

## La Traduzione

# I trabocchetti di Henry James

di Franco Marengo

HENRY JAMES, *Ore italiane*, a cura di Attilio Brilli, traduzione di Claudio Salone, Garzanti, Milano 1984, pp. XXIV-477, Lit. 32.000.

Fra i pericoli cui il traduttore temerario si può esporre, quello di "fare" Henry James è certamente estremo — e di James le *Ore italiane*, un diario, libro di memorie e di viaggio che copre una consuetudine più che trentennale (1872-1909) del suo autore con il nostro paese, e che gioca con il lettore una lunga complicata partita, fatta di sfumature, convenzioni e solidarietà preziosamente ed elitariamente coltivate, e sembra fare apposta per escludere ogni mediazione.

Come sanno i suoi estimatori, James è scrittore guardingo e tortuoso al limite della maniera, che difficilmente si lascia sfuggire un'impressione, o anche la più semplice delle osservazioni, senza prepararla e assaporarla a distanza, come una preda portentosa che si possa sottomettere soltanto al termine di un lento, circolare rito di incantamento, e che anche a sottomissione avvenuta non si è sicuri di possedere. "Per di più, notoriamente, non dobbiamo esibire i nostri sentimenti più profondi": la frase potrebbe servire come motto di tanta produzione jamesiana, e il fatto che la ritroviamo anche qui, in un genere che siamo abituati a leggere come relativamente immediato e spontaneo, ci fa capire subito in quale equilibrio precarissimo induca tanta reticenza: da una parte il paradiso dell'intesa riuscita, dell'assenso centellinato a piccoli sorsi; dall'altra l'inferno della sottigliezza mancata, dell'intelligenza vanificata, e di quello che resta il peccato massimo per il temperamento di James: la banalità. (Le traduzioni eccellenti esistono tuttavia: si veda quella recente del racconto *In gabbia*, opera di Sergio Rufini).

L'impianto intellettuale del James turista non è gran cosa: ammirazione per tutto ciò che v'è di tradizionale, con un netto vantaggio dell'aristocratico-decadente sul popolare-vitale; competente attenzione per l'arte e in particolare per la pittura, secondo una prescrizione vecchia almeno quanto il *Grand Tour*; fastidio per la civiltà di massa in tutte le sue forme, e soprattutto per il turismo dozzinale.

Ma a fronte di questi pochi atteggiamenti facilmente riassumibili, v'è l'intricata dovizia stilistica con cui lo scrittore varia all'infinito i propri motivi, coniugando continuamente l'ammirazione alla pensosità, lo slancio al ritegno, la critica all'indulgenza, la concretezza all'astrazione, in un gioco quasi metafisico di sfaccettatura e di complicazione della realtà.

Ah quali tranelli, quali esili ponti di liane fra paradiso e inferno per il nostro traduttore! Egli dovrà prestare attenzione innanzitutto a non appiattare troppo il testo, a non dare sempre e dovunque nel lirico e nel magniloquente, magari contando sul fatto che ciò è quanto ci si aspetta da un viaggiatore incantato; perché l'incanto di James non può esistere senza turbamento.

Per esempio, egli non dice di "aver raggiunto" nelle sue ore veneziane "un alto grado di felicità" (ed. it. p. 26), ma che esse hanno stabilito nella sua vita "un inarrivabile modello di appagamento", la cui perdi-

ta opprime il ricordo presente (ed. New York 1968, p. 26); e non parla di "dolce corrompersi e sbiadirsi cui vanno soggette le associazioni della memoria e del ricordo", che non dà alcun senso nel contesto, ma al contrario di "dolce richiamo corruttore

un'aggressiva concorrenza (168:192).

Non che altre metafore ricevano un trattamento più delicato: così lo spirito comunitario (*wine of loyalty*) che la società chiusa e primitiva di Anacapri conserva senza perdite, e

venta intrattabile se si ignora l'aspetto anche dei nostri più celebri monumenti, e si svia il giudizio negativo su San Giorgio Maggiore — "per essere una brutta chiesa palladiana gode di una fama al di là di ogni ragionevolezza" — riferendolo

si dovrebbe invece "cogliere soltanto di sfuggita, con il senso di frustrazione che proverebbe un disegnatore, e con quella che, se non ci soccorresse il fatalismo così tipico del carattere veneziano, diventerebbe sicuramente la stizza di un disegnatore frustrato" (47:50); se si pensa che "il vecchio, scuro e accidentato pavimento di San Marco" possa "affacciarsi prepotente dall'oscurità" quando viene prosaicamente "stirato", ovvero "livellato" (15:13).

Ma se James è ostico, i suoi personaggi risultano addirittura in preda al demone dell'insondabilità. Il gondoliere veneziano possiede "l'arte felice di essere ossequioso senza essere, o almeno senza sembrare abietto", ma gli viene attribuito "un modo felice di sembrare ossequioso senza esserlo, o abietto senza sembrarlo", che più infelice di così si muore (22:23). A Venezia, comunque, i rischi maggiori li corrono le donne, per cui un complimento come questo: "una donna intelligente che conosca Venezia sembra intelligente il doppio, e l'essere consapevole di quanto graziosa debba apparire quand'è trasportata dalle onde non sottrae nulla all'acutezza delle sue percezioni" può tramutarsi in: "una donna che conosca la sua Venezia vi apparirà doppiamente intelligente, né la consapevolezza che non vi recherà certo aiuto mostrandosi così graziosa mentre si fa cullare dalle onde, renderà meno acuto l'intuito femminile" (26:7-26). I "solenni servitori" dei cardinali, che durante le processioni "rispondono per loro agli inchini del popolino", risultano invece pronti a raccogliere tali inchini "per sé" (193:168). Risulta inoltre che le maschere del Carnevale romano assomigliano alle "piccole coperture poste sopra i formaggi forti negli alberghi tedeschi" in virtù dell'"orribile filo metallico" di cui le une e le altre sarebbero fatte; ma non si tratta che di semplici "brutte reticelle" (*ugly wire*), più gentili ai visi dei mascherati, e più eque nei confronti degli albergatori-carrieri di formaggi (170:194).

Ancora pochi riscontri, alla svelta: la vita di Venezia "era così pittoresca che l'arte stessa non poteva non inventarlo" vs. "da non aver avuto bisogno dell'arte per inventarlo" (25:25); "la maggior parte della vita che ti scorre intorno si svolge per strada" vs. "gran parte del tempo che avete trascorre per le strade" (207:181); la statua di Marco Aurelio "più di ogni altra è espressiva di una mentalità cristiana" vs. "è il ritratto più suggestivo per una coscienza cristiana" (198:173). E una *velvet jacket* non è "una giacchetta viola" (16:18), *to the point* non è "probabile" (44:42), *further on* non è "a puntate" (194:169), *profaned* non è "profana" (345:303). Per non fare che pochi esempi.

Ma ci siamo dimenticati di menzionare la disgrazia maggiore per l'audace traduttore di James: quella per cui oggi, in questo paese dove tutti gli uomini stanno diventando di buona volontà, e si pubblica di tutto, e di tutto si legge congratulandosi con se stessi e con gli altri, venga fuori dal nulla la voce biliosa di un pedante accademico (notoriamente, solo gli accademici sono rimasti ormai biliosi e pedanti) a denigrare lo sforzo generoso suo, e di tutti coloro che lo hanno generosamente assecondato.



XVI secolo; anzi, secondo uno dei più interessanti storici della letteratura russa, D. Mirskij, è il "miglior romanzo russo su un tema straniero". Le vicende dei tre protagonisti, Renata, Ruprecht e Heinrich, si dipanano sullo sfondo di una realtà in movimento, in cui convivono Inquisizione e Riforma, Vecchio e Nuovo mondo. In una parentesi tra due suoi viaggi nel Nuovo mondo, infatti, Ruprecht incontra Renata e da questo fatidico incontro si sviluppa, prima ad un ritmo lento, e, poi, sempre più frenetico, la storia di una passione dai tragici effetti. Giocando sull'invenzione del manoscritto ritrovato, Brjusov ricostruisce in modo erudito e meticoloso l'ambiente sociale e culturale della Germania della metà del '500, e lo fa ad un tal livello di perfezione che circola l'aneddoto secondo cui un lettore tedesco pregò l'editore russo di fornirgli "l'indirizzo del fortunato possessore del manoscritto originale (...) ora presentato dal sig. Brjusov", come ci informa, nella sua introduzione, Cesare De Michelis.

Il romanzo è anche e soprattutto, come si diceva, una storia d'amore, la storia di un amore a tre, in cui i normali sentimenti umani vengono mascherati e complicati da una percezione mistica delle relazioni tra l'uomo e la donna, in cui lo spirito e la carne, quasi sempre in contrapposizione, trovano solo un breve attimo di estatica unione per poi separarsi per l'eternità. Così accade tra Renata e Heinrich prima, così accade tra Renata e Ruprecht poi. Nel confronto tra i due tipi di relazione amorosa, quella che dovrebbe essere tutta spirituale con Heinrich (che altri non è se non l'incarnazione dell'angelo di fuoco, Madiel) e quella che vorrebbe essere tutta terrena con Ruprecht, la protagonista, Renata, si precisa come una figura di donna dilaniata da terribili contraddizioni interiori. Dal punto di vista del reale la si potrebbe definire

un'isterica, e tale interpretazione viene pure avanzata nel romanzo. Ma da un altro punto di vista è un personaggio altamente mistico, che incarna una concezione del rapporto amoroso tipica dei simbolisti. È noto, del resto, che alla base del romanzo si trova una vicenda autobiografica: il complesso rapporto che negli anni 1904-1905 si intrecciò tra Brjusov, Nina Petrovskaja e Andrej Belyj.

L'angelo di fuoco è, infine, una cronaca della stregoneria, o meglio un compendio delle conoscenze che in questo campo erano maggiormente diffuse nel periodo in cui il romanzo è ambientato, presentatoci attraverso il "noviziato magico" di Ruprecht. Il tema della magia è condotto in immagini molto vive, alle quali fanno tuttavia da contrappunto sia l'impostazione umanistica di Ruprecht, sia il tono distaccato e un po' ironico dell'autore. D'altro canto, l'ambiguità con cui vengono risolti due incontri determinanti nella vita del protagonista come quelli con Agrippa di Nettesheim e con Faust serve pure a conferire al filone magico del romanzo un'importanza che va ben al di là della ricostruzione erudita.

La magia come scienza che "stabilisce le legami tra tutte le cose, e le vie per le quali esse si influenzano l'un l'altra" (sono parole di Agrippa) e l'amore mistico sono tematiche assai care alla letteratura decadente e in particolare simbolista, di cui Brjusov era stato uno degli ispiratori. Ma la sua opera, e in particolare questo romanzo, si inserisce in modo del tutto originale nell'universo della creazione simbolista. Leggendo L'angelo di fuoco si avverte immediatamente che l'attenzione dell'autore, più che sul misticismo, è concentrata sulla costruzione della narrazione. Ed il piacere del narrare ha sicuramente come effetto, in questo caso, il piacere del leggere: attraverso i tre fili conduttori di storia, amore e magia, l'intreccio del romanzo si dipana in modo avvincente anche per il lettore contemporaneo.



delle associazioni e dei ricordi" (45:48); a Roma, la piccola marmaglia che partecipa al sordido Carnevale non è affatto "ammirevole" ma, più sordidamente appunto, "ammirata" dei genitori che impazzano (171:196); mentre la lupa in gabbia al Campidoglio non "sembra all'apparenza potente quanto il papa", ma — l'accento è ancora sul triviale — "sembra attirare tanta gente quanta ne attira il papa in persona" (173:198); e la voce del vecchio giornalismo papalino non è "un sottile suono di corno" carico di associazioni venatorie, ma "un flebile flauto" evocatore di antica quiete pastorale, ora soffocato dalle rauche grida di

riversa tutto intero nella festa di Sant'Antonio patrono, si ingrossa e spreca in "bevute che attingono al vino vecchio della lealtà", con sequela di piccoli disastri quali "questo liquore, fu facile sentirlo durante la notte, non era gran che calato di livello", ecc. ecc. (487:432).

Se *stricken*, Ischia non può essere "stupefacente", ma ahimè "malridotta" — c'era stato un terremoto nel 1883 (436:491). E se per James è difficile capire come l'Italia possa ancora offrire consolazione malgrado la perdita dell'antico e l'insulsagine del presente, e si arresta scontento di fronte a una spiegazione basata sullo "stile", perché "dire che il segreto di tanto conforto stesse nello 'stile' non faceva arretrare tali difficoltà che di un passo", qui gli si fa superare l'ostacolo con la baldanza di un ginnasta: "per spazzar via siffatte difficoltà bastava fare un passo indietro e considerare che il segreto di quella gaiezza risiedeva nello 'stile'" (492:437).

Ma la durezza della prova non si ferma a queste quisquiglie: James di-

all'inesistente "presenza di una brutta chiesa palladiana" presumibilmente contigua (17:18); se non si mastica un po' di gergo letterario — se per esempio si scambia l'abbreviazione MS per le iniziali di un fantomatico descrittore di Venezia, e "la più brillante pagina manoscritta" diventa "le pagine più brillanti di MS" (18:20); se non si spolverano ogni tanto le vecchie storie delle letterature europee — e si colloca nel 1834 la "drammatica fine" di Alfred de Musset, che camperà altri ventitré anni, quando trattasi invece della sua drammatica rottura con Georges Sand (89:98); se si cincischia con i termini della storia e della critica d'arte — e si inventa "quella mancanza che i critici chiamano rispetto" per un dipinto che al contrario "non manca di quella qualità che i critici chiamano reverenza" (46:49); se ci si accontenta di "annotare particolari con la sensibilità perplessa del disegnatore e con quello (sic) che dovrebbe essere, salvo il nostro fatalismo così intensamente veneziano, la sua perplessa attitudine", quando li