

Recensioni

Cain and the Demigod

GEORGE GORDON BYRON, *CAIN - CAINO*, A CURA DI LUCIA ANESSI, MILANO, MURSIA, 2003, PP. 195.

It is hard to overestimate Byron's popularity during the first half of the nineteenth century. Among the various contemporary accounts that testify to this, the following eye-witness account of Byron's funeral procession has long been a favourite of mine:

Just then I heard various voices cry 'There it comes!' and all heads were turned up Oxford Street, down which a hearse was slowly coming: nearer and nearer it drew; presently it was just opposite the place where I was standing, when, turning to the left, it proceeded slowly along Tottenham Road. Immediately behind the hearse were three or four mourning coaches, full of people, some of which, from the partial glimpse which I caught of them, appeared to be foreigners; behind these came a very long train of splendid carriages, all of which, without one exception, were empty. 'Whose body is in that hearse?' said I to a dapper-looking individual, seemingly a shopkeeper, who stood beside me on the pavement, looking at the procession. 'The mortal relics of Lord Byron,' said the dapper-looking individual, mouthing his words and smirking – 'the illustrious poet, which have been just brought from Greece, and are being conveyed to the family vault in --shire.' 'An illustrious poet, was he?' said I. 'Beyond all criticism,' said the dapper man; 'all we of the rising generation are under incalculable obligation to Byron; I myself, in particular, have reason to say so; in all my correspondence my style is formed on the Byronic model.' I looked at the individual for a moment, who smiled and smirked to himself applause, and then I turned my eyes upon the hearse proceeding slowly up the almost endless street. This man, this Byron, had for many years past been the demigod of England, and his verses the daily food of those who read, from the peer to the draper's assistant;

all were admirers, or rather worshippers, of Byron, and all doted on his verses. (George Borrow, *Lavengro*, 1851, chapter 39)

Today, however, Byron has few readers, and of a handful of works only. His 1821 drama *Cain* is not one of those, which is to be regretted, as *Cain* offers a most readable approach to the great Romantic poet. Lucia Anessi's annotated edition of this much forgotten work is, therefore, a welcome publication, replacing Ferdinando Milone's parallel text edition of 1949.

Anessi offers the reader a fine translation, an interesting "notes and digressions" section, and a good critical introduction to the text. Byron's energetic blank verse is not always easy to translate, and what is truly dramatic in the original easily results grotesque in translation. Anessi manages to avoid such pitfalls and produces elegant and effective solutions. For example, Lucifer's ghastly exclamation that oceans will be filled by the tears of "The million millions –/ The myriad myriads – the all-peopled earth –/ The unpeopled earth – and the o'er-peopled hell,/ Of which thy bosom is the germ" (I.1) becomes "I milioni e milioni e le miriadi,/ la terra popolata e spopolata/ tutta e l'inferno troppo popolato/ pure, di cui è germe il grembo tuo" (p.49).

Much of the rhetorical power of *Cain* derives from the evocation of other works. Thus, Byron cleverly makes use of phrases that echo expressions in the Hebrew Bible, in Shakespeare's *Macbeth*, and Milton's *Paradise Lost*. In her notes and introduction, Anessi points out such borrowings and draws attention to numerous further parallels ranging from Sophocles to Dante and Leopardi, thus providing an adequate instrument for the student with which to tackle the text. The brief discussion of the play's main themes is illuminating and equally helpful to the reader. One objection, however, must be made. As Anessi sees Byron's perception of knowledge as "a refusal of the concept of an arbitrary divinity and justice" (p.172), it is surprising that she missed in her translation of II.2. 359 the reference to Pre-Adamites, especially as Byron had expressly drawn attention to this in his preface. "The reader will perceive," he wrote there, "that the author has partly adopted in this poem the notion of Cuvier, that the world had been destroyed several times before the creation of man [...] The assertion of Lucifer, that the Pre-Adamite world was also peopled by rational beings much more intelligent than man, and proportionably powerful to the mammoth, &c, &c, is, of course, a poetical fiction to help him make out his case." The idea of a Pre-Adamite world was not new in the early 1820s. It dated as far back as the eleventh century. The notion became notorious in the writings of Isaac de la Peyrère (1596-1676), and during the eighteenth century it was bitterly discussed in the debate between the

monogenists and polygenists. The new scientific discoveries in geology at the beginning of the nineteenth century provided a new stimulus to contemplate the possible existence of Pre-Adamites. Especially the discussion of the reality of former worlds, complete with fossil flora and fauna, made the theory of interest again. It is against such a background that Byron writes his play. With it he participates in a debate about the invalidation of Biblical truth by a new scientific awareness. Cain, in his thirst for knowledge, becomes the prototype of the modern scientist.

In the present context it is perhaps of interest that the Arabist Edward William Lane argued that Cain, in his exile, went to live with the Pre-Adamites and intermarried with them: “we are of opinion that the intermarriages mentioned in the sixth chapter of Genesis gave rise to a race like that which originated from the intermarriages of the immediate offspring of Cain with descendants of Pre-Adamites.” This is confirmed, Lane maintains, by the Arabian tradition “that many of the descendants of Seth, in the days of Jared, intermarried with descendants of Cain” (*The Genesis of the Earth and of Man*, ed. by Reginald Stuart Poole, Edinburgh, Williams and Norgate, 1860, p.83). Lane could be seen as the climax of Pre-Adamitism in the nineteenth century. Admittedly, his theory appeared far too late for Byron, but many of his issues were discussed during Byron’s life-time. It is, therefore, unthinkable that Byron was not aware of the implications of the theory and what mentioning it in his work entailed. His qualifying statements in his preface that the idea of a former world was not contrary to the Mosaic account while Pre-Adamitism was merely Lucifer’s invention reveals Byron’s stand in the debate. It provides an important key to the larger themes of *Cain*.

A few final words on the book’s end-matter. Anessi’s bibliography reflects most of the important criticism published during the twentieth century, but more specific critical work on *Cain* itself could have been given. The bibliography also remains a bit weak on the contemporary reception of Byron’s work. Only two reviews are cited while more than a score appeared in 1822 alone. To compile a list of a play’s theatrical performances in the world is a notoriously difficult enterprise, and, although Anessi enumerates fifteen stagings from 1925 to 1998, she missed out on a number of recent and amply reviewed productions, such as Edward Hall’s 1992 production at the Minerva Theatre, Chichester, John Barton’s 1995 production at the RSC Swan and Pit Theatres, and Slava Stepanov’s version at the Steps Theatre in New York in 2000.

Jan Marten Ivo Klaver (*Università di Urbino*)

Un nuovo 'teatro della crudeltà': domande e risposte sul teatro contemporaneo inglese

ALEKZ SIERZ, *IN-YER-FACE THEATRE. BRITISH DRAMA TODAY*, LONDON, FABER AND FABER LIMITED, 2001, pp. 271.

Importante pubblicazione degli ultimi anni, *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, che si potrebbe tranquillamente definire un manuale per addetti ai lavori e non, fotografa la scena tumultuosa, scomposta e complessa del teatro inglese contemporaneo, dai dossier nelle riviste specializzate ai tabloid scandalistici. Alekz Sierz, giornalista e critico del *Tribune*, recensore per *The Stage* e insegnante al Goldsmiths College della University of London, ha riscosso con questa pubblicazione grande eco in quanto raccoglie, etichetta e consegna alla storia del teatro inglese, autori testi e relative interpretazioni sceniche che hanno saputo scuotere e risvegliare l'attenzione assopita verso la drammaturgia anglosassone.

Il libro si apre con un capitolo dedicato alla definizione del teatro 'In-Yer-Face', il culmine di una non breve storia della provocazione moderna, dalla prima parolaccia detta in tv al primo nudo sul palco e alle relative reazioni del pubblico: G.B. Shaw, Pinter, Bond, Barker, Osborne assieme ad autori stranieri quali Pirandello, Ibsen e Artaud, i più censurati.

The widest definition of In-Yer-Face Theatre is any drama that takes the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message. It is a theatre of sensation: it jolts both actors and spectators out of conventional responses, touching nerves and provoking alarms. [...] Crucially, it tells us more about who we really are. Unlike the type of theatre that allows us to sit back and contemplate what we see in detachment, the best In-Yer-Face Theatre takes us on an emotional journey, getting under our skin. In other words, it is experiential, not speculative. (p. 4)

Il teatro In-Yer-Face, nel corso degli anni novanta, caratterizza i palcoscenici londinesi nelle sue versioni soft o hot (davanti a più o meno spettatori) e vede protagonista una generazione di drammaturghi caratterizzati dalla loro giovanissima età. Nel 1996, Mark Ravenhill, trent'anni appena compiuti, ottiene un enorme successo con *Shopping and F***ing*, lo stesso anno Sarah Kane dirige *Blasted*, a ventitré anni, e il ventunenne Peter Rose, due anni più tardi, sconvolgerà il pubblico del Pleasence Theatre con *Snatch*.

Simili agli Angry Young Men di quarant'anni prima, questi giovani invadono lo spazio dell'intimità con una violenza dirimpente, attraverso l'uso della parola più tagliente, della totale e stuprata nudità, della rabbia più acerba. La provocazione

estrema e la ricerca dello shock rimangono gli elementi comuni ai testi In-Yer-Face, assieme a spargimenti di sangue, morti violente e allo slang.

Il testo nei capitoli successivi esplora gli albori della corrente anglosassone degli anni novanta partendo da Philip Ridley, Phyllis Nagy, Tracy Lett e Harry Gibson la cui rivisitazione teatrale di *Trainspotting*, fortunato libro del 1993 di Irvine Welsh, anticiperà di qualche anno il successo filmico diretto da Danny Boyle nel 1995. Droga, violenza e stupro sono percorsi nei quali i personaggi si avventurano senza spesso farne ritorno.

Aleks Sierz, quindi, dedica una cospicua sezione ai tre autori considerati, a ragione, i più importanti degli anni novanta: Anthony Neilson, Sarah Kane e Mark Ravenhill, con approfondimenti specifici per ogni loro opera pubblicata e messa in scena, arricchiti da commenti degli stessi autori intervistati da Sierz.

A seguire, ampio spazio viene occupato da tematiche che il teatro inglese si è recentemente, più volte, trovato ad approfondire. La mascolinità, prima su tutte, ritorna ad essere al centro del palcoscenico, “despite (some said because of) thirty years of feminism”: riscritta (spesso da autrici), essa reinterpreta il rapporto uomo-uomo dal suo interno (“Boys Together”, capitolo sei) toccando temi come l’omosessualità e la competitività sportiva sotto il segno della mancanza di direzione che caratterizza oggi il ruolo maschile. La crisi della mascolinità è una scheggia di una più ampia discussione sulla caduta – più volte annunciata, ed oggi da considerarsi definitiva – dei confini sessuali. La guerra (“Sex Wars”, capitolo sette), quasi diventata l’unico mezzo di comunicazione tra i due sessi, incontra, negli anni novanta, non poca tolleranza: sono gli anni della bisessualità, dell’androginia, del *transgender* e, ad un livello più profondo, della riflessione sui ruoli e sui generi. Riflessione che da sempre il teatro investiga intimamente.

La parola chiave del testo di Sierz è, infatti, “questioning”. Ciò che emerge è la necessità del confronto: il palco ne diventa il luogo per eccellenza, e la rappresentazione di una problematica è capace di scatenare reazioni incontrollabili, come se la violenza dell’atto verbale e dell’atto fisico fosse l’unico mezzo per raggiungere la verità interiore. Il teatro diventa, quindi, una macchina per spezzare gli ultimi ‘taboos’, un ultimo necessario terremoto alla sonnolenta Inghilterra.

Lo stile di Sierz svela, secondo la mia opinione, la sua attività di giornalista, piuttosto che quella di critico o d’insegnante: le analisi dei testi trattati sono più attente alle reazioni degli spettatori, sotto sua continua osservazione dalla poltrona a lato (l’autore sembra davvero aver visto le numerosissime opere di cui parla), rispetto a ciò che accade sul palco. E il libro, di conseguenza, rischia di cadere, e a volte vi cade, anch’esso nel gossip lussuoso che tanto ha occultato le reali motivazioni sociali e politiche (a cui l’autore accenna brevemente) che hanno condizionato tale minuziosa ricerca espressiva e sulle

quali sarebbe stato, forse, opportuno soffermarsi ulteriormente.

Questo volume, però, può essere un utile strumento per la ricca presenza di commenti e giudizi dei suoi protagonisti e per una bibliografia ampia ed efficacemente suddivisa per argomenti; e inoltre sarà sicuramente un prezioso contributo per coloro che volessero accostarsi ad un mondo complesso come quello del teatro inglese contemporaneo.

Marco Piferi (Università di Urbino)

II potere magico delle illusioni

PAUL AUSTER, *IL LIBRO DELLE ILLUSIONI*, TORINO, EINAUDI, 2003.

Nell'ultimo romanzo di Paul Auster, ritornano molti dei temi che hanno caratterizzato la sua narrativa precedente, e in particolare la struttura poliziesca dell'intreccio, il caso e le coincidenze, la ricerca di un'identità da parte di personaggi smarriti in un mondo labirintico di cui sfugge il senso ultimo, il tema del doppio e degli specchi, la solitudine e la ricerca della felicità. Il protagonista, il professor David Zimmer, e, come già accade nei personaggi della *New York Trilogy*, uno scrittore che si improvvisa detective per cercare di scoprire l'identità del suo doppio Hector Mann, e di riflesso, la propria identità.

Zimmer è un uomo morto per il mondo. A partire dal momento in cui ha perso moglie e figlio in un incidente aereo si rinchioda in se stesso e, divorato dall'autocommiserazione, dall'alcool e dalla solitudine, sembra destinato ad una inevitabile fine. Ma una notte, mentre guarda per caso un documentario incentrato sugli attori che hanno reso grande il cinema muto, uno di questi, Hector Mann, riesce a riaccendergli il viso strappandogli un sorriso. Da questo momento Mann diventa la scintilla vitale che ha il potere di trascinare Zimmer fuori dall'oltretomba in cui si è seppellito con le proprie mani. Per mantenersi vivo, Zimmer si dedicherà anima e corpo all'impresa di resuscitare la memoria dell'attore, ricercando per tutto il mondo le copie dei suoi film ed ogni notizia riguardante questo divo dimenticato del cinema muto, con lo scopo di scrivere un libro su di lui. Ben presto però Zimmer arriva a scontrarsi con il problema dell'identità (o delle molteplici identità) di Hector Mann, una figura misteriosa che nel 1929, all'inizio di una promettente carriera cinematografica, sparisce nel nulla al punto di venire ritenuto universalmente morto. Il fatto è che anche Hector Mann sembra resuscitare improvvisamente dall'oltretomba.

Zimmer riceve una lettera dalla presunta moglie dell'attore nella quale gli viene rivelato che Hector è vivo e che ha letto il suo libro. Vorrebbe conoscerlo di persona per mostrargli i suoi ultimi film. Da questo istante il romanzo si tramuta in un giallo, nel quale Zimmer cercherà il suo alter ego Mann per tornare a vivere nuovamente.

Il romanzo di Auster è ambientato in un mondo di morti viventi, di uomini che si seppelliscono nello spazio angusto di una stanza (questo è proprio il significato del nome Zimmer in tedesco) o nella desolazione di un deserto per fuggire un mondo che avvertono come ostile. Un mondo che muta a ritmi vertiginosi e a cui il cuore umano fa fatica ad adattarsi. L'incidente che gli ruba in un istante tutto ciò che di più caro aveva, rende Zimmer consapevole del fatto che nell'epoca moderna tutto diventa decrepito in un batter d'occhio. Per questo motivo chi vive troppo rischia di morire ancora vivo. O, per dirla con le parole dello scrittore americano, di "vivere in un tempo preso a prestito". Il libro che egli scrive non è che un libro dei morti, un "Libro dall'Oltretomba". Non a caso i riferimenti alle *Memoires d'outre-tombe* di Chateaubriand nel testo sono numerosissimi, tanto da divenire un subtesto o una sorta di specchio testuale del romanzo.

Ma la complessità della struttura narrativa non si limita a questo. Se è vero che gli avvenimenti presenti della voce narrante si alternano a *flashback* riguardanti il suo passato e il passato del suo doppio, Hector Mann (entrambi sono morti per il mondo e sembrano ridarsi la vita scambievolmente), vi sono interi capitoli dedicati alla descrizione di alcuni film di Mann. È questo forse uno degli aspetti più originali del romanzo. Forte dell'esperienza maturata nel cinema come sceneggiatore (*Smoke*, *Blue in the Face*, *Lulu on the Bridge*), Paul Auster si cimenta qui nell'impresa di proiettare i film di Hector Mann sullo schermo dell'immaginazione del lettore con il semplice uso della parola. In un certo senso egli opera in maniera opposta rispetto a ciò che aveva fatto nella scena finale di *Smoke*, dove il racconto di Natale del personaggio interpretato da Harvey Keitel ci veniva narrato poeticamente attraverso le immagini prive di dialogo (in pratica una sequenza di film muto). Nel romanzo invece le parole dello scrittore-spettatore Zimmer acquistano un'incredibile 'visualità', tanto da diventare dei veri e propri cortometraggi nel romanzo. Speculando sulla vita passata e sui doppi (anche cinematografici) di Hector Mann, Zimmer non fa che speculare sulla propria esistenza. Non è un caso che il verbo stesso "speculare" rimandi alla parola specchio (e non è uno specchio anche il libro o lo schermo di una sala cinematografica?), poiché i romanzi di Paul Auster non sono altro che abili giochi di specchi e di riflessi, di fughe, vagabondaggi e incontri inattesi.

Il tema principale resta comunque quello della morte e dell'oblio in relazione all'opera d'arte. Perché e per chi esiste l'opera d'arte? Ed essa dona la vita o piuttosto la morte? Forse l'idea della morte in un mondo in continuo mutamento diventa sopportabile se c'è un doppio che, dopo questa vita, ce ne assicura una seconda. Il doppio

nasce sostanzialmente come difesa da una temuta fine eterna e dall'oblio. Le due modalità possibili che ha l'uomo per crearsi dei doppi è attraverso la procreazione o l'arte. Zimmer nell'incidente aereo ha perso la prima. Gli rimane però la scrittura, per quanto illusoria possa sembrare. Le sue memorie sotto forma di romanzo sono un doppio della realtà, un'illusione, sembra suggerire l'autore, così come i film di Hector Mann sono anch'essi un'immagine speculare della realtà. Il romanzo di Auster è un abile gioco illusionistico. Lo scrittore americano sa che il modo migliore per abbracciare in un solo sguardo le varie parti che costituiscono il tutto è quello di costruire specchi che riflettono le parti che si celano alla vista. Come nel celebre dipinto di Velazquez, *Las meninas*, tra i riflessi dei riflessi realtà e illusione si compenetrano diventando indistinguibili e, come spesso accade per ogni gioco illusionistico ben riuscito, l'illusione finisce per produrre un effetto di realtà curiosamente intensificato. Ma non consiste proprio in questo il potere magico delle illusioni?

Giovanni Darconza (Università di Urbino)

Riflessioni sull'arte del tradurre

UMBERTO ECO, *DIRE QUASI LA STESSA COSA. ESPERIENZE DI TRADUZIONE*, MILANO, BOMPIANI, 2003, pp. 391.

Se è abbastanza facile giudicare buffe alcune delle scelte traduttive proposte dal programma Altavista, come Umberto Eco testimonia all'inizio di questo suo volume, in base a che cosa invece si può giudicare la riuscita di una traduzione? Eco, seguendo un percorso che attraversa la sua attività di semiologo, di traduttore e di autore di romanzi tradotti a loro volta in altre lingue, discute le tappe, i contrattempi, le difficoltà e i successi del lavoro del traduttore di opere di letteratura, alla ricerca di una risposta. Anche se non esplicitato, l'interesse dell'autore si rivolge esclusivamente alla traduzione letteraria, dove il livello denotativo della lingua è sempre complicato non solo dalla situazione co-testuale, ma – soprattutto – da ricchi ambiti connotativi che richiedono di essere interpretati. (Che solo di traduzione letteraria si voglia trattare è segno il fatto che Eco discuta esempi di traduzioni dei propri romanzi, senza mai accennare ad eventuali problemi sorti con i traduttori dei suoi testi non creativi.)

Pur avendo a mente gli assunti della teoria della traduzione, l'autore intende programmaticamente muoversi su un terreno più operativo: “*la traduzione propria-*

mente detta, quella che si pratica nelle case editrici” (“Introduzione”, p. 19; corsivi nel testo), poiché, come afferma nella pagina precedente, “la teoria aspira a una purezza di cui l’esperienza può fare a meno, ma il problema interessante è quanto e di che cosa l’esperienza possa fare a meno”. Eco non rinuncia, però, anche se dichiara di rivolgersi a un pubblico non strettamente specializzato, agli assunti teorici del suo discorso analitico, perché – sostiene – “questo è un libro sulla traduzione e quindi si suppone che chi lo apre sappia a che cosa va incontro” (p. 24). Pertanto, accanto ai casi discussi, il lettore troverà in questo volume richiami alle teorie linguistiche e alle basi filosofiche della traduzione, così che il testo nel suo svolgersi crea il proprio Lettore Modello, accompagnandolo sempre, oltre che con la teoria sottesa o esplicitata, con la ricca messe di esemplificazioni.

Per traduzione propriamente detta viene spiegato che si intende solo ed esclusivamente quella “*da una lingua naturale a un’altra*” (p. 23), lasciando da parte – ma non del tutto – la cosiddetta traduzione “intersemiotica”, là dove avviene un passaggio tra materie oltre che sostanze dell’espressione. In effetti, quanto Eco definisce più avanti come “trasmutazione o adattamento” riceverà un’attenzione particolare al capitolo 13, dal significativo titolo “Quando cambia la materia”, in cui si analizzano alcuni esiti di trasformazioni di testi narrativi o poetici o musicali in qualcos’altro (film, coreografia, quadro ...).

Tutta la trattazione e le molteplici esemplificazioni si basano sul concetto di “negoiazione” tra testo fonte e testo d’arrivo o, meglio, tra testo fonte e traduttore nell’atto di dar forma al testo d’arrivo (l’ “orizzonte del traduttore”, p. 274), secondo un percorso che di volta in volta è segnato da una sorta di ‘economia’ testuale, dove si soppesano valori semantici e sovraesgmentali da non perdere, quelli che purtroppo si devono sacrificare perché difficilmente traducibili, quali aspetti abbandonati a un certo punto possono essere recuperati a compensazione in altri luoghi testuali. Come essere “fedeli”, quindi, dopo aver fatto una prima scelta di fondo su chi o cosa privilegiare, si tratti del testo fonte (ad esempio un testo del passato di cui, nella lingua d’arrivo, si vogliano sottolineare gli arcaismi, nonché l’orizzonte d’attesa dei primi lettori-destinatari), oppure – al contrario – il testo di arrivo e i suoi lettori contemporanei, in un processo, quindi di attualizzazione del testo.

Costantemente presente all’autore è il paradosso impossibilità/obbligatorietà della traduzione, da cui deriva anche lo stesso titolo del volume, “dire quasi la stessa cosa”, dove la frizione si avverte tra quel *quasi* e *la stessa cosa*, in un costrutto ossimorico che ben rende la tensione tra perdita e compensazione e la necessità, pertanto, di una particolare attenzione verso la negoiazione, la ‘trattativa’ intertestuale e interculturale (intendendo qui tra testo fonte e testo d’arrivo e le rispettive culture di appartenenza). La sensibilità del traduttore – e quindi la riuscita di una traduzione – si verificherà allora nelle scelte interpretative dei livelli connotativi oltre che denotativi

di un testo, nell'individuazione del 'ritmo' di un testo, dalle scelte linguistiche che ne risultano, nelle operazioni di compensazione attivate. Così, se il livello fonosimbolico (sia in poesia sia in prosa) deve essere sacrificato in certe posizioni, si dovrà cercare di recuperarlo in altri luoghi testuali, senza – tuttavia – invadere il testo fonte di aggiunte non autoriali. Altrettanto vale per il ritmo (di nuovo nella prosa oltre che – ovviamente – nella poesia) e per il metro, tutti aspetti della sostanza extralinguistica che, se non rispettati, se non tradotti *quasi* nello stesso modo rispetto all'originale, provocano perdite irreparabili nella fruizione perché, dopo aver compreso un testo (sia in versione originale o in traduzione), il lettore “del rapporto tra sostanze e il contenuto [si] diletta[a]” (p. 277).

Un aspetto particolarmente interessante affrontato da Eco riguarda le modalità di traduzioni delle citazioni e dei rinvii intertestuali (capitolo 9: “Far sentire il rinvio intertestuale”). In questo capitolo, oltre a segnalare casi in cui lo stesso Eco-autore-tradotto ha evidenziato ai propri traduttori certe allusioni nascoste che egli stesso si era divertito a inserire nel gioco a rimpiazzare tra autore e Lettore Modello, discute del concetto di ironia ipertestuale (pp. 213-15), tanto sfruttato nella letteratura post-moderna così da creare la “fascinazione dei rapporti” (p. 221), che amplia in tal modo il piacere della scoperta durante la lettura.

Gli esempi di traduzione citati e discussi nel volume sono numerosissimi e costituiscono per il lettore una ‘guida’ alla scoperta non solo delle difficoltà di ottenere una buona traduzione, ma anche – soprattutto – dei pregi di una traduzione che ‘fedelmente’ riversa un testo in un'altra lingua, secondo linee deontologiche che Eco sintetizza nell' “Ultimo *folio*” con i termini di *lealtà, onestà, rispetto, pietà* (p. 364, corsivi nel testo). Si tratta di parole riferibili al campo semantico dell'umano e non a quello prettamente testuale, ma esse costituiscono – appunto – gli elementi discriminanti fra una traduzione effettuata da un programma di traduzione automatica e, invece, una amata, cullata, odiata, prodotta da una persona.

Molto azzeccata è l'immagine scelta per la copertina (“La condizione umana” di René Magritte) dove il paesaggio del quadro è “quasi” come la realtà stessa a cui si sovrappone, così come una traduzione è “quasi la stessa cosa” di un altro testo. (Nella stampa è presente qualche refuso di troppo che non ostacola, però, la comprensione.)

Dire quasi la stessa cosa è un manuale per traduttori? Assolutamente no, tuttavia chiunque aspiri a divenire traduttore ne trarrà utilissime e illuminanti riflessioni. Chi legge traduzioni recanti il testo originale a fronte o chi compara più traduzioni di uno stesso testo potrà, a sua volta, ripercorrere le conquiste o le sconfitte dei singoli traduttori, la loro ‘fedeltà’ leale e rispettosa, anche quando arricchente il testo fonte, o la loro ‘infedeltà’ deturpante.

Roberta Mullini (Università di Urbino)