina di dieci anni, entrar qui per la prima volta. Ero convalescente d'una malattia mortale e la mia venuta in questa casa era la conclusione d'avventure luttuose, e quanto mai bizzarre per una ragazzetta. L'estate era sul declino; ma io, fatta sensibile e morbosa da straordinarie commozioni, tendevo ancora ogni mio pensiero, come bandiera che proceda contro vento, verso la torrida stagione che mi lasciavo indietro, e che aveva stravolto la mia fanciullezza, e mutato la mia sorte. Ancora oggi, in certo modo, io sono rimasta ferma a quella fanciullesca estate: intorno a cui la mia anima ha continuato a girare e a battere senza tregua, come un insetto intorno a una lampada accecante.

Fu in quell'estate ch'io rimasi orfana d'entrambi i miei genitori. La loro fine inattesa e rapida, che li aveva còlti, l'uno e l'altra, in età di circa trent'anni, mi lasciava sola e senza risorse. Ma vedremo a suo luogo le circostanze della loro fine: qui devo dirvi soltanto ch'essa mi avvinse ai miei genitori con assai più forza che se questi fossero rimasti in vita. Inoltre, segui ad essa, in me, una crudele trasformazione. Ero stata, prima d'allora, una fanciulletta savia, accorta, e perfino pedante; ed ecco, fui visitata da spiriti stravaganti e perversi, e accerchiata da vapori lunari. Ero stata, benché timida e ombrosa per natura, amica dei miei simili; e divenni una sorta di monaca romita, indemoniata e pazza.

part of the time that I have lived in this house. In the company of my books and of myself, like a meditative monk: stranger to all that was occurring in the next rooms, deprived of every society and pastime and immune to the frivolities that usually are not spared even the most simple girls. But one should not believe, because of this, that this solitary room has been the refuge of a saint: rather, of a witch.

And truly, today, it seems to me the effect of a witch's spell the speed of the time that I have lived here enclosed: thrice five years have passed by with a motion so rapid that, in thinking back upon them, they seem to me one day only. Rather, a still hour of summer afternoon, in the sunless light that outside is white, reverberating on the lime walls of the courtyard; and inside, reflected by the color of the wall, has a deep electric tone.

...

In reality, my life (meaning with the word *life* those trials, encounters, and events that comprise everyone's experience) stops at the day that saw me, a girl of ten, enter here for the first time. I was convalescing from a deadly illness, and my arrival in this house was the conclusion of mournful adventures, and even more strange for a girl. The summer was waning; but I, made sensitive and morbid by extraordinary excitements, still stretched every thought of mine, like a banner that advances against the wind, towards the torrid season that I was leaving behind, and that had upset my girlhood, and changed my fate. Even today, in a certain sense, I have remained arrested at that childhood summer: around which my soul has continued to revolve and flutter without rest, like an insect around a blinding lamp.

It was in that summer that I was orphaned by both my parents. Their unexpected and rapid end, that had seized them both at the age of approximately thirty, left me alone and without resources. But we shall see in its place the circumstances of their end: here I should tell you only that it bound my parents to me rather more forcefully than if they had remained alive. Moreover, following it there was in me a cruel transformation. I had been, before then, a sensible girl, shrewd, and pedantic even; and now, I was visited by strange and wicked spirits, and encircled by lunar vapors. I had been, though timid and skittish by nature, the friend of my peers; and I became a kind of lonely nun, possessed and mad.

...  
 Capitolo terzo

*Gli ultimi Cavalieri dalla Trista Figura.*

...

In queste notti di veglia, al posto dell'antica menzogna ho una nuova compagna: la memoria. Trascorro l'intera notte a ricordare eventi passati. Non soltanto il *mio* passato, e in particolare l'infanzia, e l'ultimo anno vissuto coi miei parenti, che ritrovo intatto e vivido come fosse di ieri; ma anche il *loro* passato, quello di mio padre e di mia madre, e della mia famiglia defunta. Non posso usare altro verbo che *ricordare*: infatti tutto ciò che ignoravo di loro mi si spiega naturalmente, e io ripercorro fin dal principio le loro vite come se tutte fossero episodi della mia. Allo stesso modo di chi, ridestatosi da un sonno letargico, ritrovi ad una ad una, dopo una breve incertezza, le circostanze della propria vita da sveglio. le loro vite come se tutte fossero episodi della mia. Allo stesso modo di chi, ridestatosi da un sonno letargico, ritrovi ad una ad una, dopo una breve incertezza, le circostanze della propria vita da sveglio.

Risorge la vecchia città meridionale dove nacqui, e vissi fino all'età di dieci anni. Le sue mura sono affumicate e grige per quanto il suo giorno è abbagliante, e non so ricordarla altrimenti che nel pieno sole meridiano. Gli abitanti, intimiditi dalla troppa luce, vestono per lo più di nero, le donne del popolo non vanno a capo scoperto, ma s'avvolgono in fazzoletti e veli che nascondono talora perfino il loro volto. Dal quale i begli occhi, neri e fuggevoli, e sempre un po' diffidenti, vi guardano. Le signore vanesie, invece, escono in grandissima pompa, in gara coi nostri soli africani: sí che, al loro passaggio, la strada si tramuta in un teatro.

A momenti, questa città mi sembra una fossa dell'inferno, e a momenti, invece, un giardino del paradiso terrestre. E quantunque io sappia ch'essa non è caduta in polvere, ma sussiste intera, e che il suo nome è scritto sulla carta geografica del nostro paese, non so pensarla se non come una Tule irraggiungibile, fatta solo di memoria.

...

Al declinare della notte, io cado spesso in un sonno leggero; e nei sogni incontro le medesime persone e la medesima città dei miei ricordi. Molti di questi sogni si ripetono, con particolari quasi identici, per più notti; ma allorché simile monotonia si rompe, e mi visita un sogno nuovo e diverso, io provo una straordinaria commozione.

Dal sonno mi riscuotono voci familiari che, accosto ai miei orecchi, col tono incalzante di quando, ai tempi della scuola, mi

...  
 Chapter 3

The Last Knights of the Sad Figure.

...

In these nights of wakefulness, in the place of the old deception I have a new companion: memory. I pass the entire night remembering past events. Not only *my* past, especially my childhood, and the final year lived with my relatives, that I rediscover as intact and vivid as if it were yesterday; but also *their* past, that of my father and mother, and of my deceased family. I can use no other verb than *remember*: in fact everything that I did not know about them unfolds itself to me naturally, and I retrace their lives from the beginning as if they were all episodes of my own. In the same way that someone, awakening from a lethargic sleep, recovers one by one, after a brief uncertainty, the circumstances of his own waking life.

The old southern city where I was born and lived until the age of ten rises again. Its walls are darkened by smoke and gray however brilliant its days, and I don't know how to recollect it but in full noontime sunlight. The inhabitants, intimidated by too much light, dress mostly in black, the women of the common people do not go about with uncovered heads, instead wrapping themselves in kerchiefs and veils that hide even their face. Out of which their beautiful eyes, black and fleeting, and always a bit wary, watch you. The vain ladies, in contrast, go out with the greatest pomp, in competition with our African suns: so that, at their passage, the street transforms itself into a theater.

At some moments, this city seems to me a pit of hell, and at other moments, a garden of the earthly paradise instead. And however much I know that it has not fallen into dust, but subsists intact, and that its name is written in the atlas of our country, I do not know how to think of it except as an unreachable Thule, made only of memory.

...

At nightfall, I often fall into a light sleep; and in dreams I encounter the same persons and the same city of my memories. Many of these dreams repeat, with some nearly identical, for many nights; but when such monotony is broken, and a new and different dream visits me, I experience an extraordinary excitement.

From sleep familiar voices rouse me that, close to my ears, with the insistent tone of when in my school days I used to wake early, call: Elisa! Elisa! But upon first opening my eyes, it seems to me that

si svegliava alla mattina presto, chiamano: Elisa! Elisa! Ma al mio primo aprir gli occhi, mi par d'udire un debole strido di spavento e di intravedere, nelle prime luci del giorno, una frotta di esseri effimeri che fuggono confusamente dalla stanza, come uno sciame di tignole all'aprirsi d'un armadio polveroso.

Io mi sento punger da un'angoscia sottile e perfida; e non di rado, piango sulla mia strana solitudine, e invoco i nomi delle persone che amavo.

...

Allora, come se il tempo della scuola fosse tornato, io, levatami dal letto, mi siedo al tavolino, e tendo l'orecchio all'impercettibile bisbiglio della mia memoria. La quale, recitando i miei ricordi e sogni della notte, mi detta le pagine della nostra cronaca passata; ed io, come una fedele segretaria, scrivo.

Tale, certo, è la volontà dei miei. Riconosco infatti, nell'insistente bisbiglio che ascolto, le loro molteplici voci, e questo libro m'è dettato, in realtà, da essi. Son essi che, in cerchio attorno a me, bisbigliano. S'io levo le pupille, dileguano; ma se, usando un poco d'astuzia, sogguardo appena intorno senza farmi scorgere, distingo le loro figure strane e incerte; e vedo, nella sostanza trasparente dei loro volti, il movimento febbrile e ininterrotto delle loro lingue sottili.

Tale è la fonte della storia che m'accingo a narrarvi. La quale non tratta di gente illustre: soltanto d'una povera famiglia borghese; ma in compenso, per quanto bizzarra possa apparirvi qua e là, è veritiera dal principio alla fine.

Forse, ricostruendo così tutta la nostra vicenda vera, io potrò, finalmente, gettar da un canto l'enigma dei miei anni puerili, e ogni altra familiare leggenda. Forse, costoro son tornati a me per liberarmi dalle mie streghe, le favole; attribuendo a se medesimi, e a nessun altro, la colpa d'aver fatto ammalare di menzogna la savia Elisa, voglion guarirla.

Ecco perché ubbidisco alle lor voci, e scrivo: chi sa che col loro aiuto io non possa, finalmente, uscire da questa camera.

I hear a faint shriek of fear and that I glimpse, in the first glimmerings of day, a throng of ephemeral beings fleeing confusedly from the room, like a swarm of moths at the opening of a dusty wardrobe.

I feel myself pierced by a subtle and perfidious anguish; and not infrequently I weep over my strange solitude, and I invoke the names of the people I loved.

...

Then, as if my school days had returned, I, rising from bed, sit at the little table, and attune my ear to the imperceptible whisper of my memory – which, repeating my memories and dreams of the night, dictates to me the pages of our past chronicle; and I, like a faithful secretary, write.

This, certainly, is the will of my relatives. In fact I recognize, in the insistent whisper that I listen to, their many voices, and this book has been dictated to me, in reality, by them. It is they, in a circle around me, who are whispering. If I lift my eyes, they fade away; but if I am a little cunning, barely sneaking a glance around without attracting attention, I make out their strange and uncertain figures; and I see, through the transparent substances of their faces, the feverish and incessant movement of their slender tongues. Such is the font of the story that I set out to narrate to you, which does not treat illustrious people – only a poor bourgeois family; in recompense, however strange it may seem to you here and there, it is truthful from beginning to end.

Perhaps, thus reconstructing all of our true vicissitudes, I will be able, finally, to cast aside the enigma of my youthful years, and every other familial legend. Perhaps they have returned to me to liberate me from my witches, these stories; perhaps, attributing to themselves, and to no other, the guilt for sickening the wise Elisa with lies, they wish to heal her.

This is why I obey their voices, and write: who knows but with their help I may be able, at last, to leave this room.



## Paolo Cognetti's "Fare Ordine"

---

*Translated by Martha Witt*

**Martha Witt** is the author of the novel, *Broken As Things Are* (Holt; 2004/Picador; 2005). Her translations and short fiction are included in anthologies and many national literary journals. This translation was funded (in part) by a summer stipend from the Research Center for the Humanities and Social Sciences at William Paterson University.

**Paolo Cognetti** (1978) is a screenplay writer and film editor. He co-directed the 9-documentary series *Writing / New York* and the documentary film *The Wrong Side of the Bridge* (produced by minimum fax media).



Raffaello Piraino

**Paolo Cognetti**

## **Fare ordine**

“Non so mai a cosa pensi quando fai così”, ti dice. “Davvero. Certe volte mi sembra di stare con un estraneo”.

Poi si accende una sigaretta e non aspetta nessuna risposta.

Niente forbici per il caffè, così prendi coraggio e decidi di rompere il bordo del pacchetto coi denti. Ti volti verso il muro per farlo: in bocca, la plastica non ha sapore. Stringi. Riflessa nella finestra di fronte puoi vedere Sara, seduta al tavolo, mentre sfoglia le pagine dell'ultimo numero di *Caccia Grossa* bagnandosi ogni tanto il dito. La sua immagine nei vetri è nitida per via del buio fuori. Neanche le pagine fanno rumore, docili come ogni cosa nelle sue mani.

Sara invece fa la distratta, ha lasciato cadere la frase come un'osservazione normale e anche quella parola, estraneo, e adesso non presta attenzione né alle foto né a te, e sei sicuro che lo sa bene quello che pensi, quando fai così. Prima di andare a letto ha apparecchiato come per cena, con una tovaglietta di vimini, un piatto pulito, le posate e il bicchiere. Queste cose sono ancora lì sul tavolo. Di fronte, dov'è seduta lei, c'è una pila di arretrati di quelle sue riviste e un portacenere che andrebbe svuotato. Il resto della cucina puoi descriverlo anche a occhi chiusi. La dispensa decorata a mano, le piantine grasse sul davanzale, la mensola delle spezie. Le due ciotole del cane in un angolo e il lampadario di carta cinese che scende in mezzo alla stanza. La consistenza delle cose e i colori creano un buon equilibrio nell'ambiente. Ci vuole la capacità di farli stare insieme, pensi: se si chiama gusto, allora Sara ha gusto. Come con le foto di animali.

Pensare agli animali ti porta sempre a Monica: sdraiata sopra di te, mentre ti lecca l'ombelico nella camera da letto di un neonato, appena un'ora fa. L'immagine ti sorprende, così strappi l'angolo del pacchetto con troppa forza, provocando un lungo taglio trasversale che ti manda all'aria tutto il lavoro. Della polvere di caffè va a finire nel lavandino. Guardi via: fuori ha appena smesso di piovere. Sono le due o le tre e il cielo sembra un livido enorme. Due piani sotto, un tram diretto in deposito si ferma davanti a una macchina lasciata di traverso sul marciapiede. Il tram non ha spazio per passare. È vuoto. Per questo credi che stia tornando in deposito. Dentro, il cane bianco di Sara è accucciato sotto la sua sedia e dorme. O almeno, se ne sta

**Paolo Cognetti**

## **Straightening up**

**Translated by Martha Witt**

“I never know what you're thinking about when you're like that,” she tells you. “Really. Sometimes I feel like I'm with a stranger.”

Then she lights a cigarette, not waiting for an answer.

No scissors to open the packet of coffee, so you get up your courage to tear off the edge with your teeth. You turn toward the wall to do it: in your mouth, the plastic has no taste. You clench it in your teeth. Reflected in the front window you can see Sara, seated at the table, leafing through the latest issue of *Big Game*, wetting her finger from time to time. Her image in the glass stands out against the darkness. Not even the pages make a noise—soft like everything in her hands.

But Sara seems absent-minded; she let that sentence out as though it were an ordinary remark—even that word, stranger—and now she's not paying attention to either the photos or to you, and you are sure that she knows very well what's on your mind when you're that way. Before going to bed she set the table as though for supper, with a wicker place mat, a clean plate, cutlery, and a glass, all still on the table. Where she's sitting, there's a pile of back issues of those magazines of hers and an ash tray that should be emptied. You could describe the rest of the kitchen with your eyes closed: The hand-decorated cupboard, the little cactus plants on the window sill, the spice shelf, the two dog bowls in a corner and the Chinese paper lantern hanging in the middle of the room. The consistency of objects and colors create a good balance in the decor. It takes talent to achieve that balance, you think: if that's taste, then Sara has taste. Same with the animal photos.

Thinking of animals brings you to Monica, stretched out on top of you, licking your navel in a newborn baby's bedroom, hardly an hour ago. The image surprises you, so you tear the corner of the packet too forcefully, causing a long crossways cut that spoils all your work. Some of the coffee ends up in the sink. You look outside—it has just stopped raining. It's about 2 or 3am, and the sky seems enormous and leaden. Two floors below, a streetcar headed for the depot stops in front of a car parked across the sidewalk. The streetcar

lì per terra con gli occhi chiusi e un respiro così lento. Però non si sa mai coi cani.

“Non hai fame”, chiede Sara, con lo stesso tono di prima. “Ti avevo lasciato qualcosa, però fai come vuoi, puoi anche buttare via tutto”. Giù in strada il tram comincia a farsi sentire. Din din din din. Sembra la campana della stazione. Non è il suono che dovrebbe fare un clacson. Ti chiedi se Monica dorme. No, dici. Non dorme.

Prendi due tazze. Trovi lo zucchero e i cucchiaini. Versi il caffè, tre cucchiaini di zucchero per ogni tazza, e ti giri per chiedere a Sara se vuole la panna. Lei è stretta sulla sedia con le gambe al petto: porta soltanto un paio di boxer di cotone, quelli blu che le hai lasciato per dormire. Sta lì con il suo bel corpo nudo e bianco e la faccia asciutta, la pelle d’oca e l’aria di una che non sa niente di niente. Del resto, come tante altre donne non piange quando sarebbe la cosa più logica da fare. Anzi, adesso ci pensa un po’ su, alla panna forse, e ride.

Dice: “Sai, avevo un discorso da farti. Me l’hai mandato per aria. Adesso mi tocca improvvisare”. Dice queste cose e poi sorride da sola. Ha un piccolo spazio tra gli incisivi: una fessura che basta a rendere il suo sorriso diverso da qualunque sorriso tu abbia mai visto. Non è questo il momento di pensare ai denti di Monica tutti ben allineati e dritti come soldatini di smalto. Il bambino con le lentiggini della pubblicità del Colgate si affaccia nella tua testa altrettanto fragile, meno espressivo.

Sara tossisce. Si versa dell’acqua nel tuo bicchiere sul tavolo. “Ho fumato troppo”, dice. “E non ho dormito. In tangenziale per poco non mi perdo lo svincolo, ti aspetto per parlare, e tu alle due di notte arrivi e non sai fare altro che startene lì in piedi, col tuo cazzo di caffè, senza un motivo”.

“È dura vederti così”, dice. “Ce li hanno tutti i problemi, cosa credi”.

Tu non ti spieghi perché proprio adesso ti venga in mente il telegiornale. L’ultimo notiziario della notte, quello della rassegna stampa. Da bambino lo accendevi dal letto per il terrore del buio: l’annunciatrice muoveva la bocca e le sopracciglia e nient’altro, sembrava una ninna nanna.

Adesso sollevi la tazza. Chiedi a Sara che cosa c’è, e appena finita la frase ti bruci la lingua con il caffè bollente.

“È la rivista”, dice lei. “Credo proprio che abbiano deciso di rinunciare al photo editor, ecco cosa c’è, c’è che sono a piedi. Ormai non si vende più una copia, e per mettere giù due foto sai cosa ci vuole, basta uno schiacciabottoni”.

doesn’t have room to pass. It’s empty, which is why you think it must be returning to the depot. Inside, Sara’s white dog is curled up and sleeping under her chair. Or at least, he’s on the floor with his eyes closed and breathing slowly. But with dogs, you never know.

“You’re not hungry?” Sara asks, in the same tone as before. “I left you something, but do whatever you want; you can even throw it all away.” In the street below, the streetcar begins to make noise. Ding ding ding ding. It sounds like the station bell. It’s not the sound that a horn should make. You wonder if Monica’s sleeping. No, you say. She’s not sleeping.

You take two cups. You find the sugar and the coffee spoons. You pour the coffee, three spoonfuls of sugar for each cup, and you turn to ask Sara if she wants cream. She is in her chair, her legs hugged to her chest, and wearing nothing but a pair of cotton boxer shorts, the blue ones that you left her to sleep in. There she is with her beautiful naked white body and her lean face, goose bumps, looking clueless. Besides, like many other women, she doesn’t cry when that would be the most logical thing to do. In fact, now she’s lost in thought, maybe thinking about the cream, and she’s laughing.

She says, “You know, I had a speech ready to give you. But you ruined it. Now I’ll have to improvise.” She says these things and then smiles. She has a little space between her front teeth, a gap big enough to make her smile different from any other you’ve seen. This isn’t the moment to think about Monica’s teeth, well aligned and straight as enamel toy soldiers. The freckled boy in the Colgate ad appears in your head, just as vulnerable, but less expressive.

Sara coughs. She pours some water into your glass on the table. “I’ve smoked too much,” she says. And I haven’t slept, so I almost missed the turn on the road. I waited here to talk to you, and you arrive at two in the morning, standing there with your damn coffee, with no purpose.”

“It’s difficult to see you this way,” she says. “Everyone has problems; what do you think?”

You don’t know why at this moment the TV news comes to mind. The last newscast of the night, the press review. As a child you turned it on from your bed because you were afraid of the dark. The announcer moved her mouth and her eyebrows and nothing else; it was like a lullaby.

Now you raise your cup. You ask Sara what’s wrong and, as soon as you finish the sentence, you burn your tongue with the boiling coffee.

Si accarezza un braccio, dietro, sotto la spalla. È la cosa che fa quando deve pensare. Non lo sai come ha cominciato. Sai che Monica ne fa un'altra molto infantile che è mordersi una ciocca di capelli. Se li rovina tutti durante i compiti in classe.

"Quest'inverno il calo era normale", dice Sara. "Un po' più del solito ma normale. Adesso invece la stagione è finita, la gente dovrebbe aver smesso di andare a caccia e ricominciato a leggere, non va un cazzo bene".

Quello dove sta seduta è il posto in cui si mette la sera a sfogliare le sue riviste. Se sei a casa comincia a spiegarti i trucchi dell'impaginazione, perché una foto va in basso a destra e non chissà dove. Le esigenze particolari dei lettori di *Caccia Grossa*. I riquadri in cui è divisa una pagina, il formato e il carattere dei titoli, quanto costa una stampa a colori e altre cose che non ti ricordi.

Din din din din, fa il tram.

"Sono due anni che sto lì e non so neanche perché", dice. "Se non sono fucili sono conigli morti, e se non sono fucili o conigli sono teste di camoscio o di cinghiale. A tornare indietro non mi vedrebbero proprio. Me e la mia sensibilità femminile del cavolo".

Chiude gli occhi e si stropiccia le palpebre con due dita.

"Dovrei avere solo un po' più di coraggio", dice. "Andrea e Vittorio se ne sono già andati da soli".

Tu capisci di colpo il cane di Sara e tutti i buoni motivi che lo spingono a leccarti le dita. Cerchi di ricordarti i capelli di Monica e il profumo di tè verde che hanno. Ti annusi una mano che ormai sa soltanto di cane.

Associa immagini senza legame apparente: la casa da ricchi della donna a cui Monica tiene il bambino, il suo sorriso Colgate mentre apre la porta e dice: "Ciao amore", la foto del piccolo Giacomo sul tavolino d'ingresso. Tra una e l'altra, l'entrata trionfale di Andrea e Vittorio in redazione: barbe sfatte e gilet pieni di rullini. Vittorio offre a Sara una Marlboro mentre Andrea seleziona per lei il molto dolce, entrambi con la preda nel mirino. Sara mescola lo zucchero, pensa al lavoro che le rimane da fare, controlla le nuove foto e si sforza di non accorgersi di essere circondata. Il montaggio parallelo suggerisce un rapporto tra le due scene: le riempie di senso, in qualche modo, anche se ti chiedi quale sia.

"Non te ne frega niente", dice Sara. "Non te ne frega niente". Butta sul tavolo la rivista che ha in mano e si allunga per prendere l'accendino. Ti accorgi che ha un bel modo di accendersi la sigaretta, incrociando un po' gli occhi. Sa tenerla nelle dita, proprio sulla punta

"It's the magazine," she says. "I really think that they've decided to get rid of the photo editor; that's what's wrong—I'm fired. At this point, they're not selling a single copy, and do you know what it takes to publish two photos? Someone able to push a button.

She strokes her arm, on the back, under the shoulder. That's what she does when she has to think. You don't know how it began. You know that Monica does something else, very childish, which is to chew on a lock of her hair. She ruins her hair while doing her homework.

"This winter the drop was normal," Sara says. "A little more than usual but normal. But now the season's over, and people should have stopped hunting and started reading again; it's no damn good."

The place where she's sitting is the place where she sits in the evenings to leaf through her magazines. If you're at home, she starts explaining to you the tricks of pagination: why one photo goes in the lower right and not elsewhere. The peculiar demands of the readers of *Big Game*. The squares in which a page is divided, the format and font of titles, how much it costs to print in color and other things you don't remember.

Ding ding ding ding, goes the streetcar.

"I've been there for two years and I don't even know why," she says. "If it's not guns it's dead rabbits, and if not guns or rabbits it's the heads of chamois or boar. I can't see myself going back. Me and my damned feminine sensibility."

She closes her eyes and rubs her eyelids with two fingers.

"It takes a little courage," she says. "Andrea and Vittorio left on their own."

Suddenly you understand Sara's dog and the reasons that make him lick your fingers. You try to remember Monica's hair and its green-tea scent. You sniff your hand that now just smells of dog.

You associate images that have no apparent link: the wealthy house of the people whose baby Monica tends, her Colgate smile when she opens the door and says "*Ciao amore*," the photo of little Giacomo on the entrance table. Between one image and another, the triumphal entrance of Andrea and Vittorio into the editorial office with their unkempt beards and their threadbare vests. Vittorio offers Sara a Marlboro while Andrea chooses a sweet for her, both with their aim on the prey. Sara stirs in the sugar, thinks of the work she still has left, looks over the new photos and makes an effort to avoid noticing that she's surrounded. The parallel montage suggests a relationship between the two scenes: it fills them with a certain

delle dita, e qualsiasi gesto le esce anche più morbido del solito. Sa aspirare facendosi venire quelle fossette nelle guance.

Le dici che non è vero. Non è vero che non te ne frega niente.

“Lascia perdere”, dice lei.

Da dove sei puoi vedere il seno di Sara, nascosto tra le sue braccia e così bianco, i capezzoli induriti dal freddo. Le dici che sei contento che Andrea e Vittorio se ne siano andati. Che è brava nel suo mestiere, e che ci sono altri giornali.

Sara non ascolta. Si è messa a giocare con la calamita da frigo che Monica ti ha regalato. La calamita è il profilo di una volpe, e ha a che fare con la lettera che lei sta scrivendo prima di spegnere la luce: una lettera piena di storie incredibili sul piccolo principe, la tecnica dell'addomesticamento, il colore dei campi di grano. Non c'è niente lì dentro su un uomo in mutande, intento a raccogliere i propri capelli dal letto della madre di un neonato, dopo aver fatto l'amore con la sua baby-sitter sedicenne e prima di tornare da una donna che sta toccando il fondo. Ecco il tuo piccolo principe: è come avere due televisori sempre accesi su due canali diversi. E tu non sei uno che può reggere una cosa del genere.

“Non te ne frega niente”, ripete Sara. “E io stronza qui ad aspettarti. Ma se non parlo con te con chi devo parlare”.

Din din din din, fa il tram. Lei si mette una mano sulla fronte. Tu guardi giù, verso la cabina di guida. Due cose bianche appoggiate alla leva di comando che sembrano mani. Poi prendi il respiro e dici a Sara col tono più fermo che hai che dev'esserci il modo di mettere a posto le cose.

“Ah già”, dice lei. “Tu sei quello convinto che le cose vanno a posto da sole”. Dà un colpo con il braccio alle riviste sul tavolo. Colpisce la pila di arretrati alla base e le riviste cadono per terra sparpagliandosi nel miglior modo possibile. Una cosa che a te non sarebbe mai riuscita: ventisei numeri di *Caccia Grossa*, aperti uno sull'altro sul pavimento, conigli e camosci e cinghiali e altre teste impagliate di animali che guardano in su, con gli occhi spalancati e fissi verso il soffitto. Animali da ogni parte.

La campana del tram suona di nuovo, quattro colpi e poi altri quattro. A questo punto alla televisione c'è sempre qualcuno in canottiera che si affaccia alla finestra e grida: “Qui c'è gente che dorme”. Forse dovresti essere tu. Però non ce l'hai la canottiera. E lì non c'è nessuno che dorme. Tu non dormi. Sara non dorme. E sei sicuro che neanche Monica dorme. È sdraiata su un fianco verso il muro: scrive la sua lettera su una pagina di diario che poi strapperà, un foglio a

meaning, though you wonder what that is.

“You don't give a damn,” Sara says. “You don't give a damn.” She throws the magazine on the table and stretches out to grab the lighter. You notice that she has an attractive way of lighting her cigarette, crossing her eyes a little. She knows how to hold it, on the end of her fingers, making her every gesture softer than usual. She knows how to inhale, forming those dimples in her cheeks.

You tell her it's not true. It's not true that you don't give a damn.

“Forget it,” she says.

From where you are you can see Sara's breasts, hidden between her arms and so white, their nipples hardened from the cold. You tell her that you're happy that Andrea and Vittorio left, that she's good at her work, and that there are other journals.

Sara doesn't listen. She has started to play with the refrigerator magnet that Monica gave you. The magnet is the profile of a fox, and it has to do with the letter that she's writing before turning off the light: a letter full of incredible stories about *The Little Prince*, his technique of taming, the color of the wheat fields. There's nothing in it about a man in underpants trying to pick the pieces of his own hair from the bed of the mother of a newborn, after having made love with her sixteen-year-old babysitter and before going back to a woman who's falling apart. There's your *Little Prince*: it's like having two television sets consistently tuned to two different channels. And you're not someone who can manage that.

You don't give a damn, Sara repeats. “And I, like an idiot, wait for you here. But if I don't talk to you I don't know who I can talk to.”

Ding ding ding ding, goes the streetcar. She puts her hand on her forehead. You look down, toward the driver's cab. Two white things resembling hands rest on the control lever. Then you catch your breath and say to Sara in the most decisive tone you can muster that there must be some way to work things out.

“Oh sure,” she says. “You're a guy who's convinced that everything will work itself out.” She swipes at the magazines on the table, hitting the pile of back issues at the bottom and the magazines spread over the floor in the best way possible. Something you never would have been able to do: twenty six issues of *Big Game*, open one on top of the other on the floor, rabbits and chamois and boars and other stuffed animal heads look up – their eyes wide open, staring at the ceiling. Animals everywhere.

The streetcar bell rings again, four rings and then four more. At this point, if this were television, there'd be someone wearing

quadretti come la camicia da uomo che mette al posto del pigiama. Un'altra cosa che non hai mai visto. Con quella addosso, per come la immagini tu, non sembra affatto una ragazzina.

Sara tossisce. Si alza. Spegne la sigaretta che ha fumato a metà. "Cristo", dice. "Da domani sono di nuovo a colloqui. Pensavo di essermele buttate alle spalle queste stronzate".

Per un momento è in piedi di fronte a te, e tu non trovi di meglio che dire: "Io magari porto giù il cane". Sara ti guarda. Il cane scatta in piedi e scodinzola, segnando un punto a tuo favore: eppure lei ha già attraversato la stanza, ha calpestato con i piedi nudi quelle sue riviste piene di animali morti, si è fermata nel corridoio. Adesso si volta, con la faccia di una che sta per dire: "Mi manchi". Invece dice: "Se fai il giro lungo, prendimi le sigarette. Buonanotte".

Fuori c'è odore di pioggia e di asfalto. Non fa freddo. Senti l'arrivo dell'estate, lo senti nel modo in cui la strada si asciuga: progetti di conservare il piacere della scoperta almeno fino al distributore automatico. Al resto penserai dopo. Il ritorno ti sembra uno spazio sufficiente per farsi venire una buona idea.

Fai un passo, e la campana del tram batte quattro colpi a ripetizione. Din din din din. Ti spacca le orecchie. Così decidi: attraversi la strada e ti pianti davanti alla cabina di guida. Il tranviere avrà sessant'anni: pelle bianca, pochi capelli grigi pettinati all'indietro, due guance molli e niente mento, cosa che lo fa assomigliare a un pesce. Ti osserva privo di interesse, come dentro un acquario, e quando è chiaro che dovrai rompere il ghiaccio gli gridi se non ha pensato a chiamare un carro attrezzi. Il tranviere non risponde: però, appena fai un altro passo, muove un dito e chiude la porta davanti. Si è chiuso dentro al tram. Ti guarda dall'alto e per quello che ne sai potrebbe mettersi a fare le bolle. Così gli gridi se non ha voglia di tornarsene a casa.

Faccia di Pesce contrae un muscolo della tempia e poi: din, dà una scampanellata. Il cane di Sara abbaia. Faccia di Pesce sorride: ricomincia a scampanellare, din din din din, e il cane di Sara abbaia di nuovo. Mette su un giochino di questo tipo. Lui suona la campana e il cane abbaia.

Tu ti giri, lasci andare il guinzaglio, raggiungi la macchina sulle rotaie. Ti fermi di fronte allo sportello anteriore, sollevi la gamba destra e dai un calcio secco, con il tacco, al centro del finestrino. Il vetro va in frantumi come ghiaccio da bar. Le schegge di vetro brillano sull'asfalto bagnato. In un secondo ce ne sono dappertutto. Tu

a boatman's hat straw hat coming to the window and screaming, "There are people sleeping here!" Maybe it should be you. But you have no straw hat. And there's no one sleeping. You're not sleeping. Sara's not sleeping. And you're sure that Monica isn't sleeping either. She's stretched out on her side toward the wall: she's writing her letter on a page of the diary which she'll tear out later, a checkered sheet of paper like the man's shirt that she wears instead of pajamas. Something else you've never seen. Wearing that shirt, as you imagine it, she doesn't look at all like a little girl.

Sara coughs. She gets up. She puts out her half-smoked cigarette. "Christ," she says. "Tomorrow I've got interviews again. I thought I had thrown out all that crap."

For a moment she's standing in front of you, and you don't find anything better to say than "I think I'll take the dog out." Sara looks at you. The dog jumps up and wags his tail, signaling a point in your favor, but she has already crossed the room, stamped barefoot over her magazines full of dead animals, and stopped in the hallway. Now she turns, looking like someone who's about to say, "I'll miss you." But instead she says, "If you take the long way, get some cigarettes for me. Good night."

Outside there's a smell of rain and asphalt. It's not cold. You smell the arrival of summer, you smell it in the way the street's drying: you plan to keep the pleasure of the discovery at least until you reach the vending machine. You'll think about the rest afterwards. The way back will give you enough time to come up with something.

You take a step, and the streetcar bell rings repeatedly four times: ding ding ding ding. It's ear-splitting. And so you make up your mind: you cross the street and plant yourself in front of the driver's cab. The driver is about sixty years old: white skin, a few gray hairs combed back, two soft cheeks and no chin, making him look like a fish. He observes you disinterestedly, as if from inside an aquarium, and when it's clear that you will have to break the ice, you yell out to ask if he didn't think of calling a repair truck. The driver doesn't answer, but as soon as you take another step, he moves a finger and closes the front door. He has closed himself inside the streetcar. He looks at you from on high and for all you know he could be starting to blow bubbles. So you yell at him, asking if he doesn't want to go home.

Fishface contracts a muscle on his temple and then—ding, he launches a loud peal of bells. Sara's dog barks. Fishface smiles: he re-launches the peal—ding ding ding ding—and Sara's dog barks



ti allunghi dentro l'abitacolo e metti il cambio in folle, e poi cominci a spingere con tutta la forza che hai.

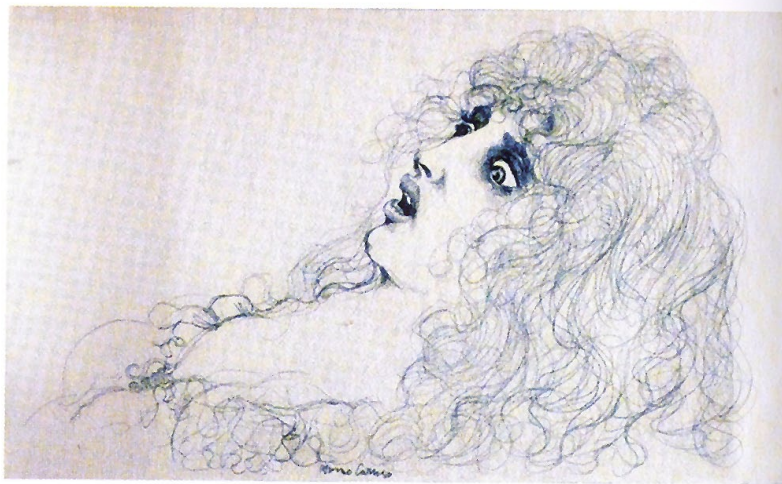


again. He's begun this little game: He plays the bells and the dog barks.

You turn around, let go of the leash, you get up to where the street car is on its tracks. You stop before the door, lift your right leg, and give a single kick with your heel to the center of the window. The glass breaks into shivers like ice in a bar drink. The splinters of glass shine on the wet asphalt. In seconds they are everywhere. You stretch out into the driver's cab, put the gear in neutral, and then you begin to push with all your might.



Jean Calogero



Bruno Caruso



# **Classics Revisited**

**Giambattista Marino and Gabriello Chiabrera**

*Translated by Joseph Tusiani*

### Giambattista Marino (1569-1625)

One of the most colorful Italian poets, Giambattista Marino was born in Naples where, as a child, he often visited the tombs of Virgil and Sannazaro. Rome, Venice, Turin, Paris, and of course Naples acclaimed him as the greatest poet of his era. Cardinal Pietro Aldobrandini, Carlo Emanuele I of Savoy, Maria de' Medici, and Louis XIII favored and idolized him. No poet was ever so imitated and envied in his lifetime. The incident of an attempt on his life by Gaspare Murtola, a poetaster inevitably eclipsed by him, was one of the many episodes, pathetic and pompous, around the brilliance of his fame.

The love of Venus for Adonis is the subject of *Adone*, his masterpiece, a poem in twenty Cantos dedicated to Louis XIII. Here Marino displays his inexhaustible virtuosity – an ever-increasing ability to paint and decorate, to overdescribe and overemphasize, and to force the simplest word into its most complete and unexpected connotations, no matter how far-fetched and fanciful. Never at a loss for pun or conceit, he illustrated with every line he wrote the motto of his whole poetic career:

*È del poeta it fin la maraviglia:  
chi non sa far stupir vada alla striglia.*

The poet's aim is to amaze; unable  
to do so, he had better mind a stable.

Of his other many works, mention should be made of *La Lira*, a collection of lyrics, *La Sampogna*, a series of mythological idyls, and *Strage degli Innocenti*, a poem in four Cantos celebrating the Slaughter of the Innocents by the hand of Herod. Giambattista Marino died in Naples, where a monument in his honor had already been decreed.

### Gabriello Chiabrera (1552-1638)

Born in Savona, Gabriello Chiabrera studied in Rome, and enjoyed the patronage, first, of Cardinal Cornaro, and then of the Grand Duke of Tuscany, the Duke of Mantua, and the Duke of Turin. His epic poems, *Firenze*, *Gotiade*, and *Amedeide* are, indeed, three grandiloquent attempts at pleasing three different Italian courts. But the trumpet of epic poetry was not his instrument. He was at his best in less ambitious compositions – the Horatian and Anacreontic odes. *Odicine* ( Little Odes ) he called his first collection of poems, characterized by a unique variety of short meters and a cameo-like grace and precision of color and detail. In this he was an innovator. "Like Columbus, his fellow citizen," he said of himself in his *Autobiography*, "he was determined to discover a new world or drown." He did not discover a new literary world but kept some elegance of the old one alive.

Chiabrera died in his native city, which he had always preferred to the rest of Italy.

**Giambattista Marino****L'AMORE INCOSTANTE***Al signor Marcello Sacchetti*

Chi vuol veder, Marcello,  
 Proteo d'amor novello,  
 novel camaleonte,  
 a me giri la fronte,  
 ch'ognor pensier volgendo,  
 forme diverse e color vari apprendo.

Già defender non oso  
 il mio fallo amoroso;  
 anzi l'error confesso,  
 la colpa accuso io stesso:  
 ma chi fia che raccoglie  
 sul corso fren de la sfrenata voglia?

chi d'un cupido amante  
 il desir vaneggiante  
 o circoscrive o lega,  
 che si move e si piega  
 lieve più ch'alga o fronda  
 che tremi in ramo a l'aura, in lido a l'onda?

Non ha sol un oggetto  
 il mio bramoso affetto:  
 cento principi e cento  
 trov'io del mio tormento;  
 sempre che vada o miri,  
 sempre ho nòve cagioni ond'io sospiri.

Ogni beltà, ch'io veggia,  
 il cor mi tiranneggia;  
 d'ogni cortese sguardo  
 subito avampo ed ardo.  
 Lasso! ch'a poco a poco  
 son fatto éscia continua ad ogni foco.

Quante forme repente  
 offre l'occhio a la mente,  
 tante son lacci ed ami  
 perch'io vie più sempr'ami:

**Giambattista Marino****INCONSTANT LOVE***To Marcello Sacchetti*

Let all, Marcello, see  
 new Proteus in me,  
 a love's chameleon  
 in all my longings shown,  
 for, though my thoughts I turn,  
 different colors, various forms I learn.

No, I do not intend  
 my failings to defend;  
 rather I now confess  
 and blame my love's excess:  
 but who can ever stop  
 an untamed will onrushing to the top?

Who can restrain in part,  
 or check and bind, the heart  
 of an unsated lover,  
 moving and bending over  
 more than a seaweed, more  
 than leaf on branch or wave upon the shore?

My love, I say to you,  
 has several goals in view:  
 a hundred causes bind  
 and torture this my mind,  
 for, where I gaze or go,  
 new reasons I discover for my woe.

Each beauty that I see  
 enslaves my heart and me,  
 and every kindly glance  
 enflames my soul at once,  
 Ah, slowly this desire  
 has made me constant fuel for each fire.

The sudden forms my mind  
 through these my eyes can find  
 are traps and hooks in store  
 to make me love much more:

or per una languisco,  
 or per altra mi struggo e 'ncenerisco.  
 Me la fresca beltate,  
 me la più tarda etate  
 infiamma e punge e prende:  
 quella però m'incende  
 con le grazie e co' lumi,  
 questa con gli atti gravi e co' costumi.

L'una per la sua pura  
 semplicetta natura,  
 l'altra per l'altra parte  
 de l'ingegno e de l'arte,  
 egualmente mi piace  
 e la rozza bellezza e la sagace.

Usi fregiarsi : i fregi  
 chi fia che non appregi?  
 Vada inculta e sprezzata,  
 sol di se stessa adorna:  
 quella schiettezza adoro,  
 quella sua povertate è mio tesoro.

O vezzosa e lasciva,  
 o ritrosetta e schiva,  
 quella mi fa sperare  
 che sia tal qual appare,  
 questa il pensier lusinga  
 ch'ami d'essere amata e che s'infinga.

Colei, perché si vede  
 che di statura eccede;  
 costei, perché mi sembra  
 più sciolta ne le membra:  
 preso di doppio nodo,  
 ambedue fra me stesso ammiro e lodo

Gota bianca e vermiglia  
 m'alletta a meraviglia;  
 pallido e smorto volto  
 sovente il cor m'ha tolto:  
 ma s'ama anco talora  
 bruno ciglio, occhio oscuro e guancia mora.

now for a girl I smart,  
 and now another takes and burns my heart.  
 Me a fresh face endears,  
 me someone on in years  
 kindles and holds and pricks:  
 one burns me with her looks  
 and with her ways; one more  
 for all her solemn actions I adore.

I cherish in one creature  
 her lovely, simple nature,  
 and in one more I find  
 wonders of art and mind:  
 equally dear to me  
 sagacity and artlessness can be.

Let her wear make-up: who  
 will not admire such view?  
 let her be negligent—  
 herself, her ornament:  
 that calculated measure  
 I love, and this directness is my treasure.

Let her be pert and sly,  
 or timorous and shy,  
 one makes me hope she'll be  
 as she appears to me,  
 the other flatters all  
 my thoughts, which to her love she seems to call.

One with her stately height  
 entrances soon my sight;  
 and this to me does seem  
 supple and lithe of limb:  
 to in a double knot,  
 I praise them both with every eager thought.

A white and crimson cheek  
 I wonder at, and seek;  
 a pale and bloodless face  
 can oftentimes amaze:  
 but one can ever prize  
 the duskiness of brow and cheek and eyes.

O crin d'or biondo e terso  
 tra vivi fior cosperso,  
 che si confonda e spieghi,  
 leggiadra man disleggi,  
 scorger parmi in quell'atto  
 de l'Aurora purpurea il bel ritratto;

o chiome altra mi mostri  
 del color degl'inchiostrì,  
 raccolte o pur cadenti  
 sovra due stelle ardenti,  
 l'assomiglio non meno  
 della Notte tranquilla al bel sereno.

Se ride un'angeletta,  
 quel suo viso è saetta;  
 se piagne, a la mia vita  
 quel suo pianto è ferita;  
 se non piagne né ride,  
 senza strai, senza piaga ancor m'uccide.

Ninfa ch'or alta or grave  
 snoda voce soave  
 soavemente, e cria  
 angelica armonia,  
 chi fia che non invoglie  
 a baciare quella bocca onde la scioglie?

Ove fra lieta schiera  
 fanciulla lusinghiera  
 batta con dite argute  
 dolci fila minute,  
 qual alma non fia vaga  
 d'aver da man sì dotta e laccio e piaga?

Veder per piagge o valli  
 giovinetta che balli,  
 in vago abito adorno  
 portar con arte intorno  
 il piede e la persona;  
 e qual rustico cor non imprigiona?

Se m'incontro in bellezza  
 a star tra 'l coro avezza  
 de le nove sirene

Whether a hand unfold  
 a hair of gleaming gold,  
 falling in easy showers  
 amid some lively flowers,  
 I soon see in that action  
 the purple Dawn's impeccable refraction;

or if another show  
 a hair of ink-black glow,  
 full-gathered up or seen  
 over two stars' new sheen,  
 that I compare no less  
 to quiet Night's unclouded tranquillness.

When a fair angel smiles,  
 a dart my soul beguiles;  
 and when she weeps, her weeping  
 in tears my life is keeping;  
 with neither smile nor cry,  
 though with no dart or wound, she makes me die.

A nymph that sweetly sings  
 and forth her sadness brings,  
 capturing, soft and even,  
 a harmony from heaven,  
 who would not want to kiss  
 that mouth that issues such melodious bliss?

If many a maiden lingers  
 and one with subtle fingers  
 is seen there to resume  
 the labor of the loom,  
 what man would be so grim  
 as not to let that hand imprison him?

You see a girl advancing  
 on bank or dell, and dancing,  
 all of her loveliness  
 made lovelier by her dress,  
 and agile on her foot:  
 does not your heart at once become her loot?

If I a siren meet  
 that, competently sweet,  
 can with the Nine be seen

di Pindo e d' Ippocrene,  
 con gli sguardi e co' carmi  
 può ferirmi in un punto e può sanarmi,  
 Havvi donna gentile  
 ch'al ciel alza il mio stile:  
 costei, ch'ama il mio canto,  
 amo e bramo altrettanto,  
 e stato cangerei  
 sol per esserle in sen co' versi miei.

Altra, qualor mi legge,  
 mi riprende e corregge.  
 Allor convien ch'io dica:  
 – O pur l'avessi amica,  
 o soggiacer felice  
 a si bella maestra e corretrice. –

Insomma, e queste e quelle  
 per me tutte son belle,  
 di tutte arde il desio.  
 Marcello, or, s'avess'io  
 mill'alme e mille cori,  
 sarei nido capace a tanti amori?

#### DURANTE IL BAGNO

Sovra basi d'argento in conca d'oro  
 io vidi due colonne alabastrine  
 dentro linfe odorate e cristalline  
 franger di perle un candido tesoro.  
 – O – dissi – del mio mal posa e ristoro,  
 di natura e d'amor mète divine,  
 stabilite per ultimo confine  
 ne l'oceàn de le dolcezze loro;

fossi Alcide novel, che i miei trofei  
 dove mai non giungesse uman desio,  
 traspiantandovi in braccio erger vorrei;  
 o stringer, qual Sanson, vi potess'io,  
 che, col vostro cader, dolce darei  
 tomba a la Morte, e morte al dolor mio!

of Pindus and Hippocrene,  
 both with her song and glance  
 she wounds me and then heals me all at once.  
 A gentle lady's mine,  
 who makes my style divine.  
 This, whom my song can touch,  
 I praise and love as much,  
 and I would change my state  
 to dwell in her deep heart with what I write.

Another reads my verse,  
 and finds me quite perverse.  
 Then I must say of her,  
 "If she my mistress were,  
 I would be happy to  
 submit to such a sweet, harsh teacher's view!"

In short, they're all to me  
 beautiful equally,  
 and for them all I'm glad.  
 Marcello, if I had  
 a thousand souls and hearts,  
 would they contain so many loves and smarts?

#### WOMAN WASHING HER LEGS

Within a shell of gold on silver base  
 two alabaster pillars once I saw,  
 breaking a treasure of white pearls ablaze  
 on scented waves—a crystal with no flaw.  
 O solace of my woes, O resting-place  
 (I said) where Love and Nature, by God's law,  
 set the last limits of their ended race  
 in the deep sea of their own bliss and awe!

Would that I were a new Alcides! You  
 in these my arms as trophy I would take,  
 and know what no man's longing could achieve.  
 Or would that I were Samson! Grabbing you,  
 with your delightful fall I thus would give  
 a tomb to death and death to all my ache.

**LA BELLA SCHIAVA**

Nera sì, ma se' bella, o di natura  
 fra le belle d'amor leggiadro mostro;  
 fosca è l'alba appo te, perde e s'oscura  
 presso l'ebano tuo l'avorio e l'ostro.  
 Or quando, or dove il mondo antico o il nostro  
 vide sì viva mai, senti sì pura  
 o luce uscir di tenebroso inchiostro,  
 o di spento carbon nascere arsura?

Serva di chi m'è serva, ecco ch'avolto  
 porto di bruno laccio il core intorno,  
 che per candida man non fia mai sciolto.  
 La 've più ardi, o Sol, sol per tuo scorno  
 un Sole è nato; un Sol, che nel bel volto  
 porta la Notte, ed ha negli occhi il Giorno.

**FEDE ROTTA**

Sovra l'umida arena  
 de le latine sponde  
 di propria man Tirrena  
 un di scriver vid'io:  
 «Mirzio è sol l'amor mio».  
 Ahi, fu ben degna di sì fral parola,  
 crudel, l'arena sola; onde poi l'onde,  
 e del Tebro in un punto e de l'oblio,  
 Mirzio, ch'era il tu' amore,  
 radessero dal lido e dal tuo core.

**AL SONNO**

O del Silenzio figlio e de la Notte,  
 padre di vaghe imagnate forme,  
 Sonno gentil, per le cui tacit'orme  
 son l'alme al ciel d'Amor spesso condotte,  
 or che 'n grembo a le lievi ombre interrotte  
 ogni cor, fuor che 'l mio, riposta e dorme,  
 l'Èrebo oscuro, al mio pensier conforme,  
 lascia, ti prego, e le cimerie grotte.  
 E vien' col dolce tuo tranquillo oblio

**BEAUTIFUL SLAVE**

Yes, you are black, and yet your looks can be  
 among Love's beauties miracle of grace.  
 Dawn's dark compared to you, whose ebony  
 makes pearl and ivory lose their light and price.  
 When did this world, or that of our old sires,  
 behold and feel so pure and live a ray  
 out of the darkest ink, or such true fires  
 rising from coals that long in cold death lay?

Slave to my slave, around my heart I show  
 an everlasting chain, a swarthy noose  
 that no white hand can ever sunder loose.  
 Right in the middle of your brightest glow,  
 O Sun, another sun is born: its face  
 wears night, but only day shines in its gaze.

**BROKEN FAITH**

One day, on the wet sand  
 of the Latian shore I saw  
 Tirrena bend and write  
 with her own hand,  
 "Mirtius is my love forevermore."  
 The sand, O cruel one,  
 was the ideal place  
 for such a fragile phrase:  
 one with the tide of your oblivion,  
 the Tiber with its current did erase,  
 the following moment and forevermore,  
 Mirtius from your heart as from the shore.

**TO SLEEP**

O son of Silence and as well of Night,  
 father of gentle forms of fantasy,  
 O kindly Sleep, behind whose guiding might  
 men's souls soar often to the Heaven of Love;  
 now that all hearts, save mine, find ease and rest  
 on the dear lap of shades, now here now not,  
 oh, leave, I beg you, your infernal nest,  
 and the dark Hades, so much like my thought.

e col bel volto, in ch'io mirar m'appago,  
 a consolare il vedovo desio.  
 Che, se 'n te la sembianza, onde son vago,  
 non m'è dato goder, godrò pur io  
 de la morte, che bramo, almen l'imago.

#### INVITO ALL'OMBRA

Or che l'aria e la terra arde e fiammeggia,  
 né s'ode euro che soffi, aura che spiri,  
 ed emulo del ciel, dovunque io miri,  
 saettato dal sole, il mar lampeggia;  
 qui dove alta in sul lido elce verdeggia,  
 le braccia aprendo in spaziosi giri,  
 e del suo crin ne' liquidi zaffiri  
 gli smeraldi vaghissimi vagheggia;

qui, qui. Lilla, ricovra, ove l'arena  
 fresca in ogni stagion copre e circonda  
 folta di verdi rami ombrosa scena.  
 Godrai qui meco in un l'acque e la sponda;  
 vedrai scherzar su per la riva amena  
 il pesce con l'augel, l'ombra con l'onda.

\*\*

Altri canti di Marte, e di sua schiera  
 Gli arditi assalti, e l'honorate imprese,  
 Le sanguigne vittorie, e le contese,  
 I trionfi di morte horrida, e fera.  
 Io canto, Amor, da questa tua guerriera  
 Quant'hebbi a sostener mortali offese,  
 Com'un guardo mi vinse, un crin mi prese:  
 Historia miserabile, ma vera.

Due begli occhi fur l'armi, onde traffitta  
 Giacque, e di sangue invece amaro pianto  
 Sparse lunga stagion l'anima afflitta.  
 Tu, per lo cui valor la palma, e'l vanto  
 Hebbe di me la mia nemica invitta,  
 Se desti morte al cor, dà vita al canto.

And with your sweet nepenthe come to me,  
 bringing that lovely face wherein I soothe  
 all my desire and all my solitude.  
 For, if I am not granted still to see  
 the features that I love, I will at least  
 look on the face of Death, and dream of rest.

#### INVITATION

Now that both air and earth are burning flames,  
 and neither eastwind blows nor breeze is felt;  
 now that the sea, vying with heaven, seems  
 one lightning, so the sunrays brightly dart;  
 here where the holm oak on the bank looms green,  
 her arms in circles spreading everywhere,  
 proud of the sparkling emeralds of her hair  
 which o'er the liquid sapphire can be seen;

come here, my Lilla, here, where, cool, the sand  
 in every season covers and surrounds  
 a shady scene of thick and verdant boughs.  
 Water and bank you will enjoy with me,  
 and at its lovely limit fish with birds  
 at play, and waves with amber, you will see.

#### INVOCATION

Let others sing of Mars and of his throng  
 the bold assaults and the most honored feats,  
 the battles and the bloody victories,  
 and harsh and horrid Death's triumphal song.  
 Love, I will sing how many a mortal wound  
 your lady warrior thrust on hapless me,  
 caught by her glance and by her hair held bound –  
 a true and yet most wretched history!

Yes, two fair eyes have thrust the deadly blow –  
 weapons that pierced my soul, and made it shed  
 sad tears for a long time, instead of blood.  
 But You, whose valor gave my dauntless foe  
 victory over me, as to my heart  
 you gave death, life now to my song impart.



**DAFNE MUTATA IN LAURO**

– Deh perché fuggi, o Dafne,  
 da chi ti segue et ama,  
 e fuor che i tuoi begli occhi altro non brama?  
 Se' molle ninfa? o duro tronco forse  
 di questo alpestro monte,  
 rigida e sorda a chi ti prega e chiama?  
 Ma se tu tronco sei,  
 come al fuggir le piante hai così pronte?  
 come non sai fermarti ai preghi miei? –  
 Così dicea, ma scorse  
 in vero tronco allor cangiata Apollo  
 la bella fuggitiva  
 fermarsi immobilmente in su la riva.

**GABRIELLO CHIABRERA**

Belle rose porporine  
 Che tra spine  
 Sull'aurora non aprite;  
 Ma, ministri degl'amori,  
 Bei tesori  
 Di bei denti custodite.

Dite, rose preziose,  
 Amorse;  
 Dit'ond'è, che s'io m'affiso  
 Nel bel guardo acceso ardente  
 Voi repente  
 Disciogliete un bel sorriso?

E ciò forse per aita  
 Di mia vita,  
 Che non regge alle vostr'ire?  
 O pur è perchè voi siete  
 Tutte liete,  
 Me mirando'n su'l morire?

Belle rose, ò feritate,  
 O pietate  
 Del si far la cagion sia  
 Io vo dir in nuovi modi

**DAPHNE INTO LAUREL**

"Why, Daphne, do you flee  
 from your pursuing lover,  
 who nothing but your eyes longs to discover?  
 Are you a tender nymph, or are you deaf  
 to me who call your name –  
 the hardest tree upon some mountain frame?  
 But if a tree you are,  
 why can your feet still flee so nimbly far?  
 And why can my entreaties halt you not?"  
 These words Apollo said,  
 but soon he saw the lovely fugitive,  
 transformed into a trunk,  
 stop and no longer move along the bank.

**GABRIELLO CHIABRERA**

Purple roses, not on bitter  
 thorns you glitter,  
 oh, so fair at morning's breath, –  
 you, who own, O Cupid's measure,  
 the bright treasure  
 of your dear and sparkling teeth.

Tell me, tell me, precious roses,  
 where Love pauses;  
 tell me: Why, the very while  
 I your burning glance am facing,  
 are you blazing  
 with a lovely sudden smile?

Are you giving my existence  
 some assistance,  
 lest your wrath should finish me?  
 Or perhaps my hapless crying  
 and my dying  
 you are glad, too glad, to see?

O fair roses, whether blindness  
 or some kindness  
 for such deed the reason be,  
 with new rhymes my song now raises

Vostri lodi;  
Ma ridete tuttavia.

Se bel rio, bell' aurette  
Tra l'erbetta  
Su'l mattin mormorando erra;  
Se di fiori un praticello  
Si fa bello;  
Noi diciam: Ride la terra.

Quando avvien, ch'un zeffiretto  
Per diletto  
Muova'l piè sull'onde chiare,  
Si che l'acqua in sull'arena  
Scherzi appena;  
Noi diciam, che ride il mare.

Se già mai tra fior vermigli,  
Se tra gigli  
Veste l'alba un'aureo velo,  
E sù rote di zaffiro  
Muove in giro;  
Noi diciam, che ride il cielo.

Ben è ver, quand'è giocondo  
Rid' il mondo,  
Rid' il ciel quand'è gioioso;  
Ben è ver; ma non san poi  
Come voi  
Far un riso grazioso.

#### ODE

Apertamente dice la gente :  
" L' alto pregio di questa alfin sen va ;  
sua gran beltade per troppa etate  
quasi Febo nel mar, tosto cadrà !

I vaghi fiori, i bei colori  
di che la guancia un tempo almo fiori,  
impalliditi sono e smarriti  
come rosa di maggio a mezzo il dì !

Sotto sue ciglia, oh meraviglia !  
il bel fuoco d' amor non arde più,

your new praises:  
but you, smile, oh, smile at me.

If fair rill or zephyr passes  
through the grasses,  
singing in the new-born day;  
if a little meadow's showing  
new buds growing,  
"It's the earth now smiles," we say.

If a youthful Breeze should ever  
in clear river  
bathe her feet in fun and glee,  
rousing every wave to meet her,  
gently greet her,  
then we say, "Now smiles the sea."

If through lilies' efflorescence  
or red essence  
Dawn puts on her veil of gold,  
and then spurs blue wheels of wonder  
yonder, yonder,  
"It's the sky now smiles," we're told.

Yes, it's true: when full contented,  
bright and splendid  
earth and heaven smile – it's true.  
Yes, but heaven and earth can never,  
though so clever,  
form a smile such as you do.

#### ODE

In an open way all people say:  
"This lady's haughty beauty soon will flee;  
oppressed by time, her charm sublime  
will fall as Phoebus falls into the sea.

"The flowers' dew, the lovely hue,  
that made fair blossoms of her cheeks one day,  
have no more glow, are wilted, oh,  
just as upon its noon a rose in May.

"Deep in her eyes ( my spirit cries! )  
the lively fire of love now burns no more:

sol vi si scorge lume, che porge  
segno del grande ardor eh' ivi già fu."

In tal maniera, mattina e sera,  
donna, sento parlar dovunque io vo,  
né m'entra in core per ciò dolore :  
cosa mortale, eterna esser non può.

Ma m'empie il petto dolce diletto,  
che mentre fiamma da' vostri occhi uscì  
così s'accese ogni uom cortese  
e ai rai del vostro volto incenerì.

Di voi, nel seno, io pur non meno  
oggi serbo il desir che m'infiammò,  
e tutto ardente, eternamente,  
reina del mio cor v'inchinerò.

#### ODE

Corte, senti il nocchiero  
Che a far cammin n' appella?  
Mira la navicella,  
Che par chieda sentiero:  
Un aleggiar leggiere  
Di remi, in mare usati  
A far spume d' argento,  
N' adduce in un momento  
A' porti desiati.

E se 'l mar non tien fede,  
Ma subito s'adira,  
Ed io meco ho la lira  
Ch' Euterpe alma mi diede :  
Con essa mosse il piede  
Sur Acheronte oscuro,  
Già riverito, Orfeo;  
E per entro l' Egeo  
Arion fu sicuro.

Misero giovinetto!  
Per naviganti avari  
Nel più fondo de' mari  
Era a morir costretto;  
Ma, qual piglia diletto

they hardly show a fainting glow  
of all the ardor that was there before."

In such a plight, morning and night,  
I hear men speak of women where I go;  
but this their plea does not grieve me:  
a mortal thing cannot forever grow.

Instead, a real sweet bliss I feel,  
thinking that, while your looks were darting flame,  
not every soul could quickly fall,  
burnt by the ray that from your glances came.

So I still keep, within me deep,  
the same desire that made me burn and smart,  
and, all ablaze, till end of days,  
I shall adore you, Queen of this my heart.

#### ODE

The pilot do you hear,  
that bids us sail, O Court?  
Our little ship is here,  
eager to leave the port.  
A quick and winged sport  
of oars, which make a splash  
of silver in the sea,  
takes us in but one flash  
to shores of reverie.

And if the sea's uneven,  
and shows at once its ire,  
I have with me the lyre  
by great Euterpe given:  
Orpheus once was driven  
by its dear sound upon  
the sunless Acheron; and round  
the Aegean sea Arion  
was sailing, safe and sound.

O hapless lad, soon felled  
by greedy sailors down,  
and in the deep compelled  
by ruthless fate to drown!  
But as the lovely swan

D'affinar suo bel canto  
 Bel cigno anzi ch' ei mora,  
 Tal sulla cruda prora  
 Voile ei cantare alquanto.

Sulle corde dolenti  
 Sospirando ei dicea:  
 "Lasso, ch' io sol temea  
 E deir onde e de' venti!  
 Ma, che d' amiche genti,  
 A cui pur m'era offerto  
 Compagno a lor conforto,  
 Esser dovessi morto,  
 Già non temea per certo!

Io, nel mio lungo errore,  
 Altrui non nocqui mai;  
 Peregrinando andai,  
 Sol cantando d' amore ;  
 Al fin, tornommi in core  
 Per paesi stranieri  
 Il paterno soggiorno,  
 E facea nel ritorno  
 Mille dolci pensieri.

"Vedrò la patria amata,"  
 Meco dicea ; " correndo  
 Fiami incontra, ridendo,  
 La madre desiata.  
 Femmina sventurata,  
 Cui novella si dura  
 Repente s' avvicina!  
 Ah, che farà, meschina,  
 Se udisse mia sventura?

Foss' ella qui presente,  
 E suoi caldi sospiri,  
 E suoi gravi martiri,  
 Facesse udir dolente!  
 Sana forse possente  
 Quella pena infinita  
 Ad impetrar pietate;  
 Onde più lunga etate  
 Si darebbe a mia vita."

yearns to sing out his best  
 before he dies, so now  
 he, too, his song expressed,  
 tall on the cruel prow.

Thus on the doleful strings  
 he in a whisper said:  
 "Only the buffetings  
 of winds and waves I used to dread,  
 and never thought I would be led  
 by friendly men I chose  
 to comfort with my breath  
 to these my final woes,  
 to this untimely death.

"In my long wandering  
 I did no person wrong.  
 My task it was to sing  
 a love-inspiring song;  
 until my heart began to long,  
 through alien land and bay,  
 for my sweet native place:  
 and I was on my way,  
 my thoughts one dream of grace.

"And I was thinking: Soon  
 I'll see my country dear,  
 and my sweet Mother run  
 to me with smile and tear.  
 God! She's about to hear  
 a message so inhuman!  
 Oh, what would she not do—  
 the poor and wretched woman—  
 if now my woes she knew!

"She would be here to plead  
 with her warm sighs for me,  
 and make these people heed  
 her grief and agony.  
 And she perhaps would be  
 able with all her tears  
 to halt this cruel knife,  
 and thus obtain more years  
 for my still youthful life."

Qui trabocco doglioso  
 Dentro del sen marino;  
 Ma subito un delfino  
 A lui corse amoroso.  
 Il destriero squamoso,  
 Che avea quel pianto udito,  
 Lieto il si reca in groppa ;  
 Indi ratto galoppa  
 Ver l'arenoso lito.

#### LA VIOLETTA

La violetta,  
 che 'n su l'erbetta  
 apre al mattin novella,  
 di, non è cosa  
 tutta odorosa,  
 tutta leggiadra, e bella?

Sì certamente,  
 ché dolcemente  
 ella ne spira odori,  
 e n'empie il petto  
 di bel diletto  
 col bel de' suoi colori.

Vaga rosseggia,  
 vaga biancheggia  
 tra l'aure matutine,  
 pregio d'aprile  
 via più gentile;  
 ma che diviene al fine?

Ahi, che 'n breve ora,  
 come l'aurora,  
 lunge da noi sen vola,  
 ecco languire,  
 ecco perire  
 la misera viola.

Tu, cui bellezza,  
 e giovinezza  
 oggi fan sì superba,

This said, with grief he sank  
 into the bottom dim;  
 but soon a dolphin gave his flank  
 with tenderness to him.  
 Moved by his tearful hymn,  
 the scaly horse, most glad  
 to take him on his back, bore  
 swiftly the lucky lad  
 to the nearest sandy shore.

#### THE VIOLET

The violet,  
 which opens at  
 dawn on the tender grass,  
 say, is it not  
 all fragrant-wet,  
 all beauty come to pass?

Yes, certainly,  
 for wondrously  
 it sheds its scent for you,  
 and fills your breast  
 with all the best  
 of its entrancing hue.

Gently it blushes,  
 and whitely hushes  
 within the morning sun.  
 How much more rare  
 than April fair!  
 But what, if beauty's gone?

In a short while,  
 like dawn's dear smile,  
 it withers and is set.  
 It's languishing,  
 it's perishing —  
 the hapless violet.

So you, whose prime  
 and charm sublime  
 are still today your pride,

soave pena,  
dolce catena  
di mia prigionie acerba;

deh, con quel fiore  
consiglia il core  
su la sua fresca etade;  
che tanto dura  
l'alta ventura  
di questa tua beltade.

and the sweet pain  
and pleasant chain  
with which you keep me tied:

oh learn from that  
sweet violet,  
about your virgin prime:  
your grace and mirth  
will stay on earth  
as short as time.



Lillo Messina

**Re-Creations:**  
*American Poets in Translation*

Edited by Michael Palma

## Re-Creations: American Poets in Italian Translation

*Edited by Michael Palma*

In this issue, we present a special section celebrating fifty years of Lewis Turco's contributions to American literature.

For most readers, the following selection will show a previously unknown side of **Emily Dickinson** (1830-1886), the reclusive spinster of Amherst, Massachusetts, who is widely regarded as the greatest American poet of the nineteenth century. In addition to the nearly eighteen hundred poems of her established canon, she was the author of many letters to friends and family members that are imbued with the wit, spirit, and uniqueness of observation that characterize her poems. The Dickinson pieces translated here were taken from Lewis Turco's *Emily Dickinson, Woman of Letters* (1993), the core of which is "A Sampler of Hours," sixty poems re-created by Turco from passages in her letters. As he says in his introduction, "At times I have done little more than select a complete passage from a particular letter and cast it into syllabic prosody; more often, I have taken lines from various letters and arranged them in some sort of order. Reasonably often I have augmented Dickinson's lines with my own."

Beginning with *First Poems* in 1960, **Lewis Turco** has—under his own name and the anagram *Wesli Court*, which he uses for his traditionally formal verse—published nearly twenty books and chapbooks of poetry. These volumes constitute a body of work that in its craftsmanship, variety, depth, and consistent quality can stand with that of any other contemporary American poet. All of his verse appears in *The Collected Lyrics of Lewis Turco / Wesli Court 1953-2004* (2004), *Fearful Pleasures: The Complete Poems 1959-2007* (2007), and *The Gathering of the Elders* (2010), all published by Star Cloud Press, which also issues his prose works *A Sheaf of Leaves: Literary Memoirs*

(2004), *Fantaseers: A Book of Memories* (2005), *The Museum of Ordinary People and Other Stories* (2008), and *Satan's Scourge, A Narrative of the Age of Witchcraft* (2009). Born in Buffalo, New York, in 1934, Turco taught at Cleveland State University (1960-1965) and at SUNY Oswego (1965-1996). He was the first winner of the Bordighera Prize, for *A Book of Fears* (1998), and in 1999 he became the second recipient (after Felix Stefanile) of the John Ciardi Award for Lifetime Achievement in Poetry. He lives in Dresden, Maine.

La maggior parte dei lettori scoprirà, nella scelta che qui si propone, un aspetto finora inedito di Emily Dickinson (1830-1886), la zitella di Amherst, Massachusetts, considerata uno dei maggiori poeti americani del diciannovesimo secolo. Oltre alle quasi ottocento poesie che costituiscono la sua produzione letteraria canonica, infatti, Dickinson è stata anche autrice di numerose lettere, indirizzate ad amici e familiari, imbevute della stessa arguzia e dello stesso spirito ed acume che caratterizzano le sue poesie. I testi qui tradotti sono tratti dal volume di Lewis Turco intitolato *Emily Dickinson, Woman of Letters* (1993), che contiene "A Sampler of Hours", una serie di sessanta poesie ricreate da Turco a partire da alcuni passaggi delle lettere di Dickinson. Nell'introduzione si legge: "A volte non ho fatto altro che scegliere un brano da una lettera, e scandirlo secondo una prosodia sillabica; più spesso, ho raccolto frasi da lettere differenti, e le ho disposte sulla pagina in un ordine nuovo. Altre volte ho aggiunto versi scritti da me".

Gianluca Rizzo



*Emily Dickinson / Lewis Turco*

**A Memoir of Evening**

The book is fair and lonely,  
like a memoir of evening —

sunlight spills from its pages,  
the note of a dusky bird;  
a glass stands on the table,  
and a bowl of fruit,

but these are no miracles,  
companions of the twilight.  
Something is among the crickets  
still as the sky that closes —

not one word comes back to me  
from that silent West.

**A Dainty Sum**

One is a dainty sum!  
One bird, one cage, one flight;  
one song, in those far woods

where mandrake likes to dream,  
where dragonfly patrols  
its image in the stream;

one song out of the limb  
of juniper or fir  
moving across the field

where primrose tries to snare  
the note of solitude,  
the message from the air.

**Emily Dickinson / Lewis Turco**

**Translated by Gianluca Rizzo**

**Ricordo della sera**

Il libro è bello e solitario,  
come un ricordo della sera —

la luce del sole trabocca dalle sue pagine,  
la nota di un uccello ombroso;  
sul tavolo, un bicchiere e  
una ciotola di frutta,

ma questi non sono miracoli,  
sodali del crepuscolo.  
C'è qualcosa fra i grilli  
immobile come il cielo che chiude —

neppure una parola ritorna  
da quell'occidente silenzioso.

**Una somma minuta**

Uno è una somma minuta!  
Un uccello, una gabbia, un volo;  
una canzone, in quei boschi lontani;

dove alla mandragola piace sognare,  
dove la libellula pattuglia  
il proprio riflesso sul torrente;

una canzone dal ramo  
di ginepro o d'abete  
attraversa il pianoro

dove la primula si prova ad irretire  
la nota della solitudine  
il messaggio dall'aria.

**Small Victory**

At noon I heard a well-known rap.  
A friend I love so dearly came  
and asked me to ride in the woods,  
the sweet, still woods.

I said I could not go; he said  
he wanted me very much. Oh,  
I struggled with great temptation.  
It cost me much

of denial, but in the end  
I conquered — not a glorious  
triumph, where you hear the rolling  
drum, but a kind

of helpless victory which comes  
of itself, not faintest music,  
weary soldiers, nor a waving  
flag, nor a long,

loud shout, only a small silence,  
a pause, a stillness at the heart.

**First Snow**

A thousand little winds wafted  
to me this morning an air  
fragrant with forest leaves and bright

autumnal berries. Now and then  
a gray leaf fell. Crickets sang  
all day long. High in a crimson

tree a belated bird trembled —  
there must be many moments  
in an eternal day. Alas!

I remember the leaves were falling,  
and now there are falling snows.  
Are not leaves the brethren of snows?

I dream of being a grandam

**Piccola vittoria**

A mezzogiorno ho sentito un bussare conosciuto.  
Un amico che amo molto  
mi invitava a cavalcare nei boschi,  
i dolci, immobili boschi.

Gli ho risposto che non potevo; ha detto  
che mi desiderava molto. Oh,  
ho combattuto una grande tentazione.  
Mi è costato molto

negarmi, ma alla fine  
ho prevalso — non un trionfo  
glorioso, dove si sentono battere  
i tamburi, ma una specie

di vittoria impotente che viene  
da sé, senza alcuna musica,  
soldati stanchi, senza bandiere  
al vento, né lunghe

urla rumorose, soltanto un piccolo silenzio,  
una pausa, un'immobilità del cuore.

**La prima neve**

Mille piccole folate di vento mi hanno  
portato questa mattina un'aria profumata  
di foglie dal bosco e bacche

accese d'autunno. Di tanto in tanto  
cadeva una foglia grigia. I grilli hanno cantato  
tutto il giorno. In cima ad un albero

cremisi tremava un uccello ritardatario —  
devono esserci tanti momenti  
in una giornata eterna. Ahimè!

Ricordo che cadevano le foglie,  
e adesso cadono le nevi.  
Non sono forse le foglie sorelle delle nevi?

E sogno di essere nonna

and binding my silver hairs,  
the children dancing around me.

#### **A Dream of Roses**

I thought I would write again.  
I write many letters  
with pens which are not seen—

do you receive them? I think  
of you today, and dreamed  
of you all last night. When

father rapped upon my door  
to wake me this morning,  
I was walking with you

in a wonderful garden,  
and helping you to pick—  
roses, and although we

gathered them with all our might,  
the basket was never  
full. Therefore, all day I

pray that I may walk with you,  
gather roses again,  
and, as the night draws on,

it pleases me, and I count  
impatiently the hours  
between me and darkness,

the dream of you and roses,  
and the basket never full.

#### **Late Fall**

The stove is singing the merry song  
of the wood—it is sweet and antique  
as birds—not a flake assaults  
them but it freezes me. Though

e di riavviarmi i grigi capelli,  
i bambini danzarmi intorno.

#### **Un sogno di rose**

Pensavo di scriverti ancora.  
Scrivo molte lettere  
con penne che non si vedono—

ti arrivano? Oggi  
penso a te, e ti ho  
sognato ieri notte. Quando

mio padre ha bussato alla porta  
per svegliarmi, stamattina,  
passeggiavo con te

in un bellissimo giardino,  
e ti aiutavo a raccogliere—  
rose, benché ne avessimo

raccolte a più non posso,  
il cesto non era mai  
pieno. Per questo, tutto il giorno

prego di poter passeggiare con te,  
raccogliere rose ancora una volta,  
e, quando la notte s'avvicina,

sono felice e impaziente  
conto le ore che mi  
separano dal buio,

dal sogno di te e delle rose,  
e del cesto che non è mai pieno.

#### **Autunno inoltrato**

La stufa canta l'allegra canzone  
dei boschi—è dolce e antica  
come gli uccelli—neppure un fiocco  
li assale eppure agghiaccio. Benché

the sailor cannot see the north, he  
 knows the needle can. I dreamed last night  
 I heard bees fight for pond-  
 lily stamens, and I waked

with a fly in my room making grim  
 ado of death—'twas much of a mob  
 as I could master. This is  
 a mighty morning. Too few

the mornings be, too scant the nights—how  
 long the days that make the flesh afraid.

**Lewis Turco**

from *Pocoangelini*

32

"Yesterday O yesterday"

Pocoangelini muttered.  
 On the mantel his timepiece stuttered.

"Today still today"

the midwife groaned.  
 Beneath her fingers the young wife moaned.

"Tomorrow ah tomorrow"

Pocoangelini sighed.  
 In the glass his features lied.

"Forever and forever"

Whispered the rain  
 and ground the mountain down a grain.

il marinaio non possa vedere il nord,  
 sa che l'ago n'è capace. Ieri notte ho sognato  
 il suono d'api che si contendono gli stami  
 dei gigli d'acqua, e mi sono svegliata

con una mosca nella stanza che faceva  
 un triste rumore di morte—non avrei potuto  
 comandare folla più grande. Questa  
 è una mattina gloriosa. Troppo poche

sono le mattine, troppo scarse le notti—quanto  
 lunghe le giornate che spaventano la carne.

**Lewis Turco**

**Translated by Luigi Bonaffini**

da *Pocoangelini*

32

"Ieri o ieri"

Pocoangelini borbottava.  
 Sulla mensola l'orologio balbettava.

"Oggi ancora oggi"

la levatrice gemeva.  
 Sotto le dita la mogliettina si struggeva.

"Domani ah domani"

Pocoangelini sospirava  
 Nello specchio il suo viso giaceva.

"Per sempre per sempre"

La pioggia sussurrava piano  
 e macinò la montagna di un grano.

38

"You have many wrinkles,"  
Pocoangelini told the mirror.  
*But my wrinkles are of glass,* the mirror  
replied. "And your hands, Mr. Glass, look like  
the talons of a bird."

*That is true,* the mirror  
said, *but my hands are made of glass.* It smiled  
at Pocoangelini. "Yet glass can  
wither too," Pocoangelini said.  
"My heart is a glass heart:

"in it a crystal world  
spins out its hours in little figures. Snow  
falls when one tilts it. Bright fish swim among  
coral clouds. Glass can wither," Poco said.  
"My heart is a glass heart."

#### An Immigrant Ballad

My father came from Sicily  
(O sing a roundelay with me)  
With cheeses in his pocket and  
A crust of black bread in his hand.  
He jumped ashore without a coat,  
Without a friend or enemy,  
Till Jesus nailed him by the throat.

My father came to Boston town  
(O tongue a catch and toss one down).  
By day he plied a cobbler's awl,  
By night he loitered on the mall.  
He swigged his wine, he struck his note,  
He wound the town up good and brown,  
Till Jesus caught him by the throat.

He'd heard of Hell, he knew of sin  
(O pluck that wicked mandolin),  
But they were for the gentle folk,  
The cattle broken to the yoke.  
He didn't need a Cross to tote:  
His eyes were flame, his ears were tin,  
Till Jesus nabbed him by the throat.

38

"Tu hai molte rughe"  
Pocoangelini disse allo specchio.  
*Ma le mie rughe sono di vetro,* rispose  
lo specchio. "E le tue mani, signor Vetro, sembrano  
gli artigli di un uccello".

"È vero, disse  
lo specchio, *ma le mie mani sono fatte di vetro.* Sorrise  
a Pocoangelini. "Eppure anche il vetro  
può appassire", disse Pocoangelini.  
"Il mio cuore è di vetro:

"in esso un mondo di cristallo  
fa girare le sue ore in piccole figure. La neve  
cade quando lo si inclina. Pesci lucenti nuotano  
tra nuvole di corallo. Il vetro può appassire", disse Poco.  
"Il mio cuore è un cuore di vetro".

#### Ballata d'immigrante

Mio padre venne dalla Sicilia e  
(O canta un rondò con me)  
Aveva un po' di formaggio in tasca  
Nella mano una crosta di pane di crusca.  
Saltò a riva senza paltò,  
Senza amici o nemici, finché  
Gesù per la gola lo inchiodò.

Mio padre venne alla città di Boston  
(O trilla una solfa e ingozzane uno).  
Maneggiava un punteruolo di giorno,  
Di sera andava al centro per oziare lì attorno.  
Tracannava il suo vino, suonava una nota sola,  
Girava la città, da capo a fondo e ritorno,  
Finché Gesù non lo acchiappò per la gola.

Sapeva dell'inferno, conosceva il peccato  
(O lingua quel mandolino scellerato).  
Ma erano per la gente da poco,  
Bestie da sempre abituate al giogo.  
Lui non voleva croci da portare:  
Gli occhi di fiamma, l'orecchio scordato,  
Finché Gesù non lo volle per la gola afferrare.

He met a Yankee girl one day  
 (O cry a merry roundelay)  
 Who wouldn't do as she was bid,  
 But only what the good folk did.  
 She showed him how the church bells peal  
 Upon the narrow straitaway,  
 And Jesus nipped him by the heel.

My father heard a sermon said  
 (O bite the bottle till it's dead).  
 He quit his job and went to school  
 And memorized the Golden Rule.  
 He drained his crock and sold his keg,  
 He swept the cobwebs from his head,  
 And Jesus hugged him by the leg.

The girl was pleased: she'd saved a soul  
 (O light a stogie with a coal).  
 No longer need she be so wary:  
 Daddy went to seminary  
 To find how warm a Yankee grows  
 When she achieves her fondest goal.  
 And Jesus bit him on the nose.

At last he had a frock to wear  
 (O hum a hymn and lip a prayer).  
 He hoisted Bible, sailed to search  
 For sheep to shear and for a church.  
 He asked the girl to share his life,  
 His choir-stall and shirt of hair,  
 For Jesus bade him take a wife.

My father holds a pulpit still  
 (O I have had enough to swill).  
 His eye is tame, his hair is gray,  
 He can't recall a roundelay.  
 But he can preach, and he can quote  
 A verse or scripture, as you will,  
 Since Jesus took him by the throat.

Un giorno incontrò una ragazza nativa  
 (O piangi un allegro motivo)  
 Che non voleva fare ciò che le si diceva,  
 Ma solo ciò che la gente per bene faceva.  
 Lei gli mostrò come il campanile suoni  
 Sulla stretta dirittura d'arrivo  
 E Gesù gli addentò i talloni.

Mio padre sentì fare un sermone  
 (O mordi la bottiglia finché muore)  
 Poi andò a scuola, lasciato il lavoro,  
 E imparò a memoria la regola d'oro.  
 Vendette il barile e svuotò il suo tegame  
 Si spazzò le ragnatele dal capoccione.  
 E Gesù lo abbracciò per le gambe.

La ragazza salvò un'anima, ne fu contenta:  
 (O accendi un sigaro con un carbone ardente)  
 Il riguardo non era più necessario:  
 Papà frequentò il seminario  
 Per scoprire come una yankee cresce accesa  
 Quando la meta più ambita è raggiunta.  
 E Gesù gli diede un morso sul naso.

Una tonaca da mettersi finalmente c'era,  
 (O barbuglia un inno e sussurra una preghiera),  
 Alzò la Bibbia, navigò per cercare  
 Una chiesa e delle pecore da poter tosare.  
 Chiese alla ragazza di varcare la sua soglia,  
 Condividere il cilicio e lo scanno del coro,  
 Perché Gesù gli disse di prendere moglie.

Mio padre tiene il pulpito tuttora  
 (O ho avuto abbastanza da bere),  
 Ha docili gli occhi, grigi i capelli,  
 Non riesce a ricordare i ritornelli,  
 Ma sa predicare e citare parola  
 Di verso o scritte, se può farti piacere,  
 Poiché Gesù lo acciuffò per la gola.

**Failed Fathers**

*On a theme by, and with apologies to, Greg Pape.*

Where do all the failed fathers  
go? To Albuquerque? Cleveland?  
After the slow slide down the drain,  
where do they go? After the last  
lay-off, the class reunion where they're shown

kissing the matronly Queen  
of the Prom, where do they go. Where  
do they go, these old young men, these  
paunchy guys with the eyes that squint  
into the lens at the family picnic,

the fishing expedition  
near the falls, the baseball game where  
they played second? After the fights,  
the money fights, the brief affair,  
after the spree and the morning after,

where do the failed fathers go?  
Is there a bar where they gather,  
is there a bus they all take,  
is there a line at the Bureau  
where they talk over their sons and daughters,

their Old Ladies turning cold,  
the milkmen they caught spending time  
drinking coffee in their kitchens?  
Is there a motel in Cleveland  
full of fathers playing poker,

smoking cigarettes, squinting  
at their hands, drinking beer? Is there,  
down in Albuquerque, some street  
full of walk-up rooms full of dreams  
of mowing lawns, of paneling basements,

propping children on their bikes,  
walking down the aisles of markets  
pushing shopping carts? Of course, we  
know what happens to our mothers,  
but where oh where do the failed fathers go?

**Padri falliti**

*Su un tema di Greg Pape, con le mie scuse.*

Dove vanno tutti i padri  
falliti? Ad Albuquerque? Cleveland?  
Dopo la lenta scivolata nel tubo di scarico,  
dove vanno? Dopo l'ultimo benservito,  
la riunione di classe dove vengono visti

baciare la matronale Regina  
del ballo studentesco, dove vanno. Dove  
vanno, questi vecchi giovani, questi  
pancioni che strizzano l'occhio nell'obiettivo  
durante la scampagnata di famiglia,

la spedizione di pesca  
vicino alle cascate, la partita di baseball dove  
hanno giocato in seconda base? Dopo i litigi,  
i litigi per i soldi, il breve amorazzo,  
dopo la bisboccia e la mattina dopo,

dove vanno i padri falliti?  
Esiste un bar dove si riuniscono,  
esiste un autobus che tutti prendono,  
esiste una coda all'Ufficio  
dove parlano dei figli e figlie,

le loro Vecchie Signore che si raffreddano,  
i lattai che hanno pescato a passare il tempo  
sorbendo caffè nella loro cucina?  
Esiste un motel a Cleveland  
pieno di padri che giocano a poker,

che fumano sigarette, strizzano gli occhi  
sulle carte, bevono birra? Esiste,  
giù ad Albuquerque, qualche strada  
piena di stanze senza ascensore e piene di sogni  
in cui tagliano l'erba, rivestono le cantine con pannelli,

sorreggono i bambini sulle biciclette,  
camminano per le corsie dei supermercati  
spingendo carrelli? Naturalmente sappiamo  
cosa succede alle nostre madri,  
ma dove oh dove vanno i padri falliti?

**Mrs. Martino the Candy Store Lady**

Listen to the hum  
of the lemon ice machine, mashing  
sugar, mashing ice, crushing  
the puckerbellies of chubby lemons.  
“Twenty minutes, can you wait?  
Twenty minutes for lemon ice,”  
mumbles Mrs. Martino.  
“Meanwhile, have a Milky Way;  
look, they’ve been in the Frigidaire;  
they’re hard as bricks, they’ll  
freeze your teeth—  
look, have a Milky Way.”  
So nibble while the engine jiggles,  
the ice goes smash, the candy bars  
go limp behind your teeth  
and twenty minutes spin around;  
twenty minutes spin around.  
There are shadows in the shop;  
there are candies on the counter;  
there is ice cream in the freezer—  
but your eyes are on the accordion cups  
the lemon ice is eaten from  
  
And twenty minutes is like sluggish ice  
as the cups grow larger with your eyes.

**The Obsession**

Last night I dreamed my father died again,  
A decade and a year after he dreamed  
Of death himself, pitched forward into night.  
His world of waking flickered out and died—  
An image on a screen. He is the father  
Now of fitful dreams that last and last.  
  
I dreamed again my father died at last.  
He stood before me in his flesh again.  
I greeted him. I said, “How are you, father?”  
But he looked frailer than last time I’d dreamed  
We were together, older than when he’d died—  
I saw upon his face the look of night.

**La signora Martino del negozio di dolci**

Ascolta il ronzio,  
della macchina che fa i sorbetti al limone, pestando  
lo zucchero, riducendo il ghiaccio in poltiglia,  
[schiacciando  
la scorza raggrinzita di grossi limoni.  
“Venti minuti, puoi aspettare?  
Venti minuti per un sorbetto al limone”,  
brontola la signora Martino.  
“Intanto abbiamo la Via Lattea;  
guarda, sono stati nel frigorifero;  
sono duri come mattoni,  
ti faranno gelare i denti—  
guarda, prendi una Via Lattea.”  
Così sgranocchia mentre il motore sussulta,  
il ghiaccio si frantuma, le tavolette di cioccolato  
si ammorbidiscono dietro i denti  
e venti minuti ti girano intorno;  
venti minuti ti girano intorno.  
Ci sono ombre nel negozio;  
ci sono dolci sul bancone;  
c’è gelato nel congelatore—  
ma i tuoi occhi si fissano sui bicchieri a fisarmonica  
in cui si mangiano i sorbetti al limone.  
  
E venti minuti sono come ghiaccio torpido  
mentre i bicchieri ti s’ingrandiscono negli occhi.

**L’ossessione**

Stanotte ho sognato che mio padre è morto di nuovo,  
Un decennio e un anno dopo aver sognato  
La morte lui stesso, è caduto in avanti nella notte,  
Il suo mondo da sveglia è baluginato ed è morto—  
Una parvenza su uno schermo. Lui è il padre  
Di sogni agitati adesso, che seguitano senza fine.

Ho sognato di nuovo che mio padre è morto alla fine.  
Mi stava davanti in carne ed ossa di nuovo.  
L’ho salutato. Ho detto, “Come stai, padre?”  
Ma sembrava più fragile dell’ultima volta che avevo sognato  
Di essere con lui, più vecchio di quando è morto—  
Gli ho visto sul volto le sembianze della notte.



I dreamed my father died again last night.  
 He stood before a mirror. He looked his last  
 Into the glass and kissed it. He saw he'd died.  
 I put my arms about him once again  
 To help support him as he fell. I dreamed  
 I held the final heartburst of my father.

I died again last night: I dreamed my father  
 Kissed himself in glass, kissed me goodnight  
 In doing so. But what was it I dreamed  
 In fact? An injury that seems to last  
 Without abatement, opening again  
 And yet again in dream? Who was it died

Again last night? I dreamed my father died,  
 But it was not he – it was not my father,  
 Only an image flickering again  
 Upon the screen of dream out of the night.  
 How long can this cold image of him last?  
 Whose is it, his or mine? Who dreams he dreamed?

My father died. Again last night I dreamed  
 I felt his struggling heart still as he died  
 Beneath my failing hands. And when at last  
 He weighed me down, then I laid down my father,  
 Covered him with silence and with night.  
 I could not bear it should he come again –

I died again last night, my father dreamed.

### Vigilance

You stand waiting. You listen.  
 At your back the house is still,  
 between the tickings of clocks and timbers.  
 Beneath the rough soles of your feet  
 you can feel the cellar stretching to its foundations –  
 silence in the stone, the furnace brooding.

Shades are partly drawn against  
 the night. The panes are harder  
 than ice and as cold. Were you to touch them

Stanotte ho sognato che mio padre è morto di nuovo.  
 Stava ritto davanti a uno specchio. Ha guardato la sua fine  
 Nel vetro e l'ha baciato. Ha visto che era morto.  
 Io l'ho abbracciato di nuovo  
 Per sorreggerlo mentre cadeva. Ho sognato  
 Di reggere l'ultimo tuffo al cuore di mio padre.

Sono morto di nuovo stanotte: ho sognato che mio padre  
 Si baciava nel vetro, e così mi dava la buona notte  
 con un bacio. Ma che cos'era che ho sognato  
 in realtà? Una ferita che sembra senza fine  
 e senza posa, che si apre di nuovo  
 E di nuovo nel sogno? Chi è morto

Di nuovo stanotte? Ho sognato che mio padre è morto,  
 ma non era lui – non era mio padre,  
 Solo un'immagine che baluginava di nuovo  
 Sullo schermo del sogno uscendo dalla notte.  
 Questa immagine fredda di lui quando avrà fine?  
 Di chi è, sua o mia? Chi sogna che lui ha sognato?

Mio padre è morto. Di nuovo stanotte ho sognato  
 Di sentire il suo cuore lottare ancora quando è morto  
 Sotto le mie mani spente. E quando alla fine  
 Mi ha oppresso con il suo peso, ho messo a giacere mio padre,  
 L'ho coperto di silenzio e di notte.  
 Non riuscirei a sopportare che venisse di nuovo –

Sono morto di nuovo stanotte, mio padre ha sognato.

### Vigilanza

Stai ritto ad aspettare. Ascolti.  
 Dietro di te la casa è quieta,  
 tra il tic-tac degli orologi e il legname.  
 Sotto le ruvide suole dei tuoi piedi  
 senti la cantina che si estende fino alle fondamenta –  
 silenzio nella pietra, la caldaia brontola.

Le persiane sono chiuse a metà contro  
 la notte. I vetri sono più duri  
 del ghiaccio e altrettanto freddi. Se li toccassi

they would shatter or seal you in.  
The scent of dust is scattered in the air. The breathing  
of the stairwell is a deep cascade. Now.

It will happen now: The knob  
will turn, the tooth of the lock  
take a strain in the cheek of the door where  
it is set. You do not ask, "Who  
is it?" It makes no mind; it is the wind of autumn,  
the winterchase, the sky of change. The hours

flatten on the walls where you  
have pinned them; you sense their weight  
dragging in their frames against the wire.  
a flake of plaster sifts onto  
the carpet stretching like a lane of leaves along the  
hall. You listen to the respiring rooms

where youth is dreaming age, where  
aging sleeps. And you patrol,  
you walk the hours listening to nibs scraping,  
paper rattling, clocks marking. You  
watch the knobs revolve, the windows shake, and in the flue  
you hear the cinders rustling to the grate.

andrebbero in frantumi o ti chiuderebbero dentro.  
L'odore di polvere si sparge nell'aria. Il respiro  
del pozzo delle scale è una profonda cascata. Ora.

Accadrà ora: La maniglia  
girerà, il dente della serratura  
avvertirà lo sforzo nella ganascia della porta  
su cui è fissata. Tu non chiedi, "Chi è?"  
Non importa; è il vento d'autunno,  
la fuga dell'inverno, il cielo del mutamento. Le ore

s'appiattiscono sui muri dove tu  
le hai inchiodate; ne senti il peso  
che si trascina nelle cornici contro il filo,  
una scheggia d'intonaco filtra sul  
tappeto che si allunga come un viale di foglie lungo  
il corridoio. Tu ascolti il respiro delle stanze

dove la giovinezza sogna la vecchiaia, dove  
dorme la tarda età. E tu fai la ronda,  
cammini sulle ore ascoltando i pennini che graffiano,  
la carta che crepita, gli orologi che battono. Tu  
guardi le maniglie girare, le finestre sbattere, e nella canna  
senti la cenere frusciare contro la grata.



Gianbecchina

**Voices in English  
from Europe to New Zealand**

*edited by*

**Marco Sonzogni**

## Poems by Michael Schmidt

---

*Translated into Italian by Marco Sonzogni*

**Marco Sonzogni** (1971) è Senior Lecturer in Italian presso la School of Languages and Cultures della Victoria University of Wellington, in Nuova Zelanda e membro esecutivo del New Zealand Centre for Literary Translation. Ha pubblicato numerosi saggi, articoli, traduzioni, poesie, recensioni e curato diversi volumi tra cui spiccano un'antologia delle poesie di Montale in traduzione inglese (*Corno inglese. An Anthology of Eugenio Montale's Poetry in English Translation*. Novi Ligure: Edizioni Joker, 2009) e la prima edizione critica delle tre traduzioni dall'italiano firmate da Beckett nel 1930 (*Samuel Beckett. Secret Transfusions. The 1930 Translations from Italian*. Toronto: Guernica, 2010). Il traduttore desidera ringraziare Bob Lowe e Davide Manenti per i preziosi consigli.

**Michael Schmidt** was born in Mexico in 1947. He studied at Harvard and at Wadham College, Oxford. He is currently Professor of Poetry at Glasgow University, where he is convenor of the Creative Writing M.Litt programme. He is a founder (1969) and editorial and managing director of Carcanet Press Limited, and a founder (1972) and general editor of *PN Review*. A Fellow of the Royal Society of Literature, he received an O.B.E. in 2006 for services to poetry. The following poems bear witness to Schmidt's distinctive sensibility, gift-wrapped in a language where sense and senses work as accomplices in creating poetic visions and experiences that get through even the most resistant or indifferent of readers.

MICHAEL SCHMIDT

Pangur Bàn

i.

Jerome has his enormous dozy lion.  
Myself, I have a cat, my Pangur Bàn.

What did Jerome feed up his lion with?  
Always he's fat and fleecy, always sleeping

As if after a meal. Perhaps a Christian?  
Perhaps a lamb, or a fish, or a loaf of bread.

His lion's always smiling, chin on paw,  
What looks like purring rippling his face

And there on Jerome's eschritoire by the quill and ink pot  
The long black thorn he drew from the lion's paw.

Look, Pangur, at the picture of the lion –  
Not a mouser like you, not lean, not ever

Chasing a quill as it flutters over parchment  
Leaving its trail that is the word of God.

Pangur, you are so trim beside the lion.  
– Unlike Jerome in the mouth of his desert cave

Wrapped in a wardrobe of robes despite the heat,  
I in this Irish winter, Pangur Bàn,

Am cold, without so much as your pillow case  
Of fur, white, with ginger tips on ears and tail.

MICHAEL SCHMIDT

Translated by Marco Sonzogni

Pangur Bàn

i

Girolamo ha il suo leone, enorme e sonnolento.  
Io invece ho un gatto, il mio Pangur Bàn.

Con cosa ha rimpinzato Girolamo il suo leone?  
È sempre così grasso e morbido, sempre assopito

come dopo mangiato. Forse un cristiano?  
Un agnello, forse, o un pesce, o un filone di pane.

Il suo leone è sempre sorridente, mento sulla zampa,  
il muso corrugato da quelle che sembrano fusa

e là sullo scrittoio di Girolamo accanto alla penna d'oca e al  
[calamaio  
la lunga spina nera che lui ha rimosso dalla zampa del leone.

Guarda, Pangur Bàn, l'immagine del leone –  
non è un cacciatore di topi come te, non è magro e non

insegue mai una penna d'oca che ondeggia sopra una  
[pergamena  
lasciando dietro di sé una traccia che è la parola di Dio.

Pangur, tu sei così asciutto rispetto al leone.  
Al contrario di Girolamo nella bocca della sua grotta nel  
[deserto

avvolto da un intero vestiario nonostante il caldo,  
io in questo inverno irlandese, Pangur Bàn,

ho freddo, senza niente a parte la federa di cuscino  
del tuo pelo, bianco, con punte rossicce sulle orecchie e sulla  
[coda.

**ii.**

My name is neither here nor there, I am employed  
By Colum Cille who will be a saint

Because of me and how I have set down  
The word of God. He pays. He goes to heaven.

I stay on earth, in this cell with the high empty window,  
The long light in summer, the winter stars.

I work with my quill and colours, bent and blinder  
Each season, colder, but the pages fill.

Just when I started work the cat arrived  
Sleek and sharp at my elbow, out of nowhere;

I dipped my pen. He settled in with me.  
He listened and replied. He kept my counsel.

**iii.**

Here in the margin, Pangur, I inscribe you.  
Almost Amen. Prowl out of now and go down

Into time's garden, wary with your tip-toe hearing.  
You'll live well enough on mice and shrews till you find

The next scriptorium, a bowl of milk. Some scribe  
Will recognise you, Pangur Bàn, and feed you;

You'll find your way to him as you did to me  
From nowhere (but you sniffed out your Jerome).

Stay by him, too, until his Gospel's done.  
(I linger over John, the closing verses,

You're restless, won't be touched. I'm old. The solstice.)  
Amen, dear Pangur Bàn. Amen. Be sly.

**ii.**

Il mio nome non è niente di speciale, sono alle dipendenze  
di Colum Cille che sarà fatto santo

grazie a me e a come ho messo per iscritto  
la parola di Dio. Lui paga. Lui va in paradiso.

Io resto sulla terra, in questa cella dalle finestre alte e vuote,  
la luce prolungata dell'estate, le stelle dell'inverno.

Lavoro con la mia penna d'oca e con colori, curvo e più cieco  
con il passare delle stagioni, più raffreddato, ma le pagine si  
[riempiono.

Proprio quando ho iniziato il mio lavoro il gatto è arrivato  
lustro e svelto al gomito, fuori dal nulla;

intingo la penna. Ha familiarizzato con me.  
Ha ascoltato e risposto. Non mi ha tradito.

**iii.**

Qui nel margine, Pangur, ti iscrivo.  
Quasi un Amen. Lascia quest'ora e va' a caccia, giù

nel giardino del tempo, cauto con il tuo vigile udito.  
Sopravviverai di topi e toporagni finché troverai

un nuovo scrittoio, una scodella di latte. Qualche scribe  
ti riconoscerà, Pangur Bàn, e ti nutrirà;

troverai il modo di arrivare a lui come sei arrivato a me  
dal nulla (ma l'hai fiutato, il tuo Girolamo).

Stagli appresso, finché il suo Vangelo sarà completato.  
(Io mi soffermo su quello di Giovanni, gli ultimi versi,

tu non ti fermare, nessuno ti toccherà. Sono vecchio. Il solstizio.  
Amen, caro Pangur Bàn. Amen. Sii scaltro.







**'His father was a baker...'***for A.G.G.*

His father was a baker, he the youngest son.  
I understand they beat him, and they loved him.

His father was a baker in Oaxaca:  
I understand his bakery was the best

And his three sons and all his daughters helped  
As children with the baking and the pigs.

I can imagine chickens in their patio,  
At Christmastime a wattled turkey-cock, a dog

Weathered like a wash-board, yellow-eyed,  
That no one stroked, but ate the scraps of bread

And yapped to earn its keep. I understand  
The family prospered though the father drank

And now the second brother follows suit.  
I understand as well that love came

Early, bladed, and then went away  
And came again in other forms, some foreign,

And took him by the heart away from home.  
His father was a baker in Oaxaca

And here I smell the loaves that rose in ovens  
Throughout a childhood not yet quite complete

And smell the fragrance of his jet-black hair,  
Taste his sweet dialect that is mine too,

Until I understand I am to be a baker,  
Up before dawn with trays and trays of dough

To feed him this day, next day and for ever –  
Or for a time – the honey-coloured loaves.

**'Suo padre faceva il panettiere...'***per A.G.G.*

Suo padre faceva il panettiere, lui era l'ultimogenito,  
mi pare di capire che l'abbiano picchiato, e amato.

Suo padre faceva il panettiere a Oaxaca:  
mi pare di capire che il suo panificio fosse il migliore

e che i tre figli e tutte le figlie da bambini  
dessero una mano col pane e i maiali.

Posso immaginarmi polli nel loro cortile,  
sotto le feste di Natale un tacchino con il bargiglio, un cane

consumato come un asse da lavandaia, gli occhi gialli,  
che nessuno accarezzava, ma che mangiava croste di pane

e si faceva mantere a furia di guaire. Mi sembra di capire  
che la famiglia stesse bene anche se il padre beveva

e ora anche il secondo fratello beve.  
Mi sembra anche di capire che l'amore sia arrivato

presto, affilato, e sia poi sparito  
e sia poi tornato in altre forme, alcune straniere,

e lo abbia portato via da casa per seguire il cuore.  
Suo padre faceva il panettiere a Oaxaca

e qui sento l'odore delle pagnotte che lievitano nei forni  
durante un'infanzia non ancora veramente conclusa

e sento il profumo dei suoi capelli corvini,  
assaporo la dolcezza del suo dialetto che è anche il mio,

finché mi pare di capire che anch'io debba fare il panettiere,  
sveglio prima dell'alba, teglie su teglie d'impasto

per dargli da mangiare oggi, domani e per sempre –  
o per un po' di tempo – pagnotte color miele.



Santo Marino

**Confronti Poetici**  
**Poetic Comparisons**

*Edited and translated by*

**Luigi Fontanella**

## Confronti Poetici / Poetic Comparisons

*Edited and translated by Luigi Fontanella*

The purpose of this “rubrica” is to feature two poets, an American and an Italian, who in the opinion of the editor share affinities or embody different approaches to poetry. The editor will select one poem for each poet and provide both the Italian and the English translations, thus acting as a bridge between them. In this manner two poets, whose approach to poetry may be quite different, will be conversing through the translator.

For this issue I present a poem by Leslie L. Heywood and a poem by Edoardo Sanguineti.

**Leslie L. Heywood** insegna Inglese e Scrittura Creativa presso la State University di New York a Binghamton. Si è a lungo occupata di sport e del movimento femminista americano con vari saggi, tra cui il noto volume autobiografico, più volte ristampato, *Pretty Good for a Girl* (University of Minnesota Press, 1999). Fra i suoi numerosi libri di saggistica e di poesia ricordiamo almeno *Bodymakers* (Rutgers U. Press, 1998), *The Women's Movement Today* (Greenwood R. W., 2005), *The Proving Grounds* (Red Hen Press, 2005) e *Natural Selection: Poems* (Louisiana Literature Press, 2008).

La poesia della Heywood, come ben si può evincere dal testo qui presentato, si caratterizza attraverso un impianto ritmico che sa felicemente assecondare il motivo ispiratore, spesso collegato a un'attività sportiva (la Heywood è stata ed è tuttora una straordinaria podista), attraverso lo svolgersi ora concitato ora pausato dei suoi versi. L'autrice stessa, molto impegnata sul fronte dell'emancipazione femminile in America, ha dichiarato: “Some of my very best writing ideas come during a long run. Titles, an elusive piece of argument, even a compelling voice often emerge in the cadence of my steps on a trail through the woods where there is nothing but quiet, deer, and wild turkeys. Something about physical movement – a steady heartbeat, the endorphin buzz – seems to catalyze my thinking.”



La poesia che qui si presenta, dedicata alla memoria del mitico cavallo Secretariat, è tratta dal volume *The Proving Grounds*, sul quale Maria Mazziotti Gillan ha acutamente scritto che l'autrice “explores the complexities of the struggle to become fully human, to learn responsibilities to others in a consumer culture where one's achievements are the only proof of their value, a struggle to distinguish oneself in a context devoted only to the next hot thing, the difficulties of a life lived on the narrator's athletic and personal proving grounds.”

Ho avuto la personale fortuna di ascoltare la Heywood recitare proprio questa poesia in occasione di un festival internazionale, multilingue, a Binghamton, lo scorso novembre (*Crossroads. Poetry & Narrative Readings*, 21 novembre 2009; la sezione della lettura italiana, organizzata da Mario Moroni, comprendeva Alfredo de Palchi, Peter Carravetta, lo stesso Moroni e il sottoscritto). La ricordo come un'esperienza intensa e molto avvincente sul piano della ricezione di chi ascoltava dal vivo questa poesia: man mano che la la Heywood procedeva nella sua lettura, sembrava davvero di sentire la fisicità di quella poesia, la graduale dinamica, il battito interno, il fiato che l'animava, in un tutt'uno di contagiosa partecipazione emotiva.



**Edoardo Sanguineti**, nato a Genova nel 1930 e venuto a mancare lo scorso 18 maggio 2010, è stato tra i maggiori intellettuali marxisti in quest'ultimi 50 anni della storia culturale italiana ed europea. Oltre che poeta tra i più controversi e innovativi sul piano dello sperimentalismo plurilinguistico, Sanguineti è stato un geniale provocatore e stimolatore del nostro mondo letterario, un po' come – fatte ovviamente le debite differenze – lo è stato Pier Paolo Pasolini, suo nemico dichiarato (è curioso questo paradossale accostamento qui sgorgato spontaneamente, ma il Tempo, che mette a posto ogni cosa, può fare di questi "scherzi" ...).

Grande provocatore e stimolatore della nostra cultura, dicevo, benché, alla lunga, come intrappolato dalla sua stessa ideologia: un veterocomunismo, rimasto del tutto inossidabile per più di mezzo secolo, come se – dagli anni Cinquanta al Duemila e oltre – poco o nulla fosse accaduto in Italia e nel mondo. *Chapeau*, in ogni caso, a uno straordinario intellettuale italiano rimasto sempre coerente alle sue idee e alle sue convinzioni politiche!

La sua poesia si è sempre caratterizzata per una *allure* autoironica, sarcastica, amara e giocosa al contempo, para-diaristica, meta-linguistica e pluri-linguistica, quasi teatralizzata (sorta di "recitativo drammatico", come scrisse a suo tempo Alfredo Giuliani), basata, cioè, su una specie di meccanismo autogenerativo del testo, anche sulla lunghezza d'onda di certi tipici procedimenti assemblativi di cui facevano uso le avanguardie storiche, da Sanguineti proficuamente studiate (dal futurismo, al dadaismo, al surrealismo).

Numerosissime le raccolte pubblicate da Sanguineti, a cominciare dal rivoluzionario *Laborintus* del 1956, che segnò una svolta nella successiva poesia neoavanguardistica italiana degli anni Sessanta, cui hanno fatto seguito *Triperuno* (1964), *Wirwarr* (1972), *Postkarten* (1978), *Stracciafoglio* (1980), *Cataletto* (1981), *Segnalibro* (1982) e molti altri volumi, tutti usciti con l'editrice Feltrinelli.

Tutta la sua poesia è stata raccolta nel volume *Mikrokosmos*.

*Poesie 1951-2004* (Feltrinelli, 2004). Postumo è il recentissimo *Varie ed eventuali* (2010). Notevolissima, al contempo, la sua attività saggistica e di critico letterario militante (anche su quotidiani e riviste), per la quale sono da ricordare almeno i volumi *Ideologia e linguaggio* (1965; nuova edizione aggiornata e ampliata, a cura di Erminio Russo, 2001), *Il realismo di Dante* (1966), *Guido Gozzano* (1966), *Giornalino* (1976, 1979), nonché i più recenti *Scribilli* (1985), *Ghirigori* (1988) e *Il chierico organico* (2000).

Ho avuto, anche per questa poesia qui si presenta, la fortuna di ascoltarla dalla viva voce di Sanguineti. Luogo ed epoca: Certaldo (Firenze), estate 1982. Devo anzi ammettere che mentre rileggevo e trascrivevo questa poesia mi ha pervaso un brivido inquietante, forse perché, appunto, ricordavo e ricordo perfettamente la recitazione che ne fece Edoardo; il tono lugubre e ossessivo ma anche autoironico/onirico con cui egli recitò questi versi che scandivano (e ancora scandiscono) il trascorrere del tempo, l'alone di morte vitale di cui sono densamente impregnati e, di nuovo, quella particolare forza autogenerativa del testo, che fu propria del poeta Sanguineti.

**Luigi Fontanella** lives on Long Island, Rome and Florence. He is the president of IPA (Italian Poetry in America), and the editor of *Gradiva*. His most recent books are *Pasolini rilegge Pasolini* (Milano: Archinto, 2005); *L'azzurra memoria. Poesie 1970-2005* (Milano: Moretti & Vitali, 2007, Città di Marineo Prize, and Laurentum Prize); *Oblivion* (Milano: Archinto, 2008); the novel *Controfigura* (Venezia: Marsilio, 2009); *L'angelo della neve* (Almanacco dello Specchio, Mondadori, 2010).

## LESLIE L. HEYWOOD

from *THE PROVING GROUNDS* (Los Angeles: Red Hen Press, 2005)

*Triple Crown*

Growing up, my hero was Secretariat,  
 Triple Crown winner 1973,  
 Who won the Belmont Stakes  
 By 31 lengths,  
*The length of a football field,*  
 They kept saying, their voices  
 High and quick, and Secretariat  
 Was on everyone's tongue, everything about him  
 Repeated so much I can even  
 Remember it now:  
 Owner: Penny Tweedy. Trainer: Lucien Lauren.  
 Jockey: Ron Turcotte,  
 That 31 lengths a legend  
 And, invisible, I knew this was something I could do.  
 Nine years old, I lowered my head,  
 Began to run. A few miles at first,  
 Then further, lungs and breath,  
 Red face, legs punch and punch again.  
 At 13, I ran the mile so fast  
 I left the rest a lap behind  
 And a few people spoke of it,  
 But not enough, and by fifteen,  
 I ran fifteen miles a day,  
 High desert sun, paths choked with stones  
 And ocotillos, their prickled spines, starved arms,  
 Me fierce as bone and winning every race  
 And many spoke of it, newspapers,  
 Cameras, local news,  
 But not enough,  
 And by 18 I couldn't sit,  
 Just run, now up to four times a day  
 And getting paid for it,  
 My times, my races  
 Paying tuition at school  
 But not enough,  
 My coach yelling, pushing me harder,  
 Clock around a gyre,

## LESLIE L. HEYWOOD

da *THE PROVING GROUNDS* (Los Angeles: Red Hen Press, 2005)

## TRIPLICE CORONA

Ragazzina, il mio eroe era Secretariat,  
 Vincitore nel '73 del *Triple Crown*,  
 Quello che vinse il Belmont Stakes  
 Con 31 lunghezze di vantaggio,  
*L'estensione di un campo di football,*  
 Alto e concitato il vociare del pubblico  
 Secretariat era sulla bocca di tutti  
 Tutto su di lui, il suo nome ripetuto così spesso  
 Che ancora oggi lo ricordo benissimo.  
 Ne era proprietaria Penny Tweedy. Istruttore: Lucien Lauren.  
 Fantino: Ron Turcotte,  
 Quelle 31 lunghezze una leggenda  
 E, pur invisibile qual ero, sapevo che potevo farcela anch'io.  
 Avevo nove anni, abbassai la testa,  
 Cominciai a correre. All'inizio poche miglia,  
 Poi di più, polmoni e fiato,  
 Faccia paonazza, gambe che pestavano il terreno più e più.  
 A 13 anni correvo il miglio così veloce  
 Che lasciavo il gruppo un giro indietro  
 E alcuni ne parlavano  
 Ma non era abbastanza, e a quindici anni  
 Correvo quindici miglia al giorno,  
 Sole alto del deserto, sentieri sbarrati di sassi  
 E *ocotillos* i loro puntuti aculei, scheletriche braccia,  
 Io feroce come un osso vincevo ogni corsa  
 E ora parecchi ne parlavano, giornali  
 Fotocamere, notiziari della zona,  
 Ma non era abbastanza,  
 E così a 18 anni non riuscivo a stare ferma,  
 Non facevo che correre e correre  
 Fino a quattro volte ogni giorno  
 E venivo pagata per questo,  
 Tempo e corse  
 mi pagavano la retta a scuola  
 Ma non era abbastanza,  
 Il mio allenatore strillava, mi spingeva oltre,  
 Cronometro in mano per ogni giro,

Not enough,  
 Bursitis and stress fractures  
 Not enough,  
 And it wasn't just Secretariat, 31 lengths,  
 I ran right out of the frame  
 So far gone no pictures, voices could help me stop.

**EDOARDO SANGUINETI**

from *Cataletto* (Milano: Feltrinelli, 1982)

nella mia vita ho visto le giacche, i coleotteri, un inferno stravolto  
 da un Doré, il colera, i colori, il mare, i marmi: e una piazza di  
 Oslo, e il Grand Hôtel des Palmes, le buste, i busti:

ho già visto il settemmezzo, gli anagrammi, gli ettogrammi,  
 i panettoni, i corsari, i casini, monumenti a Mazzini, i pulcini, i  
 bambini, Ridolini:

ho già visto i fucilati del 3 maggio (ma riprodotti appena in  
 bianco e nero), i torturati di giugno, i massacrati di settembre, gli  
 impiccati di marzo, di dicembre; e il sesso di mia madre e di mio  
 padre; e il vuoto, e il vero, e il verme inerme, e le terme:

ho già visto il neutrino, il neutrone, con il fotone, con  
 l'elettrone (in rappresentazione grafica, schematica): con il  
 pentamerone, con l'esamerone: e l sole, e il sale, e il cancro, e Patty  
 Pravo: e Venere, e la cenere; con il mascarpone (o mascherpone),  
 con il mascherone, con il mezzocannone: e il mascarpio (lat.), a  
 \*manuscarpere:

ma adesso che ti ho visto, vita mia, spegnimi gli occhi con  
 due dita, e basta:

Non abbastanza,  
 Borsite e fratture da stress  
 No, non abbastanza,  
 E ormai non era solo per quelle 31 lunghezze di Secretariat,  
 Correvo fuori da quella cornice  
 Sempre più lontano,  
 E nessuna foto nessuna voce poteva più fermarmi.

**EDOARDO SANGUINETI**

from *Cataletto* (Milano: Feltrinelli, 1982)

in my life, I've already seen the jackets, the coleopters, an upset  
 hell by Doré, the cholera, the colors, the sea, the stones: and a  
 square in Oslo, and Grand Hôtel des Palmes, the cases, the stays:

I've already seen the seven of diamonds, the anagrams,  
 the hectograms, the 'panettone', the corsairs, the 'casini', the  
 monuments to Mazzini, Larry-Semon, the chicks, the kids:

I've already seen those who were shot the third of May (but  
 barely reproduced in black and white), those tortured in June,  
 those massacred in September, those hanged in March, and  
 December: and the sex of my mother and father: and the void, and  
 the verity, and the worm unarmed, and the Thermae:

I've already seen the neutrino, the neutron, with the photon,  
 and the electron, (in graphic, sketchy representation): with the  
 'pentamerone' and 'esamerone': and the sun, and the salt,  
 and the cancer, and Blondie: and venus, and the ashes: with the  
 'mascarpone' (or 'mascherpone'), with the 'mascherone', with the  
 semicannon: and the 'mascarpio' (latin), from \*manuscarpere:

but now that I've seen you, my life, turn off my eyes with two  
 fingers, and stop:





Salvatore Provino

**Traduttori a duello /  
Dueling Translators**

*Edited by*

**Gaetano Cipolla**

A text of poetry or prose, translated by ten equally skilled translators, will result in ten different texts. In theory, the different versions should convey the kernel meaning, that is, the basic message contained in the original text. This section of *Journal of Italian Translation* will test this theory by asking our readers to translate a text chosen by the editors, using whatever style or approach they consider best. The submissions will then be printed with the original text. We will publish as many entries as possible.

In the last issue of JIT we asked translators to try their hand at translating two short texts by Roberto Alajmo from his *Nuovo repertorio dei pazzi della città di Palermo*, Piccola Biblioteca Oscar Mondadori, Milano 2004. We received two translations that we gladly publish in our journal. The translations were submitted by our faithful colleague Onat Claypole and by Florence Russo.

*Uno era l'avvocato Enrico Anzon, che un giorno, senza preavviso, fuggì di casa. La moglie, con cui era sposato da sei mesi, mobilitò la famiglia e tutte le questure d'Italia furono interessate, ma con discrezione.*

*Alla fine venne individuato dalla polizia in un albergo di Firenze, dove era andato ad abitare assieme a una ballerina. Partirono quindi moglie e fratello. Per evitare lo scandalo, preferirono aspettarlo nell'ingresso dell'albergo fino a quando lui scese assieme alla fidanzata. L'avvocato Anzon fece finta di non vederli. Infine la moglie urlò:*

*"Enrico!"*

*Lui non si scompose:*

*"Signora, chi siete? Io non vi conosco".*

*Negò a lungo, ma alla fine dovette ammettere che li conosceva, sia la moglie che il fratello. La ballerina fu messa a tacere, con una cifra notevole e l'avvocato ricondotto a Palermo. Già alla stazione di Firenze tirò fuori dal panciotto una caramella e la offrì alla moglie:*

*"Ma che sì', ancora siddiata?"*

*Uno era il nonno cuoco di Vincent Schiavelli, che era dovuto emigrare da Polizzi in fretta e furia perché aveva un carattere restio alla sottomissione. Una volta esagerò. Faceva il monsù a casa della famiglia Rampolla, e quel giorno il barone gli chiese di preparare per certi ospiti qualcosa di speciale. Lui la prese come un'offesa personale, visto che i suoi piatti eran sempre speciali. Allora gliene preparò uno davvero specialissimo, che passò alla storia: involtini di sorcio.*

*Dopodiché fuggì in America.*



Michelangelo Papuzza

**Florence Russo's Version**

One was Enrico Anzon, an attorney, who one day, out of the blue, ran away from home. The wife, who had married him barely six months before, mobilized the family and notified every police precinct in Italy, but with discretion.

Finally he was spotted and identified by the police in a hotel in Florence where he had gone to live with a dancer. His wife and his brother went after him. In order to avoid a scandal, they waited for him to come out of the hotel together with his fiancée. Mr. Anzon pretended not to see them. Finally his wife screamed out:

"Enrico!"

He did not lose his composure:

"Madam, who are you? I do not know you."

He denied them for a long time, but finally he had to admit that he knew both his wife and his brother. They paid a considerable sum of money to the dancer to keep her quiet and they brought the attorney back to Palermo. While at the railway station in Florence, he pulled a piece of candy out of his vest pocket and offered it to his wife:

"What? You're still peeved with me?"

One was Vincent Schiavelli's grandfather, a cook who was forced to emigrate from Polizzi in a hurry because he was reluctant to submission. One time he carried that too far. He worked as a chef in the home of the Rampolla family, and that day the baron asked him to prepare something special for his guests. He took the request as a personal affront as he considered every dish he made something special. So he prepared an extremely special dish that became part of history: rolled fillets of mice.

Afterward he fled to America.

**Onat Claypole's Version**

One was Enrico Anzon, Esquire, who without saying a word to anyone one day disappeared from home. They had been married for only six months and his wife mobilized the entire family and tactfully alerted every police station in Italy.

After a while the Police recognized him in a hotel in Florence where he had gone to live with a dancer. At that point both wife and brother left Palermo. So as not to create a scandal, they waited for him to leave the hotel together with his "betrothed." Squire Anzon made believe he did not see them. His wife finally shouted at him:

"Enrico!"

He remained cool as a cucumber.

"Madam, who are you? Do I know you?"

He kept denying them for a long time, but in the end he had to admit that he knew his wife and his brother. The dancer was paid a considerable sum of money to keep her from talking and they escorted the attorney back to Palermo. They had not waited long at the Florence railway station before he pulled a candy out of his vest pocket and handing it to his wife, demurred:

"Don't tell me you're still mad at me!"

One was Vincent Schiavelli's grandfather, a chef who was obliged to leave Polizzi in a hurry because his nature made him unwilling to be submissive. Once he went too far. He worked as a *monsù* in the home of the Rampolla family, and one day the Baron asked him to prepare a special meal for some of his guests. He regarded the request as a personal insult. To him, all his meals were special. So he proceeded to make for the baron a very special indeed, one that became part of history: rolled fillets of *souris*.

He then ran away to America.

The challenge for the next issue of the *Journal of Italian Translation* is an excerpt from a novel by a young Sicilian writer that caused quite a stir when it appeared. The writer's name is Giuseppe Rizzo and the title of the novel is *L'invenzione di Palermo*, published by Giulio Perrone Editore, Rome 2010. In this excerpt, the protagonist, a sixteen year old girl who lives in the slums of Palermo is talking about her city during a taxi ride to Mt. Pellegrino to see one of her father's shady cronies. She has a penchant for inventing curse words in Sicilian and licking everything in sight. In this excerpt, she is accompanied by her odd psychotherapist, Munafò.

**Da *L'invenzione di Palermo*  
di Giuseppe Rizzo**

**V**

**Un lungo serpente nero**

Le stazioni mi hanno sempre fatto pensare più alla gente che torna che a quella che parte. Certo. Quella di Palermo. Qualche chilometro prima di arrivare ed essere inghiottiti nelle budella della città si viene risucchiati da una fila di molari cadenti. Quello è Brancaccio. Da quelle parti, in via Azzolino Hazon, la gente è ancora convinta che la munnizza sia biodegradabile e che il cemento riesca ad assorbirla. Il risultato è che se la ritrovano fino al primo piano dei palazzacci che abitano.

Comunque.

Quando il treno all'altezza di Brancaccio rallenta, si inizia a sentire anche il primo odore di Palermo. Se ci si affaccia dal finestrino e si tira fuori la lingua si fa raccolta di vernice ossidata e gelato all'amarena. Dentro la stazione, come nella bocca di un vecchio, c'è roba di tutti i tipi, mangiucchiata e mai digerita per bene: ci sono le lagne della gente che minaccia di salire sui primo treno perché stufa, le coppole con sotto qualche bicentenaio schifo, le sottane di qualche belladinoite, i fischiotti di due-tre vigili che sentono addosso la pena di essere gli unici lì dentro a lavorare e i mozziconi di sigarette a cui si appendono i picciotti schiffarati. In fondo a questa poltiglia si intravede l'ugola verde di Palermo. E' il monumento a Vittorio Emanuele II al centro di piazza Giulio Cesare. Verde malconcio,

per via delle cacate di piccione e del veleno che si respira in questo chilometro quadrato di città. Il vecchio Re stende lo sguardo su via Roma, l'esofago ulcerato della città. Una distesa di casermoni che soffocano il cielo, Ballarò a sinistra e la Vucciria a destra, sfasati come due reni strabici, e in fondo tutto il resto, la pancia, con dentro i Giardini, il culo, e quel che del culo è parente, ovvero Mondello.

Non ho mai capito cosa ci stia a fare in mezzo a tutto questo Montepellegrino. Sembra un animale che si è addormentato ai piedi di Palermo. Stanco. E indifferente alla città. Per nulla riconoscente alla devozione che i palermitani gli mostrano, dedicandovi, in settembre, l'Acchianata, ovvero la salita al santuario di Santa Rosalia.

Io e Munafò avevamo anticipato di qualche mese il nostro pellegrinaggio. Quando vi fummo ai piedi, Nenè si lasciò andare in una di quelle sue citazioni che di solito andavano combattute con lo sbadiglio:

– La vedi questa montagna, un tempo era fuoco.

Il tassista mi lanciò una malaocchiata dallo specchietto retrovisore. Gli risposi mulinando l'indice all'altezza della tempia destra: lasciasse stare, un pochettino squilibrato è. Certo, però, Munafò. Se n'era stato zitto per tutto il viaggio e ora se ne usciva con quella che tecnicamente papa avrebbe definito un'appendice alla bella metafisica della minchia. (Diceva così ogni volta che mamma gli riferiva di qualche massima sentita a casa Munafo. Nessuno di noi sapeva cosa diavolo intendesse per metafisica, ma tendevamo a lasciar correre per riuscire a cenare).

Dopo un paio di chilometri, e una serie infinita di curvoini da mal di mare, arrivammo all'altezza della x che papà aveva tracciato sul suo disegno. L'avevamo fatto vedere anche all'autista, ricavandone una smorfia di sdegno a gratis. Quando fummo vicini al luogo, fermò la macchina:

– Io più di così non ci posso andare.

– Va bene, ci aspetti qua.

– Dottore, non è per male.

– Che c'è?

– Il tassametro non ce lo aspetta a lei gratis.

– Allora?

– Ci diamo qualchecosa. E per il ritorno poi si vede.

## Michael Sullivan traduttore del Belli A Review Article

di Cosma Siani

**Cosma Siani** insegna Lingua inglese nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma Tor Vergata. Collabora a *L'Indice dei libri del mese*, a *Poesia*, a *La Gazzetta del Mezzogiorno* (Bari). Past President di TESOL-Italy, fa parte dell'Editorial Board di *Perspectives. A Journal of TESOL-Italy*. È autore, fra l'altro, di una raccolta di recensioni letterarie, *Libri all'Indice e altri* (2001), *Dialetto e poesia nel Gargano. Panorama storico-bibliografico* (2002), *Le lingue dell'altrove. Storia testi e bibliografia di Joseph Tusiani* (2004).

I traduttori inglesi del Belli finora censiti sono sedici, secondo quanto emerso dalle ricerche di Abeni 1983 e Siani 2010, e sono i seguenti, elencati in ordine cronologico di pubblicazione:

|                          |        |
|--------------------------|--------|
| Hans William Sotheby     | 1874   |
| Frances Eleanor Trollope | 1880   |
| Eleanor Clark            | 1952   |
| Harold Norse             | 1956   |
| Joseph Tusiani           | 1974   |
| Anthony Burgess          | 1977   |
| Desmond O'Grady          | 77-78  |
| Miller Williams          | 1981   |
| Robert Garioch           | 1983   |
| Allen Andrews            | 1984   |
| Hermann W. Haller        | 1986   |
| Roland Strom             | 1994   |
| William Neill            | 96, 98 |
| Charles Martin           | 2006   |
| Mike Stocks              | 2007   |
| Michael Sullivan         | 2009   |

Il panorama si presenta vario per quanto riguarda la quantità di sonetti tradotti e la qualità, il loro carattere e la loro forma. Si va dai soli quattro di Roland Strom in un suo articolo fatidicamente intitolato "Impossible Belli" ai cento esatti di Andrews; dalle versioni

in prosa di Sotheby e Haller (ma altri che dividono in versi e strofe non fanno che tradurre alla lettera verso per verso) all'ambizione di rifare metro e rime (così le ottime traduzioni della Trollope e di Mike Stocks, per il quale cfr. *JIT*, Fall 2009). E abbiamo chi rende in un registro medio ampiamente accessibile ad anglofoni e utenti dell'inglese, pur con venature di gergo e dialetto (da Clark a Tusiani, O'Grady, Martin), e chi usa una varietà dell'inglese di limitata fruizione (il reputatissimo Garioch e Neill, che traducono in scozzese); e chi si attiene al testo e chi spesso lo altera in proprio (Burgess); e chi lo intende bene e chi lo fraintende (un esempio per tutti: è difficile che il "macinino" del caffè nel "Caffettiere fisolofo" possa essere "the espresso machine", come in Norse e Williams).

In questo quadro d'insieme, Michael Sullivan è atipico, perché ha pubblicato - o per dir meglio, schivo com'è, gli hanno pubblicato - finora una cinquantina di traduzioni (in Duranti 2006 e Siani 2010), ma con l'aggiunta degli inediti arriva ad essere il più prolifico traduttore belliano: 323 sonetti al momento in cui scriviamo. È atipico anche per l'uso che fa degli originali belliani: più di Burgess, e più di quanto faccia talora Garioch, li manipola arbitrariamente per assecondare le proprie idee e passioni.

Di origini irlandesi, nato in Inghilterra nel 1939, vissuto a lungo nel Cheshire, quindi in una zona del nord-est gravitante attorno alla città di Manchester, ha studiato a Durham, e vive a Londra. Dal 1964 al 1967 ha lavorato come insegnante di inglese a Pescara, Chieti, Sulmona, Palermo, Agrigento. Tornato in Inghilterra, ha insegnato filosofia alla University of London fino al 1984, dopodiché, lasciato l'insegnamento per restrizioni governative in periodo thatcheriano, si è dedicato all'attività di traduzione, volgendo in inglese varie opere italiane in prosa, poesia e narrativa: una selezione di rime di Michelangelo (*The Love Sonnets of Michelangelo to Tommaso Cavalieri*), il romanzo *Althènopis* di Fabrizia Ramondino, i volumi saggistici *Idea della prosa* di Giorgio Agamben, *Le scritture ultime* di Armando Petrucci. È stato leggendo in quest'ultimo "Li morti de Roma" che si è sentito sollecitato a tradurre i sonetti del Belli. A quest'opera è tuttora intensamente dedito.

Non radicato in un luogo, Sullivan usa una lingua in cui non è prevalente l'inglese standard, ma piuttosto "una lingua 'delocalizzata', una sorta di *koiné* di working class English, non necessariamente metropolitano. Un po' di Cockney [...] integrato da apporti di altri dialetti inglesi contemporanei: quello che lui stesso definisce un "dispersed urban vernacular" (Duranti 2006: 289). Sullivan cerca di

“naturalizzare” il testo romanesco dell’Ottocento, cioè di renderlo inglese e attuale, appigliandosi a cose, persone e fatti della contemporaneità britannica: “Perciò una carrozza può diventare una macchina, un papa ignorante di archeologia può diventare il principe Carlo, un bullo romano un duro di Glasgow, una puttana credente una dublinese” (come lui stesso dice, in italiano, in un messaggio di posta elettronica a Franco Onorati in data 18 settembre 2007). In tal modo, il registro linguistico – continua il traduttore – è dettato “dal contenuto del sonetto stesso e non dalla falsa equivalenza romanesco = Cockney”.

Rispetto ai traduttori precedenti, Sullivan si pone dunque un po’ nella scia di Garioch, un po’ in quella di Burgess, per un modo tutto suo (ma ancora più spinto) di appropriarsi delle creazioni belliane e ricrearne il tono secondo i propri atteggiamenti intellettuali e i propri umori. Suo tratto peculiare, in effetti, è l’uso di nomi di persona e luoghi britannici piuttosto che anglicizzazioni dei nomi romaneschi. Il dettato delle sue versioni si attiene a una forma di slang metropolitano molto spinto, che nella grafia riproduce le contrazioni e le alterazioni del parlato, con largo uso di cockney, e connotato regionalmente, come egli stesso ribadisce in una lettera a Muzio Mazzocchi Alemanni, senza data, ma del 2008: “Le versioni [...] sono intese per essere recitate in ‘a diffuse urban vernacular’, volendo dire che, mentre la maggior parte richiedono ‘Cockney’, i sonetti più violenti, per esempio, [ri]sentono dell’accento di Glasgow o Belfast, e quelli per i quali il cattolicesimo è imprescindibile, quello di Dublino”. Un esempio prossimo allo standard è “A freak o’ nature”, “Er mostro de natura” (il N. 582 nell’edizione Vigolo), la cui resa è abbastanza piana rispetto alle difficoltà di lettura che altre sue versioni presentano:

#### Er mostro de natura

Che vvò che sseguittassi! Antre campane  
Sce vonno, sor Mattia, pe cquer batocco!  
L’ho ssentit’io ch’edèra in nel’ imbocco!  
Ma ffréghelo, per dio, che uscello cane!

Va ccosa ha d’accadé mmó a le puttane!,  
De sentimme bbruscià cquanno me tocco!  
Si è ttanto er companatico ch’er pane,  
Cqua ssemo a la viggija’ de San Rocco.

N’ho ssentiti d’uscilli in vita mia:  
Ma cquanno m’entrò in corpo quer tortore  
Me sce fesce strillà Ggesummaria !

Madonna mia der Carmine, che orrore!  
Cosa da facce un zarto e scappà vvìa.  
Ma nun me frega ppiú sto Monziggnore.

A freak o’ nature

What would you have then! A different bell  
you’d need for that clapper, Mr Flynn!  
I knew what it was when ’twas going in,  
good gracious, by God, a cock from hell!  
See now what happens to a girl who sells,  
when I touch meself here I can feel it burnin’  
and if the fillin’ of that thing be like its shell  
then it’s me who’ll be off to the Foundlings.  
Now in my time I have known some cocks  
but when it went in, that great pit prop,  
didn’t it make me scream aloud with shock.  
Holy Mother o’ God! It was over the top,  
wouldn’t it make you flee around the block.  
It’s the last time he fucks me, does the Bishop.

La riproduzione metrica è preoccupazione minore per Sullivan. Come si vede in questo esempio, egli rifà le rime secondo diversi schemi di quartine e terzine (qui abbiamo ABBA ABAB CDC DCD), aiutandosi con rime approssimate; mentre rende l’endecasillabo belliano con cadenze di pentametro (qui solo nei vv. 3, 4 – ma questo con una diresi su *gracious* per forzarlo in un trisillabo: *gra-ci-ous* –, e 5) alternate ad altri ritmi, quali quelli di tetrametro, a quattro accenti (vv. 1, 6, 9, 10, 11, 12, 14) e perfino di trimetro, a tre accenti prosodici, come potrebbero essere i vv. 2, 8, 11, 13; il v. 7 sembrerebbe impostarsi addirittura su cadenza a sei accenti con cesura dopo *of*. Tutto questo a voler un po’ forzatamente riconoscere dei ritmi nei versi del traduttore. In effetti, essi suonano come normali brani di parlato di strada, e questa è senza dubbio una caratteristica belliana, ma senza l’assillo prosodico né la maestria di stile, che erano del poeta romano.

Nel contesto così creato dal traduttore, cadono alquanto naturali

le forme d'inglese non-standard o colloquiali o vernacolari, messe in gioco. Per esempio, il comune *meself* pronunciato /misèlf/ rispetto allo standard *myself* /maisèlf/; le esclamazioni con una negativa iniziale *didn't it make...* e *wouldn't it make...*, che in italiano equivarrebbero a esclamative inizianti con "Come..." o "Quanto..."; *be* per *is* al v. 7; lo stesso spostamento dal romano "sor Mattia" al *Mr Flynn* di etimo irlandese, utile alla rima - ma non sarebbe da escludere la strizzatina d'occhio suggerita dal senso dialettale di *flynn* come pratica sessuale o persona dal fallo superdotato -, e infine il guizzo gergale di chiusura, *does the Bishop*, che rende bene la carica emotiva condensata in "sto Monzignore". Questa è una traduzione che segue da vicino l'originale. Poche mancate corrispondenze (il primo mezzo verso, "che orrore" / *it was over the top* = "era esagerato"; la chiesa di San Rocco / *the Foundlings* = "il brefotrofio"), come per altri casi visti sopra, non vengono avvertite quali allontanamenti dall'originale, e questo vuol dire che la traduzione ha ricreato un proprio contesto.

Sullivan sembra poco interessato a esercizi stilistici, e quindi a rifare la regolarità ritmica del verso originale. Fatte salve le rime, ciò che maggiormente gli preme paiono essere infatti i contenuti, la loro carica trasgressiva, la potenza della ribellione nei confronti del potere. Infatti, i sonetti in cui più il traduttore si muove a proprio agio, e che più lo sollecitano e gli sbrigliano la fantasia, sono quelli dai toni forti, di natura sessuale o di polemica sociale. Lo si vede considerando la traduzione di quest'altro componimento (Vigolo 692):

### Li sbaciucchi

Vedi: cuer Chiricozzo sciorcinato  
Mó bbasciava la man' ar Zagrestano:  
Cuesto la bbascia mo ar Zotto-curato;  
E cquesto mó la va a bbascià ar Piovano.

Cuesto la bbascia ar zu' Padre Guardiano,  
E cquesto ar Provinciale, c'ha bbasciato  
La mano ar Generale, che la mano  
Bbascia lui puro ar Vescovo e ar Prelato.

E 'r Vescovo e 'r Prelato è ttal e cquale,  
Ché, ppe bbascià la mano, curre addietro,  
Com' un can da mascello, ar Cardinale.

E a cchi la bbascia sto fijjol d'un mulo?  
La bbascia ar Zanto-Padre su a Ssan Pietro.  
E 'r Papa a cchi la bbascia? A Bbasciaculo.

### Kissy kissy

See, it's the chain of office: 'Is Worship  
brownoses the Party's Regionalist  
an' on the Nat. Sec's rump 'e sets 'is lips,  
wot then goes an' arselicks the Lobbyist.  
'E rims the bloke makes up the 'Onours List,  
an' 'im the PO wot's give 'is tongue tip  
to the Party Spokesman wot's kissed  
the arse of the Chairman an' Chief Whip.  
The Chairman an' Chief Whip got the same itch  
'cos, just for the sake o' kissin' arse, they then  
sniffs up the Cabinet like a butcher's bitch.  
An' 'oo do they smooch in the White' all farce?  
They slobbers the PM at Number Ten.  
An' 'oo do the PM kiss? Kiss-me-arse.

Qui vediamo come il traduttore trapianti la poesia in contesti moderni e inglesi. Così spiega e giustifica (in un messaggio di posta elettronica a chi scrive, in data 1 luglio 2009, che rendo in italiano): "Mi ha colpito la forza dell'originale. Avevo già adattato vari sonetti a vari dialetti dell'inglese e li avevo ricollocati in vari luoghi delle isole britanniche; con questo si trattava di sostituire a una gerarchia un'altra gerarchia (e non solo per evitare annotazioni). Avvertivo che la struttura di un partito politico britannico è ugualmente impregnata di sete di potere, e chi in esso aspira alla scalata punta a mascherare l'ambizione col servilismo"; e giustamente aggiunge: "la forza di questa poesia non giace nei titoli dei prelati, ma nel fatto che essi puntano all'arrampicata".

Rispetto alla precedente traduzione, qui siamo dunque all'estremo opposto. Lì si può dire che l'inglese segua passo passo l'originale nei suoi contenuti, qui è seguito passo passo soltanto lo schema dei gradini che bisogna salire nell'arrampicata al potere, ma i referenti sono cambiati. La frase d'apertura, "Vedi, è la catena/la gerarchia del potere", è una immissione di tono didascalico o sapienziale, arbitraria ma non fuori luogo, perché riassume il concetto della composizione originale come di quella tradotta. Il fatto che riecheggi



la formula "Great chain of Being" / "Grande catena dell'Essere", e il concetto aristotelico e medievale di *scala naturae*, ci ricorda il Sullivan docente di filosofia; mentre la reminiscenza di un ordine gerarchico dell'universo, imposto dall'alto e immutabile, applicato al potere temporale della chiesa e secolare della politica, ci fa intravedere nel traduttore l'intellettuale non rassegnato a tale ordine, ma reattivo contro i meccanismi egemonici del sistema.

La scala gerarchica dell'originale comincia dal "Chiricozzo sciorcinato", il "chierichetto tapino" che bacia la mano al sacrestano; questi la bacia al sottocurato, questi al Parroco, e seguono nell'ordine il Padre guardiano, il Generale dell'ordine, il Vescovo, il Cardinale, il Papa. E quando è quest'ultimo a sua volta a dover rendere l'ossequio del baciamento, abbiamo la battuta finale che sigilla la composizione. In traduzione si parte da *His Worship (the Mayor)*, "Sua eccellenza il sindaco", per salire a Segretario nazionale del partito (*Nat. Sec.*), al faccendiere (*Lobbyist*), realisticamente visto come potere superiore a quello del segretario; e così gradatamente attraverso altre figure del potere istituzionale o reale: il tizio incaricato di stilare la lista di nomi da proporre al sovrano per onorificenze (*the bloke [that] makes up the 'Onours List*; c'è allusione a uno scandalo che investì Tony Blair qualche anno fa, "cash for honours", onorificenze a pagamento, come modo di finanziare il partito), l'addetto stampa (*PO*, "Press Officer", che sebbene esterno al parlamento, può avere molto potere perché gestisce i rapporti con i mass media), il portavoce del partito (*Spokesman*), il presidente del partito (*Chairman*), il *whip* (*Chief Whip*, il deputato coordinatore dei parlamentari di un partito, colui che assicura la presenza e la partecipazione al voto; è un posto di potere perché il *chief whip* del partito di maggioranza consiglia, per esempio, il premier sulla nomina dei ministri), fino al Presidente del Consiglio (*PM*, Prime Minister); e quando è il turno di quest'ultimo, abbiamo la battuta finale equivalente alla lettera dell'originale romanesco.

Tutto questo paragonato a una *Whitehall farce*. Whitehall è la strada di Londra che porta da Trafalgar Square alla traversa Downing Street. Vi si trovano numerosi uffici governativi, e per questo qui suona come centro di potere. Così il N. 10 di Downing Street (*Number Ten*), la ben nota residenza ufficiale del Primo ministro britannico. Vicino all'estremità di Trafalgar si trova il Whitehall Theatre, oggi Trafalgar Studios, divenuto famoso per le farse messe in scena (fra le favorite, quelle di Feydeau), donde l'invalsa locuzione *Whitehall farce*, che qui Sullivan usa riferita al gioco di potere descritto.

Il gergo usato nella traduzione compare fin dal titolo, che

implica sdolcinatezza di manifestazione affettuosa, come l'italiano "sbacucchiamento", ma qui con una connotazione d'ipocrisia perché lo scopo è l'arrampicata al potere, e con un che di grottesco perché lo sbacucchiamento è diretto a parti del corpo non deputate al bacio - spostamento necessario sia perché il baciamento ai religiosi non esiste in ambito anglicano, e per questo è sostituito da *arse-licking* o *arse-kissing* ("leccare il culo"), sia per il contesto contemporaneo, laico e politico, creato dal traduttore -. Sono gergali la pronuncia senza aspirazione dell'*h* ('*Is* = His, '*e* = he, '*im* = him, '*is* = his); l'uso di *rim* (che indica la pratica sessuale dell'anilingus) accanto allo standard *brownnose* ("leccare i piedi/il culo"); questi si appaiano agli altri termini standard *smooch* e *slobber* ("coccolarsi sbacucchiandosi" e "baciare sbavando"), che qui mettono in rilievo la svenevolezza e la bavosità dell'atto; *wot* sarebbe un *what* usato come un *that* relativo, equivalente a *who*; '*oo* rispecchia la pronuncia non aspirata di *who*; è pure cockney l'uso della terza persona singolare con un soggetto plurale (*They slobbers*).

Come si vede, è vero che l'originale in traduzione fedele avrebbe richiesto note, come dice il traduttore; ma la stessa traduzione richiede annotazioni per chi non possiede il retroterra necessario. E i lettori sprovvisti di *background* britannico possono essere numerosi, tenendo conto della fisionomia sovranazionale dell'inglese.

In questo lavoro oscillante di continuo fra traduzione e trasposizione, Sullivan riesce a penetrare nelle sfumature del testo, forte di ripetuti soggiorni romani e della frequentazione del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli. Duranti (2006: 289) fa notare questa sua acutezza nella resa del titolo "Li soprani del monno vecchio", *The old time monorchs*, dove *monarchs* è deformato graficamente (ma la pronuncia è identica per avvicinarsi a *monorchid*, "monòrchide, provvisto di un solo testicolo". In effetti, questo restituisce in qualche modo l'allusione a un secondo senso di "soprani", non solo come "sovrani" (che è l'uso standard nel romanesco; cfr. Ravaro 1994: s.v.) ma anche come "sopranisti", cioè adulti di sesso maschile dotati di voce di soprano. Nei secoli XVII e XVIII ciò era ottenuto attraverso l'evirazione in età infantile. Da questo punto di vista è come se il titolo romanesco suonasse "I castrati del mondo antico"; a questo senso sottostante si allude con la deformazione grafica del titolo inglese (la traduzione del sonetto è leggibile in Duranti 2006: 296). Ma ammesso che anche il Belli sentisse e volesse esprimere quel doppio senso, perché il traduttore fa emergere quest'allusione? Perché ciò stimola il suo spirito critico, la sua indignazione verso l'esercizio arrogante

del potere, le sue istanze di giustizia sociale. E questo è elemento non secondario che ha condotto il traduttore Sullivan al poeta Belli.

I due sonetti presi in esame rappresentano gli estremi di queste traduzioni di Sullivan: lingua vicina allo standard rispetto a lingua fortemente connotata in senso vernacolare; aderenza al testo originale verso manipolazione del testo; traduzione filologica accanto a rifacimento in chiave personale. Il tutto sempre espresso con un mezzo linguistico alquanto duttile e vivace.

Della gamma di Sullivan traduttore del Belli compresa fra questi estremi viene offerta qui di seguito una campionatura di ulteriori brani in traduzione, tutti inediti.

#### Riferimenti bibliografici

AA. VV., 1983, *Belli oltre frontiera. La fortuna di G.G. Belli nei saggi e nelle versioni di autori stranieri*, Roma, Bonacci.

ABENI, DAMIANO, 1983, "L'area anglosassone", in AA. VV. 1983: 197-304.

DURANTI, RICCARDO, 2006, "Le molteplici sfide traduttive dei Sonetti di Belli", in *Translating Voices, Translating Regions. Proceedings of the International Conference (Rieti, September 2005)*, a cura di Nigel Armstrong e Federico M. Federici, Roma, Aracne, pp. 287-305.

ONORATI, FRANCO (a cura di), 2010, *Belli da Roma all'Europa. I sonetti romaneschi nelle traduzioni del terzo millennio*, intr. Antonio Prete, Roma, Aracne.

RAVARO, FERNANDO, 1994, *Dizionario romanesco*, intr. Marcello Teodonio, Roma, Newton Compton.

SIANI, COSMA, 2010, "Belli in inglese: traduttori e traduzioni recenti (1984-2009)", in ONORATI (a cura di) 2010: 61-128.

VIGOLO = *I sonetti di Giuseppe Gioachino Belli. Edizione integrale fatta sugli autografi*, a cura di Giorgio Vigolo, Milano, Mondadori, 1952.



Giuseppe Greco

**Sonetti di G.G. Belli tradotti da Michael Sullivan**  
(La lezione e la numerazione seguono l'edizione Vigolo 1952)

256 **Morte scerta, ora incerta**

Staveno un par de gatti a ggnavola  
In pizzo ar tettarello accant'a mmé,  
Ggiucanno in zanta pace e ccarità  
A cquer giuchetto che de dua fa ttre:

Quanto quer regazzaccio der caffè  
Accosto a la Madon de la Pietà  
J'ha ttirato de posta un nonzocché  
Che l'ha ffatti un e ll'antro spirità.

Povere bbestie, j'è arimasta cqui!  
Ma cquer ch'è ppeggio scento vorte e ppiù,  
Sò rrotolati tutt'e ddua de llì.

Doppo lo schioppo c'hanno dato ggiù,  
Uno s'è messo subito a ffuggì,  
E ll'antro è morto senza di Ggesù.

360 **Chi vva la notte, va a la morte**

Come sò lle disgrazie! Ecco l'istoria:  
co cquell'infern'uperto de nottata  
me ne tornavo da Testa-spaccata  
a sett'ora indov'abbita Vittoria.

Come llì proprio dar palazzo Doria  
sò ppe ssali Ssanta Maria 'nviolata,  
scivolo, e tte do un cristo de cascata,  
e bbatto apparteddietro la momoria.

Stavo pe tterra a ppiange a vvita mozza,  
quanno c'una carrozza da Signore  
me passò accanto a ppasso de bbarozza.

"Ferma," strillò ar cucchiero un zervitore;  
ma un voscino ch'escì da la carrozza  
je disse: "Avanti, alò: cchi mmore more."

Sonnets b G.G. Belli translated da Michael Sullivan  
(Text and numbering follow the 1952 Vigolo edition)

256

**Death is sure, the 'our unsure**

A couple of cats was caterwaulin'  
on the roof ridge right next to me,  
in sacred peace an' charity playin'  
the game that outta two makes three.  
When that sod of a lad from the caffy  
right by Our Lady of Forgivin'  
'oiked somethin' at 'em suddenly  
that scared the lights out the livin'.  
Poor little beasts. It's still stuck 'ere!  
But the thing wot really froze my blood,  
they tumble over an' drops straight clear.  
They landed with this great loud thud,  
one sets off runnin' stiff wiv fear,  
the other died 'eathen wivvart the Lud.  
]

360

**'E goes to death 'oo goes by night**

Don't accidents 'appen! It's all random:  
that night the rain were comin' darn in sheets  
Ah were 'eadin' 'ome broke from a poker meet  
at one in the mornin' to Vickie's drum.  
An' by the back door o' the Paladium  
Ah'm abart to climb the steps to Oxford Street  
when Ah slips an', good Christ, up go me feet  
an' Ah smashes back on the old cranium.  
Ah'm down sobbin' farewell to earthly joys  
when this RollsRoyce comes creepin by,  
like was it an 'earse, it 'ud be my choice.  
"Stop!" yells to the driver a security guy  
but from the back comes this lovverly's voice,  
says: "Step on it: let those wot's dyin' die"

595

**Er confessore**

Padre... – Dite il confiteor. – L'ho ddetto. –  
L'atto di contrizione? – Ggià l'ho ffatto. –  
Avanti dunque. – Ho ddetto cazzo-matto  
A mmi' marito, e jj'ho arzato un grossetto. –

Poi? – Pe una pila che mme róppe er gatto  
Je disse for de me: «Ssi' mmaledetto»;  
E è ccratura de Ddio! – C'è altro? – Tratto  
Un giuvenotto e cce sò ita a letto. –

E lli ccosa è ssuccesso? Un po' de tutto. –  
Cioè? Sempre, m'immagino, pel dritto. –  
Puro a rriverzo... – Oh che peccato brutto!

Dunque, in causa di questo giovanotto,  
Tornate, figlia, cor cuore trafitto,  
Domani, a casa mia, verso le otto.

715

**Er cassiere**

Er riscritto disceva: *Antonio Ullivo*  
*sino da ggiugno scorso è ggiubilato.*  
Dunque io curze a pijjà er cuantitativo,  
che ffasceva er currente e ll'arretrato.

Disce: "Indov'è la fede der curato  
che ffacci vede che vvoi sete vivo?"  
"Oh bbella! e io chi ssò, ssiat'ammazzato,  
io che parlo, cammino e ssottoscrivo?"

Guasi m'era vienuta bbizzarria  
de ddajje er calamaro in mezz'ar gruggno,  
com'attestato de la vita mia.

Nun je stavo davanti a cquer burzuggno?  
Pascenza avessi avuto fantasia  
d'avé una prova ch'ero vivo a ggiugno..

595

**The confessor**

"Farver..." "Say the Confiteor." "Ah've said."  
"The Act of Contrition?" "Done the lot."  
"Go on then." "Well, Ah said yer daft twot  
to the old man and nicked some of 'is bread."  
"Then?" "The cat smashed my best pot  
an' all beside meself Ah swore 'Drop dead!  
an' it's God's creature!" "More?" "Ah got  
this young feller an' Ah took 'im 'ome to bed."  
"And hwhat took place?" "A bit of everythin'."  
"I hope facing forwards, as you ought to."  
"An' backuds..." "Hwhat a heinous sin!  
On account of this young fellow, then,  
return with contrite heart, my daughter,  
tomorrow, at my house, towards ten."

715

**The cashier**

Wot form said were: "Anthony Graham,  
awarded a pension datin' from June last".  
So Ah scampered off to make me claim,  
fer wot was current an' wot 'ad amassed.  
"Note from the J.P.," 'e goes, eyes glassed,  
"to shows yer alive, an' one an' the same?"  
"Oh, great! An' 'oo'm Ah, damn an' blast,  
talkin', walkin', an' assignin' me name?"  
For a moment Ah 'ad this temptation  
to smash that there inkwell on 'is 'ead,  
as proof Ah were alive an' vegetation.  
Weren't Ah right there, in front of the ned?  
Pity 'e didn't 'ave the imagination  
to ask proof wot in June Ah wasn't dead.

774 **La vita dell'omo**

Nove mesi a la puzza: poi in fassciola  
 Tra sbasciucchi, lattime e llagrimoni:  
 Poi p'er laccio, in ner crino, e in vesticciola,  
 Cor tórcolo e l'imbraghe pe ccarzoni.

Poi comincia er tormento de la scola,  
 L'abbeccé, le frustate, li ggeloni,  
 La rosalia, la cacca a la ssediola,  
 E un po' de scarlattina e vvormijjoni.

Poi viè ll'arte, er diggiuno, la fatica,  
 La piggione, le carcere, er governo,  
 Lo spedale, li debbiti, la fica,

Er zol d'istate, la neve d'inverno...  
 E pper urtimo, Iddio sce bbenedica,  
 Viè la morte, e ffinisce co l'inferno.

811 **La mostra de l'erliquie**

Tra ll'antre erliquie che tt'ho ddette addietro  
 C'è ll'agnello pascuale e la colonna:  
 C'è er latte stato munto a la Madonna,  
 Ch'è ssempre fresco in un botton de vetro.

C'è ll'acqua der diluvio: c'è lla fionna  
 Der re Ddàvide, e 'r gallo de san Pietro  
 Poi c'è er bascio de Ggiuda, e cc'è lo sscetro  
 Der Padr'Eterno e la perucca bbionna.

Ce sò ddu' parmi e mmezzo de l'ecrisse  
 Der Carvario, e cc'è un po' de vita eterna  
 Pe ffà er lèvito in caso che ffinisse.

C'è er moccolo che aveva a la lenterna  
 Dio cuanno accese er zole, e ppoi je disse:  
 «Va', illumina chi sserve e cchi ggoverna.»

## 774

**The life of Man**

Nine months in the stink-'ole: then nappy rash  
 wiv sloppy kisses, milk crusts an' teethin' pain:  
 then the baby-walker, reins, an' the crèche,  
 with rompers an' padded 'at to save yer brain.  
 Then sent off to the school under the lash,  
 the Abc, the cane an' strap, the chilblains,  
 'flu, the plastic seat for the dyerear dash,  
 an' tapeworm, ulcers down the little red lane.  
 Then trainin', starvin', work to make yer grunt,  
 the rent, prison, the government as well,  
 'ospital, grindin' interest on yer cards, cunt,  
 the 'eat all summer, all winter a cold spell...  
 An' to top it all, God 'elp us, the last stunt,  
 'ere comes Death, an' it finishes wiv 'Eil.

## 811

**The display o' relics**

Among the relics wot Ah spoke of earlier  
 there's Pascal Lamb, the post o' the scourgin',  
 the milk of Our Lady's from the sucklin',  
 fresh as ever were in this glass philtre.  
 There's the water from the flood, the sling  
 o' King David, the cock o' Saint Peter.  
 Then there's the kiss o' Judas, the scepter  
 o' the Eternal Father, an' 'is blonde wig thing.  
 Then two an' 'alf spans o' the eclipse spun  
 on Calvary, an' a bit o' life ever-arfer  
 fer leaven, 'case it runs art an' is done.  
 An' fro' the lantern a drop o' naphtha  
 wi' which God kindled an' then toll the sun:  
 "Give light to 'em don't toil an' 'em wot 'as to".

1146 **Er Zignore e Caino**

“Caino! indov’è Abbele?” E quello muto.  
 “Caino! indov’è Abbele?” Allora quello:  
 “Sete curioso voi! chi ll’ha veduto?  
 Che! ssò er pedante io de mi’ fratello?” –

“Te lo dirò ddunqu’io, bbaron futtuto:  
 Sta a ffà tterra pe ccesci: ecco indov’ello.  
 L’hai cuscinato tù ccor tu’ cortello  
 Quann’io nun c’ero che jje dassi ajjuto.

Lèvemete davanti ar mi’ cospetto:  
 Curre p’er grobbo quant’è llargo e ttonno,  
 Pozz’esse mille vorte mmaledetto!

E ddoppo avé ggirato a una a una  
 Tutte le strade e le scittà dder monno,  
 Va’, ccristianaccio, a ppiaggne in de la luna.”

1305 **La ppiù mmej’arte**

Da principio fascevo l’ortolano:  
 Male. Me messe a ffà er libbraro: peggio.  
 Risòrze allora de mutà mmaneggio,  
 E mme diede ar mestiere der ruffiano.

In questo, te confesso da cristiano,  
 Nun zolo sce guadagno, ma ssaccheggio:  
 E un terzo ar meno der Zagro-Colleggio  
 Vonno la marcanzia da le mi’ mano.

Io sservo Monzignori, io Padr’ Abbati,  
 Io maritate, io vedove, io zitelle...  
 E ll’ho ttutti oggnisempre contentati.

Perch’io sò onesto e nun tiro a la pelle,  
 L’ommini mii sò rricchi e intitolati,  
 E le mi’ donne pulitucce e bbelle.

1146

**The Lord and Cain**

“Cain! Where’s Abel at?” An’ no reply.  
 “Cain! Where’s Abel?” So ‘e ‘as a go:  
 “Nosey, ain’t we! ‘Oo’s seen the guy?  
 ‘Strewth! Now Ah’m minder for the bro’?”  
 “You peerless fuck-wit, Ah tell yer why:  
 ‘e’s pushin’ up daisies, see Ah knows.  
 You worked that knife of yorn in slow,  
 me being away out an’ no help by.  
 Take yersel off now arta my face:  
 tramp the wide globe’s ups and downs,  
 get bollocked by the ‘ole yuman race!  
 An’ when one by one you ‘ave trog  
 the world’s cities, roads and towns,  
 cry in the moon, yer Christian dog.”

1305

**Best job in the world**

At first Ah were in fruit an’ veg, nuts, ‘erb tea:  
 bad. Then sellin’ second-‘and books: the pits.  
 So Ah decides to go fer summat more fit,  
 an’ dives into ‘ooers an’ pornography.  
 An’ this ‘ere trade, Ah’ll tell yer fer free,  
 don’t just make money, there’s no end on it,  
 an’ two thirds o’ Parlemt, an’ a bit,  
 they wants their goodies direct from me.  
 Ah serve bishops, lawyers in the top niche,  
 married women, widders, girls yet to splice...  
 an’ not any on ‘em ‘as ever ‘ad to bitch.  
 Because Ah’m ‘onest an’ keep down the price  
 my men ‘as titles or is very rich,  
 an’ my women is beauties, an’ come on nice.

2033 **La vecchia cocciuta**

“Mamma,” je discev’io sabbit’a otto,  
 “Nun girate accusì: vvoi sète sorda.”  
 Avevo da legalla co ’na corda?  
 Vorze ussì ssola, e scappò vvia de trotto.

Bbe’, a la svortata llì de Palaccorda,  
 Ce s’incontrò a ccavallo un giuvenotto:  
 Lei nu l’intese a ttempo, aggnede sotto,  
 E, inzin che ccampa, mó sse n’aricorda.

Inzin che ccampa, sì, cquella è ccapasce  
 De stà inchiodata in d’un fonno de letto:  
 Me sce sò mmessa ggìa ll’anim’in pasce.

E ccome se n’ussì cquer pasticcetto?  
 Cor un *povera donna* e un *me dispiasce*  
 Cacciò la bborza e jje bbuttò un papetto.

2219 **L’inzoggno d’una ragazza. I**

Me sò ddunque inzognata un ber cestino  
 Pien de scetroli e cco un uscello rosso,  
 Che mme guardava e ddiventava grosso  
 Come cressce in dell’ojo uno stuppino.

Poi me veniva a svolazzà vviscino:  
 E a l’improvviso me zzompava addosso  
 E mme fischiava poi drento in un fosso  
 Che nun era ppiù ffosso, era un giardino.

E me pareva poi d’avé mmagnato  
 Queli scetroli e avé la panza piena  
 E de senti la vosce der curato.

Allora me svejjai co ttanta pena  
 Che nun potevo ripijjà ppiù ffiato.  
 Che vorà dì st’inzoggno, eh sora Nena?

## 2033

**The stubborn old gel**

“Mam”, Ah says, Saturday, eight on the dot,  
 “Don’t go about. Y’er deaf. ‘Yes, ‘ard of ‘earin’.”  
 Was Ah to nail ‘er down, tie ‘er up wi’ string?  
 She slips out, alone, an’ she’s off at a trot.  
 Well, on a zebra, in the centre of Tring,  
 comes this cyclist, dingin’ ‘is bell or not,  
 she don’t hear ‘im, an’ gets this savage swat.  
 While she lives she’ll remember the thing.  
 While she lives, yeah, ain’t she just the kind  
 to keep ‘er bed from now till Doomsday,  
 Ah’ve already settled that in me mind.  
 Oh, an’ ‘ow did ‘e sort out the mess, pray?  
 “Poor woman, sorry, not my fault, I find”,  
 outs ‘is wallet, drops a tenner, steams away.

## 2219

**The girl’s dream I**

Ah dreams o’ this basket Ah’ve taken’,  
 cucumbers an’ wi’ this ‘ere red cockerel  
 an’ ‘e looks at me an’ begins to swell  
 like a wick in ‘ot tallow’ll thicken.  
 An’ ‘e comes aflutterin’ close in then  
 an’ jumps on me quicker’n yer can tell  
 an’ ‘e’s whistlin’ to me in this ‘ere dell  
 weren’t longer a dell but a garden.  
 An’ then Ah thort wot Ah’d gone an’ ate  
 them cucumbers an’ me belly was full  
 an’ Ah thort Ah ‘eard voice o’ the curate.  
 Then Ah woke up an’ it were that painful  
 Ah couldn’t breathe Ah were in such state.  
 Wot’s this dream mean, eh, Missus Turnbull?



Giovanni Castiglione

Dante Alighieri. *Inferno*. Translated by Stanley Lombardo. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 2009, pp. 436.

There are those who believe that “the process of rendering from language to language is better conceived as a ‘transposition’ than as a ‘translation’” (John Ciardi. Trans. *Inferno*, ix). Others argue that “every translation begins and ends in failure” (Robert Hollander. Trans. *Inferno*, xiii). Others still argue that “every translation is a priori an interpretation” (Jon R. Snyder. Trans. *Love in the Mirror*, p. 33). The truth perhaps is that every translation is an approximation of what the original author might have intended. To the degree that the translator renders the sense, voice, and beauty of the original version, he or she is less a traitor. Whatever else we can say, we can agree that translation is a complex business. The fact that cultures are not homogeneous and that languages have evolved over time, adds to the complexity. Like other types of social constructs, languages mirror the specific socio-cultural reality within which they take shape. Often cultural differences create hermeneutic discrepancies and confusion regarding sense and correspondence. In an attempt to transcend existing cultural and hermeneutic discrepancies, a good translator preserves the total feeling of the original, its *gestalt*. In his translation of Dante’s *Inferno*, Stanley Lombardo aims to preserve that *gestalt*.

Stanley Lombardo, a professor of classic at the University of Kansas, is well-known for his translations of the *Iliad* (1997), the *Odyssey* (2000), and the *Aeneid* (2005). His translation of Dante’s *Inferno* (2009), now joins the western epic lineage. Despite his choice of a vernacular English, Lombardo’s verse translation of the *Inferno* is a cogent and accessible rendition. His colloquial coinages and vernacular renderings promote a degree of accessibility, concreteness, and dramatic impetus that may be missing from more academic and pedantic efforts. As he delves into the abyss of Hell, Lombardo painstakingly recreates the “human all too human” tantalizing physicality of the eternal city of woe. With confidence and vigor, Lombardo takes the reader to Hell and back. To be sure, the *Commedia* places considerable demands on the reader. These demands pale beside the demands placed on the translator. Despite the great complexity of Dante’s poem, characterized by a loftiness of subject matter, an intricate layering of meaning set against an elaborate structure, and a preference for the *terza rima*, Lombardo remains faithful to the voice, tone, and sense of the original. With



intent to “avoid archaisms” whenever possible, Lombardo successfully fulfills his aim, which was, to preserve “the voice of the poet as a teller of tales,” to “remain sensitive to the tone of individual passages and phrases,” and ultimately “to produce a version that could be transformed, without insurmountable linguistic barriers, into a performance text” (Preface, xxxix). In other words, he has rendered Dante in our contemporary English idiom for the sake of performance, recitals, and for an audience of listeners. Lombardo honors Dante’s intent, which was to address an audience of listeners, as were Homer’s and Virgil’s.

In producing a vernacular English translation, Lombardo also mimes Dante’s sentiment, which was to enlighten the less-erudite, that is, the “volgari e non literati” (*Convivio* I, ix, 5), through the use of his “materna locutio” (mother tongue) and the “parlar materno” (*Purg.* XXVI, 117). Indeed, Dante’s poetry, speaks as much to the erudite reader as it does to the unlettered. His decision to write in the vernacular can be traced to two causes: first, in the Aristotelian notion that, “...tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere” (*Convivio*, I, i); and second, in his belief that the vernacular was capable of great eloquence. Since all men, regardless of their social status and level of education, desire to know, Dante writes his philosophical work, the *Convivio*, and his “theological epic,” the *Commedia*, in the vernacular, the language understood by ordinary men, rather than in Latin, the literary language understood only by scholars and clerics. Bearing in mind the preeminence of Latin in the cultural and literary ambiance of his time, Dante’s courageous move must be admired. That Lombardo is able to follow Dante’s example, to educate the many and not only the few, is a testament of his own affinity with Dante’s *humanitas*.

As Lombardo notes in his Preface, the Italian text follows Giorgio Petrocchi’s edition, with the occasional divergence regarding punctuation and word usage: *error* for *error* (III. 31), *maturi* instead of *marturi* (XIV. 48), *ira* for *ire* (XXIV.69), and *i borni* for *iborni* (XXVI.14). Perhaps in his eagerness to remain faithful to the naturalness of the English idiom, Lombardo at times shies away from more direct equivalents. At other times his renditions lean toward wordiness and literalness. A few examples should suffice. He renders “rinova la paura” (I. 6) with “brings back my fear,” instead of opting for more direct “renews my fear;” “i` fu` ribellante alla sua legge” (I. 125) he renders as “I, who did not obey his law,” instead of the less wordy if not more poetic “I, was a rebel to his law;” “magnanimo” (II. 44)

as “the great souled poet,” instead of opting for its direct equivalent “magnanimous.”

Lombardo is aware of the difficulties the translator faces in trying to render the triple rhyme scheme. To be sure, there have been some successful attempts, but at the cost of archaisms, forced poetry, and awkwardness of syntax. Mindful of this difficulty and acutely aware of the importance of the rhyme in Dante, Lombardo has opted to use rhyme in “key passages,” such as in the infamous inscription over the Gates of Hell; in the tirade against the cities of Italy; in the harangue against Nicholas III; and, toward the end of each of the thirty-four cantos. Lombardo also makes a serious attempt to preserve, whenever possible, the tercet structure and the rhythm of the line. To this end, he varies the length of his lines, anywhere from eight to twelve syllables, using eleven syllables as the norm, with three or four strong stresses spread across the line.

By and large, Lombardo’s endeavor is commendable. In a vivacious fashion, he recreates the unshakable dignity of Dante’s voice, and that in no easy feat. In addition to clarity and accessibility, it offers a learned introduction by Steven Botterill, informative notes by Anthony Oldcorn, facing page Italian text, an index of the damned, and a diagram and chart of the *Inferno*.

Fina Filippa Modesto  
City University of New York – Brooklyn College



Disma Tumminello

**G R A D I V A**  
**INTERNATIONAL JOURNAL OF ITALIAN POETRY**

*Editor-in-Chief: Luigi Fontanella*

*Associate Editors: Michael Palma, Emanuel di Pasquale*

*Managing Editors: Irene Marchegiani, Sylvia Morandina*

*HONORARY BOARD*

Dante Della Terza, Alfredo De Palchi, Umberto Eco, Jonathan Galassi, Valerio Magrelli, Giuliano Manacorda, Robert Pinsky, Edoardo Sanguineti, Rebecca J. West.

*EDITORIAL BOARD*

Beverly Allen, Giorgio Barberi Squarotti, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Alfredo Giuliani, Paolo Valesio.

*EDITORIAL ASSOCIATES*

Giorgio Baroni, Luigi Bonaffini, Barbara Carle, Aldo Gerbino, Laura Lilli, Sebastiano Martelli, Fabrizio Patriarca, Plinio Perilli, Enzo Rega, Myriam Swennen Ruthenberg.

GRADIVA is an international journal of Italian poetry, with an emphasis on the twentieth century and after. It prints poems by Italian poets (with or without accompanying English translations) and poems by others of Italian descent, as well as essays, notes, translations, reviews, and interviews.

All contributions are published in English and/or Italian. Works written in another language must be accompanied by an English translation. **Works accepted for publication should be supplied on disk (preferably Word or Word Perfect).**

Submissions written in Italian — as well as all other inquiries, books, and subscriptions — should be sent to the Editor. All such materials will not be returned.

**U.S.A.:**

P.O. Box 831

Stony Brook, N.Y. 11790

Tel. (631) 632-7448 // Fax (631) 632-9612

e-mail: [lfontanella@notes.cc.sunysb.edu](mailto:lfontanella@notes.cc.sunysb.edu)

**ITALY:**

C.P. 60

00040 Monte Compatri

(Roma) - Italia

Yearly Subscription: Individual, Foreign and Institutions: \$40 or Euro 40;  
for two years: \$70 or Euro 70.

Sustaining Subscriber: \$100 or Euro 100. Patron: \$300 or Euro 300.

The complete run of *Gradiva* (1976-2006): \$800 or Euro 800.

Donation: \$ or \_\_\_\_\_ (open)

complete address: \_\_\_\_\_

e-mail, if any : \_\_\_\_\_

**Per i residenti in Italia abbonamento e acquisti possono essere effettuati mediante bonifico bancario presso il C/C n. 11128, intestato a Luigi Fontanella, Gradiva, Banca Popolare di Milano, Ag. 437, ABI 5584 - CAB 39100. Si prega inviare copia della ricevuta**

# ARBA SICULA

*A Non-Profit International Cultural Organization that Promotes a Positive Image of Sicily and of Sicilians and Their Contributions to Western Civilization.*

INVITES YOU TO JOIN ITS WORLDWIDE MEMBERSHIP

## Celebrate our Thirty-Second Anniversary!

*ARBA SICULA PROMOTES SICILIAN CULTURE IN MANY WAYS:*

- By publishing one double issue per year of *Arba Sicula*, a unique bilingual (Sicilian-English) journal that focuses on the folklore and the literature of Sicily and her people all over the world; (included in membership);
- by publishing two issues per year of *Sicilia Parra*, a 20-page newsletter of interest to Sicilians and Sicilian-Americans (included in membership);
- by organizing cultural events, lectures, exhibitions and poetry recitals free of charge to our members and their guests;
- by publishing supplements that deal with Sicilian culture. These supplements are normally sent as they are published as part of the subscription;
- by disseminating information on Sicily and Sicilians that offers a more correct evaluation of their contributions to western civilization;
- by organizing an annual tour of Sicily. Tour 17 is scheduled for June 2-14.

**AS members get a 20% discount on all Legas books.**

If you're learning about Arba Sicula only now, make up for the lost 31 years by buying the **CD** that contains every issue published from 1979 to 2010. From the general table of contents of the 33 volumes arranged by topics and sections, you can access every article at the click of a mouse. **The CD costs \$89.00 for members, \$139.00 for non-Members, plus \$3.00 for postage and handling. Include membership dues at the same time and save \$20.00.**

**TO SUBSCRIBE** or buy a subscription for your Sicilian friends, send a check payable to Arba Sicula to:

**Prof. Gaetano Cipolla,  
P.O. Box 149,  
Mineola, NY 11501**

Senior Citizens and students **\$30.00**  
Individuals **\$35.00**  
Outside US: **\$40.00**