

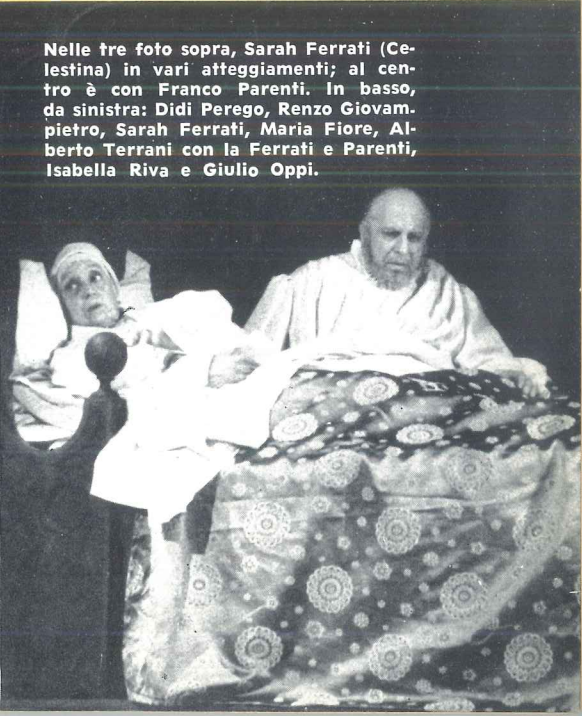
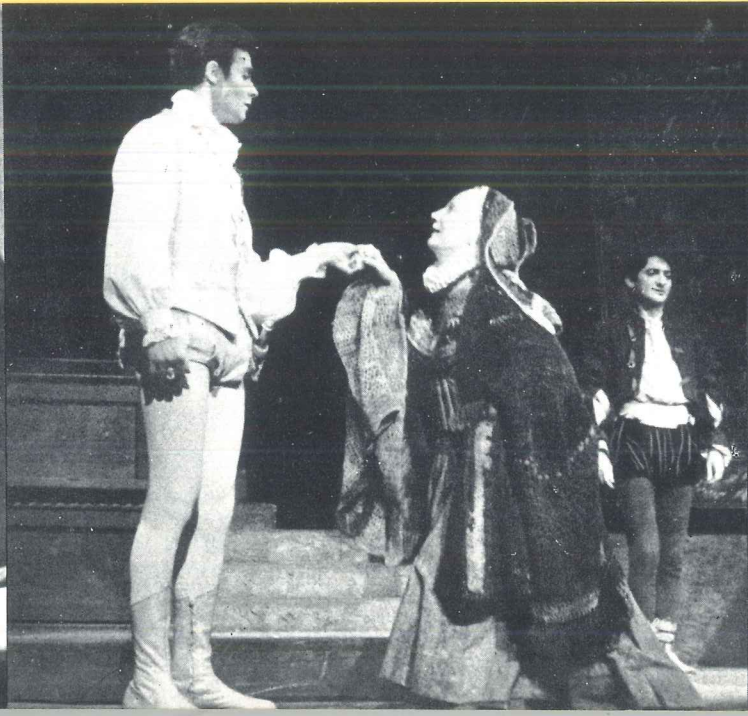


LA CELE STINA

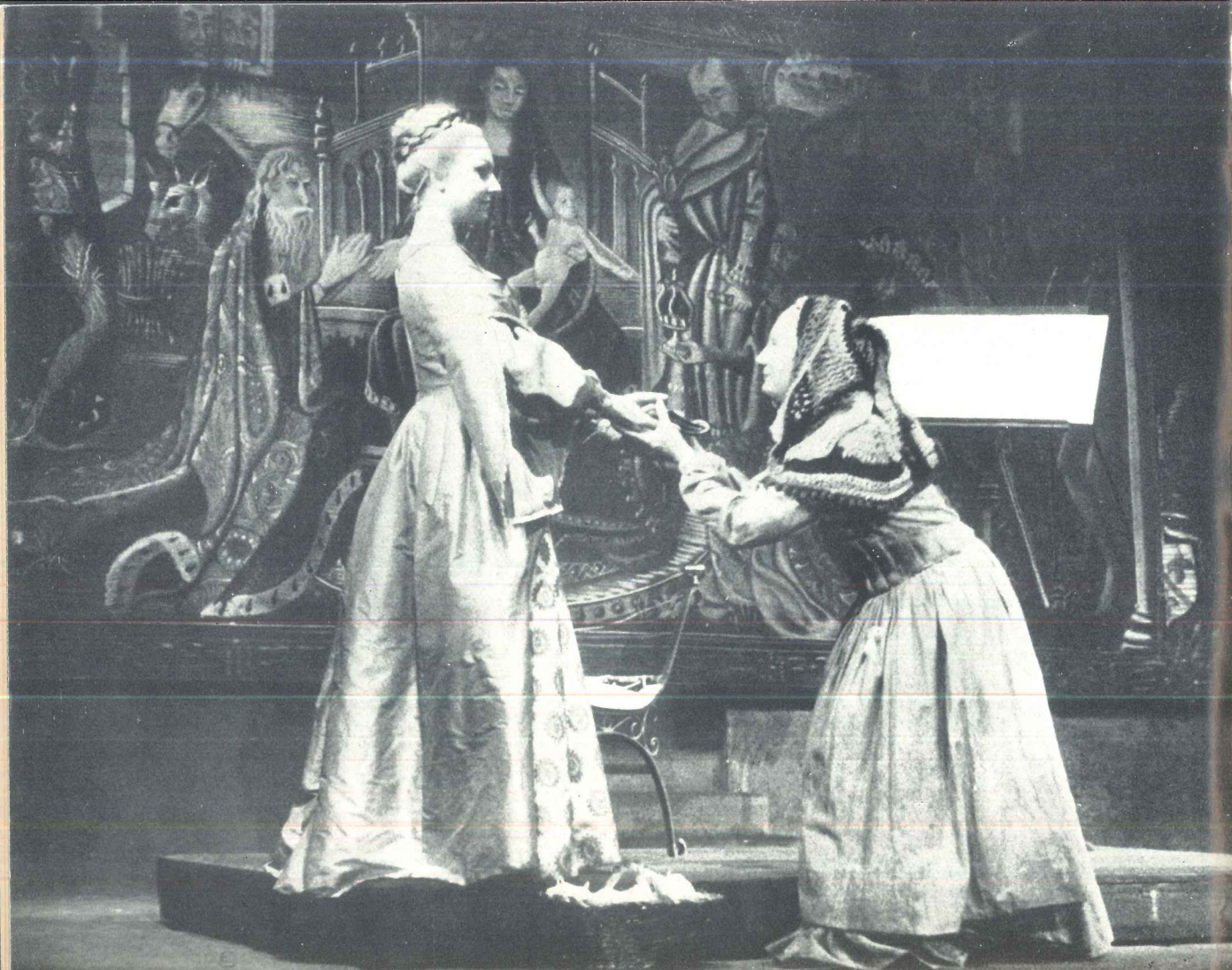
TRAGICOMEDIA DI

Fernando de Rojas

LIBERA TRADUZIONE E RIDUZIONE DI CARLO TERRON



Nelle tre foto sopra, Sarah Ferrati (Celestina) in vari atteggiamenti; al centro è con Franco Parenti. In basso, da sinistra: Didi Perego, Renzo Giampietro, Sarah Ferrati, Maria Fiore, Alberto Terrani con la Ferrati e Parenti, Isabella Riva e Giulio Oppi.



Cecília Sacchi (Melibea) e Sarah Ferrati.

CARLO TERRON



DIFESA D'UFFICIO PER REATO DI CORREITÀ

Certi avvenimenti chiudono i cancelli di un'epoca per spalancare quelli di un'altra. Forse non a caso, mentre Cristoforo Colombo abbatteva le colonne d'Ercole e immetteva l'umanità in un nuovo mondo dagli sconfinati orizzonti, nella stessa Spagna un oscuro baccelliere, Fernando de Rojas, poneva una pietra sopra a quanto era stato scritto prima di lui e creava un'opera stregata che, non è esagerato dire, avrebbe aperto una inesplorata dimensione alla letteratura a venire.

« L'avvento dell'eroe di tutti i giorni come soggetto di letteratura, ha quasi la stessa storia del suo avvento sociale... Si trattava — prosegue Corrado Alvaro nella prefazione a una sua remota traduzione integrale e letterale del libro — di una di quelle opere

che hanno il potere di portare a una vita vera quello che, per un certo tempo, nella letteratura si fissa nella convenzione, che danno a questa convenzione una portata reale, come accade nella storia, quando un'idea lungamente preannunciata lacera il suo bozzolo e mette le ali. Sotto l'impulso d'un qualunque spostamento di forme e di necessità, spesso materiali, accade nell'arte e nella vita che nascano nuovi modi di essere che fino a quel momento furono annunci e atteggiamenti, i segni che preannunciavano le grandi trasformazioni, d'improvviso, come per una fecondazione, si svolgono, occupano tutta la realtà. La novità è grande, quasi impossibile da percepire intera e tuttavia la vita si conforma ad essa da parere non vi sia altro modo di viverla. Così accade nell'arte. Una novità di questo genere fu *La Celestina per la letteratura*. Pochi libri, come questo, danno un simile sentimento del mondo che muta. Il *Satyricon di Petronio*, il *Decamerone* sono due opere di questo genere. Il mondo si allarga, si popola, nuovi personaggi entrano a far parte della fantasia. Vi si respira l'aria avventurosa della scoperta, della vita che ricomincia con un nuovo tema ».

In altre parole, con *La Comedia di Calisto e Melibea* — *La Celestina* fu il titolo datole dagli italiani e col quale si diffuse nel mondo — l'età moderna irrompe nel medio evo e vi sostituisce una totalità di vita reale che affonda le proprie radici nel terreno ideologico dell'umanesimo italiano e che prescinde da qualsiasi norma morale preconcepita; colta nei suoi aspetti più arditamente veritieri e provocanti senza escludere anzi ponendo interesse ed accento su quelli sordidi, resi necessari e giustificati dalla lotta per l'esistenza nelle sue esigenze elementari ed eterne, fame, sesso e lucro, rivelate e condizionate dai nuovi rapporti sociali, dove il nobile e ricco è legato a filo doppio al plebeo e povero e viceversa, strumenti reciproci per il conseguimento e l'appagamento delle reciproche passioni particolari e, di conseguenza, dipendenti per non dire schiavi e vittime gli uni degli altri. Considerate le premesse, inevitabilmente

il quadro si estende dal singolo alla collettività. La concretezza individuale del personaggio, definito dai propri umori e dai propri interessi, umani, troppo umani, starei per dire della propria fisiologia, si arricchisce di significati generali in senso civile e politico allo stesso modo che il caso, la vicenda singola e i suoi accidenti abbandonano il chiuso carattere dell'aneddoto irripetibile per farsi avvenimento esemplare e abitudine comune di un tempo e di una società. Ecco quindi affacciarsi indefinito, inafferrabile ma onnipresente, un protagonista che sovrasta tutto e tutti: la nuova città terrestre nei suoi inconfessabili aspetti, nei suoi misteriosi segreti e nei suoi turpi sottofondi.

Dalle rovine della città celeste, dove delle grandi fedi, delle mistiche macerazioni, delle idealità cavalleresche non sopravvivono altro che gli estenuati cerimoniali formalistici, i nuovi anteroi del reale alzano gli occhi a Dio, se li alzano, solo più per un residuo trasalimento superstizioso, figlio dell'ancestrale senso di colpa lasciato in eredità agli uomini dal cristianesimo, quando non si tratta addirittura di impetrare, dall'Eterno, aiuto e complicità per il soddisfacimento dei peccaminosi e sfrenati appetiti a cui si sono votati anima e corpo con una sincerità ed una franchezza — non solo nella triviale grandezza del discorso dell'immortale protagonista — capace di ardimenti, crudelzze e frenesie che né Shakespeare né gli elisabettiani oseranno nonché superare nemmeno raggiungere.

Due nobili innamorati, investiti dalla passione amorosa con la furia d'un uragano, nei quali il petrarchismo idealizzante e i romantici slanci sono ben presto travolti e distrutti dalla rapina dell'infuocata bramosia carnale che celebra il peccato con la esaltante consapevolezza di una conquista gloriosa; due servi prossenetici, ipocriti ed infingardi che muovono le fila dell'intrigo unicamente per proprio utile senza arretrare nemmeno di fronte all'omicidio; alcune prostitute mosse in egual misura dall'interesse e dal piacere che ricavano dalla loro disonestà; e, depositaria e amministratrice del male della città, la sarcastica e satanica *Celestina* che tiene in mano tutto e tutti, orgogliosa della propria

scienza di ruffiana, corruttrice, fattucchiera, superba del proprio tecnicismo professionale come d'un brevetto d'onore che sancisce il riconoscimento ufficiale d'una funzione necessaria alla società i cui componenti, ai suoi occhi, sono ormai destituiti di ogni e qualsiasi prestigio individuale e di classe, sostituito dalla passione e dal vizio che li domina e mercè i quali essa può dominarli a sua volta. Non uno di costoro rimarrà vivo e non uno, alla resa dei conti, tenderà di tirarsi indietro e subirà la catastrofe come punizione. Un attimo di paura, l'invocazione di un prete e via, dannati. Oggi loro, domani altri come loro, il corso della nuova vita vuole così. E se, cionondimeno persiste un'intenzione edificante e moralistica non sarà perché la logica e la coerenza della materia e del discorso del poeta sieno stati a questo scopo preordinati e deformati, ma avverrà nella forma del suggerimento indiretto implicito nel quadro di una rovina che interviene al termine dell'errore e della colpa, generati dall'incoercibilità delle passioni scatenate senza opporvi freno: questo è il male e questo è il suo risultato. Chi vuole, se vuole, lo veda e si sappia regolare.

Nessuna meraviglia quindi che Menandez Pelayo abbia affermato, col peso d'un'autorità e d'una competenza incontestabili, che « se non fosse esistito Cervantes, La Celestina occuperebbe il primo posto fra le opere di immaginazione prodotte dalla Spagna ». Ed è lo stesso Cervantes a dargli ragione quando, nei versi introduttivi al Don Chisciotte, unico capolavoro iberico che le sta davanti, afferma che se l'autore ne avesse messo in minore evidenza « la turgida umanità » sarebbe stata un'« opera divina ». Nemmeno a farlo apposta, dacchè, al principio del nostro secolo, venne, per così dire, riscoperta, è proprio la turgida umanità deprecata da Cervantes che garantisce l'immortalità al libro dopo averne fatto la premessa necessaria, la miniera inesauribile, sia del romanzo, sia del teatro dell'Europa moderna. Per dire come già il primo germe abbia fruttificato, se Machiavelli non avesse conosciuto La Celestina che lesse, entusiasmandosene, nella seconda traduzione italiana del 1506, fatta per volontà di Papa Giulio II, evidentemente meno suscettibile

degli odierni censori clericali o no, probabilmente non avremmo avuto La Mandragora e certamente non l'avremmo avuta in quel tono e in quell'originalità. Con l'Aretino, l'influenza assume già il carattere dell'imitazione nella manifestazione più facile ed evidente, quella della scrittura. Il perpetuo divagare, chiacchierare, esemplificare, il labirintico esorbire delle citazioni, perfino gli spagnolismi che assediano di noia e rendono nebbioso il graffiante sarcasmo dei suoi dialoghi, sono una non felice appropriazione dell'aspetto più caduco della Celestina.

Non mi addentrerò nella tortuosa questione dei successivi quattro stadi dell'opera, passata, in pochi anni, fra il 1499 ed il 1515, da sedici a ventuno e poi a ventidue atti, continuamente arricchiti ed estesi, né sulle congetture su quali e quante mani vi abbiano concorso oltre a quella del de Rojas al quale, comunque, rimane la gloria della miracolosa unità ideale e stilistica dello sterminato discorso e tanto meno accennerò alle innumerevoli trasformazioni, contaminazioni, variazioni, continuazioni, imitazioni, una perfino di Calderón de la Barca non pervenutaci, a non contare i continui adattamenti scenici a cui dette luogo in più di quattro secoli e mezzo. Unico scopo di queste note succinte è di motivare e legittimare le ragioni d'un intervento non indifferente e, se vogliamo, dal punto di vista della pedanteria erudita, alquanto azzardato, sia come traduttore sia come riduttore, del quale mi assumo tutta la responsabilità. E ammetto subito, francamente, che non è poca. Tanto per mettere lealmente le carte in tavola ed intenderci subito sull'aspetto più vistosamente pratico della rielaborazione, si trattava di adattare alle esigenze del palcoscenico, rendendo rappresentabile e recitabile un testo, nel suo linguaggio e nella sua smisurata estensione irrepresentabile e, nella veste originaria, interamente mai rappresentato — ammesso e non concesso che lo potesse essere occorrerebbero, a dir poco, una decina di ore — che non è nato come opera di teatro bensì come romanzo dialogato, protodramma e protonarrazione indissolubilmente mescolati, in vista,

semmai, della lettura ad alta voce a fine edificante.

Tradurre alla lettera e poi operare delle larghe, forzatamente larghissime demolizioni, sarebbe stato il criterio più semplice ma anche il più fallace ed improduttivo, comunque il meno rispondente alle finalità della rappresentazione. In primo luogo perché si tratta, sì, di un discorso diretto, ma non per questo sufficientemente e continuamente parlato ed anche quando tale appare, l'incisività e la motilità dialogica estremamente viva e drammatica sul piano della dialettica concettuale per un orecchio che sappia percepirla, risulta fratturata, diluita, rallentata, intermittente e persa dentro all'eloquenza del gongorismo che la sommerge nell'accavallarsi dei vocaboli, delle immagini, delle esemplificazioni; nell'enfasi delle tonalità, nel compiacimento dei latinismi lessicali e sintattici, nella copia interminabile delle citazioni erudite intese a dar fondo a tutto lo scibile della cultura del secolo e di cui il Petrarca saggista fa le maggiori spese; delle sentenziosità moraleggianti dedotte prevalentemente da Seneca e di ogni altra possibile solennità e decorazione retorica. In secondo luogo perché la demolizione di intere parti avrebbe inevitabilmente impoverito la ricchissima e sottile tavolozza tematica dalle proposte e dalle insinuazioni inesauribili, dalle intuizioni psicologiche e dai risvolti ironici diffusi ed effusi in tutte le direzioni, non esclusi riferimenti e complicità d'ogni genere all'epoca ed al costume.

Proporsi di operare con la maggior libertà mirando alla maggiore fedeltà, per quanto la contraddizione in termini potesse far sembrare a prima vista disperata per non dire assurda l'impresa, m'è parso un rischio degno di essere corso. Valgano, se possono valere a giustificazione le infinite manipolazioni a cui il testo fu sottoposto. Considerata l'inevitabilità d'un intervento, pena l'impossibilità di rappresentazione, fra le tante Celestine ramificate, nel corso dei secoli, sul tronco primitivo, questa sarebbe stata una di più né migliore né peggiore di molte altre. Fuori d'ogni falsa modestia opportunistica, debbo anche dire d'essere persuaso che la prova dei

risultati m'abbia dato ragione. Il problema di fondo di qualsiasi versione in cui la filologia tenda ad essere recupero d'un atto di vita e non freddo esercizio erudito, consiste, in ultima analisi, nel ricreare, in termini di linguaggio attuale, l'originario rapporto, per così dire l'urto recettivo fra un messaggio di poesia e la realtà a cui esso fu rivolto. Mi sia concesso di riportare alcune note quanto autorevoli parole di Luigi Pirandello, citate, in qualche caso, fuor di proposito: « Il teatro non è archeologia. Il non rimettere le mani nelle opere antiche, per aggiornarle e renderle adatte a nuovo spettacolo, significa incuria, non già scrupolo degno di rispetto. Il teatro vuole questi rimaneggiamenti, e se n'è giovato incessantemente in tutte le epoche ch'era più vivo... Perché l'opera d'arte, in teatro, non è più il lavoro di uno scrittore, che si può sempre del resto in altro modo salvaguardare, ma un atto di vita da creare, momento per momento, sulla scena, col concorso del pubblico che deve bearsene ».

Fermo in questa convinzione, s'è trattato di spremere il discorso nella sua totalità per enuclearne interamente la carica drammatica in esso contenuta e articolarla in una scrittura dialogica in maniera che nulla o quasi andasse perduto; concentrare una pagina in una riga, per dire. E' balzato, in tal modo, spontaneamente in primo piano, senza alcun bisogno di puntualizzarlo per convincimento critico, quello che è il comune denominatore del libro: un denso e concreto realismo che si rifiuta a qualsiasi violentazione ideale, anzi semmai, sotto sotto, animato da un caustico spirito razionalistico che se non è anticlericale è certamente qualcosa di più di laico — non per nulla l'autore fu un ebreo cristianizzato per forza, pena l'esilio e peggio — alieno da qualsiasi contingente limitazione aneddotica quanto scevro da tutte le ingannevoli suggestioni patetiche e preromantiche che una superficiale lettura potrebbe suggerire a proposito dei due innamorati, anche nelle più celestine effusioni liriche, sempre presenti, consapevoli e operanti volontariamente. Il suicidio deliberato e senza pentimenti di Melibea, col persistere, oltretutto, della crudeltà verso i genitori, è rivelatore al proposito: una morte che è tutto fuorché una mor-

te cristiana a conclusione di una storia che comincia e finisce sulla terra.

Quanto al vero e proprio ridimensionamento ai fini teatrali, esso è stato massiccio specialmente nella seconda parte con l'eliminazione di qualche scena, la fusione o la riunione di alcune altre, altrimenti disperse, lo spostamento di qualche capitolo od atto che dir si voglia, inteso a procrastinare l'assassinio di Celestina da parte dei due servi suoi complici, al duplice scopo di conseguire una giovevole progressione drammatica e di ravvicinare le singole catastrofi. Beninteso, ci sono state anche, e non potevano non esserci, le minime aggiunte ed i restauri indispensabili al raccordo ed al passaggio da una scena all'altra. E' tutto e la responsabilità non è indifferente. Chi deve giudicare, giudichi.

Carlo Terron

CELESTINA

TRAGICOMEDIA DE CALISTO
ET MELIBEA NOVAMENTE

Tradotta de lingua Castigliana in Italiano idioma. Aggiuntone di nuovo tutto quello che fin al giorno presente li manchava. Dapoi ogni altra impressione nouissimamente corretta, distinta, ordinata, et in piu commoda forma redotta, adorna nata lequal cose nelle altre impressioni non si troua.



Frontespizio naturale della prima edizione italiana della *Celestina* (Collez. Ridenti).

LA CELESTINA



Tragicomedia

| | |
|-------------------|--------------------|
| CALISTO | giovane innamorato |
| MELIBEA | figlia di Pleberio |
| PLEBERIO | padre di Melibea |
| ALISA | madre di Melibea |
| CELESTINA | mezzana |
| PARMENO | |
| SEMPRONIO | servi di Calisto |
| SOSIA | |
| TRISTANO | |
| CRITONE | puttaniere |
| LUCREZIA | serua di Pleberio |
| ELICIA | |
| AREUSA | squaldrine |
| CENTURIONE | lenone |
| TRASO | gaglioffo |
| DUE SUOI COMPAGNI | |
| SBIRRI | |
| POPOLO | |

