

ACTAS DEL CONGRESO
INTERNACIONAL

PASSEURS

LA LITERATURA ITALIANA FUERA DE ITALIA
(1945-1989)

RECEPCIÓN E IMAGINARIO

BUENOS AIRES, 25-27 DE AGOSTO DE 2021

EDICIÓN DE

MARCO DE CRISTOFARO
FLORENCIA FOSSATI
NORA SFORZA



ACTAS DEL CONGRESO
INTERNACIONAL

PASSEURS

LA LITERATURA ITALIANA FUERA DE ITALIA
(1945-1989)

RECEPCIÓN E IMAGINARIO

BUENOS AIRES, 25-27 DE AGOSTO DE 2021

EDICIÓN DE
MARCO DE CRISTOFARO
FLORENCIA FOSSATI
NORA SFORZA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
AGOSTO 2023

EDICIÓN DIGITAL EN

[HTTP://EVENTOSACADEMICOS.FILO.UBA.AR/INDEX.PHP/CIP/PASSEURS2021/
SCHEDCONF/PRESENTATIONS](http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/cip/passeurs2021/schedconf/presentations)

ISBN: 978-987-8927-78-7

INDICE

INTRODUZIONE

DE CRISTOFARO, Marco (Università per Stranieri di Siena/Université de Caen Normandie) – **FOSSATI, Florencia** (Universidad de Buenos Aires) ----- 8

PROGRAMMA DEL CONVEGNO PASSEURS 2021 ----- 13

CONFERENZA INAUGURALE

MARAZZI, Martino (Università degli Studi di Milano)

POLIMORFIE. PERCORSI E DISCORSI DIVERSAMENTE ITALIANI DAL SECONDO NOVECENTO AL NUOVO MILLENNIO ----- 24

ARTICOLI DEI MEMBRI DEL GRUPPO DI RICERCA “PASSEURS”

FABRIZIO-COSTA, Silvia (Université de Caen Normandie/LASLAR)

ANDRÉ CORBEAU E L'IMMAGINARIO LEONARDIANO O LEONARDESCO NELLA FRANCIA DEL SECONDO DOPOGUERRA ----- 36

PATAT, Alejandro (Università per Stranieri di Siena – Universidad de Buenos Aires)

ATTILIO DABINI, MEDIATORE CULTURALE TRA L'ITALIA E L'ARGENTINA ----- 46

POITRENAUD-LAMESI, Brigitte (Université de Caen Normandie - Unità di ricerca LASLAR)

ANTIPASSEUR. ANDRÉ MALRAUX E IL VIAGGIO DELLA JOCONDE NEL 1962 ----- 51

UBBIDIENTE, Roberto (Humboldt-Universität zu Berlin)

MEIN ITALIEN «CON SIMPATIA». KLAUS WAGENBACH: EDITORE, PASSEUR, SPIRITO LIBERO ----- 63

ARTICOLI DEI RELATORI INTERNAZIONALI

ACEVEDO, Elena Victoria (Universidad Nacional de Tucumán)

GIOVANNI DALMA, SUS APORTES A LA TERMINOLOGÍA PSICOANALÍTICA EN UN ENSAYO SOBRE LA FIGLIA DI IORIO DE GABRIELE D'ANNUNZIO ----- 72

BARTOLI, Lorenzo (Universidad Autónoma de Madrid) <i>A ROMA POR ALGO: FERNANDO FERNÁN GÓMEZ E L'ITALIA, FRA CINEMA E LETTERATURA</i> -----	79
BELLINI, Barbara Julieta (Université Sorbonne Nouvelle) <i>SGUARDI SU ROMA: TOPOI E INNOVAZIONE NELLE RAPPRESENTAZIONI DELLA «CITTÀ ETERNA» (1988-1989)</i> -----	84
CARAVELLA, Alessandro (Università per Stranieri di Perugia) <i>«VASCO PRATOLINI, ROMANCIER»: ELEMENTI INTRODUTTIVI ALL'OPERA DI VASCO PRATOLINI IN FRANCIA</i> -----	94
CARRICABERRY, Sebastián (Universidad de Buenos Aires) <i>ITALIA PARA LOS ESCRITORES ARGENTINOS: UNA REVISIÓN DE SUS REPRESENTACIONES</i> -----	111
DE CRISTOFARO, Marco (Università per Stranieri di Siena/Université de Caen Normandie) <i>«POUR VOUS J'AI EXISTÉ»: IL RUOLO DEL PASSEUR NELLA MEMORIA EDITORIALE DI MAURICE NADEAU</i> -----	120
DEIDIER, Roberto (Università di Palermo) <i>ROMA NELLO SGUARDO DI JUAN RODOLFO WILCOCK</i> -----	135
FERNÁNDEZ SPEIER, Claudia (Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de La Plata) <i>LA DEMOCRAZIA ARGENTINA CONTRO «I POETI LAUREATI»: IL NOVECENTO ITALIANO NEL CENTRO EDITOR DE AMÉRICA LATINA</i> -----	146
FOSSATI, Florencia (Universidad de Buenos Aires) <i>LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA EN TRADUCCIÓN Y LAS MEDIACIONES PROBLEMÁTICAS</i> -----	154
GERI, Valentina (Smith College) <i>PRIMO LEVI'S LEGACY IN NORTH AND SOUTH AMERICA</i> -----	163
GIORDAN, Pietro (York University, Toronto) <i>BARONI RAMPANTI E CITTÀ INVISIBILI A PECHINO: QUALCHE RIFLESSIONE SULL'OPERA DI ITALO CALVINO NELLA NARRATIVA CINESE CONTEMPORANEA</i> ---	173

LONGHITANO, Sabina y JARDÓN HERRERA, Rodrigo (Universidad Nacional Autónoma de México)

IL NOVECENTO DI GUILLERMO FERNÁNDEZ: RICEZIONE E DIFFUSIONE DELLA LETTERATURA ITALIANA IN MESSICO ----- **185**

MARTUCCI, Rosina (Università di Salerno)

JOSEPH TUSIANI: POETA, SCRITTORE, TRADUTTOTE/RISCRITTORE ED EMIGRANTE PLURILINGUISTA ----- **202**

SANTURBANO, Andrea (Universidade Federal de Santa Catarina)

GLI INFERNI DI WILCOCK: TRANSITI FRA SUDAMERICA E ITALIA ----- **211**

SESSOLO, Federico (Scuola Normale Superiore di Pisa)

«POETS OF MY TIME, I DID NOT MEET YOU». LE POESIE INGLESIE DI G. A. BORGESE E LA LORO RICEZIONE NEL SECONDO DOPOGUERRA (1945-1952) ----- **217**

INDICE ALFABETICO DEGLI AUTORI ----- **234**

INTRODUZIONE

I percorsi attraverso i quali la letteratura italiana è stata accolta all'estero sono molteplici e variegati. L'ingresso in sistemi letterari differenti non solo ha contribuito alla fisionomia di altre culture, ma ha partecipato anche alla creazione di un nuovo immaginario italiano. Lo studio della ricezione della letteratura italiana all'estero si presenta, dunque, come un importante campo di riflessione capace di offrire strumenti nuovi per l'analisi del panorama culturale dentro e fuori i confini nazionali.

Il progetto *Passeurs. La letteratura italiana del Secondo Novecento (1945-1989): ricezione e immaginario* nasce nel 2018 allo scopo di rispondere a queste esigenze di ricerca e delineare i modi in cui la letteratura italiana tra il 1945 e il 1989 è stata diffusa e recepita in altri orizzonti culturali. Il progetto, diretto da Alejandro Patat (Università per Stranieri di Siena) e Brigitte Poitrenaud Lamesi (Université de Caen Normandie, Francia), in collaborazione con Silvia Fabrizio Costa (Université de Caen Normandie, Francia), Marco Carmello (Universidad Complutense de Madrid, Spagna), Marco De Cristofaro (Università per Stranieri di Siena, Italia / Université de Caen Normandie, Francia), Thea Rimini (Université de Mons, Université Libre de Bruxelles, Belgio) e Roberto Ubbidente (Humboldt-Universität zu Berlin, Germania) ha dato i suoi primi risultati che sono stati raccolti nel volume *Passeurs. La letteratura italiana del Secondo Novecento fuori d'Italia (1945-1989): ricezione e immaginario*, pubblicato nel 2021 da Peter Lang nella collana *Liminaires*.

In questo senso, il progetto ha voluto identificare i nodi attraverso cui si verifica l'attività di mediazione: in primo luogo, i *passeurs*, ovvero intellettuali, artisti, scrittori, traduttori, giornalisti che hanno favorito il passaggio da un sistema culturale all'altro. Un ulteriore spazio è stato poi dedicato ad alcuni strumenti privilegiati come riviste, antologie e istituzioni preposte all'esercizio della politica culturale. L'accento su figure specifiche ed emblematiche permette di sciogliere questioni cruciali sull'affermazione e la canonizzazione di autori e opere, svelando i processi reali che hanno portato alla loro diffusione in un nuovo sistema culturale.

È apparso subito importante definire la metodologia alla base della ricerca e, allo stesso tempo, chiarire le ragioni dietro la scelta del periodo di riferimento. L'ipotesi di partenza si basa sulla volontà di coniugare nuovi dati storiografici inerenti alla ricezione con la costante ricostruzione dell'immaginario italiano.

Per "ricezione" s'intende l'insieme di processi e di canali attraverso i quali la cultura italiana del periodo in esame è stata accolta, tradotta, diffusa, letta, interpretata e anche ostacolata in altri contesti nazionali e linguistico-culturali fuori d'Italia. A partire da una ricerca "materiale" su ciò che della cultura italiana è stato filtrato nel resto del mondo, tale approccio consente di gettare uno sguardo critico su ciò che essa ha finito per rappresentare fuori dai confini nazionali.

Un secondo elemento metodologico è rappresentato dal concetto di "immaginario", inteso come dispositivo mentale che procede per immagini e associazioni d'immagini, testuali e iconografiche. Si tratta, in altre parole, di una ricomposizione del reale che include elementi simbolici e materiali. In tale accezione, il ruolo del *passeur* non si limita alla funzione tradizionale di semplice "mediatore", ma va anche considerato come l'attività di colui che ha voluto riconfigurare liberamente un immaginario culturale italiano sulla base di una propria posizione intellettuale. Ad arricchire ulteriormente l'analisi sono stati considerati oggetti di studio anche le opere di scrittori non italiani che hanno scelto come sfondo delle loro narrazioni un'Italia significativamente reinventata e reinterpretata quale serbatoio d'immagini sensibili e poetiche.

La scelta delle due rotture storiche del secolo, la fine della Seconda guerra mondiale e la caduta del

muro di Berlino (1945-1989), rispecchia il principio fondativo dello studio: collocare le figure dei *passeurs* nel proprio tempo e nel proprio spazio culturale. L'individuazione del periodo risponde a una precisa riflessione metodologica: tali cesure hanno implicato ricomposizioni socio-politiche a livello europeo a loro volta contraddistinte da eventi corrispondenti più o meno ai principali cambiamenti tecnologici, sociali e culturali, che a partire dal 1945 (dopo la fase della ricostruzione) hanno segnato l'inizio e la fine di un eccezionale periodo di sviluppo economico-sociale. La caduta del muro di Berlino, d'altro canto, ha imposto cambiamenti politici radicali coincidenti con la fine di una certa visione dell'Europa e del mondo. Pur consapevoli che non esista una netta soluzione di continuità rispetto al periodo successivo, consideriamo gli eventi caratterizzanti le due date come dirimenti per una periodizzazione che sia ad un tempo simbolica e significativa per la cultura italiana del secondo Novecento.

La molteplicità di traiettorie che ha coinvolto autori e testi nel loro ingresso in nuovi sistemi letterari ha visto così la necessaria convergenza di approcci metodologici diversi. Il convegno tenutosi a Buenos Aires è una chiara dimostrazione delle possibilità di indagine di un simile campo di studi: i contributi spaziano dai *Translation Studies* ai *Cultural Studies*, si appoggiano alle teorie della ricezione, ai dati ricavati dalla storia della lettura e dell'editoria, considerano recenti studi dedicati all'immaginario e alla sociologia della letteratura, e soprattutto coinvolgono diverse aree geografiche, dall'Europa, all'America Latina, all'Asia.

I risultati sono considerevoli se si pensa soprattutto all'interazione tra il periodo storico considerato e lo spazio culturale in cui si è sviluppato. Proprio la dialettica tra il campo letterario di origine delle opere e quello di arrivo si è rivelato un proficuo terreno che occorrerà ulteriormente indagare per comprendere la reciproca influenza nella conformazione di un immaginario. Una simile dimensione dialettica e relazionale potrà contribuire a comprendere i processi che portano alla definizione di un canone letterario che non può più basarsi sul solo contesto nazionale.

L'accento sull'orizzonte storico-geografico si rivela un valore aggiunto per definire la complessa rete di relazioni intellettuali, artistiche e di pensiero che contribuisce alla circolazione delle idee, dei progetti e dei prodotti culturali.

Sono necessarie, infine, alcune parole sullo sviluppo del convegno stesso. In origine, le coordinate spazio-temporali per l'incontro erano Buenos Aires, fine agosto 2020. La scelta della capitale argentina come sede non è stata casuale, ma, anzi, frutto di una pianificazione del lavoro che ha l'aspirazione di chiudere gli incontri sui *Passeurs* in uno dei luoghi-simbolo dell'italianità diffusa. Buenos Aires, metropoli di ben 16 milioni di abitanti, è composta da un tessuto sociale e culturale misto di cui un'altissima percentuale è di origine italiana. L'Universidad de Buenos Aires avrebbe ospitato il Convegno insieme al Centro Ítalo-Argentino de Altos Estudios e l'Istituto Italiano di Cultura, tre istituzioni nate da immigranti italiani e dedicate alla diffusione della cultura italo-argentina.

Sia la data che il luogo originari purtroppo sono stati modificati a causa della pandemia di Covid-19: siamo stati costretti a rimandare il convegno di un anno e a spostare gli incontri online. Ciononostante, i tre giorni, in cui sono state suddivise le varie sessioni inizialmente previste, si sono rivelati un momento proficuo di scambio, che ha permesso il dialogo tra diverse prospettive di ricerca sia in termini metodologici sia inerenti spazi culturali distanti tra loro. L'ampia partecipazione di studiosi provenienti da università europee, dall'America Latina, dall'Asia e dall'Australia ha favorito un dialogo interoceanico perfettamente in linea con le aspettative del progetto e con le aspirazioni del convegno. È stato subito evidente che l'incontro rappresentasse, certo, un punto di arrivo per un percorso di ricerca pluriennale, ma fosse altresì un momento per stimolare ulteriori studi in un ambito vasto ancora da sondare ed esplorare. Lo stimolo ad approfondire spunti, riflessioni, dialoghi nati durante le giornate, almeno idealmente, portegne non poteva, dunque, che concludersi con la promessa di incontrarsi nuovamente e dal vivo nel

prossimo futuro per condividere i progressi delle nostre indagini e recuperare tutto quello che la pandemia non ha permesso. Nell'aspirazione alla diffusione della conoscenza e alla condivisione di esperienze culturali, in parte, e per un breve periodo, abbiamo agito come *passeurs* del XXI secolo e crediamo quindi che sia fondamentale dare seguito a una prospettiva di ricerca che merita chiaramente ulteriori approfondimenti.

Il comitato organizzatore vuole ringraziare da una parte i membri originari del progetto *Passeurs* per l'iniziativa proposta e l'invito ai colleghi ricercatori a presentare i loro lavori; dall'altra, tutti i relatori che hanno partecipato al Convegno.

Marco de Cristofaro
Florenca Fossati

PASSEURS
LA LETTERATURA ITALIANA FUORI D'ITALIA (1945-1989):
RICEZIONE E IMMAGINARIO

Comitato scientifico

Marco Carmello (Universidad Complutense de Madrid, Spagna)
Silvia Fabrizio Costa (Université de Caen Normandie, Francia)
Alejandro Patat (Università per Stranieri di Siena, Italia / Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Brigitte Poitrenaud-Lamesi (Université de Caen Normandie, Francia)
Thea Rimini (Université de Mons, Université Libre de Bruxelles, Belgio)
Nora Sforza (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Roberto Ubbidente (Humboldt-Universität zu Berlin, Germania)

Comitato organizzatore

Marco De Cristofaro (Università per Stranieri di Siena, Italia / Université de Caen Normandie, Francia)
Florenca Fossati (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
Luglio 2023

MARTINO MARAZZI
(Università degli Studi di Milano)

POLIMORFIE

PERCORSI E DISCORSI DIVERSAMENTE ITALIANI DAL SECONDO NOVECENTO AL NUOVO MILLENNIO

Uno dei principali patrimoni condivisi della storia italiana dall'Unità a oggi è costituito dall'ininterrotta vicenda di una massiccia fuoriuscita, o emigrazione, di concittadini verso mete spesso presto divenute – sotto vari aspetti – familiari. Un dramma collettivo di cui, a Buenos Aires, è persino superfluo tracciare la parabola. Diciamo però – per aprire e subito chiudere una parentesi non tanto culturalmente quanto angustamente professionale – che il mancato riconoscimento di questo carattere fondativo dell'Italia moderna e contemporanea a livello accademico nel campo degli studi letterari e persino storici appare particolarmente stridente, dal momento che almeno dagli anni Settanta si sono accumulati, in Italia e all'estero, contributi scientifici e iniziative editoriali di indubbio spessore.

L'arco cronologico proposto dal Convegno *Passeurs* si situa opportunamente, da questo punto di vista, sul crinale di uno spartiacque epocale, poiché la fine degli equilibri della guerra fredda ha anche significato, per l'Italia, il progressivo passaggio da un profilo emigratorio ad uno immigratorio, in una singolare nemesi della storia di cui continuiamo a vivere i traumi. La pressione del nostro presente, da un lato, e dall'altro, quasi in parallelo, l'elaborazione di un pensiero critico articolato e maturo sulle dinamiche coloniali e post-coloniali attive nel XIX e XX secolo e sui molteplici intrecci e le reciproche influenze fra potere e cultura (da C.L.R. James a Patrick Chamoiseau, da Naipaul a Rushdie, da Said a Abdelmalek Sayad, da Fernando Ortiz a Mignolo, ecc.), hanno posto le condizioni per uno scarto e un'apertura, per il faticoso innesto di un "principio di diversità" funzionale ad una migliore comprensione della complessità contemporanea. Ciò può sollecitarci – pur nel riconoscimento della specificità del caso italiano – a considerare in maniera più "organica" – come parte di un insieme culturale – alcune carriere letterarie di decisa autorialità che altrimenti rischierebbero di venire ridotte ad espressione di forti ma eccentriche personalità.

Il valore metodologico dei grandi lavori dei maestri italiani di queste ricerche – Emilio Franzina, Sebastiano Martelli, il compianto Francesco Durante – è consistito nel praticare una *scholarship* contaminatrice, che fosse all'altezza delle forme e delle storie, delle collettività e delle singole voci, proprio per restituire loro piena dignità: avvicinando progressivamente storia e letteratura, cultura popolare e dimensione antropologica, sguardo oltreoceanico e scavo nelle realtà locali, questione meridionale e coscienza di classe nel mondo contadino settentrionale, cinema e canzone. Lavori tanto fondati quanto eversivi. Non avrai altra Italia *al di fuori* di me sembra infatti essere stato il mantra, al tempo stesso conscio e inconscio, che ha sancito storiograficamente e geograficamente la difficoltà, quando non l'esplicita opposizione, nei confronti di una visione diversa della cultura che diciamo, appunto, italiana. Storiograficamente, dal momento che non si deflette ancora da una pregiudiziale nazionale di sia pur nobile ascendenza desanctisiana; geograficamente, nel senso che chi va via perde il posto all'osteria della grande bellezza, se ne chiama fuori, e di conseguenza viene escluso dal discorso.

Con tutta evidenza, l'esodo poco meno che biblico cui diamo il nome di Grande Emigrazione era stato il portato dell'eroico moto risorgimentale. In navigazione verso i lidi sudamericani, il De Amicis di *Sull'Oceano* lo aveva lucidamente raccontato mettendo a fuoco una figura esemplare di vecchio garibaldino deluso, che precede di una ventina d'anni l'analoga creazione di Mauro Mortara, martire dell'Unità nel finale dei *Vecchi e i giovani* di Pirandello. Quell'avvicinarsi epocale di unione e disunione parrebbe suggerire una lettura del Risorgimento in termini di eterogenesi dei fini che risulterebbe però francamente semplicistica vista la molteplicità degli elementi coinvolti, a partire dalle forze tumultuose del mercato capitalistico internazionale. La realtà – com'era chiaro anche allora – mostrava che la nazione era stata fatta mettendo insieme vari popoli; non solo, ma mostrava anche che lo stesso nuovo Stato unitario – attraverso lucidi rappresentanti delle sue classi dirigenti liberali (in questo allievi del missionariato cattolico) – ambiva ad essere all'altezza della crescita economica globale inseguendo (più che seguendo o assistendo) i suoi "figli" più intraprendenti. Basti qui ricordare il sottotitolo del ritratto che Luigi Einaudi tributò al «principe mercante» Enrico Dell'Acqua, industriale tessile di successo in Argentina: *Studio sulla espansione coloniale italiana*. L'anno di pubblicazione è il 1900. Quella prima, lunga ondata postrisorgimentale giunge al limitare del primo termine cronologico di *Passeurs*, il 1945. È un'«espansione», appunto, che dà vita a società, variamente e in successione (sotto certi aspetti contemporaneamente), italiane, coloniali, etniche, e di cui, sempre più dagli anni Novanta a oggi, studi approfonditi hanno delineato le caratteristiche sociali e culturali.

Da non molto le indagini hanno attraversato il crinale della seconda guerra mondiale, e si sono intraprese ricerche approfondite sui tre decenni di emigrazione postbellica (penso in particolare, per il solo ambito nordamericano, ai lavori di Cinotto, Ruberto e Sciorra).¹ Giustamente, se ne sottolinea la novità, a vari livelli. L'Italia del 1945-1946, fra crollo definitivo del fascismo come regime e passaggio ad una democrazia repubblicana, sembrerebbe in parte presentare tratti simili a quelli del 1861-1870: si conquista una nuova libertà, si rinnovano sostanzialmente le forme del vivere civile. In quel contesto, ancora una volta, si creano le condizioni per espatri numerosi e sofferti, per strappi traumatici. È forse la riproposizione, il proseguimento, di quanto si era dato nei decenni precedenti? Solo in parte. L'indubbio allargamento della partecipazione alla vita politica continua a convivere con gli effetti di discriminazioni liberticide che hanno segnato la società, con sacche di desolazione civile ed economica ancora più insopportabili che nel passato proprio perché meno condivise. La durezza dei rapporti crea se possibile un maggiore isolamento. La nuova libertà non la si trova necessariamente a casa, ma si è spesso costretti a cercarla fuori; se non più motivate che nel recente passato, le partenze del secondo dopoguerra appaiono più forzate, più "solitarie", e solo superficialmente compensate dall'assai maggiore rapidità dei viaggi, dai progressi nella tecnologia delle comunicazioni, dalla coatta adesione al consumo planetario di massa.

Su un simile scacchiere si muovono le personalità che mi sono parse tanto rappresentative da giustificare un tentativo – per quanto cursorio – di indagine parallela e congiunta: due protagonisti, Angela Bianchini (Roma 1921 – 2018) e Luigi Di Ruscio (Fermo 1930 – Oslo 2011), dalla dominante – per molto semplificare – femminile e di classe; dietro di loro due comprimari che confermano, variandole, quelle direttive, vale a dire Maria Occhipinti (Ragusa 1921 – Roma 1996) e Raul Rossetti (Chivasso 1929 – Pray, Biella, 2022). A chiudere, due saggisti che nei loro *memoirs*

¹ S. Cinotto (a cura di), *Making Italian America. Consumer Culture and the Production of Ethnic Identities*, Fordham University Press, New York 2014; L.E. Ruberto – J. Sciorra (a cura di), *New Italian Migrations to the United States*, volumi 1 e 2, University of Illinois Press, Urbana-Chicago-Springfield 2017.

intrecciano racconto e riflessione: l'ispanoamericanista Vanni Blengino (Monforte d'Alba 1935 – Roma 2009) e l'immunologo Franco Celada (Milano 1931).

*

Quando arriva negli Stati Uniti, Angela Bianchini ha da poco compiuto vent'anni. Vi rimarrà sino al 1955; ma la sua narrativa e saggistica, quasi tutte prodotte dopo, al suo ritorno in Italia, fanno di quel lungo passaggio uno dei temi, se non il tema, di una ricerca letteraria che continua a scrutinare il lento formarsi di un destino venutosi a definire fra discriminazioni antisemite e concreta esigenza di libertà, fra attese e costrizioni, incontri e sete di cultura. Ebraica romana, Bianchini riesce fortunatamente a raggiungere a Baltimora la sorella Regina Soria (la maggiore storica e biografa degli artisti di origine italiana negli Stati Uniti). È l'aprile 1941: a cinquant'anni di distanza, quella «ragazza» accompagnata a Ciampino ancora diciannovenne dalla madre rivive nell'ineguagliabile novella *Capo d'Europa* (1991),² che è il racconto di un tempo sospeso e di una palpitante, trabocchevole trepidazione, fra l'oppressione ordinata lasciata alle spalle e l'ignoto davanti. Nel mezzo Lisbona, una fastosa ma decadente grandezza imperiale, e in un estremo crepuscolo da *belle époque* l'agitarsi angoscioso di un'Europa ebraica in cerca di un imbarco salvifico. Il racconto procede miracolosamente in equilibrio fra intensità ed evanescenza, fra le mostruosità della storia e le sempre rinascenti pulsioni della vita individuale. Si tratta del *prequel* della prima, più ampia prova della scrittrice, quel *Le nostre distanze* (1965)³ in cui si narrava il *dopo* di Lisbona, ovverosia – in larga parte – i due anni e mezzo (1941-1943) come allieva e dottoranda di Leo Spitzer alla Johns Hopkins. Raro esempio – si direbbe al calor bianco se non suonasse quasi irriverente al cospetto dell'elegante vena psicologista di Bianchini – di *campus novel* se non italiano, certo italofono, con omaggi a Proust e a Pascal: l'aura di amore e di letteratura che tutto avvolge si alimenta a partire da un'indefinita ansia di salvezza e sicurezza. Questo chiede la giovane profuga ai suoi maestri fra silenzi, slanci e incertezze, a Lowenberg/Spitzer in particolare: ma mentre quell'amore per la parola, quella filo-logia, è bloccata in una rispettosa distanza, il fragile equilibrio della nuova esistenza di studiosa e profuga – senza più punti di riferimento – trova nei riti di passaggio palinogenetici della conversione al cattolicesimo e del matrimonio occasioni più tangibili di pace. Ed è questo il presupposto di *Nevada* (2002),⁴ splendidamente composto a ottant'anni, sorta di chiusura di una trilogia non dichiarata, sua felicissima conclusione comica. Il breve romanzo si svolge tutto fra ottobre e novembre 1952 nello Stato del Sud Ovest statunitense, nei 42 giorni allora necessari per acquisire la provvisoria cittadinanza e quindi accedere alla possibilità di richiedere il divorzio. Un'altra storia totalmente americana – non esportabile nella penisola viste le premesse socio-giuridiche –, scritta da un'autrice italiana ma di un'italianità diremmo diasporica, passata attraverso – lo abbiamo visto – la persecuzione razziale, la fuga, una *Bildung*-formazione di assoluta eccezione in un ambiente Ivy League. Ora, nel ranch Sandy Q di Carson City, fuori Reno, l'ancor giovane divorzianda entra a far parte di un'allegria brigata di altre donne in attesa di una nuova ripartenza. Con sé porta una copia del *Decameron*; ferve la campagna elettorale di Eisenhower, sono i *roaring Fifties*. Intorno pascolano *cowboys* dal cuore tenero: c'è un'aria alla *Misfits* di John Huston e Arthur Miller. Il risultato, letterariamente parlando, è esilarante. Ma c'è qualcosa di più di una vivacità da amazzoni:

² A. Bianchini, *Capo d'Europa*, Camunia, Brescia 1991.

³ Ead., *Le nostre distanze*, Mondadori, Milano 1965.

⁴ Ead., *Nevada*, Frassinelli, Milano 2002.

c'è, mi sembra, una felice “dichiarazione di indipendenza” – individuale, sociale e culturale. In questo senso, la natura “multipla”, diasporica – dicevo –, di questa narrativa ci serve a comprendere non solo *quella* riuscita singola, ma il significato di una posizione letteraria che travalica i confini nazionali.

A corollario e conferma di un simile diagramma accenno per sommi capi alle dense prove memorialistiche di una singolare “dilettante” delle lettere italiane contemporanee come Maria Occhipinti, coetanea di Bianchini, una vita intera da attivista pacifista e femminista, brutalmente sanzionata col carcere all'Ucciardone e col confino a Ustica (in piena gravidanza). *Una donna di Ragusa* (1957, con prefazioni di Carlo Levi e Paolo Alatri; 1976, prefata da Enzo Forcella)⁵ e *Una donna libera* (Sellerio 2004, ma “chiuso” nel 1993)⁶ si leggono come un dittico potente, espressione di una voce e di una vita talmente autonome e svincolate da ossequi ed allineamenti rispettosi da porsi come cartine di tornasole pressoché assolute delle più diverse forme di conformismo nonché di “casalinghitudine”. È sintomatico che i pur meritori suoi primi editori di sinistra avvertissero la necessità di circondare il detonante racconto di quella giovinezza, per così dire, an-antifascista, col cordone sanitario di prefazioni paternaliste (C. Levi), giustificazioniste (Alatri), didascaliche (Forcella), oltre che – ovviamente – tutte declinate al maschile. E certo avevano ragione, a modo loro, perché il racconto va altrove ed è altro, in tutti i sensi, anche se per il frequentatore medio delle lettere otto-novecentesche presenta forti assonanze con la grande narrativa siciliana, ma più con l'asprezza di certe novelle pirandelliane che con la malinconiosa pronuncia del pressoché coevo *Gattopardo*.

Una donna di Ragusa, a tratti ruvidamente neorealista, è il racconto di una fondamentale deformazione che impatta con l'assurdo (o meglio gli assurdi) del fascismo e della guerra, e che con lucido, scandaloso sguardo femminile e giovanile assume su di sé il peso e la responsabilità di dire no alla prosecuzione della guerra chiamata “di liberazione”, correndo e pagando un prezzo altissimo di condanna legale ed ostracismo sociale. *Una donna libera* è l'affresco dell'esistenza successiva, di necessità picaresca ai limiti della dromomania – basti allineare sommariamente solo qualche titolo di capitolo: *Triste ritorno a Ragusa*, *Cameriera a Ravenna*, *A Milano con l'ex prete*, *Infermiera a Losanna*, *Portantina a Casablanca*, *Infermiera a Parigi*, *Sola in Inghilterra*, *Cucitrice in Canada*, *Incontri e nozze a New York*, *Tra i matti di Honolulu*, *Infermiera a Los Angeles*, *Infermiera a Roma*. Una simile parabola, dal 1946 ai primi anni Settanta, finisce per “legare” cronologicamente, senza soluzione di continuità, i due grandi archi della storica emigrazione italiana, toccando Nord Italia, destinazioni europee e poi nordamericane, e muovendosi non a caso lungo gli anelli di una catena di rapporti che sono il segno di una consonanza politica come pure di una sorta di comparaggio e, in più, elemento di forte novità, di una “sorellanza” fatta di mestieri e militanza. È un'Italia paesana e popolare che si ritrova nelle retrovie di Cassino, nelle chiese, per le strade e le campagne di Ragusa, nel confino di Ustica come pure con l'Abbé Pierre e nelle case di moda a Parigi, fino alle Hawaii, dove Maria solidarizza con un gruppo di spose di guerra. La quotidiana ricerca di un lavoro e di una casa non impedisce la frequentazione di ambienti che agiscono da stimolo per l'articolarsi di una visione del mondo, vicini alla vedova Berneri e all'anarchico Borghi, a Carlo Levi e Vittorini, a Moravia, Silone e Danilo Dolci, a Sartre e alla nuova psichiatria inglese, alla vecchia guardia della sinistra italoamericana a New York. Dalla Sicilia depressa e sprofondata nella tradizione che ricorda i resoconti di Booker T. Washington, *Milocca* di Charlotte Gower Chapman e i saggi di Donna

⁵ M. Occhipinti, *Una donna di Ragusa*, una nota di C. Levi, prefazione di P. Alatri, Landi, Firenze 1957; poi con prefazione di E. Forcella, Feltrinelli, Milano 1976.

⁶ Ead., *Una donna libera*, a cura di G. Grassi, con una nota di M.L. Occhipinti, Sellerio, Palermo 2004.

Gabaccia,⁷ si passa alla società cosmopolita della California anni Settanta che fa venire in mente l'ultimo John Fante o persino i nuovi italiani *globetrotter* e post-emigrazione di *Treno di panna* di Andrea De Carlo. Le due “donne” che danno il titolo ai libri sono, naturalmente, una sola – constatazione tanto lapalissiana quanto storiograficamente significativa: e il loro racconto – che si chiude col ritorno a Roma – rappresenta il compenso alla fondamentale incapacità del proprio contesto di partenza (siciliano e italiano) di aprirsi e porsi in dialogo con punti di vista alternativi.

*

Un diverso tipo di passaggio, più ostinatamente “maschile”, è quello di un altro autodidatta, il poeta e romanziere Luigi Di Ruscio, che giunge alle stampe ancor prima di Occhipinti e Bianchini, nel 1953, con la raccolta neorealista *Non possiamo abituarci a morire*, prefata-autorizzata anch'essa con parole caute da Fortini («Credo di non poter essere sospettato di simpatie per la poesia che si è convenuto chiamare di contenuto sociale, anche se»..., e via discorrendo).⁸ Consueta modalità cardinalizia che si ripeterà nel 1966 col secondo libro di poesie, *Le streghe s'arrotano le dentiere*, introdotto dal premio Nobel Quasimodo:⁹ dettaglio onorifico che avrebbe pur potuto contare qualcosa nella Norvegia in cui nel frattempo Di Ruscio si era trasferito sin dal 1957, per trascorrervi il resto della sua vita, operaio metalmeccanico per un quarantennio e al contempo autore instancabile, dalle coordinate – culturali, civili, letterarie e linguistiche – inscalfibilmente italiane.

Va detto che, particolarmente per Di Ruscio, la profilassi prefatoria accompagna la sua intera bibliografia, sigla ancipite di un riconoscimento non disgiunto da un'ammissione di distanza o di disagio rispetto ad un'alterità che è tanto più inquietante quanto più mostra caratteristiche pienamente riconoscibili. La sia pur varia letteratura di Di Ruscio muove infatti da una fondamentale posizione di classe ed è tutta percorsa, ininterrottamente, da un forte tensione politica di opposizione. L'italiano (codice linguistico, personaggio autobiografico, voce narrante) esprime il senso di una dura solidarietà proletaria che convive con una condizione di isolamento individuale. Il respiro lungo dei versi, la grafomania persino, cercano di sciogliere quella tensione, al cui fondo è una dialettica fra «l'io e il tu», come in questa poesia, fra le sue più incisive:

mi diceva sempre che un giorno mi avrebbe raccontato tutto
bisogna che il giorno venisse con calma maturasse tranquillamente
un giorno premeditato da moltissimi giorni
e alla fine venisse tranquillamente semplicemente più era stato meditato
in un giorno di paga particolarmente disgraziato con pezzi spaccati e mezzi di ruggine
quando i materiali da lavorare sono quelli rimasti nell'ultimo canto del lager
in un giorno che tutto è sputare sangue e fatica
otto ore che finiscono quando siamo già spezzati
un giorno che non fa niente felice nella busta paga
e lo splendore del sole è particolarmente vomitante

⁷ B.T. Washington (con la collaborazione di R.E. Park), *The Man Farthest Down. A Record of Observation and Study in Europe*, Doubleday, Garden City, N.Y., Page and Company, 1912. C.G. Chapman, *Milocca. A Sicilian Village*, Schenkman, Cambridge, MA – London 1971 [trad. it. a cura di V. Messina, con la collaborazione di A. Petix, Franco Angeli, Milano 1985]; D.R. Gabaccia, *Militants and Migrants. Rural Sicilians Become American Workers*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 1988; ead., *Migranti di Sicilia. Quarant'anni di ricerca*, presentazione di M. Presutto, Editoriale Umbra, Foligno 2018.

⁸ L. Di Ruscio, *Non possiamo abituarci a morire*, prefazione di F. Fortini, Schwarz, Milano 1953. La citazione di Fortini è a p. 5.

⁹ Id., *Le streghe s'arrotano le dentiere*, introduzione di S. Quasimodo, Marotta, Napoli 1966.

naturalmente in quel giorno finimmo su un tavolo a faccia a faccia a guardarci
 non ci metteva certo in imbarazzo guardarci negli occhi
 ci guardavamo i nostri arrossati dalla stessa polvere
 e tu all'improvviso mi dicesti che cristo aveva un fratello gemello che era satana
 e immediatamente ho davanti agli occhi tutte le eresie degli oppressi
 tutte lampeggianti davanti a me e poteva anche cristo non essere morto
 e che in qualche posto ancora vive e custodisce il libro dell'ultima magia
 le formule segrete con cui avremo potuto fare tutto
 e quel ventre di vergine che ha custodito allegramente una lotta eterna e disperata
 continuavi a dirmi che quelle cose le sapevano tutti con precisione
 cose che tutti sanno ma mai nessuno avrà il coraggio di dirsele
 se le possono dire solo due come noi affiancati alla stessa macchina
 alla stessa precisa disperazione alla stessa gioia allo stesso sudore e alla stessa eresia
 insieme dove l'io e il tu sono solo fantasmi di una infame grammatica
 dove non si capisce se il mio sudore è il tuo oppure il contrario
 dove si capisce solo in maniera sbalorditiva
 o si libera la classe oppure affogo tutto in una perpetua catastrofe¹⁰

Attraverso la scrittura si cerca di resistere alla «forza di gravità sociale [che] diventa sempre più schiacciante»,¹¹ quella di una provincia depressa che è parte per il tutto di un'Italia conformista e soffocante, burocratizzata e familistica. «Io personalmente sono partito molto prima di emigrare, ero già straniero, strano, non sapevo dove piazzarmi, per colpa della mia mania d'iscrivere le poesie ero guardato come oggetto strano, curioso e anche scandaloso»;¹² ma del resto, in una delle sue ultime opere, tirando le somme, Di Ruscio arriva a dire: «Dove è il sottoscritto è anche tutta la nostra italianitudine. L'anima mia riempita dall'universo linguistico m'insegue caparbia». ¹³

La poesia testimonia il lungo tragitto del dispatrio, costruendo una mitologia personale dagli accenti insieme desolati ed eroici. C'è l'accumulazione intellettuale giovanile, fra letture furiosamente personali:

[...] Don Chisciotte il più allegro di tutti con la lancia matta
 ritornavo dal bibliotecario con i libri
 e contava tutte le pagine
 non ce ne mancava mai una
 ma tutte erano nella mia testa allegramente confuse
 Carlo Marx non stava neppure nel catalogo
 l'ho trovato passando in rivista tutti i libri pescando nelle polveri
 povera biblioteca frequentata da studenti ladri
 che rubavano le traduzioni di Vergilio
 i fascicoli di Nuova Antologia per ricopiarci le tesi di laurea
 questa grande arca mi temprava pazienza e fantasia tutti giochi facili
 nella Treccani pescavo la mia pesca
 Pirandello mi rimpupiva col suo Pascal tenebroso
 Vico Bruno Gramsci Croce me li portavo dietro come libri di preghiere

¹⁰ Da Id. – R. Voller, *Poesia*, s.e., Firenze-Oslo 1979, p. 24. Cito da questa versione, piuttosto che da quella, di poco posteriore ma – com'è uso dell'autore – sensibilmente riscritta, presentata l'anno seguente nelle assai più diffuse *Istruzioni per l'uso della repressione*, Savelli, Roma 1980.

¹¹ Cito da L. Di Ruscio, *Cristi polverizzati*, in *Romanzi*, a cura di A. Cortellessa e A. Ferracuti, Feltrinelli, Milano 2014, p. 244 [prima edizione: L. Di Ruscio, *Cristi polverizzati*, con presentazione di A. Cortellessa e contributi di A. Ferracuti e E. Zinato, Le Lettere, Firenze 2009].

¹² Ivi, p. 382.

¹³ Da *Neve nera*, sempre in *Romanzi*, cit., p. 455 [prima edizione: L. Di Ruscio, *La neve nera di Oslo*, prefazione di A. Ferracuti, Ediesse, Roma 2010].

li leggevo negli intervalli dei film nelle fermate dei tram
nella mia camera che diventava un veliero sbilanciato
iniziavo lunghi poemi dove non ritrovavo più i sensi delle immagini
il centro delle spiegazioni del mondo doveva essere là dentro
e la polvere a coprire l'enorme fede dell'uomo¹⁴

Poi lo strappo:

Abbiamo cambiato
un lungo elenco di mestieri e d'invenzioni
vino cambiato con birra
cambiati i linguaggi dei paesi
in balbettamenti stranieri
l'Europa è un campo depresso per la nostra smania
l'Europa non ci dà che quello che abbiamo
l'Europa non è che quello che siamo
è il giorno che ci si ritrova come quando partimmo
e il morso delle indecisioni ci entrava dentro
è il giorno che partimmo con pochi panni
pochi addii e nessun abbraccio¹⁵

Da simili premesse discende una poesia-scrittura vissuta come «un apprendistato sperimentalistico eterno», una posizione elevata a scelta non solo «pratica[...], ma anche metafisica[...]¹⁶ Soprattutto negli anni Settanta, quando la coscienza politica e di classe informa le composizioni, un implacabile dettato paratattico e parasloganistico si rapprende in sentenze ideologiche e critico-letterarie, e in brandelli di vita lavorativa. L'effetto è quello di un'«arte concreta» prodotta a raffica:

affoga in acque gelide dio patriarchi e feudi
strappa la popolazione dall'idiotismo della vita rustica
il compito del proletariato sarà fare la spia
il padrone licenzierà chi non vuole scioperare
in sud america sparano e schiacciano i testicoli
sventola bandiere crociate e falciate e martellate bandiere
nascondi la tua puzza umana simula mettiti in cravatta
mischia tutto affoga in acque gelide e simula;¹⁷

oppure: «tu lava velocemente tutti i pavimenti del mondo / raccatta tutto quello che hanno buttato tutto quello che hanno perso / con la scopa che scopa con lo straccio che lava i pavimenti a cottimo / lava tutto velocemente con uno straccio bagnato colpisci in piena faccia [...]¹⁸ e ancora:

ieri è crollata di schianto la gru l'elevatrice
ognuno sparì dietro quella grande polvere
uno spezzarsi improvviso dei materiali si spezza
in piena notte la botta il guidatore vidi in un salto salvarsi

¹⁴ L. Di Ruscio, *Le streghe...*, cit., pp. 122-23.

¹⁵ Ivi, p. 89.

¹⁶ Da *Palmiro*, ancora in *Romanzi*, cit., p. 74 e p. 129 [prima edizione: L. Di Ruscio, *Palmiro*, postfazione di A. Porta, Il Lavoro Editoriale, Ancona 1986].

¹⁷ *Manifesto*, in *Poesia*, cit., p. 17.

¹⁸ «tu lava velocemente tutti i pavimenti del mondo», ivi, p. 18.

prima che la grande polvere si alzasse vidi quel salto
l'acrobata trovò un filo teso in un punto giusto implacabile
corse per tutta la linea del reparto scintilla di fili elettrici toccati
brucerà una grande valvola aspettare che la grande valvola bruci [...];¹⁹

e infine: «certe volte inaspettatamente la scrittura si mette a vibrare / riunire tutto quello che scrivo e mischiare tutto / non scarto gli sbagli non li brucio non li distruggo / nella scrittura sbagliata c'è il mistero (con uno sbaglio superi le fosse) [...]».²⁰

E il passaggio procede implacabile. Giornate triturate; le parole corona di spine, argine di difesa e resistenza: «martirizzato dai lapsus e dalle ripetizioni / il tutto risulterà una variante della stessa angoscia / da quarant'anni l'italiano non è più la mia lingua quotidiana / il lettore è lontano quasi un trapassato / un bruciore insopportabile sulla ferita aperta».²¹ Il poeta operaio ed emigrato diventa, con la sua opera, martire dell'alienazione contemporanea:

non è destinata a noi una lunga e spettacolare agonia
non sarà per noi l'insulto di essere vivi senza coscienza
i clinici più rinomati
non appresteranno a noi lunghe strazianti agonie
la nostra miseria ci salva
dall'insulto di essere vivi senza più lo spirito nostro
ritorneremo tranquillamente nel niente da dove siamo venuti
è già tanto se il miracolo della mia esistenza ci sia stato
riuscivo perfino a testimoniarmi tutti.²²

Col tempo si chiariscono in Di Ruscio tratti di una teologia paradossale che lo accomunano all'amato Giordano Bruno. Un suo personaggio-simbolo, il Moscatritata, è in possesso delle «prove dell'esistenza dell'inesistente»²³: «è di una certa importanza / sentirsi figli d'iddio / sapere che lui crede in noi / e nell'opera del sottoscritto / ed è proprio possibile / che sia l'umanità ad essere Iddio / ed ogni uno di noi sia santo e sacro».²⁴ Sigilla infine questo percorso una dichiarazione d'indipendenza e libertà che, quasi suo malgrado, si propone come messaggio esemplare: «il sottoscritto poeta totale / avendo adoperato l'intelligenza solo per scrivere le poesie / per vivere tra voi è bastato tutto il suo cretinismo / una forza muscolare messa in vendita / il cervello è rimasto esclusivamente proprietà privata / al servizio di un sogno».²⁵

Ho fatto largo uso delle citazioni per cercare di rendere, in sia pur piccola misura, anche l'eccesso di una pratica letteraria che corrisponde al profilo di un autore non solo "eccessivo", ma "eccedente" rispetto agli usi delle lettere che non a caso denominiamo patrie. Una definizione – lettere patrie – che l'opera di Di Ruscio, per mantenersi entro i limiti del suo linguaggio, "polverizza" e irride dal di fuori, e pure – con l'eroismo tragico della poesia ed il comico realistico-

¹⁹ «ieri è crollata di schianto la gru l'elevatrice», ivi, p. 26.

²⁰ *Lettera letteraria*, ivi, p. 28.

²¹ Da *Enunciati*, in Id., *Poesie scelte 1953-2010*, a cura di M. Gezzi, prefazione di M. Raffaeli, Marcos y Marcos, Milano 2019, p. 133 [prima edizione a cura di E. De Signoribus, Stamperia dell'Arancio, Grottammare (AP) 1993].

²² Da *L'ultima raccolta*, ivi, p. 239 [prima edizione: *L'ultima raccolta (i lapsus sono tutti dovuti)*, prefazione di F. Leonetti, Manni, Lecce 2002].

²³ Da *Cristi polverizzati*, in *Romanzi*, cit., p. 335.

²⁴ Da *L'Iddio ridente* in Id., *Poesie scelte...*, cit., p. 278 [prima edizione con prefazione di S. Verdino, Zona, Civitella in Val di Chiana (AR) 2008].

²⁵ Ivi, p. 297.

delirante della prosa – inchiodando, conficcando le sue pagine ben dentro il corpo dell'Italia più vera.

Analogie esterne suggeriscono anche qui di collocare, a fianco di Di Ruscio, un corollario, stavolta decisamente connotato in senso maschile, in qualche misura il contraltare, a livello di genere, del picaresco libertario di Maria Occhipinti. Mi riferisco alle due opere di Raul Rossetti, *Schiena di vetro* (Premio Pieve – Archivio dei Diari 1988, pubblicato da Einaudi l'anno seguente) e *Piccola, bella, bionda e grassottella* (1995).²⁶ Libri che – come ha sottolineato Daniele Comberiati²⁷ – si muovono fra *autofiction* e narrativa di finzione, ma sempre trascinati, travolti direi, dall'energia vitale dell'io-narrante protagonista. *Schiena di vetro* contiene sì – come recita il sottotitolo – le «Memorie di un minatore», in Belgio per quattro anni dal 1949 (sino quindi alla tragedia di Marcinelle); ma presenta inoltre un assai ampio e vivace racconto dell'adolescenza e prima giovinezza nel Vicentino durante il passaggio da guerra a dopoguerra. Ad arrivare a Liegi e nel circondario carbonifero è un ragazzo rubacuori e in cerca di lavoro e di avventure. Un giovanotto senza velleità intellettuali e idealità politico-civili, ma non meno, per questo, un compagno leale – sino al sacrificio – con la pattuglia cosmopolita dei lavoratori delle miniere, e un dongiovanni instancabile eppure ancora portatore di una mentalità cavalleresca, sia pure sanguignamente espressa a parole e nei fatti. La civiltà contadina veneta – scossa dalla guerra ed ai primi vagiti di una nuova industrializzazione – come pure il cupo panorama produttivo nordeuropeo diventano contesti antropologici di calda umanità animati dallo sguardo più che partecipe del narratore che ne fa parte. Il più brusco realismo sfuma in fantasmagorie proprie del meraviglioso, sino ad aprirsi in dialoghi di struggente bellezza con i topi ed i cavalli ciechi che condividono con i minatori la vita sottoterra. Un tragico incidente (uno dei tanti), nel corso del quale Raul perde atrocemente due suoi compagni, fornisce – in climax – la *catastrophé* conclusiva, a cui non può invero seguire alcuna catarsi classicamente intesa. Non solo i tempi, ma le impalcature concettuali, sono *altre*, in ogni senso. Non c'è cesura, non esiste una “soluzione”. Il moderno va sempre avanti, la sua ideologia è “progressista”. La tragedia generale continua, ma mischiandosi ad una, talvolta inebriante, commedia rasoterra. Rossetti si adegua a quel mondo apportandovi una sua caratteristica felicità, come conferma la singolarissima riuscita del secondo libro, che contiene l'epica erotica e picaresca del narratore ormai in libera uscita, piastrellista, manovale e all'occorrenza ancora minatore fra Belgio, Germania renana, Galles, Inghilterra, Abruzzi, conquistatore seriale di donne ma sempre in cerca del grande amore. Un vecchio giaccone blu scuro della Marina militare, un'auto Maggiolino, e per lunghi tratti la compagnia di un cane bastardo. Mille flashback, ricordi, recuperi dalla saga di famiglia. L'emigrazione come costante genealogica. La dimensione europea di un'Italia popolare e strabocchevole di risorse umane, sempre in movimento, piena di problemi ma d'istinto aproblematica.

*

L'ultima coppia introduce variabili ulteriori. Ci misuriamo di nuovo con scritture memorialistiche, ma tenute insieme da una consapevolezza saggistica più pronunciata. Gli autori sono due intellettuali, ricercatori e docenti universitari di professione, autentici luminari e maestri

²⁶ R. Rossetti, *Schiena di vetro*, Einaudi, Torino 1989; id., *Piccola, bella, bionda e grassottella*, Baldini & Castoldi, Milano 1995.

²⁷ Si veda da ultimo D. Comberiati, *La costruzione del 'canone dell'emigrazione': Schiena di vetro di Raul Rossetti*, in «Moderna», XXII, 1-2, 2020, numero monografico *Italian Diaspora Studies*, a cura di M. Ganeri, pp. 135-46.

nei rispettivi campi. Nei loro ricordi, l'Italia designa l'origine familiare di lunga durata, un punto d'ancoraggio esistenziale e culturale, meta di ritorni vagheggiati e/o variamente deludenti: è sempre uno dei poli di una vita che si completa altrove e con l'altrove, in Americhe (ma non solo Americhe) che offrono opportunità di lavoro e di guadagno, diventano casa per genitori, coniugi, figli, parenti e amici vari. Più che di emigrazione e basta, qui in particolare è il rapporto fra due e più mondi a contare; il racconto si raddensa in riflessione, l'approfondimento critico si scioglie in rammemorazione. La composizione stessa del libro ambisce a presentare una specie di doppio di quelle vite così larghe e ricche di viaggi, di acquisizioni, di fatti e di pensieri.

Nel toccante *Ommi!*,²⁸ Vanni Blengino narra il risvolto biografico del suo decennale magistero di ispanoamericanista. Con lucidità critica e insieme con sorprendente franchezza traccia un quadro umanissimo della *sua* emigrazione in età adolescenziale, al seguito dei genitori in cerca di un successo economico a loro precluso nell'immediato dopoguerra fra Torino e le Langhe. Una condizione non lontana da quella, come abbiamo visto, vissuta in Sicilia da Occhipinti, nelle Marche da Di Ruscio e in Veneto da Rossetti. Inevitabili, tanto più trattandosi di un autore raffinatamente letterario, gli echi pavesiani. Eppure, contesti simili e situazioni paragonabili sortiscono esiti sensibilmente differenti. Stavolta funziona la catena migratoria familiare e di paese; e intervenendo in una fase tanto delicata della crescita identitaria come l'adolescenza, il cambiamento di continente assume le caratteristiche di una sorta di seconda nascita, vissuta con piena consapevolezza e con la totale adesione dei sensi, incluso – per così dire – il multiforme sesto senso aggiunto di un'autocoscienza linguistica, etnico-sociale e generazionale. Il giovane Blengino, scolaro devoto dei salesiani, legato al “piccolo mondo moderno” piemontese di città e collina, a Buenos Aires si scopre italiano nell'incontro con le altre componenti della penisola e con le diverse “nazioni” che compongono l'Argentina, e al tempo stesso, proprio per questo, si forma come argentino dalla identità plurale, ai limiti della schizofrenia. Il modulo della *nonfiction* si rivela particolarmente adatto a seguire e porre in relazione gli eventi grandi e minuti, la Resistenza partigiana e il peronismo, ma anche la scoperta del sesso e quella della sconfinata e affascinante metropoli australe. Tutto, comunque, passa attraverso una ulteriore presa di coscienza, quella che matura e scuote l'io-narrante a partire dal “ritorno” – fra molte virgolette – in Italia nei primi anni Sessanta, decisione che ne scardina definitivamente le certezze. Il racconto procede allargandosi di continuo, e con felice naturalezza, in ampie zone riflessive, saggistiche; la vita comune, e pur così difficile, dell'emigrato diventa il banco di prova dell'intellettuale (che alle molteplici dimensioni del rapporto italo-argentino dedicherà gran parte della sua produzione scientifica), e più ancora di un umanista che ha appreso dal libro del mondo, oscillando quasi in maniera coatta fra i suoi diversi ambienti, passati al vaglio di analisi condotte per «analogia» e/o per «antitesi». La narrazione cerca di render conto dell'indistinto sgomento “femminile” dell'eponimo «*ommi*», il lamento delle madri langarole di fronte alla partenza dei figli per le Americhe lontane; e insieme intende rendere ragione di una complessità conturbante e arricchente, di una scarica di energia giovanile che cambia per sempre i connotati dell'essere.

Il percorso proposto si chiude con l'opera più recente e sotto certi aspetti più personale, prodotta da uno scienziato e medico di statura internazionale, Franco Celada. A suo modo, un esempio di meta-narrazione medico-scientifica che va a inserirsi nel campo, in piena fioritura, delle *medical narratives*. Questo “inseguimento della memoria” (*Memory Hound*) è stato pubblicato in proprio, in

²⁸ V. Blengino, *Ommi! L'America. Ricordi d'Argentina nel baule di un emigrante*, Diabasis, Reggio Emilia 2007.

inglese, nel 2019. Il sottotitolo recita *Tales of an Immunologist*.²⁹ Racconti fortemente unitari, sul dichiarato modello del *Sistema periodico* di Levi, che contengono una vicenda di uscita a più riprese dall'Italia, fino, anche qui, ad un nuovo inizio nel Tennessee dei laboratori dell'ex Manhattan Project per la bomba atomica, per poi muoversi da Parigi alla Svezia, da Los Angeles a New York, con continui ritorni da “cervello in fuga” con famiglia al seguito. Storie di ricerca microbiologica si alternano nuovamente a ricordi infantili di guerra, come pure a visite rivelatrici agli impianti dell'industria chimica tedesca poco dopo il conflitto, o ad un incontro ravvicinato con l'ignorante sprovvedutezza dei terroristi di Prima Linea nella Genova degli anni di piombo. Si accende, si sviluppa e si consolida la vocazione scientifica, che diventa carriera, regola di vita, via alla conoscenza della natura, dell'uomo e di sé stesso. Negli stessi anni della scoperta del DNA, Celada e altri ricercatori iniziano a far luce, provando e riprovando, sull'esistenza di un vero e proprio sistema che presiede al funzionamento del nostro organismo, quello immunitario, ancestrale, legato all'evoluzione naturale, inconscio eppure a suo modo – seguendo un'indicazione di Umberto Eco – assimilabile ad un sistema cognitivo, o meglio, di riconoscimento biologico.³⁰ Il fascino del *memoir* di Celada risiede in questa sua natura, in un certo senso, di “memoria aumentata”: i ricordi dello scienziato *globetrotter* ottuagenario esemplificano con olimpica saggezza, con ironia e creatività (espressa nei tanti, vivaci disegni che corredano il racconto), quella memoria mentale elaborata a mo' di struttura coscienziale dal sistema nervoso. Un essere-e-tempo che è apparentato con i codici più profondi di funzionamento del corpo, attraverso il flusso ematico, i movimenti cellulari, le azioni e reazioni di proteine e altre componenti elementari. I sensi come tramite fondamentale. La memoria va intesa in senso allargato, e si deposita in forma di narrazione. I meccanismi dell'imprinting, ad esempio, determinano sia le infiammazioni, a livello dell'organismo, che le emozioni, a livello affettivo-nervoso, cerebrale; così facendo, presenze esterne ed estranee (i virus, oppure inaspettati eventi della nostra vita relazionale) vengono “estratti” dal flusso del tempo e preservati (nel nostro sistema immunitario, nelle nostre tracce mnestiche) in un'esistenza extra-temporale.³¹ Il viaggio nella conoscenza del dottor Celada viene quindi a coincidere, lungo la parabola di una vita spesa perlopiù altrove sin dagli anni Cinquanta, con l'avventura di un uomo che cerca il senso della sua vita individuale attraverso quella degli altri esseri viventi. Ritornano presenze che a questo punto ci paiono meno casuali di quanto potrebbe sembrare a prima vista: i topi – come nelle miniere di Rossetti –, i funghi porcini – come nelle Langhe giovanili di Blengino –, le vivaci comunità di espatriati – come nelle pagine di Bianchini e Occhipinti.

Memorie del corpo, memorie della mente, memorie storiche e culturali. Percorrendo i segmenti compositi di questo immaginario esagono autoriale ho creduto di tracciare una via ad un'italianità spesso (ma non sempre e necessariamente) letteraria che, proprio attraverso un confronto rinnovatore con la realtà, attinge a risorse espressive, morali, intellettuali di insolito spessore. Una via centrifuga, forse, ma non eccentrica in senso limitativo, e che anzi, proprio per questo, merita di essere posta accanto alle strade più praticate della letteratura contemporanea che ancora diciamo italiana.

²⁹ F. Celada, *Memory Hound. Tales of an Immunologist*, Lamprey Books, s.l. 2019.

³⁰ Ivi, p. 167 e p. 161.

³¹ Ivi, p. 18.

Bibliografia

- A.Bianchini, *Le nostre distanze*, Mondadori, Milano 1965
- A.Bianchini, *Capo d'Europa*, Camunia, Brescia 1991
- A.Bianchini, *Nevada*, Frassinelli, Milano 2002
- V. Blengino, *Ommi! L'America. Ricordi d'Argentina nel baule di un emigrante*, Diabasis, Reggio Emilia 2007.
- F. Celada, *Memory Hound. Tales of an Immunologist*, Lamprey Books, s.l. 2019.
- C.G. Chapman, *Milocca. A Sicilian Village*, Schenkman, Cambridge, MA – London 1971 [trad. it. a cura di V. Messina, con la collaborazione di A. Petix, Franco Angeli, Milano 1985].
- S. Cinotto (a cura di), *Making Italian America. Consumer Culture and the Production of Ethnic Identities*, Fordham University Press, New York 2014.
- D. Comberiati, *La costruzione del 'canone dell'emigrazione': Schiena di vetro di Raul Rossetti*, in «Moderna», XXII, 1-2, 2020, numero monografico *Italian Diaspora Studies*, a cura di M. Ganeri, pp. 135-46.
- L. Di Ruscio, *Non possiamo abituarci a morire*, prefazione di F. Fortini, Schwarz, Milano 1953
- L. Di Ruscio, *Le streghe s'arrotano le dentiere*, introduzione di S. Quasimodo, Marotta, Napoli 1966
- L. Di Ruscio, *Romanzi*, a cura di A. Cortellessa e A. Ferracuti, Feltrinelli, Milano 2014
- L. Di Ruscio, *Poesie scelte 1953-2010*, a cura di M. Gezzi, prefazione di M. Raffaeli, Marcos y Marcos, Milano 2019
- L. Di Ruscio, *Istruzioni per l'uso della repressione*, Savelli, Roma 1980
- L. Di Ruscio – R. Voller, *Poesia*, s.e., Firenze-Oslo 1979
- D.R. Gabaccia, *Militants and Migrants. Rural Sicilians Become American Workers*, Rutgers University Press, New Brunswick, N.J., 1988; ead., *Migranti di Sicilia. Quarant'anni di ricerca*, presentazione di M. Presutto, Editoriale Umbra, Foligno 2018.
- M. Occhipinti, *Una donna di Ragusa*, una nota di C. Levi, prefazione di P. Alatri, Landi, Firenze 1957; poi con prefazione di E. Forcella, Feltrinelli, Milano 1976;
- M. Occhipinti, *Una donna libera*, a cura di G. Grassi, con una nota di M.L. Occhipinti, Sellerio, Palermo 2004.
- R. Rossetti, *Schiena di vetro*, Einaudi, Torino 1989
- R. Rossetti, *Piccola, bella, bionda e grassottella*, Baldini & Castoldi, Milano 1995.
- L.E. Ruberto – J. Sciorra (a cura di), *New Italian Migrations to the United States*, volumi 1 e 2, University of Illinois Press, Urbana-Chicago-Springfield 2017.
- B.T. Washington (con la collaborazione di R.E. Park), *The Man Farthest Down. A Record of Observation and Study in Europe*, Doubleday, Page and Company, Garden City, N.Y., 1912.

SILVIA FABRIZIO-COSTA
(Université de Caen Normandie/LASLAR)

ANDRÉ CORBEAU E L'IMMAGINARIO LEONARDIANO O LEONARDESCO NELLA FRANCIA DEL SECONDO DOPOGUERRA

La personalità singolare d'André Corbeau (1898-1971) è conosciuta solo dagli specialisti nel campo particolare degli studi su Leonardo da Vinci, soprattutto per il suo ruolo nella scoperta dei due codici di Madrid¹. Ma nella sua vita e nei suoi scritti, dove è questione di filologia e belle arti come pure di promozione turistica, museografia, organizzazione di istituzioni culturali, ecc., Leonardo e/o il suo mito sono stati una molla potente di creazione e di diffusione di un immaginario italiano in Francia in un momento preciso della storia culturale tra i due paesi: un secondo dopoguerra problematico. Analizzare sia pure rapidamente alcune delle erudite realizzazioni di Corbeau (dalla biblioteca «Corvina de Vincianis» ai vari copioni di film su Leonardo da lui progettati) può aiutare a mettere in luce come la cultura italiana in Francia passi ancora una volta attraverso la mitizzazione dei grandi artisti del Rinascimento e la loro mediazione. O come certe immagini artistiche, la loro pregnanza e trasmissione, possano incidere su un'esistenza individuale trasformandola. Grazie all'immaginario leonardiano nella Francia della Quarta Repubblica (1946-1958), scossa dalle conseguenze della collaborazione di Vichy e dalle crisi dell'impero coloniale in disfacimento, un anonimo provinciale diventa un indiscutibile testimone della forza del patrimonio culturale italiano e un suo *passer* d'eccezione.

Qualche dato biografico essenziale tratto da un libro recente, la prima monografia su Corbeau²: questi proviene dalle Fiandre francesi ai confini con il Belgio, il Nord profondamente sconvolto e marcato dalla Prima Guerra mondiale, e, nato nel 1898, appartiene ad una generazione traumatizzata da questo conflitto; non a caso, sarà sempre attento ai valori di collaborazione e comunicazione tra i popoli, portato dalla visione ideale di una Europa pacifica, unita da una civiltà comune malgrado le sue culture diverse, convinzione profonda che nel 1938, in momenti di indubbia tensione politica, gli fa pubblicare un'opera dal titolo eloquente nel suo interrogarsi ansioso: *Sommes-nous perdus? Essai sur l'Europe* (Siamo perduti? Saggio sull'Europa).³

Il suo profilo sociale non è quello del "mediatore" abituale: la sua è una famiglia borghese di proprietari, armatori, industriali della birra d'una regione devastata dalla guerra da cui lui fugge per stabilirsi nel 1922 in Turenna con un passaggio in Normandia; grazie alle sue rendite, negli anni Trenta viaggia moltissimo, soprattutto nell'est del continente europeo le cui prospettive sono allora inquietanti; ne conosce bene i paesi⁴ (scrive per esempio una serie d'articoli sulla Jugoslavia nel

¹http://www.codex-madrid.rwth-aachen.de/madrid1/f001aa/index_bib.html

²Per una ricostruzione biografica approfondita si rinvia a Ch. Lemoing, *André Corbeau, étapes d'un parcours* in A. Corbeau: *Un bibliophile et érudit entre France et Italie: au nom de Léonard d e Vinci*, a cura di S. Fabrizio-Costa, Collection Liminaires, vol. n°42, Peter Lang, Bern, 2018, pp. 8-82.

³Cfr. B. Marpeau, *Un lettré humaniste face à la montée de l'hitlérisme: André Corbeau et la Tchécoslovaquie dans les années 1930* in A. Corbeau: *Un bibliophile et érudit entre France et Italie*, op. cit. pp.83-98.

⁴Accetta d'essere nel 1937 *Haut-Commissaire au Tourisme de la République tchécoslovaque en France* (Alto commissario al turismo della Repubblica Cecoslovacca in Francia) ma dimissiona quando Hitler entra a Praga nel marzo

«Journal de Rouen») e le loro classi dirigenti : per esempio in Cecoslovacchia diventerà amico di Jan Masaryk (1886-1948). In Francia senza essere un personaggio in vista, godrà della fiducia di René Coty (1882-1962), vice-presidente del senato e ultimo presidente della IV Repubblica (1952-1959), prima di De Gaulle.

Riassumendo il suo itinerario : titolare di una laurea in legge, e del titolo di notaio (mestiere che non eserciterà), André Corbeau si presenta come un agiato «notabile di provincia», socialmente aperto e culturalmente curioso, il che lo pone nella scia di una tradizione francese, un po' arcaica rispetto ai rivolgimenti culturali tra le due guerre ma ancora vitale oltralpe : «l'honnête homme», lontano dall'intellettuale professionale ma mecenate e sostegno sincero d'artisti, un letterato attento alle novità che non è e non si vuole autore di un'opera letteraria, né rappresentante d'un'istituzione ufficiale universitaria o museale. Del resto l'Accademia spesso non lo considererà come merita,⁵ nonostante la sua levatura d'erudito colto e di bibliofilo straordinario, di cui è testimonianza ancor oggi la sua biblioteca leonardiana.

Dall'Europa orientale, il suo interesse si sposta verso l'Italia subito dopo la fine della seconda guerra mondiale ma il contatto decisivo con la Penisola risale al maggio '39 : si è identificato l'avvenimento che avrebbe suscitato la scintilla della sua vocazione leonardiana in una lettera conservata nei suoi archivi (per lascito testamentario nella Biblioteca Universitaria di Caen⁶). La richiesta di Renzo Cianchi, responsabile della Biblioteca Comunale Leonardiana di Vinci sarebbe il germe originario di un progetto di ampio respiro e a lungo termine : una biblioteca centrata su Leonardo, la sua opera, le sue interpretazioni e naturalmente il Rinascimento italiano e che fu iniziata con acquisti sostanziali di libri a partire dal 1948-1949.

Cianchi chiedeva al sindaco di Amboise, Émile Gounin, l'invio di cinque vedute dei luoghi leonardiani con altri materiali che dovevano servire ad arricchire una delle manifestazioni locali in connessione con la grande mostra leonardiana a Milano del 1939, un'ampia operazione di propaganda dispiegata dal regime mussoliniano: Leonardo e il suo "genio" come incarnazione della "razza italiana" rigenerata dal fascismo.

Non essendoci né museo, né biblioteca ad Amboise, il sindaco si rivolse a Corbeau, conosciuto localmente per i suoi viaggi e la sua bella proprietà sui bordi della Loira il quale si affrettò ad inviare quanto domandato da Cianchi che, a sua volta, lo invitò a Vinci all'inaugurazione, il 30 agosto 1939, delle festività leonardiane che sembravano privilegiare piuttosto una valorizzazione scientificamente fondata del personaggio storico di Leonardo in rapporto stretto con il suo luogo di nascita. La guerra alle porte impedì a Corbeau di andarci ma il contatto era stato stabilito e riprese con vigore, quando, sia pure con difficoltà, si riaprivano le frontiere e la ricostruzione cominciava a investire anche le istituzioni secondarie. Dagli scambi con Cianchi, un'altra figura notevole di *passeur*; si riesce a dedurre e a misurare a quale punto questo studioso toscano, bibliotecario appassionato e la sua azione patrimoniale a Vinci (per esempio la scoperta e il recupero della casa natale di Leonardo ad Anchiano) sono per Corbeau specularmente modelli di autoformazione scientifica, e di comportamento pratico. È lui la chiave per comprendere la gestazione ed organizzazione della biblioteca vinciana ad Amboise e le sue tappe : le fasi di reperimento e acquisto

del 1939.

⁵Basti pensare alle punte velenose d'André Chastel di fronte al successo (15000 visite) dell'esposizione che Corbeau aveva realizzato a Tours dal 23 giugno al 1° ottobre 1956 e che fu trasferita al Musée Jacquemart André di Parigi.

⁶Questa lettera conserva le annotazioni manoscritte di Corbeau con le traduzioni in francese di alcuni passaggi; è conservata alla «Bibliothèque Pierre Sineux, Université de Caen, Normandie, Archives Corbeau tiroir X» in un raccoglitore anonimo. Tutti i documenti qui citati rilevano della stessa conservazione tranne eccezioni che saranno precisate.

di libri in tutte le lingue, dopo l'elaborazione bibliografica di liste tematiche, la sue sezioni, (per esempio una con tutti i codici e manoscritti leonardiani in fac-simile, un'altra con la critica filologica e paleografica, un'altra con quella interpretativa, secondo un'ottica comparatista ecc.), nonché l'acquisizione mirata di volumi antichi e preziosi per accentuarne il lustro.

Non è il caso di insistere sulla struttura di questa ricca biblioteca concepita e voluta come uno strumento di studio, dapprima personale (ed accanito⁷) e poi messa al servizio di una divulgazione sempre più larga: per cominciare le conferenze tenute nei circoli operai e nelle associazioni della regione.

Sensibile all'impregnazione dei luoghi, e forte della sua esperienza d'anteguerra di «alto commissario al Turismo per la Cecoslovacchia», Corbeau si rese conto delle opportunità turistiche che offriva la possibilità di legare Amboise, luogo della morte di Leonardo (che vi soggiornò dal 1516 al 1519), a Vinci, luogo della nascita dell'artista. Già dal 1948, immaginando di organizzare un ciclo di serate musicali in Turenna scrisse: «[...] E Amboise sotto l'egida del grande Fiorentino diventerebbe un centro di cultura internazionale dalle manifestazioni diverse : artistiche, letterarie, scientifiche (Et Amboise sous l'égide du grand Florentin deviendrait un foyer de culture international aux manifestations diverses : artistiques, littéraires, scientifiques) ». L'anno dopo, nel 1949, Corbeau è invitato su suggerimento di Cianchi- a far parte del Comitato esecutivo per la Celebrazione del V centenario della nascita di Leonardo, unico straniero fra i 23 illustri membri italiani e, accettando l'onore che gli è fatto, ne ringrazia l'avvocato Marazza, ex partigiano e deputato, nonché capofila della Democrazia cristiana milanese e amico di De Gasperi, uscito vincitore dalle recenti elezioni politiche in un'Italia ancora molto divisa ed inquieta. In filigrana, dietro le formule ufficiali di cortesia si percepisce un'idea forte tesa alla valorizzazione del legame evidente che unisce Amboise, definita « custode delle ceneri » del grand'uomo, a Vinci sua culla d'origine. ⁸ Al di là della dimensione esistenziale, tra vita e morte, Corbeau esplicita inoltre la forza simbolica di tale vincolo transnazionale di solidarietà tra la patria d'origine e quella d'adozione, sottolineandolo in una prospettiva politica: si augura – e siamo nell'aprile del '49- di riveder ripristinato il sodalizio storico tra Francia e Italia, i cui rapporti culturali saranno ristabiliti ufficialmente solo con l'accordo del 4 novembre dello stesso anno.⁹

La situazione non sembra dunque veramente favorevole ad un riavvicinamento sia pure sul terreno artistico perché al momento, come sintetizza Marc Lazar : «[...] per un curioso paradosso questi due paesi appaiono tanto più lontani quanto più sono vicini (« [...] par un curieux paradoxe ces deux pays apparaissent d'autant plus éloignés qu'ils sont proches») ». ¹⁰

Ma fedele al suo passato di pacifista ed europeista convinto, e malgrado le circostanze, Corbeau continua nella sua azione mediatrice appoggiandosi ancora sulla forza d'attrazione di Leonardo, e due anni dopo nel 1951, crea un *Institut Léonard de Vinci* l'equivalente in Francia della Commissione Vinciana in Italia, cioè un organismo culturale ufficiale dedicato unicamente a

⁷Come lo provano le annotazioni autografe a matita ritrovate in margine a numerosi testi della biblioteca (per esempio quelli di G. Séallies e d'A. Vallentin)

⁸«[...] je suis fort sensible à l'honneur qui m'est ainsi fait ; toutefois je sais bien que c'est davantage encore à la ville d'Amboise qui a le glorieux titre de gardienne des cendres du grand Léonard que cette attention s'adresse. J'y veux voir aussi un symbole de la solidarité entre l'Italie patrie naturelle de Léonard et la France, patrie d'adoption. C'est dans cet esprit que j'accepte ce poste qui unira la ville de la naissance à celle de la mort [...]», lettera del 16 aprile 1949; A. Corbeau risponde a due lettere d'A. Marazza in italiano del 7 aprile 1949 e del 10 giugno 1949.

⁹Sempre interessante il volume collettivo , *Italia-Francia 1946-1954*, a cura di J.-B. Duroselle, Enrico Serra- Franco Angeli Editore, 1988.

¹⁰M. Lazar, in: *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°25, janvier-mars 1990, p.137:

www.persee.fr/doc/xxs_0291759_1990_num_25_1_2242_t1_0134_0000_3

Leonardo e alla sua opera, con un comitato scientifico di altissimo livello¹¹ e statuti che ribadiscono il ruolo della biblioteca come centro di studi internazionale¹².

Come il suo *pendant* italiano ancorata a Vinci, la biblioteca di Amboise, doveva unire la storia locale alla dimensione europea, e perno dell' *Institut Léonard de Vinci* sarebbe diventata sempre di più un punto di convergenza che attirerebbe coloro che la curiosità per Leonardo e il Rinascimento italiano avrebbe condotto in Turenna. La solidità intellettuale non è mai disgiunta in Corbeau da un lucido pragmatismo. Sua finalità proclamata è suscitare in France tale interesse, concreto, e soprattutto fare di Amboise una «*cit   leonardine*» e trasformarla in un centro di culto in onore di colui che chiama « il grande Toscano di razza ». Con quest'ultima specificazione vorrebbe lasciar intendere, *in absentia*, che Leonardo è diventato anche francese grazie proprio ad Amboise, che veglier   sulla sua sepoltura come sulla memoria e diffonder   la fama del suo genio. Insomma Amboise diventerebbe per Leonardo un'associazione indissolubile come Weimar per Goethe e Stafford-on-Avon per Shakespeare.¹³

Il ruolo motore di questa trasformazione di un piccolo centro provinciale (che contava circa 4500 abitanti nel 1946) in una «sorta di santuario rinnovato di Greci dell'Ellade » per la sua funzione memoriale,    affidato all'*Institut L  onard de Vinci* e alla sua organizzazione. Come riportano gli statuti, intorno alla biblioteca si articolavano un Museo didattico e un museo tecnico che doveva riunire i fac-simile e/o copie delle opere ma anche i modellini ridotti delle macchine immaginate da Leonardo, un centro artistico, lirico, teatrale e turistico ed una accademia vinciana, concepita come una struttura per accogliere i ricercatori di « tutte le nazioni », forniti o meno di diplomi (« *de toutes nations* » « *dipl  m  s ou libres* »). Colpisce lo spirito di larghe vedute del progetto con una ricerca aperta a tutti e strettamente connessa alla sua diffusione pedagogica declinata in varie forme didattiche :    la stessa disposizione generosa e costruttiva che si ritrover   pi   tardi nella donazione d'Andr   Corbeau (e poi di sua sorella Nelly) all'Universit   di Caen con borse di studio per gli studenti e i ricercatori.

Dunque si pu   parlare d'un *passeur* che diventa *b  tisseur*, cio   qualcuno che oltre a traghettare il sapere s'incarica di costruire le istanze per realizzarlo :    il profilo completo di un operatore culturale diremmo di alto bordo, cio   di una persona mossa dal desiderio di far condividere i saperi e di metterli con volont   e tenacia alla portata del pi   gran numero possibile, convinto che la cultura offrisse i mezzi migliori di comunicare e far comunicare gli individui e le collettivit  , nel vero senso del termine : cio   trasmettere al fine di suscitare una curiosit  , di far entrare in comunione, d'approdare ad una conoscenza comune. Anche quando lo scopo primario sembra rinviare ad una logica, diciamo, commerciale, come quello di far conoscere e "vendere" la Cecoslovacchia ai Francesi e suscitare il loro interesse turistico, le sue realizzazioni testimoniano sempre di una preoccupazione attenta a coniugare l'utilit   dell'apprendimento con una pedagogia fondata sui valori

¹¹Gli altri due co-fondatori sono Ren   Coty, all'epoca vice-presidente del Senato e Georges Huisman, ministro delle Belle Arti. Gli altri membri e personalit   sono secondo gli *Statuti ufficiali* : « [...]Jean Alazard, Doyen de la Facult   des Lettres d'Alger; Fred Berence, Homme de lettres ; Yvon Bizardel, Directeur-G  n  ral honoraire des Beaux-arts de la Ville de Paris ; Jean Cassou, Conservateur du Mus  e National d'Art Moderne ; Andr   Corbeau, Secr  taire G  n  ral ; Ren   Cler, M  decin des H  pitaux de Paris ; Michel Quintard, Chef de Cabinet du Pr  sident du S  nat ; Philippe Serre, Ancien Ministre ; Madame Antonina Vallentin, Femme de Lettres ».

¹²*Ibidem* : « [...] a) Une biblioth  que aussi compl  te que possible tant en ouvrages anciens et modernes de toutes langues ayant trait    L  onard de Vinci,    sa vie,    son   uvre artistique et scientifique,    sa personnalit   et    son temps, ses pr  d  cesseurs et ses disciples.»

¹³«[...] L'association a pour but de susciter en France... et en particulier    Amboise... un foyer de culte en l'honneur du grand Toscan de race... un foyer destin      veiller sur sa s  pulture, honorer sa m  moire et exalter son g  nie" [...]    cet effet, cr  er un centre culturel et artistique, dans le genre de ceux de Weimar, en l'honneur de Goethe et de Strafford sur Avon en l'honneur de Shakespeare ou mieux une sorte de sanctuaire renouvel   des Grecs de l'Antique Hellade».

estetici. Basterebbe dare un'occhiata alla campagna pubblicitaria da lui organizzata con una serie di manifesti per le città termali, le stazioni sciistiche dei monti Tatra ed altre località della Boemia la cui bellezza artistica e l'impatto visivo sono il frutto di inquadrature curate, di rapporti cromatici sottili, di messe in scena grafiche, d'interazione studiata tra i testi e le immagini.

Del resto nella sua vita quotidiana e personale, Corbeau si mostra sensibile a tutte le arti e comprese le forme delle arti cosiddette minori e «applicate» come per esempio l'incisione : entra in rapporto con l'incisore ed illustratore d'origine russa Valentin Bitt-Le Champion (1903-1952) autore tra l'altro, del suo ritratto, di quello di sua sorella Nelly, e dei suggestivi ex-libris della sua biblioteca (144 dal 1926 al 1950) ¹⁴.

Non c'è da stupirsi dunque se, nel 1949, mentre sta operando la campagna d'acquisti decisiva per costituirla e farla diventare il tassello essenziale del suo progetto leonardiano, Corbeau pensi già a un film su Leonardo per sviluppare il potenziale turistico che rappresenterebbe per un territorio a cui il genio aveva lasciato in eredità storica gli ultimi suoi anni e la sua morte. È cosciente, come risulta sempre dalla sua corrispondenza e dai suoi archivi, che il cinema avrebbe potuto costituire il vettore pubblicitario migliore, sfruttando il mito dell'artista e della sua opera e facendosene, nello stesso tempo, un mezzo di diffusione e d'accesso alla sua conoscenza. Essendo una persona molto colta, fornita di sensibilità artistica e dotata di una disponibilità rara ad accettare le forme moderne della comunicazione e a servirsene, Corbeau è pronto a coniugare, in cognizione di causa, il fascino e l'interesse per l'immagine in movimento con il suo impiego pubblicitario e pedagogico insieme.

Del resto agli inizi degli anni '50 questa doppia finalità si ritrova molto spesso nei documentari sull'arte e gli artisti, prodotti regolarmente e in tal numero che certi storici del cinema hanno parlato di una specie di "febbre" per la categoria dei cosiddetti « film d'arte » ¹⁵ in seno all'immensa produzione di cortometraggi dell'epoca (circa 5000 ¹⁶). Inoltre al momento non si poteva ignorare il trionfo del film *Van Gogh* (20 mn.) d'Alain Resnais (1947), premiato alla Mostra di Venezia e a Hollywood e la cui novità clamorosa rivoluzionava l'approccio di questo genere cinematografico, il suo linguaggio, i suoi codici ¹⁷. Oppure l'altro documentario oscarizzato nel 1951: *The Titan: Story of Michelangelo* (1950) di Robert J. Flaherty.

Sempre lucido sulla sua condizione di provinciale in una Francia dominata in ogni senso da Parigi, e cosciente dei suoi limiti creativi in campo artistico, Corbeau non si lancia da solo nell'elaborazione di questa idea cinematografica la cui realizzazione è connessa, ripetiamolo, alla costituzione della sua biblioteca. Si rivolge ad un uomo di lettere ' parigino ' e introdotto nel mondo dei media : Pierre

¹⁴Si rinvia alla mostra in rete nel quadro della giornata di studi (22-11-2013) : *Des ex-libris et des fonds patrimoniaux de la Bibliothèque Universitaire* :

<http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/sites/default/files/public/laslar/docs/Exposition%20virtuelle%20Le%20Campi%20on.pdf>

¹⁵« Les courts métrages consacrés à l'univers de l'art ont connu en France une floraison si remarquable dans les quinze années qui suivent la Seconde Guerre mondiale que le premier historien du court métrage de la période, François Porcile, n'hésite pas à parler à leur sujet d'une 'fièvre' du film d'art qui s'échelonne, selon lui, de 1948 à 1952. On peut discuter les bornes qu'il propose ; on ne peut nier l'importance à tous les points de vue de cette production, qui a favorisé l'éclosion de cinéastes aussi divers qu'Alain Resnais, Pierre Kast, Nelly Kaplan ou Robert Enrico » J.-P. Berthomé, *Les courts métrages d'arts en France 1946-1961*, in D. Bluher - F. Thomas *Le court métrage français de 1945 à 1968*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2005 (éd électronique 2013), p.95-109 . Si cita qui dall'edizione in rete : § 1 e § 6.

¹⁶Per un primo approccio quantitativo, basta percorrere la lista dei film francesi in R. M. Barsam, *Non-fiction film : a Critical History Riused and expanded*, Indiana University press, Bloomington and Indianapolis, 1992 (1ed. 1973), pp.265-266.

¹⁷Cfr. V. Amiel *Unité et fragmentation dans Van Gogh et Guernica d'Alain Resnais* in D. Bluher - F. Thomas *Le court métrage français de 1945 à 1968*, op.cit., pp.111-117, M.Cieutat, La "caméra-pinceau" d'Alain Resnais : *Van Gogh, Guernica, Paul Gauguin* in «Ligeia», 2007/2, n. 77-80, pp. 244-252.

Minet (1909-1975) ; è questo protagonista della vita intellettuale degli anni Trenta ed autore d'un libro notevole *La Défaite* pubblicato proprio nel 1947 che lo accompagnerà, dal 1949, in una avventura triennale complessa, dalla scrittura del film (con varie redazioni del copione e delle sceneggiature) al suo montaggio finanziario, tecnico ed artistico : come regista sarà contattato anche Jean Renoir.¹⁸ Ma la messa in cantiere finale non si farà per una serie di ragioni contingenti, legate alle celebrazioni del cinquecentenario della nascita di Leonardo e rivelatrici del panorama culturale europeo in evoluzione in cui le iniziative americane cominciavano ad affermare l'onnipotenza hollywoodiana. Ma fu soprattutto il film di Luciano Emmer (1918-2009)¹⁹, Leone d'oro alla Mostra di Venezia (1952) che convinse Corbeau a rinunciare malgrado gli sforzi d'ogni genere da lui profusi nell'impresa (spese, viaggi, incontri a tutti i livelli, contatti, ecc.). Non è il luogo di riprendere qui quanto già scritto in altri studi che hanno ricostruito minuziosamente questa fase della sua vita²⁰ ; si ricorderà solo come questo umanista letterato aveva intenzione di presentare il mito leonardiano attraverso una sua attualizzazione concettuale affidata alla narrazione filmica che avrebbe reso accessibile al grande pubblico l'artista e inventore polimorfo spesso ridotto solo al pittore della *Gioconda*. Seguendo la lezione d'A. Renais et Flaherty, egli intendeva proporre allo spettatore francese (ed europeo) un'esperienza d'ordine drammatico e visuale che non aveva niente a che vedere con la critica d'arte e ancora meno con la biografia universitaria, sacrificando in parte l'esattezza scientifica per privilegiare l'emozione.²¹ In coerenza con la sua visione della cultura e sempre pungolato dal dovere intimo di propagarla come seme di concordia tra gli individui e i popoli, il suo personaggio di Leonardo sarebbe colui che ha realizzato fondendo in un tutto armonico le qualità proprie ai mestieri delle arti e delle scienze con i presupposti essenziali che fanno d'ogni uomo un uomo : il discernimento, il cuore, il carattere²² . Il Leonardo di Corbeau (e Minet) apporterebbe dunque la prova che un grand'uomo resta sempre un uomo senza mai essere un superuomo²³ ed incarnerebbe un auspicio irenico in contrasto positivo con la propria epoca. Cioè anche in tempi di violenza e crudeltà, come quelli del Rinascimento italiano con il quale è messo in prospettiva egualitaria il presente contemporaneo per il suo «titanismo» e la sua ambizione di creare ad ogni costo un «Uomo Nuovo»²⁴ , possono sorgere, « tra i colossi di Michelangelo e i despoti di Machiavelli » degli « esseri di pace », cioè Leonardo. Se la concezione dell'Italia rinascimentale possiede ancora per Corbeau i colori forti degli stereotipi stendhaliani del paese « dove il sangue, la voluttà, la morte sono i grandi attori » («[...] où le sang, la volupté, la mort, sont les grands acteurs»), è per far risaltare la personalità « olimpica » d'un Leonardo dominante questo chaos («[...] Et sur

¹⁸Cfr. S.Fabrizio-Costa, *Pierre Minet /André Corbeau et le miroir de Léonard : autour de quelques lettres manuscrites de l'écrivain et poète Pierre Minet (1909-1975) dans le fonds Corbeau de la BU de Caen* in *Trajets épistolaires* di Brigitte Diaz , a cura di J.Anselmini -F. Simonet Tenant), Presses Universitaires de Rouen, Rouen 2021, pp.145-154.

¹⁹Veda *Parole Dipinte, Il cinema sull'arte di Luciano Emmer / Films sur l'art de Luciano Emmer*, a cura di P. Scremin, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2010, Dvd + livre

<https://www.youtube.com/watch?v=7i05GgmoRC0>

²⁰Cfr. S. Fabrizio-Costa, *Autour d'une bibliothèque et d'un film*, in *A. Corbeau : Un bibliophile et érudit entre France et Italie : au nom de Léonard d e Vinci*, op. cit. pp. 99- 218. I copioni vi sono trascritti nell'appendice.

²¹cfr.: <https://www.cinematheque.fr/film/46896.html>

²²IMEC, Fond Minet/ MNT2 A16-02 : « [...] Il a réalisé en lui un autre tout d'harmonie, où la spécialité des métiers, des arts et des techniques sert d'accompagnement au chant des généralités qui font l'homme : le jugement, le cœur, le caractère ».

²³*Ibidem* : « [...]Pour nous, Léonard est à la fois plus simple et plus vaste : un grand homme toujours homme sans jamais être un surhomme ».

²⁴*Ibidem* :« [...]Le contraste qu'il offre avec son époque peut être pour nos contemporaines d'un intérêt capital. En effet, la Renaissance italienne et notre temps se rassemblent singulièrement par leur commune ambition de créer, au prix de toutes les cruautés, un Homme Nouveau surpassant l'Ancien. Si la Renaissance italienne a pu voir surgir Léonard parmi les colosses de Michel-Ange et les despotes de Machiavel puisse notre temps voir à son tour émerger de notre titanisme un être de paix [...] ».

tout cela la personnalité olym্পienne s'épurant et dominant ce chaos de Léonard de Vinci») grazie soprattutto al suo ultimo soggiorno in Turenna «nel cuore della Francia»²⁵. «[...] È in casa nostra » si sottolinea nello schema del primo copione «che Leonardo ha potuto, a contatto dei nostri principi e del nostro popolo, trovare il clima fisico, spirituale e sociale che ha permesso la piena realizzazione della sua umanità ». In questo quadro idilliaco in cui sembra vibrare anche una corda nazionalista, per cui il rapporto Francia-Italia si rovescerebbe in favore del luogo di morte rispetto al quello di nascita, il *passeur* Corbeau riviene al suo punto di partenza: voler valorizzare là dove vive e offrire ad Amboise un'altra dimensione. E una volta messo da parte definitivamente il progetto del film, la sua azione si dispiega come interlocutore di leonardiani ufficiali, uomini politici di statura internazionale ed edili locali, illustri intellettuali e studiosi discreti, bibliotecari e conservatori di musei, biblioteche ed istituzioni grandi e piccole, personalità in vista ed anonimi amatori d'arte... sempre in equilibrio tra l'iniziativa turistica , l' educazione di un pubblico non specializzato e la ricerca scientifica. Così tra il 1953 e il 1956 André Corbeau partecipa all'organizzazione di almeno tre grandi mostre di cui, la prima, creata all'Hôtel de Ville (Municipio) d'Amboise sotto il patrocinio della principessa Trivulzio, trattava di *Leonardo e il cavallo*, la seconda intitolata *Les éditions des carnets de Léonard de Vinci du XVII^e siècle à nos jours* si svolse al Museo delle Belle Arti di Tours dal luglio al settembre 1954, la terza *Dessins et Manuscrits de Léonard de Vinci* sempre al Museo delle Belle Arti di Tours dal 23 giugno al 1°ottobre 1956, trasferita poi al Musée Jacquemart André di Parigi dal 15 ottobre al 30 novembre dello stesso anno, conobbe un successo fenomenale di pubblico confluente in Turenna (15000 entrate) per ammirare , tra l'altro, alcuni fogli del *Codice Atlantico*. Per la prima volta dopo vari secoli, (grazie agli interventi del presidente della repubblica Coty presso Pio XII), erano usciti dall' Ambrosiana di Milano e resi accessibili alla vista di tutti, e non caso il Prefetto dell'Ambrosiana, Monsignor Galbiati battezzò la biblioteca di Corbeau « Bibliotheca Corvina de Vincianis » : è il trionfo dell'outsider che aveva fatto di Leonardo la ragione della sua esistenza di *passeur*.

Bibliografia

André Corbeau: *Un bibliophile et érudit entre France et Italie : au nom de Léonard d e Vinci*, a cura di S. Fabrizio-Costa, Collection Liminaires, vol. n°42, Peter Lang, Bern, 2018

Parole Dipinte, Il cinema sull'arte di Luciano Emmer / Films sur l'art de Luciano Emmer, a cura di Paola Scremin, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2010, Dvd + livre^[1]_{SEP}
<https://www.youtube.com/watch?v=7i05GgmoRC0>

Vincent Amiel *Unité et fragmentation dans Van Gogh et Guernica d'Alain Resnais* in Dominique Bluher – François Thomas *Le court métrage français de 1945 à 1968*, op.cit., pp.111-117.

Richard Meran Barsam, *Non-fiction film : a Critical History Riused and expanded*, Indiana University press, Bloomington and Indianapolis 1992 (1ed. 1973), pp.265-266.

Jean-Pierre Berthomé, *Les courts métrages d'arts en France 1946-1961*, dans Dominique Bluher - François Thomas *Le court métrage français de 1945 à 1968*, Presses Universitaires de Rennes, 2005 (éd électronique 2013), p.95-109

²⁵*Ibidem* : « [...]Soulignons, à ce propos, que c'est chez nous, au cœur même de la France, en Touraine, que Léonard a pu, au contact de nos princes et de notre peuple, trouver le climat physique, spirituel et social qui a permis le plein épanouissement de son humanité[...]. ».

Michel Cieutat, *La "caméra-pinceau" d'Alain Resnais : Van Gogh, Guernica, Paul Gauguin* in «Ligeia», 2007/2, n. 77-80, pp. 244-252.

Silvia Fabrizio-Costa, *Autour d'une bibliothèque et d'un film, A. Corbeau : Un bibliophile et érudit entre France et Italie : au nom de Léonard de Vinci*, cura di S. Fabrizio-Costa, Collection Liminaires, vol. n°42, Peter Lang, Bern, 2018, pp.99- 218.

Silvia Fabrizio-Costa, *Pierre Minet /André Corbeau et le miroir de Léonard : autour de quelques lettres manuscrites de l'écrivain et poète Pierre Minet (1909-1975) dans le fonds Corbeau de la BU de Caen* dans *Trajets épistolaires à Brigitte Diaz* (éd. Julie Anselmini -François Simonet Tenant), Presses Universitaires de Rouen, 2021, pp.145-154.

Marc Lazar, *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°25, janvier-mars 1990.p.137, www.persee.fr/doc/xxs_0291759_1990_num_25_1_2242_t1_0134_0000_3

Christine Lemoing, *André Corbeau, étapes d'un parcours* in *A. Corbeau : Un bibliophile et érudit entre France et Italie : au nom de Léonard de Vinci*, a cura di S. Fabrizio-Costa, Collection Liminaires, vol. n°42, Peter Lang, Bern, 2018, pp. 8-82.

ATTILIO DABINI, MEDIATORE CULTURALE TRA L'ITALIA E L'ARGENTINA

La figura dei mediatori culturali del Secondo Novecento nei paesi di forte immigrazione italiana, come nel caso argentino, risponde a un profilo abbastanza intuibile: nascita in Italia, formazione adolescenziale e giovanile nel paese di accoglienza, condizione naturalmente bilingue e biculturale. A differenza degli emigrati dell'Ottocento, quelli del secondo dopoguerra sono stati perlopiù italofoeni e raramente dialettofoeni e, inoltre, portatori di un'esperienza familiare prettamente italiana e non vincolata alla sorte dei diversi stati d'appartenenza prima dell'unificazione. Tale profilo ha determinato in qualche modo il canone della cultura italiana all'estero nel segno di una traslazione d'idee, dibattiti e poetiche dalla cultura di partenza verso la cultura d'arrivo, molte volte con qualche difficoltà di adattamento e risistemazione nel nuovo contesto. La diffusione, la traduzione e la critica della cultura italiana del Secondo Novecento (in particolare della letteratura e del cinema) ha avuto luogo a partire da una volontà di riproporre autori, testi, questioni che non sempre ha trovato l'accoglienza attesa o dovuta.

Se si pensa al caso argentino, bisogna considerare che mentre a partire dagli anni Quaranta si affermava una letteratura di alto prestigio internazionale quale quella del gruppo Sur (Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo ecc.), nata dal dialogo con la letteratura inglese e francese e nella direzione della narrativa poliziesco-metafisica, l'importazione di un canone letterario italiano di stampo neorealista poteva certamente suscitare vasti interessi in alcuni settori dell'intelligenza locale, ma non poteva essere al centro dei dibattiti estetici del gruppo più potente del periodo, che, come si sa, rimaneva indifferente a quel tipo di poetica. Per questo, i mediatori culturali nati in Italia e trasferitisi altrove hanno dovuto riorientare molte volte la cultura importata in funzione del gusto, delle mode, ma anche delle tradizioni e delle attese del pubblico d'arrivo.

Per questo motivo, è fondamentale comprendere non solo in che cosa sia consistito il lavoro di mediazione culturale operato dai passeur italiani in un altro contesto ma anche che cosa sia successo a questi passeur quando si sono confrontati con sistemi culturali i cui orizzonti rimanevano distanti da quelli della penisola.

In un recente articolo pubblicato sul quotidiano argentino «La Nación», Néstor Tirri si lamenta della pochissima attenzione prestata alla figura e all'opera di Attilio Dabini (Milano 1902 – Buenos Aires 1975), «un escritor de dos patrias y, sobre todo, de dos lenguas», al quale Ricardo Piglia, noto scrittore argentino, avrebbe voluto dedicare alcune pagine in quanto traduttore di Pavese e mediatore indiscutibile tra la cultura italiana e argentina del Secondo Novecento¹. La sua azione è stata vastissima e va dalla traduzione di un importante numero di testi di narrativa e saggistica dall'italiano

¹ N. Tirri, *El enigma de Attilio Dabini, escritor y traductor de patrias alternativas*, in «La Nación», 22 gennaio 2022.

allo spagnolo e viceversa² alla pubblicazione di opere narrative in italiano tradotte in spagnolo³, così come alla creazione di un vero canone della cultura italiana del Novecento. A dire la verità, chi scrive queste linee ha già dedicato varie pagine a Attilio Dabini in un volume sulla ricezione, traduzione e critica della letteratura italiana in Argentina, che evidentemente il giornalista non conosce⁴.

In quelle pagine – che qui sintetizzo – ho attribuito effettivamente a Dabini un ruolo primario nella costruzione del sistema culturale italiano a partire da una vastissima serie di articoli apparsi sia su «La Nación» che sulla rivista argentina «Sur» fra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento.

Attilio Dabini nacque a Milano nel 1902. Cinque anni dopo si trasferì con la famiglia a Buenos Aires dove compì gli studi primari e secondari. A ventidue anni, nel 1925 fu inviato in Europa per svolgere svariate attività giornalistiche. Egli stesso scelse di stabilirsi a Milano, dove però, come scrisse in una nota autobiografica, si sentì pienamente straniero⁵. Il soggiorno milanese si prolungò per due anni, dopo i quali viaggiò a Parigi, dove stette un altro anno e mezzo. Nel 1928 abbandonò Parigi e si stabilì a Roma, dove visse ben dodici anni: Dabini riuscì a integrarsi non senza difficoltà nell'ambiente giornalistico e letterario della città. Nel 1940, in piena guerra, si trasferì di nuovo a Milano, dove collaborò per la Mondadori. Il ritorno a Milano significò per Dabini la riscoperta definitiva della sua identità: «Me pareció comprender a Milán y a mí mismo»⁶. Nel dopoguerra, tornò in Argentina, dove, oltre alla sua attività critica e narrativa, svolse collaborazioni con le maggiori case editrici argentine in qualità di traduttore di letteratura italiana. Morì a Buenos Aires.

Tornato in Argentina nel 1950, prima a Rosario, poi a Buenos Aires, Dabini diventò il critico militante più attivo e autorevole per la diffusione della letteratura italiana nel paese sudamericano. Il suo lavoro segue con costanza un “metodo” d'indagine degli autori e delle opere più significative a partire dagli anni Venti del Novecento e fino agli anni Settanta.

Tale metodo comporta tre passi: la contestualizzazione storico-letteraria dell'autore, con un ampio riferimento alla circolazione d'idee, dibattiti e poetiche coeve, da cui nasceva un immediato giudizio di valore complessivo sull'opera, in grado di guidare il lettore nella amplissima produzione letteraria italiana di quegli anni. Tale giudizio appare formulato in modo sintetico e fortemente didascalico. In poche parole, questo primo approccio consentiva a Dabini di collocare l'autore in una grande mappa che i suoi lettori potevano seguire nel tempo. Ne riporto un esempio:

² Tra i libri più importanti tradotti in Italia, possiamo citare: R. SCALABRINI ORTIZ, *L'uomo che è solo e attende*, Bompiani, Milano 1934; M. CASTELLANI, *Mujeres de Italia*, Novissima, Roma 1939; E. MALLEA, *La città sul fiume immobile*, Corbaccio, Milano 1939; AZORÍN, *Don Giovanni*, Bompiani, Milano 1943; H. QUIROGA, *Anaconda. Racconti*, Ultra, Milano 1944; E. AMORIM, *Il carrettone*, Ultra, Milano 1945; M. AZUELA, *Quelli di sotto*, Mondadori, Milano 1945; E. MALLEA, *Tutto il verde perirà*, Bompiani, Milano 1955. Tra i libri italiani tradotti in spagnolo (sia presso case editrici italiane che argentine e venezuelane): B. MUSSOLINI, *La doctrina del fascismo*, Vallecchi, Firenze 1937; G. PINI, *Mussolini*, Cappelli, Bologna 1939; G. VOLPE, *Historia del movimiento fascista*, Novissima, Roma 1940; G. PIOVENE, *Los falsos redentores*, Losada, Buenos Aires 1951; I. SVEVO, *La conciencia del señor Zeno*, Rueda, Buenos Aires 1953; I. SILONE, *Fontamara*, Losada, Buenos Aires 1965; P.P. PASOLINI, *Una vida violenta*, Monte Ávila, Caracas 1969; *Teatro latinoamericano*, IILA, Roma 1974.

³ A. Dabini, *Una certa distanza*, Mondadori, Milano, 1945. (*Una cierta distancia*, trad. di H. Murena, Losada, Buenos Aires, 1958). Idem, *Il toro di Tusco*, Vallecchi, Firenze, 1974. (Uscito prima in traduzione spagnola: *El toro de Tusco*, Losada, trad. di M. Muratori, Losada, Buenos Aires, 1958). Idem, *Tafari*, Il formichiere, Milano, 1977.

⁴ A. Patat, *Un destino sudamericano. La letteratura italiana in Argentina, 1910-1970*, Guerra, Perugia, 2005.

⁵ A. DABINI, *Mi segundo nacimiento*, in «La Nación», 4 aprile 1965.

⁶ Ibidem [Mi sembrò di capire Milano e me stesso.]

Corrado Alvaro tiene cincuenta y tres años, nació en Calabria, vive en Roma, es un hombre del Sur que ha llegado al centro. Su itinerario humano corresponde a su camino de escritor: hoy Alvaro está en el centro de la literatura italiana⁷.

La seconda fase di sviluppo degli articoli di Dabini prevede il giudizio complessivo sull'opera considerata secondo un asse cronologico. L'individuazione delle tematiche e delle soluzioni estetiche studiate nella loro dimensione evolutiva rimanda un'altra volta alla vocazione storicistica della critica dabiniana, che oltre a svelare i sensi di un testo, aspira alla sua comprensione come parte integrante di un intero percorso formativo dell'autore. Ne è un esempio il lungo articolo su Massimo Bontempelli⁸, in cui Dabini recensisce la pubblicazione in Italia dei sette volumi di racconti raccolti nell'edizione Mondadori del 1947. In quell'articolo, Dabini identifica una fase di formazione, una fase di ripensamento della poetica da parte dell'autore studiato e una stagione metafisica. Dabini, che sceglie il racconto *Il buon vento* come esempio memorabile delle nuove ricerche estetiche e narratologiche, si domanda: «¿Pero que cosa puede ser el punto de transición del mundo físico al mundo espiritual, si no el punto en que 'las imágenes se realizan'?»⁹ Così, il critico approda ad una conclusione secondo la quale attorno al paesaggio reale Bontempelli disegna un altro paesaggio possibile: quello del pensiero, della fantasia, espresso anche mediante il ricorso all'assurdo:

Porque en el proceso de la fantasía bontempelliana es la naturaleza interior, el significado o el sentido íntimo y substancialmente más verdadero de las cosas lo que transforma la tangible y material apariencia y, por consiguiente, el destino mismo de las cosas. Por esto, su salto hacia lo imposible o hacia lo maravilloso resulta siempre tan significativo que a menudo tórnase en poética alegórica¹⁰.

Insomma, dal miracolo al mito. Dabini, infine, riconosce un'ultima stagione nella quale anche le preoccupazioni dell'inizio della carriera di Bontempelli tornano a spirale. I racconti di *Giro del sole*, visioni miracolose e fantastiche, conserverebbero in modo evidente un legame con la realtà che contiene in sé la sostanza del mito rivelatore. Dabini conclude (e tale conclusione è la rivelazione del suo metodo critico):

Conviene leer las obras de Bontempelli, siguiendo un orden cronológico. Así se comprende que cada uno de sus libros no es sino un capítulo de una sola grande obra, y, por consiguiente, que el orden cronológico coincide con las fases de un desenvolvimiento continuo, coherente, progresivo, en el sentido – según decíamos – de la línea espiral¹¹.

⁷ IDEM, *La posición de Corrado Alvaro*, in «La Nación», 18 luglio 1948. [Corrado Alvaro ha cinquantatré anni, è nato in Calabria, vive a Roma, è un uomo del sud che è arrivato al centro. Il suo percorso umano corrisponde al suo cammino di scrittore: oggi Alvaro si trova al centro della letteratura italiana.]

⁸ IDEM, *La espiral de Bontempelli*, in «La Nación», 7 settembre 1947.

⁹ Ibidem [Ma cosa può essere il punto di transizione dal mondo fisico a quello spirituale, se non il punto in cui 'le immagini si realizzano'?).

¹⁰ Ibidem [Perché nel processo della fantasia di Bontempelli è la natura interiore, il significato o il senso intimo e sostanzialmente più vero delle cose ciò che trasforma l'apparenza tangibile e materiale e, quindi il destino stesso delle cose. Per questo il suo salto verso l'impossibile o verso il meraviglioso risulta sempre tanto significativo da divenire spesso una poetica allegorica.]

¹¹ *Ibid.* [Le opere di Bontempelli devono essere lette in ordine cronologico. Così si capisce che ogni suo libro non è altro che un capitolo di una sola grande opera e, quindi, che l'ordine cronologico coincide con le fasi di uno svolgimento continuo, coerente e progressivo, nel senso, come dicevamo, della linea a spirale.]

Così come per Bontempelli, Dabini – come ho già cercato di spiegare nel volume prima citato – ha lavorato con altri autori del periodo: Piovene, Pavese, Vittorini, Gadda, Moravia, Palazzeschi, Pratolini, Bacchelli, Alvaro, Bernari, Malaparte, Carlo Levi, Pea, Tobino e Calvino.

Insomma, senza Attilio Dabini non sarebbe possibile riflettere sul forte rinnovamento che conobbe la diffusione della letteratura italiana in Argentina. Sia dalla tribuna di «La Nación», sia da «Sur», egli cercò di comporre un quadro d'insieme che permettesse al lettore colto di captare la forza innovativa di una narrativa che stava guadagnando spazio in Europa. Non solo, la sua era anche un'operazione consapevole della rischiosa e altrettanto delicata azione di filtro di quello che poteva o non poteva essere assorbito da un pubblico che aveva scelto un altro tipo di indagine narrativa, capeggiata da Borges.

La mia ipotesi è che i dubbi che Dabini sente nei confronti della sua azione, in quanto fervido “traghettatore del nuovo”, non sono espressi negli articoli di critica, bensì nei molti testi giornalistici pubblicati su «La Nación», e anche nei libri di finzione o, se vogliamo, di autofiction citati prima. Per una questione di spazio, riteniamo opportuno soffermarci su questi testi, oggi sconosciuti al lettore, in quanto presenti solo nell'archivio del quotidiano argentino, da me consultato lungo gli anni.

In una lunga serie di scritti giornalistici scritti in spagnolo Dabini ci ha lasciato una testimonianza straordinaria di come un intellettuale italiano si è radicato nella cultura americana. Non si tratta, nel suo caso, di narrare le grandi difficoltà affrontate da chiunque viaggiasse da un continente all'altro secondo il *topos* dell'epopea migratoria, bensì di riflettere, in qualità di autentico *passeur*, sulle perplessità che nascono dall'adattamento a una geografia e un paesaggio sentiti come diversi o addirittura opposti e alla consapevolezza di una doppia appartenenza culturale.

Quando Dabini “racconta” o analizza Buenos Aires non lo fa, dunque, dal punto di vista di quegli scrittori che, come Borges, Bioy, Silvina Ocampo, ma anche Arlt, Cortázar o Mujica Láinez, scrivevano a partire dal loro essere parte integrante e costitutiva della città, ossia elementi insiti nella sua più profonda identità, bensì lo fa dalla visione di chi, approdato nella città-porto, ne fa faticosamente parte nel tempo, conservando un'identità altra, che solo il tempo, secondo Dabini, potrà cancellare.

1. Buenos Aires, città mobile/immobile

Tornato in Argentina, Dabini si stabilisce a Rosario a qualche anno dopo definitivamente a Buenos Aires. Negli anni Cinquanta comincia a pubblicare una serie di articoli interamente dedicata alla capitale.

Ne *La ciudad móvil* introduce per la prima volta il concetto di “città mobile” in contrasto con quello di “città immobile”. La prima è quella segnata dal movimento di milioni di persone che, partendo dai quartieri stessi della città oppure dalle immense periferie suburbane, arrivano nel centro quotidianamente e che vivono nella dimensione della «ciudad-extensión», senza un vero limite, in quanto sempre in espansione continua. Tali persone sarebbero per Dabini esseri umani soggetti alla temporalità continua, in un gioco quasi impercettibile di vita e di morte, di mutamento e trasformazione. La seconda sarebbe fatta di alberi, case, edifici, piazze, nella quale quelli che attraversano costantemente la vasta geografia urbana tentano di “accampare” prima per alcune ore e

poi, nella vecchiaia, per giorni e settimane alla ricerca di un tempo perduto o speso nel movimento durante anni interi della propria vita. Infatti, Dabini assegna al «barrio» (il quartiere) una dimensione sociale ma anche spirituale: «Vivir en el barrio, hacer de él su centro, es la respuesta de la gente a la ciudad-extensión; y en tal respuesta hay la búsqueda – y a veces el hallazgo – de un equilibrio entre tiempo y espacio. »¹²

Una tale riflessione non sarebbe stata possibile senza l'esperienza italiana di Dabini, nella quale, a eccezione di Roma, permane secondo lui la geografia restrittiva e in certo senso consolatrice, "armonica" ed equilibrata di città a dimensione umana. Dabini apporta alla cultura argentina non solo una visione dell'Italia, ma anche una visione degli italiani in pieno processo d'adattamento alla metropoli.

In un bell'articolo dal titolo *Estación y plaza*, Dabini descrive l'ambiente attorno alla stazione ferroviaria di un qualsiasi quartiere di Buenos Aires (sappiamo comunque che visse a Villa Pueyrredón, vero quartiere tradizionale della città), in cui gli esseri umani che si muovono quotidianamente sono perlopiù immigrati spagnoli e italiani che, al di là delle loro diversità, si riconoscono parte integrante di una nuova dimensione umana.

Y a mí de pronto me pareció comprender: no es que no haya algunos tipos evidentemente refractarios a mezclarse o confundirse; y, sin duda, toda la estación, el movimiento, la gente, los tipos, los acentos, las prisas – distintas como los caracteres y las condiciones –, todo, digo, marca diferencias; pero ocurre que todo, segun reconocían el viejo italiano y el viejo español, termina en una misma cosa, todo hace y es "la cosa de aquí"¹³.

«La cosa de aquí» sarebbe l'espressione con la quale Dabini identifica la realtà multiculturale e plurilingue della Buenos Aires del dopoguerra, nella quale egli stesso porta a compimento la mediazione straordinaria di cui abbiamo parlato. In questo stesso articolo, però, sanziona una netta differenza tra entrambi i contesti – quello europeo e quello portegno – a partire dallo statuto della piazza e della *plaza* rispettivamente come due entità davvero differenti tra sé e che creano sentimenti ampiamente disuguali. In poche parole, se la piazza europea, di stampo medievale, è il punto su cui confluisce un intero paese o borgo, la *plaza* di Buenos Aires è uno spazio geometrico racchiuso in un isolato matematicamente uguale a migliaia di isolati e che non è mai luogo di incontro o convergenza, anzi, è, secondo l'autore, spazio «frustrado – y algo indefinido lo dice en su aspecto – como centro del barrio»¹⁴.

Mi si permetta quindi partire dalla nozione di decentramento americano, inteso come moltiplicazione vertiginosa di spazi sovrapposti e anche periferici (non è un caso che in quegli anni Borges puntasse a trasformare la periferia della metropoli nel centro della sua indagine metafisica), per approdare ad altre interessanti osservazioni disseminate nei testi di Dabini. In un altro articolo precedente, Dabini narra i suoi viaggi quotidiani in treno o in autobus dal quartiere periferico nel quale vive verso il centro della città. Questi spostamenti lo inducono a pensare al senso di una

¹² A. Dabini, *La ciudad móvil*, in «La Nación», 7 ottobre 1956 [Abitare il quartiere, farne il proprio centro, è la risposta della gente all'estensione della città; e in tale risposta c'è la ricerca - e talvolta il ritrovamento - di un equilibrio tra tempo e spazio].

¹³ Idem, *Estación y plaza*, in «La Nación», 19 maggio 1957 [E all'improvviso mi è sembrato di aver capito: non è che non ci siano dei tipi che ovviamente resistono al mescolarsi o al confondersi; e, senza dubbio, tutta la stazione, il movimento, le persone, i tipi, gli accenti, la fretta – tanto diversi quanto i personaggi e le condizioni –, tutto, dico io, fa la differenza; ma succede che tutto, come riconoscevano il vecchio italiano e il vecchio spagnolo, finisce nella stessa cosa, tutto fa ed è "la cosa di qua"].

¹⁴ Ibidem [spazio frustrato come centro del quartiere – e qualcosa d'indefinito lo dice nel suo aspetto].

metropoli, cioè, un luogo dove alla fine, secondo lui, non ci si sta mai, ma che piuttosto si attraversa: «Lo que en Buenos Aires se llama centro es como la pupila de un gran ojo que mira de soslayo, toda recostada hacia el ángulo de los párpados»¹⁵. Appare ovvio che il riferimento al centro che guarda alla periferia dall'angolo delle palpebre fa riferimento al modo in cui l'élite di Buenos Aires, radicata nel centro nevralgico della città, guardava la periferia (che non era solo il quartiere lontano, ma per estensione tutta l'Argentina), ma è anche vero che l'affermazione nasconde un'ammissione, quella di collocarsi – come la maggior parte degli intellettuali immigrati – ai margini della città-porto.

Dabini, pertanto, che si è trovato davvero nel centro della cultura italiana per vent'anni, opera nella cultura argentina a partire dai margini, e la sua ottica dell'Italia non può che risentire di questa sua angolazione prospettica.

2. *La città dal passato perduto*

Le riflessioni di Dabini non si fermano alla sola questione dello spazio argentino come problema costitutivo dell'identità nazionale in contrasto con quella europea. I suoi articoli affrontano anche la questione del tempo, sempre a partire da uno sguardo obliquo, che parte dall'esperienza di vita italiana.

In *Croquis de ciudad*, lo scrittore immagina un disegno della città, nel quale più che gli edifici sono gli anziani a costituire una memoria del tempo passato: semplicemente, molti di loro, considerato che Dabini colloca i suoi scenari nella città periferica che cresce di continuo, hanno più anni dell'ambiente che li circonda. Rispetto alla geografia urbana italiana (che Dabini immagina invece non nelle periferie che si sviluppano a partire dal dopoguerra, ma nei centri antichi, abitati da centinaia o migliaia di anni), quella di Buenos Aires appare sempre recente, con scarsi segni di profondità temporale. Eppure, Dabini aggiunge:

Hay pocas [gentes] con raíces que lleguen al estrato dela pura llanura de los pastos y de las alimañas o de Dios. Las raíces de la mayoría se desvían hacia ayeres perdidos en poco tiempo pero en un muchísimo espacio. Y, en efecto, son ayeres de otras partes, ayeres transoceánicos que aquí están fuera de ambiente, y no solamente fuera de tiempo, y ya casi no valen¹⁶.

La nota è davvero straordinaria. Per Dabini, spiegare l'Argentina o spiegare l'Italia non consiste nello stabilire un confine identitario che sia legato a valori costitutivi di una nazione, bensì si tratta di leggere con acutezza come si realizzi l'esperienza quotidiana nella dimensione spazio-temporale. La cosa sorprendente è che Dabini comprende che il passato «transoceanico» portato dai milioni di immigrati non durerà che una stagione, e che soprattutto perde la sua validità («ya no valen») non appena trapiantati.

È a partire da queste due intuizioni che avrà luogo la sua azione di mediatore. La produzione giornalistica e narrativa di Dabini, così come la costruzione progressiva di un canone, comincia

¹⁵ Idem, *La ciudad. Extensión*, in «La Nación», 12 agosto 1956 [Quello che a Buenos Aires viene chiamato il centro è come la pupilla di un grande occhio che guarda di traverso, tutto inclinato verso l'angolo delle palpebre].

¹⁶ Idem, *Croquis de ciudad*, in «La Nación», 10 giugno 1951 [Ci sono poche persone con radici che raggiungono la pianura pura di erbe e bestiacce o di Dio. Le radici della maggioranza deviano verso l'ieri perduto in poco tempo ma in molto spazio. E, in effetti, è un ieri di altri luoghi, ieri transoceanico che qui è fuori dall'ambiente, e non solo fuori dal tempo, ed è quasi privo di valore.].

dall'acquisizione di una sua prospettiva che, lungi dal voler importare la cultura italiana in Argentina tale e quale lui stesso la visse e la conobbe, tiene conto del modo in cui entrambe le nazioni si sono rapportate e si rapportano con ciò che le circonda e con il passato che si sono lasciate alle spalle.

3. Bibliografia

N. Tirri, *El enigma de Attilio Dabini, escritor y traductor de patrias alternativas*, in «La Nación», 22 gennaio 2022

A. Patat, *Un destino sudamericano. La letteratura italiana in Argentina, 1910-1970*, Guerra, Perugia, 2005.

A. Dabini, *Mi segundo nacimiento*, in «La Nación», 4 aprile 1965

A. Dabini, *La posición de Corrado Alvaro*, in «La Nación», 18 luglio 1948

A. Dabini, *La espiral de Bontempelli*, in «La Nación», 7 settembre 1947

A. Dabini, *La ciudad móvil*, in «La Nación», 7 ottobre 1956

A. Dabini, *Estación y plaza*, in «La Nación», 19 maggio 1957

A. Dabini, *La ciudad. Extensión*, in «La Nación», 12 agosto 1956

A. Dabini, *Croquis de ciudad*, in «La Nación», 10 giugno 1951

ANTIPASSEUR. ANDRÉ MALRAUX E IL VIAGGIO DELLA *JOCONDE* NEL 1962

André Malraux (Parigi 1901- Créteil 1976) è, tra i personaggi più eclettici del XX secolo, un uomo dalla personalità complessa, a volte contraddittoria. Ricordiamo qui, in modo molto sintetico, qualche elemento significativo della biografia essenziale dello scrittore e dell'uomo politico. Egli ebbe una vita avventurosa – a cominciare dai primi viaggi in Asia – segnata dai combattimenti ai quali prese parte contro la dittatura franchista nel '36 e nel '37 e in seguito dal suo impegno nella resistenza francese nel '44. Nel '45 conobbe Charles de Gaulle con cui strinse una sincera amicizia amicizia per diventare nel 1959 il suo ministro della cultura: un ministero, creato per la prima volta in Francia, che è stato voluto e pensato a sua misura. La sua giovinezza è stata animata da numerosissime passioni fra cui i viaggi, il desiderio di scrivere e l'amore per l'arte: pubblicò il suo primo romanzo nel 1921, *Lune di Carta*, opera ispirata al cubismo. Nel 1923, il giovane Malraux partì per una spedizione archeologica in Indocina e venne accusato di aver sottratto dei bassorilievi di Khmer; dovette addirittura subire un processo. Questa esperienza si rivelò molto utile e ricca d'insegnamenti, in quanto Malraux scoprì la corruzione del mondo coloniale e prese coscienza della condizione miserabile degli indigeni indocinesi. Dopo un breve ritorno in Francia, André Malraux ripartì per l'Indocina per fondare un giornale nel quale denunciava con convinzione il sistema coloniale. Le sue prese di posizione ispirarono i suoi romanzi fra cui *I Conquistatori* pubblicato nel 1928 e *La via dei Re* nel 1930 e soprattutto l'impegno politico fu certamente all'origine di uno dei suoi romanzi fra i più celebri, *La condizione umana* che risale al 1933 e segna la consacrazione letteraria.

Durante il periodo del fascismo, Malraux aderì al Comitato Mondiale Antifascista, dichiarandosi a favore del comunismo e logicamente partecipò in seguito alla guerra civile in Spagna a fianco dei Repubblicani, da tale esperienza nascerà *La Speranza*, uscito nel 1937. Nella seconda guerra mondiale, in quanto resistente, venne arrestato dalla Gestapo da cui riuscì a fuggire. Per quanto riguarda il suo percorso intellettuale e politico, appare decisiva la sua personale ammirazione per C. de Gaulle e di conseguenza la sua adesione ideologica al gollismo. L'incontro con il generale C. de Gaulle, nel 1944, ha chiaramente segnato la sua svolta esistenziale, egli abbandonò allora la letteratura per dedicarsi alla politica e all'arte – ricordiamo, al riguardo, i saggi *La voce del silenzio* nel 1951, *Il Museo immaginario della scultura mondiale* nel 1952-54, *La metamorfosi degli dei* nel 1967. Tornato C. de Gaulle al potere, Malraux venne logicamente scelto come suo ministro della cultura, una funzione che gli permise d'incontrare il presidente J. F. Kennedy nel 1962. Nel 1967 pubblicò infine un'opera autobiografica, *Antimemorie*, in cui tentava di definire la sua personale visione del mondo attraverso il concetto di «ricerca dell'assoluto» e in riferimento ai valori, da lui considerati universali, di dignità e di fraternità, si affermava sempre in cerca del cosiddetto «bene comune» come a ricordare i suoi primi entusiasmi per le idee comuniste. Il suo percorso intellettuale sta all'origine di una teoria dell'*Humanisme laïque* fondata su una riflessione storica che confronta azione e natura umana.

André Malraux, figura dell'intellettuale *engagé* per antonomasia ha sempre rivendicato l'impegno come motore di un'azione messa al servizio di principi universali rigidi quali la giustizia e l'onore. Eppure il suo percorso di vita e le sue numerose prese di posizioni delineano la sagoma di un personaggio dalle numerose sfaccettature, come ricorda lo studioso Davide Brullo in occasione della nuova traduzione – in edizione critica – di *La condizione umana* pubblicata nel 2020 da Stefania Ricciardi:

[...] eccolo lì, l'autoritratto di Malraux, l'uomo dalle mille facce, il romanziere e l'ambizioso, l'ambivalente seduttore, l'ambiguo truffatore, il bandito e l'uomo politico, lo zerbino di C. de Gaulle e il sodale di Picasso, l'avventuriero e il diplomatico, l'uomo che ha vissuto troppo incarnando un inquieto senso di morte, l'antitutto. Ma uno scrittore non è questo, uno che si iscrive nella vita e che resta, inossidabilmente, inafferrabile?¹

D. Brullo aggiunge, con assunta severità, che l'autore di *La Speranza* «ha fatto delle bugie una forma d'arte»² insistendo sulla megalomania e sulla «leggendaria mitomania» che lo caratterizzano; si sa che Malraux era ossessionato dall'idea dell'agire e vedeva l'uomo come la somma delle sue azioni. Questi tratti di carattere permettono forse di capire meglio l'ambiguità del personaggio e la singolarità delle sue scelte, nella fattispecie il suo atteggiamento nei riguardi della cultura italiana quando si sentì in dovere di spedire la *Joconde* negli Stati Uniti, in nome della Francia. Tenteremo di mettere in evidenza la complessa posta in gioco politico culturale di una vicenda che desta tuttora una grande perplessità.

1. *La Grandeur*

Il 19 dicembre 1962, il quadro più famoso nel mondo, *La Gioconda* di Leonardo da Vinci, che si trovava al Louvre a Parigi, arriva a New York City dove viene accolta come una vera diva; il viaggio transatlantico è stato voluto e organizzato da un uomo, André Malraux, la cui autorevolezza veniva legittimata dalla fama dello studioso e dello storico dell'arte nonché dalla gloria dello scrittore ormai celebre; inoltre si presentava nelle vesti dell'uomo politico francese che poteva vantare la più grande prossimità con C. de Gaulle. Nel periodo post bellico in cui si cercava di cancellare la memoria di una Francia collaborazionista e sconfitta, C. de Gaulle era colui che intendeva ridare alla Francia «offesa ma liberata»³ onore e fierezza. Malraux a prima vista apparteneva a una generazione d'intellettuali *engagés*, quali Sartre o Beauvoir, ma aveva, come già ricordato, seguito un percorso singolare che andava dall'adesione alle idee comuniste all'entrata in politica nel partito gollista schierato a destra. Proprio l'idea della *grandeur* sembra pertinente per caratterizzare lo spirito di Malraux, un concetto foggato dallo stesso C. de Gaulle e che permette forse di capire meglio le scelte malrausiane riguardanti le condizioni dell'invio della Gioconda negli Stati Uniti.

Le sue scelte appaiono infatti molto paradossali se ricordiamo i posizionamenti dello scrittore e dello studioso d'arte quando denunciava le pretese e gli abusi del colonialismo francese. Non ci

¹ Davide Brullo, *Malraux, l'anti-tutto – Dissipatio*, <https://www.dissipatio.it>

² Ibidem.

³ Cf. il famoso discorso di de Gaulle del 25 agosto 1944. "Paris outragé ! Paris brisé !... mais Paris libéré », <https://www.ina.fr>

soffermiamo più a lungo sulla fama di Malraux, per cui rinviando piuttosto agli studi degli specialisti⁴, ci limitiamo a fare menzione del suo contributo, meramente rilevante, alla diffusione della cultura. Malraux fu certamente colui che compì sforzi enormi per far «splendere la cultura francese nel mondo» (come recita Wikipedia), tuttavia il nostro quesito sarà di tentare di capire il ruolo svolto dalla *Gioconda* di Leonardo da Vinci nel tentativo malrausiano di esaltare la cultura francese. Incuriosisce il modo in cui si passa dalla *Gioconda*, il celeberrimo dipinto vinciano che risale, come tutti sanno, ai primi anni del '500 e rappresenta una giovane donna fiorentina ossia *il* quadro di Leonardo, *il* pittore del Rinascimento italiano per antonomasia: stupisce il modo in cui la terminologia slitta dalla Gioconda vinciana alla *Joconde* malrausiana. Il quadro esposto al museo del Louvre di Parigi e spedito alla fine del '62, quale omaggio francese, arriva negli Stati Uniti nei primi mesi del 1963. Prima di soffermarci sul famoso discorso pronunciato da Malraux in occasione di questo viaggio in America, occorre precisare il contesto storico dell'evento vale a dire il periodo post bellico tra Francia e Italia.

Esiste nella tradizione culturale francese un forte tropismo italofilo di cui la rivista letteraria si fa portavoce perché funge da luogo essenziale degli scambi intellettuali tra le due culture, le cosiddette *soeurs latines*. A partire dalla seconda metà del Novecento, a causa della frattura causata dalla seconda guerra mondiale che colloca i due paesi in campi nemici, la presenza della cultura italiana – nelle riviste o nelle manifestazioni culturali – diventa più marginale e riguarda autori compatibili con il posizionamento antifascista⁵ in vigore nel periodo. Mentre si manifesta, senza sorpresa, un forte interesse per la letteratura anglosassone, più in generale è stato soprattutto il campo culturale classico a ridare spazio alla cultura italiana: i cosiddetti classici della cultura italiana furono chiaramente chiamati ad assolvere «l'ex nemica italiana» come proclama la stampa. Nel 1961 i francesi e il Generale C. de Gaulle «sono lieti di accogliere John et Jackie Kennedy a Parigi per il loro primo viaggio ufficiale all'estero». Jacqueline Kennedy – dal benvisto nome francese – esprime in particolare il desiderio di ritrovare la cultura dei suoi antenati francesi, di conseguenza i Kennedy visitano il Louvre accompagnati da André Malraux, l'allora ministro della cultura. Secondo la leggenda, nella primavera del 1962, André Malraux era in visita ufficiale a Washington, quando la *first lady* gli si avvicinò con la richiesta di esporre la Joconde negli Stati Uniti: Malraux accolse favorevolmente il suggerimento. Tutta la Francia cominciò allora a polemizzare a proposito del possibile ma troppo rischioso viaggio oltreoceano dell'emblematica opera.

Un'onda di potente emozione attraversò la Francia tanto nelle sfere intellettuali quanto negli ambienti popolari. Va ricordato che il dipinto aveva lasciato il suolo francese solo una volta, nel 1911, quando un ex dipendente del Louvre, un italiano che si chiamava Vincenzo Peruggia, l'aveva rubata e trasportata in Italia prima di essere recuperata tre anni dopo⁶. Molti curatori del Louvre si opposero al prestito; il quotidiano *Le Figaro* pubblicò un articolo chiedendo al popolo americano di

⁴ *Album André Malraux*, 25° Album La Pléiade, Paris, NRF, 1986.

⁵ Cfr. *Passeurs, la cultura italiana fuori dall'Italia. Immaginare e ricezioni*, a cura di A. Patat e B. Poitrenaud-Lamesi, Peter Lang, Berne, 2021.

⁶ Prima di tornare in Francia il quadro fu esposto in Italia agli Uffizi a Firenze, all'ambasciata di Francia di Palazzo Farnese a Roma e alla Galleria Borghese. Nel 1956 l'opera di Leonardo fu vittima di un'aggressione (con vernice) che danneggiò la tela, nel dicembre dello stesso anno, un sasso fu lanciato da un giovane boliviano che ruppe il vetro di protezione della tela. Nel 2022 la Joconde è stata colpita da una torta lanciata sul vetro blindato che la protegge ormai. Cfr. l'archivio INA : « Retour sur l'attaque qui faillit coûter un bras à La Joconde | INA <https://www.ina.fr>. Si sa che oggi per motivi pseudo ecologici, militanti lanciano del cibo sui quadri più famosi nel mondo tuttavia senza danneggiarli se non in modo simbolico.

rifiutare il prestito. Messo da parte il fascino esercitato dalla *first lady* su Malraux, va ricordato che il prestito doveva soprattutto addolcire gli aspri rapporti conflittuali tra C. de Gaulle e Kennedy: la cultura andava vista come il «canale della diplomazia». L'invio della Gioconda valeva quindi come ringraziamento per l'impegno americano durante la seconda guerra mondiale a favore della liberazione della Francia. Il prestito doveva colmare un debito e con tale prestito la Francia pretendeva niente meno che risarcire gli Stati Uniti.

2. Dalla Gioconda alla Joconde

La Joconde si offriva come trofeo o marcatore della tradizione francese e questo poteva e doveva sembrare più che strano anzi abusivo. Vero che l'aver accolto Leonardo a Amboise nel momento in cui a Roma egli si trovava allora in difficoltà a causa della concorrenza di Michelangelo e di Raffaello e l'aver saputo riconoscere e accogliere Leonardo quale genio, mentre l'Italia o almeno le istanze politiche italiane lo trascuravano, conferivano allo stato francese un merito indiscutibile. Inoltre il merito era anche quello di aver voluto e saputo proteggere la Joconde dalla cupidigia nazista: il quadro era stato spostato e nascosto in diversi castelli durante la seconda guerra mondiale. Tra avvedutezza e opportunismo in fondo la Francia appariva come il paese che aveva saputo riconoscere il valore eccezionale del quadro collocandolo poi nel prestigioso museo del Louvre che fu la dimora e la memoria della monarchia francese. Infine nel dicembre 1962, la Joconde, nonostante le resistenze e le opposizioni, partiva per l'America⁷; quel viaggio verso il nuovo mondo, ormai predominante, sanciva definitivamente il culmine della sua gloria.



Il quadro raggiunse gli Stati Uniti a bordo del transatlantico il *France*: il transatlantico *France* era stato voluto da C. de Gaulle a materializzare la *grandeur* della Francia e quindi la situazione diventava doppiamente simbolica; la Francia mandava il *France* per portare un tesoro inestimabile agli Americani. Imballato in una scatola a temperatura controllata e accompagnato da guardie armate, il dipinto arrivò illeso a New York City il 19 dicembre 1962. Collocato poi all'interno di un

⁷ Cfr. <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewiFiL> archivio televisivo INA : video sul viaggio della Joconde.

furgone blindato con aria condizionata, fu portato direttamente alla National Gallery of Art di Washington. Sarà dapprima esposta a Washington e in seguito in mostra a New York al Metropolitan Museum of Art. Mona Lisa verrà ammirata da 1,7 milioni di visitatori e il quadro tornerà in Francia nel mese di marzo 1963. Il celeberrimo dipinto viaggerà ancora nel 1974 fino al Giappone laddove verrà mostrata al Museo Nazionale dell'Arte Occidentale di Tokyo, un ultimo viaggio che comprendeva d'obbligo, una breve sosta a Mosca in Russia. Proprio al momento del decollo verso la Francia, l'Unione sovietica fece sapere – il periodo essendo quello della Guerra fredda – che avrebbe rifiutato il sorvolo del suo territorio costringendo la Francia a organizzare uno scalo⁸.



Per attraversare l'Atlantico, la Joconde ricevette addirittura un mazzo di fiori e un biglietto da visita a suo nome «Mona Lisa» per augurarle un buon viaggio, come se fosse una vera *personne*, era ormai diventata un mito. In occasione della venuta della Joconde il presidente degli Stati Uniti, John Kennedy, fece un discorso perché la mostra era diventata, secondo i giornali del tempo, «una questione ufficiale» per la Casa Bianca: «Questo dipinto è la seconda signora che il popolo della Francia ha inviato negli Stati Uniti e anche se non resterà con noi come la Statua della Libertà, il nostro apprezzamento è altrettanto grande», disse Kennedy nel suo discorso di presentazione dell'esposizione. Fu la prima mostra museale di successo ed ebbe risonanza globale. L'arte era diventata ufficialmente un'appendice della guerra e della diplomazia post bellica.

⁸ La questione di un ulteriore viaggio di Mona Lisa rimane attuale, ne testimonia l'articolo del Messaggero che ricorda il periodo in cui la ministra francese Françoise Nyssen intendeva esporre, tra l'altro, il quadro ad Abu Dhabi nell'anno anniversario della nascita del maestro ossia il 2019: «La Gioconda non si tocca, non si sposta né si presta. È un capolavoro talmente fragile che non può essere mosso dalla sua collocazione attuale». *Il Louvre dice "no" al governo francese: la Gioconda non andrà in tour*, <https://www.ilmessaggero.it> 10 aprile 2018.





Come si vede nelle fotografie dell'epoca, durante la sua permanenza alla National Gallery, la Mona Lisa fu vista da migliaia e migliaia di persone incuriosite dalla fama della cosiddetta *star* pittorica. Il 6 febbraio venne trasferita al Metropolitan Museum di New York dove, in un mese, venne ammirata da più di un milione di visitatori. Tornato in Francia André Malraux dichiarava: «in definitiva, queste migliaia di esseri che venivano ad ammirare la Joconde venivano a ringraziare la Francia».

3. *Invisibile artista italiano*

Il discorso di Malraux a Washington sembra tipico e paradossalmente caratteristico non di un *passeur* ma piuttosto di un *antipasseur*. Il discorso rimane molto famoso e certamente sintomatico di quel rapporto che la Francia intrattiene tuttora con la cultura italiana: un senso d'ammirazione ma soprattutto una forma d'appropriazione rivendicata e assunta. A leggere Malraux, il quadro può farsi portavoce dello splendore e della magnanimità francesi, magari risarcire le sue colpe. L'episodio mette a fuoco l'ambivalenza se non l'ambiguità della figura del cosiddetto *passeur*.

6 - André Malraux, «Discours prononcé le 9 janvier 1963, par Monsieur André Malraux, à Washington», allocution prononcée à l'occasion de l'envoi de *La Joconde* aux Etats-Unis.

Monsieur le Président,

Voici donc le plus célèbre tableau du monde. Gloire mystérieuse, qui ne tient pas seulement au génie.

D'autres portraits illustres peuvent être comparés à celui-là. Mais chaque année, quelques pauvres folles se croient Monna Lisa, alors qu'aucune ne se croit une figure de Raphaël, du Titien ou de Rembrandt.

Quand le France a quitté le Havre, aux bouquets apportés pour les passagères vivantes, était joint un bouquet porteur d'une carte sans nom, avec l'adresse : «Pour Monna Lisa»... La liste de ceux que troubla ce tableau est longue et commence à son auteur. **Léonard**, qui parle de sa propre peinture avec tant de modération, a écrit une fois : «Il m'advint de peindre une œuvre réellement divine»...

On peut en donner maintes explications. Je suggérerai seulement celle-ci. **L'antiquité que ressuscitait l'Italien** proposait une idéalisation des formes, mais le peuple des statues antiques, étant un peuple sans regard, était aussi un peuple sans âme. **Le regard, l'âme, la spiritualité, c'était l'art chrétien, et Léonard avait trouvé cet illustre sourire pour le visage de la Vierge.** En transfigurant par lui un visage profond, Léonard apportait à l'âme de la femme l'idéalisation que la Grèce avait apportée à ses traits. La mortelle au regard divin triomphe des déesses sans regard. C'est la première expression de ce que Goethe appellera l'éternel féminin.

La possession des chefs-d'œuvre impose aujourd'hui de grands devoirs, chacun le sait. Vous avez bien voulu, Monsieur le Président, parler d'un «**prêt historique**», pensant peut-être aux sentiments dont il témoigne. Il est historique aussi en un autre sens, qui vous fait grand honneur. Lorsque, à mon retour, quelques esprits chagrins me demanderont, à la tribune : «**Pourquoi avoir prêté Monna Lisa aux Etats-Unis**». Je répondrai : «**Parce qu'aucune autre nation ne l'aurait reçue comme eux**».

Par vous, Monsieur le Président – et par Madame Kennedy, toujours présente lorsqu'il s'agit d'unir l'art, les Etats-Unis et mon pays –, **la plus puissante nation du monde rend aujourd'hui le plus éclatant hommage qu'une œuvre d'art ait jamais reçu.** Soyez-en loués tous deux – au nom de tous les artistes sans nom qui vous en remercient peut-être du fond de la grande nuit funèbre.

Un dernier mot. **On a parlé des risques que prenait ce tableau en quittant Le Louvre.** Ils sont réels, bien qu'exagérés. Mais ceux qu'ont pris les **gars qui débarquèrent un jour à Arromanches** – sans parler de ceux qui les avaient précédés vingt-trois ans plus tôt – étaient beaucoup plus certains. Au plus humble d'entre eux, qui m'écoute peut-être, je tiens à dire, sans élever la voix, que **le chef-d'œuvre auquel vous rendez ce soir, Monsieur le Président, un hommage historique, est un tableau qu'il a sauvé.**

Il discorso fu pronunciato il 9 gennaio 1963 a Washington, ne presentiamo qui alcuni estratti da noi tradotti. Ci soffermiamo su una prima caratteristica del discorso vale a dire la vistosa «invisibilizzazione» dell'italiano – come lingua, come cognome e come cultura e la corrispondente onnipresenza del francese – come lingua, come titolo e come riferimento culturale glorioso.



Il testo, molto breve, appare tuttavia molto curato nello stile⁹, esso inizia così:

⁹ Cfr. : l'archivio del Ministero degli affari culturali francese: André Malraux, «Discours prononcé le 9 janvier 1963, par Monsieur André Malraux, à Washington», allocution prononcée à l'occasion de l'envoi de *La Joconde* aux Etats-Unis. Paris, ministère des Affaires culturelles, s.d. [1971]. <https://malraux.org/wp>

Signor Presidente

Ecco il dipinto più famoso al mondo. *Gloria misteriosa*, che non riguarda solo il genio.

Altri ritratti illustri possono essere paragonati a questo. Ma ogni anno, alcune povere pазze pensano di essere Monna Lisa, mentre nessuno si pensa una figura di Raphaël, Titien o Rembrandt.

Quando le *France* lasciò Le Havre, ai mazzi di fiori portati per le passeggiare viventi, fu aggiunto un biglietto senza nome, con l'indirizzo: "Per Monna Lisa"...

«Gloria e genio» le parole rendono omaggio al carattere eccezionale del quadro; l'eccezionalità del «dipinto più famoso al mondo» viene offerta all'America dalla Francia come rende palese la prima parola espressa: «ecco». Il regalo non deve niente o poco a Leonardo da Vinci o alla cultura italiana – lo stesso cognome «Vinci» non viene mai espresso in quanto potrebbe italianizzare l'origine del quadro: si parla soltanto di «Léonard». Altamente simbolico fu il viaggio effettuato sul France: Malraux francesizza chiaramente la Joconde, decontestualizza volutamente il quadro tipicamente italiano per la forma e il significato che rileva invece del pensiero rinascimentale italiano e dell'umanesimo fiorentino. Mette piuttosto in valore il carattere francese del mitico viaggio con le parole «France, le Havre» e con la scelta di un campo lessicale francese. Ne sottolinea le straordinarie e sovrumane qualità ma l'eccezionalità proviene piuttosto dal carattere «divino» del quadro ossia dalla matrice cristiana dell'opera: «Lo sguardo, l'anima, la spiritualità, era arte cristiana, e Leonard aveva trovato questo sorriso illustre per il volto della Vergine».

In quel brano la figura del *passeur* dell'anima cristiana è lo stesso Léonard: Malraux non esprime nessun sentimento d'ammirazione o addirittura alcun senso di debito verso il pittore: l'artista è l'abile mano messa al servizio di un sentimento più elevato: il cristianesimo. Leonardo da Vinci viene semplicemente chiamato *l'italien*, il quasi anonimato del pittore viene rafforzato dall'idea sottilmente suggerita che, in fondo, Léonard abbia semplicemente saputo restituire la potenza del pensiero cristiano; essendo quindi quasi ridotto allo statuto d'intermediario, d'esecutore, d'esperto messaggero della sensibilità cristiana. L'idea tutta rinascimentale di un artista capace d'interpretare il disegno d'origine divino tramite un suo ambizioso progetto viene qui, da parte di Malraux, messo al servizio di un impossessamento secondario, a scapito dell'autore fiorentino.



In seguito il discorso si concentra su un faccia a faccia tra Francia e Stati Uniti, uno scambio reciproco volto alla ricerca di un desiderato senso di parità:

Il possesso di capolavori oggi impone grandi doveri, come tutti sanno. Signor Presidente, Lei ha voluto gentilmente evocare un “prestito storico”, forse pensando ai sentimenti di cui si fa testimone. È pure storico in un altro senso, il che Le fa grandissimo onore. Quando, al mio ritorno, alcuni spiriti contrari mi chiederanno, in tribuna: “Perché aver prestato Monna Lisa agli Stati Uniti”. Dirò: “Perché nessun'altra nazione l'avrebbe ricevuta come loro”

Il ministro giustifica la sua scelta e il sottointeso appare limpido: nessuna altra nazione poteva offrire un regalo di questo valore. Il prestito diventa l'occasione di instaurare un faccia a faccia tra Stati Uniti e Francia, tramite la falsa umiltà di Malraux viene ricordata l'eccezionalità del prestito e quindi la magnanimità della Francia:

Grazie a Lei, signor Presidente – e grazie alla signora Kennedy, che è sempre presente quando si tratta d'unire l'arte, gli Stati Uniti e il mio paese – la nazione più potente del mondo sta oggi rendendo l'omaggio più eclatante che un'opera d'arte abbia mai ricevuto.

Siatene lodati entrambi – a nome di tutti gli artisti senza nome che possono ringraziarvene dal profondo della grande notte funebre.

Chiaramente Malraux stabilisce un parallelo tra le due nazioni, un confronto che innalza la Francia – grazie all'eccezionale prestito – al livello di grande potenza, rispondendo così all'ossessione di *grandeur* ritrovata espressa da C. de Gaulle. L'opera d'arte diventa la posta in

gioco diplomatica, politica e intellettuale tra Stati Uniti e Francia: exit l'Italia. La stranezza risiede anche nell'impostazione del faccia a faccia perché non sono C. de Gaulle e la moglie, bensì Malraux e la sua sposa a incontrarsi con il Presidente e la *first lady*: c'è una rottura nell'equilibrio delle forze in presenza per cui capiamo che il prestito serve anche e forse soprattutto a conferire importanza allo stesso ministro della cultura:

Un'ultima parola.

Abbiamo parlato dei rischi che questo dipinto ha corso quando abbiamo lasciato il Louvre. Sono reali, anche se esagerati. Ma i rischi presi dai ragazzi che un bel giorno sbarcarono ad Arromanches – per non parlare di quelli che li avevano preceduti ventitré anni prima – erano di certo molto più reali. Al più umile di loro, che forse mi sta ascoltando, vorrei dire, senza alzare la voce, che il capolavoro al quale Lei sta rendendo un omaggio storico questa sera, signor Presidente, è un dipinto che egli ha salvato.

L'impressione generale della presunta parità tra i due paesi viene innanzitutto rafforzata dall'esempio finale: concedendo loro quel prestito prestigioso di cui sono altamente degni, la Francia ringrazia gli Stati Uniti e osanna l'impegno dei liberatori. Il viaggio della Joconde funge da giusto contraccambio alle azioni dei salvatori; l'Italia rimane nel buio essendo stata nel campo dei nemici fascisti. Dietro c'è l'idea che l'Italia in fondo fosse indegna di possedere quel capolavoro: per averlo lasciato sfuggire nel Rinascimento e per aver collaborato coi nazisti nel periodo della guerra. Exit il collaborazionismo dei Francesi e la sconfitta militare della Francia, motivo per cui Leonardo da Vinci e la Gioconda vengono chiaramente strumentalizzati per difendere l'onore di una Francia partigiana – alla quale apparteneva Malraux – ma che sembra voler cancellare parte della verità storica. Malraux fa della Joconde un trofeo emblematico della lotta per la libertà e per la democrazia. Nella fotografia storica che fissa per sempre l'evento politico nella memoria universale, *le gesta* malrausiane fungono da risarcimento della Francia collaboratrice. John Fitzgerald Kennedy versus André Malraux e non Charles de Gaulle il quale detestava gli Americani: egli non sopportava la nuova prepotenza statunitense e contestava l'umiliazione fatta alla Francia alla conferenza di Jalta nel febbraio 1945¹⁰. Qui invece il trionfo era tutto francese e si trattava di pagare un debito con le ricchezze altrui. Grazie al generale C. de Gaulle, il quale incarnava legittimamente la resistenza francese, la Gioconda ricompensava la tenacia dei partigiani francesi.

4. *Conclusione in forma di confusione*

A leggere il discorso di André Malraux, la Joconde appare tipicamente francese perché il ministro confonde volutamente autore e possessore: in fondo l'accoglienza riservata dagli americani alla Joconde non è un omaggio a Vinci o alla cultura rinascimentale bensì il riconoscimento fatto alla grandezza della Francia, per aver saputo acquisirlo e salvaguardarlo. Lo slittamento semantico, la confusione delle temporalità fa del quadro di Leonardo un'opera degna del genio francese. Il quadro viene decontestualizzato e la sua storia viene diluita nel tempo e nello spazio. Il pittore rimane curiosamente indietro sul palcoscenico della mostra della Gioconda; exit l'Italia, Firenze, Vinci e il Rinascimento italiano. Il prestito si fa gesto imperiale in grado di rispecchiare il prestigio

¹⁰ Il generale francese Charles de Gaulle fu profondamente irritato per non essere stato invitato a Jalta.

ritrovato della Francia, attualizza un tentativo politico di riabilitazione nel concerto delle nazioni democratiche e moderne. L'autore delle *Antimemorie*, libro uscito nel 1967, si rivela già nell'approccio alla verità storica quando lo scrittore sconvolge le regole del genere memorialistico ignorando la continuità cronologica e trascurando l'esaustività e la veracità dei fatti. Citiamo di nuovo l'articolo di Davide Brullo a proposito della concezione malrausiana della verità storica:

[...] Malraux ha cambiato il modo di scrivere un genere, l'autobiografia, tradizionalmente fondata sulla verità fattuale. Ponendo le memorie della propria vita all'intersezione con quella tendenza che dieci anni dopo, nel 1977, Serge Doubrovsky avrebbe definito autofiction, vale a dire la "finzione di eventi e fatti strettamente reali", Malraux ha rinnovato il canone delle opere non inventate scritte in prima persona: il ricordo non è più da cercare dietro di sé, ma davanti a sé. Nella retrospettiva, dunque, e nel futuro prospettico, perché il vissuto di un individuo è fatto anche di fantasie inconfessate, di desideri inappagati, di attese. È un concetto espresso peraltro dal Clappique [personaggio del libro] della *Condizione umana*: "Non contava né il vero né il falso, ma il vissuto"

Smanioso di riaffermare la grandezza francese, Malraux dimentica volontariamente la realtà storica e quindi trascura il passato per guardare verso il futuro nella prospettiva di riabilitare il proprio paese; quindi attraverso la vicenda leonardiana della Joconde racconta *un'altra storia*, racconta un suo «vissuto» vale a dire il proprio *ressenti*, narra la gloria ritrovata di un Francia redenta. Ecco perché in occasione della presentazione del bilancio degli Affari culturali il 9 novembre 1963, Malraux ribadisce il suo credo: «*En définitive, ces centaines de milliers d'êtres qui venaient admirer la Joconde venaient dire merci à la France*»¹¹.

Fonti delle fotografie:

[https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2013/today-in-met-history-february-](https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2013/today-in-met-history-february-4)

[4](https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2013/today-in-met-history-february-4)

<http://www.lafotografiacomeattopolitico.it/2020/02/27/monna-lisa/>

<https://malraux.org/>

¹¹ Présentation du budget des affaires culturelles le 9 novembre 1963, J.O. Débats Assemblée nationale, n° 123, 10 novembre 1963, p. 7087-7094. : «in definitiva, queste migliaia di esseri che venivano ad ammirare la Joconde venivano ringraziare la Francia».

MEIN ITALIEN «CON SIMPATIA»

KLAUS WAGENBACH: EDITORE, PASSEUR, SPIRITO LIBERO

1. Declinazioni “editoriali” del passeur

Oltre a intellettuali di vario genere, artisti, scrittori, saggisti, giornalisti e simili, la composita categoria del *passeur* dovrebbe contemplare, a nostro avviso, almeno altri due profili professionali, avvezzi, per ruolo e funzione, a muoversi tra lingue e culture diverse, vale a dire gli esponenti del mondo della diplomazia e gli operatori a vario titolo dell’industria editoriale. Ai primi fu dedicato qualche anno fa un convegno internazionale¹ che, sia pur limitatamente al Settecento, ebbe il merito di esplorare le molteplici implicazioni imagologiche della loro mediazione interculturale quale effetto per nulla secondario delle loro mansioni di rappresentanza. Di contro, gli attori dell’editoria attendono ancora di essere studiati più approfonditamente nel loro ruolo di intermediatori fra culture. Una simile indagine potrebbe muovere dalla consapevolezza che ogni scelta compiuta in tale settore — sia essa redazionale, traduttiva, linguistica o semplicemente di *marketing* —, contribuendo a costruire un canone di opere tradotte, si ripercuote giocoforza sulla loro ricezione e allo stesso tempo veicola nel lettore una determinata idea dei rispettivi autori, oltre che un’impressione generale della letteratura e del Paese di appartenenza.²

Nel caso della traduzione letteraria, per esempio, andrebbe approfondito anzitutto il ruolo di *passeur* svolto dal “traghettatore” linguistico, il quale, nel rendere accessibile l’originale a un pubblico di lingua e cultura diversa, si fa anche (più spesso di quanto si direbbe) intermediatore di cognizioni di natura poetologica e imagologica. Come il giudizio su un film straniero, oltre che dal talento dei suoi attori, è influenzato — forse soprattutto — dalla bravura dei doppiatori, così l’idea che il lettore comune si fa di un’opera letteraria nata in una lingua diversa dalla sua sarà determinata da chi ha “prestato la voce” al suo autore; in ultima analisi dalla riuscita o meno della sua traduzione. Quest’ultima, difatti, è in grado di trasmettere un’idea dell’opera diversa da quella che ne hanno i fruitori dell’originale, un’idea costruita in maniera subliminale attraverso scelte e strategie traduttive che investono, tra l’altro, la resa dei personaggi e dei loro rapporti.³

D’altro canto, espletandosi, per così dire, “a valle”, il *passaggio* traduttivo è conseguenza di scelte editoriali prese preliminarmente da altre figure, a loro volta considerabili quali declinazioni “editoriali” del *passeur*, ossia il curatore editoriale e l’editore. Decidendo “a monte”, in base a valutazioni di natura “ideologica”, oltre che — sempre più spesso — di *marketing*, queste due figure professionali si profilano

¹ Se ne vedano gli Atti in *La diplomatie des Lettres au XVIII^e siècle: France-Italie / La diplomazia delle lettere nel XVIII secolo: Francia-Italia*. Atti del Convegno, Parigi, 7–9 dicembre 2017, in «Chroniques italiennes», Numero monografico, 1–2, 2019 (37).

² In ciò si rivela un precipuo carattere imagologico del canone “straniero”, sul quale si dovrà sorvolare in questa sede.

³ Si pensi, per esempio, alla scelta compiuta in due traduzioni tedesche — rispettivamente dei *Promessi sposi* e di *Napoli milionaria!* — nei cui dialoghi al pronome formale “voi”, avvertito evidentemente come anacronistico, è stato preferito il più diretto e confidenziale *du*; una decisione traduttiva che nel lettore germanofono avalla un’idea sostanzialmente diversa (si legga falsata) della relazione di coppia tra Renzo e Lucia così come del rapporto genitori-figli in seno alla famiglia Jovine. Cfr. A. Manzoni, *Die Brautleute*, Deutsch von Burkhard Kroeber, München, Carl Hanser Verlag, 2000; nonché E. De Filippo, *Neapel im Millionenrausch. Napoli milionaria!*, aus dem neapolitanischen Dialekt v. Thea Mayer, in *Komödien*, Berlin, Verlag Volk und Welt, 1972, pp. 5-114.

come i veri artefici della realizzazione del catalogo “straniero” di una Casa editrice. Per citare solo un esempio, per così dire, “nostrano”, basterà ricordare che negli anni Sessanta la ricezione italiana della nuova generazione di scrittori tedeschi — tra cui Günter Grass, Hans Magnus Enzensberger e Peter Weiss — fu segnata da due opposte concezioni della letteratura, incarnate, pur nella comune matrice marxista, rispettivamente dalla “classica” Einaudi (fondata nel 1933) e dalla più giovane e agguerrita Feltrinelli (1955), che all'impronta marcatamente antifascista e neorealista della prima andava contrapponendo la visione avanguardistica e sperimentale del Gruppo 63. Non stupisce, dunque, che i curatori editoriali germanisti in organico alle due aziende — rispettivamente Cesare Cases e Enrico Filippini — nel vagliare la produzione letteraria germanofona andarono prediligendo i titoli più rispondenti alla linea editoriale “di casa” e alla concezione letteraria da essa espressa.⁴ L'esempio di questi due *editor-passeur* mostra chiaramente che il selezionatore di opere straniere in forza a una Casa editrice può disporre di strumenti che gli consentono di costruire e plasmare il canone traduttivo, influenzando in modo determinante l'idea che il lettore si fa di una letteratura nazionale e del rispettivo Paese, oltre che dell'autore e della sua opera.

Ciò vale a maggior ragione per la terza insospettabile figura di *passeur*, ossia l'editore *tout court*, che peraltro, in particolari circostanze, può anche coincidere col selezionatore. Il decisivo contributo ai “passaggi” fornito dalle Case editrici quali laboratori degli editori-*passeur* ha già ispirato un *excursus* fatto nel volume collettaneo curato da Brigitte Poitrenaud-Lamesi e Alejandro Patat.⁵ A partire dalla ricostruzione storica e dalle considerazioni generali addotte in quella sede, si tratterà ora di presentare, limitatamente allo spazio a nostra disposizione, un esempio specifico di editore-*passeur* che abbiamo individuato nel berlinese Klaus Wagenbach (1930-2021), fondatore, sessant'anni or sono, dell'omonima Casa editrice indipendente.

2. Premiata ditta

In merito alla traduzione considerata *sub specie* imagologica va anzitutto osservato che a partire dagli anni Cinquanta la ricezione tedesca della letteratura italiana postbellica fu interessata da un'intensificazione caratterizzata anche da un incremento delle traduzioni di opere nostrane nella lingua di Goethe. Tale *trend* è anzitutto ascrivibile a due Case editrici di Monaco di Baviera (Piper e Hanser) e, a partire dagli anni Sessanta, anche al *Verlag Klaus Wagenbach*, che ai suoi *wilde Leser* (lettori selvaggi) andava proponendo, fra l'altro, una selezione di titoli italiani. Il *VKW* vide la luce nel 1964, perseguendo sin dai primi vagiti una politica editoriale indipendente dalle logiche di mercato, a cui contrapponeva l'intento di pubblicare libri «per convinzione e diletto, con accuratezza e serietà».⁶ I principi ispiratori della neonata impresa editoriale furono stabiliti dal fondatore in accordo con gli autori della prima ora (Gras, Bachmann, Richter e Bobrowski) e contemplavano tra l'altro:

1. l'affrancamento del lavoro editoriale da logiche di profitto;

⁴ Per un utile approfondimento si rimanda a M. Sisto, *Mutamenti del campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, in «Allegoria», 55, 2007, pp. 86-109.

⁵ Cfr. R. Ubbidente, *Letteratura italiana e ricezione tedesca nel secondo Novecento: un excursus*, in *Passeurs. La letteratura italiana del Secondo Novecento fuori d'Italia: ricezione e immaginario (1945-1989)*, a cura di A. Patat e B. Poitrenaud-Lamesi, Frankfurt am Main et al., P. Lang, 2021, pp. 237-260. Nello stesso volume cfr. anche lo studio di Bernardina Rago (pp. 195-206) dedicato alla fortuna dei *Malavoglia* nella DDR, la cui lettura rafforza — per la Germania Est — l'ipotesi di un regime fattosi esso stesso *passeur*, onde assicurare «[i]l controllo ideologico della ricezione» delle opere straniere “ammesse”, modellandole «a una specifica chiave di lettura delle dottrine di Marx e di Engels e ai provvedimenti legati a diverse fasi del regime». B. Rago, *La Sicilia di Giovanni Verga al servizio di Ulbricht. Lo strano viaggio dei Malavoglia nella DDR*, in *ivi*, p. 195.

⁶ «[A]us Überzeugung und Vergnügen, mit Sorgfalt und Ernsthaftigkeit». (T.d.r.). <https://www.wagenbach.de/images/verlag/verlagsgeschichte-online.pdf> (15 gennaio 2023).

2. la garanzia per tutti gli autori in catalogo di vedersi riconosciuti gli stessi compensi, calcolati al massimo livello possibile, così come un eguale diritto di compartecipazione alle decisioni editoriali;
3. l'impegno a contenere durevolmente i prezzi dei volumi pubblicati.

Sin dalle prime uscite, inoltre, il *Verlag* diede prova di perseguire una strategia intesa a distinguerlo anche esteticamente dai blasonati concorrenti, adottando, per esempio, il formato in-quarto e, almeno inizialmente, una severa tonalità di nero per le copertine.

La decisione di stabilire la sede a Berlino Ovest — *enclave* del “mondo libero” nel cuore della DDR — rivela, nel visionario fondatore, l'intenzione programmatica di dare vita a un “Ost-West-Verlag” (editore Est-Ovest) — una piattaforma comune per autori di entrambe le Germanie —, e con ciò ad una Casa editrice, sì, “di Berlino”, ma per nulla “berlinese”. Tale sogno era destinato, tuttavia, a infrangersi già un anno dopo, quando la pubblicazione di una raccolta di liriche di Wolf Biermann, cantautore critico nei confronti del regime e per questo invisibile alla SED, causò a Klaus Wagenbach il ritiro della licenza di pubblicare al di là del Muro, unitamente al divieto d'ingresso — nonché di semplice transito — nella Germania Est.

Il fallimento della progettata congiunzione orizzontale Est-Ovest rese necessario un riorientamento programmatico che Wagenbach avviò attraverso un'ideale congiunzione verticale Nord-Sud, volgendo lo sguardo verso il Belpaese (da secoli meta prediletta della *Sehnsucht* germanica), che assurgeva, così, a “stella polare” del nuovo catalogo del *Verlag*.

Dopo diverse vicissitudini pregne di implicazioni (anche di natura giudiziaria), avvenute sullo sfondo dei movimentati anni di piombo, gli anni Ottanta videro anche il *VKW* navigare col vento in poppa sulla cresta dell'onda del cosiddetto “Eco-Effekt”, ossia dello straordinario successo internazionale riscosso dal *Nome della rosa*, che in Germania fece a lungo da traino alla ricezione di altre opere italiane, rendendo popolari i loro autori.

Intanto, per la Casa editrice e il suo fondatore arrivarono i primi riconoscimenti di rilievo nazionale e internazionale, tra cui spiccano il premio della critica tedesca (1979), il Premio Montecchio (1982) e il Premio nazionale per la traduzione (1990), conferito dal MIBAC per la sua opera di diffusione della letteratura e cultura italiana in area germanofona. Seguiranno l'Astrolabio d'oro (1995), il Premio Ardinghella (2006) e la laurea *ad nonorem* dell'Università degli Studi di Urbino (2006).

A partire dal Duemila, ceduta la gestione alla moglie — Susanne Schüssler — Klaus Wagenbach ritaglia per sé il ruolo di consulente editoriale, che, in forza della sua lunga e provata esperienza, esercita con grande *nonchalance*. Sotto la nuova direzione, il *Verlag* apre il suo catalogo a nuovi autori, provenienti da svariati Paesi, ma allo stesso tempo conferma l'attenzione particolare dedicata alle “voci” dall'Italia come caposaldo della propria storia.

3. *Kennst du das Land?*

Prima ancora di rappresentare un caratterizzante filo rosso della produzione editoriale del *Verlag*, il rapporto “di simpatia” con l'Italia definisce il carattere del suo fondatore sia come editore sia come lettore e autore. Il forte interesse per il “Paese dei limoni” scaturisce — come spesso succede negli intellettuali tedeschi — dagli studi di Storia dell'arte.⁷ Profondamente affascinato dal Rinascimento, il giovane Klaus compie negli anni Cinquanta un primo “pellegrinaggio” artistico nella terra che gli diede i natali e, munito solo di ottime conoscenze della lingua latina, da cui faceva scaturire con immaginifica intuizione i vocaboli

⁷ Wagenbach studiò questa materia, in combinazione con Germanistica e Archeologia, alle università di Francoforte sul Meno e, per due semestri, di Monaco di Baviera, addottorandosi nel 1957 con una tesi dedicata a Franz Kafka (cfr. *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883-1912*, Bern, Francke, 1958), autore che lo aveva folgorato sin dagli anni di apprendistato.

di un italiano probabile, si abbandona alla scoperta di un Paese che non smetterà più di attrarlo a sé, inducendolo successivamente a comprare casa nell'amata Toscana,⁸ dove peraltro deciderà di stabilire anche la sua ultima dimora (riposa infatti nei pressi di Montepulciano). Nel 2007 la padronanza pluridecennale in materia di "cose italiane" induce l'editore berlinese a vestire i panni del curatore di una sorta di *vademecum* dal titolo *Mein Italien kreuz und quer* (*La mia Italia in lungo e in largo*), non a caso definito una vera e propria "dichiarazione d'amore" all'Italia. Si tratta di una guida letteraria che abbina gli autori trattati ai luoghi rispettivamente più rappresentativi, veicolando in tal modo una poliedrica immagine del Paese, dalle profonde radici letterarie. Sulle tracce degli autori scelti, il lettore viene condotto — diciamo così — "per mano" attraverso la Penisola e le sue bellezze: dalla Venezia di Scarpa alla Alessandria di Eco, dalle Langhe di Pavese alla Milano di Gadda, dalla Sicilia di Sciascia all'Emilia di Celati, fino al Monte Amiata di Luzi. Come si intuisce facilmente, questa raccolta antologica sortisce un forte impatto imagologico, che gioca con i ricordi autobiografici del lettore-tipo germanofono, il quale continua a vedere nel Belpaese lo schermo di proiezione della sua profonda *Sehnsucht*, ovvero di quella secolare sua nostalgia della classicità, in tutte le sue forme e declinazioni. Sulla stessa linea d'onda si erano già poste le istruzioni per un "viaggio felice" date alle stampe con notevole successo agli albori del terzo millennio.⁹

4. I "libri al dente" di un editore-passeur

Rispetto a simili curatele, certo significative, ma sporadiche, il Klaus Wagenbach *passeur* si realizza appieno nel suo lavoro di editore. Se la scelta di pubblicare la *Hilarotragedia* (1964) di Manganelli¹⁰ — non dando in ciò ascolto a Giangiacomo Feltrinelli, che glielo aveva amichevolmente sconsigliato — rivela la "temerarietà" del berlinese, sarà con Pasolini che egli darà prova del suo fiuto. Anticipando, infatti, di qualche anno il successo popolare posto in essere dal cosiddetto "Eco-Effekt", Wagenbach apre le porte della sua Casa all'autore friulano, portatore di una visione non dogmatica all'interno del comune panorama di sinistra, dandone alle stampe gli *Scritti corsari* (1975) in un'edizione, rivista e commentata, di ottantamila copie che rappresenta un rimarchevole sforzo per la macchina organizzativa del "piccolo" *Verlag*.¹¹ Lo straordinario successo di questo libro in Germania era, per così dire, nell'aria e, per meglio comprenderne le ragioni, va notato con Wagenbach che

⁸ Ciò fa di Klaus Wagenbach un eminente pioniere di quella che i tedeschi, in un registro linguistico colloquiale, chiamano "Toskana-Fraktion", ossia quell'area della tradizionale italo-filia germanica caratterizzata dalla predilezione più o meno esclusiva per questa regione, spesso eletta a patria del cuore e seconda residenza. Cfr. R. Ubbidente, *Letteratura italiana e ricezione tedesca nel secondo Novecento*, cit., p. 249.

⁹ Cfr. K. Wagenbach, *Nach Italien! Anleitung für eine glückliche Reise*, Berlin, Wagenbach, 2000.

¹⁰ G. Manganelli, *Niederauffahrt*, aus dem Italienischen von Toni Kienlechner, Berlin, Wagenbach, 1967.

¹¹ Cfr. P. P. Pasolini, *Freibeuterschriften. Aufsätze und Polemiken über die Zerstörung des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*. Aus dem Italienischen von Thomas Eisenhardt, Berlin, Wagenbach, 1979. Sugli *Scritti corsari* come anticipazione, a livello intellettuale, del successo riportato da Eco a livello popolare si veda quanto osservato nel 1994 dallo stesso editore: "Il successo degli *Scritti corsari* presso i lettori tedeschi, considerata la loro natura saggistica, fu enorme: ottantamila copie. E questo successo giovò — tra l'altro — anche a quei giovani autori italiani che a suo tempo erano stati avversari di Pasolini. In seguito al successo degli *Scritti corsari*, infatti, molti lettori tedeschi cominciarono a interessarsi all'Italia, a questo strano Paese con la sua strana cultura politica, che permetteva a scrittori come Pasolini di lanciare dalle prime o dalle terze pagine dei quotidiani provocazioni che da noi sarebbero del tutto impensabili — sarebbe come se Günter Grass potesse attaccare Kohl sulla prima pagina della *Frankfurter Allgemeine*... E all'interesse per la cultura politica si accompagnò anche un interesse per la letteratura, che portò fino a *Il fuoco greco* di Luigi Malerba. In altre parole: per i lettori tedeschi Pasolini non fu solo un operatore letterario e un preveggenente politico, ma anche un promotore della letteratura italiana più recente. Abbiamo molto di cui essergli grati". K. Wagenbach, *La libertà dell'editore. Memorie, discorsi, stoccate*. Traduzione di Natascia Barrale, Palermo, Sellerio, 2013, p. 163. Citiamo direttamente dall'edizione italiana, che rende solo parzialmente l'originale (Idem, *Die Freiheit des Verlegers. Erinnerungen, Festreden, Seitenhiebe*, Berlin, Wagenbach, 2010²).

[i]l libro uscì praticamente nell'anno della fondazione del partito dei Verdi e affrontava temi che a cui i Verdi stavano cominciando a dedicarsi. Ciò ebbe varie ripercussioni in tanto [sic] perché i Verdi in questione erano i Verdi *tedeschi* che — con Marx ed Hegel alle spalle — si sentivano dei maestri pensatori. Ed ecco che all'improvviso arriva un regista italiano con idee simili, che risalivano pure a tre anni prima? Insomma: ci si cominciò a interessare all'Italia, alla sua letteratura e alla sua cultura del dibattito.¹²

Queste parole vanno lette in controluce rispetto allo straordinario successo che di lì a qualche anno riscuoterà *Der Name der Rose* di Umberto Eco,¹³ il quale, a ben vedere, fu percepito come un vero e proprio autore della *Weltliteratur*, piuttosto che come uno “scrittore italiano”, tanto più che il suo romanzo storico, ambientato nel lontano Medioevo, non alimentava certo la tradizionale *Sehnsucht* per il “Paese dei limoni”. Dunque, il merito di aver riaperto i riflettori dell'interesse del pubblico tedesco per la Penisola, ponendo fine al ripiegamento su sé stessi innescato dagli Anni di piombo, non potrà che essere di Pasolini, così come del *passeur* editoriale che aveva fatto conoscere la sua ultima opera ai tedeschi.¹⁴

Al di là di queste implicazioni imagologiche, la pubblicazione di *Freibeuterschriften* fornisce ovviamente un contributo determinante alla ricezione di Pasolini in area germanofona e allo stesso tempo riafferma la vocazione “italiana” del *VKW*, confermata di lì a poco con la pubblicazione delle *Galline pensierose* (1980) di Malerba e delle *Meraviglie d'Italia* (1939) di Gadda, grazie a cui anche i lettori tedeschi possono finalmente conoscere, a oltre vent'anni dalla scomparsa, il romanziere più significativo del Novecento italiano.¹⁵ Di lì a seguire sarà la volta di molti altri autori, in rappresentanza di svariati generi, tra cui spiccano i Ginzburg, Longhi, Bobbio, Morante, Parise, Rodari, Pirandello, Manganelli, Moravia, Bassani, Sciascia, Benni e Celati, così come Scarpa, Murgia e Camilleri,¹⁶ tutti selezionati dall'editore-*passeur* in base ai propri gusti, ma anche a quanto di nuovo si andava affermando in Italia, non solo nella belletteristica, ma anche nella saggistica di alta qualità, verso cui il *Verlag* guarda con sempre maggiore interesse. È, dunque, sin dai primi anni Ottanta che “Wagenbach diventa l'editore italiano in Germania, restandolo sino ad oggi”.¹⁷

Con il nuovo millennio, poi, il *passeur* Klaus Wagenbach — sollecitato dalla sua passione giovanile per la Storia dell'arte — ha dato alla luce un progetto di ampia portata, forse il più ambizioso della sua Casa editrice, vale a dire la pubblicazione integrale delle *Vite* del Vasari, opera fondativa della disciplina. Pubblicati tra il 2004 e il 2015, i quarantacinque volumi della “Edition Giorgio Vasari” sono stati accolti

¹² *Ivi*, p. 166. (Corsivo nel testo).

¹³ U. Eco, *Der Name der Rose*. Aus d. Italienischen von Burkhard Kroeber, Berlin, Verlag Volk und Welt, 1987.

¹⁴ Di Pasolini, Volk und Welt, principale editore della DDR, aveva pubblicato nel 1968 *Der Traum von einer Sache* (*Il sogno di una cosa*, 1962).

¹⁵ Cfr. L. Malerba, *Die nachdenklichen Hühner*. Aus dem Italienischen von Iris Schnebel-Kaschnitz und Elke Wehr, Berlin, Wagenbach, 1984; nonché C. E. Gadda, *Die Wunder Italiens*. Aus dem Italienischen von Toni Kienlechner, Berlin, Wagenbach, 1998.

¹⁶ Troppo lunga sarebbe qui la lista completa dei titoli pubblicati. Ci limitiamo, perciò, a citarne solo alcuni tra i più recenti o rappresentativi: M. Murgia, *Murmelbrüder. Eine Geschichte aus Sardinien* (2022); Eadem, *Camilla im Callcenterland* (2011); Eadem, *Elf Wege über eine Insel* (2020); T. Scarpa, *Stabat Mater* (2022); G. Caminito, *Ein Tag wird kommen* (2022); Eadem, *Das Wasser des Sees ist niemals süß* (2022); E. Morante, *Das heimliche Spiel und andere Erzählungen* (2022); G. Manganelli, *Irrläufe* (2022); E. Vittorini, *Gespräch in Sizilien* (2022); P. P. Pasolini, *Teorema oder Die nackten Füße* (2022); G. Verga, *Die Malavoglia* (2022); L. Pirandello, *Feuer ans Stroh* (2021); B. Fenoglio, *Eine Privatsache* (2021); N. Ginzburg, *Die Stimmen des Abends* (2021); Eadem, *Schütze* (2021); Eadem, *Familienlexikon* (2020); D. Starnone, *Im Vertrauen* (2021); A. Camilleri, *Der vertauschte Sohn* (2021); Idem, *Der unschickliche Antrag* (2020); Idem, *Fliegenspiel: sizilianische Geschichten* (2002); Idem, *Die Ermittlungen des Commissario Collura* (2004); L. Sciascia, *Einmal in Sizilien* (2021); nonché Idem, *Der Tag der Eule* (2020).

¹⁷ (T.d.r.). “Wagenbach wird zu dem italienischen Verlag in Deutschland und bleibt es bis heute”. <https://www.wagenbach.de/images/stories/50/50Jahre-Wagenbach.pdf> (15 gennaio 2023). (Corsivo nel testo).

con entusiasmo tanto dal vasto pubblico quanto dagli addetti ai lavori, stabilendo una pietra miliare nella ricezione germanofona di questo autore così come del Rinascimento italiano. D'altro canto, l'attenzione all'Italia come patria dell'arte rinascimentale non ha sottratto alcun interesse verso l'epoca contemporanea, concretizzandosi in un'altra sfida vinta da Wagenbach: la recente pubblicazione dello studio sullo sviluppo urbano firmato da Vittorio Magnago Lampugnani.¹⁸

Parallelamente all'apertura verso nuovi orizzonti (soprattutto Sudamerica e Africa), promossa sotto l'attuale direzione di Susanne Schüssler, il "Paese dei limoni" resta, dunque, un caposaldo "fondatore di identità" del *VKW*, che a partire dagli anni Ottanta, è andato via via affermandosi come editore *par excellence* di letteratura e arte italiana, facendo del suo fondatore un chiaro e meritorio esempio di *passeur* editoriale.

5. Mein Italien, «con simpatia»

Detto questo, sarebbe sbagliato ritenere quello di Klaus Wagenbach per l'Italia un "amore cieco". Egli, infatti, era solito differenziare i fatti letterari, sempre accolti con grande interesse e curiosità, dalla vita politico-civile, che spesso — soprattutto in confronto con il suo Paese — lo lasciava perplesso. Come abbiamo visto, prima di essere un punto di riferimento determinante, almeno per i primi cinquant'anni di vita della sua Casa editrice, l'Italia di Klaus Wagenbach corrisponde ad una passione privata, coltivata con curiosità e costanza, in un rapporto privilegiato di lunga data. Quest'ultimo, insieme alle amicizie strette con esponenti della *intelligencija* nostrana (come per esempio Giangiacomo Feltrinelli), fa da sfondo a tutte le scelte editoriali compiute dal *Verlag*, a partire dalla decisione relativa al profilo degli autori italiani da mettere in catalogo.

In uno scritto autobiografico occasionale, Wagenbach definì quello con l'Italia come un rapporto portato avanti sempre «con simpatia»,¹⁹ adducendo uno *statement* su cui vale la pena soffermarsi:

Italia. È un Paese con una gran quantità di ammiratori, ma già i primi aristocratici del «Grand Tour» si interessarono unicamente all'arte. Per il paesaggio, con occhi umidi di commozione, presero ad entusiasarsi soltanto i viaggiatori di epoche successive. Delle situazioni politiche di volta in volta presenti si occuparono in pochi, interessati tutt'al più all'importazione di artisti, cuochi o architetti. Per secoli l'Italia è stata profondamente disgregata e soltanto lentamente ha cominciato a crescere in modo unitario — un processo che dura tuttora e spiega la rabbia di molti cittadini contro il centro del potere, il palazzo.²⁰ I miei tedeschi amanti dell'ordine non dovrebbero storcere il naso sprezzanti, ma prestare più attenzione a un tale stato di cose; un diverso senso della democrazia va comunque preso in considerazione.²¹

Da una parte, queste parole ricordano — almeno in qualche passaggio — il giudizio formulato da Goethe a fine Settecento a proposito dei *lazzari* napoletani, a cui il *Dichterfürst*, in visita in città, guardò per primo con apertura mentale e una fondamentale simpatia che potrebbe essere una forma *ante litteram* di quella del suo connazionale novecentesco. Dall'altra, lo *statement* dell'editore berlinese rivela una precisa volontà di "varcare i confini", vale a dire di oltrepassare il limite ristretto di un'immagine stereotipata del Belpaese che la secolare *Sehnsucht* germanica ha consegnato alla nostra epoca. Questo precipuo *Italienbild* non ha potuto non influenzare, oltre che le scelte di vita strettamente personali, anche quelle di natura editoriale, ponendosi in tal modo all'origine dell'immagine dell'Italia e della sua

¹⁸ V. Magnago Lampugnani, *Die Stadt von der Neuzeit bis zum 19. Jahrhundert: Urbane Entwürfe in Europa und Nordamerika*, Berlin, Wagenbach, 2017.

¹⁹ (In italiano nel testo). K. Wagenbach, *La libertà dell'editore*, cit., p. 11.

²⁰ In italiano nell'originale.

²¹ *Ivi*, pp. 13-14. (Corsivo nel testo).

letteratura che la Casa editrice indipendente ha veicolato nel colto e curioso lettore borghese germanofono. Prim'ancora che dai nomi degli autori e dai titoli delle opere in catalogo, la natura dell'"altra Italia" di questo editore-*passeur* è dunque desumibile dal suo personale rapporto con la terra Ausonia, coniugato con perizia alla sua particolare concezione del proprio lavoro, anzi: della propria missione. Esemplare, in proposito, appare la sintesi che Wagenbach fece di entrambe le cose, rispondendo alla domanda di una conoscente italiana: «Ma, più o meno, che tipo di libri pubblicavo? Molta roba italiana e molta roba politica. Anche roba anarchica? Non mentii e dissi di sì».²²

Va, tuttavia, sottolineato che il lavoro di promotore della letteratura italiana in terra germanica fu sempre inteso da Wagenbach come il frutto di uno scambio sinergico con altri esponenti della colta italo-filia germanofona, ai quali l'editore fu legato anche da una profonda amicizia. Tra gli amici "italiani" di questo *passeur* berlinese spiccano i nomi di Ingeborg Bachmann e, soprattutto, Hans Magnus Enzensberger, che, attivi soprattutto nel campo della intermediazione poetica, faranno conoscere ai lettori tedeschi la poesia di Ungaretti, Fortini e Sanguineti. La meritoria opera di intermediazione culturale di Bachmann e Enzensberger si intreccia, così, con lo straordinario lavoro di promozione editoriale del loro amico Klaus, dando origine ad una sinergia di mutue influenze e interpretazioni che ha segnato la ricezione "colta" — potremmo dire "di nicchia" — degli autori italiani in area germanofona: una ricezione (e un'immagine *altra* dell'Italia) complementare, quando non alternativa, a quella portata avanti dai colossi dell'editoria tedesca, che rispondono principalmente se non esclusivamente, a logiche di mercato e di profitto.

Se, dunque, va messo in rilievo uno dei meriti di questo editore indipendente è quello di essere rimasto fedele ai principi che più di mezzo secolo fa ispirarono la fondazione della sua Casa. Di tale fedeltà si è giovata molto anche la ricezione della letteratura della sua patria di adozione: l'Italia.

Un sentito ringraziamento a Susanne Schüssler.

6. Bibliografia finale

Testi e opere di riferimento

Biermann, W., *Die Drahtarfe. Balladen, Gedichte, Lieder*. Mit Notenbeispielen des Autors, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 1965.

Camilleri, A., *Der unschickliche Antrag*. Aus dem Italienischen von Moshe Kahn, Berlin, Wagenbach, 2020.

Idem, *Der vertauschte Sohn*. Aus dem Italienischen von Moshe Kahn, Berlin, Wagenbach, 2021.

Idem, *Die Ermittlungen des Commissario Collura*. Aus dem Italienischen von Moshe Kahn, Berlin, Wagenbach, 2004.

Idem, *Fliegenspiel: sizilianische Geschichten*. Aus dem Italienischen von Moshe Kahn, Berlin, Wagenbach, 2002.

Caminito, G., *Das Wasser des Sees ist niemals süß*. Aus dem Italienischen von Barbara Kleiner, Berlin, Wagenbach, 2022.

Eadem, *Ein Tag wird kommen*. Aus dem Italienischen von Barbara Kleiner, Berlin, Wagenbach, 2022.

De Filippo, E., *Neapel im Millionenrausch. Napoli milionaria!*, aus dem neapolitanischen Dialekt v. Thea Mayer, in *Komödien*, Berlin, Verlag Volk und Welt, 1972, pp. 5-114.

²² Ivi, p. 142.

- Eco, U., *Der Name der Rose*. Aus d. Italienischen von Burkhart Kroeber, Berlin, Verlag Volk und Welt, 1987.
- Fenoglio, B. *Eine Privatsache*. Aus dem Italienischen von Heinz Riedt, Berlin, Wagenbach, 2021.
- Gadda, C. E., *Die Wunder Italiens*. Aus dem Italienischen von Toni Kienlechner, Berlin, Wagenbach, 1998.
- Ginzburg, N., *Die Stimmen des Abends*. Aus dem Italienischen von Alice Vollenweider. Mit einem Nachwort von Italo Calvino, Berlin, Wagenbach, 2021.
- Eadem, *Familienlexikon*. Aus dem Italienischen und mit einem Nachwort von Alice Vollenweider, Berlin, Wagenbach, 2020.
- Eadem, *Schütze*. Aus dem Italienischen von Joachim Meinert, Berlin, Wagenbach, 2021.
- La diplomatie des Lettres au XVIII^e siècle: France-Italie / La diplomazia delle lettere nel XVIII secolo: Francia-Italia*. Atti del Convegno, Parigi, 7–9 dicembre 2017, in «Chroniques italiennes», Numero monografico, 1–2, 2019 (37).
- Magnago Lampugnani, V., *Die Stadt von der Neuzeit bis zum 19. Jahrhundert: Urbane Entwürfe in Europa und Nordamerika*, Berlin, Wagenbach, 2017.
- Malerba, L., *Die nachdenklichen Hühner*. Aus dem Italienischen von Iris Schnebel-Kaschnitz und Elke Wehr, Berlin, Wagenbach, 1984.
- Manganelli, G., *Irrläufe, Hundert Romane in Pillenform*. Aus dem Italienischen von Iris Schnebel-Kaschnitz, Berlin, Wagenbach, 2022.
- Idem, *Niederauffahrt*, aus dem Italienischen von Toni Kienlechner, Berlin, Wagenbach, 1967.
- Manzoni, A., *Die Brautleute*, Deutsch von Burkhart Kroeber, München, Carl Hanser Verlag, 2000.
- Morante, E., *Das heimliche Spiel und andere Erzählungen*. Aus dem Italienischen von Susanne Hurni-Maehler und Maja Pflug, Berlin, Wagenbach, 2022.
- Murgia, M., *Camilla im Callcenterland*. Aus dem Italienischen von Julika Brandestini, Berlin, Wagenbach, 2011.
- Eadem, *Elf Wege über eine Insel*. Sardische Notizen. Aus dem Italienischen von Julika Brandestini, Berlin, Wagenbach, 2020.
- Eadem, *Murmelbrüder. Eine Geschichte aus Sardinien*, Berlin, Wagenbach, 2022.
- Pasolini, P. P., *Der Traum von einer Sache*. Aus dem Italienischen von Hans-Otto Dill, Berlin, Volk und Welt, 1968.
- Idem, *Freibeuterschriften. Aufsätze und Polemiken über die Zerstörung des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*. Aus dem Italienischen von Thomas Eisenhardt, Berlin, Wagenbach, 1979.
- Idem, *Il sogno di una cosa*, Milano, Garzanti, 1962.
- Idem, *Teorema oder Die nackten Füße*. Aus dem Italienischen von Heinz Riedt, Berlin, Wagenbach, 2022.
- Pirandello, L., *Feuer ans Stroh. Sizilianische Novellen*. Aus dem Italienischen von Johanna Borek, Hans Hinterhäuser, Michael Rössner und Wolfgang Westermann, Berlin, Wagenbach, 2021.
- Rago, B., *La Sicilia di Giovanni Verga al servizio di Ulbricht. Lo strano viaggio dei Malavoglia nella DDR*, in *Passeurs. La letteratura italiana del Secondo Novecento fuori d'Italia: ricezione e immaginario (1945–1989)*, a cura di A. Patat e B. Pointreud-Lamesi, Frankfurt am Main et al., P. Lang, 2021, pp. 195–206.
- Scarpa, T., *Stabat Mater*. Aus dem Italienischen von Olaf Matthias Roth, Berlin, Wagenbach, 2022.
- Sciaccia, L., *Der Tag der Eule*. Ein sizilianischer Kriminalroman. Aus dem Italienischen von Arianna Giachi, Berlin, Wagenbach, 2020.
- Idem, *Einmal in Sizilien*. Aus dem Italienischen von Sigrid Vagt, Berlin, Wagenbach, 2021.

Sisto, M., *Mutamenti del campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, in «Allegoria», 55, 2007, pp. 86-109.

Starnone, D., *Im Vertrauen*. Aus dem Italienischen von Martin Hallmannsecker, Berlin, Wagenbach, 2021.

Ubbidente, R., *Letteratura italiana e ricezione tedesca nel secondo Novecento: un excursus*, in *Passeurs. La letteratura italiana del Secondo Novecento fuori d'Italia: ricezione e immaginario (1945–1989)*, a cura di A. Patat e B. Pointreud-Lamesi, Frankfurt am Main *et al.*, P. Lang, 2021, pp. 237-260.

Verga, G., *Die Malavoglia*. Aus dem Italienischen neu übersetzt von Anna Leube. Mit einem Nachwort von Roberto Saviano, Berlin, Wagenbach, 2022.

Vittorini, E., *Gespräch in Sizilien*. Aus dem Italienischen von Trude Fein, Berlin, Wagenbach, 2022.

Wagenbach, K., *Die Freiheit des Verlegers. Erinnerungen, Festreden, Seitenhiebe*, Berlin, Wagenbach, 2010².

Idem, *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883-1912*, Bern, Francke, 1958.

Idem, *La libertà dell'editore. Memorie, discorsi, stoccate*. Traduzione di Natascia Barrale, Palermo, Sellerio, 2013.

Idem, *Mein Italien kreuz und quer*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 2007.

Idem, *Nach Italien! Anleitung für eine glückliche Reise*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 2000.

Link

<https://www.wagenbach.de/images/verlag/verlagsgeschichte-online.pdf>.

<https://www.wagenbach.de/images/stories/50/50Jahre-Wagenbach.pdf>.

GIOVANNI DALMA, SUS APORTES A LA TERMINOLOGÍA PSICOANALÍTICA EN UN ENSAYO SOBRE *LA FIGLIA DI IORIO* DE GABRIELE D'ANNUNZIO

1. La trayectoria de Giovanni Dalma

Me parece sumamente pertinente destacar la figura de Giovanni Dalma en este Congreso internacional sobre la cultura italiana fuera de Italia, ya que este médico psiquiatra italiano ha desarrollado la investigación y la escritura de artículos referidos al psicoanálisis con ejemplos de la literatura italiana en ámbito académico argentino y concretamente en la Universidad Nacional de Tucumán.

En 1948 el Dr. Horacio Descole, rector de la Universidad Nacional de Tucumán, convocó al Dr. Giovanni Dalma para ocupar el cargo de regente y organizador de la Escuela de Medicina de esa universidad. Entre las cátedras que atendió figuran las de Neurología, Psiquiatría y Psicología Médica. Se desempeñó como docente e investigador y tuvo un papel de relevancia en la vida universitaria y cultural del país (1948 – 1977).

El Dr. Giovanni Dalma había nacido en la ciudad de Fiume el 18 de junio de 1895, puerto marítimo del Imperio Austro-Húngaro. En la historia de Fiume intervienen diversos pueblos, latinos, eslavos, francos, germanos. Diego Pró en su libro *Juan Dalma, personalidad, pensamiento y acción* dice: « el dibujo de las relaciones dinásticas, el deseo autonomista de la ciudad, los intereses económicos, políticos y étnicos dieron origen al cambiante destino político de Fiume y de la región de Venecia Julia.»¹

A lo largo de su trayectoria científica publicó, entre otros, trabajos de interpretación psicoanalítica sobre obras de Zola, Anatole France, D'Annunzio y sobre la *Psicopatología de la vida cotidiana* de Sigmund Freud.

La Sociedad Psicoanalítica italiana (SPI) se había fundado en Teramo el 7 de junio de 1925 por iniciativa del psiquiatra Marco Levi Bianchini del Hospital Psiquiátrico de Teramo. En el acta fundacional participaron doce médicos entre los cuales se encontraba Giovanni Dalma. Su contacto con las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud, Jung, Adler, le permitieron realizar numerosos estudios sobre esa temática. Tal es el caso de *La figlia di Iorio* de Gabriele D'Annunzio, un ensayo en el que introduce secuencias del texto literario para ejemplificar los aspectos teóricos enunciados por su autor.

El presente trabajo se propone mostrar la terminología psicoanalítica empleada por Dalma en su estudio. Al mismo tiempo, se realiza un acercamiento a la versión en español del ejemplario seleccionado por Dalma del texto de Gabriele D'Annunzio para fundamentar su discurso analítico.

Giovanni Dalma ha sido no solo el creador, organizador y docente de la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional de Tucumán sino también el especialista que introdujo el psicoanálisis en este ámbito académico, de allí la extraordinaria recepción de su obra en el contexto científico argentino.

Entre 1949 y 1951 se desempeñó como Regente de la Universidad Nacional de Tucumán con las siguientes funciones: Consejero del Rector y del Consejo Universitario en materia de organización

¹D. Pró, *Juan Dalma. Personalidad, pensamiento y acción*. Vol. 1. Centro Cultural Alberto Rougés. Fundación Miguel Lillo. Tucumán, 2009, p. 13.

universitaria, docencia, planes de estudio y planes de investigación científica.

El Centro de Estudios Juan Dalma de la Fundación Miguel Lillo de la Universidad Nacional de Tucumán ha publicado en 2008: *Juan Dalma. Trayectoria de un médico humanista*. Se trata del Curriculum vitae del Dr. Juan Dalma que abarca una introducción a cargo de Jorge Bianchi, David Lagmanovich y Héctor Warnes quienes han organizado la información biobibliográfica en las siguientes partes:

- 1- Información general, datos biográficos y actividades anteriores a su llegada a la Argentina.
- 2- Docencia e investigación en la Universidad Nacional de Tucumán.
- 3- Actividades profesionales: congresos, jornadas científicas, colaboración con otras instituciones.
- 4- Publicaciones: libros, monografías, artículos, notas, reseñas y traducciones.

Entre los cursos dictados se destacan los vinculados con la Clínica neurológica, Clínica psiquiátrica, Higiene y profilaxis mental, Historia de la Medicina, Medicina Legal y Toxicología, Neurosis, Psicología forense, Psicología médica, Psiquiatría forense.

Ha sido además asiduo colaborador de la *Revista Humanitas* de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT donde ha publicado numerosas reseñas bibliográficas y artículos de su especialidad.

2. *Marco teórico: discurso especializado y terminología*

En la amplia formación de Giovanni Dalma, los estudios sobre psiquiatría son uno de sus aspectos más destacados. Además, el Dr. Dalma se destaca como traductor del alemán, del francés, del inglés y supervisa traducciones del italiano e inglés al español. Cultivó la psicopatología, la neurología y la psiquiatría, profundizó en las bases epistemológicas de las mismas y en la filosofía de las ciencias. Está considerado como un médico humanista que abarcó la ciencia, la docencia universitaria, la investigación científica, la traducción, la literatura y el arte.

Para analizar la terminología del discurso especializado de Dalma hemos recurrido al aporte de lingüistas y terminólogos tales como Gaetano Berruto (2004), Alberto Sobrero (1997), María Teresa Cabré (1999), Carolina Figueras (2001) y Paolo Balboni (2000), quienes coinciden en que la ciencia tiene un discurso específico que textualiza su quehacer. Los usuarios de esos textos especializados comparten conceptos, términos, textos y bibliografía tanto en lengua materna como en lengua extranjera y constituyen una comunidad discursiva. En la Universidad Nacional de Tucumán el iniciador de esa comunidad discursiva es precisamente el Dr. Giovanni Dalma.

Por otro lado, Guiomar Elena Ciapuscio e Inés Kuguel afirman que: «Los textos especializados se realizan en clases textuales específicas del discurso de especialidad (artículo de investigación, ponencia, artículo de divulgación científica, comunicados científicos a la prensa, etc.)»²

Las disciplinas científicas se consolidan gracias a la existencia de términos y conceptos donde logran anclarse. La Terminología, entonces aparece como una interdisciplina que se centra en los términos, o palabras propias de una especialidad. María Teresa Cabré nos dice también que «Las unidades terminológicas, en tanto que objeto de la terminología, se definen en consecuencia [...] como unidades

²E. Ciapuscio e I. Kuguel, «Hacia una tipología del discurso especializado: aspectos teóricos y aplicados». Publicado en: *Entre la terminología, el texto y la traducción* (2002), J. García Palacios y M. Teresa Fuentes (editores), Almar, Salamanca, pp. 37-73.

multidimensionales, lingüísticas, cognitivas y comunicativas.»³

La traducción especializada necesita de la terminología que se ocupa de recoger los términos originales a partir de los usos que los especialistas hacen de ellos. Las unidades terminológicas son el modo de expresión del conocimiento especializado.

3. *Corpus: Ensayo de interpretación psicoanalítica de La figlia di Iorio de Gabriele D'Annunzio, "Tragedia rustica d'argomento abruzzese"*

Este trabajo se propone mostrar la construcción textual, la terminología especializada, como también el acercamiento a la tragedia en verso de Gabriele D'Annunzio y su entramado con el discurso analítico de Dalma, quien opera justamente como un especialista, erudito e intelectual que ejemplificando con una obra literaria explica e interpreta los sucesos que vertebran esta tragedia desde el psicoanálisis haciendo referencia también a las fuentes grecolatinas tales como el *Non omnis moriar* (no moriré del todo) - ya que cita explícitamente la oda 3,30-6 del poeta Horacio.

El ensayo de Giovanni Dalma comprende distintas secuencias textuales: expositivas, narrativas, literarias y argumentativas: «A mia saputa gli studiosi di sociologia e di filosofia del diritto non hanno finora valorizzato e per lo meno discusso le argomentazioni psicoanalitiche, nè io intendo con questo breve accenno affrontare in pieno l'importante quesito. Mi basti averne messo in rilievo l'interesse e l'utilità.»⁴

La Figlia di Iorio es una tragedia pastoral ambientada en Abruzzo en 1903. Es el día de San Juan y la familia de Lazzaro di Roio prepara las bodas de Aligi, pastor hijo de Lázaró. Durante los rituales de los preparativos se hace evidente la fuerza de las supersticiones al irrumpir Mila, la hija de Iorio quien busca asilo al ser perseguida y acosada por una horda descontrolada y ebria. La comunidad sospecha de Mila por brujería y es rechazada por la familia, salvo Aligi que la defiende y por defenderla mata al padre y es condenado por parricidio. Mila asume la culpa y es condenada.

En el inicio del artículo dice Dalma: «La vita degli istinti, le grandi correnti affettive latenti nell'inconscio del psichismo, vi si riflettono in tutta la loro nudità, il binomio "Amore-Morte", voluttà ed aggressione (o, passivamente, sofferenza), mostrano in essa il loro volto senza velo né trasformazione simbolica.»⁵

D'Annunzio había pedido al pintor Paolo Michetti de llevar a cabo la escenografía de la obra. La imagen de la caverna donde se refugian los enamorados está inspirada en la Grotta del Cavallone. Michetti pintor y escenógrafo de Tocco Casauria se basó en el paisaje de la región para la realización escenográfica. Hay también una versión teatral realizada por la RAI y dirigida por Silverio Blasi.⁶

³M. T. Cabré, *La Terminología. Representación y comunicación*, IULA, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 1999, p. 130.

⁴G. Dalma, *La figlia di Jorio di Gabriele D'Annunzio. Saggio d'interpretazione psicoanalitica*, Estrato da *Archivio Generale di Neurologia, Psichiatria e Psicoanalisi*. Volume X. Fascicolo IV. Società anonima tipografica La Fiorita. Teramo, Abruzzi, 1930.

⁵*Ivi* p. 3.

⁶*La figlia di Jorio*, Tragedia pastorale in tre atti (1903): ATTO PRIMO - Mila Di Codra: Edmonda Aldini - Aligi: Giuseppe Pambieri - Candia Della Leonessa: Elena Zareschi - Lazzaro Di Roio: Roldano Lupi - Ornella: Elisabetta Carta - Splendore: Marilena Possenti - Favetta: Mariella Fenoglio - Vienda: Ileana Fraia - Teodula Di Cinzio: Laura Ambesi - La Cinerella: Elisabetta Bucciarelli - Anna Di Bova: Bedi Moratti - Flavia Sesara: Franca Tamantini - La Catalana: Cecilia Polizzi - Femo Di Nerfa: Aldo Massasso - Iona Di Midia: Diego Michelotti - La vecchia delle erbe: Eleonora Morana - Il santo dei monti: Manlio Guardabassi - Due pastori: Salvatore Gioncardi, Giancarlo Fantini - Un mietitore: Attilio Cucari - Scene e Costumi: Gianni Polidori - Musiche: Bruno Nicolai - Regia: Silverio Blasi - Secondo programma Rai, 6.1974: <https://www.youtube.com/watch?v=kkyQ-...>

4. Construcción del texto

La hija de Iorio de Gabriele D'Annunzio. *Ensayo de interpretación psicoanalítica* fue publicado en 1930 en Teramo. En la introducción de su artículo Giovanni Dalma enuncia algunos conceptos relevantes al estudio psicoanalítico de obras de arte: «Lo studio psicoanalitico di opere d'arte non dovrà considerarsi cosa del tutto vieta e sterile. In questa tragedia [...] il Poeta può predire il “non omnis moriar” oraziano.»⁷

Expresa Dalma que la vida de los instintos, las grandes corrientes afectivas latentes en el inconsciente del psiquismo, se reflejan en este texto en toda su desnudez: el binomio “amor-muerte”, placer y agresión. El proceso de sublimación se cumple prevalentemente a través del tamiz de la sensibilidad estética. Por esto, la humanidad primitiva, si bien paradójicamente refinada que se agita en las novelas y en los dramas del poeta, ofrece casi un campo experimental para el estudio de la vida de los instintos libres de superestructuras de carácter más diferenciado. En efecto, el autor alude en su estudio a la ingenua fe del hombre primitivo y a su capacidad de vincular las fuerzas superiores mediante ceremonias y ritos, el pensamiento y el deseo en estos pueblos que viven en una etapa de la civilización animístico-mágica. Dice el autor: «Secondo questa interpretazione Mila dunque non agisce soltanto sotto l'azione del suo amore, ma anche spintavi dal soverchiare patologico del "super io", che a sua volta costituisce una reazione alla vita degli istinti in lei fortissima.»⁸

5. Dalma narrador: la trama de la tragedia

«Faccio qui seguire, per tener presente il fatto, un breve riassunto della tragedia.» dice Dalma al comienzo de su ensayo.

El autor resume cada acto de la tragedia: Abruzzo, Vigilia de San Juan, rustica casa de Lazzaro di Roio. Tiempos muy antiguos. Preparación de la boda de Aligi y Vienda. Rituales y regalos. Entrada repentina de Mila perseguida por los segadores. Pedido de ayuda por parte de Mila, figlia di Jorio, il Mago di Codra. Ornella intenta cerrar la puerta. Mila, de quien se dice que trae la mala fortuna, invoca la sagrada ley del focolar volcando vino sobre la piedra. Aligi, intenta golpearla pero lo detiene la visión de un ángel mudo que llora.

En el segundo acto: Aligi y Mila se enamoran y viven juntos en la montaña en castidad. Aligi talla en madera la imagen del ángel. Deja a Mila momentáneamente y le pide que cuide no derramar el aceite de la lámpara. Mila que ora, no se da cuenta de que se apaga la lámpara. Llega Ornella, quien le pide dejar al hermano. La joven se aleja buscando a la mujer de las hierbas para pedirle una que le permita quitarse la vida. En el camino la encuentra Lazzaro que la quiere forzar para llevarla con él. Aligi enfrenta al padre, defiende a Mila y lo mata.

En el tercer acto: Aligi va a buscar el perdón de su madre, como castigo se le cortará la mano, será encerrado en una bolsa con un mastín y arrojado al río. Mila, para evitarlo, se culpa a sí misma diciendo que Aligi es inocente y que había sido ella quien diera muerte a Lazzaro. Mila es entregada a la turba que decide su muerte, transfigurada por el sacrificio es acompañada por Ornella, la única que cree en ella.

Como ha señalado Carlos Motta, para Freud tres obras maestras de la literatura universal tratan el tema del parricidio: *Edipo rey* de Sófocles, *Hamlet* de Shakespeare, y los *Hermanos Karamazov* de Dostoievski.⁹ Giovanni Dalma, al analizar *La figlia di Jorio*, agrega una obra italiana con esta temática a

⁷G. Dalma, *La figlia di Jorio* di Gabriele D'Annunzio. *Saggio d' interpretazione psicoanalitica*, p.3.

⁸ *Ivi* p.3

⁹Motta, *Freud y la Literatura*, 2016, p.57.

la lista seleccionada por Freud para abordar los temas y motivos de la “antigua sangre”.

El otro tema que aparece es el del *Ius necandi*, el derecho que se le daba al amo de matar a sus esclavos y el del padre de matar a un descendiente. Tal como lo analiza y explica Dalma, se trata de la primordial sangrienta rebelión del joven varón de la horda primitiva pre-paleontológica que consigue liberarse de la opresión paterna y hacer suya a la mujer que desea y lo lleva a cabo a través de la supresión del padre mismo y por lo tanto, una manifestación del complejo de Edipo.

Se sabe por las palabras de Aligi (Acto I, escena II) que ha sido el padre quien lo aleja de casa:

“Figlio Aligi” mi disse, “Figlio Aligi”/lascia la falce e prenditi la mazza; /fatti pastore e va sulla montagna,/ E fu guardato il suo comandamento.¹⁰

La tragedia del padre rival y del hijo parricida por amor de mujer. Esta gente – dice Dalma- vive todavía con una concepción supersticiosa, animística de los fenómenos, está en su totalidad embebida de creencias mágicas paganas: *Io sono il tuo padre: e di te / far posso quel che m'agrada / perchè tu mi sei come il bue / della mia stalla, come il badile / e la vanga. E s'io pur ti voglia / passar sopra con l'erpice, il dorso / di romperti, be', questo è ben fatto; / perchè io son padre e tu figlio. / intendi? E a me data è su te ogni potestà, / fin dai tempi, / sopra tutte le leggi. / E come io fui del mio padre, / tu sei di me, financo sotterra.¹¹*

A continuación establece importantes relaciones intertextuales entre el texto dannunziano y el Dantesco: «e quando si trova dinanzi al patibolo, l'invocazione al padre defunto non è una implorazione di perdono, ma una terribile visione d'oltretomba, in cui appare è si rende perpetua per l'eternità la vendetta della “Patria potestas” lesa e la soggezione sofferente del figlio; visione che ricorda nella sua orridità la famosa scena del canto dantesco di Ugolino.»¹²

6. La lengua de D'Annunzio

Luigi Matt ha señalado la amplitud de géneros que aborda D'Annunzio: poesía de distinto tipo, novela, cuento, artículos periodísticos, prosa lírica, epistolarios, tragedias en verso y en prosa. *La figlia di Jorio* es una tragedia en verso, obra maestra del teatro D'Annunziano entretejido de fórmulas arcaicas: «Anche i versi de *La figlia di Jorio* (1904), il capolavoro del teatro dannunziano, sono fittamente intessuti di forme arcaiche, che in quest'occasione servono come strumenti di generico allontanamento dal presente.» Por su parte, Bruno Migliorini ha destacado como característica de D'Annunzio la «instancabile ricerca linguistica».

A esto le sumamos: los arcaísmos, el estilo enfático, el poder mítico y primordial de la palabra, las evocaciones fonosimbólicas, la sintaxis:

(1) *Femmina, ora hai tu veduto/ che il padrone son io. Do la legge.* (Lazzaro a Mila)

(2) *(Aligi, suggestionabile e allucinato): L' Angelo muto ho visto, che piangeva, che lacrimava con voi, sorelle,/ che lacrimava e mi guardava fisso.*

Dalma sostiene la ley de la pluricausalidad y lleva a cabo una investigación interdisciplinaria donde el análisis de textos literarios ocupa relevante lugar.

¹⁰“Hijo Aligi”, me dijo, “hijo Aligi”, / deja la hoz y toma el báculo/ hazte pastor y ve a la montaña/ y siguió su mandato.

¹¹Yo soy tu padre: y de ti/ puedo hacer lo que quiera / porque eres para mí como el buey/ de mi establo, como la pala / y la azada. Y si yo te quisiera /pasar por encima con el disco del arado, / romperte la espalda, estaría bien hecho; / porque yo soy tu padre y tú el hijo. /¿comprendes? Y a mí se me ha dado / sobre ti toda potestad, / desde el inicio de los tiempos, / por encima de todas las leyes. /Y como yo lo fui de mi padre, /tú eres mío, hasta debajo de la tierra.

¹² G. Dalma, *La figlia di Jorio di Gabriele D'Annunzio. Saggio d' interpretazione psicoanalitica*, p.7.

7. Los términos del psicoanálisis

Los términos son unidades de forma y contenido nunca absolutos sino relativos según el ámbito y uso. Lo expresa claramente Ma. Teresa Cabré al decir: «Los términos no pertenecen a un ámbito sino que son usados en un ámbito con un valor singularmente específico.»¹³

Dalma dedicó varios escritos a Freud y el psicoanálisis, analiza los conceptos básicos y sistematización de sus doctrinas, métodos y técnicas. Además de profundizar sobre las teorías freudianas analiza las escuelas disidentes de Jung y Adler. Dice Diego Pró: «Asienta nuestro autor la importancia revolucionaria de las ideas y las doctrinas de Freud. Sitúa a éstas en el pensamiento moderno y las coloca al mismo nivel de Copérnico en astronomía, y de Darwin en biología. Los tres infligieron duros golpes al orgullo antropocéntrico del hombre occidental.»¹⁴

Entre otros, Dalma ha profundizado sobre el instinto tanático, el complejo de Edipo, la unión sacrílega, el tabú del incesto, la tesis sobre la horda primitiva dominada por un padre omnipotente y castrador que impide a los machos jóvenes el contacto sexual con las hembras jóvenes, privilegio exclusivamente suyo, también documenta y ejemplifica el complejo de Layo en leyendas y cuentos míticos de distintos pueblos, el complejo de Electra, los temas de filicidio y parricidio.

Veamos algunos términos especializados del área del psicoanálisis empleados en el texto de Dalma. Uno de ellos es el verbo *estroiettare* y su equivalente en español, *proyectar*: «Tutto il male di cui la coscienza collettiva si sente colpevole e di cui si vuol liberare, estroiettandolo...»¹⁵

La bibliografía consultada por Dalma reúne volúmenes de Alexander, Carle, Darwin, Freud, Gargiulo, Jung, Nietzsche, Pasini, Schilder, Spencer y Vaccaro, es decir, textos sobre Psicoanálisis, análisis de la obra de D'Annunzio, sobre leyes y textos de Filosofía.

Por nuestra parte, se hizo necesario un abordaje de terminología puntual para esclarecer significado y uso de los términos: *narcismo*, *estroiezione*¹⁶, *superio*, *psicopatologia*, *neurotico/ nevrotico*, *situazione di Edipo*, *psichismo*, *inconscio*, *censura psichica*, *comandamento*, lo que significó usar una terminología nueva para textualizar la también nueva disciplina psicoanalítica.

Giovanni Dalma advierte en su estudio que los personajes del drama viven en una fase delicadísima de la evolución humana, interfieren y luchan en ellos dos tipos de mentalidades que el Psicoanálisis ha revelado estar activa en el neurótico o más o menos latente en el sujeto normal. El hecho central por lo tanto, corresponde a una pura impronta paleoantropica y se desarrolla sobre una neta situación de Edipo.

Dalma escribe el abstract al final del ensayo en varias lenguas: *Riassunto*, *Summary*, *Sommaire-Zusammenfassung* y a continuación expone con precisión su objetivo: «La tragedia dannunziana “La figlia di Jorio” viene studiata dall’ A. sotto il punto di vista psicoanalitico. Il fatto centrale del dramma sorge, secondo tale interpretazione, sullo sfondo di una situazione familiare corrispondente al *complesso di Edipo*.»¹⁷

¹³ Cabré, *La Terminología. Representación y comunicación*, cit., p.133.

¹⁴ Pró, *Juan Dalma. Personalidad, pensamiento y acción*, cit., p.185.

¹⁵ (Todo el mal del cual la conciencia colectiva se siente culpable y del cual se quiere liberar, proyectándolo...).

¹⁶ Para este término se ha consultado: Blasetti, Luca Urbano: «definiamo estroiezione il processo secondo cui parti psichiche tipiche e uniche del paziente trovano improvvisamente un oggetto su cui essere proiettate.» En *Estroiezione: per una teoria evolucionistica degli archetipi. L’ anima fa l’arte. Rivista di Psicologia*. <http://www.animafaarte.it/>

¹⁷ La tragedia dannunziana “La hija de Jorio” es estudiada por el autor desde el punto de vista psicoanalítico. El hecho central del drama surge, según tal interpretación, en el contexto de una situación familiar que se corresponde con el complejo de Edipo.

8. Conclusiones

Giovanni Dalma médico psiquiatra, intelectual italiano, en ámbito académico fundador de la Escuela de Medicina, hoy Facultad de Medicina de la Universidad Nacional de Tucumán, toma un ejemplo de la literatura italiana para realizar un ensayo de interpretación psicoanalítica de la tragedia de Gabriele D'Annunzio. Doblemente mediador a través de la lengua y de la literatura acerca el discurso psicoanalítico ejemplificado con una tragedia que al decir de su autor se trata de una «tragedia rustica d'argomento abruzzese.»

Su formación sólida, científica y humanística integró en su persona al médico, al psicólogo, al neuropsiquiatra, al psicoanalista, al psiquiatra forense y al criminólogo.

La Dra. Lilia F. de Rodríguez Drago expresa con respecto de Giovanni Dalma: « Los que fuimos sus alumnos recordamos con emoción sus clases, cargadas de un contenido humano. Precisamente su cátedra, Psiquiatría, se prestaba mejor a ello puesta que está más cerca del dolor que otras disciplinas. Los enfermos mentales deben ser tratados con claves más humanas...»¹⁸ En efecto, sus discípulos y colegas lo admiraron y siguieron tanto en su vida científica como en la docencia universitaria. En la actualidad es valorado como un auténtico médico humanista.

Bibliografía

- P. Balboni, *Le microlingue scientifico-professionali. Natura e insegnamento*, UTET, Torino, 2000.
- G. Berruto, *Corso elementare di Linguistica generale*, UTET, Torino, 1997.
- L.U. Blasetti, *Estroiezione: per una teoria evoluzionistica degli archetipi. L' anima fa l'arte. Rivista di Psicologia*. <http://www.animafaarte.it/>
- M. T. Cabré, *Recursos lingüísticos en la enseñanza de lenguas de especialidad*, Institut Universitari de Lingüística Aplicada. U. Pompeu Fabra, 1997-2016: <http://cvc.cervantes.es/lengua/aeter/conferencias/cabre.htm>
- M. T. Cabré, *La Terminología. Representación y comunicación*, IULA. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 1999.
- G. Ciapuscio e I. Kuguel: “Hacia una tipología del discurso especializado: aspectos teóricos y aplicados”. Publicado en: *Entre la terminología, el texto y la traducción*, J. García Palacios y M. Teresa Fuentes (editores), Almar, Salamanca, 2002.
- G. Dalma, “La figlia di Jorio” (saggio d' interpretazione psicoanalitica). *Archivio Generale di neurologia, Psichiatria e Psicoanalisi*. Anno 1929, Volume X, Fascicolo IV, Teramo (Abruzzi) Italia, 1930.
- Centro de Estudios Juan Dalma, *Juan Dalma. Trayectoria de un médico humanista*. San Miguel de Tucumán: Fundación Miguel Lillo, 2008.
- C. Motta, *Freud y la Literatura*, Paidós, Buenos Aires, 2016.
- D. Pró, *Juan Dalma. Personalidad, pensamiento y acción*. San Miguel de Tucumán: Centro Cultural Alberto Rougés. Fundación Miguel Lillo, 2009.
- Laplanche y Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, (Dirección de Daniel Lagache), Paidós, Buenos Aires: Paidós. 2004.

¹⁸Discurso pronunciado por la Dra. Rodríguez Drago en la Peña cultural “El cardón” el 21 de octubre de 1978, en el primer aniversario de su fallecimiento. Citado por D. Pró, *Juan Dalma. Personalidad, pensamiento y acción*, p. 77.

LORENZO BARTOLI

(Universidad Autónoma de Madrid)

A ROMA POR ALGO: FERNANDO FERNÁN GÓMEZ E L'ITALIA, FRA CINEMA E LETTERATURA

Fernando Fernán Gómez (Lima 1921 – Madrid 2007) rappresenta un punto di riferimento essenziale per misurare la complessità delle articolazioni attraverso le quali la cultura italiana del secondo novecento ha potuto penetrare in Spagna.¹ Nel 1952 Fernán Gómez, reduce dal successo di Balarrasa nonché dal lavoro come protagonista in quel film iconico del nuovo cinema spagnolo che fu *Esa Pareja feliz* di Bardem e Berlanga, e ancora impegnato con il Teatro de Ensayo che aveva allestito, insieme a Comes, nell'Istituto Italiano di Cultura di Madrid, dove aveva appena messo in scena il *Seducer* di Diego Fabbri, fu contrattato da Cinesa per lavorare insieme a Aldo Fabrizi, Jean Marais, Daniel Gélin e Paolo Stoppa a Roma, ovvero negli studi di Cinecittà, in una co-produzione italo-francese spagnola diretta dal grande regista boemo G.W. Pabst: *La voce del silenzio*.² Le riprese durarono quattro mesi, da maggio a settembre del 1952, durante i quali Fernán Gómez scrisse, e pubblicò sulla Revista de Cine Internacional, diretto da Manuel Suárez-Caso, il *Diario di Cinecittà*.³

Quando Fernán Gómez arriva in Roma, Cinecittà rappresentava la Mecca del cinema mondiale, il punto di incontro di tutta la maggiore industria cinematografica mondiale, oltre, naturalmente, ad essere il laboratorio attorno al quale si articolava il cinema del neorealismo italiano, da Rossellini a De Sica, da Zavattini a Fellini. I Diari, in questo senso, rappresentano un documento di valore storiografico indiscutibile, nel senso che testimoniano un punto di svolta lungo la quale il cinema e la cultura spagnola del dopoguerra iniziava a proiettarsi aldilà delle frontiere delle dittature franchista e basta sfogliare i numeri della RCI per rendersi conto dell'importanza che la presenza di Fernán Gómez in una produzione di tale fattezza rappresentò nella coscienza del mondo cinematografico e culturale spagnolo di quegli anni.

Il fascino del Diario, tuttavia, ciò che lo rende così attraente e rivelatore, è il fatto che esso conserva nella sua immediatezza formale e cronologica, la voce, inconfondibile, di Fernán Gómez. Ripubblicarlo, a distanza di settant'anni, ci consente non solo di avere uno squarcio sul mondo del cinema e sulla vita romana di quegli anni. Soprattutto, ci permette, per un momento, di tornare a sentire quel tono, così naturale e intelligente, così riservato e iconoclastico di Fernán Gómez, che conosciamo bene per gli anni dell'anzianità grazie al meraviglioso documentario di Alegre e Trueba, *La silla de Fernando*, ma che viceversa rimaneva occulto per ciò che riguardava il Fernán Gómez della prima maturità, al culmine della sua ascesa come attore teatrale e cinematografico. Nel *Diario*, la voce di Fernando non sorge dalla

¹ F. Fernán Gómez, *Teatro*, edición de Helena de Llanos y Manuel Benítez (Obras Completas), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019.

² Cf. F. Fernán Gómez, *El tiempo amarillo*. Memorias (1921-1997), Madrid, Capitán Swing, 2015.

³ Cf. *Revista de Cine Internacional*, I (1952), voy. 6-7

ricostruzione di fatti, aneddoti, storie del passato, non ha un carattere memoriale, come per esempio in quel capolavoro che è l'autobiografia del *Tiempo amarillo* e come in tanta parte della sua produzione letteraria. Nel *Diario* noi leggiamo e sentiamo Fernando Fernán Gómez in presa diretta, ci sentiamo trasportati negli anni Cinquanta e viviamo, insieme a Fernando, l'emozione, lo sconcerto, la quotidianità di un'esperienza eccezionale:

21 de mayo: He llegado tarde a la cita, cuando la oficina estaba cerrada. Esto me da mucha vergüenza. Por la tarde, Julio peña me dice que he hecho bien; que hay que darse importancia desde el principio.

4 de Junio: He ido a Cinecittà a comer con los otros españoles (il reparto di *Los ojos dejan huellas*, che Sainz de Heredia dirigeva in quegli stessi giorni a Roma, con Raf Vallone e il proprio Fernán Gómez), quizá porque quería contar que había conocido a Pabst. Todos me han preguntado y yo he dicho lo poco que sabía.

Lo scambio di battute con Fabrizi sulla gastronomia, e con D'Amico (il produttore del film, e collaboratore abituale di De Sica) sui vini italiani e spagnoli; i commenti sarcastici, o desacralizzanti, su Lucia Bosè e su Audrey Hepburn; il siparietto burlesco con Silvana Pampanini; gli sprazzi di conversazione galante con Irene Papas (*Hablamos casi siempre de lo monotonico que es andar siempre viviendo – aunque sea viajando de un lado para otro – del trabajo, de la estupidez de casi todas las personas que se mueven en nuestro mundo*); l'invincibile noia che lo accompagna giorno dopo giorno nella feroce Roma agostana, rotta solo dalla Papas, appunto e da qualche incontro con gli altri spagnoli di *Los ojos dejan huellas*: il *Diario* è, prima di tutto, la pura voce di Fernando.

Soprattutto, il *Diario* testimonia un punto di svolta decisivo nella vita artistica di Fernán Gómez. Le stupende riflessioni tecniche sul cinema e sul lavoro di attore che affiorano regolarmente negli appunti romani, non sono solo materiale per gli addetti ai lavori. Tutto il lavoro di costruzione del personaggio, di studio della parte, di riflessioni sulle forme delle inquadrature, sulla tecnica dell'equipe (*El cameraman me parece muy seguro; Las dos escenas eran de plano largo. Pero han hecho un primer plano abriendo la puerta, que puede ser muy bonito ecc.*), manifestano la maturità della coscienza filmica di Fernán Gómez, il segno di una nuova prospettiva dalla quale osservare lo svolgersi del suo viaggio artistico. Fondamentale, in questo senso, la riflessione del 12 giugno sul ruolo del regista e dell'attore nella realizzazione di un film:

Tengo la impresión de que este diario no puede interesar a nadie. Y no es un diario íntimo; lo estoy escribiendo para publicarlo en una revista profesional y debe, por tanto, contener enseñanzas para el profesional y para el aficionado. Pero temo que tienen razón los técnicos en su presunción de que el cine se comprende solo viéndolo desde detrás de la cámara. La verdad es que, de frente a la cámara, y trabajando únicamente algún día que otro, no se enteran de nada.

Il film passò quasi inosservato e dobbiamo ringraziare la Filmoteca Nacional per averlo recuperato e proiettato, nel giugno del 2021, nel ciclo dedicato a Fernán Gómez nel centenario della nascita restituendoci l'emozione poter vedere, sullo schermo, i frutti del lavoro di quei mesi. Aldilà del film, l'esperienza romana certamente rappresenta un punto di svolta nell'arte di Fernando, non solo perché da essa nacque la sua vena letteraria (quella memoriale e autobiografica testimoniata dal *Diario* e quella lirica del poemario *A Roma por algo*, nato dalla stessa esperienza romana del *Diario* e ad esso strettamente connesso), ma anche perché dall'incontro con il cinema italiano e la sua cultura, Fernán Gómez maturò l'esigenza di plasmare la propria carriera affiancando il lavoro di regista a quello di attore: *Manicomio*, co-diretta con Luis Maria Delgado e *El mensaje*, usciti rispettivamente nel 1954 e nel 1955, furono girati entrambi nel 1953, ovvero subito dopo l'esperienza romana: come De Sica, il comico e galante Fernán Gómez, dopo Cinecittà, diventa un intellettuale: regista, scrittore, poeta, drammaturgo, oltre che attore. La crisi del gesuita da lui interpretato nel film di Pabst diventa la crisi e l'evolversi dell'artista Fernando Fernán Gómez.

Verso la fine dei mesi romani, Fernán Gómez racconta di essere stato avvicinato dall'aiuto regista di Fellini per proporgli di lavorare nel secondo film del genio di Rimini, *I Vitelloni*. Per questioni di agenda e di un ritardo nell'inizio delle riprese, il progetto sfumò, e Fernán Gómez avrebbe dovuto aspettare un altro paio di anni prima di lavorare insieme a Sordi ne *Lo scapolo* di Pietrangeli (1955): lo stesso Sordi che aveva appena girato *El seductor* (1954) basato sull'opera di Diego Fabbri che Fernán Gómez, come già ricordato, aveva messo in scena nel Teatro de Ensayo dell'Istituto Italiano di Cultura di Madrid subito prima dell'esperienza romana, a chiudere il cerchio che unisce la storia di Fernán Gómez all'Italia. A noi resta il sogno di immaginare cosa sarebbe venuto fuori dall'incontro fra quei due maestri dell'anticonformismo cinematografico italiano e spagnolo, Fernán Gómez e Fellini.

Appendix

Nota al Testo del *Diario de Cinecittà*

Come racconta il proprio Fernán Gómez,⁴ il *Diario di Cinecittà* gli era stato incaricato dal Direttore della *Revista de Cine Internacional*, Manuel Suárez-Caso, per pubblicarlo nella prima annata (1952) della rivista. Di fatto, la prima parte del Diario, dal 20 maggio al 24 giugno (1952) uscì sul numero 6 della RCI, pp. 63-67, pubblicato nell'ottobre del 1952; la seconda parte, dal 26 giugno al 15 agosto, apparve sul numero successivo, il 7, pp. 62-65, che però uscì solo nell'aprile del 1953. Dopo il numero 7 la pubblicazione della rivista venne interrotta e ripresa, con un nuovo direttore, Pascual Cebollada (già vicedirettore della RCI) solamente nell'ottobre del 1954, senza, evidentemente, l'ultima parte del *Diario*, reso impubblicabile non solo dall'ormai ampio scarto cronologico fra narrazione e pubblicazione, ma anche dal fatto che nella sua ultima parte esso fa riferimento ai Vitelloni come progetto in fieri (settembre 1952), mentre come noto il film venne presentato a Venezia nel 1953 (ed infatti ne parla Mario Verdone, in una nota sulla *Situación del Cine Italiano* della RCI, 8, 1954, p.82).

Successivamente Fernán Gómez riutilizzò il testo del Diario per scrivere il capitolo *Roma* delle memorie de *El tiempo amarillo*,⁵ limitandosi, per lo più, a qualche taglio e ad un riadattamento formale del testo, primo fra tutti l'abbandono della veste diaristica dell'originale. Il resoconto del *Tiempo amarillo* arriva fino al termine del periodo romano, ovvero settembre-ottobre 1952. Poiché nello svolgersi delle memorie romane del *Tiempo amarillo* non si segnala alcun tipo di scarto fra le prime due parti pubblicate sulla Rivista rispetto a quella riguardante gli ultimi giorni di agosto e tutto settembre 1952, è probabile che quando Fernán Gómez redasse il capitolo su Roma avesse davanti tutto il testo del *Diario*, compresa l'ultima parte che non fu mai pubblicata su RCI. Purtroppo, le ricerche di archivio svolte con la collaborazione di Helena de Llanos fra le carte di Fernán Gómez conservate presso la sua residenza de *La Luna* (Algete, Madrid) non hanno finora dato risultati positivi. Di qui la decisione di pubblicare il *Diario* secondo il testo di RCI, per quanto riguarda le prime due parti, ovvero dal 20 maggio al 15 agosto 1952 e secondo il testo del *Tiempo amarillo* per il mese restante, dalla metà di agosto 1952 al rientro a Madrid alla fine di settembre.

⁴ Cf. F. Fernán Gómez, *El tiempo amarillo*. cit. p. 333.

⁵ Ibid., pp. 333-348.

Bibliografía

F. Fernán Gómez, *El tiempo amarillo. Memorias (1921-1997)*, Madrid, Capitán Swing, 2015.

F. Fernán Gómez, *Teatro*, edición de Helena de Llanos y Manuel Benítez (Obras Completas), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019.

F. Fernán Gómez, *Diario de Cinecittà*, a cura di L. Bartoli, Madrid, Altamarea, 2021.

Revista de Cine Internacional, I (1952), vol. 6-7.

BARBARA JULIETA BELLINI
(Université Sorbonne Nouvelle)

SGUARDI SU ROMA

TOPOI E INNOVAZIONE NELLE RAPPRESENTAZIONI DELLA «CITTÀ ETERNA» (1988-1989)

1. Premessa

Il viaggio in Italia è un motivo ricorrente: immaginata, esperita, rivisitata per secoli da intellettuali in cerca d'ispirazione, l'Italia è raccontata da chi, ritornato in patria, ne immortala un *côté* o ne fa un simbolo dei propri ideali.

Sui modelli di Stendhal e Goethe, anche gli autori del Novecento si appassionano a questo *topos*. Numerose opere perpetuano la tradizione dell'«*Italienreise*»: Koeppen, Duras, Suarès, Andersch sono solo alcuni degli scrittori che, nel XX secolo, ancora subiscono e raccontano il fascino del Belpaese.

In questo intervento, propongo di analizzare la rappresentazione della città di Roma in due opere, una francese e una tedesca, quasi contemporanee. Nel 1988, dopo una visita alla capitale, Julien Gracq pubblica *Autour des sept collines*; nel 1989, Uwe Timm raccoglie le impressioni di un soggiorno romano in *Vogel, friß die Feige nicht*. Come dialogano i due autori con la tradizione?

Analoghi, e insieme opposti, questi viaggi hanno presupposti diversi: Gracq attende la vecchiaia per visitare la città «museo» attraverso il filtro delle proprie letture; Timm si lancia all'avventura con moglie e bambini per restituire scene di vita quotidiana, aperture di conti bancari, abbuffate di spaghetti. Prediligendo entrambi la forma frammentaria, i due volumi si prestano a un confronto che illustri i vari volti della Roma degli anni Ottanta.

Propongo, perciò, di ricostruire l'intertesto in cui s'inseriscono gli autori e di catalogare i luoghi, comuni e no, scelti per raccontare la Città eterna. Lo strumentario teorico dell'imagologia, grazie alle nozioni d'«immagine», «stereotipo» e «pregiudizio», agevolerà lo svolgimento dell'analisi.

2. Italianità e sguardo

Il presente contributo s'inserisce nel tema comune del *panel* sull'italianità, e più nello specifico sulla romanità, percepita in questo caso da due punti di vista molto diversi tra loro, anche se quasi contemporanei: quelli del tedesco Uwe Timm e del francese Julien Gracq, che nella seconda metà degli anni Ottanta rientrano nei rispettivi Paesi dai loro viaggi in Italia e raccontano ai propri compatrioti in due libri-compendio che cosa hanno visto, sentito, vissuto nei loro viaggi al di qua delle Alpi.

Il titolo «Sguardi su Roma» è spiegato dal fatto che la città di Roma è un motivo letterario tanto ricorrente, specialmente nella tradizione francese e in quella tedesca e non meno nella letteratura contemporanea, che non è più dato di parlare di «Roma nella letteratura» in senso generale bensì, di volta in volta, dello sguardo che su di essa si posa, ed è solo questo sguardo che è possibile interrogare alla ricerca della soggettività che lo genera e che lo spiega.

3. Tre domande

La focalizzazione anche sull'oggetto – ovvero sulla città coi suoi monumenti, i suoi abitanti, i suoi dintorni –, permetterà dunque anzitutto di capire *chi* presenta al lettore quest'oggetto, e di rispondere, così, a tre domande fondamentali.

In primo luogo: perché questo sguardo si posa su Roma e non altrove? Che cosa cercano o che cosa sperano di trovarvi i nostri autori rispetto ai loro luoghi di partenza? Si tratta, con questa prima questione, di capire quali siano i pretesti reali o addotti dagli autori per i loro viaggi, come pure la conoscenza premessa – e più o meno implicita e più o meno aderente alla realtà – che loro hanno della città e comunicano ai propri lettori. È quindi, per dirlo con una parola, una questione di *pre-giudizio*, nel senso più ampio del termine.

In secondo luogo: su che cosa si sofferma questo sguardo e quale relazione s'instaura tra ciò che viene visto e l'aspettativa che precede la visione? Questa seconda domanda ci induce a considerare i luoghi, le persone, gli usi e i costumi che vengono selezionati dagli autori per rendere conto della loro esperienza nella città di Roma. Si osserverà se questi corrispondono alle attese o meno, e se riprendono i luoghi, o meglio i *topoi* in senso ampio della rappresentazione letteraria di Roma. Verrà esaminato, infine, il repertorio scelto dagli autori e il suo livello, se non di originalità rispetto ai predecessori, almeno di consapevolezza intertestuale nel ricorso ai motivi della tradizione.

In terzo luogo, infine, verrà posta la domanda: quali sono gli effetti raggiunti dalla rappresentazione e quali forme, quali figure, quali stili vengono adottati per ottenere questi effetti? Per rispondere a questa terza e ultima questione più specificamente testuale si procederà a un'analisi comparativa della struttura dei due volumi per valutare quale apporto riescano a dare gli autori grazie alle loro scelte formali: se, per raccontare la vita a Roma, prevalga ad esempio un quadro narrativo forte o se invece gli autori si servano di un andamento descrittivo o ancora riflessivo per esporre più esplicitamente le loro impressioni e se sia possibile, attraverso la voce narrativa, intuire quale messaggio essi vogliono comunicare e a quale pubblico lo rivolgono.

4. Un confronto produttivo

Il confronto tra le due opere in questione è molto ricco di spunti e soprattutto di discrepanze significative, che emergono al meglio da un raffronto diretto, e che un semplice rapporto lineare delle due opere, sia pure seguito da una tabella di confronto conclusiva in coda all'articolo, rischierebbe di appiattire. Perciò si propone, nelle pagine che seguono, un confronto produttivo, che contrappone passo passo i due libri presi in esame.

Le due opere sono state pubblicate a un anno di distanza l'una dall'altra: *Autour des sept collines* di Julien Gracq appare a Parigi presso l'editore Corti nel 1988; *Römische Aufzeichnungen* di Uwe Timm esce presso l'editore di Colonia Kiepenheuer&Witsch nel 1989. Mentre il libro di Gracq viene tradotto in italiano nel 2009, quello di Timm non ha affatto traduzioni in italiano: i due rimangono a lungo, dunque, prerogativa anzitutto rispettivamente del pubblico francese e tedesco; dal loro contenuto s'intuisce, come si vedrà in seguito, che sono proprio i lettori francesi e tedeschi, molto più che i lettori italiani, il *public visé* dei due autori.

Quando viene pubblicato *Autour des sept collines*, Julien Gracq è già uno scrittore di rilievo internazionale: il suo romanzo *Le Rivage des Syrtes*, uscito nel 1951 e tradotto da Mondadori per il pubblico italiano già nel 1952, ha avuto grandissimo successo e il rifiuto da parte dell'autore del premio Goncourt non ha fatto che aumentare la sua fama. Quando viene pubblicato *Römische Aufzeichnungen*, invece, Uwe Timm sta ancora intraprendendo la propria carriera letteraria e

cercando la propria voce: i suoi volumi non vengono ancora tradotti in altre lingue e in Germania Ovest lui è noto soprattutto nei circoli (ristretti) di sinistra per i suoi libri sessantottini; è arrivato da poco nella grande casa di Colonia Kiepenheuer&Witsch e riuscirà soltanto qualche anno più tardi a raggiungere un pubblico più vasto e un grado più alto di legittimazione.

Come sono diverse le posizioni sociali occupate dagli autori al momento della pubblicazione delle loro opere, così lo sono anche le storie personali che precedono alla stesura dei loro resoconti letterari dei rispettivi viaggi a Roma.

5. *Narratori turisti?*

Gracq, da un lato, si reca in Italia all'età di 66 anni, per quindici giorni, in un viaggio da turista benestante che fa tappa a Venezia, Firenze, Sorrento e Pompei, prima di fermarsi nella capitale. Più volte, in corso d'opera, Gracq parla in modo generico di un "*nous*" che lui identifica inconfondibilmente col "*touriste européen*" che è lui stesso, un "*voyageur nourri de relations de voyage illustres*" che non può liberarsi da questo filtro nella percezione che ha delle città italiane in cui soggiorna. Lo scrittore racconta l'esperienza di un uomo maturo, solo che, seguendo di monumento in monumento le orme degli autori classici, assume in tutto e per tutto il proprio ruolo di spettatore colto e distante:

De la villa Borghèse, où je me fais conduire en taxi, et que le plan montre reléguée au fond d'un lointain Bois de Boulogne, je pense revenir à mon hôtel par une longue promenade champêtre : en vingt minutes à peine, je suis de retour chez moi.¹

Le sue osservazioni sono fiorite di citazioni letterarie, di preferenza di Stendhal e Chateaubriand, spesso segnalate da dettagliate note a piè di pagina, e i suoi confronti sono con le grandi città del mondo intero che lui ha già avuto occasione di visitare, tra cui anzitutto i siti storici della Grecia, New York e ovviamente Parigi, ma anche tutta la Francia rurale che Gracq conosce bene e che descrive a più riprese.

Uwe Timm, dal canto suo, vive Roma in tutt'altra maniera: parte a 41 anni, in macchina, da Monaco di Baviera; il baule è pieno di vestiti, pentole, biancheria da letto; la moglie, Dagmar, è incinta e l'aspetta già a Roma, nell'appartamento in via Gradisca 13, con i due figli ancora piccoli. Resteranno in Italia due anni, manderanno i figli a scuola, faranno la spesa, cercheranno di ottenere una linea telefonica, insomma: entreranno a fondo nella vita quotidiana della città. È proprio questo che Timm racconta nel suo libro: di monumenti, certo, e con citazioni colte, ma anche di aneddoti esilaranti sull'apertura del conto in banca, sulle mangiate di spaghetti, sulle testate dei giornali nazionali e le manifestazioni in piazza. Come nel caso di Gracq, anche lui parte dal fatto autobiografico per riflettere sul luogo in cui si trova e confrontarlo con il luogo da cui è partito. A che lui si lancia nell'avventura con il progetto già ben definito di tracciarne le varie tappe in un volume. Ma, diversamente da quanto accade in Gracq, l'io narrante in Timm rifiuta apertamente il ruolo del turista, e al contrario esprime una volontà attiva d'integrazione:

¹ «Da Villa Borghese, in cui mi faccio accompagnare in taxi e che vedo sulla cartina relegata in fondo a un lontano Bois de Boulogne, penso di tornare al mio albergo con una lunga passeggiata campestre: in soltanto venti minuti, sono arrivato da me.» (J. Gracq, *Autour des sept collines*, Corti, Paris 1988, p. 95 – tutte le traduzioni dai volumi di Gracq e Timm, riportate in questa e nelle seguenti note a piè di pagina, sono dell'autrice.) Da questa edizione, abbreviata con la sigla ASC seguita dal rispettivo numero di pagina, saranno prese da qui in avanti tutte le citazioni da quest'opera.

Ich sehe mich in den Spiegeln der Geschäfte: ein Tourist, ein Deutscher, der ein Khakihemd trägt, als sei er auf einer Safari in der Kalahari. Ich kann mich nicht kleiner und dunkler machen, aber ich werde mir italienische Hemde, Schuhe und Hosen kaufen.²

Malgrado queste differenze, la struttura generale dei due libri presenta numerose somiglianze. In entrambi i casi la narrazione avviene in prima persona, la focalizzazione è interna, la riflessione sull'esperienza passata è attivata dalla distanza temporale: tutto viene raccontato al passato – salvo in certi episodi di Timm, dove la tensione aumenta grazie al ricorso al presente narrativo, e in certi episodi di Gracq, dove il turista rientrato a casa riflette sul passato, riguardando le foto e gli appunti e. Entrambi i volumi sono di dimensioni ridotte (circa 150 pagine) e strutturati in brevi capitoletti distinti da sottotitoli allusivi, nel caso di Timm, o da semplici asterischi o spazi vuoti, nel caso di Gracq.

Mentre quest'ultimo adotta una divisione di massima del volume in tre parti (*Autour de Rome, À Rome, Loin de Rome*), Timm raccoglie tutte le sue annotazioni (*Aufzeichnungen*) senza ulteriori divisioni in capitoli, ma lasciando agli ultimi tre interventi, di carattere più saggistico, uno spazio più ampio che ai precedenti. I titoli delle due opere, infine, riflettono il carattere letterario e riflessivo dei progetti, dal momento che, pur mettendo l'accento sulla centralità di Roma per la storia, non promettono di esserne una guida, ma annunciano, al contrario, la volontà di selezionarne aspetti ed episodi salienti per l'Io narrante: il titolo *Autour des sept collines* anticipa la presenza non esclusiva di Roma, e al tempo stesso la natura discorsiva del testo "intorno", cioè a proposito del tema dei sette Colli; *Römische Aufzeichnungen*, invece, è preceduto nell'edizione originale dal titolo allusivo *Vogel, friß die Feige nicht* ("Uccello, non mangiare il fico" nella traduzione letterale), che, facendo riferimento a un episodio interno al libro, introduce il lettore nell'esperienza del narratore. Il motivo del fico e in generale del frutto maturo, d'altronde, ritorna per tutto il volume, a richiamo dei miti e delle aspettative legate all'esperienza romana.

6. Gli usi della città

Questa breve presentazione introduce la riflessione nell'ambito della nostra prima domanda: quali sono le premesse, dichiarate o meno, dei nostri autori e delle loro voci narranti? Dalle modalità dei due viaggi d'intuisce facilmente che, mentre l'Io narrante in Timm cerca un altro modo di affrontare – fosse anche solo temporaneamente, per qualche anno – la vita di tutti i giorni, quello in Gracq è a caccia d'impressioni e di reazioni emotive più o meno immediate. Ciò si nota anzitutto nel lessico, che in Gracq è in gran parte caratterizzato dal campo semantico delle emozioni (in quasi ogni pagina si parla di *sensations, sensualité, sentiments, impressions*, e i verbi più frequenti sono *aimer, détester, être déçu, être surpris, songer*), mentre in Timm esso è eminentemente pratico, fatto di constatazioni, fatti, osservazioni che si vogliono oggettive (*wir sind gegangen; haben gemacht; brauchten; waren einkaufen*). Se l'uno è impressionistico, dunque, l'altro è realista. tale osservazione è avallata anche dalle dichiarazioni degli autori che, in momenti diversi dei loro libri, evocano apertamente i motivi che li hanno spinti al viaggio:

² «Mi vedo riflesso negli specchi dei negozi: un turista, un tedesco che indossa una camicia color kaki come se fosse in un safari nel Kalahari. Non potrei sentirmi più piccolo e insignificante, ma mi comprerò delle camicie, delle scarpe e dei pantaloni italiani.» (U. Timm, *Vogel, friß die Feige nicht. Römische Aufzeichnungen*, Kiepenheuer & Witsch, Colonia 1989, p. 28). Da questa edizione, abbreviata con la sigla RA seguita dal rispettivo numero di pagina, saranno prese da qui in avanti tutte le citazioni da quest'opera.

Pour ma part, j'ai visité Rome à soixante-six ans, ce qui ne témoigne pas d'un sentiment d'urgence véritablement fébrile. [...] Rien, dans ce voyage de reconnaissance sans enjeu véritable, ne m'a jamais trop pressé. [...]

J'avais envie d'user de cette ville comme de toute autre – les villes étant faites pour être habitées – et de laisser irrévérieusement toute leur importance aux particularités qui règlent en elle pour le visiteur le manger, le flâner, le regarder, le marcher et le dormir. Oublier tout à fait mes lectures, il n'en était pas question : à propos de Rome, autant essayer de retirer toutes les peaux d'un oignon. Mais j'entendais ne pas en être prisonnier.³

Aber was sollte ich in dieser Stadt, wenn ich niemanden richtig verstehen und mich nicht ausdrücken konnte? [...]

Die Jagd, ach, die wilde Jagd nach dem Leben

Der Wunsch, daß hier noch einmal alles deutlicher, schärfer und genauer werde. [...] Als wir im September in die Wohnung einzogen, wuchsen uns die reifen Feigen zu den Fenstern herein. Jetzt, Ende November, trägt der Baum Knospen, trockene gelbbraune Blätter und kleine grüne Früchte.⁴

Come è possibile notare in queste brevi citazioni, Gracq si propone di “servirsi della città” nei panni di un “flâneur solitaire”, un “visiteur” o un “promeneur”, “le Parisien” – tutti personaggi formalmente impersonali che riappaiono lungo tutto il libro e che nascondono poco velatamente l'autore stesso, con il suo *habitus* borghese e il suo imponente bagaglio letterario. Timm, invece, si presenta come un personaggio nel tentativo di ritrovare una vita che ritiene impossibile in Germania, pronunciandosi espressamente contro un “uso” della città in cui l'interazione e gli aspetti pratici della vita siano impossibili, bloccati dalla barriera linguistica e dalla distanza inerente al ruolo del turista.

Mentre da un lato si osserva, quindi, un'attitudine cinica e di sfida nei confronti di una città che deve reggere il confronto sia con le altre città note all'autore sia con la secolare fama che la precede – e, come si vedrà, l'esito di questo confronto sarà in parte negativo –, dall'altro si nota invece un'attitudine di speranza e d'intraprendenza, nei confronti di una città che si vuole opposta al luogo di arrivo e che viene messa alla prova degli stereotipi – i quali, come si osserverà in seguito, vengono spesso smentiti.

7. Repertorio e modi della rappresentazione

Gli stereotipi e, più in generale, la fortuna letteraria di Roma che precede i viaggi di Timm e Gracq conduce direttamente alla questione dei repertori. Come è stato accennato, i luoghi fuori Roma sono molto più presenti nell'opera di Gracq che in quella di Timm, il che esercita un'influenza sulla nozione generale d'“italianità” trasmessa nei due volumi: mentre in Gracq questa è molto sfumata, con un'evidente predilezione dell'Io narrante per Venezia, che contrasta con il suo atteggiamento generalmente negativo nei confronti di Roma, in Timm la romanità e l'italianità sembrano essere

³ «Per quanto mi riguarda, ho visitato Roma a 66 anni, il che non dimostra certo un senso d'urgenza febbrile. [...] Niente, in questo viaggio di ricognizione senza alcuna posta in gioco, mi premeva particolarmente. [...] Avevo voglia di servirmi di questa città come di tutte le altre – visto che le città sono fatte per essere abitate – e di lasciare impertinentemente alle particolarità che vi regolano per il visitatore il mangiare, il vagare, il camminare e il dormire tutta la loro importanza. Di dimenticare del tutto le mie letture, non se parlava: a proposito di Roma, sarebbe come togliere tutti gli strati di una cipolla. Ma mi proponevo di non esserne prigioniero.» (ASC, pp. 8-10)

⁴ «Ma che avrei dovuto farci in questa città, se non riuscivo a capire nessuno e non sapevo esprimermi? [...] La caccia, ah, la caccia selvaggia alla ricerca della vita. Il desiderio che qui tutto diventasse di nuovo più chiaro, più nitido e più preciso. [...] Quando siamo venuti ad abitare in questo appartamento, a settembre, i rami con i fichi maturi ci entravano in casa dalle finestre. Ora, a fine novembre, l'albero è pieno di gemme, foglie secche giallastre e piccoli frutti verdi.» (RA, pp. 48-54)

tutt'uno. Solo all'inizio del volume si racconta la traversata del Brennero in macchina, ma questo non comporta alcuna distinzione degna di nota sulle differenze interne all'Italia tra diverse città e regioni.

Invece, i luoghi dentro Roma che vengono scelti dagli autori per ambientarvi scene (Timm) o riflessioni (Gracq) coincidono in varie occasioni, come nel caso di Villa Borghese, Villa Medici, Campo dei Fiori, il Tevere, Piazza di Spagna. A cambiare, come si può osservare negli estratti seguenti, sono i *modi* della rappresentazione.

La séduction qu'exerce la Place Navone sur presque tous les promeneurs de Rome tient pour beaucoup à l'emporte-pièce qui découpe son ovale régulier de stade au beau milieu d'une masse compacte de bâtiments dont les ruelles zigzaguantes soulignent la cohésion originelle plus qu'elles ne la rompent, comme les crevasses dans un magma qui se refroidit. [...] La féerie urbaine est liée plus d'une fois, pour le flâneur solitaire, à ces alvéoles protégées dont l'accès imprévu s'offre à vous moins comme l'usage d'une commodité générale que comme une faveur privée...⁵

Aus der Via del Pellegrino kommend, betritt man den Campo de' Fiori. Vormittags ist dort Markt, Stände mit allen Fisch- und Muschelsorten des Mittelmeers. In der Nähe des Denkmals Giordano Brunos [...] stehen die Gemüsestände. Sogar jetzt, im Winter, gibt es große Lauchstangen, ausgewachsene, dicke Gurken, reife Avocados, ich habe schon im Kopf: Glückliches Italien, da entdeckte ich an den Kisten das Herkunftsland: Tunesien.⁶

Si può notare che la scena in Piazza Navona descritta da Gracq presenta un soggetto che subisce passivamente l'effetto del luogo sulla propria sensibilità per interpretarne in un secondo momento i tratti essenziali, in una riflessione resa lirica dalla centralità dell'Io e delle sue percezioni sensoriali. Al contrario, la scena nel mercato di Campo de' Fiori raccontata da Timm alterna un momento descrittivo a uno narrativo, in cui il pre-giudizio dell'Io narrante viene meno di fronte alla banalità dei fatti, generando un effetto – frequente nell'opera – di straniamento e comicità.

Questa distinzione si riproduce anche negli altri elementi di repertorio, ovvero non solo nella rappresentazione dei luoghi, ma anche della gente che li abita:

Je voyais les ménagères, leur pain sous le bras, leur cabas à la main, replier leur parapluie sous la voûte énorme, puis faire claquer sous leurs socques, avant de disparaître dans la pénombre, les escaliers de marbre qui s'élevaient solennels et raides comme s'ils avaient conduit à l'Hercule Farnèse ou au Laocoon.⁷

Wir wurden, seit wir in Rom sind, noch in keine italienische Familie eingeladen. Die herzliche Offenheit der Italiener, wo immer man sie draußen trifft, endet an der Wohnungstür.⁸

⁵ «La seduzione esercitata da Piazza Navona su quasi tutti i passeggianti di Roma si deve in gran parte alla forma che il suo ovale regolare da stadio si ritaglia nel bel mezzo di una massa compatta di edifici di cui i vicoli tortuosi sottolineano la coesione originale più di quanto non la spezzino, come le crepe nel magma che si raffredda. [...] L'incanto urbano si lega più di una volta, per chi vaga solitariamente, a questi alveoli protetti ai quali l'accesso improvviso si offre a voi meno come l'uso di una comodità generale che come un favore privato...» (ASC, pp. 82-83)

⁶ «Arrivando da Via del Pellegrino, si arriva a Campo de' Fiori, dove la mattina c'è il mercato: bancarelle con tutte le varietà di pesce e molluschi del Mediterraneo. Vicino al monumento a Giordano Bruno [...] ci sono i banchi della verdura. Persino adesso, d'inverno, ci sono grossi porri, cetrioli lunghi e grossi, avocado maturi, e intanto penso Ah, beata Italia, quando leggo sui lati delle cassette il paese di provenienza: Tunisia.» (RA, p. 85)

⁷ «Vedevo le massaie, la pagnotta sotto il braccio, la borsa della spesa in mano, ripiegare l'ombrello sotto la volta immensa, poi far risonare sotto gli zoccoli, prima di sparire nella penombra, le scale di marmo che salivano solenni e ripide come per condurre all'Ercole Farnese o al Laocoonte.» (ASC, p. 58)

⁸ «Da quando siamo a Roma, non siamo stati invitati da nessuna famiglia italiana. La sincera cordialità degli italiani, ovunque la si trovi in città, non oltrepassa la soglia di casa» (RA, p. 61)

Lo stesso dicasi per i fatti che vi avvengono, tra cui entrambi gli autori scelgono di raccontare e riconfermare (o meno) il tasso di criminalità:

Autant le pressentiment d'une ville dangereuse s'empare de vous, à peine a-t-on mis le pied sur un trottoir de Chicago ou de New-York, autant les rues à Rome, où vols et enlèvements pourtant sévissent à longueur de journée, n'ont rien nulle part qui vous mette sur vos gardes : partout gentillesse détendue et flânerie innocente [...]. Volé pour volé, on aimerait mieux être détroussé ici qu'ailleurs.⁹

Wir hielten das für eines der typischen Rom-Klischees, die Geschichten von den Diebstählen und Raubüberfällen. Nach einer Woche war uns der Wagen aufgebrochen und das Radio samt Lautsprecher geklaut worden. In derselben Woche versuchten mir drei Frauen das Geld aus der Hemdtasche zu ziehen, und eine Woche später wurden uns ein Mantel und zwei Pullover aus dem abgeschlossen Kofferraum gestohlen [...]. Wir haben sogar den Dieb gesehen [...]. Er startete gerade seinen Alfa Romeo. Allerdings sah er so aus, daß ich ihn, auch wenn ich den Diebstahl sogleich bemerkt hätte, nicht nach dem Verbleib des Mantels hätte fragen mögen.¹⁰

Osserviamo, in entrambi i casi, il carattere passivo e distanziato della rappresentazione di Gracq, redatta in un registro elevato. La sua Roma viene più descritta che raccontata, più osservata che vissuta, e le sue scene sono vere e proprie scene poetiche – ovvero attimi fatti di rumori (il ticchettio delle scarpe sul marmo) o di sentimenti (l'angoscia nell'arrivare in una grande città), più che scene da romanzo, con un nucleo narrativo fatto d'inizio, nodo e scioglimento. Al contrario, la rappresentazione della città proposta da Timm è caratterizzata in entrambi i casi da una presenza forte del protagonista che – pur nella sua passività (venire invitato, o meno, venire derubato) – s'iscrive a pieno nella storia raccontata e la commenta, alludendo direttamente agli stereotipi che smentisce o, come in questo caso a sua sorpresa, si ritrova a confermare.

8. *Poesia e quotidianità*

Attraverso il repertorio si arriva quindi alla terza domanda, e nello specifico a due suoi aspetti particolarmente significativi. Il primo concerne la forma: mentre Gracq propone al lettore di accompagnarlo in una passeggiata lirica attraverso l'Italia, in cui il narratore associa a ogni luogo, ogni rumore e ogni sensazione i propri ricordi e il proprio sapere di geografo e letterato, Timm offre uno sguardo pieno di umorismo e di curiosità, volutamente anti-poetico, e anticipa quella che chiamerà pochi anni dopo *Ästhetik des Alltags* (estetica del quotidiano).

Quelle déception, quand on vient de Rome, que l'entrée dans la Campanie fameuse ! On s'attend à une oasis étincelante et mouillée : un givre de poussière est sur toutes les branches, la verdure grisaille comme la feuille de l'eucalyptus, en mai l'herbe déjà est roussie et grillée. Quelle dérision que Caserte, grand'garde de Naples apostée au long de la route, une de ces villes disgraciées, dont le

⁹ «Così come il presentimento di una città pericolosa s'impadronisce di voi non appena mettete piede su un marciapiede di Chicago o di New York, così invece le vie di Roma – dove pure furti e sequestri sono all'ordine del giorno – non hanno nulla che vi metta sull'attenti: ovunque si trova una gentilezza distesa e un bighellonare innocente [...] Se c'è da farsi derubare, allora piuttosto qui che altrove.» (ASC, pp. 65-66)

¹⁰ «Lo ritenevamo uno di quei tipici *cliché* su Roma, le storie di furti e rapine, ma già dopo una settimana ci scassinarono la macchina, portando via l'autoradio con tutte le casse. Nella stessa settimana, tre donne avevano tentato di rubarmi i soldi dalla tasca della camicia, e una settimana dopo ci hanno rubato un cappotto e due maglioni dal bagagliaio chiuso della macchina [...]. Abbiamo persino visto il ladro [...] Stava mettendo in marcia la sua Alfa Romeo. D'altro canto, il suo aspetto era tale che, se anche avessi assistito alla scena del furto, non sarei certo andato a chiedergli dov'era finito il mio cappotto.» (RA, p. 37)

premier coup d'œil déconseille à jamais la visite...¹¹

Ich fuhr mit dem 36er zum Bahnhof Termini, dessen Eingangshalle sich einem wie eine Brandungswelle entgegenwirft. Ich wollte einen Scheck einwechseln. Vor dem Bankschalter stand eine Schlange Touristen bis weit in die Auskunftshalle hinein. Die Einlösung eines Euroschecks ist wahrscheinlich sogar in Burundi einfacher als hier in Rom. Nach zwei Stunden Warten schloß der Bankangestellte plötzlich den Schalter, dafür wurde ein anderer geöffnet. Alle stürzten dahin, eine drängende, stößende Menschenmenge, die [...] eine neue Schlange bildete. Ich kam wieder ans Ende zu stehen, da gab ich auf und ging hinaus. Eine niederdrückende Hitze, ein milchiger Dunst.¹²

Si notano anzitutto le esclamazioni retoriche di Gracq, in forte contrasto con il tono piano e narrativo di Timm; si nota altresì anche il dettaglio del secondo testo, con l'indicazione precisa del numero di autobus e la battuta ironica sulla difficoltà di cambiare un assegno, mentre il primo testo si distingue per l'abbondanza di elementi naturali e paesaggistici più o meno vaghi: della non meglio specificata verdura, qualche colore e sennò aggettivi di apprezzamento – disgraziato, scintillante. Entrambi i testi parlano di esperienze negative, ma i *toni* cambiano drasticamente da uno all'altro.

9. Ricognizione e ricerca

Tutto ciò si spiega anche – e con questa osservazione ci avviciniamo al secondo punto della questione – col fatto che il messaggio di fondo e gli obiettivi che si pongono i due autori cambiano drasticamente da un caso all'altro. Gracq parte – come dichiara lui stesso nell'opera – in ricognizione, e riporta con sé in Francia una serie di momenti intimi che condivide con quel *nous* evocato di frequente, che rimanda a quella fascia della società intellettuale francese di cui lui si sente parte, e ritrova anche a Roma elementi della sua vita e della sua identità francese. Il suo volume quindi si legge come si guarda un album di fotografie, senza cercare le storie, ma piuttosto indovinando le atmosfere. Per questo, anche, l'autore si prende spesso la libertà di effettuare dei salti temporali in avanti, quando, dopo un momento di raccoglimento al termine del viaggio, ripensa ai ricordi e alle impressioni rimaste.

Maintenant que les impressions que j'ai reçues de Rome perdent un peu de leurs arêtes vives, que les ruines, le Vatican et les autres enclos d'art tendent à se ranger dans un compartiment isolé de la mémoire, le souvenir que je garde des cafés, des passants, des quais, des places, des taxis, des kiosques à journaux, de l'air et du mouvement des rues est presque celui d'une ville française. Les sons surtout, les bruits de fond de la rue sont étrangement identiques...¹³

¹¹ «Che delusione, arrivando da Roma, l'arrivo nella celebre Campania! Ci si aspetta un'oasi scintillante e rigogliosa: una brina di polvere è su tutti i rami, la verdura ingrigisce come la foglia dell'eucalipto, a maggio l'erba è già rossiccia e bruciata. Che derisione Caserta, gran guardia di Napoli appostata lungo la strada, una di queste città disgraziate il cui primo sguardo distoglie per sempre dal visitarla...» (ASC, pp. 32-33)

¹² «Ho preso il 36 e sono andato alla stazione Termini, il cui atrio si abbatte come un frangente su chi vi entra. Volevo cambiare un assegno. Davanti allo sportello della banca c'era una coda di turisti che arrivava fin ben oltre l'ufficio informazioni. Cambiare un assegno è probabilmente più facile persino in Burundi che qui a Roma. Dopo due ore di attesa, l'impiegato della banca ha chiuso all'improvviso lo sportello, ma ne è stato aperto un altro, così che tutti i clienti in fila vi si sono precipitati: una folla che, spingendo e spintonando, [...] ha dato vita a una nuova fila, con me capitato di nuovo in fondo; a questo punto ci ho rinunciato e sono uscito fuori, dove mi aspettavano un caldo spossante e una nebbiolina bianchiccia.». (RA, p. 17).

¹³ «Ora che le impressioni che ho ricevuto di Roma perdono un po' dei loro spigoli vivi, che le rovine, il Vaticano e gli altri luoghi d'arte tendono a ordinarsi in un compartimento isolato della memoria, il ricordo che serbo dei caffè, dei passanti, dei binari, delle piazze, dei taxi, delle edicole, dell'aria e del movimento delle strade è quasi quello di una città francese. I suoni soprattutto, i rumori di fondo della strada sono stranamente identici...» (ASC, pp. 137-138)

Timm, al contrario, è spinto— e anche lui lo dichiara espressamente nel volume — dalla ricerca di un altro modo di vivere, che sia soprattutto diverso da quello che già conosce. Perciò i suoi salti temporali sono rivolti piuttosto al passato anziché al futuro, all’infanzia ad Amburgo, agli amici in Baviera, per spiegare i motivi che lo hanno spinto a cercare altrove una forma di vita che gli fosse più congeniale. Non si tratta, per lui, di ritrovare una «bella Italia» che sa riconoscere come un mero *cliché*, né di ricreare una sua piccola Germania a Roma — bensì di fuggire certi elementi che riconosce come squisitamente tedeschi — numerosi sono i richiami alla *Kinderfeindlichkeit*, ovvero all’insofferenza dei tedeschi riguardo ai bambini — e di perseguirne altri che, in parte, riesce anche a trovare durante il suo soggiorno.

Dagmar morgens bei der Schwangerschaftsgymnastik, die Wehen setzten ein. Ich holte die Kinder vom Schulbus ab, brachte sie in die Villa Massimo, lief zum Krankenhaus, da kam mir der Professor schon entgegen: Auguri, sagte er. Sie war da, Giovanna, Johanna, 4200 Gramm, zum dritten Mal in Folge das Kind einer deutschen Frau (die Nähe der Villa Massimo) mit mehr als 4000 Gramm, und alle drei Steißlagen. Ihm steht noch der Schweiß auf der Stirn: I tedeschi, sagt er und zeigt mit den Händen die Größe an. [...]

Es ist der 18. Januar, und vor dem Küchenfenster sind die ersten Blüten des Mirabellenbaums aufgegangen, kleine weiße, ins Rosa gehende Blüten.¹⁴

10. Conclusioni

Riprendendo le tre domande di apertura e a partire dall’analisi svolta nelle pagine precedenti, è possibile formulare le seguenti osservazioni conclusive.

Perché andare a Roma? Per prendere le distanze o, almeno, per prendere posizione. Quel che risulta particolarmente interessante in questo obiettivo è che il viaggio serve a prendere le distanze sia dal luogo di partenza (coi suoi dogmi letterari e sociali, come nel caso di Timm) che dal luogo di arrivo (con le sue rappresentazioni letterarie e i suoi miti culturali, come nel caso di Gracq). In entrambe le opere, quindi, malgrado le differenze, è possibile osservare che si tratta di un progetto squisitamente letterario.

Che cosa vedere a Roma? I “luoghi” comuni sempre e comunque, le persone e i gesti già da sempre presenti nella tradizione e nei *cliché*; ma visti, vissuti e raccontati da prospettive e a distanze diverse — da dentro o da fuori, dall’alto o dal basso, come abbiamo visto attraverso il confronto. Il viaggio a Roma, dunque, non riflette soltanto la città e i suoi luoghi, ma anche e soprattutto funge anche e soprattutto da specchio delle posizioni (e delle prese di posizione) di chi viaggia e racconta.

E infine, come raccontare Roma? Che sia narrativa o descrittiva, la rappresentazione di Roma è, se non un passaggio obbligato nella carriera di uno scrittore francese o tedesco, almeno un momento di confronto fondamentale con la propria tradizione letteraria, che obbliga all’elaborazione e al tentativo di una messa in atto di poetiche personali che possono rivelarsi anche opposte tra loro, come lo sono l’estetica del quotidiano di Timm e il lirismo geografico di Gracq. I due sguardi su Roma

¹⁴ «Dagmar stava facendo i suoi mattutini esercizi di gravidanza, quando è entrata in travaglio. Ho preso i bambini dallo scuolabus e li ho portati a Villa Massimo, ho camminato fino all’ospedale, lì mi è venuto incontro il professore: Auguri [in italiano nel testo], mi ha detto. Ed eccola là, Giovanna, Johanna, 4200 grammi; terzo parto consecutivo di una donna tedesca con un bebè di più di 4000 grammi (la vicinanza di Villa Massimo); e tutti e tre in posizione podalica. Ha ancora il sudore sulla fronte, il professore: I tedeschi [in italiano nel testo], mi dice, indicando la misura con le mani. [...] È il 18 gennaio e fuori dalla finestra della cucina sono comparsi i primi boccioli dell’albero di mirabelle, piccoli fiori bianchi tendenti al rosa.» (RA, pp. 88-89).

degli autori osservati qui dipendono dagli sguardi posatisi su Roma in precedenza, ma avanzano in direzioni nuove – e diversissime tra loro. Queste testimoniano della produttività che persiste nella rappresentazione letteraria di questo motivo anche negli anni Ottanta, tanto in Francia quanto in Germania.

11. Bibliografia

I.M. Battafarano, *Italienreise. Reise nach Italien*, Reverdito, Gardolo di Trento 1988.

I.M. Battafarano, H. Eilert, *Von Linden und roter Sonne: deutsche Italien-Literatur im 20. Jahrhundert*, Berlino, Lang 2000.

M. Beller, J. Leerssen, *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey*, Rodopi, Amsterdam 2007.

R.G. Czapla, A. Fattori (a cura di), *Die verewigte Stadt: Rom in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*, Lang, Berna 2008.

M. Disselkamp, P. Ihring, F. Wolfzettel, *Das alte Rom und die neue Zeit. Varianten des Rom-Mythos zwischen Petrarca und dem Barock*, G. Narr, Tubinga 2006.

W. Emrich, *Das Bild Italiens in der deutschen Dichtung* (1959). Citato da: IDEM, *Geist und Widergeist. Wahrheit und Lüge in der Literatur*, Francoforte sul Meno 1965, pp. 257–286.

I. Faipò, *Die „Stadt, die aus Büchern nicht zu verstehen war“*. *Das Rombild in der deutschen und italienischen Gegenwartsliteratur*, tesi di dottorato (Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg): dicembre 2019.

J. Gracq, *Autour des sept collines*, Corti, Paris 1988.

G.E. Grimm, *Einführung. Italien — Sehnsuchtsland der Deutschen*, in U. Breymayer, W. Erhart, G.E. Grimm, *Ein Gefühl Von Freierem Leben. Deutsche Dichter in Italien*, Metzler, Stoccarda 1990 pp. 1–16 et pp. 303–305.

H. Harder, *Französische Italien-Reisende des XVIII Jh.*, in «Arcadia», 19, 1984, pp. 1-19.

E. Hénin, *Rome, un lieu commun ? Usage et usure du topos dans les récits des voyageurs français à Rome au XVIIe siècle*, in: «Revue d'histoire littéraire de la France», 3, 2004, pp. 597-619.

A. Meyer, E. Spedicato (a cura di), *Migration – Reise – Zusammenprall der Kulturen : neue Italienbilder in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2016.

F. Proïa, *Le voyage en Italie de Julien Gracq : géopoétique et mélancolie de l'histoire*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2014.

J. Senelier, *Voyageurs français en Italie du moyen âge à nos jours : premier essai de bibliographie*, Centro interuniversitario di ricerche sul Viaggio in Italia, Moncalieri 2014.

U. Timm, *Vogel, friß die Feige nicht. Römische Aufzeichnungen*, Kiepenheuer & Witsch, Colonia 1989.

L. Tresoldi, *Viaggiatori tedeschi in Italia. 1452–1870. Saggio bibliografico*, 2 volumi. Bulzoni, Roma 1975.

F. Venturi, *L'Italia fuori d'Italia*, in: *Storia d'Italia. Dal primo Settecento all'Unità*, vol. III, Einaudi, Torino 1973, pp. 985–1481.

W. Waetzoldt, *Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht*, Seemann, Lipsia 1927.

«VASCO PRATOLINI, ROMANCIER»: ELEMENTI INTRODUTTIVI ALL'OPERA DI VASCO PRATOLINI IN FRANCIA¹

1. *Vasco Pratolini e la Francia: contatti e influenze*

Quello tra Vasco Pratolini e la Francia fu nel tempo un contatto continuo e proficuo, che sin dai tempi della gioventù interessò diversi ambiti della vita dello scrittore.

Il contesto linguistico e culturale francese, infatti, esercitò da sempre un rilevante interesse in Pratolini, influenzandone in modo decisivo l'universo privato e letterario come nessun altro stimolo esterno seppe fare.

Già dall'età di 15 anni, nel momento in cui lo scrittore decise di andarsene dalla casa paterna per fare ritorno in Via del Corno, emerse un primo legame con la lingua e la cultura francese: la scelta dei libri da portare con sé non fu casuale e riguardò un libro di Dostoevskij, uno di Jack London e la grammatica di francese delle Edizioni Sonzogno, segno di una vivace attenzione da parte di Pratolini nei confronti della lingua d'oltralpe, dapprima approcciata da autodidatta e in seguito perfezionata grazie a un corso serale di lingua francese seguito presso il Circolo Filologico di Firenze che portò lo scrittore al conseguimento di un diploma nel giugno del 1927.

L'ottenimento di tale diploma rappresentò per Pratolini un vanto e un orgoglio frequentemente rimarcato negli incontri pubblici e privati (si legga, a titolo esemplificativo, quanto riferito in un colloquio con Luciano Luisi: «io sapevo il francese [...] e ho preso anche il diploma dell'istituto filologico italiano. È l'unica “laurea” che ho incorniciato prima di quelle ad honorem»²).

Il “peso” di una formazione culturale frammentaria e caotica da autodidatta fu sempre presente nello scrittore, che per ragioni di sopravvivenza dovette abbandonare presto le scuole, non riuscendo a conseguire il diploma di quinta elementare.

Pratolini visse le lacune e gli spazi vuoti di un simile percorso formativo con sincera consapevolezza, ammettendone la complessità e al contempo vivendo in una tensione costante alla conoscenza, dimostrando «una forte volontà di crescere, di espandersi ed emanciparsi»³ che generò negli anni uno sforzo tenace e teso a colmare le mancanze culturali naturalmente presenti.

In un'ottica simile, dunque, l'ottenimento del diploma in lingua francese divenne per Pratolini il simbolo tangibile dell'impegno a superare i limiti imposti da un bagaglio culturale costruito autonomamente, oltre

¹ Nella stesura del presente contributo è risultato di primaria importanza l'esame del materiale epistolare relativo a Vasco Pratolini e i suoi principali editori, trascritto e contenuto negli elaborati accademici della dott.ssa Elena Guerrieri, indicati nella Bibliografia finale; così come lo studio delle corrispondenze inerenti ai rapporti letterari ed editoriali tra Vasco Pratolini e il contesto francese, conservate nel Fondo Pratolini all'interno dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti, Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze. Il materiale in lingua francese è stato interamente visionato presso la Bibliothèque Nationale de France François Mitterand di Parigi. Per garantire una maggiore scorrevolezza, si è scelto, nel secondo paragrafo, di tradurre in lingua italiana gli stralci di testo inerenti ai contributi francesi citati. Per evidenti ragioni di spazio e di rilevanza delle opere trattate, si è inoltre preferito dedicare un approfondimento critico maggiore a tre specifici testi pratoliniani tradotti in lingua francese: *Cronache di poveri amanti*, *Metello* e *Lo scialo*.

² L. Luisi, *Viaggio nella memoria*, in *Vasco Pratolini*, a cura di L. Luisi, Mandese Editore, Taranto 1988, p. 65.

³ M. Biondi, *Pratolini: cent'anni di cronache*, Le lettere, Firenze 2014, p. 73.

che, citando nuovamente Marino Biondi, di «un istinto naturale per la conoscenza»⁴ palesato sin dagli anni della gioventù.

Lo slancio linguistico incontrò spontaneamente quello letterario, alimentando un profondo interesse da parte di Pratolini verso quel ramo della letteratura francese tardo-ottocentesca che su di lui esercitò un'influenza decisiva, condizionandone la narrativa.

Anche la critica, peraltro, pare concorde nell'individuare il filone letterario francese tra fine Ottocento e inizio Novecento come il più incisivo nella formazione culturale di Pratolini, con precisi riferimenti che costituirono un rimando costante e un nome a spiccare fra tutti: quello di Charles-Louis Philippe.

Se Enrico Falqui, in un articolo datato 3 aprile 1947 e pubblicato su «La Fiera Letteraria», riconosce, a proposito di *Cronaca familiare*, «qualche veleno e qualche dolcezza della sofferenza e della liricità del suo *petit maître* Charles Louis Philippe»⁵, Francesco Paolo Memmo, nel suo *Vasco Pratolini*, individua l'esistenza di un nesso preciso tra le atmosfere del *Quartiere* e quelle del *Bubu de Montparnasse*, unite da una sorta di filo invisibile che collega la Firenze pratoliniana alla Parigi di Philippe:

è sintomatico come, ritrovata la propria matrice nella tradizione tardoottocentesca-primonovecentesca di ascendenza verista, toscana o non, Pratolini vada a confrontarla con alcuni esemplari stranieri, francesi in particolare: non tanto Radiguet (*Le diable au corps*) quanto Charles Louis Philippe, il cui *Bubu de Montparnasse*, tradotto dallo scrittore nel 1941, esce nello stesso anno in cui vede la luce *Il quartiere*. Nonsolo Roma come Firenze, ma Parigi come Firenze e Roma: i conti tornano⁶.

Già Asor Rosa, d'altronde, nel saggio del 1958 *Vasco Pratolini*, aveva sostanzialmente anticipato quanto espresso da Memmo a proposito dei riferimenti narrativi e culturali, perlopiù di matrice realistica, verso i quali Pratolini volse il suo sguardo: da una parte, all'interno dei confini nazionali, «gli scrittori toscani dell'Otto e Novecento, Pratesi e Tozzi, soprattutto»⁷; dall'altra, allargando la ricerca, «verso alcuniscrittori tardo-naturalistici o crepuscolari francesi, Radiguet e Philippe, soprattutto»⁸.

Tra i nomi fatti, tuttavia, «lo scrittore più vicino in questo momento al cuore e all'attenzione di Pratolini è proprio Charles-Louis Philippe»⁹: se infatti con Radiguet, secondo Asor Rosa, si può parlare di semplici «coincidenze tematiche, riferibili soprattutto alle esperienze di un giovane in formazione»¹⁰, con Philippe il contatto si fa più profondo, sentito, innestato in un comune terreno di «pietà sincera e umanissima verso i poveri e gli umiliati»¹¹ che avvicina idealmente, come notato in precedenza, la Parigi di Philippe alla Firenze di Pratolini:

il mondo parigino, che egli rappresentava in particolare nel *Bubu*, con i suoi piccoli personaggi, schiacciati da un destino più grande di loro, le sue passioni semplici e soffocate, la sua miseria divenuta consuetudine, e perciò non più avvertita, era in grado di far vibrare alcune corde della sensibilità pratoliniana. Nella Parigi (sottoproletaria) di Philippe, Pratolini non poteva non scorgere un riflesso della sua antica e miserabile Firenze. E il crepuscolare naturalista Philippe giungeva per questa via a influenzare anche le forme e lo stile del più inesperto Pratolini¹².

⁴ *Ivi* p. 66.

⁵ E. Falqui, *Cronaca e poesia di Pratolini*, in «La Fiera Letteraria», 14, 3 aprile 1947, p. 6.

⁶ F. P. Memmo, *Vasco Pratolini*, La nuova Italia, Firenze 1977, pp. 48-49.

⁷ A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, Edizioni Moderne, Roma 1958, p. 80.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi* p. 83.

¹¹ *Ivi* pp. 83-84.

¹² *Ivi* p. 84.

In questa “contaminazione” letteraria gli elementi di contatto tra Pratolini e Philippe, osserva Asor Rosa, interessano anche la natura ambivalente dei personaggi, il loro essere profondamente umani, capaci di slanci e cadute, in quella «caratteristica commistione di gioia e di dolore, di pietà e di spietatezza, che è propria dei loro mondi popolari, poveri, precari, legati in maniera determinante alle alterne mutevolissime vicende della vita»¹³.

Interessante, nell'analisi del letterato romano a proposito dell'influenza che Philippe seppe esercitare su Pratolini, la comparazione testuale proposta tra due specifiche opere la cui prossimità fu spesso evidenziata dalla critica: *Bubu de Montparnasse* e *Il Quartiere*.

Il confronto tra i due testi è funzionale da un lato a evidenziare come le scelte traduttive operate da Pratolini nel *Bubu* (pubblicato in italiano nel 1944 con una traduzione curata dallo scrittore fiorentino) e quelle inerenti all'elaborazione del *Quartiere* (pubblicato anch'esso nel 1944) andarono di pari passo, in un cammino pressoché parallelo; dall'altro a dimostrare come, a livello contenutistico ed espressivo, l'opera di Philippe seppe influenzare concretamente quella di Pratolini.

In relazione al percorso congiunto tra la traduzione di *Bubu de Montparnasse* e la stesura, da parte di Pratolini, de *Il Quartiere*, Asor Rosa mette in relazione due frammenti testuali che mostrano apertamente una certa vicinanza letteraria: in quest'ottica la frase «Avrete respirato almeno una volta l'odore del vizio, lo ricordate? Esiste un'atmosfera della prostituzione [...]»¹⁴, tratta dalla traduzione pratoliniana dell'opera di Philippe, è messa a paragone con le seguenti parole, presenti nel *Quartiere*: «Se io vi parlo di vizio, di cose brutali e immonde nel nostro Quartiere, voi che dite? Eravamo povera gente [...]»¹⁵.

Riguardo invece alle affinità tra i due libri, simbolo dell'influenza di Philippe su Pratolini, Asor Rosa propone un raffronto tra stralci di testo che chiarifica ancor più l'esistenza di un'evidente prossimità. Si legga in questo senso l'accostamento tra quanto contenuto nel *Bubu*: «[...] e sapeva che noi siamo manovrati da altri, cani siamo; e di nostro non abbiamo che la miseria, in un mondo dove la miseria è maledetta: una disgrazia tira l'altra, non c'è che piegare il capo e brontolare»¹⁶ e quanto scritto nel *Quartiere*: «entrate nelle nostre case, [...] vestite i nostri panni: ingoiate la miseria che ci assiste notte e giorno, e ci brucia come un lento fuoco o la tisi. [...] Noi non abbiamo armi da usare contro qualcuno: non siamo stati noi a dettare le Leggi che ci governano. Siamo gente difesa solo dall'inerzia»¹⁷.

L'attenzione di Asor Rosa per le affinità letterarie che legarono Pratolini a Charles-Louis Philippe è infine riassunta in una considerazione conclusiva, che racchiude il senso di una vicinanza che seppe andare oltre l'aspetto puramente testuale: «le affinità sono anzitutto nei sentimenti e nelle idee, in questa concezione del mondo ancora chiusa e dolorosa, sofferta. Come si può non sentire che il cuore di Pratolini batte in queste pagine all'unisono con quello di Philippe?»¹⁸.

Alle testimonianze appena citate si aggiunge quella dello stesso Pratolini, che affrontando la tematica dell'influenza letteraria francese tardo-ottocentesca sulla sua opera ricordò a Gian Antonio Cibotto:

Quanto ai miei maggiori in Francia, me li avevano trovati finora tra i capiscuola del populismo. L'altro giorno Dante Isella mi ricordava che certi periodi delle «Cronache di poveri amanti» sono del Philippe reinventato. Certo, Philippe l'ho tradotto io per primo. Ma Balzac! Ma Hugo! [...] Su Balzac scrissi qualcosa decine d'anni fa, Balzac è sempre stato un mio autore, come Flaubert, anche su Flaubert scrissi qualcosa, oltre a una prefazione al «Coeur Simple». Erano e sono autori vivi, «nutrienti», classici se non dispiace, come Boccaccio o come

¹³ Ivi p. 85.

¹⁴ C.-L. Philippe, *Bubu di Montparnasse*, trad. it. di Vasco Pratolini, Rosa e Ballo, Milano 1944, p. 115 in A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, cit., p. 84.

¹⁵ V. Pratolini, *Il Quartiere*, La Nuova Biblioteca, Milano 1944, p. 31 in A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, cit., p. 85.16

¹⁶ C.-L. Philippe, *Bubu di Montparnasse*, cit., p. 34 in A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, cit., p. 85.

¹⁷ V. Pratolini, *Il Quartiere*, cit., pp. 31-32 in A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, cit., p. 85.18

¹⁸ A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, cit., p. 86.

Sacchetti [...] di Hugo, rammento, tradussi addirittura una larga scelta delle «Choses vues»¹⁹.

Anche in occasione delle numerose interviste concesse dallo scrittore a quotidiani e riviste francesi nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta, Pratolini rimarcò l'importanza che un determinato segmento della letteratura d'oltralpe rivestì per la sua formazione.

Parole chiare quelle rilasciate a Edgar Pillet, in un colloquio pubblicato su «La Gazette des Lettres» il 29 aprile 1950: ancora una volta il nome di Charles-Louis Philippe, definito dallo stesso Pratolini «un petit maître» («un piccolo maestro»), si ammanta di una notevole considerazione:

Je vous disais hier que je connais très bien votre littérature, j'ai même traduit Charles Louis-Philippe que j'ai toujours aimé, admiré. Je ne pretends pas qu'il soit un grand écrivain, plutôt un petit maître, mais il a eu une grande influence sur ma formation, dans la mesure où il fut l'écrivain prolétaire de son temps, non par son côté plutôt détestable de populisme facile, mais par l'honnêteté de son témoignage. J'ai traduit «Bubu de Montparnasse» [...] «Le Père Perdrix» et j'espère publier bientôt un essai sur lui²⁰.

Citando Marino Biondi, nell'evoluzione narrativa e umana pratoliniana «gli autori della letteratura segnano il cammino»²¹: in accordo a quanto evidenziato nei contributi proposti, il contatto di Pratolini con le letterature straniere, anzitutto riferibile al mondo delle lettere francesi, non fu un semplice rapporto di “contaminazione” derivante dalla vicinanza a qualcosa di esterno, ma più specificamente da un lato una sorta di “cura”, di rimedio a quei vuoti d'ignoranza che afflissero lo scrittore, e dall'altro una guida, un costante punto di riferimento attorno al quale costruire un percorso proprio.

L'interesse letterario, come detto, andò a congiungersi e integrarsi a quello linguistico: la conoscenza della lingua francese, unita alla forte vicinanza a determinati autori, portò Pratolini, nel tempo, ad approfondire e intensificare la sua attività di traduttore.

Gli anni Quaranta furono piuttosto significativi a tal proposito: se nel 1942 *Un cuore semplice*, traduzione edita da Vallecchi di *Un coeur simple* di Gustave Flaubert, rappresentò il primo, indiretto, approccio traduttivo a un'opera letteraria in lingua francese (il testo fu tradotto dalla moglie di Pratolini, Cecilia Punzo, anch'essa avente un'eccellente conoscenza della lingua francese; Pratolini si occupò della prefazione), la prima opera trasposta interamente da Pratolini e che segnò il suo debutto ufficiale nell'attività da traduttore fu *Choses Vues*, di Victor Hugo, pubblicato da Einaudi nel 1943.

Significativo il lavoro svolto da Pratolini su *Bubu de Montparnasse*, di Charles-Louis Philippe, proposto in italiano dalla casa editrice Rosa e Ballo col titolo *Bubu di Montparnasse*: lo scrittore fiorentino, forse per la prima volta, concepì la traduzione di quest'opera non solo da un punto di vista meramente professionale, ma come un “atto d'amore” nei confronti di uno scrittore, Philippe, da sempre letto e apprezzato (si leggano, a tal proposito, le parole scritte a Sandro Parronchi il 10 luglio 1943: «lavoro invece tutta la giornata alla traduzione del “Bubu” di Philippe, credo di essermi immedesimato da farne un testo mio»²²).

¹⁹ G. A. Cibotto, *Pratolini e le carte in tavola*, in «La Fiera Letteraria», 1, 8 gennaio 1965, p. 10.

²⁰ «Le dicevo ieri che conosco molto bene la vostra letteratura, ho anche tradotto Charles Louis-Philippe che ho sempre amato, ammirato. Non pretendo che sia considerato un grande scrittore, piuttosto un piccolo maestro, ma ha avuto una grande influenza sulla mia formazione, nella misura in cui fu lo scrittore proletario del suo tempo, non per il suo lato piuttosto detestabile di populismo facile, ma per l'onestà della sua testimonianza. Io stesso ho tradotto “Bubu de Montparnasse” [...] “Le Père Perdrix” e spero prossimamente di pubblicare anche un saggio su di lui»; E. Pillet, *Vasco Pratolini*, in «La Gazette des Lettres», VI, 113, 29 aprile 1950, p. 2.

²¹ M. Biondi, *Pratolini: cent'anni di cronache*, cit., p. 121.

²² A. Parronchi (a cura di), *Lettere a Sandro*, Edizioni Polistampa, Firenze, 1992, p. 111.

Il ladro di ragazzi-Il sopravvissuto (Bompiani, 1949), traduzione di *Le voleur d'enfants* di Jules Supervielle comprendente anche un secondo racconto dello scrittore francese curato da Beniamino Del Fabbro, chiude di fatto la stagione del Pratolini traduttore anche se, visionando la corrispondenza intercorsa tra Vasco Pratolini, Enrico Vallecchi e Alessandro Parronchi, si evince come già dai primi anni Quaranta del Novecento lo scrittore fiorentino si fosse interessato ad alcune opere di autori francesi per i quali furono ipotizzate e abbozzate delle traduzioni che però non produssero risultati editoriali concreti: *Mes poisons*, di C. A. de Sainte-Beuve; *Histoire des girondins*, di A. de Lamartine; *Les enfants terribles*, di J. Cocteau; *Le père Perdrix*, di C.-L. Philippe e *Le diable au corps*, di R. Radiguet.

2. «Un florentin à Paris»: excursus sulla storia e la ricezione delle opere pratoliniane in Francia

Il filo invisibile che lega Vasco Pratolini e il contesto francese non riguardò solo l'influenza che, come visto, il paese d'oltralpe seppe esercitare sulla formazione umana e culturale dello scrittore.

La Francia e la sua letteratura, infatti, oltre a essere costante riferimento per Pratolini, divennero anche uno degli spazi internazionali di maggiore ricezione dell'autore di *Cronache di poveri amanti*: in Francia Pratolini ricevette il suo primo (e unico) premio letterario internazionale, conquistando, nel 1950, il Premio Internazionale del Club francese del libro grazie a *Chronique des pauvres amants* (*Cronache di poveri amanti*); la Francia fu il primo, tra i principali paesi europei e non solo, a proporre una traduzione pratoliniana con la pubblicazione, nel 1948, di *Destinée* (*Cronaca familiare*).

Sebbene la prima opera pratoliniana per la quale furono avviate delle trattative di traduzione nel febbraio del 1946 fu *Il Quartiere* – non concretizzatesi per problematiche di natura economica che portarono al fallimento della casa editrice Aux Portes de France, che aveva strutturato un piano editoriale comprendente la pubblicazione ravvicinata de *Il Quartiere* e *Cronache di poveri amanti* – nell'autunno del 1948 fece la sua comparsa in Francia il primo testo in lingua francese di Vasco Pratolini: *Destinée*, traduzione di *Cronaca familiare* ad opera di Marie-Charlotte Guillaume e pubblicato dalla casa editrice Vent du Large, della quale lo scrittore non parve tuttavia totalmente soddisfatto, sia dal punto di vista formale che contenutistico. Pratolini, in una lettera datata 11 novembre 1948, affidò ad Alessandro Parronchi le sue perplessità: «è arrivata l'edizione francese della “Cronaca familiare”, piuttosto pacchiana come veste e abbastanza tirata via come testo (ma va riconosciuto che le difficoltà erano molte)»²³.

La traduzione dell'opera, soprattutto per le ragioni appena espresse dallo scrittore, passò quasi inosservata tra il pubblico e la critica francese, come testimoniano gli scarsissimi contributi critici relativi al testo presenti su quotidiani e riviste al momento della pubblicazione.

Il libro fu in seguito riproposto in una veste totalmente rinnovata nel 1960, con una traduzione realizzata da Juliette Bertrand (*Chronique familiale*, Albin Michel, Parigi 1960), e nel 1964 (*Chronique familiale*, La Guilde du Livre, Losanna 1964).

L'opera pratoliniana in lingua francese che rappresentò l'effettivo debutto di Vasco Pratolini nel contesto letterario ed editoriale francese fu indubbiamente *Chronique des pauvres amants*, traduzione di *Cronache di poveri amanti* curata da Gennie Luccioni e proposta da Albin Michel nel 1950.

I diritti di traduzione del testo furono inizialmente acquisiti dalla casa editrice svizzera Aux Portes de France, all'interno di un programma editoriale che, come accennato in precedenza, prevedeva anche la pubblicazione del *Quartiere*.

²³ Ivi p. 234.

Tuttavia, in seguito al fallimento degli editori svizzeri, i diritti di traduzione dei due testi rimasero vacanti dopo alcune contrattazioni infruttuose con la casa editrice Laffont la svolta arrivò nel gennaio del 1949 grazie a Giulia Veronesi e all'interessamento di Armand Pierhal che aveva già preso in esame le *Cronache* al tempo delle trattative con Laffont e che ne curerà la prefazione e, in parte, la traduzione, nell'edizione pubblicata da Albin Michel nel 1950: i diritti di traduzione di *Cronache di poveri amanti* furono acquisiti dalla casa editrice Albin Michel, che nel tempo divenne il punto di riferimento editoriale in Francia per le opere di Vasco Pratolini.

Lo scrittore, in quel periodo, decise peraltro di recarsi in Francia per affrontare personalmente due questioni: valutare la fattura della traduzione già esistente di Marie-Charlotte Guillaume (che aveva precedentemente tradotto il testo al tempo delle trattative con Aux Portes de France) e collocare *Il Quartiere*, altra opera rimasta priva di editore dopo il fallimento della casa editrice svizzera.

Data la scarsa qualità della precedente, la nuova traduzione fu assegnata a Gennie Luccioni e programmata entro il primo semestre del 1950: *Chronique des pauvres amants*, con una prefazione di Armand Pierhal, vide dunque la luce in Francia nel febbraio del 1950. Dopo *Destinée*, apparso due anni prima, fu la seconda opera pratoliniana a essere proposta ai lettori francesi.

Pratolini, questa volta, esprime il suo deciso gradimento per il profilo della traduttrice scelta, definita «una ragazza intelligente, che ha scritto dei racconti molto interessanti ed è stata, od è sempre, redattrice di “Esprit”»²⁴. Anche la stampa francese apprezzò l'operato della Luccioni sulle *Cronache*, evidenziandone le motivazioni che la spinsero ad approcciarvisi²⁵ e le modalità con le quali vi lavorò, recandosi personalmente sui luoghi dell'azione così da ricrearne fedelmente lo spirito²⁶.

Il rapporto letterario tra Gennie Luccioni e la contemporaneità italiana, peraltro, non si esaurì con la traduzione di *Cronache di poveri amanti*: negli anni Cinquanta e Sessanta la traduttrice si interessò all'opera di Giovanni Guareschi e collaborò alla traduzione di alcune poesie di Eugenio Montale²⁷.

Fin dal primo momento della sua pubblicazione in Francia, *Chronique des pauvres amants* ottenne un ottimo riscontro sia in termini di pubblico che di critica: Pratolini, da Parigi, in una lettera datata 26 aprile 1950, condivise da subito la notizia con Vallecchi soffermandosi sul successo della *Chronique* nel contesto francese:

Di Parigi non ho da darti che buone notizie, l'accoglienza della stampa alle *Cronache* è stata molto buona, ne hanno parlato e ne parleranno un po' tutti – ti sarà arrivata l'eco. Ho dato interviste e parlato tre volte alla radio. Da Albin Michel sono contenti anche come vendite: ai primi del mese, dopo meno di 30 giorni dall'uscita del libro, la prima edizione di 10 mila copie stava per essere esaurita: ne avevano vendute 9 mila e tanti [?]. Il che è un po' un successo per uno straniero e un autore praticamente ignoto al lettore francese – e l'accoglienza della stampa si presume faciliterà ancora di più la vendita, speriamo²⁸.

²⁴ *Ivi* pp. 250-251.

²⁵ «Tre anni or sono, un manoscritto – il cui autore era ancora sconosciuto – la sedusse immediatamente. Si trattava di *Cronache di Poveri amanti*, di Vasco Pratolini, che è apparso, un mese fa, presso Albin Michel e tradotto in tutte le lingue»; (senza autore), *Elle a decouvert le livre le plus émouvant de l'année*, in «Paris-presse, L'Intransigeant», 15-17 aprile 1950, p. 2.

²⁶ «Gennie Luccioni ha impiegato sei mesi per tradurre questo (grande) romanzo. Si è recata sui luoghi in cui avviene l'azione, a Firenze, così da restituirne esattamente l'atmosfera»; *Ibidem*.

²⁷ Riguardo alle traduzioni approntate da Gennie Luccioni, si segnalano i seguenti titoli: G. Guareschi, *Le petit monde de Don Camillo*, trad. fr. di G. Luccioni, Le Club Français du livre, Parigi 1951; G. Guareschi, *L'extravagante mademoiselle Troll*, trad. fr. di G. Luccioni, Éditions du Seuil, Parigi 1952; G. Guareschi, *Le mari au collège*, trad. fr. di G. Luccioni, Éditions du Seuil, Parigi 1952; E. Montale, *Eugenio Montale: Poésies*, trad. fr. di P. Angelini, G. Brazzola, L. Herlin, P. Jacottet, G. Luccioni, A. Robin, Gallimard, Parigi 1966.

²⁸ E. Guerrieri, *Pratolini scrive a Vallecchi: lettere (1942-1958)*, tesi magistrale in Filologia Moderna (Università degli studi di Firenze): Anno Accademico 2012/2013, p. 258.

In effetti, già a partire dal marzo del 1950, furono diverse le attenzioni riservate a Pratolini dalla critica d'oltralpe e i numerosi contributi pubblicati su periodici francesi ribadirono quasi all'unanimità il debutto trionfale dello scrittore in Francia.

Tra i contributi visionati, si delineano specifici elementi di convergenza: fu indubbio l'interesse all'aspetto contestuale, alla cornice storica nella quale Pratolini sviluppa la narrazione e situa i personaggi.

Si leggano in quest'ottica le parole di Janine Bouissounouse, secondo cui i personaggi del libro «appartengono a un'epoca specifica, e si muovono in un luogo preciso: la Firenze degli anni 1925-1930»²⁹, o quelle di Albert Béguin che notò come il romanzo «rimane fedele alla successione cronologica degli avvenimenti e si colloca nello spazio di due anni 1925 e 1926»³⁰.

All'interno di un'opera definita «poetica e umana»³¹, Via del Corno e i suoi abitanti sono assurti a simbolo di una condizione storica e sociale più ampia, in un percorso che dai contesti più popolari di Firenze risale oltre i confini locali e restituisce su pagina un'immagine realistica del paese in un determinato contesto temporale. A proposito di tali intenzioni narrative da parte di Pratolini, scrive Maseur, «in piena epoca fascista, intorno agli anni 20 e 30, circoscrive le reazioni popolari a quelle degli abitanti di questa strada, a ciò che può riguardarli del fenomeno politico»³².

Unitamente a questa comune attenzione storica nei confronti del romanzo di Pratolini, un'ulteriore analogia tra i riscontri critici esaminati è riscontrabile nell'interesse verso l'elemento umano, che prevale su tutto: i protagonisti della *Chronique* sono sì descritti evidenziandone l'aspetto eroico, la coraggiosa lotta per la sopravvivenza, ma sempre nel contesto di un ambiente umile, terreno, teneramente imperfetto, nel quale anche le «storture» private e caratteriali dei singoli sono valorizzate e tese a umanizzarli.

Ricordando le parole di Jean Blanzat:

Gli eroi delle *Cronache di poveri amanti* sono dei maniscalchi, degli ambulanti, dei lavoratori modesti, delle umili ragazze, delle prostitute. Nessuno di questi uomini, nessuna di queste donne è sminuito dalla propria condizione sociale. Nella dignità o nell'infamia, nella coscienza o nell'ignoranza di sé, nella violenza delle passioni, nella complessità del carattere, ciascuno assume pienamente la propria condizione umana³³.

Proprio in considerazione delle variegature sfumature umane degli «eroi» della *Chronique*, come sottolinealo stesso Blanzat, «la storia personale degli eroi costituisce la parte essenziale e racchiude la reale sostanza del libro»³⁴.

Anche l'analisi proposta da Albert Béguin tramite il parallelismo ipotizzato tra *Chronique des pauvres amants* e *Le jeu de patience* di Louis Guilloux, si muove in questa direzione: i due contesti locali e popolari, centrali nei romanzi presi in considerazione, sono messi in collegamento rimarcando l'intreccio narrativo dei protagonisti, delle loro esistenze, delle loro storie, evidenziando come «il romanzo, nel caso dello scrittore italiano come in quello del francese, si unisce all'epopea, un'epopea moderna, in cui gli eroi sono i più umili degli uomini»³⁵.

L'attenzione riservata da Pratolini all'elemento umano non presuppone meccanismi di autosufficienza ma anzi, rifuggendo qualsiasi istinto individualistico, confluisce naturalmente nell'ambito della solidarietà, della condivisione, del sostegno reciproco.

Questo approccio «plurale» fa emergere un ulteriore spunto di riflessione, centrale ad esempio nel

²⁹ J. Bouissounouse, *Un Florentin à Paris*, cit., p. 5.

³⁰ A. Béguin, *Un roman italien*, in «Témoignage Chrétien», 24 marzo 1950, p. 9.31

³¹ *Ibidem*.

³² Maseur, *Vasco Pratolini: CHRONIQUE DES PAUVRES AMANTS*, in «Les Lettres Françaises», 30 marzo 1950, p. 3

³³ J. Blanzat, *Chronique des pauvres amants*, in «Le Figaro Littéraire», 20 maggio 1950, p. 7.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ A. Béguin, *Un roman italien*, cit., p. 9.

contributo di Juliette Bertrand: quello connesso all'aspetto corale, collettivo, esplicitato dalla traduttrice nell'affermazione «Nella *Cronaca di poveri amanti*, l'eroe è collettivo. Si tratta di una collettività da considerare nella sua organicità»³⁶.

All'interno di un simile quadro i cornacchiai, citando uno stralcio del contributo di Henri Auréas, «non sono mai isolati gli uni dagli altri dall'indifferenza»³⁷, ma anzi si stringono nelle proprie tragedie umane all'interno di un tratto, Via del corno, che «forma un blocco, un tutto omogeneo al di fuori del quale comincia il vasto mondo misterioso e ostile»³⁸.

Grande spazio, a proposito di *Chronique des pauvres amants*, è riservato dalla critica francese anche al profondo legame esistente tra Vasco Pratolini, i suoi luoghi e il suo popolo: lo scrittore fiorentino è considerato un testimone credibile della sua gente e delle sue strade, perché da esse è stato generato, da esse proviene e all'interno di queste, citando Gilbert Guilleminault, «è rimasto molto vicino a quel piccolo popolo italiano del quale è stato il cronista intenerito e pietoso»³⁹.

Il substrato popolare diviene dunque per Pratolini il terreno fertile e realistico nel quale situare la propria narrativa, «mescolato a questo popolo che ama senza indulgenza, ma con una bontà così lungimirante, vissuta da lui, in lui, figlio del popolo e popolo lui stesso con le sue mille voci e le sue passioni, i suoi slanci profondi, la sua spontaneità»⁴⁰.

Nel contesto di questo realismo popolare nel quale lo scrittore sviluppa un rapporto narrativo quasi simbiotico con le vicende umane descritte, Pratolini non si pone come semplice osservatore esterno ma indaga il suo mondo penetrandovi con sincerità e fedeltà.

Citando Jean Blanzat: «proveniente dal popolo, strettamente fedele alle sue origini, Vasco Pratolini descrive il popolo “dal di dentro”, con naturalezza e sincerità, senza condiscendenza né commiserazione, senza letteratura né alcun effetto pittoresco»⁴¹.

Il legame viscerale tra il vissuto dello scrittore fiorentino e quanto presente in *Chronique des pauvres amants* è rilevato anche da Henri Auréas, che arricchisce l'analisi di un elemento aggiuntivo a quello spaziale, legato ai luoghi, associandolo a un aspetto temporale, connesso ai ricordi: «Lui non si è distaccato da Firenze e sarebbe più corretto dire, come vedremo, dal suo quartiere, dalla sua strada, se non per rivivere meglio i suoi ricordi, contemplarli a distanza di tempo e spazio e trasformarli in poesia»⁴².

Come citato in precedenza, all'entusiasmo della critica corrispose quello del pubblico francese e l'impatto fortemente positivo della *Chronique* pratoliniana fu certificato dalla conquista, da parte dello scrittore, del suo primo (nonché unico) premio di caratura internazionale: il Premio Internazionale del Club français du Livre.

Chronique des pauvres amants è, ad oggi, il romanzo pratoliniano che ha avuto un maggior riscontro in termini editoriali in Francia, con cinque edizioni proposte tra il 1950 e il 1988.⁴³

Contestualmente all'acquisto dei diritti di traduzione di *Cronache di poveri amanti*, la casa editrice parigina Albin Michel avviò delle trattative con Vallecchi e Bompiani (che deteneva per l'Italia i diritti di *Un eroe del nostro tempo*) anche per l'acquisizione dei diritti de *Il Quartiere* e *Un eroe del nostro tempo*,

³⁶ J. Bertrand, *Pour un portrait de Vasco Pratolini*, in «Les Lettres Françaises», 20 aprile 1950, p. 6.

³⁷ H. Auréas, *Vasco Pratolini, romancier*, in «Revue des Études Italiennes», tome I, 1-3, gennaio-settembre 1954, p. 132.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ G. Guilleminault, *A la recherche d'une fraternité humaine*, in «Le Progrès de Lyon», 18 marzo 1950, p. 4.

⁴⁰ E. Pillet, *Vasco Pratolini*, cit., p. 2.

⁴¹ J. Blanzat, *Chronique des pauvres amants*, cit., p. 7.

⁴² H. Auréas, *Vasco Pratolini, romancier*, cit., p. 131.

⁴³ *Chronique des pauvres amants*, Albin Michel, Parigi 1950, traduzione di Gennie Luccioni; *Chronique des pauvres amants*, Club du Livre du Mois, Bruxelles 1950, traduzione di Gennie Luccioni; *Chroniques des pauvres amants*, Le Club du Meilleur Livre, Parigi 1954, traduzione di Gennie Luccioni; *Chronique des pauvres amants*, Le Club français du livre, Parigi 1964, traduzione di Gennie Luccioni; *Chronique des pauvres amants*, Albin Michel, Parigi 1988, traduzione di Gennie Luccioni.

nel contesto di un più generico e vasto interesse verso l'opera di Vasco Pratolini: se da un lato, infatti, Albin Michel si impegnava, con l'acquisto dei diritti del *Quartiere*, ad acquisire automaticamente anche quelli dell'*Eroe*, dall'altro si garantiva un'opzione preferenziale per i libri che Pratolini avrebbe pubblicato in futuro.

Entro il maggio del 1949, dunque, la casa editrice Albin Michel acquisì ufficialmente i diritti di traduzione de *Il Quartiere* e *Un eroe del nostro tempo*, chiudendo gli accordi con le case editrici Vallecchi e Bompiani. Fu la casa editrice parigina a informare, nel maggio del '49, Pratolini e i suoi editori relativamente all'ordine col quale sarebbero stati pubblicati i tre romanzi pratoliniani in lingua francese: la pubblicazione di *Cronache di poveri amanti*, come chiarito in precedenza, fu programmata per il primo semestre del 1950; quella di *Un eroe del nostro tempo* avrebbe dovuto seguire di otto mesi le *Cronache*; infine *Il Quartiere*, ancora con un intervallo di otto mesi, a chiudere questa serie di traduzioni.

Come da accordi, il testo fu pubblicato nel novembre 1950 col titolo *Un héros de notre temps* e una traduzione (la prima di un'opera pratoliniana) di Juliette Bertrand, che nel tempo divenne la traduttrice di riferimento dello scrittore trasponendone in lingua francese, oltre al già citato *Héros*, anche *Le Quartier*, *Les filles de Sanfrediano*, *Metello*, *Le Gâchis* e *La constance de la raison*.

La figura della Bertrand ricoprì una posizione di indubbio rilievo nella proiezione della narrativa di Vasco Pratolini in Francia, basandosi su un rapporto umano, oltre che letterario, che negli anni divenne di reciproca stima e fiducia (si tenga in considerazione, a tal proposito, il cospicuo numero di 71 lettere inviate dalla traduttrice e presenti nell'Archivio Pratolini).

L'attenzione della traduttrice nei confronti dell'opera pratoliniana si inserisce nel contesto di un più ampio e profondo interesse verso il mondo della cultura italiana che fece della Bertrand un autentico "collante" linguistico e letterario tra realtà differenti: Juliette Bertrand seppe spaziare dagli autori italiani antichi (come Petrarca e Leopardi) a quelli contemporanei, proponendo traduzioni, tra gli altri, di Natalia Ginzburg, Alberto Moravia e Italo Calvino⁴⁴.

Ancor prima di appassionarsi alla Firenze di Pratolini, costruì un personale legame con la città a partire dagli anni Venti, quando vi si trasferì per svolgere attività di docenza presso l'Institut Français e conobbe importanti scrittori e artisti italiani, come Giovanni Papini, Marino Moretti e Aldo Palazzeschi.

Dall'esperienza fiorentina nacque l'opera *Flâneries florentines*⁴⁵, pubblicata nel 1924.

Coerentemente con l'ordine di pubblicazione stabilito e comunicato a Pratolini da Albin Michel nel maggio 1949, la terza opera pratoliniana proposta in lingua francese dalla casa editrice parigina fu *Le Quartier*, che tradotto nuovamente da Juliette Bertrand comparve nelle librerie francesi nel giugno del 1951.

Fu proprio Juliette Bertrand, la traduttrice dell'opera, a presentare per prima il libro al pubblico francese nell'articolo *Pour un portrait de Vasco Pratolini*⁴⁶, apparso su «Les lettres françaises» il 20 aprile 1950 unitamente al primo capitolo del romanzo tradotto, proposto in anteprima.

Riguardo al percorso editoriale delle opere pratoliniane in Francia, oltre a una ristampa di *Chroniques des pauvres amants* ad opera del Club du Meilleur Livre di Parigi avvenuta nel 1954, si dovette attendere fino al maggio del 1955 per un'ulteriore traduzione. In quel mese, ancora per i tipi di Albin Michel, fu pubblicato in lingua francese *Le ragazze di San Frediano: Les Filles de San Frediano*, di nuovo trasposto da

⁴⁴ Riguardo alle traduzioni approntate da Juliette Bertrand, si segnalano i seguenti titoli: F. Petrarca, *Sur ma propre ignorance et celle de beaucoup d'autres*, trad. fr. di J. Bertrand, Librairie Félix Alcan, Parigi 1929; A. Moravia, *La belle romaine*, trad. fr. di J. Bertrand, Charlot, Parigi 1949; I. Calvino, *Le vicomte pourfendu*, trad. fr. di J. Bertrand, Albin Michel, Parigi 1955; I. Calvino, *Le baron perché*, trad. fr. di J. Bertrand, Éditions du Seuil, Parigi 1960; N. Ginzburg, *Les voix du soir*, trad. fr. di J. Bertrand, Flammarion, Parigi 1962; G. Leopardi, *Oeuvres*, trad. fr. di F. A. Alard, J. Bertrand, P. Jaccottet, G. Nicole, Del Duca, Parigi 1964.

⁴⁵ J. Bertrand, *Flâneries florentines*, Paul Vallier, Clermont-Ferrand 1924.

⁴⁶ Per un approfondimento, si rimanda a J. Bertrand, *Pour un portrait de Vasco Pratolini*, cit.

Juliette Bertrand.

Tuttavia, oltre al già citato *Chronique des pauvres amants*, il testo più significativo all'interno del corpus delle opere pratoliniane proposte in lingua francese negli anni Cinquanta fu *Une histoire italienne: Metello*, traduzione di *Metello* pubblicata nell'aprile del 1956.

Già nel corso della primavera 1955, mentre la casa editrice parigina stava ultimando la messa in vendita de *Le Filles de San Frediano*, furono avviate le trattative per l'acquisizione, da parte di Albin Michel, dei diritti di traduzione di *Metello*, che si protrassero per tutta l'estate del 1955.

Dalla corrispondenza intercorsa in quel periodo tra la traduttrice dell'opera, Juliette Bertrand, e lo scrittore fiorentino è possibile estrapolare preziose informazioni a proposito delle procedure di traduzione del romanzo che si rivelarono piuttosto articolate principalmente per due ragioni: le precarie condizioni di salute della traduttrice, che impattarono negativamente sul prosieguo dei lavori, e le difficoltà connesse alla comprensione di alcune espressioni legate ai regionalismi toscani presenti nel testo.

La Bertrand informò Pratolini anche delle scelte editoriali inerenti al titolo del romanzo: non sarebbe statopossibile - come probabilmente richiesto da Vallecchi e dallo scrittore stesso per sfruttare l'eco delle reazioni suscitate dalla pubblicazione del libro in Italia - inserire il titolo in italiano al di sotto di quello in francese data la forte analogia tra le due lingue, e quindi tra i due titoli, che tipograficamente avrebbe provocato un effetto ridondante. *Metello*, come detto, fu pubblicato in lingua francese col titolo *Une histoire italienne: Metello*.

Un altro elemento di interesse, nel rapporto epistolare tra la Bertrand e Pratolini, è la grande fiducia espressa dalla traduttrice in merito alle reazioni che la pubblicazione del testo avrebbe suscitato nella critica francese, stimulate da un lato dall'eco delle vivaci discussioni generatesi in Italia in seguito alla comparsa del romanzo; dall'altro dalla situazione politica francese del tempo che, secondo la traduttrice, avrebbe facilitato un'accoglienza positiva di *Metello*.

In effetti, coerentemente con quanto auspicato da Juliette Bertrand, la comparsa in Francia del romanzo generò molteplici reazioni da parte del contesto critico francese e la portata dell'impatto di *Metello* in Italia permise ad alcuni studiosi di introdurre il testo al pubblico d'oltralpe ancor prima che fosse disponibile la traduzione in lingua francese⁴⁷.

Influente, in questa fase, la figura di Dominique Fernandez, autorevole scrittore, italianista e letterato francese divenuto negli anni uno dei più attenti conoscitori delle opere di Vasco Pratolini e del panorama letterario italiano⁴⁸.

Esaminando i diversi riscontri critici relativi a *Metello* si delineano delle considerazioni conclusive rispetto alle opinioni espresse: ciò che appare evidente, *in primis*, è un'accoglienza meno unanime del testo da parte della critica, soprattutto in relazione a quanto avvenuto a proposito di *Chronique des pauvres*

⁴⁷ Si veda, a tal proposito, D. Fernandez, *Vasco Pratolini: Metello*, in «La Nouvelle Revue Française», IV, 38, 1 febbraio 1956, pp. 338-341.

⁴⁸ Tra i saggi più importanti di Dominique Fernandez si ricorda *Le roman italien et la crise de la conscience moderne*, pubblicato nel 1958 dalla casa editrice parigina B. Grasset. Nel testo, proposto ai lettori italiani nel 1960 col titolo *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Fernandez inserì Vasco Pratolini tra quegli scrittori «considerati, con Moravia e Pavese, i veri Moderni della letteratura italiana» (D. Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Lerici, Milano 1960, p. 171). All'analisi dell'opera dello scrittore fiorentino Fernandez dedica il capitolo *Zola, Gorki, Pratolini*, nel quale sottolinea con chiarezza come i romanzi dello scrittore «offrono, senza alcun accento polemico, il miglior esempio di libri popolati soltanto di un'umanità media, minuta, composta di comparse e completamente priva di primi attori» (Ivi p. 202), aggiungendo come «dopo aver finito di leggere Vittorini, il cui furore lirico gonfia ogni pagina di una tensione ansiosa, la lettura di Pratolini riposa e ricrea» (Ivi pp. 202-203). Passando in rassegna le opere di Pratolini che vanno da *Il Quartiere* a *Le Ragazze di San Frediano* - nelle quali, osserva Fernandez, «il talento stesso di Pratolini [...] consisteva nel farci vedere, all'interno di una cornice molto limitata, un quartiere di una città, talvolta la strada di un quartiere, la molteplicità e la simultaneità dei piccoli avvenimenti e dei piccoli sentimenti che occupano la giornata del popolino di Firenze» (Ivi p. 203) - lo studioso riconosce una certa uniformità a livello stilistico e narrativo, interrotta nel 1955 da *Metello*, che «amplifica i libri precedenti di Pratolini in un doppio senso: un senso particolare dell'evoluzione dell'arte di Pratolini, e un senso culturale più generale» (*Ibidem*).

amants.

L'eco dei vivaci dibattiti scaturiti dalla pubblicazione dell'opera in Italia non lasciò indifferente l'ambiente culturale e critico francese, evidentemente "sensibile" a un approccio prevalentemente ideologico al romanzo che ne influenzò in parte l'accoglienza e la comprensione.

Proprio riguardo alle criticità riscontrate in *Metello* si riporta quanto sostenuto da Georges Piroué nel contributo *Mettello* [ma *Metello*] *de Vasco Pratolini*, pubblicato su «Monde Nouveau Paru» nel luglio 1956: in primo luogo lo scrittore svizzero evidenzia una certa incompiutezza dei personaggi, definiti «un misto di passività e attivismo insufficiente»⁴⁹ e mancanti quindi di una base culturale - più specificamente politica - che conferisse maggiore concretezza e consapevolezza al loro agire; in aggiunta a ciò, Piroué esplicita alcune perplessità a proposito del luogo dell'azione: una Firenze privata dell'elemento pittoresco, caratteristico; restituita su pagina senza una dovuta valorizzazione, tramite l'utilizzo di toni grigi che conferiscono alla città «qualcosa di volontariamente anonimo e austero, di quasi cupo»⁵⁰.

L'approccio critico di Piroué riguarda anche un aspetto squisitamente formale e connesso al ritmo della narrazione, considerata eccessivamente uniforme, monocorde, avara di momenti sorprendenti, così come i dialoghi, definiti «lunghe conversazioni lente, un poco oziose»⁵¹, riconducibili alla presunta passività dei personaggi davanti agli eventi nei quali sono (o dovrebbero essere) coinvolti.

Sul piano formale anche Lucien Guissard, nella recensione dedicata al testo pubblicata nel luglio del 1956 su «La Croix», si avvicina alle considerazioni critiche di Piroué imputando a Pratolini il mancato coinvolgimento del lettore in una narrazione che, riportando le sue parole, «manca di calore, se non di vita e di accuratezza»⁵²; mentre Roger Sazerat ascrive a Pratolini l'incapacità di emanciparsi da quel «folklorismo», quel «miserabilismo sentimentale»⁵³ caratterizzante la produzione letteraria giovanile dello scrittore fiorentino.

Parallelamente a quanto detto per *Chronique des pauvres amants*, anche a proposito di *Metello* si rilevano specifiche analogie tra i pareri della critica francese: è anzitutto evidente il riconoscimento comune di un nuovo proposito narrativo da parte di Pratolini, la cui analisi sociale si innesta in una più ambiziosa prospettiva storica.

Se per Fernandez il romanzo «sarà una storia che ha luogo in Italia, ma sarà anche una storia dell'Italia stessa»⁵⁴, il carattere "universale" dell'opera è ribadito anche da André Wurmser, che nel suo contributo evidenzia come gli eventi descritti in *Metello* abbiano in realtà l'ambizione di un racconto più ampio, che dal dato locale conduca a quello nazionale, facendo del testo una «storia della presa di coscienza di un muratore fiorentino e di tutti i muratori di Firenze, di un operaio italiano e di tutti gli operai d'Italia, della classe operaia italiana e del proletariato del mondo intero»⁵⁵.

Antonio Corsaro sembra condividere le posizioni appena espresse a proposito di questa «storicizzazione» della narrativa pratoliniana se, come afferma, in *Metello* «c'è una visione per così dire maggiormente "storica" della condizione sociale dell'uomo, un'ambizione superiore, una cordialità profonda»⁵⁶.

Una visione storica che ha una direzione precisa e punta, in questa prima tappa della trilogia "Una storia italiana", alla ricostruzione narrativa di un determinato momento sociale e politico della storia italiana,

⁴⁹ G. Piroué, *Mettello* [ma *Metello*] *de Vasco Pratolini*, in «Monde Nouveau Paru», 102, luglio 1956, p. 104.

⁵⁰ *Ivi* pp. 104-105.

⁵¹ *Ivi* p. 105.

⁵² L. Guissard, *L'Italie sans cartes postales*, in «La Croix», 21 luglio 1956, p. 3.

⁵³ R. Sazerat, *L'Italie n'a pas à envier la littérature "européenne"*, in «France Observateur», 25 maggio 1961, p. 18.

⁵⁴ D. Fernandez, *Vasco Pratolini: Metello*, cit., p. 338.

⁵⁵ A. Wurmser, *Au commencement était l'action*, in «Les Lettres Françaises», 17-23 maggio 1956, p. 2.

⁵⁶ A. Corsaro, *Un inventaire du roman italien contemporain – II. La dernière génération*, in «La Croix», 6-7 ottobre 1957, p. 4.

quello del «socialismo nascente»⁵⁷ (Guissard), del «proletariato fiorentino negli ultimi venti anni del XIX° secolo»⁵⁸ (Fernandez), dello «sviluppo dei sindacati»⁵⁹ (Wurmser).

Un ulteriore elemento comune ravvisabile nelle analisi proposte riguarda la scelta, da parte di Pratolini, di rappresentare degli esseri umani imperfetti, sensibili al cedimento; degli eroi, come già riconosciuto in *Cronache di poveri amanti*, semplicemente umani, dai quali lo scrittore cerca di rimuovere qualsiasi elemento di straordinarietà.

In *Metello* non si assiste alla “mitizzazione” di una determinata categoria sociale o a una rappresentazione stereotipata e dogmatica dei lavoratori tipica dei «romanzi sovietici [...] artificiali e comandati»⁶⁰ (Fernandez): pur riferendosi a storiche rivendicazioni sociali, l'umanità che popola l'universo del romanzo è composta da «gente comune che la fatalità di dover sopravvivere spinge suo malgrado ad affrontare delle prove di forza»⁶¹ (Piroué), non sospinta da definite teorie politiche, ideologie o specifici saperi dogmatici perché, citando Wurmser, «i muratori vogliono mangiare del pane, nulla di più»⁶².

Sebbene la presenza letteraria di Vasco Pratolini in Francia negli anni Sessanta fu inaugurata da una nuova edizione di *Cronaca Familiare* (che, a distanza di dodici anni dalla prima pubblicazione passata quasi inosservata tra il pubblico e la critica, fu nuovamente proposta ai lettori francesi da Albin Michel col titolo *Chronique Familiale*, in una veste rinnovata rispetto a quella stampata da Vent du large nel 1948 e una nuova traduzione ad opera di Juliette Bertrand, che perfezionò in modo deciso la precedente curata da Marie-Charlotte Guillaume), il culmine editoriale in lingua francese dello scrittore fiorentino fu in quegli anni *Le Gâchis*, traduzione de *Lo Scialo*.

Visionando la corrispondenza tra Pratolini e la casa editrice Albin Michel si comprende come le contrattazioni relative alla traduzione in lingua francese del testo fossero in atto già nel corso della primavera 1960, pochi mesi prima della messa in vendita di *Chronique Familiale*.

Come per *Metello*, anche in questo caso le procedure di traduzione si rivelarono lunghe e complesse: nel giugno 1962 la casa editrice parigina informò Pratolini che la traduttrice del libro, Juliette Bertrand, aveva in quel momento completato circa tre quarti del lavoro, in attesa di consultare lo stesso Pratolini riguardo ad alcuni punti particolarmente complessi del testo.

La Bertrand terminò di tradurre *Lo Scialo* nell'autunno del 1962 e la pubblicazione in Francia dell'opera fu inizialmente fissata per il novembre 1963.

Tuttavia, nell'ottobre 1963 la casa editrice parigina informò Pratolini dell'impossibilità di rispettare il termine precedentemente fissato a causa di problematiche editoriali relative alla consistente mole del libro: la messa in vendita di un volume composto da 1087 pagine totali, spiega Albin Michel, avrebbe comportato un prezzo di vendita piuttosto elevato e quindi inaccessibile per il pubblico francese.

L'idea della casa editrice fu dunque quella di pubblicare l'opera dividendola in più tomi, così da abbassarne il prezzo di vendita e accrescerne la fruibilità da parte dei lettori: considerando che il costo del libro sarebbe rimasto elevato anche dividendolo in due volumi, Albin Michel propose a Pratolini di mettere in vendita il testo suddividendolo in tre volumi da pubblicare a febbraio, aprile e giugno, a distanza di due mesi l'uno dall'altro.

Lo scrittore fiorentino si dimostrò da subito fortemente contrario all'ipotesi avanzata dalla casa editrice parigina, che prendendo atto del diniego da parte dell'autore decise, come comunicato allo stesso Pratolini nel dicembre 1963, di procedere alla pubblicazione de *Le Gâchis* in un unico volume, utilizzando una

⁵⁷ L. Guissard, *L'Italie sans cartes postales*, cit., p. 3.

⁵⁸ D. Fernandez, *Vasco Pratolini: Metello*, cit., p. 339.

⁵⁹ A. Wurmser, *Au commencement était l'action*, cit., p. 2.60

⁶⁰ D. Fernandez, *Vasco Pratolini: Metello*, cit., p. 340.

⁶¹ G. Piroué, *Mettello [ma Metello] de Vasco Pratolini*, cit., p. 103.

⁶² A. Wurmser, *Au commencement était l'action*, cit., p. 2.

tipologia di carta particolarmente sottile che consentisse di abbattere i costi di produzione e quindi proporre il libro al pubblico francese a un prezzo più consono.

Le Gâchis fu messo in vendita il 20 aprile 1964 e nello stesso anno comparve in Francia anche una seconda edizione del testo, per i tipi del Club des libraires de France.

In merito alla comparsa di *Le Gâchis* in Francia, l'interesse da parte del pubblico non seguì quello della critica francese che si dimostrò da subito estremamente attenta al testo pratoliniano: l'insuccesso di vendite fu palesato allo scrittore direttamente dalla casa editrice parigina, che comunicò a Pratolini come il prezzo di vendita del libro (39 franchi) avesse certamente rappresentato un ostacolo in tal senso.

All'insuccesso "commerciale" corrispose un forte interesse nei confronti dell'opera da parte del contesto critico letterario, probabilmente facilitato, come esplicitato dallo studioso Antoine Ottavi in una lettera indirizzata proprio a Pratolini, da un mutamento all'interno del clima politico francese di quegli anni che avrebbe permesso agli intellettuali marxisti francesi di valutare con maggiore obiettività e imparzialità *Le Gâchis*.

Tra i vari contributi presi in esame relativi a *Le Gâchis*, similmente a quanto registrato per *Metello*, si nota una comune percezione di un allargamento dei confini narrativi da parte di Pratolini, sia a livello storico che di rappresentanza sociale: la recensione *Nul ne se sauve*, pubblicata su «L'Express» il 29 aprile 1964 ad opera di Dominique Fernandez, pone l'accento su un'evoluzione non solo inerente al dato cronologico («ha voluto scrivere una "storia italiana", dal 1890 al 1910 in "Metello", dal 1910 al 1930 ne "Lo scialo"»⁶³), o connessa alla dimensione testuale («"Il Quartiere" aveva duecento pagine, "Metello" quattrocento, "Lo scialo" ne ha più di mille»⁶⁴), ma anche e soprattutto riferita alla pluralità delle classi sociali ritratte da Pratolini nel testo («tutte le classi vi sono rappresentate»⁶⁵), funzionali alla descrizione del clima di grigia decadenza degli anni di consolidamento del fascismo in Italia.

François Nourissier, in linea con quanto detto, nell'articolo *Le Gâchis, de Vasco Pratolini* si sofferma sulla capacità dello scrittore di avere arricchito la tavolozza narrativa a sua disposizione, affidando al contatto tra segmenti sociali diversi il compito di renderli testimoni di un'epoca, agendo «tramite accumulazione e comparazione»⁶⁶.

Sullo stesso piano va inserito il contributo di Robert Kanters, nel quale, proprio a proposito dell'ampio respiro narrativo dell'opera, *Le Gâchis* è definito «un'immensa cronaca italiana»⁶⁷ in cui l'approfondimento storico/sociale è reso possibile ed evocato «grazie a decine di personaggi»⁶⁸.

In aggiunta a quanto detto, la comune presa di coscienza da parte della critica riguardo ai nuovi propositi letterari che Pratolini tentò di sviluppare compiutamente nel progetto della trilogia "Una storia italiana", permise di rilevare nel libro la presenza di un abbruttimento diffuso e relativo non solo agli eventi descritti ma anche all'animo dei protagonisti. Un cambio di tono, da parte dello scrittore fiorentino, teso a riportare su carta in modo realistico e veritiero il disfacimento di un'intera società risucchiata nei meandri bui della storia.

Tuttavia, non tutti all'interno del contesto critico seppero cogliere e comprendere questo approccio: a tal proposito si consideri ad esempio il confronto tra la posizione espressa da Dominique Fernandez (riassunta dall'interrogativo, rivolto a Pratolini: «quale nero furore pessimista l'ha improvvisamente colto?»⁶⁹) e la replica di Antoine Ottavi, che "giustifica" i toni scuri usati dallo scrittore nella narrazione

⁶³ D. Fernandez, *Nul ne se sauve*, in «L'Express», 29 aprile 1964, p. 30.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ F. Nourissier, *Le Gâchis, de Vasco Pratolini*, in «Les Nouvelles Littéraires», 21 maggio 1964, p. 2.67

⁶⁷ R. Kanters, *Le temps du gâchis*, in «Le Figaro Littéraire», 3 settembre 1964, p. 3.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ D. Fernandez, *Nul ne se sauve*, cit., p. 30.

perché rispondenti a un criterio di fedeltà storica a quanto osservato («l'atmosfera non è gaia. Ma non lo fu nellarealtà»⁷⁰).

Sebbene il 1964 non rappresentò unicamente l'anno di pubblicazione de *Le Gâchis* (le opere pratoliniane in lingua francese si arricchirono della comparsa in Francia di una nuova edizione delle *Cronache*, a circa dieci anni di distanza dalla precedente edita dal Club du Meilleur Livre di Parigi nel 1954: *Chronique des pauvres amants*, Le Club français du livre, Parigi 1964, traduzione di Gennie Luccioni), l'ultimo testo di Vasco Pratolini proposto ai lettori francesi negli anni Sessanta fu *La constance de la raison*, traduzione de *La costanza della ragione* ad opera di Juliette Bertrand e pubblicata nel 1966 da Albin Michel, che sin da subito parve interessato ad acquisirne i diritti in lingua francese.

Visionando la corrispondenza intercorsa tra la casa editrice parigina e Pratolini, già nel novembre 1963 è possibile rintracciare un'informazione relativa all'accordo raggiunto con Mondadori per la pubblicazione del testo, la traduzione del quale, come specificato da Albin Michel in data 15 gennaio 1964, fu affidata a Juliette Bertrand.

I lavori di traduzione de *La costanza* si protrassero probabilmente per circa un anno, come confermato dalla casa editrice parigina che il 25 marzo 1965 comunicò a Pratolini di aver ricevuto la traduzione dell'opera solo nei giorni finali di gennaio 1965 e per questo palesò allo scrittore l'impossibilità, contrariamente a quanto evidentemente concordato in precedenza, di mettere in vendita il romanzo entro il primo semestre dello stesso anno, riprogrammandone la pubblicazione per il mese di aprile del 1966.

Un'ulteriore problematica sorta nel contesto del percorso editoriale dell'opera fu inerente al titolo: Albin Michel informò lo scrittore fiorentino di come il titolo originale in lingua italiana, seppur pregevole, sarebbe potuto risultare poco accessibile al pubblico francese, presupponendo una conoscenza significativa di Dante che avrebbe permesso di comprenderne la citazione ma che di fatto per molti lettori sarebbe rimasto oscuro.

L'idea da parte di Albin Michel fu allora di proporre l'opera in Francia con un titolo alternativo (*Les amour florentins* o *Les florentins*), sotto al quale sarebbe stato collocato quello originale in italiano. Pratolini, tuttavia, non sembrò gradire tale ipotesi, com'è possibile evincere da una lettera datata 8 marzo 1966 nella quale la casa editrice parigina, evidentemente persuasa dalle rimostranze da parte dello scrittore, confermò la messa in vendita del testo nel mese di aprile dello stesso anno con il titolo definitivo *La constance de la raison*.

Benché nel 1970 furono avviate delle trattative con la casa editrice parigina Éditions du Seuil per la proposizione in lingua francese di *Allegoria e Derisione*, non conclusesi a causa del contenuto considerato poco accessibile ai lettori francesi e della mole imponente del testo che ne scoraggiò la traduzione, si dovette attendere il 1988 perché un'opera di Vasco Pratolini potesse nuovamente essere accessibile in Francia: fu infatti riproposta da Albin Michel una nuova edizione di *Chronique des pauvres amants* che, ad oggi, rappresenta l'ultima ristampa del testo (*Chronique des pauvres amants*, Albin Michel, Parigi 1988, traduzione di Gennie Luccioni).

Negli anni Novanta, a distanza di ventisei anni da *La constance de la raison*, comparve in lingua francese un'opera sino ad allora non tradotta: *Un Balcon à Florence*, traduzione di *Via de' Magazzini* a cura della docente e studiosa di letteratura italiana contemporanea Muriel Gallot (che si occupò anche della postfazione del testo), pubblicato nel 1992 dalla casa editrice Éditions Actes Sud.

L'attenzione dimostrata dalla Gallot nel voler proporre al pubblico d'oltralpe un'opera appartenente alla primissima produzione di Vasco Pratolini rappresenta certamente un mirabile tentativo teso alla riscoperta dello scrittore fiorentino da parte del contesto culturale francese, sebbene ad oggi rimanga l'ultimo libro dell'autore delle *Cronache* ad esservi stato proposto.

⁷⁰ A. Ottavi, «Le Gâchis», in «L'Express», 7 maggio 1964, p. 20.

3. Brevi considerazioni conclusive

1. Considerando le varie traduzioni pratoliniane in lingua francese, si registra una netta predominanza di opere pubblicate negli anni Cinquanta (sette testi pubblicati tra il 1950 e il 1956) e Sessanta (sette testi pubblicati tra il 1960 e il 1966), con una sola pubblicazione negli anni Quaranta (1948), nessuna negli anni Settanta, e una rispettivamente negli anni Ottanta (1988) e Novanta (1992);

2. Tra le opere tradotte, si segnala una forte diffusione di *Chronique des pauvres amants*, che con cinque edizioni (due nel 1950, una nel 1954, una nel 1964 e una nel 1988) si conferma il romanzo pratoliniano che ha avuto un maggior riscontro in termini di pubblico. *Cronaca familiare* (tradotta dapprima col titolo *Destinée*, successivamente con *Chronique familiale*), sebbene non sembri aver suscitato rilevanti dibattiti negli ambienti critici francesi è la seconda opera pratoliniana maggiormente presente a livello editoriale, con tre edizioni (1948, 1960 e 1964).

Al contrario, testi considerati centrali nella narrativa pratoliniana e particolarmente dibattuti dalla critica francese, come *Metello* e *Lo scialo*, non hanno ottenuto altrettanta fortuna in termini di pubblico: *Metello* vanta una sola pubblicazione, nel 1956, mentre *Le Gâchis* due, entrambe nel 1964;

3. Prendendo in considerazione l'insieme dei contributi visionati, tra colloqui e interventi in quotidiani, riviste e volumi legati all'ambiente francese, si delinea una netta predominanza di interesse dimostrato dalla critica nei confronti di tre opere pratoliniane su tutte: *Chronique des pauvres amants*, *Metello* e *Le gâchis*, proposte per la prima volta in lingua francese rispettivamente nel 1950, 1956 e 1964;

4. Analizzando il corpus delle traduzioni pratoliniane emerge un certo disinteresse, da parte del contesto editoriale e culturale francese, nei confronti delle primissime opere dello scrittore fiorentino: *Il tappeto verde*, testo d'esordio pratoliniano del 1941, non risulta tradotto in francese; *Via de' Magazzini*, pubblicata da Vallecchi nel 1942, fu proposta in lingua francese solamente cinquant'anni dopo la sua prima edizione italiana (*Un balcon à Florence*, 1992, Arles: Actes Sud, traduzione di Muriel Gallot); *Le amiche*, testo del 1943, non risulta tradotto in francese.

In aggiunta a ciò, considerando la narrativa in volume inerente allo scrittore fiorentino, non si segnalano, ad oggi, traduzioni in lingua francese di *Mestiere da vagabondo*, *Gli uomini che si voltano*. *Diario di Villa Rosa*, *Il mio cuore a Ponte Milvio* (*Vecchie carte*), *Diario sentimentale* e *Allegoria e Derisione. Una storia italiana-III*.

Bibliografia finale

Asor Rosa A., *Vasco Pratolini*, Edizioni Moderne, Roma 1958

Auréas H., *Vasco Pratolini, romancier*, in «Revue des Études Italiennes», tome I, 1-3, gennaio-settembre 1954

Béguin A., *Un roman italien*, in «Témoignage Chrétien», 24 marzo 1950

Bertrand J., *Pour un portrait de Vasco Pratolini*, in «Les Lettres Françaises», 20 aprile 1950

Biondi M., *Pratolini: cent'anni di cronache*, Le lettere, Firenze 2014

Blanzat J., *Chronique des pauvres amants*, in «Le Figaro Littéraire», 20 maggio 1950

Bouissounouse J., *Un florentin à Paris*, in «Les Nouvelles Littéraires», 27 aprile 1950

Cibotto G. A., *Pratolini e le carte in tavola*, in «La Fiera Letteraria», 1, 8 gennaio

1965

Corsaro A., *Un inventaire du roman italien contemporain – II. La dernière génération*, in «La Croix», 6-7 ottobre 1957

Falqui E., *Cronaca e poesia di Pratolini*, in «La Fiera Letteraria», 14, 3 aprile 1947

Fernandez D., *Vasco Pratolini: Metello*, in «La Nouvelle Revue Française», IV, 38, 1 febbraio 1956

Fernandez D., *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Lerici, Milano, 1960

Fernandez D., *Nul ne se sauve*, in «L'Express», 29 aprile 1964

Flaubert G., *Un cuore semplice*, trad. it. di C. Punzo, Vallecchi, Firenze 1942

Guerrieri E., *Pratolini scrive a Vallecchi: lettere (1938-1942)*, tesi triennale in Lettere Moderne (Università degli Studi di Firenze): Anno Accademico 2008/2009

Guerrieri E., *Pratolini scrive a Vallecchi: lettere (1942-1958)*, tesi magistrale in Filologia Moderna (Università degli studi di Firenze): Anno Accademico 2012/2013

Guerrieri E., *Come scrittore di lettere sono un cattivo scrittore: l'opera di Vasco Pratolini attraverso icarteggi editoriali*, tesi di dottorato in italianistica (Università degli Studi di Firenze): Anni 2013-2016

Guillemineault G., *A la recherche d'une fraternité humaine*, in «Le Progres de Lyon», 18 marzo 1950

Guissard L., *L'Italie sans cartes postales*, in «La Croix», 21 luglio 1956

Hugo V., *Cose viste*, trad. it. di Pratolini V., Einaudi, Torino 1943

Kanters R., *Le temps du gâchis*, in «Le Figaro Littéraire», 3 settembre 1964

Luisi L., *Viaggio nella memoria*, in *Vasco Pratolini*, a cura di Luisi L., Mandese Editore, Taranto 1988

Maseur, *Vasco Pratolini: CHRONIQUE DES PAUVRES AMANTS*, in «Les Lettres Françaises», 30 marzo 1950

Memmo F. P., *Vasco Pratolini*, La nuova Italia, Firenze 1977

Nourissier F., *Le Gâchis, de Vasco Pratolini*, in «Les Nouvelles Littéraires», 21 maggio 1964

Ottavi A., «*Le Gâchis*», in «L'Express», 7 maggio 1964

Parronchi A. (a cura di), *Lettere a Sandro*, Edizioni Polistampa, Firenze 1992

Philippe C.-L., *Bubu di Montparnasse*, trad. it. di Vasco Pratolini, Rosa e Ballo, Milano

1944

Pillet E., *Vasco Pratolini*, in «La Gazette des Lettres», VI, 113, 29 aprile 1950

Piroué G., *Mettello [ma Metello] de Vasco Pratolini*, in «Monde Nouveau Paru», 102, luglio 1956

Pratolini V., *Chronique des pauvres amants*, trad. fr. di Luccioni G., Albin Michel, Parigi 1950

Pratolini V., *Chronique des pauvres amants*, trad. fr. di Luccioni G., Club du Livre du Mois, Bruxelles

1950

Pratolini V., *Chronique des pauvres amants*, trad. fr. di Luccioni G., Le Club français du livre, Parigi, 1964

Pratolini V., *Chronique familiale*, trad. fr. di Bertrand J., Albin Michel, Parigi 1960

Pratolini V., *Chronique familiale*, trad. fr. di Bertrand J., La Guilde du Livre, Losanna

1964

Pratolini V., *Chroniques des pauvres amants*, trad. fr. di Luccioni G., Albin Michel, Parigi 1988

Pratolini V., *Chroniques des pauvres amants*, trad. fr. di Luccioni G., Le Club du Meilleur Livre, Parigi

1954

Pratolini V., *Destinée*, trad. fr. di Guillaume M.-C., Vent du large, Parigi 1948

Pratolini V., *Il quartiere*, La Nuova Biblioteca, Milano 1944

Pratolini V., *La constance de la raison*, trad. fr. di Bertrand J., Albin Michel, Parigi

1966

- Pratolini V., *Le Gâchis*, trad. fr. di Bertrand J., Albin Michel, Parigi 1964
- Pratolini V., *Le Gâchis*, trad. fr. di Bertrand J., Club des libraires de France, Parigi 1964
- Pratolini V., *Le quartier*, trad. fr. di Bertrand J., Albin Michel, Parigi 1951
- Pratolini V., *Les filles de San Frediano*, trad. fr. di Bertrand J., Albin Michel, Parigi 1955
- Pratolini V., *Les filles de Sanfrediano*, trad. fr. di Bertrand J., La Guilde du Livre, Losanna 1964
- Pratolini V., *Un balcon à Florence*, trad. fr. di Gallot M., Éditions Actes Sud, Arles 1992
- Pratolini V., *Un héros de notre temps*, trad. fr. di Bertrand J., Albin Michel, Parigi 1950
- Pratolini V., *Une histoire italienne: Metello*, trad. fr. di Bertrand J., Albin Michel, Parigi 1956
- Sazerat R., *L'Italie n'a pas à envier la littérature "européenne"*, in «France Observateur», 25 maggio 1961
- Supervielle J., *Il ladro di ragazzi-Il sopravvissuto*, trad. it. di Dal Fabbro B. e Pratolini V., Bompiani, Milano 1949
- Wurmser A., *Au commencement était l'action*, in «Les Lettres Françaises», 17-23 maggio 1956

ITALIA PARA LOS ESCRITORES ARGENTINOS: UNA REVISIÓN DE SUS REPRESENTACIONES

1. Introducción

Dentro de la literatura argentina existe una tradición de intelectuales viajeros y una extensa producción en la que quedaron registrados sus itinerarios. La práctica comenzó en el siglo XIX y, según Colombi, está relacionada con la autopercepción de pertenencia a una cultura periférica y el objetivo era tener una experiencia de la modernidad para importarla.¹

Durante el siglo XX, esta tradición continuó. A continuación, se revisará el registro de los viajes a Europa centrándose en la experiencia italiana de algunas figuras de la literatura argentina del siglo XX con el fin de recuperar la imagen que construyen de la nación, el pueblo y el territorio, recuperando también el contraste con lo narrado de otros espacios de Europa. Tomando como referencia a la tradición decimonónica, se indagará sobre las motivaciones e la intencionalidad de estos viajes.

Se trabajará con tres escritores: Abelardo Arias, Manuel Mujica Láinez y Manuel Puig. Los dos primeros pueden categorizarse como viajeros profesionales. Ellos representan su viaje, en términos de Zygmunt, como escritores viajeros, es decir, si bien los lugares que presentan son también atractivos turísticos, insisten en marcar la diferencia entre la experiencia consumista del turismo y la suya gracias a su formación que los hace capaces de reconocer y valorar las expresiones de la cultura.² Arias visita Europa como periodista para entrevistar a distintos escritores y, mientras, recorre lugares emblemáticos de la cultura clásica y tradicional de los países visitados; Mujica Láinez es enviado como corresponsal a cubrir la posguerra y la reconstrucción o espectáculos teatrales y musicales. En cambio, Puig se instaló en Italia (y visitó algunos lugares de Europa) gracias a una beca con el fin de estudiar en el Centro Sperimentale di Cinematografia y comenzar una carrera en el cine como guionista o director, por lo que su viaje puede categorizarse como viaje de formación. A la vez, Puig sí puede reconocerse como un turista en sus viajes a otros lugares de Europa e Italia de los cuales simplemente acumula pruebas.

Se usarán las crónicas publicadas por los dos primeros y las cartas que Puig enviaba a la madre. Arias juntó una suerte de Epistolario a una supuesta amada en dos libros distintos – *París-Roma, de lo visto y lo tocado*³ (1954) y *Viaje Latino, Francia, Suiza y Toscana*,⁴ que recoge el viaje que hace en

¹ B. Colombi, *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Beatriz Biterbo, Rosario 2004.

² K. Zygmunt, *La construcción de la experiencia del viaje en la escritura: figuras del escritor viajero contemporáneo*, in «Kamchatka. Revista de análisis cultural», 2, 2013, pp. 105-136.

³ A. Arias, *París-Roma. De lo visto y lo tocado*, Sudamericana, Buenos Aires 1977.

⁴ A. Arias, *Viaje Latino: Francia, Suiza, Toscana*, Tirso, Buenos Aires 1957

1955. Mujica Láinez en *Placeres y fatigas de los viajes*⁵ las crónicas que publicó para «La Nación» entre 1935 y 1958. En el caso de Puig, *Querida Familia: (tomo 1)*⁶ es una recopilación hecha post-mortem con cartas cedidas por la familia que abarcan el período 1968 a 1962. Esto implica que el material del último carece de una elaboración literaria y contiene un registro más cotidiano y coloquial en el que aparecen los problemas económicos, las compras, referencias a amistades, etc.

Para el análisis se recurrirá a las propuestas de la imagología, que estudia la construcción de la imagen de una nación propia o ajena. En función de ella, se pensará, primero a Italia en el contexto de Europa como una identidad global que reconocen los autores, el origen de esa imagen y, como contrapartida, la imagen que los escritores-viajeros construyen de su propia nación de pertenencia.

2. El marco europeo

La imagología señala, según Dubatti,⁷ que la construcción de las imágenes de la nación se realiza en términos opositivos y dialógicos con la propia. Pageaux⁸ agrega que también se buscan equivalencias entre una cultura y otra.

En tal sentido, es posible reconocer una primera diferencia entre Mujica Láinez y Arias, por un lado, y Puig por otro: los dos primeros parten de una oposición de identidades continentales: Europa por un lado, América por el otro. Él último, en cambio, enfatiza más la identidad nacional argentina en oposición a la italiana, o incluso a la romana.

En Arias, esta identidad se reconoce como una unidad compleja y contradictoria conformada por la suma de una serie de identidades regionales, religiosas y nacionales contrastantes entre sí: por un lado, está lo nórdico y lo latino, por el otro el calvinismo y el catolicismo y, finalmente, la oposición – pero también complementación – entre Italia y Francia. Como conjunto, conforma la civilización, en oposición a otros territorios que visita en los que no los reconoce. Por ejemplo, cuando registra su visita a Dakar (que es una escala de su viaje hacia Europa), no puede profundizar sobre la existencia de una cultura: solo ve «negros» trabajando vestidos de formas extrañas no hay, como en Europa una tradición ni un atractivo.⁹

Mujica Láinez también reconoce un «espíritu» común a todas las naciones que visita, mostrándolo en sus crónicas como un contenido a recuperar. Pero, mientras que Arias considera a este contenido como un valor en sí mismo, él lo asocia con la capacidad de gobierno y a la posibilidad de un progreso material: señala cómo gracias a él Europa pudo recuperarse de la guerra y lo señala como una carencia de Argentina.¹⁰

En Puig, como se señaló, se puede percibir una primacía de Italia o de Roma: su objetivo no es apropiarse de algo que solo está presente en Italia sino incorporarse a la industria del cine, su miedo es «volver sin haber hecho nada».¹¹ El resto de Europa, en cambio, constituye destinos turísticos para

⁵ M. Mujica Láinez, *Placeres y fatigas de los viajes*, Sudamericana, Buenos Aires 1983.

⁶ M. Puig, *Querida Familia. Tomo I. Cartas europeas. 1956-1962*, Entropía, Buenos Aires 2005.

⁷ J. Dubatti, *Literatura de viajes y teatro comparado*, in «Letras», 37, 1998, pp. 133-138

⁸ D. H. Pageaux, *De la imáginería cultural al imaginario*, trad. al español de Isabel Vericat Núñez, in *Compendio de literatura comparada*, a cura di P. Brunel e Y. Chevrel, Siglo XXI, México 1994, pp. 101-129

⁹ Arias, *Paris Roma. De lo visto y lo tocado*, cit. p. 14

¹⁰ Mujica Láinez, *Placer y fatigas de los viajes*, cit.

¹¹ Puig, *Querida Familia. Tomo I. Cartas europeas. 1956-1962*, cit. p. 48

disfrutar en el tiempo libre si es que logra recaudar el dinero necesario. La oposición con América o Argentina tiene que ver con la imposibilidad de desarrollarse como director o guionista de cine por razones industriales.

3. Lugar privilegiado de Italia: el lugar de contacto con lo antiguo

Si bien la elección de Puig está vinculada con las condiciones del desarrollo del cine en Italia, también se diferencia de los otros autores por motivos biográficos: mientras él tenía antepasados italianos (a quienes visita, aunque no se aloja con ellos, dado que no viven en Roma), los otros dos autores no tienen un vínculo sentimental y familiar con el país: Mujica Láinez se formó en París y tiene sus antepasados en el País Vasco, Abelardo Arias se reconoce en España.

Sin embargo, también ellos le dan a Italia un lugar de privilegio dentro de su mirada de Europa como espacio de la civilización. Para ellos, Italia es, como señala Beller (2007), el lugar de lo antiguo entendido como la esencia de la civilización que debe recuperarse.¹²

Durante todo su epistolario, Arias reconoce a la civilización como una presencia amenazada e Italia es el lugar donde se la puede apropiar: repite que en Italia puede hacer suyo ese contenido sin esfuerzo, puede descubrir lo antiguo en la «gente de Roma» y reconoce en ellos «el tipo Roma imperial».¹³ Por un lado, registra lo que se perdió recuperándolo con su saber histórico y el relato (por ejemplo, en Capua que «conserva muy poco de lo que fue delicia de los Césares»¹⁴ debido a la guerra). Por el otro, lo que se logró recuperar: la Plaza del Campidoglio, «afeada y llena de mármoles en ruinas durante el Medievo»¹⁵, y rediseñada por Miguel Ángel, la catedral de San Andrés, en Paestum, del siglo XI pero reconstruida en el siglo pasado usando «columnas y mosaicos de Paestum»¹⁶. Y, por último, lo que se conservó: la excelencia de sus artesanos producto del antiguo sistema de tener un aprendiz, los colores usados en la pintura contemporánea que son los mismos usados en los colores de los frescos pompeyanos y la estatua de Marco Aurelio que los cristianos no demolieron por confundirlo con Constantino.¹⁷

A partir de su registro, Arias define a la desmesura como lo propio de Italia, en oposición y complementación a Francia:

Italia es la ruptura con la gracia y la medida; la hermosura audaz y definitiva: el genio. Francia: la inteligencia ordenada con paciente y honda gracia. Italia me arrastra como torrente desatado; Francia me absorbía como suave remanso que da tiempo e incita al pensamiento. Italia me parte el cerebro [...] Toda audacia y originalidad le viene a Europa desde Italia: los franceses la ordenan, la sistematizan¹⁸

Esto es lo que le permite apropiarse de lo antiguo, lo arcano: se siente abrumado por esa presencia contundente y sólida (que reconoce incluso en los cuerpos), por la que se deja atravesar. Mientras que

¹² M. Beller, J. Leersen (a cura di), *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*, Rodopi, Amsterdam 2007.

¹³ Arias, *Paris Roma. De lo visto y lo tocado*, cit. p. 117

¹⁴ Ivi. p. 155

¹⁵ Ivi. p. 141

¹⁶ Ivi. p. 159

¹⁷ Ivi. p. 141

¹⁸ Arias, *Paris Roma. De lo visto y lo tocado*, cit. p. 124

en París la realidad «resultó más débil y ahora se esfuma»¹⁹, en Italia logra apropiarse del contenido: «Soy latino y mis palabras son hijas de sus palabras. Sus obras de arte son más porque en ellas me amo y amo mi vida»²⁰

Pero el reconocimiento de lo antiguo no está acotado a las ruinas, monumentos o edificaciones. Para Arias, el pueblo italiano (o napolitano en particular) «ha mamado la cortesía de toda Europa»²¹ y considera a Italia como el lugar donde mejor se puede ver lo Europeo²². Es un componente que reconoce en la vida cotidiana: «En el patio cuadrado de La Certosa unos cuantos muchachos jugaban al fútbol; la pelota rebotaba en las columnas, arquivitres y cornisas de piedra del año 1300».²³ Es decir, que esta posibilidad está relacionada con lo “popular”: él reconoce y registra constantemente la visión de un pueblo exuberante, desenvuelto y espontáneo en el que se conserva la cultura arcaica de forma pura y esencial que constituye lo italiano en la medida en que es lo que no tiene delimitación: «sin transición y respiro – vale decir, italianamente».²⁴ No solo lo reconoce en la aparición del tipo imperial romano sino también, y sobre todo en el pueblo napolitano «gritón y a primera vista tan ordinario, tiene desconcertantes finezas».²⁵ Pero, a pesar de la fascinación que le genera, Arias nunca registra un acercamiento: mientras Puig hace referencia a los italianos con los que trata, en Arias la mirada siempre es distante. Él solo registra el efecto: constantemente señala la energía que lo invade, el tiempo que se le trastoca, incluso que gasta y fuma sin control.

Mujica Láinez, por su parte, recupera una escena casi idéntica a la de los niños jugando que relata Arias:

Ahora mismo, en el claroscuro del atardecer escribo en esta terraza de un primero piso bajo. (...) en nuestra calle no hay más que el Arco de Jano, pesadote, monumental; la delicada iglesia de San Giorgio, con su fino campanario románico y otro arco (...) el paso está cerrado con altos pilares. Los chicos del vecindario juegan al fútbol a ciertas horas (Mujica Láinez)²⁶

Él reconoce explícitamente como lo propio de Italia la convergencia de lo mítico y lo grandioso con la vida cotidiana:

sabemos que, al contrario, lo que les confiere a esas tragedias desesperantes o estúpidas una suerte de grandeza excepcional – aparte, claro está, de sus íntimos impulsos humanos – es el marco increíble en el cual se cumplen y que las exalta con la majestad propia de los grandes prosenios. El contraste entre ambos elementos, la nimiedad atroz por un lado y por el otro el esplendor augusto, tiene que dar frutos estéticos notables²⁷

¹⁹ Ivi. p. 90

²⁰ Ivi. p. 124

²¹ Ivi. p. 160

²² Arias, *Viaje Latino: Francia, Suiza, Toscana*, cit. p. 185

²³ Arias, *Paris Roma. De lo visto y lo tocado*, cit. p.167

²⁴ Ivi. p. 137

²⁵ Ivi. p. 167

²⁶ Mujica Láinez, *Placeres y fatigas de los viajes*, cit. p. 372

²⁷ Ivi. p. 345

A esto agrega otro elemento que Beller reconoce como típicos de Italia que Arias no refiere: el interés por el arte y la música, en particular la ópera.²⁸ Mientras Puig recupera la posibilidad de producir cine, Mujica Láinez declara que el principal motivo de su visita a Italia es ser espectador de grandes obras de teatro y musicales. Esto lo opone a Arias: frente a lo abrumador que le resulta su recorrido, Mujica Láinez considera que

Italia es, más que ningún otro, un país musical, y además el viajero, fatigado de andanzas y de emociones, necesita la distensión que únicamente puede procurarle, en el ambiente propicio de un teatro, el orden de las ajustadas armonías.²⁹

Puig, por último, tiene un vínculo más “turístico” con la cultura entendida en términos tradicionales como componente principal de Italia o de Europa: si bien demuestra un conocimiento e interés sobre el arte italiano, sus afirmaciones no son tan eruditas, funcionan como registro de visita sin la búsqueda literaria o periodística de los otros dos autores y recupera la sensación general que le producen las obras, museos o edificios visitados, a veces con un tono grandilocuente, pero también es capaz de registrar su aburrimiento o rechazo, como su visita a Asís que le resultó un «bodrio» porque «me caen antipáticas esas ciudades de Umbria, no lo puedo evitar».³⁰ Su consumo cultural no está vinculado con lo europeo sino con el cine sin distinción de nacionalidad y su actitud es menos contemplativa y más activa: interactúa en la vida cotidiana local tratando de insertarse y de encontrar trabajos que le permitan sostenerse económicamente.

La imagen que surge de Italia del epistolario de Puig, entonces, proviene del encuentro con los habitantes y es contradictoria: se puede reconocer tanto la hostilidad que señala cuando intenta incorporarse a la industria del cine y tiene que competir con los italianos que cuentan con preferencias («con los italianos, aceite y vinagre»³¹), como la hospitalidad, que emerge cuando habla de las mujeres que lo hospedan y los familiares que visita.

También él recupera, entonces, la oposición Italia/Europa y América/Argentina: durante sus cursos en el Centro Sperimentale constantemente marca la diferencia con los europeos y la afinidad con los extranjeros latinoamericanos. Puig insiste en la alegría de los latinoamericanos, con quien se puede divertir, y el vínculo social que puede generar con ellos, frente a lo aburrido y distantes que son los europeos.

Existe, en consecuencia, una convergencia entre las imágenes de Italia que postulan Arias y Mujica Láinez, frente a la que construye Puig. Mientras los primeros Italia es el lugar privilegiado para entrar en contacto con un contenido histórico (incluso mítico), artístico y cultural entendido como tradición y como lo conservado, para Puig, el valor cultural de Italia no reside en lo que se conserva sino en lo que se está produciendo en ese instante: lo histórico y artístico de sus monumentos y museos es un pasatiempo y lo valioso es la posibilidad de formar parte de una producción actual ajena a lo nacional

4. Origen de las imágenes

²⁸ Beller, *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*, cit.

²⁹ Mujica Láinez, *Placeres y fatigas de los viajes*, cit. p. 322

³⁰ Puig, *Querida Familia. Tomo I. Cartas europeas. 1956-1962*, cit. p. 341

³¹ *Ivi.*, p. 73

Dentro de la imagología, como se señaló, también se estudia el imaginario social que da origen a esas imágenes para poder recuperar la autorrepresentación que está detrás de la imagen del otro.³² En el caso de estos autores, debemos separar ese origen en función de una pertenencia de clase y de formación.

Arias y Mujica Laínez parten de una clase con una formación tradicional y eurocentrista que los llevan a reivindicar sus orígenes como cuna de la cultura. Puig, aunque también es descendiente de inmigrantes europeos, en cambio, solo reconoce una superioridad práctica en su decisión de instalarse en Roma (de hecho, cuando visita a sus parientes en Emilia-Romagna, se sorprende de que sean «nada atrasados, están al tanto de todo y tienen diablos de conocer todo»³³). Por eso, mientras los dos primeros establecen, en términos de Pageaux, casi una “manía”, es decir, la necesidad de importar las costumbres y valores que encuentra, en Puig encontramos una reivindicación de una unidad latinoamericana y un rechazo constante a la sociedad que permanentemente tilda de aburrida.

Esta diferencia se relaciona con una diferencia en el origen de las imágenes que construyen.

Arias lo declara explícitamente: apenas entra a Europa por Gibraltar tiene la «impresión de que esos mapas de Europa, tantas veces contemplados en mis tiempos de colegio, toman cuerpo y realidad», en París se siente «injertado en esa infinidad de fotografías y grabados que he visto desde mi infancia» y en Capri tiene de trasfondo «la sombra del Tiberio de Suetonio».³⁴

El origen de las lecturas de Mujica Laínez no es tan evidente, pero sus crónicas tienen un funcionamiento semejante: durante el recorrido por los países de Europa él reconoce los estilos y las épocas de los monumentos y obras de arte o incluso las cosas que faltan debido a la modernización, la guerra o la historia. Pero suma una fuente nueva y actual: el cine, en particular el neorrealismo, como única representación en la que aparece esa combinación de lo grandioso y cotidiano que él advierte como lo propio de Italia.

Por último, las demostraciones de conocimiento y fruición del arte clásico y antiguo no tienen, en Puig, un peso determinante. Su imagen de Italia – más allá del interés utilitario señalado – tiene que ver con estereotipos reconocibles dentro de los relatos familiares de los descendientes de inmigrantes. Los estereotipos, indica Sánchez Romero fundamentan valoraciones negativas.³⁵ En el caso de Puig, sirven como forma de enfrentar lo que le resulta desconcertante: la oposición centro-interior aparece cuando encuentra a sus familiares de Parma, pero se anula cuando encuentra allí un buen recibimiento; aparece cuando es visitado por italianos del sud, a quienes considera ruidosos y revirados porque no sabe cómo tratarlos, pero también se invierte porque resultan divertidos (frente al aburrimiento que le genera Roma); aparece, por último, como manera de despreciar ese aburrimiento considerando a los latinoamericanos como personas alegres. Es decir, no siempre desmiente los estereotipos que recupera y expone, pero deja de utilizarlos como manera de menospreciar a los italianos.

5. La imagen de la propia nación

³² Pageaux, *De la imagería cultural al imaginario*, cit. p. 106

³³ Puig, *Querida Familia. Tomo 1. Cartas europeas. 1956-1962*, cit. p. 62

³⁴ Arias, *Paris Roma. De lo visto y lo tocado*, cit. p. 161

³⁵ M. Sánchez Romero, *La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias*, in «Revista de Filología Alemana», 13, 2005, pp. 9-27

Como representación de la otredad, las imágenes de las otras naciones funcionan en términos comparatistas entre la cultura de pertenencia del viajero-escritor y la cultura que observa.³⁶ En esa imagen se cifra el valor de la representación construida, la postura que asumen cada uno frente a esa imagen. Estos tres autores parten de una idea de su país en términos de carencia, pero no se agota allí.

En Arias, Argentina aparece como lo opuesto a Europa: mientras en Europa predomina la desconfianza, en América la norma es la lealtad, mientras que en Europa predomina el culto al amor a lo femenino, en Argentina predomina el culto a la amistad masculina.³⁷ Aunque esta representación de Argentina no aparece necesariamente marcada como negativa, permite pensar que el valor de esta experiencia reside en la posibilidad de un traslado de los valores Europeos.

Mujica Láinez recupera la imagen de Argentina que tienen en Europa: durante la posguerra, Argentina ganó prestigio como proveedor de alimentos.³⁸ Simultáneamente, se desprende de sus crónicas una imagen de inferioridad de su nación que no solo tiene que ver con la falta de un contacto con la civilización sino también por la incapacidad administrativa y la pertenencia ideológica de los gobernantes (con explícitas críticas al peronismo).³⁹

En el caso de Puig, comienza con una desvalorización de su país, no solo por no tener una industria cinematográfica (algo que sostendrá a lo largo de todo el epistolario, llega a afirmar que no puede trabajar en Argentina porque «es tan tarada la gente de allá...»⁴⁰), sino porque parecería no ofrecerle el material necesario para constituirse como escritor o guionista. Además de formarse y buscar un lugar en la industria, él parece estar buscando material para escribir. Es posible pensar que, así como Mujica Láinez y Arias recuperan el contenido mítico, antiguo y clásico como posible material de sus obras a través de monumentos y obras de arte, Puig está buscando ese material en la estadía: en sus viajes turísticos aprecia algunas atmósferas que pueden asociarse a su interés cinematográfico – como cuando va a Parma y nota: «una atmósfera fuertísima, es todo desolado, con un río seco muy ancho que la divide [...] pero más me impresionó todavía el parque ducal que parece sacado de una película de Orson Welles»⁴¹ – y en su vida cotidiana está atento a los “personajes” y sus costumbres: la siesta, la “mano morta”, las formas de curarlo que tienen las ancianas que lo hospedan, el trato y la manera de comportarse de las hijas de éstas en las fiestas, etc. Incluso señala cómo en el Centro Sperimentale le proponen hacer ese ejercicio: «estudiar un personaje de la vida real y analizarlo, anotar algún diálogo característico de su modo de ser, etc. Yo elegí a una vieja de al lado».⁴² Sin embargo, su estadía en Italia parece llevarlo a valorar estéticamente el material que le brinda su propio pueblo, Villegas: luego de afirmar que «de ahora en adelante, quiero hacer todo en base a datos que me ha dado la realidad y en Villegas tengo un filón extraordinario»,⁴³ Roma se convierte en un lugar de compras y empieza a registrar la escritura de algo «completamente distinto a La tajada»,⁴⁴ su primero guión cinematográfico, que considera algo muy negro que aflora de su inconsciente. Es el borrador de *La traición de Rita*

³⁶ Dubatti, *Literatura de viajes y teatro comparado*, cit. p. 135

³⁷ Arias, *Paris Roma. De lo visto y lo tocado*, cit. p. 100

³⁸ Mujica Láinez. En *Placeres y fatigas de los viajes*, cit. p. 21

³⁹ Ivi p. 228

⁴⁰ Puig, *Querida Familia. Tomo 1. Cartas europeas. 1956-1962*, cit. p. 301

⁴¹ Ivi. p. 67

⁴² Ivi. p. 53

⁴³ Ivi. p. 301

⁴⁴ Ivi. p. 322

Hayworth, su primera novela. Es decir, como señala Van den Abbeele, el viaje constituyó, para él, una manera de aferrar la idea de la propia subjetividad y construir desde allí su propia obra.⁴⁵

6. Conclusión

En los tres autores tratados, se reconoce la misma sensación de pertenencia a una cultura periférica que se puede advertir en los viajeros del siglo XIX. Sin embargo, se puede reconocer en el contraste señalado que este período es un momento de cambio: Arias y Mujica Láinez siguen representando a Europa como fuente absoluta de la cultura pero Puig deja de mirar a Europa y encuentra en el cine, no como expresión de un pueblo o de una cultura sino como forma de expresión, primero una forma artística más interesante y adecuada a un contenido arraigado a la realidad y luego una fuente de recursos y estrategias que permitieron una renovación de la narrativa tradicional.

Para los tres, Italia constituye un lugar privilegiado: en Arias y Mujica Láinez, Italia aparece vinculado a muchos de los núcleos que los estudios reconocen como tradicionales: Italia como heredera de la antigüedad romana, el vínculo con la música y el arte, su epicureísmo, la posibilidad de acceder al «genius loci»⁴⁶ a través de sus paisajes, etc. Puig, en cambio, descarta el potencial literario de Italia luego de las dos experiencias.

En cada uno de ellos, esta experiencia constituyó un núcleo de sentido sobre algunos tópicos: el pueblo, el arte, la cultura clásica, antigua y mítica. Las conclusiones recuperadas de estos materiales más inmediatos (en el caso de Arias y Mujica Láinez) o íntimos (en el caso de Puig), pueden ser útiles para proyectar esos núcleos sobre su obra literaria. Del mismo modo, es posible incorporar a la serie otros escritores argentinos que atravesaron experiencias semejantes en el siglo XX para completar la imagen que surge de Italia durante este siglo desde el lugar de la escritura.

7. Bibliografía

- A. Arias, *Paris-Roma. De lo visto y lo tocado*, Sudamericana, Buenos Aires 1977.
A. Arias, *Viaje Latino: Francia, Suiza, Toscana*, Tirso, Buenos Aires 1957.
M. Beller, J. Leersen (a cura di), *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*, Rodopi, Amsterdam 2007.
A. Brilli, *Il viaggiatore immaginario, L'Italia degli itinerari perduti*. Il mulino, Bologna 1997.
B. Colombi, *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Beatriz Biterbo, Rosario 2004.
J. Dubatti, *Literatura de viajes y teatro comparado*, in «Letras», 37, 1998, pp. 133-138
M. Mujica Láinez, *Placeres y fatigas de los viajes*, Sudamericana, Buenos Aires 1983.
D. H. Pageaux, *De la imaginaria cultural al imaginario*, trad. al spagnolo di Isabel Vericat Núñez, in *Compendio de literatura comparada*, a cura di P. Brunel e Y. Chevrel, Siglo XXI, Mexico 1994.
M. Puig, *Querida Familia. Tomo 1. Cartas europeas. 1956-1962*, Entropía, Buenos Aires 2005.

⁴⁵ G. Van den Abbeele, *Travel As Metaphor: From Montaigne to Rousseau*, University of Minnesota Press, Minnesota 1992.

⁴⁶ Beller, *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*, cit.

M. Sánchez Romero, *La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias*, in «Revista de Filología Alemana», 13, 2005, pp. 9-27

G. Van den Abbeele, *Travel As Metaphor: From Montaigne to Rousseau*, University of Minnesota Press, Minnesota 1992.

K. Zygmunt, *La construcción de la experiencia del viaje en la escritura: figuras del escritor viajero contemporáneo*, in «Kamchatka. Revista de análisis cultural», 2, 2013, pp. 105-136

«POUR VOUS J'AI EXISTÉ»: IL RUOLO DEL *PASSEUR* NELLA MEMORIA EDITORIALE DI MAURICE NADEAU

1. Un progetto critico-editoriale e il funzionamento della memoria

Il primo aprile 1966 appare sulla «Quinzaine littéraire», rivista fondata quell'anno da Maurice Nadeau, una recensione di Henri Hell, dal titolo *L'histoire d'une imposture*,¹ al libro *Le conseil d'Egypte* di Leonardo Sciascia,² pubblicato per i tipi dell'editore Denoël nella collana «Les Lettres nouvelles», curata dallo stesso Nadeau. Hell riconosce a Sciascia un duplice merito: in primo luogo, la capacità dell'autore di suscitare «la sympathie» e di farsi leggere «avec plaisir», tanto che il recensore dichiara il suo rammarico nel dover accedere al testo in traduzione e non in lingua originale;³ in un secondo momento, l'articolo sottolinea l'abilità dello scrittore siciliano di trattare, sotto quest'apparente disinvoltura, argomenti scabrosi che, per quanto ambientati nel diciottesimo secolo, riguardano in realtà «tous les temps».

Dalla pubblicazione di quel primo titolo nella collezione curata da Nadeau e dall'uscita della recensione sulla sua rivista prenderà avvio tra l'autore italiano e l'editore francese un intenso rapporto non solo editoriale ma anche di amicizia che scaverà un solco nella memoria dell'intellettuale parigino, al punto da indurlo ad attribuire allo scrittore siciliano un posto di primo piano tra i volti delle sue «mémoires littéraires».⁴

Con il presente saggio ci proponiamo di indagare le ragioni che hanno indotto l'editore francese a pubblicare un'ampia parte della produzione letteraria di Sciascia, nonché le modalità attraverso cui è stato portato avanti il progetto e l'evoluzione di una vicenda editoriale, che si è andata sempre più stratificando, facendo emergere modalità diverse di presentare al pubblico uno stesso autore e contribuendo così alla cristallizzazione di uno specifico ricordo nel racconto di un *passseur*.

Lo scopo della ricerca è, in prima istanza, cercare di delineare i criteri di valore che hanno guidato Nadeau nella sua scelta di pubblicare Sciascia e nelle sue decisioni in termini di presentazione dei volumi, collocando entrambi gli aspetti all'interno di quella dimensione relazionale, schematizzata dalla teoria dei campi di Bourdieu.⁵ In un simile quadro analitico, la pubblicazione dell'autore siciliano a metà degli anni Sessanta assume il ruolo di presa di posizione rispetto al panorama letterario ed editoriale francese di allora. La sorte delle opere di Sciascia e la sua ricezione presso il pubblico transalpino – indagata con l'aiuto di materiale documentario inedito che va ad arricchire due importanti studi sull'argomento –⁶

¹ H. Hell, *L'histoire d'une imposture*, in «La Quinzaine littéraire», 2, 1 Avril 1966.

² L. Sciascia, *Le conseil d'Egypte*, traduit de l'italien par Jacques de Pressac, Denoël, Paris 1966.

³ «On aimerait être italien pour apprécier exactement, à sa juste valeur, l'accent, le ton nouveau que Leonardo Sciascia introduit dans la littérature italienne d'aujourd'hui», H. Hell, *L'histoire d'une imposture*, cit.

⁴ M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, Albin Michel, Paris 1990.

⁵ In merito alla nozione di campo e alla teoria dei campi si veda almeno P. Bourdieu, *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Le Seuil, Paris 1992.

⁶ Si fa qui riferimento allo studio di Mario Fusco, *Per una storia della presenza di Sciascia in Francia*, in M. Simonetta (a cura di), *Non faccio niente senza gioia. Leonardo Sciascia e la cultura francese*, La Vita Felice Milano 1996; e al saggio di

mostrano, inoltre, l'evoluzione dell'editoria in Francia e illuminano lo sviluppo della figura di Nadeau, costretto a confrontarsi con le nuove istanze strutturali del mercato. Infine, ci concentreremo sullo sguardo adottato dall'editore parigino nell'interpretazione della sua esperienza passata, per comprendere quali sono le ragioni dietro il recupero di un autore come Sciascia in uno scritto che ripercorre una storia ad un tempo personale e professionale.

Lo studio ci permetterà, dunque, non solo di ricostruire le fasi attraverso cui si definisce un progetto improntato su una duplice volontà autorial-editoriale, ma tenterà di dimostrare anche quali sono i nuclei che formano la memoria di un *passeur* che, ricostruendo i passaggi cruciali della sua attività, dà vita, allo stesso tempo, a una precisa immagine di sé.

2. Nadeau e Sciascia nel campo editoriale francese

Nadeau arriva all'incontro con la metà degli anni Sessanta, quando pubblica il primo libro di Sciascia, attraverso esperienze diverse, che toccano più ambiti della partecipazione al dibattito pubblico, in modo particolare il dominio politico e quello culturale. Formatosi all'École normale Supérieure de Saint Cloud e divenuto professore presso una scuola superiore di Thiais, il futuro editore fa i suoi primi passi nel campo intellettuale francese grazie all'incontro con i surrealisti risalente agli anni Trenta, quando inizia a collaborare con la rivista guidata da Pierre Naville, «La Verité». Già allora, come dirà successivamente, avverte l'esigenza di affiancare all'insegnamento una più intensa attività critica da portare avanti prima di tutto attraverso le riviste letterarie. Negli stessi anni avvia anche una più intensa partecipazione politica, legandosi a quella che definirà l'opposizione di sinistra al partito comunista e che diventerà più tardi lo spazio dei "trotskisti".⁷ Nadeau riflette in questo modo tutta l'attitudine del nuovo entrante sia nel campo politico sia in quello culturale: nelle prime fasi di quella che sarà la grande ascesa del Partito comunista francese, si pone in modo critico rispetto a quest'ultimo, condannandone apertamente alcuni aspetti; allo stesso modo, mostra una simpatia per un movimento di avanguardia che professa una rottura radicale con una precedente tradizione. Nella scelta di collaborare, inoltre, con le riviste culturali, a cui successivamente si dedicherà in modo esclusivo abbandonando anche l'attività di professore, evidenzia una certa sensibilità verso i meccanismi della divulgazione letteraria e del mercato: il ruolo crescente della stampa nella comunicazione e informazione libraria è la reazione inevitabile alla crescita dei volumi pubblicati e all'incremento del numero di lettori, che avvertono l'esigenza di una guida nel sovraffollamento di titoli e autori disponibili. Dopo la guerra questi tratti del progetto di Nadeau si vanno ulteriormente definendo, creando una prima compiuta integrazione tra attività critica, portata avanti su giornali e riviste, e attività editoriale, con la direzione della sua prima collana.

Oltre a confermare i tratti già presenti nelle prime fasi della sua traiettoria si affermano ora altri aspetti della sua strategia culturale. Dal punto di vista delle collaborazioni giornalistiche, l'intellettuale parigino diventa dal 1945 uno stretto collaboratore, e poi dal 1949 direttore, della rivista «Combat». Nata come espressione della resistenza, il motto di quest'ultima alla fine della guerra è «dalla resistenza alla rivoluzione».⁸ Ma la posizione di «Combat», che conta tra i suoi principali esponenti Pascal Pia e Albert Camus, appare sempre più marginale rispetto al ruolo egemone di «Temps modernes» fondata da Sartre proprio nel 1945. Ciononostante, la scelta di collaborare con una rivista, meno influenzata da quella che sarà la posizione intellettuale dominante tra il 1945 e il 1950, consente a Nadeau di rivendicare una certa

Giovanna Lombardo, *Sciascia e Nadeau. Di amicizia, agenti letterari, e passioni mai spente*, in «Todomodo», II, Olschki, Firenze, 2012.

⁷ M. Nadeau, *Le chemin de la vie. Entretiens avec Laure Adler*, Verdier, Paris 2011, p. 17.

⁸ «de la résistance à la révolution», citato da A. Boschetti, *Sartre et «Les Temps modernes»*, Éditions du Minuit, Paris 1985, p. 137.

libertà dall'insieme complesso di strutture ideologico-confessionali che lui stesso ravvede nelle altre riviste sue antagoniste. L'operazione si presenta allora come il baluardo di un'indipendenza della critica, che certo si discosta dall'insistenza di carattere sartriano di "una critica *en situation*" capace di trasformare la letteratura stessa in atto rivoluzionario. Scriverà, infatti, Nadeau, ripercorrendo la sua esperienza presso «Combat»:

non ho né una dottrina né un sistema; non appartengo a nessuna chiesa e se, andando oltre al piacere o al dispiacere che mi hanno dato le opere o gli autori di cui parlo, provo a domandarmi cosa cerco in loro, credo che la risposta sia ad un tempo la sincerità dell'uomo che scrive, la sua abilità di riflettere le preoccupazioni di un'epoca, la capacità o la padronanza dei mezzi espressivi.⁹

Anche per quanto riguarda il fronte editoriale emergono nel dopoguerra i tratti di una specifica e duratura strategia. Nadeau, dopo una breve parentesi alle Éditions du Pavois, inizia a dirigere una sua collezione per Corrêa, casa editrice acquisita da Buchet e Chastel, nel 1936. Si tratta di una piccola casa editrice che sotto la direzione di Edmund Buchet, avvocato ginevrino trapiantato a Parigi, cerca di ritagliarsi un proprio spazio attraverso la pubblicazione di autori classici presentati da importanti scrittori contemporanei e con una proposta cospicua di autori stranieri. La posizione marginale della casa nonché la provenienza periferica del suo direttore sono alla base di queste scelte programmatiche. Ma un'altra caratteristica è fondamentale per comprendere il proficuo rapporto che si crea tra Buchet e Nadeau: la refrattarietà del primo a considerazioni ideologiche in merito alla letteratura:

probabilmente perché sono svizzero. Questo mi consente di essere eclettico, di frequentare le persone sia di sinistra che di destra, e di non fare caso ad altro che al loro valore umano e intellettuale. Sono persone appassionate di letteratura ed è questo che mi interessa.¹⁰

Corrêa-Buchet Chastel è così il terreno ideale per permettere al progetto editoriale di Nadeau di trovare un suo pieno compimento: la necessità della casa editrice di ottenere un suo spazio sul mercato francese si coniuga bene con la collana curata dall'intellettuale parigino, "Le chemin de la vie", caratterizzata da uno spiccato interesse per la letteratura straniera.

L'integrazione tra il critico e l'editore avviata con queste prime collaborazioni si consolida nel 1952 quando Nadeau abbandona «Combat» per fondare una sua rivista: «Les Lettres nouvelles». È attraverso quest'ultima che l'esigenza di una più larga partecipazione al dibattito culturale, l'ambizione ad avere un'influenza sul pubblico e la ricerca di una maggiore libertà decisionale trovano un più concreto compimento. La nuova iniziativa, infatti, deve avere tratti ben definiti, identificati dal suo fondatore in una lettera a Pascal Pia del 1955 dove si fa un bilancio dell'andamento generale della rivista. Quest'ultima deve essere, in primo luogo, *une revue littéraire*,¹¹ indipendente da correnti o figure carismatiche e che non abbia l'aspetto di uno spazio deputato alla ricerca di nuovi talenti al servizio di una casa editrice:

⁹ «Je n'ai ni doctrine ni système; je n'appartiens à aucune chapelle et si, passant outre au plaisir ou au déplaisir que m'ont donné les ouvrages ou les auteurs dont je parle, j'essaie de me demander ce que j'ai cherché en eux, je crois que c'est à la fois la sincérité de l'homme qui écrit, la faculté qu'il a de refléter les préoccupations d'une époque, l'aisance ou la maîtrise dans ses moyens d'expression», M. Nadeau, *Littérature présente*, Corrêa, Paris 1952, p. 16. Traduzione mia. D'ora in avanti, dove non specificato altrimenti attraverso un'esplicita citazione del traduttore, tutte le traduzioni dal francese saranno dell'autore del saggio.

¹⁰ «peut-être parce que je suis suisse. Cela me permet d'être éclectique, de fréquenter aussi bien des hommes de gauche que des hommes de droite, et de ne prêter attention qu'à leur valeur humaine et intellectuelle. Ceux-là sont passionnés de littérature et c'est ce qui m'importe», E. Buchet, *Les auteurs de ma vie*, Buchet Chastel, Paris 2001, p. 24.

¹¹ Cfr. Lettre de Maurice Nadeau à Pascal Pia, 27 août 1955, IMEC, Fonds Pascal Pia, Abbaye d'Ardenne.

La nostra è una rivista letteraria. Ma essa non è sostenuta da un movimento (che non esiste e che non possiamo fondare) né è guidata da personalità di spicco (come Sartre ou Mauriac) né da una casa editrice di cui potrebbe essere il canale e il laboratorio per portare a compimento alcune scelte editoriali.¹²

Riecheggiano in questa analisi i principi di libertà contenuti nella dichiarazione di poetica inserita a prefazione della raccolta di articoli scritti per «Combat» e pubblicata nel 1952.¹³

Ma alla centralità della letteratura corrisponde ora il ruolo di primo piano affidato alla comunicazione. Il punto di maggior debolezza della rivista, ovvero lo scarso riscontro nel dibattito pubblico e in generale tra i lettori, è anche la base di una riflessione sulla sua riorganizzazione strutturale: l'influenza delle «Lettres Nouvelles» è, d'altronde, debole.¹⁴ Nadeau riconduce la marginalità della sua impresa a una sorta di immobilità in cui vede relegata la letteratura sulle pagine del suo giornale. Prendendo a modello «Les Temps modernes» di Sartre e «Esprit», il critico osserva come il loro successo sia dovuto alla capacità di saper offrire al lettore una certa immagine della vita reale che «interessa certo [...] più di quanto possa interessare la letteratura, ma se il numero di appassionati di letteratura è più ristretto, allora bisogna ricorrere ai mezzi necessari per far nascere e maturare questa passione».¹⁵ Le circostanze impongono di considerare una rivista letteraria non come «un oggetto da biblioteca» ma come «un veicolo di idee, di gusti, di punti di vista che si trasforma negli anni»,¹⁶ come uno spazio «dove si devono incontrare la varietà e la vita, dove sia percepibile la temperie del momento».¹⁷ Il secondo tratto, quindi, del progetto di Nadeau è una partecipazione attiva all'attualità, una critica *en situation* che certo risente dell'influenza della posizione egemone sartriana di quegli anni, ma che rivendica una propria specificità: il rifiuto di legarsi a un movimento o a una confessione, che sia filosofica, ideologica, artistica o religiosa, in nome di una letteratura che racchiude in sé tutti gli elementi utili a riflettere sulla realtà circostante.

Dopo l'avvio difficile, soprattutto in termini economici, la rivista riesce a trovare una propria stabilità che la accompagnerà fino al 1965, affiancandosi all'attività editoriale che Nadeau porta avanti presso altre due case editrici. All'indomani del suo addio a Buchet Chastel, l'intellettuale parigino vara per la casa editrice Julliard una nuova collezione, il cui titolo è già indicativo del processo di sovrapposizione tra l'attività editoriale e quella critica, tra l'esigenza di una comunicazione capillare e il mutuo rapporto tra rivista e collane: la nuova attività prende il nome di «Les Lettres nouvelles». La scelta di Julliard, ancora una volta, non è casuale. L'editore imposta la sua strategia su tre pilastri:

Pubblicare in modo rapido: «rimanevo sempre sorpreso nel vedere gli editori francesi perdere da sei mesi a un anno o anche di più per accettare e pubblicare un manoscritto, mentre ci vogliono solo tre settimane per leggerlo e un mese per fare l'editing»; pubblicare tanto: Julliard riceve 4.000 manoscritti in francese per anno, che è una mole considerevole, pubblica un centinaio di titoli per anno di cui 40 sono romanzi d'esordio, Gallimard ne pubblica 20 nel 1959; infine e soprattutto, pubblicare autori giovani: «invece di moltiplicare le collezioni di storia, di scienza, di gialli, di classici, ecc., decisi di alimentare soltanto una fonte vitale, viva e vivificante: lo scrittore esordiente.

¹² «Notre revue est littéraire. Mais elle n'est portée ni par un mouvement (qui n'existe pas et que nous ne pouvons pas susciter) ni à sa tête par des individualités marquantes (comme Sartre ou Mauriac) ni par une maison d'édition dont elle serait l'exutoire de choix et le laboratoire», Ibidem.

¹³ Cfr. M. Nadeau, *Littérature présente*, cit.

¹⁴ «l'influence de L.N. [Lettres Nouvelles] est faible», lettera di Maurice Nadeau a Pascal Pia, 27 agosto 1955, IMEC, Fonds Pascal Pia, Abbey d'Ardenne.

¹⁵ «intéresse certes plus que ne peut [...] intéresser la littérature, mais si le nombre des passionnés de la littérature est plus restreint, il doit y avoir des moyens de faire naître et d'entretenir cette passion», Ibidem.

¹⁶ «un véhicule d'idées, de goûts, de point de vue et qui se transforme avec les années», Ibidem.

¹⁷ «où l'on doit rencontrer la variété et la vie, où l'on circule selon l'humeur et le moment», Ibidem.

Tutte le mie risorse, tutte le mie forze, decisi di consacrarle agli autori giovani: è per questo che la mia casa ottenne così rapidamente la reputazione di essere lei stessa giovane e il privilegio di attirare i giovani».¹⁸

Attraverso la sua strategia, Julliard si candida a diventare il principale concorrente di Gallimard, allora casa egemone nell'ambito dell'editoria culturale e, per di più, in forte ascesa, grazie a un attento piano di acquisizioni. L'esperienza di Nadeau presso Julliard durerà circa un decennio e sarà contraddistinta da una stratificazione del progetto del direttore editoriale. Pur continuando a essere presente una vasta produzione straniera, in cui spiccano i nomi di Gombrowicz e Lowry, si ritrovano nella collana importanti esordienti destinati a diventare centrali nel panorama della letteratura francese dei decenni successivi, tra cui, uno su tutti, Georges Perec con il suo primo libro, *Les choses*.

A metà degli anni Sessanta, però, anche la collaborazione con Julliard volge al termine. Il motivo scatenante è l'acquisizione della casa editrice da parte di un importante gruppo bancario, l'Union financière de Paris che controlla già la casa editrice Plon e l'Union générale d'éditions.¹⁹ La cessione della maggioranza delle azioni dell'editore parigino a una banca privata nel 1964 è solo uno degli elementi che mostrano il momento di passaggio dell'intero mercato editoriale francese a metà del decennio. I segni di un processo che porterà il criterio commerciale ad imporsi su ogni altra considerazione si erano intravisti a metà degli anni Cinquanta, con le "iperconcentrazioni" di case come Hachette e Gallimard. Ora, quei primi segnali di una trasformazione della struttura del mercato trovano più spazio per la propria affermazione raggiungendo un pieno compimento a metà degli anni Settanta. Elementi indicativi di questo passaggio sono: la nascita della professione di «attaché de presse», l'Association des attachés de presse de l'édition si costituisce nel 1971;²⁰ l'intensificarsi degli spazi di informazione libraria con il grande successo dell'emissione di Bernard Pivot;²¹ il ruolo crescente delle televisioni nel dibattito culturale e filosofico con i *nouveaux philosophes* che, «secondo una diagnosi precoce di Deleuze, "portano una novità reale, hanno introdotto in Francia il marketing letterario o filosofico"»;²² la crescita esponenziale delle collane tascabili di saggistica che procede di pari passo con l'ampliarsi del bacino di studenti:

Tra il 1961-62 e il 1975-76 la popolazione studentesca quasi quadruplica (da 245 a 811 mila studenti). Le scienze sociali rispondono al bisogno dei giovani di guide per decifrare la nuova configurazione che il mondo ha assunto, e la letteratura di saggistica in edizione tascabile diventa, oltre che una pratica, uno stile di vita.²³

Simili circostanze aiutano a comprendere le decisioni critico-editoriali di Nadeau. In primo luogo, si ritrova l'ormai ineludibile centralità della stampa e della comunicazione televisiva nel dialogo con i lettori e nel tentativo di guidarli nella scelta nell'ampio e dispersivo mercato librario. In un secondo momento, l'affermazione di strumenti che rivalutano il successo di vendite, come le collane tascabili, volte a

¹⁸ Publier vite: «J'avais toujours été étonné de voir les éditeurs français perdre de six mois à un an ou davantage pour accepter et publier un manuscrit, alors qu'on peut très bien en mettre que trois semaines pour le lire et un mois pour l'éditer»; publier beaucoup: Julliard reçoit 4.000 manuscrits en français par an, ce qui est énorme, il publie une centaine de titres par an dont 40 premiers romans, Gallimard en publie 20 en 1959; - enfin et surtout publier jeune: «Au lieu de multiplier les collections d'histoire, de science, de romans policiers, de classiques, etc., je décidai de ne m'alimenter qu'à une seule source vitale, vivante vivifiante: l'écrivain à ses débuts. Toutes mes ressources, toutes mes forces, je décidai de les consacrer au jeune auteur: c'est pourquoi ma maison eut si vite la réputation d'être jeune elle-même et le privilège d'attirer les jeunes», A. Simonin, *L'édition littéraire*, in P. Fouché (ed.), *L'édition française depuis 1945*, Éditions du Cercle de la Librairie, Paris 1998, p. 53.

¹⁹ Ivi, p. 71.

²⁰ Ibidem.

²¹ Cfr. Ibidem.

²² P. Zanotti, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 94.

²³ Ivi, p. 21.

raggiungere un pubblico ampio e variegato, e il ricorso insistente a mezzi promozionali confermano l'inizio di un processo di marginalizzazione dell'*engagement* politico nel campo editoriale in favore di quell'«engagement de la forme» di cui parla Barthes nel 1953 in merito ai Nouveaux romanciers²⁴ e che le nuove teorie strutturaliste, divenute egemoni grazie alla grande diffusione delle scienze umane, sembrano avallare.²⁵ In questo quadro generale, alle difficoltà nel continuare la sua collana con la nuova gestione finanziaria di Julliard, Nadeau fa una nuova scelta di campo spostando la sua collezione nel catalogo di una casa editrice le cui azioni sono detenute per la maggior parte da Gallimard: le Éditions Denoël. Queste ultime, pur entrate a far parte dell'importante gruppo editoriale, hanno conservato, come è ormai consuetudine, il proprio marchio. Inoltre, Gallimard, nel generale contesto di privatizzazione bancaria attuato nel mercato editoriale, rappresenta una delle poche case editrici che sono riuscite a conservare la propria indipendenza, oltre ad essere il gruppo egemone, per dimensioni, successi di vendita e qualità del catalogo, dell'editoria culturale. Nadeau riesce così a coniugare l'esigenza di una buona diffusione e comunicazione, grazie al sistema di distribuzione del gruppo, con la necessità di un'indipendenza decisionale garantita dal legame con uno dei marchi satellite e non con il marchio principale. Un ulteriore tassello si inserisce nel progetto del critico-editore parigino: alla scomparsa delle «Lettres nouvelles» segue la nascita nel 1966 di una nuova rivista, «La Quinzaine littéraire», in cui finalmente sono i testi critici, e in modo particolare le recensioni e gli interventi intorno al dibattito culturale, a prevalere sugli scritti narrativi e di impronta letteraria. La propensione verso l'attualità e la tendenza a partecipare attivamente alle questioni del presente trovano nella «Quinzaine» immediata attuazione: tra gli articoli del primo numero figurano una recensione di François Wahl a *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, una riflessione di François Châtelet su *Lire le Capital*, un articolo di Nadeau su Le Clézio e uno di Barthes sul saggio di Painter, *Marcel Proust. 1871-1903: les années de jeunesse*. Un'impronta, dunque, segnata dalla ricerca dell'attualità, con la riflessione sulle teorie formaliste e sull'iniziativa collettiva di una rilettura di Marx, ma anche con i suggerimenti al lettore nel dominio della narrativa o della saggistica contemporanea. In questo secondo filone si colloca anche un vasto interesse per la letteratura italiana, con recensioni che vanno dai libri di Barzini agli studi di de Martino, da Moravia a Calvino e Pratolini, fino a Praz, Silone, Soldati e Vittorini. Alla posizione di Nadeau corrisponde una specifica condizione strutturale degli autori della penisola nel campo editoriale francese nei primi due decenni del dopoguerra. Tra il 1947 e il 1964 si registra, infatti, un incremento dei titoli italiani tradotti da diciassette a trentanove.²⁶ Ma si nota anche una progressiva concentrazione su specifici autori da parte degli editori. Emblematiche in questo senso le statistiche di Gallimard e Le Seuil, case editrici dominanti nella proposta in Francia di autori italiani, con rispettivamente 126 e 71 titoli dal 1900 al 1982. Gallimard fa affidamento, nei primi decenni del dopoguerra, sulla mediazione di Dionys Mascolo, importante intellettuale comunista che ha rapporti stretti con diversi editori italiani, oltre ad essere amico di Vittorini che, infatti, approderà alla casa di rue Sebastian Bottin. Mascolo, che ha pensato il *Manifeste de 121* e tenta in quegli anni di fondare una rivista internazionale dal titolo «Le cours de choses» con redazioni in tre diversi Paesi – Francia, Italia e Germania – cerca di portare avanti nel catalogo Gallimard il suo progetto di critica militante. La sua amicizia con Vittorini e una certa corrispondenza di posizioni nei rispettivi campi nazionali lo inducono a puntare proprio sullo scrittore siciliano. Le Seuil, invece, si affida alla consulenza del filosofo strutturalista François Wahl che intrattiene rapporti con Umberto Eco e Italo

²⁴ In *Le Degré zero de l'écriture* Barthes scrive: «l'engagement de la forme, ou des Nouveaux romanciers qui rejettent la notion comme "périmée", au même titre que celle de « personnage », d'« histoire », de "forme et contenu"». R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, Paris, 1972.

²⁵ Cfr. C. Benaglia, *Engagements de la forme. Une sociolecture des oeuvres de Carlo Emilio Gadda et Claude Simon*, Garnier, Paris 2020, p. 125.

²⁶ A. Bokobza, *Translating literature. From romanticized representations to the dominance of a commercial logic: the publication of Italian novels in France (1982-2001)*, Ph.D. thesis, European University Institute, Florence 2004.

Calvino, entrambi impegnati in una rivisitazione della critica in senso semiologico e strutturalista e a cui lo stesso Wahl dà suggerimenti in merito alle traduzioni e all'impostazione delle opere.

È soprattutto con loro che Nadeau si confronterà al momento di pubblicare Sciascia. L'editore legge prima di tutto *Le Jour de la chouette* pubblicato nel 1962 da Flammarion e da lì dà avvio ai contatti con lo scrittore siciliano.²⁷ Il primo libro ad uscire, come abbiamo visto, per Denoël è *Le conseil d'Égypte* con una tiratura di circa 3300 copie come tutti i titoli della collana. Ma ciò che subito colpisce è l'investimento di Nadeau sull'opera di Sciascia. Solo un anno dopo quel primo titolo escono altri due libri: *A chacun son dû*²⁸ e *Les Oncles de Sicile*.²⁹ L'editore mostra così il proprio interesse a fare di Sciascia il rappresentante della sua visione della letteratura italiana. Una strategia che ben si esplicita soprattutto in merito al secondo volume. Tradotto da Mario Fusco, importante italianista e amico di Sciascia e presentato sulla «Quinzaine» da Dominique Fernandez, altro influente agente nel campo editoriale francese per quanto riguarda la letteratura italiana di quegli anni,³⁰ *A chacun son dû* diventa nucleo portante della strategia di Nadeau ed emblema dell'immagine di Sciascia che l'editore vuole trasmettere al suo pubblico. A dispetto della visione critica che offrirà nel 1971, infatti, Fernandez fa dell'opera dello scrittore siciliano un'entusiastica recensione, collocando l'autore in un'illustre linea genealogica che parte da Verga e arriva fino a Vittorini, passando per Pirandello, Tomasi di Lampedusa e Brancati. Ma rispetto a quella tradizione Sciascia opera, secondo il critico francese, uno scarto progressivo. Fernandez sottolinea la morale dello scrittore, che, per quanto semplice e fondata su una gerarchia di valori, non si lascia ridurre a dottrina né a programma di un partito.³¹ L'unicità di Sciascia risiede proprio nella sua capacità di uscire dal solco tracciato dal «masochisme sicilien», utilizzando «i suoi doni, non per l'auto-derisione, né per l'elegia funebre o per la volontà di annullamento, ma al servizio delle cause che riabilitano l'autostima dell'uomo».³² Rispetto, dunque, all'approccio dei suoi illustri predecessori radicati «sul mito dell'infanzia»,³³ l'autore degli *Zii di Sicilia* fonda un nuovo «mito», «un mito della maturità: l'energia al servizio della ragione».³⁴ Rottura con la tradizione, impegno civico indipendente da ogni aderenza a un partito politico o a una fede religiosa, fiducia nella ragione in aiuto alla dignità umana, e una scrittura caratterizzata da una grande leggibilità anche per un pubblico francese sono i cardini di un progetto che si concilia perfettamente con quello di Nadeau, insofferente alle ingerenze politiche nel campo letterario e critico refrattario ai movimenti e alle scuole culturali. Nel momento di cambiamento del campo editoriale Sciascia sostiene bene, dunque, la causa dell'editore parigino nella sua ricerca di riconoscibilità e nella costruzione di una strategia critico-editoriale.

3. Interesse editoriale e difesa di una posizione: la ricezione di Sciascia e le reazioni di Nadeau

Nonostante le basse tirature dei primi titoli, sempre intorno alle 3300 copie e le vendite positive ma non certo esaltanti, l'opera dello scrittore siciliano suscita un certo interesse editoriale, testimoniato già nel 1970 da una richiesta di opzione di Gallimard su *Recitazione della controversia liparitana dedicata*

²⁷ Per una panoramica sulle traduzioni di Sciascia in Francia si veda M. Fusco, *Per una storia della presenza di Sciascia in Francia*, cit.

²⁸ L. Sciascia, *A chacun son dû*, traduit de l'italien par Jacques de Pressac, Denoël, Paris 1967.

²⁹ Id., *Les Oncles de Sicile*, traduit de l'italien par Mario Fusco, Denoël, Paris, 1967.

³⁰ Sarà l'autore dell'articolo dedicato alla produzione letteraria della penisola uscito sull'«Encyclopædia Universalis», Cfr. D. Fernandez, *Introduction à la littérature italienne*, in «Encyclopædia Universalis», Paris, vol. 9, pp. 268-275, 1971.

³¹ Id., *Sciascia et la Sicile*, in «Les Lettres nouvelles», n. 28, 15 mai 1967.

³² «ses dons, non point dans l'auto-dérision, l'élegie funèbre ou la volupté d'anéantissement, mais au service de causes qui rétablissent l'homme dans l'estime de lui-même», Ibidem.

³³ «sur le mythe de l'enfance», Ibidem.

³⁴ «un mythe de la maturité: l'énergie au service de la raison», Ibidem.

ad A. D. uscito in Italia nel 1969. In questa occasione Nadeau rivendica un proprio diritto di precedenza, facendo osservare a Florence Delage, rappresentante dell'agenzia letteraria Hoffman che gestiva i diritti dell'autore italiano, come la sua casa editrice abbia pubblicato una grande parte dell'opera di Sciascia e si appresta in quello stesso anno a far uscire *Les paroisse de Regalpetra* già in corso di traduzione.³⁵ Ma ancor più rilevante nella lettera indirizzata da Nadeau a Delage è il richiamo a un'esplicita dichiarazione di fedeltà di Sciascia al direttore della collana di Denoël: «abbiamo saputo da una lettera di Leonardo Sciascia che quest'ultimo vuole restare nella collezione Lettres Nouvelles presso le Éditions Denoël».³⁶ In effetti lo scrittore siciliano ha espresso la sua volontà di rimanere nella sua attuale collocazione editoriale a Mario Fusco, a testimonianza non solo della fiducia nel suo editore, ma anche dell'importanza dei legami personali:

non mi è mai passato per la testa di cambiare in Francia editore: e non solo perché mi piace il tipo di edizione che fa Denoël dei miei libri, la scelta dei traduttori, ecc.; ma anche perché sono sensibile ai contatti personali, e l'aver conosciuto Maurice Nadeau, Piroué, la signora che si occupa dell'ufficio stampa, è per me un fatto decisivo.³⁷

Una presa di posizione che non deve aver scoraggiato però Gallimard, e soprattutto il suo esperto di letteratura italiana, Dionys Mascolo, dal momento che, in una lettera successiva dell'agenzia Hoffman, Florence Delage scrive che dall'Italia, probabilmente da Einaudi, tornano a esprimere il loro desiderio di pubblicare Sciascia con la casa editrice di rue Sebastian Bottin. I primi di marzo, però, lo scrittore è a Parigi dove risolve molto probabilmente la questione dei suoi diritti in favore di Nadeau dato che i tre libri successivi tradotti in Francia escono nella collana Lettres nouvelles. Il sodalizio tra l'editore e il suo autore nei primi anni '70 non solo viene confermato ma ne esce anche consolidato. Nadeau pensa sempre di più a rendere Sciascia il rappresentante principale della letteratura italiana contemporanea nel suo catalogo: non solo continua la pubblicazione delle sue opere, affiancate sempre da entusiastiche recensioni sulla «Quinzaine», ma l'editore si propone anche di acquisire titoli già pubblicati presso altre case editrici come *Il giorno della civetta*. L'intellettuale parigino pensa di sottrarre il titolo a Flammarion e incontra in questa operazione il favore dello scrittore siciliano poco soddisfatto della scarsa circolazione del volume presso il pubblico francese:

la sua idea di prendere *Il giorno della civetta* da Flammarion, dove giace, e rimetterlo in circolazione, insieme agli altri miei libri, nella collezione da lei diretta, mi pare buonissima, e gliene sono grato. Molto probabilmente, anche per ragioni che prescindono dalla qualità del racconto, il libro troverebbe tanti più lettori di quanti ne ha avuti da Flammarion: se non ricordo male, non si sono vendute più di 500 copie.³⁸

Il progetto per ora non va in porto, ma sottolinea l'interesse di Sciascia per una buona diffusione in Francia dei suoi volumi e la convinzione di dover ricorrere a una buona promozione, raggiungibile,

³⁵ La ricostruzione dello stato dei diritti sull'opera di Sciascia, sulla richiesta di Gallimard e sulle rivendicazioni di Nadeau è effettuata da quest'ultimo in una lettera del 19 febbraio 1970 a Florence Delage dell'agenzia letteraria Hoffman. Cfr. Lettre de Maurice Nadeau à Florence Delage, 19 février 1970, Fonds Agence Hofmann, dossier Editions Denoël, IMEC, Abbey d'Ardenne.

³⁶ «Nous avons appris par une lettre de Leonardo Sciascia qu'il souhaite explicitement rester dans la Collection Lettres Nouvelles aux Éditions Denoël», Ibidem.

³⁷ Lettera di Leonardo Sciascia a Mario Fusco, 15 febbraio 1970, Fonds Agence Hofmann, dossier Editions Denoël, IMEC, Abbey d'Ardenne.

³⁸ Lettera di Leonardo Sciascia a Maurice Nadeau, 21 gennaio 1973 riportata in G. Lombardo, *Sciascia e Nadeau. Di amicizia, agenti letterari, e passioni mai spente*, in «Todomodo», II, Olschki, Firenze, 2012, pp. 267-276.

secondo lo scrittore, soltanto attraverso la cura di un direttore editoriale incaricato di seguire una collana di piccole dimensioni, ma con un gruppo di fedeli lettori.

Tuttavia, quando un altro editore tenterà di acquisire le opere dello scrittore siciliano le condizioni strutturali del campo editoriale francese appariranno profondamente mutate. Nel 1974 la FNAC³⁹ allarga i suoi canali di vendita con il «rischio che la grande distribuzione possa schiacciare i librai indipendenti e i piccoli editori»⁴⁰ mentre nel 1975 «viene inaugurata una nuova trasmissione televisiva, intitolata *Apostrophes* e diretta dal giornalista Bernard Pivot»⁴¹ che segna un cambio di rotta nell'ambito della promozione e dell'informazione libraria in Francia. Su un piano strettamente editoriale si incrociano due movimenti opposti: uno centripeto che segue la tradizione dell'iperconcentrazione avviata negli anni Cinquanta e uno centrifugo con la nascita di circa cinquanta nuove micro case editrici ogni anno tra il 1974 e il 1988.⁴² Nello scontro tra le due macro forze antagoniste è la prima a risultare vincente e ad affermarsi come egemone nel campo editoriale. Alle piccole case editrici nate in quegli anni

la stampa, la maggior parte delle librerie – e i lettori – non accordano sempre lo spazio che le loro pubblicazioni meritano. Su 812 nuove imprese editoriali fondate tra il 1973 e il 1988, 351 sono scomparse; la loro soglia di sopravvivenza si colloca spesso intorno al quarto anno, e solo una piccola percentuale delle neonate case editrici riesce a ottenere un grande riconoscimento.⁴³

Tra queste ultime c'è anche Les Lettres Nouvelles-Maurice Nadeau fondata nel 1976, prima all'interno dell'orbita di Laffont e dopo in proprio. Il direttore editoriale, infatti, si separa da Denoël e, in possesso ormai di un considerevole capitale simbolico, ma privo di grandi risorse economiche, decide di intraprendere una propria personale impresa editoriale. Alla base di quel progetto c'è anche la ripresa delle opere di Leonardo Sciascia. Ma a fare concorrenza al piccolo editore, come era accaduto con Gallimard, ritroviamo una nuova casa editrice dalla lunga tradizione e in possesso di grandi mezzi finanziari: la Grasset et Fasquelle, che si affida dal 1978 a Claude Durand in qualità di direttore generale. È proprio quest'ultimo, che ha iniziato la sua carriera in editoria come lettore presso Le Seuil, a interessarsi a Sciascia. Nella contesa tra gli editori, lo scrittore siciliano vede la sua opera suddividersi in due cataloghi: per Grasset esce *l'Affaire Moro*, mentre a Nadeau l'autore promette il *Candido* che sarà pubblicato in coedizione con Laffont.

Sciascia manifesta con forza a Erich Linder la sua volontà di affidare alle Lettres Nouvelles il libro di ascendenza volteriana intorno al quale vorrebbe costruire, su suggerimento dell'editore, un vero e proprio caso editoriale di portata franco-italiana:

Sto scrivendo un lungo racconto, che mi diverte abbastanza: un *Candide* di oggi. Vorrei, questo racconto (ma forse lei mi disapproverà), pubblicarlo prima in Francia, nelle edizioni di Maurice Nadeau; e in Italia dopo un paio di mesi. Ci tengo molto ad aiutare Nadeau in quest'impresa di reggere «Les Lettres Nouvelles» da solo. Crede che Einaudi se l'avrebbe a male?⁴⁴

³⁹ Fédération Nationale d'Achats des Cadres, fondata nel 1954 da due ex militanti trotskisti. Cfr. P. Zanotti, *Dopo il primato*, cit., p. 96.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Cfr. J.-Y. Mollier, *Paris capitale éditoriale des mondes étrangers*, in P. Fouchet (ed.), *L'édition française depuis 1945*, cit., p. 83.

⁴³ «la presse, la plupart de libraires – et les lecteurs – ne leur accordaient pas toujours la place que leurs publications méritaient. Sur 812 jeunes entreprises fondées entre 1973 et 1988, 351 ont disparu; leur seuil de survie se situait fréquemment vers la quatrième année, et le passage à la forte notoriété n'a élu qu'un faible pourcentage», P. Schwuer, *Nouvelles pratiques et stratégies éditoriales*, cit., p. 443.

⁴⁴ Lettera di Leonardo Sciascia a Erich Linder, 12 agosto 1977, citato da G. Lombardo, *Sciascia e Nadeau*, cit., p. 271.

I dubbi dello scrittore siciliano sull'operazione sembrano dipanarsi alla fine dell'estate del 1977 quando sta programmando un nuovo viaggio a Parigi con l'intenzione di portare il manoscritto direttamente a Maurice Nadeau, lasciando che sia quest'ultimo a giudicare se sia effettivamente pubblicabile e, nel caso, di pianificare un'uscita contemporanea in Francia e in Italia, come l'editore aveva inizialmente suggerito:

sono quasi alla fine del mio "divertimento" non so fino a che punto volteriano. Le porterò il manoscritto quando verrò a Parigi, verso il 20 ottobre. Se le sembrerà pubblicabile, faremo in modo di farlo uscire – come lei propone – in Francia e in Italia contemporaneamente.⁴⁵

In quello stesso anno, dunque, il rapporto tra Sciascia e Nadeau si consolida come conferma la nuova proposta, che riprende il primo tentativo del 1973, di acquisire *Il giorno della civetta* da Flammarion. È l'autore a dichiararsi ancora favorevole, concedendo il suo pieno assenso all'editore: «Per Flammarion, provvederà l'Agenzia Letteraria Internazionale a chiedergli che "Il giorno della civetta" passi a Lettres Nouvelles. Sono d'accordo per la pubblicazione in unico volume di "Majorana" et dei "I Pugnatori"». ⁴⁶ Ma l'idea sembra nuovamente arenarsi, dal momento che il titolo viene ristampato in quello stesso 1977 proprio da Flammarion.

Ciononostante sono anni cruciali sia per il progetto complessivo di Nadeau sia per la diffusione delle opere di Sciascia in Francia. Nel 1978, infatti, escono contemporaneamente il *Candido*, in coedizione Laffont-Les Lettres Nouvelles, e *L'Affaire Moro*, presso Grasset. È nel corso delle trattative per quest'ultimo che si verifica un vero e proprio punto di svolta. Claude Durand, responsabile dell'operazione presso Grasset, infatti, già in una lettera del 7 agosto dello stesso anno manifesta a Sciascia la sua intenzione di non volersi limitare all'*Affaire Moro* ma di voler raccogliere

in una serie di volumi, à mo' di *Opere Complete*, alcuni suoi [di Sciascia] testi inediti in Francia e tutte le opere già pubblicate nella nostra lingua, al fine di dare a queste ultime la possibilità di una seconda vita e di una diffusione più ampia rispetto a quella avuta fino ad ora.⁴⁷

A tal fine, il direttore editoriale di Grasset si informa anche su quale sia la situazione dei diritti di Sciascia e formula con l'aiuto di Jean-Noël Schifano, importante italianista e amico dell'autore siciliano, un progetto di pubblicazione dell'opera completa in sei volumi, già ben delineato il 3 novembre 1978 e che ottiene l'apprezzamento dello scrittore:

tomo 1: *La corde folle* (in parte inedito), *Pirandello et la Sicile* [...], altri studi e articoli.
tomo 2: *Mort de l'Inquisiteur* (Lettres nouvelles), *Les Poignardeurs* (?), *Actes sur la mort de Raymond Roussel* (L'Herne), *La scomparsa di Majorana* (?), *L'affaire Moro* (Grasset);
tomo 3: *Les Oncles de Sicile* (Lettres nouvelles), *La mer couleur de vin et autres nouvelles*.
tomo 4: *Les paroisses de Regalpetra* (Lettres nouvelles), *Le jour de la chouette* (Flammarion), *A chacun son dû* (Lettres nouvelles), *I mafiosi* (?), *L'Onorevole* (?).
tomo 5: *L'évêque, le vice-roi et les pois chiches* (Lettres nouvelles) *Le Conseil d'Egypte* (Lettres nouvelles), *Le Contexte* (Lettres nouvelles), *Todo Modo* (Lettres nouvelles), *Candido* (Lettres Nouvelles).

⁴⁵ Lettera di Leonardo Sciascia a Maurice Nadeau, 18 settembre 1977, Librairie Faustroll, 22, rue du Delta, Paris.

⁴⁶ Lettera di Leonardo Sciascia a Maurice Nadeau, 25 febbraio 1977, Librairie Faustroll, 22, rue du Delta, Paris.

⁴⁷ «dans une série de volumes, à la manière d'Oeuvres Complètes, certains textes de vous [di Sciascia] inédits en France et toutes vos oeuvres déjà publiées dans notre langue, afin de donner à ces dernières les chances d'une seconde carrière et d'une diffusion plus ample que celle qu'elles ont connues», Lettre de Claude Durand à Leonardo Sciascia, 7 août 1978, Fonds Grasset, dossier Leonardo Sciascia, IMEC, Abbey d'Ardenne.

Ma quel piano incontra subito delle difficoltà, legate in particolar modo all'opposizione di Denoël che, non volendo rinunciare ai suoi diritti sugli scritti di Sciascia, sostiene che solo l'editore che ha già pubblicato in Francia il maggior numero di titoli dell'autore siciliano può realizzare una raccolta delle sue opere complete. Per far fronte all'ostacolo, Durand propone allo scrittore di pubblicare subito tutte le sue opere inedite e i titoli le cui copie sono terminate. La strategia dovrebbe permettergli di diventare l'editore con il maggior numero di volumi dello scrittore in catalogo. Un piano che, tuttavia, non va a buon fine e un primo volume di una collezione che raccolga le opere complete di Sciascia uscirà proprio per Denoël nel 1979. Certo è che per Nadeau appare sempre più difficile trattare un autore che ormai suscita l'interesse di diversi editori in possesso di risorse ben più cospicue della sua casa editrice che dal 1979 è ormai indipendente. Si tratta, infatti, di uno scrittore che attrae un pubblico sempre più vasto come testimoniano le prime edizioni tascabili del *Jour de la chouette* uscito nel 1978 per il Livre de poche Hachette e di *Candide* uscito per Le Seuil nel 1981 con una tiratura di 20.000 copie. Mentre gli anni Ottanta si caratterizzano per una dispersione delle opere di Sciascia in diversi cataloghi, ci sono ancora alcuni momenti in cui il sodalizio tra l'autore e Nadeau sembra possa ristabilirsi. In particolare una nuova collaborazione nasce quando lo scrittore siciliano chiede espressamente a Durand di pubblicare, in coedizione con l'editore francese del *Conseil d'Egypte, Noir sur noir. Journal de dix années*. L'opera uscirà, infatti, nel catalogo di Nadeau dove sarà seguita da *Le théâtre de la mémoire* e *Stendhal et la Sicile*.

Ma rispetto a questi casi isolati aumentano le cessioni del piccolo editore parigino a ben più imponenti case editrici che vedono anche aumentare il volume delle vendite, come per l'edizione tascabile del *Candide* presso Le Seuil che tra il 1982 e il 1983 riesce quasi ad esaurire l'intera prima tiratura di 20.000 copie. In questo quadro la posizione di Nadeau appare marginale, frutto della nuova composizione del mercato, ma suscita ancora la vicinanza di Sciascia che si dichiara dispiaciuto quando Mary Kling, ormai sua referente presso la Nouvelle Agence Littéraire, non si rivolge al piccolo editore per le trattative intorno a *Cruciverba*, poi uscito per Fayard. Ma lo scrittore siciliano lascia trasparire ormai una certa rassegnazione per la sorte delle sue opere, consapevole delle circostanze di Einaudi, fino ad allora una delle sue principali case editrici italiane, coinvolta nel difficile momento del commissariamento, e in un momento di passaggio a casa Adelphi, avvenuto nel 1986. Sciascia dichiara la sua resa alle nuove logiche del mercato dove sono gli agenti letterari ad avere un ruolo egemone nel gioco di forze: «non so più nulla della sorte dei miei libri fuori d'Italia; gli agenti letterari finiscono col fare quello che credono, e dunque tanto vale non stargli dietro».⁴⁹ Mentre negli anni Ottanta la Francia conosce una vera e propria «vogue de la littérature italienne»,⁵⁰ grazie all'effetto Eco, lo scrittore siciliano ottiene il riconoscimento di vero e proprio classico della letteratura italiana, in quanto uno degli autori con più titoli pubblicati in Francia tra il 1980 e il 2000.⁵¹ Si attribuisce a Sciascia, inoltre, una grande forza legittimante, come dimostrano le sue prefazioni e il contributo alla promozione delle opere di Savinio e Consolo.

Quando scriverà i suoi ricordi, Nadeau guarderà alla traiettoria di un autore che è stato lui stesso a introdurre nel campo letterario francese, garantendogli una buona diffusione, la circolazione negli ambienti intellettuali e successivamente la ricezione da parte di case editrici importanti da un punto di vista sia culturale che economico. Si tratta, inoltre, di un autore che in più di un'occasione al cospetto del

⁴⁸ Projet illustré par Claude Durand à Mary Kling, Nouvelle Agence Littéraire, 3 novembre 1978, Fonds Grasset, dossier Leonardo Sciascia, IMEC, Abbey d'Ardenne.

⁴⁹ Lettera di Leonardo Sciascia a Maurice Nadeau, 21 novembre 1987, in G. Lombardo, *Sciascia e Nadeau*, cit., p. 273.

⁵⁰ A. Bokobza, *La vogue de la littérature italienne*, in G. Sapiro (ed.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Nouvelle édition [en ligne], CNRS éditions, Paris 2008 (généré le 27 Juin 2016). Disponible sur Internet: <http://books.openedition.org/editionscnrs/9468>, p. 218.

⁵¹ Cfr. A. Bokobza, *Translating literature*, cit., p. 131.

cambiamento del mercato ha manifestato la propria volontà di rimanere fedele al *passeur* che gli ha fatto muovere i suoi primi passi in Francia, pur non riuscendo, in virtù dei cambiamenti strutturali del mercato, a garantirgli l'esclusività che aveva inizialmente. Infine, è una traiettoria che dimostra nel dettaglio il mutare dell'editoria francese, permettendo di ricostruire il passaggio a una nuova fase in cui convivono micro case editrici fondate sulla specializzazione e i rapporti personali, e grandi gruppi editoriali, egemoni in virtù delle loro risorse economico-finanziarie in un sistema ormai mondializzato.

4. La memoria di un passeur

Le scelte formali di Nadeau nelle sue «*mémoires littéraires*»⁵² mostrano la ricerca di un rapporto dialettico con la tradizione autobiografica, con i caratteri egemoni del genere in Francia negli anni Ottanta e Novanta e con la ricerca di una prospettiva propria all'interno della scrittura memorialistica. La letteratura francese, infatti, ha una consolidata e centenaria tradizione autobiografica. Questo specifico genere letterario, inoltre, ha conosciuto un'ulteriore consacrazione con i movimenti filosofici del Novecento, uno su tutti l'esistenzialismo che «ha concesso all'autobiografia una dignità senza precedenti».⁵³ Infine, gli studi critici avviati da Philippe Lejeune e culminati in un primo organico studio critico nel 1975,⁵⁴ poi rivisto e approfondito nei decenni successivi, hanno contribuito non solo a una sistematizzazione delle forme, dei modelli e dei temi della scrittura autobiografica, ma anche a creare uno spazio di riferimenti condiviso rispetto al quale gli autori si possono porre in una posizione di recupero o di distacco. Diretta conseguenza di questo *status* dell'autobiografia è il proliferare in Francia di testi memorialistici di varia tipologia che, da un lato, accettano la tradizione e la schematizzazione critica, dall'altro, la rifiutano in quanto inaffidabile e inefficace a rappresentare l'insieme delle forme espressive possibili.⁵⁵ Ciononostante, che si accetti o si rifiuti il modello della tradizione, è evidente che essa rappresenta un ineludibile riferimento che determina le scelte formali, come accade anche nel caso di Nadeau. Quest'ultimo si affida alla rivendicazione della verità per tirare il filo dei suoi ricordi, chiedendo al lettore di accettare il «patto di veridicità»⁵⁶ pur nella consapevolezza dell'inaffidabilità della memoria. Per far fronte alle lacune mnemoniche ricorre all'inserimento di materiale documentario risalente al momento del racconto, assumendolo a garanzia della realtà dei fatti. Adotta, inoltre, una narrazione che fa dialogare racconto e riflessione metanarrativa, cercando di delineare i tratti della personalità e le istanze sociali che ne hanno permesso lo sviluppo. Infine, si affida al frammento per restituire l'altalenante percorso della memoria, creando medaglioni dei personaggi incontrati nel corso della propria esperienza, che diventano vere e proprie scene di vita vissuta, l'una diversa dall'altra per peso narrativo, per tipologia di scrittura e per le scelte formali adottate. A questo insieme di elementi strutturali desunti dalla narrazione affianca un fondamentale principio compositivo: l'idea che a scrivere sia un autore-editore che applica così il punto di vista di una duplice «professione» e una duplice «coscienza» sulla realtà dei fatti letterari.

L'insieme complessivo di caratteristiche del testo si ritrova nella «scena» narrativa dedicata al ricordo delle vicende editoriali di Leonardo Sciascia che ci trasporta, ad un tempo, nell'evoluzione dei rapporti tra i due, nello sviluppo del campo editoriale e attraverso un passaggio decisivo del campo letterario

⁵² M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues. Mémoires littéraires*, Albin Michel, Paris 2011.

⁵³ «a élevé l'autobiographie à une dignité sans précédent», A. Boschetti, *Sartre et «Les Temps modernes»*, cit., p. 12.

⁵⁴ P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Le Seuil, Paris 1975.

⁵⁵ Caso emblematico di questo secondo gruppo di tipologie di scrittura è l'autofiction, formula coniata da Serge Doubrovsky in aperto contrasto proprio rispetto allo studio proposto da Lejeune.

⁵⁶ Nell'ottica degli studi portati avanti da Lejeune, il patto di veridicità consiste nel compromesso che stringono l'autore e il lettore sulla verità del racconto autobiografico: l'autore ricorre a forme che tentano di fare da garanti dell'affidabilità del racconto, mentre il lettore accetta, sulla base di un tacito accordo, di credere negli eventi narrati, Cfr. P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, cit.

francese.

Il ricordo si costruisce sulla garanzia di veridicità offerta da una lettera in cui Nadeau, venuto a sapere dell'uscita di un nuovo romanzo dell'autore siciliano, si dichiara pronto a pubblicarlo. All'editore sembra un passaggio quasi naturale dal momento che ha pubblicato già «una dozzina di opere»⁵⁷ di Sciascia, ma confessa anche che quest'ultimo gli ha fatto «des infidélités».⁵⁸ Se i primi passaggi sembrano costruire un quadro di oggettività, i giudizi successivi mostrano lo sguardo di Nadeau sulla contemporanea editoria francese: Sciascia, ai suoi occhi, «sembra [...] essersi lasciato convincere da un giovane industriale a passare a un editore dalle fondamenta meno traballanti».⁵⁹ L'instabilità della sua piccola impresa, costruita su un capitale simbolico consistente ma priva di solide basi economiche, si scontra con la logica industriale di un nuovo entrante che ha ben altri mezzi per attrarre un autore, come lo scrittore siciliano, in quegli anni in via di canonizzazione in Francia. Il «giovane industriale» è probabilmente quel Claude Durand che, non appena si era presentata l'occasione, aveva proposto una collana di opere complete, grazie ai più consistenti mezzi della propria casa, Grasset. Ed è proprio l'acquisizione da parte di quest'ultima dei diritti dell'autore siciliano a focalizzare l'attenzione di Nadeau che concentra nei suoi ricordi un'analisi del nuovo *status* dell'editoria, recuperando un'idea racchiusa in una lettera inviatagli da Sciascia stesso:

Sciascia risponde alla mia lettera. In modo laconico, come al solito, ma questa volta senza calore. Leggo più volte una frase che ho paura di non comprendere bene e che, per precauzione, mi faccio tradurre. Nessun dubbio, avevo letto bene: «Il mio lavoro è quello di scrivere libri. Al resto ci pensano gli agenti letterari». Chiaro ed esplicito [...]. Non tornerò più sull'argomento.⁶⁰

Il ruolo egemone degli agenti letterari nelle trattative editoriali si impone anche sui rapporti personali, andando a limitare le scelte operative di autori ed editori. È il cambiamento sostanziale dell'editoria degli anni Ottanta, trainata prevalentemente dai meccanismi della «promotion du livre»⁶¹ e dell'«hyperconcentration»,⁶² che relegano la lettura a uno spazio marginale del più vasto sistema dell'intrattenimento culturale. Nadeau ricostruisce così la struttura e la polarizzazione del campo editoriale francese: il proliferare di piccole case editrici tra il 1974 e il 1988 e l'aumento di interesse per la letteratura italiana tra il 1980 e il 2000 generano la suddivisione in due poli anche nello sguardo retrospettivo dell'editore parigino, dove la sua posizione è incarnata dalla ricerca dei rapporti personali, mentre la grande distribuzione si ritrova nell'anonimia egemone degli agenti letterari.

Nel caso del piccolo editore sono i primi momenti dell'ingresso di Sciascia sul mercato francese il vero punto di riferimento:

è tuttavia attraverso un'opera più letteraria, un racconto a sfondo storico, più capace di parlare ai francesi, *Il consiglio d'Egitto*, che inauguro la lunga serie delle opere di Sciascia. Una quindicina: raccolte di novelle come *Gli zii di Sicilia*, racconti a sfondo storico [...] romanzi [...], racconti filosofici [...]. Anno dopo anno, per più di vent'anni, presso Denoël, poi in coedizione con Laffont, poi da solo, pubblico una grande parte della sua opera.⁶³

⁵⁷ «une douzaine d'ouvrages», M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit., p. 452.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ «semble [...] s'être laissé entraîner par un industriel jeune homme vers un éditeur aux assises moins mouvantes», Ibidem.

⁶⁰ «Sciascia répond à ma lettre. De façon laconique, comme d'ordinaire, mais cette fois sans chaleur. Je relis plusieurs fois une phrase que je crains de mal comprendre et que, par précaution, je me fais traduire. Pas de doute, j'avais bien lu: «Mon travail, c'est d'écrire des livres. Le rest est l'affaire des agents littéraires». Clair et net, un couperet. Je n'en reviens pas», Ivi, p. 453.

⁶¹ P. Lane, *La promotion du livre*, in P. Fouché (ed.), *L'édition française depuis 1945*, cit.

⁶² F. Piault, *De la «Rationalisation» à l'hyperconcentration*, in P. Fouché (ed.), *L'édition française depuis 1945*, cit.

⁶³ «C'est toutefois par un ouvrage plus littéraire, un récit historique, plus susceptible de parler aux Français, *Le Conseil d'Égypte*, que j'inaugure la longue suite des œuvres de Sciascia. Une quinzaine: recueils de nouvelles comme *Les Oncles de Sicile*, récits historiques (*Les Poignardeurs*), romans (*Todo modo*, *A chacun son dû*), récits philosophiques (*Candido*). Année

L'investimento dell'editore sull'autore siciliano è qui restituito come una rivendicazione di un modo di fare editoria, fondato sulla fiducia nell'opera e nel pensiero di uno scrittore e non sul sistema del libro-evento. Un'ulteriore conferma dell'atteggiamento di Nadeau arriva dall'analisi retrospettiva del successo di Sciascia, certo non esaltante, agli occhi dell'editore, ma apprezzabile per la collocazione culturale che gli è riservata in Francia:

Certo, Sciascia non ha in Francia lo stesso successo che ha in Italia dove le sue opere raggiungono tirature di centinaia di migliaia di copie, al di fuori di qualsiasi concessione al pubblico, all'opposto delle ricette promozionali che permettono di realizzare dei best-seller. La critica parigina lo ha collocato subito tra gli scrittori regionali: pensate! Un siciliano, che non sa parlare di altro che del suo paese! Non importa, Sciascia è soddisfatto del posto che io gli ho garantito in Francia, è contento di vedere che le sue opere sono immediatamente tradotte. Grazie alle *Lettres Nouvelles* e alla «*Quinzaine littéraire*», godo presso di lui di una certa considerazione.⁶⁴

Uno sguardo disinteressato verso il successo di vendite, l'indifferenza verso la critica parigina che relega Sciascia tra gli scrittori regionali, lo spazio sulle riviste culturali che permette a Nadeau di avere una certa considerazione presso l'autore sono i tratti della piccola editoria che fa fronte alle scarse risorse attraverso i mezzi consacranti del polo di produzione ristretta e dei legittimanti circuiti intellettuali.⁶⁵

Ma c'è un ulteriore aspetto che caratterizza la memoria dell'editore-autore: la corrispondenza di posizioni con lo scrittore siciliano che «incarna una concezione della vita politica, una morale sociale, una morale individuale che fanno di lui, oltre che un grande scrittore, la coscienza viva di un paese».⁶⁶

Per l'editore francese, in passato professore, militante politico dell'opposizione di sinistra al Partito comunista,⁶⁷ organizzatore di una difesa contro la censura dell'opera di Henry Miller, firmatario del *Manifeste de 121*, impegnato a trasmettere una propria visione sull'attualità attraverso le riviste culturali oltre i confini delle classificazioni partitiche, la vita politica e la morale di Sciascia sono uno strumento di riconoscimento, una presa di posizione nel campo editoriale e critico.

È proprio in virtù dello sviluppo della vicenda che abbiamo visto, infatti, che Nadeau potrà sostenere tre aspetti fondamentali nella costruzione della sua immagine e della sua postura: il primo è l'importanza del contatto personale con Sciascia al cospetto di un mercato in espansione; il secondo è la critica agli editori *mieux armés* e agli agenti letterari che sognano migliori rendimenti per i propri autori; l'ultimo è la rivendicazione di una morale sociale che si concili con la grandezza della scrittura. Si rivela così l'attuale, nel senso di coeva rispetto alla pubblicazione delle memorie di Nadeau, presa di posizione dell'autore-editore e si mostra, infine, la memoria demiurgica del *passeur*.

après année, pendant plus de vingt ans, chez Denoël, puis en coédition avec Laffont, puis seul, je publie la plus grande partie de son œuvre», M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit., p. 453.

⁶⁴ «Assurément, Sciascia ne rencontre pas chez nous le même succès que dans son pays où ses ouvrages tirent à des centaines de milliers d'exemplaires, hors de toute concession au public, à l'opposé même des recettes qui font le best-seller. La critique parisienne a tôt fait de le classer parmi les écrivains régionalistes: pensez! un Sicilien, et qui ne sait à peu près parler que de son pays! N'importe, Sciascia est satisfait de la place que je lui ai ménagée en France, il est heureux de voir que ses ouvrages sont immédiatement traduits. Grâce aux «*Lettres nouvelles*», grâce à «*La Quinzaine littéraire*», je jouis auprès de lui d'une certaine considération», Ivi, p. 453.

⁶⁵ Cfr. P. Bourdieu, *Le règles de l'art*, cit.

⁶⁶ «incarne une conception de la vie politique, une morale sociale, sans parler d'une morale individuelle qui font de lui, outre le grand écrivain qu'il est, la conscience vivante d'un pays», M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit., pp. 455-456.

⁶⁷ Id, *Le chemin de la vie*, cit., p. 17.

5. Bibliografia

- R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, Paris, 1972
- C. Benaglia, *Engagements de la forme. Une sociolecture des oeuvres de Carlo Emilio Gadda et Claude Simon*, Garnier, Paris 2020
- A. Bokobza, *Translating literature. From romanticized representations to the dominance of a commercial logic: the publication of Italian novels in France (1982-2001)*, Ph.D. thesis, European University Institute, Florence 2004
- Id, *La vogue de la littérature italienne*, in G. Sapiro (ed.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Nouvelle édition [en ligne], CNRS éditions, Paris 2008 (généré le 27 Juin 2016). Disponible sur Internet: <http://books.openedition.org/editionscnrs/9468>
- A. Boschetti, *Sartre et «Les Temps modernes»*, Éditions du Minuit, Paris 1985
- P. Bourdieu, *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Le Seuil, Paris 1992
- E. Buchet, *Les auteurs de ma vie*, Buchet Chastel, Paris 2001
- D. Fernandez, *Introduction à la littérature italienne*, in «Encyclopædia Universalis», Paris, vol. 9, pp. 268-275, 1971
- Id, *Sciascia et la Sicile*, in «Les Lettres nouvelles», n. 28, 15 mai 1967
- M. Fusco, *Per una storia della presenza di Sciascia in Francia*, in M. Simonetta (a cura di), *Non faccio niente senza gioia. Leonardo Sciascia e la cultura francese*, La Vita Felice Milano 1996
- H. Hell, *L'histoire d'une imposture*, in «La Quinzaine littéraire», 2, 1 Avril 1966
- P. Lane, *La promotion du livre*, in P. Fouché (ed.), *L'édition française depuis 1945*, Éditions du Cercle de la Librairie, Paris 1998
- P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Le Seuil, Paris 1975
- G. Lombardo, *Sciascia e Nadeau. Di amicizia, agenti letterari, e passioni mai spente*, in «Todomodo», II, Olschki, Firenze, 2012
- M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, Albin Michel, Paris 1990
- Id, *Le chemin de la vie. Entretiens avec Laure Adler*, Verdier, Paris 2011
- Id, *Littérature présente*, Corrêa, Paris 1952
- J.-Y. Mollier, *Paris capitale éditoriale des mondes étrangers*, in P. Fouché (ed.), *L'édition française depuis 1945*, Éditions du Cercle de la Librairie, Paris 1998
- F. Piault, *De la «Rationalisation» à «l'hyperconcentration»*, in P. Fouché (ed.), *L'édition française depuis 1945*, Éditions du Cercle de la Librairie, Paris 1998
- L. Sciascia, *Le conseil d'Égypte*, traduit de l'italien par Jacques de Pressac, Denoël, Paris 1966
- Id, *A chacun son dû*, traduit de l'italien par Jacques de Pressac, Denoël, Paris 1967.
- Id, *Les Oncles de Sicile*, traduit de l'italien par Mario Fusco, Denoël, Paris, 1967
- A. Simonin, *L'édition littéraire*, in P. Fouché (ed.), *L'édition française depuis 1945*, Éditions du Cercle de la Librairie, Paris 1998
- P. Zanotti, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2011

ROMA NELLO SGUARDO DI JUAN RODOLFO WILCOCK

Ci sono almeno due “Rome” nella vita di Wilcock e corrispondono ai suoi estremi cronologici, condizionati, come è noto, dalla cesura degli anni Cinquanta, quando il poeta argentino muta di pelle e di lingua. C’è, riconoscibile a tratti nelle poesie e nelle prose, la Roma del boom economico e delle periferie sconfinite e desolate, dove Wilcock decise di stabilirsi rinunciando ai fasti e alla bellezza del centro storico: è la Roma che lo accompagna per un ventennio, a mezzo tra biografia e scrittura - tra il 1957 circa e il 1978 - spesso colta nella sua caoticità grottesca. Prima di questa, c’era stata, assecondando quel motto in cui si recita che se gli europei di notte sognano l’Europa, anche gli abitanti del Nuovo Mondo sognano l’Europa, la Roma assimilata tra storia e letteratura, tra riverberi di verità e leggenda. Del resto, come ricorda un testimone d’eccezione delle Lettere sudamericane, non troppo distante da Wilcock, neppure anagraficamente: «da dove vengono i messicani? Dagli aztechi. Da dove vengono i peruviani? Dagli inca. E da dove vengono gli argentini? Dalle navi». ¹ Così Julio Cortázar spiegava le sue origini agli studenti di Berkeley, ancora nel 1980; e motivava, dall’osservatorio della prassi, come certe scelte culturali ed espressive, all’interno di una generazione di intellettuali venuta fuori dalla classe media di Buenos Aires, si fossero orientate in senso centripeto o metatestuale. Infatti quella generazione

Si è dedicata sin da giovanissima a un’attività letteraria concentrata soprattutto sulla letteratura stessa. Ricordo bene le conversazioni con i miei compagni di studi e con quelli che hanno continuato a essere amici anche dopo che gli studi finirono, quando cominciammo tutti a scrivere e poi qualcuno anche a pubblicare. Mi ricordo di me stesso e dei miei amici, giovani argentini (*porteños*, come chiamiamo quelli di Buenos Aires) profondamente estetizzanti, concentrati sulla letteratura per i suoi valori di tipo estetico, poetico, e per le sue risonanze spirituali di ogni tipo. Non usavamo queste parole e non sapevamo cosa fossero, però adesso mi rendo conto di aver vissuto i miei primi anni di lettore e di scrittore in una fase che ho il diritto di giudicare come «estetica», in cui la letteratura era, fondamentalmente, leggere i migliori libri ai quali avessimo accesso e scrivere con lo sguardo fisso a volte su modelli illustri, altre su un ideale di perfezione stilistica molto raffinata. ²

Cortázar non si limitava, davanti al suo partecipante pubblico, a ricordare un contesto, ma ne offriva anche un’interpretazione storica e sociale, estesa a tutta la cultura del Sud America:

Si è sostenuto spesso che la letteratura latinoamericana nel suo insieme entra nella modernità senza portarsi dietro il peso – che è al tempo stesso una sicurezza – di un lento passato e di una lenta evoluzione come quelli delle letterature europee. Noi passiamo dalla Conquista spagnola alla colonizzazione e all’indipendenza in un periodo cronologico che, paragonato allo sviluppo delle grandi culture letterarie dell’Occidente, è brevissimo, appena un istante. Questo farebbe sì che – autonomamente in ognuno dei nostri paesi – gli scrittori, nell’iniziare a scrivere, abbiano sentito inconsciamente questa mancanza di una lenta evoluzione che avrebbe prodotto loro stessi come ultimo anello di una lunga catena; di colpo si sarebbero ritrovati a maneggiare una cultura moderna e una lingua che si prestava a tutte le possibilità d’espressione, sentendosi al contempo svincolati da una cultura più sviluppata e coerente e dovendo valersi fondamentalmente delle influenze che venivano dall’estero, che non sono mai come la cultura autentica di una razza e di una civiltà. ³

¹ J. Cortázar, *Lezioni di letteratura*, pref. di E. Franco, prologo di C. Álvarez Garriga, trad. it. di I. Buonafalce, Einaudi, Torino 2014, p. 190.

² *Ivi*, p. 4. Corsivo nel testo.

³ *Ivi*, p. 27.

In questo fulminante fotogramma, Cortázar riassume una condizione tipica di quel mondo, ma ne riecheggia neppure troppo in filigrana le libertà di ricerca. Naturalmente *passeurs* (o «inconsiamente», per quanto l'avverbio possa valere in letteratura) gli autori argentini guardano al vecchio continente, che pure è nel loro stesso sangue; lo fanno ciascuno a suo modo, ma sempre con quel tanto di follia, allucinazione, fantasia che caratterizzano per l'appunto i sogni, specie quelli veritieri. «La follia ha molto a che fare con me», dichiarerà anche Wilcock a Gastone Favero in un'intervista televisiva, aggiungendo: «Gli uomini hanno sempre cercato la conoscenza e qualcosa che la rappresenti, dunque hanno impalcato ipotesi. che poi hanno difeso con le unghie e coi denti. Tutte queste ipotesi hanno una caratteristica comune: non raggiungono la realtà. La realtà è quella che è, inesplicabile». ⁴ E l'inventore dei *cronopios* e dei *famas* sembra fargli eco, quando afferma l'impotenza del racconto realista come mera *tranche de vie*, preferendogli quell'«alchimia profonda che, mostrando la realtà così com'è, senza tradirla, senza deformarla, permette di vedere le cause soggiacenti, i motori profondi, le ragioni che portano gli uomini a essere come sono o non sono». ⁵ L'assurdo dei *Fatti inquietanti* e del *Caos* è in questo mettere la realtà in cornice, perché mostri da sé le sue grottesche anomalie.

Giunto a Roma nel 1951, in compagnia di Bioy Casares e di Silvina Ocampo, Wilcock non può che agire questi connotati, in una visione sostanzialmente estetica; e quando sceglie di stabilirsi definitivamente nella Città Eterna, rompendo ogni indugio dopo aver passato in rassegna le sue intere radici continentali, tra Svizzera, Inghilterra e Italia, il suo è davvero lo sguardo del «viaggiatore immaginario», di colui che porta, nel proprio vedere, gli sguardi di chi lo ha preceduto, sia nella realtà sia nell'invenzione: «Una delle risorse del viaggiatore d'oggi consiste nel fingersi nella mente luoghi e paesaggi descritti da vecchi manuali di viaggio e andarli a visitare sotto le loro impareggiabili indicazioni». ⁶ Nello specifico di Wilcock i manuali e le guide, che tanto potevano affascinare i seguaci dei viaggiatori del *Grand Tour*, sono perlopiù sostituiti dalle opere storiche e letterarie, così da poter applicare, anche nel suo caso, la visuale individuata da Attilio Brilli: «Il suo sguardo percepisce i tratti di un paesaggio, di una città, di un'opera d'arte soltanto attraverso gli occhi dei viaggiatori di altre epoche. Di costoro egli volge la memoria in facoltà immaginativa». ⁷ Quel «fingersi» va dunque interpretato in senso etimologico, come un racconto del pensiero, nel pensiero; ma pensando al lungo soggiorno dell'autore in Italia, che di fatto si tramuta in un vero e proprio trasferimento, ridurre gli effetti di quel «soltanto» risponde a qualcosa di più che a una tentazione del lettore. In questo percorso ricettivo si dovrà quindi prestare particolare attenzione alle suggestioni che potevano essere venute a Wilcock sia dal gruppo del Martin Fierro (penso soprattutto a un viaggiatore europeo come Leopoldo Marechal) sia dal gruppo di «Sur» riunito intorno alle sorelle Ocampo. Né vanno taciute, sul fronte opposto, sia la forte presenza della comunità italiana in Argentina, sia il consolato e poi l'esilio di un intellettuale come Paolo Vita-Finzi, che entrò in diretto contatto con la migliore *intelligenza* boarense. Che questo scenario culturale rappresenti l'*humus* su cui il giovane Wilcock costruì le proprie immagini dell'Europa, e in particolare della città dove sceglierà di vivere, alla luce anche delle considerazioni di Cortázar, è un dato incontrovertibile; ma proprio questo scenario di memorie indotte non deve ottenebrare la presenza effettiva dell'autore, per circa un ventennio, nei luoghi di cui parlerà nei libri a venire.

Che Wilcock abbia guardato a Roma *anche* con occhi altrui lo prova fin da subito un'importante riscrittura, relativa a una *pièce* scritta a quattro mani proprio con Silvina Ocampo, probabile retaggio di quella prima

⁴ G. Favero (a cura di), *Incontri. Un'ora con Rodolfo Wilcock* (1973): <https://www.youtube.com/watch?v=HpeU74IHJq0>

⁵ Cortázar, cit., p. 98.

⁶ A. Brilli, *Il viaggiatore immaginario. L'Italia degli itinerari perduti*, il Mulino, Bologna 1997, p. 9.

⁷ *Ivi*, p. 13.

comune trasferta europea. La pièce viene pubblicata nel 1956 e originariamente intitolata *Los traidores*,⁸ ma già nel primo volume italiano del *Teatro* di Wilcock appare con il titolo mutato in *Giulia Domna*.⁹ Siamo nella Roma dei Cesari, in un contesto apparentemente lontano nel tempo, ma riattualizzato dalle vicende politiche. Nel suo rifacimento, l'autore riadatta il testo, interviene su più piani conferendogli una coloritura certamente diversa dall'originale, a partire dalle intenzioni e dallo scenario che poteva averle condizionate. È dunque qui che le due "Rome" in qualche modo si confrontano, facendo infine da vero e proprio spartiacque nell'esistenza e nella creatività di Wilcock; e si consideri come il sistema delle citazioni e dei riferimenti - quella fitta rete intertestuale che sorregge molta della sua opera e che lo sottrae dal sospetto di solipsismo intellettuale - agisca nel senso di aver sempre cercato il dialogo con la grande letteratura per piegarla a dinamiche dissacratorie. Da questo momento in avanti il ricettore di memorie altrui si tramuta in un *passeur* attivo, lasciando sul conturbante paesaggio romano la propria impronta. Ricostruire, per quanto possibile, quello scenario diviene quindi un'operazione imprescindibile, nonostante la scarsità dei dati, delle fonti a cui attingere, delle dichiarazioni pubbliche e private di Wilcock, anche se la parziale pubblicazione delle corrispondenze offre comunque qualche notevole spunto di riflessione. Partirei proprio da quanto dichiarato in una lettera a Sebastiano Vassalli, che aiuta il lettore a comprendere quanto quello scenario abbracci, insieme, più piani: da quello più caratteriale, psicologico, fino al contesto delle grandi mutazioni sociali in Argentina, con l'ascesa di Perón nel 1946, e dunque anche il piano della prassi politica. Wilcock si dipinge (siamo nel dicembre del 1971) come un oppositore *tout court*: «Nessuno aveva ancora insinuato che io avessi delle opinioni politiche; ho magari una posizione, che si chiama opposizione». ¹⁰ Un oppositore interessato a esprimere (e a esercitare) un impegno «soprattutto nei riguardi dell'intelligenza», così da «combattere la dissoluzione e l'apatia», ¹¹ come si legge nell'editoriale della rivista «Intelligenza» da lui fondata nel 1962.

È il Wilcock italiano, qui, a esprimersi; ma lo sguardo, inevitabilmente, trascorre verso i primordi argentini, illuminando ulteriormente quanto asserito dall'amico e sodale Miguel Murmis: «Mi propongo di suggerire che l'evoluzione di Wilcock in questo primo periodo argentino sia stata fortemente influenzata dalla solitudine e dalla perdita del riconoscimento, al di là della sua esperienza antiperonista». ¹² Quanto alla ricezione dell'autore in patria e negli immediati dintorni cronologici del suo esordio, il piano personale e quello letterario si fondono concorrendo a una più ampia visione che si affaccia su quel complesso scenario. Il *trait d'union* con la visione che Wilcock maturerà dall'altra parte dell'Atlantico è ancora una volta offerto dalla parola che rappresenta per lui una vera e propria chiave tematica ed ermeneutica: intelligenza. Ancora Murmis: «Nel bel mezzo della Seconda Guerra Mondiale, i suoi "claros sueños" de *L'ingegnere* si ricollegheranno all'idea che "per dotare di un qualche senso il mondo occidentale bisogna burlare la nostra intelligenza, ingannarci"». ¹³ Una simile posizione finisce per compromettere ogni anelito interattivo, relegando di fatto Wilcock in un limbo dal quale faticherà a uscire. Commenta Murmis: «È un'esperienza dolorosa, di isolamento, di mancato riconoscimento che va molto al di là di una qualsiasi delusione politica». ¹⁴ Wilcock è deluso sul piano della prassi intellettuale, il che inevitabilmente coinvolge la sua intera fisionomia di scrittore e di giovane promessa delle lettere argentine. Sul piano della poetica, la mutazione sociale e il mancato riconoscimento ottundono quella che per lui resta la condizione primaria

⁸ J.R. Wilcock, S. Ocampo, *Los traidores*, Losange, Buenos Aires 1956.

⁹ J.R. Wilcock, *Teatro in prosa e versi*, Bompiani, Milano 1962, pp. 205-344.

¹⁰ J.R. Wilcock, *Lettere a Sebastiano Vassalli*, in A. Gialloreti, S. Tieri (a cura di), «Leggi parole di un tempo scomparso». *Juan Rodolfo Wilcock*, «nuova corrente», 169, 2022, p. 352.

¹¹ L'editoriale è riprodotto in A. Gialloreti, S. Tieri, cit., pp. 375-376.

¹² M. Murmis, *Portavoce dell'inferno, enfant terrible o enfant du siècle?*, in R. Deidier (a cura di), *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2002, p. 7n.

¹³ *Ivi*, p. 8.

¹⁴ *Ibidem*.

dell'espressione: «Io, per poter continuare a creare, devo mantenermi in uno stato che si potrebbe chiamare, senza allontanarsi troppo dalla verità, adolescenza».¹⁵ In un mondo sempre più scandito dalla rozzezza degli adulti il suo posto – e la sua capacità di incidenza – si riducono drasticamente. Ne conseguono l'allontanarsi «dalla società umana»,¹⁶ l'esercizio della sprezzatura. Scrive da Londra l'11 giugno 1954: «per me lo scenario è una qualsiasi stanza di cui una volta ho aperto una porta e non le ho aperte tutte». Gli resta, con il Verlaine di *Sagesse*, «un grand sommeil noir»,¹⁷ e ancora deve trasferirsi in Italia, nel Paese di cui ha avuto una breve impressione ma che ancora resta perlopiù immaginato, e dove cambierà lingua e pelle.

Torniamo alle asserzioni di Cortázar. Wilcock si trova in una posizione, per molti aspetti, straordinaria, pressoché unica. Nel concreto il «viaggiatore immaginario», il cui DNA è sceso «dalle navi», compie il viaggio *à rebours*, si fa a sua volta emigrante. Questa condizione lo pone in uno *status* tutto particolare, come ha potuto osservare Vanni Blengino:

Questo aristocratico e schivo scrittore è segnato paradossalmente da un destino che lo accomuna a milioni di immigranti che hanno contribuito a costruire il suo paese e dei quali egli è figlio. Egli condivide con loro l'ambiguità dello spazio di appartenenza. L'emigrante, osservava Luigi Barzini a inizio del secolo, quando parte muore per il proprio paese. Tuttavia si può completare questa osservazione aggiungendo questo: l'immigrante nasce, per il paese di destinazione, nel momento dello sbarco. La sua storia, il suo passato non interessano, sono cancellati.¹⁸

Eppure Wilcock trascende questa condizione, superando così la dimensione del “dimezzamento” tra le due sponde dell'oceano. Lo scrittore italiano non incarna una fisionomia del tutto nuova e non nasce dalle ceneri, ma dialoga fittamente con quello argentino. «La sua storia, il suo passato», sebbene siano rimasti a lungo in un alone di incertezza, se non di enigmaticità, non sono stati cancellati e oggi, passo dopo passo, ricompongono come tessere un mosaico complesso. Blengino ricorda una testimonianza di Paolo Milano, per il quale «a Wilcock, tuttavia, la sua natura ha risparmiato il tormento più insidioso, quello che Henry James chiamava il “dispatrio” di uno scrittore: sentirsi radicato simultaneamente in due paesi e due culture».¹⁹ Così, dalle pagine dell'«Espresso» del 27 febbraio 1972, il critico sottolineava, con l'acutezza che gli era consueta, che il vero oggetto presto conquistato da Wilcock in patria, e di cui dovrà pagare l'amaro conto, è proprio un cosmopolitismo intellettuale, quell'incessante guardare alle culture e alle tradizioni dell'Europa; un tratto che in Argentina gli avrebbe procurato l'implicita messa al bando, se non l'autoesclusione, a fronte degli indirizzi populistici e demagogici del peronismo.

A questo proposito Blengino cita alcuni versi di una poesia rimasta inedita tra le carte di Wilcock e trasmessa da Livio Bacchi a Daniel Balderston. L'Argentina vi è descritta come «desnuda y sucia tendida sobre América / mostrando entre tus restos de túnica harapienta / tus ríos, tus montañas plagadas de ratones». È un Paese che rifiuta il poeta, che si spinge a scrivere: «patria me rechazaste sin mirarme siquiera / preferías los besos de tus negros demonios»²⁰, ovvero dei *cabecitas negras*, del sottoproletariato peronista che da elemento sociale marginale si affacciava prepotentemente dalle periferie e dalle province più distanti sulla scena urbana di Buenos Aires. Giustamente Blengino ha potuto parlare di un

¹⁵ *Ivi*, p. 11.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, p. 14.

¹⁸ V. Blengino, *Wilcock dimezzato*, in Deidier, *Segnali sul nulla*, cit., p. 27.

¹⁹ *Ibidem* («nuda e sporca, distesa sull'America / mostrando fra i tuoi resti cenciosi della tunica / i tuoi fiumi, le tue montagne invase dai ratti»; «patria mi rifiutasti senza neanche guardarmi / preferivi i baci dei tuoi neri demoni»).

²⁰ *Ivi*, p. 33.

«antiperonismo radicale», rispetto al quale, nella visione e nelle aspettative di Wilcock, l'Argentina non appare più come «la alumna distinguida de Inglaterra y de Francia».²¹

È perfettamente condivisibile il pensiero per cui il promettente poeta, a fronte di tali esplicite insofferenze, reagisce autoesiliandosi, scontando la delusione e il tradimento. *Los traidores* parla di questo, in chiave allusiva. Lo straniamento temporale ricostruisce il clima folle e grottesco da basso impero che il demagogismo peronista asseconda, e tali risultano, in assoluta coerenza e contiguità, i panorami della capitale oggi, cresciuta pericolosamente fino a occupare l'intera sua pianura, come quella cantata da Pasolini nella *Riapparizione poetica di Roma*: «Da Vetralla al Circeo, una palude / africana, che esali in un mortale / arancio... È velame di sbadiglianti, sudice / foschie».²² In questa visione che si amplia verso i dintorni Pasolini e Wilcock sembrano farsi eco: «Là sotto quel monte è Tivoli, / la Villa d'Este con le sue fontane, / la villa costruita da Adriano / nelle terre di sua moglie, / e le varie tipografie romane» (*Alla finestra*).²³ Siamo nello stesso anno, il 1961; i cambiamenti a cui entrambi si trovano ad assistere, in quest'altra parte del pianeta, sono già in atto.

L'ultimo piano coinvolto nella ricostruzione dello scenario da cui Wilcock guardava all'Europa e da cui scelse di esiliarsi è quello del contesto generazionale. Se nella prospettiva estetica valgono le osservazioni di Cortázar, in quella socio-politica si dovrà guardare alla ricezione, nel pieno dei mutamenti che l'Argentina vive nella prima metà degli anni Quaranta, di un'intera generazione di poeti e scrittori che si affacciava sulla scena letteraria. Già al suo esordio, proprio nel '40, *Libro de poemas y canciones* sembrò imporsi come uno dei testi trainanti, ma fu un riconoscimento di breve durata. Il cosmopolitismo culturale che quel volume esprimeva, e che avrebbe condiviso con gli altri esponenti di quella generazione, ne segnò quasi nell'immediato la presa di distanza da parte di un *milieu* intellettuale più nazionalista e compromesso da quei mutamenti. Non è un caso che a quel volume segua un silenzio di cinque anni (scandito da intense frequentazioni con il gruppo di «Sur») e che le due raccolte successive, *Ensayos de poesía lírica* e *Persecución de las musas menores* non avranno un editore, ma saranno pubblicate in proprio dall'autore nel 1945. Insomma, a una grande apertura dell'intero sistema letterario argentino nei confronti di quei giovani fecero presto seguito il biasimo e lo stigma. Amanda Salvioni, citando un altro poeta di quella generazione, Miguel Angel Gómez, ha scritto che «la speranza troppo presto tradita dai ventenni del 1940 consisterebbe, per Gómez, nel non aver dato risposte adeguate all'esigenza di un'arte autenticamente nazionale, poiché “la cultura essenziale alla quale apparteniamo non si manifesta assimilata ed espressa in modo argentino”».²⁴ Così, in un'ottica culturale, l'Argentina risulta un'invenzione del peronismo quanto quel cosmopolitismo, di fatto consustanziale, ne rappresenta la realtà e il punto d'osservazione di ogni fenomeno espressivo:

Resta da chiedersi quanto della severa autoesigenza di Gómez e dell'ostentata indifferenza di Wilcock sia da ascrivere rispettivamente all'adesione e al ripudio di un sentimento nazionalistico manipolato ideologicamente dal peronismo. Un nazionalismo, quello peronista, alimentato, tra l'altro, dal consumo di massa del folklore in seno alle immense comunità inurbate che erano il risultato delle grandi migrazioni interne di quegli anni, ma che si infiltrava già nelle pieghe più profonde della cultura e dell'intellettualità argentina.²⁵

Proprio a Wilcock quel cosmopolitismo non fu mai perdonato e provocò il suo allontanamento dal gruppo generazionale, anche per quanto concerne le iniziative editoriali, proprio perché percepito dai più «come

²¹ *Ibidem*.

²² P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, introd. di C. Graz, con un saggio di G. D'Elia, Garzanti, Milano 1995, p. 29.

²³ J.R. Wilcock, *Luoghi comuni*, in Id., *Poesie*, Adelphi, Milano 1980, p. 23.

²⁴ A. Salvioni, *Wilcock e la generazione poetica argentina degli anni Quaranta*, in Deidier, cit., pp. 42-43.

²⁵ *Ibidem*.

carenza di spirito nazionale».²⁶ Ricorda Salvioni che, alle elezioni del '46 e alla vittoria plebiscitaria di Perón, Wilcock reagì con «il più sarcastico e raffinato dei gesti: la pubblicazione, a mo' di epigrafe della sua fiammante rivista, del famoso aforisma di Tocqueville: "Il dispotismo mi sembra particolarmente temibile in tempi di democrazia. Io credo che in qualsiasi epoca avrei amato la libertà, ma in questi tempi mi sento piuttosto incline ad adorarla"».²⁷

A qualcosa di simile Wilcock assiste in Italia, negli anni della «mutazione antropologica»²⁸ e dell'imporsi del sottoproletariato urbano a seguito dell'abbandono progressivo delle campagne. Dalle vestigia imperiali e dall'aura della Storia, il poeta finisce piuttosto per aggirarsi tra rovine che richiamano le periferie pasoliniane, tra il Mandrione e l'acquedotto Felice e gli sterminati (allora) spazi intorno ai resti della *regina viarum*, l'Appia. Così lo ritrae il filmato realizzato per la RAI, la densa intervista di Favero del 1973; anche quando, negli ultimi anni, si stabilirà nell'alta Tuscia, a Lubriano, in un terreno di bradisismi dove ogni anno vede ridursi la proprietà per i continui crolli del costone, l'idea della rovina traccia con evidenza sia la propria osservazione del paesaggio (la visione «in situ», come afferma Alain Roger) sia la sua invenzione letteraria (la sua doppia *artialisation*, ancora con Roger, ovvero la visione «in visu»): «la natura è indeterminata e viene determinata solo dall'arte: il paese diventa paesaggio solo alle condizioni del paesaggio, secondo due modi di *artialisation*: mutevole (*in visu*) e stabile (*in situ*)».²⁹

Coerentemente con la selezione dei «luoghi comuni» elevati a *tòpoi*, con l'esibizione del mostruoso ricongiunto alla norma, con il catalogo delle stranezze che caratterizza le sue scritture, anche il paesaggio entra a far parte di quella enciclopedia del grottesco che Wilcock allestisce di libro in libro, e non può che trattarsi di un paesaggio dal quale perfino i fantasmi del passato, sia quelli più autorevoli, sia quelli più pittoreschi, sono ormai banditi per lasciare posto a una desolazione di marca più beckettiana che eliotiana: rovine senza più senso o spessore, luoghi ibridi che non sono ancora campagna e non sono più città, segnati da rade presenze umane o subumane che sembrano piuttosto astratte da qualsivoglia contesto; oppure lande periferiche o scenari pseudoesotici percorsi da personaggi inverosimili, da spettrali allegorie del basso impero tardonovecentesco. La «modalità del visibile», come recita Joyce, è davvero «ineluttabile»³⁰ e, con chirurgia illuministica, portata su un piano metastorico nel senso che Wilcock osserva, registra, reinventa incorniciando una realtà il cui disfacimento è nello stesso DNA umano, accende riflettori severamente disperati su un teatro ridotto a *pochade*: come è ormai riconosciuto, Beckett si riflette in Ionesco ed entrambi parlano il lemmario di Bouvard e Pecouchet, passato al filtro di Wittgenstein.

Come altri, anche il paesaggio romano in cui Wilcock muove sé stesso e i suoi personaggi, e dove invita il suo straniato lettore a entrare, è dunque un paesaggio linguistico, anzitutto, teso a enfatizzare il «luogo comune» fino a distruggerne la sostanza più intima, facendolo esplodere nelle sue logiche e illogiche incongruità, per ridurlo comunque sul piano del mostruoso e del grottesco. Un mostruoso che non è più invisibile e dunque ineffabile, ma, al contrario, al quale lo scrittore concede dicibilità, espressione. Non a caso, nel regesto dei *Fatti inquietanti*, l'urbe si affaccia attraverso un chiaro espediente retorico, un altro lemmario: questa volta un vero e proprio *Alfabeto di prostitute*, non tutte di origine romana, ma comunque giunte o transitate nella capitale che è anche capitale di un vizio che lascia ormai ben poco margine allo scandalo, alla vergogna, alla degradazione morale. Per parlare di Roma, Wilcock fa ricorso a una prospettiva metonimica, la riduce a una sua componente finanche folkloristica; avrebbe potuto proporre tanti diversi tipi di alfabeti, ma nessuno, evidentemente, avrebbe rivelato la stessa efficacia. Sceglie quindi una galleria di prostitute dalla A alla Z, il cui solo collante esistenziale sembra essere, neppure a dirlo, la

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 46.

²⁸ P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Einaudi, Torino 1975; Id., *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976.

²⁹ A. Roger, *Breve trattato sul paesaggio*, trad. it. di M. Delogu, Sellerio, Palermo 2009, p. 19.

³⁰ J. Joyce, *Ulysses*, capitolo III: «ineluctable modality of the visible».

grottesca ineluttabilità del destino. Non le salvano, da questa, la diversità delle storie e delle provenienze, geografiche o sociali; alle loro spalle stanno gli scenari urbani e quelli suburbani delle periferie, che ormai invadono la campagna e dove ancora negli anni Cinquanta e Sessanta si era arroccato il nuovo proletariato, rimasto a margini del boom e dei crescenti investimenti industriali, ed estraneo a quel minimo di istruzione che potesse indirizzarlo verso un onesto terziario piccolo-borghese. D., per esempio:

D. è figlia di una ladra; in compagnia della madre, visita i negozi del centro e vi ruba profumi, camicie di nailon e orologi da poco prezzo. Soltanto quando questa attività non rende abbastanza, la madre la manda la sera in una grotta vicino alla Tuscolana; e lì, a differenza delle sue colleghe, sempre riesce a derubare qualcosa ai suoi clienti occasionali. Le altre prostitute della zona non la vedono di buon'occhio; è il discredito per la professione, e già diverse volte l'hanno scacciata malamente.³¹

O ancora N., che sembra ispirare un personaggio di *Mamma Roma* di Pasolini:

N. faceva fin da piccola all'amore con tutti i ragazzini del quartiere: un po' ritardata, se la portavano tutti vicino alla ferrovia, e a undici anni rimase incinta, non si sa di chi. I genitori la scacciarono di casa e lei se ne andò a stare con il nonno, vecchio pensionato che le fa da mediatore e le porta i clienti alla casetta, sotto l'acquedotto Claudio. N. non esce mai di casa, sta tutto il girono a letto, sentendo la radio; ha abortito tre volte, sempre felicemente ed è completamente analfabeta: ha quattordici anni.³²

Conviene tuttavia ripartire dalla prima Roma, di cui restano solo tracce rinvenibili tra i versi delle poesie argentine e del teatro, soprattutto *Los traidores* divenuto *Giulia Domna*. In realtà questa Roma estetizzata si presenta in tutto il primo teatro di Wilcock, condizionando, tra mito e letteratura, tra storia e invenzione culturale, l'immaginazione del giovane drammaturgo. Anche in questo caso, e con una certa coerente precocità,³³ Wilcock depone per un'operazione linguistica, questa volta portata sul piano dell'allegoria e della confusione delle epoche storiche. Ciò che lega queste prove di teatro è lo sconfinamento tra vita e morte, con continue apparizioni in scena di spettri di personaggi morti prima o durante la rappresentazione. Nulla è preso sul serio, il verso è un espediente mimetico, che riveste di una patina di autorevole serietà e di tradizione classica e shakespeariana una materia di fatto inesistente, che sussiste solo sul piano linguistico degli effetti, della comicità, del paradosso, dell'incongruenza.

In *Didone* il fantasma di Sicheo tormenta la regina che a sua volta tormenta Enea. La scena si svolge nei pressi di una grotta precedentemente visitata da tre esploratori contemporanei, sviluppando un «triplice piano temporale», come annota Wilcock nel risvolto, dove prende corpo lo «scontro tra il mondo magico dell'oriente e il mondo razionale dei greci, di cui l'assennata Roma sarà l'erede». C'è già tutta l'ironia di cui Wilcock può disporre, in quell'aggettivo così fuorviante e rivelatore al tempo stesso, come se il patrimonio mitologico della civiltà greco-romana fosse un sistema coerente e «razionale».

Nella *Notte di San Giovanni*, passato il varco del sincretismo cristiano, lo stesso tema vita/morte si ripropone, poiché si tratta di una notte rituale, durante la quale la magia - «che genera spettri e mostri dalla terra bruciata»³⁴ permette ai defunti di rivelarsi ai vivi. Stesso scontro o incertezza di confine si ritrova in *Giulia Domna*, la sola di queste *pièce* ad avere una denotazione temporale («la scena a Roma, anno 211, e ad Antiochia»³⁵) e a dividersi ancora una volta tra Occidente e Oriente. Roma è il palcoscenico comune; la protagonista è la madre del futuro imperatore Caracalla e di suo fratello Geta, perennemente

³¹ J. R. Wilcock, *Fatti inquietanti*, disegni di M. Maccari, Adelphi, Milano 1992, p. 118.

³² *Ivi*, p. 122.

³³ Il volume delle *pièce* reca il «finito di stampare il 24 febbraio 1962»: il suo allestimento risale pertanto all'anno precedente e colloca la stesura di questi drammi a cavallo tra il periodo argentino e il periodo italiano.

³⁴ Wilcock, *Teatro*, cit., p. 14.

³⁵ *Ivi*, p. 206.

in conflitto di gelosia e di potere, sia nei confronti della madre sia verso il comando dell'Impero. Tra uccisioni improvvise e rovesci grotteschi, Wilcock riesce a far pronunciare alla matrona parole inconfondibili «sullo splendore lugubre di Roma»:³⁶ «vedo Roma che s'innalza enorme / con le sue vesti d'onice, la notturna / tristezza delle sue magre borgate».³⁷

Non sorprende, allora, che il mito e la storia, insomma quel colore d'antico che ancora potrebbe accendere qualche riverbero di poeticità sulle desolate lande romane, siano presto introiettati e deviati verso un chiaro percorso di demistificazione, come se con lente illuministica Wilcock abbia scelto di denunciare quei germi di disfacimento che corrodono ogni epoca dell'umano agire (e, ancora con Flaubert e Wittgenstein, dell'umano pensare e dire).

È proprio da quel paesaggio, illuministicamente ampliato fino a comprendere entrambe le sponde dell'Atlantico, che sorgono i mostri. Nel racconto *I donghi*, la minaccia di questi esseri destinati a dominare il pianeta sottraendo all'uomo ogni primato, si estende dall'Argentina alle principali città europee: «E l'estero! Dove c'era una galleria si riempiva di donghi. A Londra perfino ne ridevano, sembra, perché hanno tanti chilometri di tunnel; a Parigi, a New York, a Madrid. Come se spargessero i semi. Nelle catacombe di Roma hanno trovato un nuovo tipo di donghi con la barba».³⁸ Insomma, non è dato sottrarsi a quella sorta di autodisfacimento, per il quale, come in un altro dei racconti del *Caos*, anch'essi sospesi tra i due periodi biografici di Wilcock, è possibile soltanto rappresentare una *dance macabre*, un *triumphus mortis* dove i personaggi sono gli stessi di tante pellicole ambientate sulle terrazze romane: «la vecchia incartapecorita abbracciata al giovinetto inesperto, l'invertito che si sfolta le sopracciglia davanti allo specchio, l'avaro che conta le sue monete e l'ubriaco che rotola sotto il tavolo, la bigotta che si stringe le carni con il cilicio e la Venere che va a letto con la scimmia».³⁹ Si tratta ancora di quella varia umanità fotografata anche nei *Dialoghi con il portiere*, che anticipa le gallerie grottesche e teratomorfiche della *Sinagoga*, dello *Stereoscopio*, del *Libro dei mostri*, a cui si potrebbero aggiungere, con una certa disinvoltura, i tipi del *Tempio etrusco* e dei *Due allegri indiani*.

Chi siano i primi ritrattisti di tutta questa gente, sulle cui cronache Wilcock spesso si diverte ad allestire il suo teatro del mostruoso, è presto detto. Al *Giornalismo romano* è dedicato un fulminante «fatto inquietante», una pungente descrizione di come gli operatori della stampa si affaccendino a riempire l'*horror vacui*, ruotando inutilmente accanto all'evento e riducendolo a notizia fatua:

I quotidiani romani riportano gli sviluppi dell'indagine condotta sulla morte di una ricca signora. Siccome «l'assassinio è avvenuto in un ambiente di persone incensurate», dopo aver elencato i protagonisti della vicenda, il giornale dichiara: «Il nome dell'assassino non è compreso fra quelli che abbiamo nominati» (qualche giorno dopo si scopre che era proprio uno di loro). Una volta eliminati i sospetti, rimane il problema di riempire in qualche modo lo spazio: a questo servono le ipotesi contraddittorie. Infatti, sulla stessa edizione leggiamo: «Con molta probabilità non ci troviamo davanti a un omicidio volontario, ma preterintenzionale; l'assassino avrebbe compiuto il suo orrendo delitto in un improvviso momento d'ira», e più in basso: «Dobbiamo ripetere ancora una volta che l'omicida ha agito con tale metodica premeditazione e con tale perfetto calcolo da scoraggiare anche il più astuto degli investigatori». Benché sia venuto in luce «un nuovo importantissimo elemento che potrebbe anche essere risolutivo ... per un senso di correttezza professionale e per dovere civico non possiamo rivelarlo». Intanto, il pubblico potrà godersi questa delicata descrizione dell'uccisa: «Il copro della donna, rivestito con un abito di seta a fondo nero con piccoli fiori gialli e rosa e foglie verdi sfumate, giaceva in una cassa di mogano a mezza spalla incorniciata, imbottita di raso vermiglio, con un festone di rose intagliate all'esterno e foderata di zinco all'interno».

³⁶ *Ivi*, p. 344.

³⁷ *Ivi*, p. 250.

³⁸ J.R. Wilcock, *Parsifal. I racconti del «Caos»*, Adelphi, Milano 1974, p. 152.

³⁹ *Ivi*, p. 215.

Infatti, «il suo cadavere ha detto tutto quello che un cadavere può dire; la donna è morta per assassinio così come si muore per un malore naturale: quando ha sentito la stretta intorno al collo ha capito che era, irreparabilmente, la fine». Oltre alle rivelazioni che si sono ottenute in questo modo attraverso la contemplazione della defunta, interessa sapere cosa mangia il vedovo: «A mezzogiorno, dopo diciannove ore di interrogatorio, gli sono stati portati dal ristorante di piazza Nicosia una minestra, due uova all’ostrica ed un quarto di vino. Egli ha poi chiesto un caffè e dei giornali, sui quali ha letto con vivo interesse i resoconti delle indagini».⁴⁰

Lo sguardo che si affaccia su Roma restituisce solo una «brillante visione kafkiana»,⁴¹ come è detto in *Cavalleria romana*. Del resto i personaggi che si agitano tra morfologia umana e mondo degli insetti non mancano già nel *Teatro in prosa e in versi*, costituendo così un vero e proprio *leitmotiv*⁴² Ma è alla fine dei *Fatti inquietanti* che Wilcock lascia al lettore la più esplicita rappresentazione della città, come se questa sia, in effetti, il grande contenitore di tutte le strambe vicende che precedono. È il modello dello «sfacelo universale, proprio del nostro secolo»;⁴³ una informe «foresta tropicale» dove vigono consuetudini «buffamente travolte nel caos».⁴⁴ Dietro questa caoticità finanche mostruosa aleggia tutto il nichilismo di Wilcock; perfino gli abitanti della capitale, a conclusione della incredibile rassegna di stranezze, non sono che creature aleatorie. «Come disse una volta un pubblico ufficiale: “Staremmo freschi se tutti quelli che abitano a Roma vi abitassero”»,⁴⁵ scrive l’insolito cronachista.

È, infine, il medesimo paesaggio su cui si erge, con ironica antifrasi, il panegirico amoroso dell’*Italienisches Liederbuch*, l’iperbolica *verve* e la paradossalità di «34 poesie d’amore» stese nel vortice compositivo di pochi giorni, nel luglio del 1973. In questi versi, gli ultimi pubblicati in vita da Wilcock, accanto alle «meraviglie»⁴⁶ (9. *Tutti scompaiono quando dormono, tu no*) di un «informe passato» verso cui il presente «crolla senza sosta»⁴⁷ (6. *Quando tu, mia poesia, leggi poesia*), Roma appare «immersa nel petrolio»⁴⁸ (25. *Che calma è questa sopra Monte Cavallo?*), sepolta dalle automobili. Come nelle *pièce*, il piano del presente e quello del passato storico si sovrappongono, si confondono in un’unica prospettiva temporale su cui emerge, con enfasi finanche ironica, la figura amata. Il vero denominatore di questi versi è piuttosto la Roma dei primi anni Settanta, ormai invasa dal traffico e vittima di un inquinamento irreversibile, a cui allude un testo come il decimo, anticipando i problemi dei grandi cambiamenti climatici a cui assistiamo oggi:

Io nel '57 lo sentii dire,
che una stella era sorta da qualche parte
e si muoveva, e andava verso Roma,
seguita da meteore luminose
e gran disturbi delle comunicazioni
e sull’Antartide aurore boreali
e migrazioni insolite di fenicotteri,
isole che spuntavano in pieno Atlantico
già provviste di palme e formichieri,
e piccoli vulcani quasi festivi.

⁴⁰ Wilcock, *Fatti inquietanti*, cit., pp. 140-141.

⁴¹ *Ivi*, p. 144.

⁴² Si veda la battuta di Camilo José in *Didone*: «Non voglio più essere quel che sono: / voglio essere un insetto mostruoso / con tentacoli e antenne nere». Wilcock, *Teatro*, cit., p. 38.

⁴³ Wilcock, *Fatti inquietanti*, cit., p. 247.

⁴⁴ *Ivi*, p. 248.

⁴⁵ *Ivi*, p. 250.

⁴⁶ Wilcock, *Poesie*, cit., p. 113.

⁴⁷ *Ivi*, p. 110.

⁴⁸ *Ivi*, p. 130.

Roma distratta pensava a ben altro:
 come riempire gli ultimi spazi aperti
 di automobili Fiat o di altra marca
 gioielli dell'industria nazionale;
 la storia della stella era sospetta,
 forse inventata dalle agenzie stampa,
 e comunque non era la prima volta,
 anzi, se n'erano viste fin troppe
 di queste stelle poi cadute nel niente.
 Ma io di notte la guardavo laggiù,
 tra un fruscio di pioppi americani
 nel silenzio dei campi sconfinati,
 e consultavo pubblicazioni scientifiche,
 ero sicuro che era nato un prodigio
 più grande di ogni prodigio conosciuto,
 feci il biglietto, quindi, e venni qua,
 e davvero nell'aria c'era qualcosa
 di sconvolgente infinitamente
 qualcosa che diceva di aspettare.
 E quando Roma fu piena zeppa
 di macchine di ogni marca ti incontrai.⁴⁹

Wilcock riecheggia qui anche la propria storia, e quel guardare alla stella «tra il silenzio dei campi sconfinati» esprime con chiarezza quella visione estetica da cui abbiamo preso le mosse con C rtazar. Eppure, alla fine di questa parabola da una parte all'altra dell'Atlantico, ancora una volta, «tra il futuro e il passato niente succede, / i fatti sono una variante del nulla»⁵⁰ (13. *Come le acque spaccate del Mar Rosso*) su cui il poeta traccia i suoi inequivocabili segnali e lancia le sue smarrite invocazioni alla dea dell'Intelligenza.

Bibliografia

- A. Brilli, *Il viaggiatore immaginario. L'Italia degli itinerari perduti*, il Mulino, Bologna 1997.
 J. Cort zar, *Lezioni di letteratura*, pref. di E. Franco, prologo di C.  lvarez Garriga, trad. it. di I. Buonafalce, Einaudi, Torino 2014.
 R. Deidier (a cura di), *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2002.
 G. Favero (a cura di), *Incontri. Un'ora con Rodolfo Wilcock* (1973):
<https://www.youtube.com/watch?v=HpeU74IHJq0>
 A. Gialloredo, S. Tieri (a cura di), «*Leggi parole di un tempo scomparso*». Juan Rodolfo Wilcock, «nuova corrente», 169, 2022.
 P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Einaudi, Torino 1975.
 P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976.
 P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, introd. di C. Graz, con un saggio di G. D'Elia, Garzanti, Milano 1995.
 A. Roger, *Breve trattato sul paesaggio*, trad. it. di M. Delogu, Sellerio, Palermo 2009.
 J.R. Wilcock, S. Ocampo, *Los traidores*, Losange, Buenos Aires 1956.

⁴⁹ *Ivi*, p. 114.

⁵⁰ *Ivi*, p. 117.

J.R. Wilcock, *Teatro in prosa e versi*, Bompiani, Milano 1962,
J.R. Wilcock, *Parsifal. I racconti del «Caos»*, Adelphi, Milano 1974.
J.R. Wilcock, *Poesie*, Adelphi, Milano 1980.
J. R. Wilcock, *Fatti inquietanti*, disegni di M. Maccari, Adelphi, Milano 1992.

LA DEMOCRAZIA ARGENTINA CONTRO «I POETI LAUREATI»: IL NOVECENTO ITALIANO NEL *CENTRO EDITOR DE AMÉRICA LATINA*

Nei discorsi sui rapporti tra la cultura argentina e la cultura europea appare di solito l'idea, pressoché generalizzata, che nella costituzione dell'identità letteraria argentina abbiano agito quasi esclusivamente le tradizioni letterarie inglese e francese. Gli studi di Alejandro Patat, tuttavia, mostrano come la lettura di alcuni autori italiani sia stata profondamente formativa fin dall'inizio della nazione e la letteratura argentina, e come nel Novecento si sia stabilito un vero e proprio canone di letteratura italiana di grande influenza sugli intellettuali argentini.

In questo lavoro intendo soffermarmi sulla presenza della poesia italiana del Novecento nei libri della casa editrice Centro Editor de América Latina, da noi argentini chiamata, con affetto e gratitudine, «el Centro Editor» o «el CEAL». Con affetto e gratitudine perché grazie ai suoi libri, economici ma accurati, molti di noi hanno conosciuto opere e autori altrimenti inaccessibili, come –per dare un esempio italiano e molto significativo per la nostra formazione– i poeti del Duecento presenti in un'antologia bilingue della collana «Biblioteca de literatura».

Il Centro Editor de América Latina fu creato da Boris Spivacow, che si era formato come editore fin dagli anni '40 lavorando presso Abril, casa editrice soprattutto di fumetti fondata dai fratelli italiani Civita: successivamente Boris Spivacow aveva fatto parte della direzione di Eudeba, la casa editrice dell'Università di Buenos Aires (dove tra l'altro aveva lavorato con intellettuali italiani come Rodolfo Mondolfo, che poi avrebbe aiutato anche economicamente il CEAL). Quando nel 1966 ci fu il *golpe* di Onganía e l'università fu occupata dai militari (nel nostro triste lessico argentino, «intervenida»), Spivacow, insieme a un cospicuo gruppo di collaboratori, si dimise da Eudeba e fondò il Centro Editor, dove lavorarono più persone anch'esse provenienti dalla casa editrice dell'università. Si tratta di un periodo, gli anni Sessanta, in cui nacquero più progetti editoriali progressisti, quali *Ediciones De La Flor*, *Siglo XXI*, *Editorial Jorge Álvarez*. Il CEAL pubblicò quasi 5000 libri in 78 collane fino al 1995 –l'anno dopo la morte di Spivacow– in cui chiuse le sue porte. Questa velocissima sintesi della storia del CEAL mira a enfatizzare un tratto che può aiutare a capire il significato che la poesia italiana del Novecento assunse presso i suoi libri: va infatti ricordato che la casa editrice fu segnata, fin dalla sua nascita, dalla volontà di fare resistenza culturale contro l'autoritarismo che aveva preso il potere politico e dato inizio alla censura e l'autocensura degli intellettuali. E in questa sua resistenza c'era il sogno di mettere a disposizione di tutti l'intera cultura universale, attraverso collane di libri a buon mercato, e anche fascicoli che si vendevano in edicola.

La letteratura italiana è presente in tutte le collane che non riguardano specificamente la tradizione argentina o americana (il catalogo completo può essere consultato in rete, nel sito della Biblioteca Nacional Mariano Moreno), e spazia da Dante, Boccaccio, Villani e Machiavelli a Carlo Goldoni, Leopardi, Manzoni, i futuristi, Pirandello, Verga, Capuana, Pavese, Vittorini, Buzzati.

Per quel che riguarda la critica letteraria, nel 1968 appare, nella collana «Biblioteca de Literatura», il volume di Romano Luperini *El estructuralismo y la crítica marxista*, tradotto da Ana María Ivanisevich ed Eduardo Romano.

Quanto alla poesia del Novecento, sono da annoverare, oltre alla presenza di Ungaretti e Pavese in una *Antología de la poesía universal*, due volumi della Collana Biblioteca básica universal, che corredeva i titoli di ogni letteratura nazionale contemporanea ai relativi volumi antologici, usciti presso la collana «Capítulo universal»: *La nueva poesía italiana*, volume curato da Luis Gregorich (uscito nel 1970) e *Poesía italiana del siglo XX*, la cui selezione fece Alberto Perrone. Nella sua «Nota introductoria», Perrone dichiara che il libro intende «cubrir el abismo –silencio y desconocimiento– que eliminó a la lírica italiana de nuestro horizonte inmediato, en el que sólo tres poetas se elevan desgarrados del contexto: Ungaretti, Quasimodo, Pavese».¹ Queste parole iniziali propongono con chiarezza un corpus da contestualizzare nonché allargare, visto che i tre autori menzionati sono effettivamente presenti nell'antologia, affiancati –in ordine cronologico– da altri 39 che comprendono sia quelli ormai immancabili come Umberto Saba e Dino Campana che quelli ancora relativamente giovani al momento della pubblicazione, come Edoardo Sanguineti, Antonio Porta, Nanni Balestrini ed Emilio Isgrò. Ma nei confronti dei tre poeti che la prefazione considera scontati nell'orizzonte delle letture argentine non vi è soltanto questo evidente allargamento. Il paragrafo successivo a quello appena riportato propone infatti una sorta di nuovo canone ermetico, attraverso delle considerazioni fortemente ideologiche: «Quasimodo, quizá la figura más importante del conjunto de poetas de la escuela hermética, se orienta, durante la posguerra, hacia un arte que abandona las claves de su nostalgia primera, y se propone una épica de la situación del hombre contemporáneo».² E immediatamente, appunto sulla base di questa considerazione, si suggerisce la sostituzione di Ungaretti –che faceva parte del triangolo canonico iniziale– con Montale: «A los lineamientos de la poética del hermetismo pertenece, aún más plenamente que Ungaretti, Eugenio Montale, en quien se expresa con mayor énfasis el desgarramiento de la ideología burguesa».³ E tuttavia sull'antologia risultano più liriche di Ungaretti (16 testi, che occupano ben 11 pagine) che di Montale, di cui si riportano soltanto 5 liriche, che occupano 6 pagine, tutte tratte da *Le occasioni*. Visto che per la pubblicazione sono state sicuramente recuperate diverse traduzioni a disposizione –si considerino le condizioni di circolazione dell'epoca, che rendevano inaccessibili molte delle opere straniere– si può avanzare l'ipotesi che la maggior presenza di Ungaretti sia dovuta al più agevole accesso ai suoi testi tradotti, e che il curatore abbia voluto compensare questa prevalenza attraverso la dichiarazione ideologica della prefazione, probabilmente mirata a prendere le distanze dal vincolo di Ungaretti con il fascismo. Come cercherò di mostrare, infatti, quando ormai negli anni Ottanta la casa editrice avvierà i propri progetti di traduzione, sceglierà appunto Quasimodo e Montale per i soli due fascicoli dedicati alla poesia italiana della collana «Los grandes poetas».

Difatti, la politica della casa editrice per quel che riguarda la traduzione è chiaramente diversa nei due periodi coinvolti. Come afferma Alejandrina Falcón, contestando una tesi di Iriarte che estendeva considerazioni sull'incarico di traduzioni ad hoc da un decennio a quelli precedenti, «si es posible que en el período de producción de esta colección [anni 90] la intención de Spivacow y Lafforgue fuera la de formar “ramilletes de expertos” en traducción poética como parte de los objetivos de esa colección puntual, no parece haber sido esa la política y la práctica de la traducción predominante del CEAL».⁴

¹ PERRONE, A., «Nota introductoria», in AAVV, *Poesía italiana del siglo XX*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1970, p. 5.

² *Ibid*, p. 6.

³ *Ivi*.

⁴ FALCÓN, A., «La traducción editorial: Hacia una historia de las traducciones y los traductores del Centro Editor de América Latina: el caso de la Biblioteca Básica Universal (1968/1978)», in *El taco y la brea* N° 5, 2017, p. 259.

Prima però, nella seconda epoca della collana «Biblioteca universal», che inizia nel 1978, appaiono due volumi antologici: *Cantos órficos y otros cantos* e *Los mares del sud y otros poemas*, entrambi curati dal traduttore Rodolfo Alonso, che ne fece anche la selezione, le note e lo studio preliminare. Rodolfo Alonso era un noto poeta che, nel momento in cui gli furono commissionate queste edizioni, aveva già pubblicato più di dieci libri propri e tradotto poesia, oltre che dall'italiano, anche dal francese e dal portoghese. Tra l'altro traduce, sempre per il CEAL, narrativa di Pavese e di Vittorini in tre volumi della «Biblioteca básica universal».

Il volume *Cantos órficos y otros cantos*, pubblicato nel 1982, contiene una selezione di liriche di Campana, Saba, Ungaretti, Montale e Quasimodo. Il maggior rilievo dato dal titolo alla poesia di Dino Campana è anche palese nel testo della copertina posteriore, dove si afferma che

luego de Pascoli y D'Annunzio y de los escasos logros literarios del futurismo, junto a la fecunda labor de la revista *La voz*, surge un poeta singularísimo, un fogonazo de originalidad e ímpetu, Dino Campana (1885-1932), vagabundo, solitario y loco, como que muere en un manicomio. Esta especie de vidente bárbaro, no en vano comparado con Rimbaud, abre definitivamente el tiempo de la actual poesía italiana. Esa poesía como experiencia de vida y herramienta de conocimiento.⁵

Oltre ad essere palese, in queste parole e in quelle successive, la volontà di educare i lettori fin dal loro primo contatto con il libro –a scapito dei soliti obiettivi commerciali dei paratesti in un certo qual modo estranei al testo stesso– appaiono le idee di «esperienza di vita» e «strumento di conoscenza» come caratteristiche della poesia italiana contemporanea. Nell'intitolare il volume non solo con il riferimento al libro di Campana ma con l'aggiunta «otros cantos», Alonso si mostra inoltre consapevole della pregnante identità tra poesia e canto che la tradizione italiana ha di fatto stabilito attraverso il genere del canzoniere; consapevolezza che è poi esplicita nella prefazione. E dopo uno studio critico dell'opera dei cinque poeti presenti nell'antologia, Alonso conclude con l'associazione della poesia italiana e l'Italia stessa:

Un pueblo, un cielo, una tierra, un clima, un aire, un país, una gente, una cultura, no caben en un libro. Ni en mil, claro. Y sin embargo, a veces, ante las pocas palabras de un poema, pareciera que el milagro se logra. Aquí está Italia, pues, la Italia de este siglo, en estos poemas de cinco de sus mejores poetas, de sus mejores hijos. ¿Dónde, si no?⁶

Nella stessa collana, il volume successivo a questo è *Los mares del Sud y otros poemas*, dove oltre alla centralità di Pavese riscontrabile fin dal titolo, vi è spazio per i poeti ritenuti non di prima linea (come quelli del libro precedente) ma che offrono la loro originalità al panorama della poesia italiana contemporanea: sono Marinetti, Soffici, Jahier, Palazzeschi, Cardarelli, De Libero, Sinisgalli, Gatto, Sereni, Fortini, Pasolini, Scotellaro e Sanguineti. Nella prefazione, Alonso giustifica l'inclusione di ognuno di loro nell'antologia, soffermandosi in particolare su Pasolini e la sua tragica morte, per poi affermare che nonostante la fama della sua narrativa e saggistica, è nella poesia «la verdadera raíz que da aliento y sentido a todo el conjunto».⁷ Appare così, a proposito di un caso ideologicamente

⁵ AAVV, *Cantos órficos y otros cantos*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, copertina posteriore.

⁶ ALONSO, A., «Estudio preliminar», in AAVV, *Cantos órficos y otros cantos*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. VIII.

⁷ ALONSO, A., «Estudio preliminar», in AAVV, *Los mares del Sud y otros poemas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. VI.

emblematico, una nozione presente quà e là nella maggior parte dei paratesti dei libri del CEAL: quella che la poesia sia il genere più rappresentativo della letteratura italiana.

E a proposito dell'ultima celebre intervista in cui Pasolini dichiara di essere stato nell'Inferno, Alonso dichiara: «En este mundo absurdo y cruel que nos toca vivir, como auténtico poeta irguió la supremacía de la Pasión. Hasta sus últimas consecuencias. Inteligentemente. Bellamente».⁸ Due avverbi che sembrano caratterizzare l'intera selezione, se la prefazione si chiude con queste parole: «Fue en el lenguaje –como se debe– donde los poetas italianos de este siglo libraron su batalla y dejaron sus frutos: esos poemas no sólo bellos sino también capaces de la eternidad que da, seguir vivo en el corazón de los otros».⁹

Interessante, anche se eccede i limiti di questo lavoro, l'accostamento del lessico bellico, religioso e civile in rapporto con questi «menores» nel confronto che questo secondo volume stabilisce esplicitamente con il primo, quello delle «cumbres». Va comunque osservato che Alonso, quando scrive questi testi, ha ormai un nome autorevole, per cui sarebbe forse avventato estendere queste sue considerazioni alla casa editrice, che tra l'altro dava molta libertà ai curatori di ogni singolo volume.¹⁰

Se la scelta di Alonso per l'incarico di tradurre la poesia italiana contemporanea era piuttosto scontata, attira invece l'attenzione quella dei due fascicoli summenzionati, quelli dedicati a Montale e a Quasimodo della collana «Los grandes poetas», al poeta pressoché sconosciuto Gianni Siccardi. La sua figura merita di essere esaminata –come mi riprometto di fare in breve–, giacché essa appare emblematica per quel che riguarda il generoso atteggiamento di Boris Spivacow come datore di lavoro –epíteto particolarmente significativo visto che in spagnolo non esiste l'espressione «dador de trabajo» con il quale l'editore è ricordato dai testimoni: il neologismo connota per l'appunto il carattere straordinario della generosità di Spivacow– e come promotore culturale, ma non solo: anche perché il compito assegnatogli, soprattutto quello di tradurre Montale, ebbe notevoli conseguenze sullo studio metrico del poeta italiano da parte di Siccardi, e sulla sua stessa produzione poetica.

Quanto al primo aspetto, l'apertura di Spivacow verso nuove persone ed aree della conoscenza è uno dei tratti che più torna nelle testimonianze sul suo lavoro come editore, fin dai tempi di EUDEBA. Secondo Jorge Lafforgue e Beatriz Sarlo, direttori di collane del CEAL, l'incarico di traduzioni era un modo di dare lavoro a esiliati ed emigrati, nel contesto di un'impresa solidale anche con coloro che avevano una scarsa o nulla esperienza nel mestiere. Amanda Toubes, costante collaboratrice di Spivacow in tutti gli anni del CEAL, lo definisce «paridor de ideas» e ricorda che a lei indicava, per le (ben quattro) collane che vi ha diretto: «No vayas solo a los popes, fijate si hay jóvenes que se puedan incluir».¹¹ Lo sviluppo del secondo (l'influenza cioè dello studio di Montale fatto in occasione della sua traduzione, sulla propria poesia) eccede i limiti di questo lavoro: basterà accennare brevemente, come si farà dopo, al suo notevole interesse per gli aspetti fonici della traduzione.

La collana *Los grandes poetas* ebbe inizio nel 1987, ormai nella democrazia che seguì la durissima dittatura militare. Diretta da Jorge Lafforgue, insieme a Graciela Cabal come segretaria di redazione, essa offriva fascicoli che abbinavano la poesia alle arti plastiche, con una prefazione scritta da uno

⁸ *Ibid.*, p. VI.

⁹ *Ibid.*, p. VII.

¹⁰ A proposito del vincolo tra il CEAL e ogni suo singolo collaboratore, cfr. SPIVACOW, B., *Memoria de un sueño argentino. Entrevistas de Delia Manuás*. Buenos Aires, Colihue, 1995.

¹¹ TOUBES, A., Intervista fattale da Claudia Fernández Speier, inedita (noviembre de 2020). Le testimonianze di Sarlo e Lafforgue, tra tante altre sul lavoro di Spivacow, si possono leggere in GOCIOLO, J., BITESNIK, E., RÍOS, J., ETCHEMAITE, F., *Más libros para más: colecciones del Centro Editor de América Latina*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007.

studioso. Anche Oscar Díaz y Guillermo Taboada vi svolsero una funzione centrale, giacché selezionavano gli artisti e le immagini, che erano create ad hoc per la selezione di ogni fascicolo. Come tutti i libri del CEAL, anche questi fascicoli erano economici, e miravano alla diffusione della poesia contemporanea prima latinoamericana, poi in un'altra serie quella europea, e infine quella americana (del nord) e argentina. Secondo i testimoni, Boris Spivacow insisteva, contro ogni parere, sul fatto che la poesia poteva vendersi. Come strategia appunto di divulgazione, sulla copertina posteriore di ogni fascicolo si pubblicava una sorta di sfida o di indovinello consistente in una lirica di cui i lettori dovevano identificare l'autore: il premio era un disegno originale di quelli creati per la collana.

I numeri 14 e 21 di questa collana sono dedicati alla poesia italiana.

Il fascicolo su Montale, del 1987, contiene quarantatré liriche, appartenenti a tutti i suoi libri, nell'accurata traduzione di Gianni Siccardi. L'attenzione di Siccardi agli aspetti metrici e ritmici, come si è accennato, è evidente. È appunto su quest'attenzione che si è incentrato lo studio del testo italiano da parte del traduttore, il quale ha addirittura voluto definire tecnicamente la musicalità di Montale sulla base di cellule accentuali. A questo punto vale la pena di soffermarsi brevemente sulla figura di Siccardi.

Gianni Siccardi è un poeta oggi pressoché sconosciuto, che ai tempi delle sue traduzioni per il CEAL aveva pubblicato alcune liriche in due volumi collettivi, ed editato due libri propri presso case editrici indipendenti; è un entusiasta lettore di poesia italiana e di Montale in particolare. È cantante lirico, e amante anche della musica antica e dell'opera. Nel 1987 rimane vedovo con due figli adolescenti (la moglie, rinomata medica omeopata, sosteneva economicamente la famiglia); Boris Spivacow, con il solito atteggiamento solidale, gli incarica l'edizione di questo fascicolo. Da quel che emerge dalle testimonianze cui ho avuto accesso (i suoi figli e una sua alunna del suo laboratorio di poesia), Siccardi –che come Montale si intende di canto lirico– si propone di riprodurre la musicalità della sua poesia, e perciò sentì il dovere di studiarla e definirla tecnicamente. In un'intervista fattagli nel 2001 (un anno prima della morte), alla domanda «Quali letture hanno collaborato nel cammino dell'apprendimento poetico?» risponde: «Descubrí que el ritmo no se basaba en la métrica sino en la acentuación. Me preguntaba de qué modo Eugenio Montale alcanzaba la musicalidad pura a pesar de escribir endecasílabos mal acentuados. Cuando traduje los poemas de Montale para el Centro Editor de América Latina apliqué en castellano las pautas rítmicas acentuales que utilizaba Montale en italiano».¹² A proposito infatti di una conferenza sulla traduzione di poesia dettata al Centro Cultural San Martín nel 1987, anno appunto in cui stava traducendo Montale, aveva criticato una versione iperletterale di alcuni versi di *Quasi una fantasia* per poi osservare:

La poesía contemporánea ha roto la cárcel de la métrica, pero no ha dejado de lado el ritmo. Los mejores poetas contemporáneos han sabido escribir con ritmo, adoptando alguna cadencia, cadencia proveniente de la repetición de alguna o algunas células rítmicas, o de la oposición o alternancia de ellas. En la poesía escrita en italiano y en español se observa la repetición muy frecuente, habitual, de la célula acentual del endecasílabo.¹³

La prefazione è anch'essa molto accurata; oltre ai dati biografici e di formazione intellettuale, vi è un lungo paragrafo dedicato al contesto letterario della produzione montaliana, nel quale Siccardi si sofferma sulla distanza che prende Montale sia da D'Annunzio che dai poeti crepuscolari; è notevole

¹² SICCARDI, G., «El poeta debe preguntarse qué puede hacer por la poesía», intervista fattagli da Pablo Montanaro, in *Obra completa 1960-2002*. Buenos Aires, Instituto Bachellet Bonadeo, 2019, p. 381.

¹³ SICCARDI, G., «Prólogo» a MONTALE, E., *La casa de los aduaneros y otros poemas*. Fascicolo 14 di «Los grandes poetas». Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1987, s/n.

il fatto che tuttavia nell'antologia non risulti la lirica *I limoni* dove questa distanza è esplicita: si ha l'impressione che Siccardi, pur ammirando le posizioni ideologiche di Montale, apprezzi nella sua poesia soprattutto i suggerimenti metafisici. Infatti, egli si sofferma a lungo sia sui fatti legati all'antifascismo di Montale (in tre lunghi paragrafi miranti a sottolineare l'impegno etico dello scrittore) sia sull'autonomia estetica della sua poesia. Si veda per esempio questa frase: «Muchos intelectuales y artistas italianos van al frente [contro Mussolini e Hitler] con los versos de Montale en sus mochilas. Y, sin embargo, Montale jamás ha escrito ni escribirá nada que pueda llamarse poesía social o política».¹⁴

Nell'anno successivo (1988), Siccardi traduce, con la collaborazione del figlio Eugenio, una sua selezione della poesia di Salvatore Quasimodo per il numero 21 di «Los grandes poetas»: *Carta a la madre y otros poemas*. Si tratta di 64 liriche, appartenenti a tutti i libri del poeta siciliano. Anche in queste traduzioni si avverte una precisa attenzione ai fenomeni fonici quali il ritmo e la disposizione degli accenti, le inarcature e la durata contrastante dei versi. La prefazione di Siccardi, ricca e accurata come quella del fascicolo su Montale, include non solo i dati biografici di Quasimodo ma anche informazioni sul contesto poetico e politico della sua produzione. È in rapporto con quel contesto che si delinea la posizione di Quasimodo, che viene presentata come meditazione contrastante con «la grandilocuencia de los poetas anteriores».¹⁵ L'intera prefazione è scandita da titoli che mirano chiaramente ad avvicinare le questioni che presenta la poesia di Quasimodo a questioni generali e addirittura argentine: «Tradición y modernidad», «Civilización y barbarie», «Guerra y paz», «Norte y sur», «Víctimas y verdugos». Vi si sottolinea, come nella prefazione su Montale, la svolta della poetica del dopoguerra attraverso lunghe citazioni sulla letteratura dopo il 1945, e la difesa della poesia come fatto prevalentemente estetico: «Pero Quasimodo no caerá en el error de la poesía social, del gesto exterior».¹⁶

Sono infatti significative le conclusioni delle prefazioni dei due fascicoli, che dopo aver ripercorso i diversi aspetti della produzione di ogni poeta, sottolineano il valore profondamente umano della creazione poetica. La prefazione al fascicolo su Montale finiva con questa citazione, che traduce – saltando qualche frase – un brano di una sua intervista del 1965: «Soy un poeta que ha escrito una autobiografía poética sin dejar de golpear las puertas de lo imposible... he intentado ver qué había del otro lado del muro, convencido de que la vida tiene un significado que se nos escapa. He buscado desesperadamente como alguien que espera una respuesta».¹⁷

Quella di Quasimodo si chiude invece con parole dello stesso Siccardi, che condensano i significati della selezione del fascicolo: «No, no fue un héroe; no fue un dios. Sólo tuvo el orgullo de entregarse indefenso a la desesperación de ser hombre. Tengamos piedad de él, leámoslo con amor, nosotros, el rebaño de los inocentes».¹⁸

Nella figura di Siccardi, e nelle edizioni che egli ha curato per il CEAL, possiamo individuare quindi un'immaginazione dell'Italia che poteva essere modellico o almeno utile in quel periodo della ricostruzione democratica argentina dopo la dittatura militare: erano finiti gli anni immediatamente

¹⁴ SICCARDI, G., «Prologo» a QUASIMODO, S., *Carta a la madre y otros poemas*. Fascicolo 21 di «Los grandes poetas». Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988, s/n.

¹⁵ Ivi.

¹⁶ Ivi.

¹⁷ SICCARDI, G., «Prólogo» a MONTALE, E., *La casa de los aduaneros y otros poemas*. Fascicolo 14 di «Los grandes poetas». Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1987, s/n.

¹⁸ SICCARDI, G., «Prologo» a QUASIMODO, S., *Cara a la madre y otros poemas*. Fascicolo 21 di «Los grandes poetas». Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988, s/n.

successivi, quelli cosiddetti della «primavera alfonsinista», minata ora dalla sublevazione dei cosiddetti «carapintadas»; si stava esaurendo la poetica sia di mera resistenza che di celebrazione politica. La nostra cultura, che aveva da sempre stabilito dei parallelismi politici con l'Italia (si pensi ai contatti tra il Risorgimento e gli unitari argentini della generazione romantica, e al fatto che nel Novecento la nostra élite economica e intellettuale aveva assimilato il primo peronismo al fascismo) stava ridiscutendo l'eredità di Gramsci, che ebbe fin dagli anni '40 un ruolo fondamentale. Secondo lo studioso della ricezione argentina di Gramsci Raúl Burgo, tra il 1985 e il 1988 si verifica un intenso dibattito soprattutto da parte del Club de Cultura socialista e dalla rivista «La ciudad futura», fino al punto che la destra ne parla come di una «invasión gramsciana».¹⁹ E va anche ricordato che nel 1985 Sandro Pertini aveva visitato l'Argentina dalla recente democrazia riacquistata, riunendosi non solo con il presidente Alfonsín ma anche con las Madres de Plaza de Mayo.

Se nel 1970 Perrone associava i poeti italiani a una svolta antiborghese che eccedeva la sinistra del CEAL (Amanda Toubes, intervistata sulla sua prefazione, commenta: «Per Perrone noi eravamo dei conformisti»²⁰), e nell'anno che segnava la fine della dittatura Alonso si centrava sulla potenza estetica di un linguaggio bello, intelligente, eterno; nelle prefazioni di Siccardi trovano spazio, in un palese equilibrio, le considerazioni ideologiche accanto a quelle estetiche, in particolare quelle musicali –il che contrasta, ad esempio, con l'immagine che nella stessa collana deriva dalla prefazione del fascicolo su Paul Eluard, nettamente político–. L'immaginario che ne deriva è quello di un'Italia dall'impegno metafisico aldilà da ogni contingenza storica; un'Italia che nonostante i traumi del fascismo e della guerra, sa ancora cantare.

¹⁹ BURGOS, R., *Una herencia disputada: la batalla por el legado de Gramsci en la segunda mitad de los 80 (Sesenta años de presencia gramsciana en la cultura argentina, 1947-2007)*. Reperibile in <https://www.centrocultural.coop/revista/910/sesenta-anos-de-presencia-gramsciana-en-la-cultura-argentina-1947-2007>.

²⁰ TOUBES, A., Intervista fattale da Claudia Fernández Spier, inédita (novembre 2020).

BIBLIOGRAFIA

ALONSO, A., «Estudio preliminar», in AAVV, *Cantos órficos y otros cantos*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

ALONSO, A., «Estudio preliminar», in AAVV, *Los mares del Sud y otros poemas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

BURGOS, R., *Una herencia disputada: la batalla por el legado de Gramsci en la segunda mitad de los 80 (Sesenta años de presencia gramsciana en la cultura argentina, 1947-2007)*. Reperibile in <https://www.centrocultural.coop/revista/910/sesenta-anos-de-presencia-gramsciana-en-la-cultura-argentina-1947-2007>.

FALCÓN, Alejandrina, *Hacia una historia de las traducciones y los traductores del Centro Editor de América Latina: el caso de la Biblioteca Básica Universal (1968/1978)*, in «El taco y la breá», anno 4, N° 5, 2017.

GOCIOI, J, BITESNIK, E., RÍOS, J., ETCHEMAITE, F., *Más libros para más: colecciones del Centro Editor de América Latina*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007.

PERRONE, A., «Nota introductoria», in AAVV, *Poesía italiana del siglo XX*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1970.

SICCARDI, G., «El poeta debe preguntarse qué puede hacer por la poesía», entrevista fattagli da Pablo Montanaro, in *Obra completa 1960-2002*. Buenos Aires, Instituto Bachelli Bonadeo, 2019.

SICCARDI, G., «Prologo» a QUASIMODO, S., *Cara a la madre y otros poemas*. Fascicolo 21 di «Los grandes poetas». Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988.

SICCARDI, G., «Prólogo» a MONTALE, E., *La casa de los aduaneros y otros poemas*. Fascicolo 14 di «Los grandes poetas». Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1987.

SPIVACOW, B., *Memoria de un sueño argentino. Entrevistas de Delia Manuás*. Buenos Aires, Colihue, 1995.

LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA EN TRADUCCIÓN Y LAS MEDIACIONES PROBLEMÁTICAS

1. Introducción

Cuando se plantea la enseñanza de una literatura traducida, muchas veces se parte de una premisa cargada de resignación: leer en traducción nunca va a ser como leer en lengua original y tratar de transmitirla siempre va a ser un proceso incompleto. Ciertamente sobran los obstáculos y, al menos en Argentina, faltan trabajos que reflexionen sobre esta puesta en acción del lenguaje que implica la enseñanza en traducción.

La mayor parte de las reflexiones en torno al tema se dan en sede norteamericana, en el contexto de la *World Literature* (WL). Para este trabajo hicimos una lectura crítica de sus propuestas y planteamos desde allí una mirada sobre nuestras propias prácticas docentes.

La WL es una disciplina nacida en la posguerra, cuando muchos estudiantes con diferentes antecedentes culturales se acercan a las universidades y se plantea la necesidad de construir programas de literatura en traducción. Hasta ese momento, las obras literarias se leían en idioma original, claramente construyendo élites reducidas que, alejándose de esta nueva disciplina, irán buscando otras soluciones en la comparatística. Los estudios críticos de la WL empiezan a surgir frente a la alarma que implica la tendencia opuesta: el hecho de que los estudiantes accedían a las grandes obras de la literatura universal sólo gracias al filtro del inglés.

En general, los teóricos de la WL reconocen dos grandes problemáticas: la imposibilidad de conocer todas las lenguas de las obras que quieren presentarse en un semestre (pero, al mismo tiempo, la “anglicanización” de la literatura) y la necesidad de un canon “descolonizante”. Es decir: ambos problemas se originan en la pregunta sobre cómo ver desde el “centro” a la “periferia” sin ubicarla en ese lugar explícitamente.¹

En este sentido, es interesante lo que dice Kyle Wanberg:

El estudio de la literatura mundial nunca ha implicado una ideología neutral o transparente. Más bien, su historia ambivalente está alineada con la expansión del imperio a través de un modelo de cultura concomitante como un todo en crecimiento orgánico. La opacidad de las fronteras dentro y entre las literaturas puede servir de tapadera a los intereses geopolíticos.²

Por lo tanto, en el contexto de las universidades norteamericanas, uno de los principales problemas en la enseñanza de los textos traducidos es la presentación de las condiciones culturales, históricas y literarias de la lengua/país en que se originó y el lugar que tiene en su cultura literaria. Según Maier, esta toma de conciencia es necesaria «para evitar la apropiación, la suposición engañosa de una

¹ Este planteo se une a la cuestión de la traducción localista o extranjerizante que mencionaremos más adelante.

² K. Wanberg, *A Moving Pedagogy: Teaching Global Literature through Translation*, en M. Ashraf Raja, H. Stringer y Z. VaneZande (ed.), *Critical Pedagogy and Global literature. Wordly Teaching*, Palgrave Macmillan, New York, 2013, p.124. Todas las traducciones del inglés son mías.

comprensión cabal o, por el contrario, un rechazo de la obra por considerarla demasiado alejada o diferente del contexto de lectura.»³

2. *El contexto argentino*

A pesar de las distancias, hay algunos planteos en torno a la WL que pueden servir como puntapié inicial para la reflexión sobre nuestra propia práctica docente en las instituciones terciarias y superiores de Argentina. Sin embargo, es necesario tener en cuenta algunas cuestiones indicadas a continuación.

Claramente, las características particulares del sistema universitario norteamericano y la posición central de la literatura en inglés a nivel mundial nos obligan a una re-contextualización para poder pensar la manera en que estas consideraciones pueden dialogar con la situación de la enseñanza en traducción en las universidades argentinas. Esto implica, por ejemplo, reconocer que la WL es una única asignatura que intenta englobar a cualquier literatura de idiomas no ingleses, a diferencia de lo que sucede en nuestras instituciones donde existe una división en distintas materias que obedece a diversos criterios. De todas formas, es interesante pensar que tanto allí como aquí se construye una especie de homogeneización lingüística, ya que la WL se caracteriza por ver obras literarias en idiomas diferentes en un único programa y nosotros, en la currícula de las carreras de Letras, generalmente englobamos a las literaturas en lenguas no hispánicas bajo la etiqueta de “literaturas extranjeras”. Esta idea será abordada más adelante.

En la situación particular de la literatura italiana en Argentina, se da un caso ambiguo de familiaridad (por la historia cultural que nos une) y de distancia (por la diferencia lingüística). Esta sensación de familiaridad puede, según Garayta, dar una falsa sensación de comodidad:

Al moverse en culturas que parecen "no tan extrañas", uno puede encontrar un sentido de familiaridad que no es confiable. Aunque puede haber historia, política o incluso geografía compartidas, el lector puede estar menos familiarizado con la cultura y la tradición literarias de las que surge el texto. Puede dar lugar a una mala lectura o sub-lectura.⁴

Por lo tanto, es necesaria una toma de conciencia y una reflexión en torno al vínculo que se puede establecer con la literatura italiana y a la mediación que implica la lectura en traducción intentando superar el prejuicio de lo familiar con el objetivo de recuperar una «experiencia de la otredad» que, según Garayta, es «uno de los dones que ofrece la lectura de un texto extranjero.»⁵

3. *Las mediaciones problemáticas*

En este trabajo nos centraremos en lo que llamaremos las "mediaciones problemáticas" ya que este concepto permite condensar los dos aspectos de la enseñanza de la literatura en traducción que deben encararse a la hora de pensar un programa. Por un lado, asume un aspecto generalmente visto como negativo (lo problemático, la limitación, el “filtro” que hay que superar) y, por otro lado, propone una

³ C. Maier y F. Massardier-Kenney, *Introduction*, en C. Maier y F. Massardier-Kenney (ed.), *Literature in Translation. Teaching Issues and reading Practices*, The Kent State University Press, Kent (Ohio), 2010, p.3

⁴ I. Garayta, “Toto, I’ve a Feeling We’re Not in Kansas Anymore”: *Reading and Presenting Texts in Translation from “Familiar Cultures”*, en C. Maier y F. Massardier-Kenney (ed.), op.cit, p. 32

⁵ *Ibidem*, p. 34

instancia más positiva, asociada al diálogo cultural y a la metarreflexión disciplinar. Las mediaciones problemáticas que analizaremos se dan en tres niveles consecutivos:

- 1) La práctica de la traducción en sí y el lugar que se le da en la cultura receptora;
- 2) La currícula, o sea, la estructura y propuestas institucionales;
- 3) Las elecciones de la cátedra, principalmente en torno a contenido y metodología;

A continuación, presentaremos brevemente cada una.

3.1. *La traducción en sí*

Vamos a dividir esta mediación en dos aspectos principales: el concepto de traducción en sí y los problemas del mercado editorial.

Con respecto al primer punto, debemos admitir que parte de la resignación que conlleva nuestra tarea está asociada a un enfoque tradicional que supone a la traducción no solo como un texto en segundo grado sino además de segunda categoría: podemos utilizarla para intentar acercarnos al original, pero pareciera que estamos reemplazando una lectura por otra inferior, ya que «puede servir como piedra de toque para acercarse al texto original, pero no puede presumir ser parte del corpus reconocido de obras literarias.»⁶ Por mucho tiempo, la literatura traducida no tuvo un status de análisis válido en sí, y cuando empezó a desarrollarse, muchos de los trabajos principalmente se preocuparon por determinar cómo debe ser "la traducción perfecta": si debe ser lo más fiel posible al texto original y a su cultura (la "extranjerización"), o si debe acercarse al lector y su contexto ("domesticación"); si el traductor debe ser una presencia o una ausencia en el texto final, qué aspectos textuales se deben privilegiar, si debe haber o no paratexto, etc.

Al leer estos debates teóricos, Lambert afirma que se debe tener en cuenta que en un proceso de traducción entran en contacto dos sistemas de comunicación, cada uno con sus reglas, leyes y contextos culturales, y que en dicho proceso se producen textos que son el resultado de elecciones y prioridades. Asimismo, Lambert indica que los textos traducidos ocupan un espacio equívoco en el conjunto de literaturas y entre los sistemas literarios: representan una suerte de no-sistema o sistema intermedio.⁷

Tal vez, los aportes más significativos (los que movilizaron a los estudios de traducción más allá de las dicotomías) tengan como punto de partida los trabajos de Itamar Even-Zohar y Gideon Toury sobre el "polisistema literario", definido como «una combinación de obras, modos y potenciales activos en un momento dado en un idioma dado». A partir de esta idea, podemos ver una obra traducida siendo validada no solo por su relación con el original que representa, sino también por el vínculo que establece con las normas de la lengua y cultura "meta" en las que ingresa. Como dice Saussy, «las palabras en el idioma de destino se eligen para activar algún potencial que el traductor reconoce en el idioma de origen y desea reactivar en los nuevos lectores.»⁸

⁶ T. Hermans, *Introduction: Translations Studies and a New Paradigm*, en T. Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Routledge, New York, 1985, p. 8

⁷ Cfr J. Lambert, *On Describing Translations*, en T. Hermans (ed.), *ibid*, p. 42

⁸ H. Saussy, *Comparative Literature and Translation*, en C. Domínguez, H. Saussy, D. Villanueva (ed.), *Introducing Comparative Literature. New Trends and Applications*, Routledge, New York, 2015, p. 82

Esta perspectiva descansa sobre el hecho de que ninguna traducción ocurre en el vacío, que están tan vinculadas a su contexto de producción, tienen un anclaje histórico como cualquier texto literario. Todas las traducciones son, para usar el término de McGann, «actos sociales o hechos específicos de reflexión crítica realizados en un concierto de movimientos y marcos de referencia relacionados que constituyen el presente como herencia interpretada de un pasado que ha sido moldeado durante mucho tiempo por otros agentes de interpretación.»⁹

El presente interpretando el pasado implica que los estándares para indicar si una traducción es “buena” o no han cambiado tan a menudo en la historia de la literatura occidental que claramente se llega a la conclusión de que las traducciones son “buenas” solo con respecto a un lugar y un tiempo determinados, en determinadas circunstancias. Lefevere argumentó, de manera muy convincente, que las traducciones nunca “reflejan” genuinamente su original, ya sea fielmente o no; en cambio, refractan sus originales. Cada traducción es una negociación entre las culturas de “origen” y “destino” y, como resultado, todas son evidencia de un cambio en los valores literarios.¹⁰

Dando un paso más, desde los estudios críticos postcoloniales, Rosemary Arrojo se pregunta por qué las traducciones muchas veces se ven con cierta sospecha, y llega a la conclusión de que la traducción es esencialmente subversiva, ya que tiene el potencial de revelar que el original es plural, cambiante y reinterpretable: «cualquier traducción es, ante todo, una interpretación del original que está escrita en otro contexto lingüístico y cultural por alguien que (generalmente) no es su autor, y que, no obstante, se nos ofrece como el reemplazo legítimo del original.»¹¹

Por lo tanto, surge la importancia de la contextualización, tanto del texto original como de la traducción y del acto mismo de lectura. Los textos son vistos a la luz de la época en que fueron escritos y/o traducidos, a su contexto social, cultural y político y a la red de las condiciones específicas de su producción, distribución y recepción. Es por esto que Appiah afirma que

una traducción tiene como objetivo producir un texto nuevo que le importa a una comunidad de la misma manera que otro texto le importa a otra: pero es parte de nuestra comprensión de por qué los textos importan que esta no sea una cuestión que la convención resuelva; de hecho, es parte de nuestra comprensión del juicio literario, que siempre puede haber nuevas lecturas, cosas nuevas que importan sobre un texto, nuevas razones para preocuparse por nuevas propiedades.¹²

Desde este punto de vista estamos, entonces, frente a la apertura de posibilidades y no necesariamente a obstáculos y limitaciones. Como parte de nuestra tarea mediadora, es necesario revisar nuestros propios preconceptos en torno a la lectura en traducción, y a la traducción en sí. En este sentido, es interesante la lectura que hace Panesi con respecto a la tarea del traductor y su lugar en el sistema literario:

De alguna manera, los traductores [y los docentes, agregamos nosotros] descreen de la mediación que ellos mismos encarnan para inclinarse hacia la convicción de que la verdad sólo puede aprehenderse por contacto directo o con la pertenencia a una misma casa del lenguaje. Pero también habrá en él la necesidad de esparcir, de hacer que el núcleo incontaminado que sólo una lengua encierra

⁹ J. McGann, *The Scholar's Art: Literary Studies in a Managed World*, citado en C. Maier y F. Massardier-Kenney, op. cit., p. 14

¹⁰ cfr A. Lefevere, *Literary Theory and Translated Literature*, en <<Dispositio>>, 7, 2019–2020, p. 9

¹¹ R. Arrojo, *Fictional Texts as Pedagogical Tools* en C. Maier y F. Massardier-Kenney (ed.), *Literature in Translation. Teaching Issues and reading Practices*, cit., p. 54

¹² K.A. Appiah, *Thick Translation*, en L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, New York, p. 339

se ventile y se abra hacia el mundo de las otras lenguas: si lenguaje es una casa, seguramente la traducción es una ventana.¹³

Ciertamente, cuestionar nuestras propias ideas en torno a las traducciones es un primer paso importante, y los estudiosos de la didáctica de la WL se encargan de proponer una serie de acercamientos que nos permitirían superar los prejuicios mencionados. Si consideramos que parte de nuestra tarea es, efectivamente, enseñar EN traducción (y no A PESAR DE la traducción), vamos a avanzar radicalmente en dicho camino.

Con esta intención en mente, es importante tener en cuenta el acercamiento que propone Appiah:

Lo que cuenta como una buena traducción de un texto literario, es decir, un texto enseñado, es que debe conservar para nosotros las características que hacen que valga la pena enseñarlo. El texto existe como hecho lingüístico, histórico, comercial, acontecimiento político; y si bien cada una de estas formas de concebir un mismo objeto brinda oportunidades para la pedagogía, cada una brinda diferentes oportunidades: oportunidades entre las que debemos elegir.¹⁴

Pasamos al segundo aspecto de la traducción en sí: el problema del mercado editorial.

Según Apter, el mercado dicta el programa, ya que

las limitaciones impuestas por lo que está disponible en la traducción se vuelven constitutivas de un canon transnacional, contribuyendo con otra capa de complejidad al proceso de selección de autores cargado de valor y sirviendo como explicación parcial de por qué los cursos de "literatura global" [o de literaturas extranjeras, en nuestro caso] tienden a presentar listas similares de autores occidentales.¹⁵

Entonces, la traducción se desarrolla dentro de una compleja red de negociaciones e intercambios culturales que se ven atravesados, muchas veces, por intereses geopolíticos complejos: en este contexto, la tarea de los profesores y críticos es esforzarse por comprender y revelar estos vínculos.

Vayamos a los números concretos. En nuestro escenario, según los datos de la Cámara Argentina del Libro, de los libros editados en los últimos 5 años, sólo el 5% es traducido y, de ese porcentaje, el 5% viene del italiano (frente al abrumador promedio del 60% proveniente del inglés).¹⁶ Cuando Mariano Pérez Carrasco analizó números similares hace 10 años, entendió que esta escasez no permitía al lector acceder a un concepto amplio de la cultura europea y particularmente italiana.¹⁷ Nosotros agregamos que el mercado de traducción en nuestro país sigue atado a las ediciones españolas.¹⁸ En este sentido, es muy valioso el aporte de ciertos proyectos editoriales como el de Colihue, que no sólo promueve las traducciones desde una mirada local, sino que convoca a especialistas y, muchas veces, docentes que pueden aportar valiosísimas intervenciones que van en el sentido de lo que estamos

¹³ J. Panesi, *La traducción en Argentina*, en *Críticas*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2000, p.77

¹⁴ K.A. Appiah, *Thick Translation*, cit., p. 340

¹⁵ E. Apter, "Untranslatable" *Algeria: The Politics of Linguicide*, en *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton University Press, Princeton, 2006, p.98

¹⁶ D. Segovia (ed.), *Informe de producción del libro argentino 2020*, Cámara Argentina del Libro, Buenos Aires, 2021, p.13

¹⁷ M. Pérez Carrasco, *La cultura italiana en traducción*, en *Cartabianca*, n°2, Alma edizioni, Firenze, 2011, p. 5

¹⁸ Dejamos para otro momento el debate entre las variantes lingüísticas utilizadas para las traducciones.

proponiendo. Mencionamos especialmente la novísima traducción de *La divina comedia* realizada por Claudia Fernández.¹⁹

Este tipo de traducciones (lamentablemente poco frecuentes en el contexto latinoamericano) es lo que Appiah llama «thick translation», o sea “traducción densa”. Se trata de

una traducción que pretende ser de utilidad en la enseñanza literaria; [una] traducción “académica” que busca con sus anotaciones y sus glosas acompañantes ubicar el texto en un rico contexto cultural y lingüístico. (...) Una descripción densa del contexto de la producción literaria, una traducción que se basa y crea ese tipo de comprensión, responde a la necesidad de desafiarnos a nosotros mismos y a nuestros estudiantes a ir más allá.²⁰

Para cerrar este apartado, retomamos la idea de que la traducción tiene, en los estudios actuales, un estatus propio (a veces, incluso desde un punto de vista creativo), pero no deja de ser una recreación del original. En palabras de Damrosch:

Este lugar de frontera es altamente fructífero para la enseñanza de la literatura en traducción, ya que, como afirma Steiner, “una traducción es siempre una interpretación del texto original y, como resultado, una traducción no es una réplica descolorida del original, sino una transformación expansiva del mismo, con una responsabilidad ética.”²¹

3.2. Currícula (estructura y propuestas institucionales)

En el contexto de la educación formal en Argentina, desde fines de siglo XIX hasta nuestros días, la enseñanza de la literatura italiana ha sido enmarcada en la macro-disciplina de “lenguas y culturas extranjeras” (en algunos casos más específicos, “europeas”), como conjunto de saberes que complementan y desarrollan competencias en torno al eje principal de la lengua y de la cultura castellanas. Lo “extranjero”, entonces, es una fórmula no homogénea definida desde dos variables:

- Es toda aquella literatura no hispana (o sea, se trata de un recorte lingüístico y no siempre geográfico/nacional)
- Es periférica con respecto a lo argentino/latinoamericano.

En este contexto, y tal como ya adelantamos, la literatura en traducción se convierte en un agente homogeneizante, ya que nuestro alumnado (al igual que el norteamericano) muchas veces no conoce las lenguas de origen (de hecho, la lengua y la literatura se enseñan/aprenden por carriles distintos), pero también plantea el rol activo de los/as docentes en el chequeo, cotejo, adaptación y a veces realización de traducciones.

En el caso puntual de la literatura italiana, la cuestión institucional se complejiza, ya que, por un lado, en algunas instituciones se desarrollaron planes de estudio singulares (o sea, sólo de literatura italiana) y en otras, programas compartidos (especialmente con literatura francesa), lo que implica dos procesos de selección y transmisión completamente diversos que, muchas veces, ven truncadas sus

¹⁹ D. Alighieri, *La divina comedia*, introducción, traducción comentarios y notas de Claudia Fernández, Colihue, Buenos Aires,, 2021

²⁰ K.A. Appiah, *Thick Translation*, cit., p. 341

²¹ D. Damrosch, *Translation and World Literature: Love in the Necropolis*, en L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, cit. p. 426

posibilidades de desarrollo, limitadas por quien esté a cargo de la cátedra y sus conocimientos sobre ambos mundos literarios.

En nuestro caso, consideramos que la investigación de los procesos de enseñanza de la literatura italiana en Argentina debe reconocer y analizar los desafíos que acarrea la transmisión de un corpus textual traducido, ya que coincidimos con Willson cuando, al hablar de la historia de la traducción, afirma que

las novedades o peculiaridades formales y temáticas aportadas por la literatura extranjera y su relación con la literatura nacional, la caracterización de los agentes importadores, la cuestión de la lengua en las estrategias concretas de traducción son elementos centrales para la reflexión en torno a la enseñanza de una literatura extranjera.²²

3.3. Programa (elecciones de la cátedra)

Otro de los grandes problemas que afronta la WL es la imposibilidad de la totalidad y el vértigo que eso implica. Existe, sin embargo, la conciencia de dicha imposibilidad. Tal como dice Damrosch,

no podemos hacer todo en un solo semestre o año, y es imposible dedicar el mismo tiempo a todos los idiomas, países o siglos. Por lo tanto, los cursos de literatura mundial deben ser exploratorios en lugar de exhaustivos, creando una progresión enseñable de temas y trabajos en lugar de esforzarse por lograr una representación proporcional imposible o una alfabetización cultural casi nativa en cada región involucrada.²³

El vértigo que suele afrontar una cátedra de literatura extranjera en Argentina tiene que ver más que nada con una imposibilidad diacrónica: en general, se trata de literaturas con siglos de historia y miles de posibilidades que deben ser condensadas en un año, si se tiene suerte. Es decir: una vez que se superan las dos mediaciones ya descritas, la cátedra todavía se enfrenta a una selección abrumadora. Buscando que se trate de una selección significativa, algunos de los criterios que se utilizan para la preparación de un programa son: un período en particular (suele oscilar entre la Edad media y siglos XIX/XX), un eje temático (por ejemplo, la guerra), un recorte genérico (por ejemplo, la narrativa breve), etc. De todas formas, siempre se va a tener que hacer las cuentas con el cruce entre el “deber-ser” de lo indispensable (los clásicos), la intención de una propuesta innovadora y las investigaciones en curso en el seno de la cátedra.

Para promover la reflexión en torno a la enseñanza de la literatura en traducción como mediación cultural, el problema mismo de la traducción podría ser parte de los objetivos del programa. Es decir, la cátedra puede proponer una lectura atenta de la traducción en sí misma como una forma de literatura, no sólo como un acto creativo e interpretativo, sino también como un proceso de compromiso cultural. La literatura está atravesada por la traducción, y nos llama a nosotros, como educadores y estudiantes, a poner en juego el lugar del original y su vínculo con las traducciones. Como afirma Wanberg, «la ética de la traducción requiere que enfatizamos los procesos de traducción: en la traducción de la obra, sus interpretaciones y en las formas en que nos traducimos.»²⁴

²² P. Willson, *Traducción entre siglos: un proyecto nacional* en N. Jitrik, A. Rubione (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo 5*, Emecé, Buenos Aires, 2006

²³ D. Damrosch, *Introduction: All the World in the Time*, en *Teaching World Literature*, The Modern Language Association of America, New York, 2009, p.9

²⁴ K. Wanberg, *A Moving Pedagogy: Teaching Global Literature through Translation*, cit, p.125

En este sentido, es necesario recordar que ninguna traducción debe enseñarse como una representación transparente de ese texto, tampoco como una mera transferencia de información, sino, como dice Venuti, como «un proceso dinámico de recontextualización interpretativa.»²⁵ Esto implica una reflexión no solo acerca del original, su lengua y contexto, sino también acerca de la propia lengua y condiciones de lectura. Los docentes tienen que estar dispuestos a explicitar sus elecciones, contextualizarlas, problematizarlas y convertirlas en posibilidad, no en límite. La traducción no es un mal necesario, sino una apertura dinámica y un esfuerzo intelectual cargado de potencialidad: se trata de “desfamiliarizar” al lector, ayudarlo a deshacerse de sus preconcepciones (mientras nos deshacemos de los propios), provocar preguntas y lecturas críticas de la traducción como texto por derecho propio que, inevitablemente, refractan al original, pero que es relativamente autónomo dentro de la literatura “meta”, con un significado diferente otorgado por el propio contexto de recepción y lectura.²⁶

En las palabras de Damrosch,

si se lee con inteligencia, una traducción excelente puede verse como una transformación expansiva del original, una manifestación concreta de intercambio cultural y una nueva etapa en la vida de una obra a medida que avanza desde su primer hogar en el mundo.²⁷

4. Bibliografía

D. Alighieri, *La divina comedia*, introducción, traducción comentarios y notas de Claudia Fernández, Colihue, Buenos Aires, 2021

E. Apter, *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton University Press, Princeton, 2006

M. Ashraf Raja, H. Stringer y Z. VaneZande (ed.), *Critical Pedagogy and Global literature. Wordly Teaching*, Palgrave Macmillan, New York, 2013

D. Damrosch, *How to Read World Literature*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2009

D. Damrosch, *Teaching World Literature*, The Modern Language Association of America, New York, 2009

C. Domínguez, H. Saussy, D. Villanueva (ed.), *Introducing Comparative Literature. New Trends and Applications*, Routledge, New York, 2015

T. Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Routledge, New York, 1985

N. Jitrik, A. Rubione (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo 5*, Emecé, Buenos Aires, 2006

A. Lefevere, *Literary Theory and Translated Literature*, en <<Dispositio>>, 7, 2019–2020

C. Maier y F. Massardier-Kenney (ed.), *Literature in Translation. Teaching Issues and Reading Practices*, The Kent State University Press, Kent (Ohio), 2010

J. Panesi, *Críticas*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2000

M. Pérez Carrasco, *La cultura italiana en traducción*, en *Cartabianca*, n°2, Alma edizioni, Firenze, 2011, p. 5

²⁵ L. Venuti, *Teaching in Translation*, en *Translation Changes Everything. Theory and Practice*, Routledge, New York, 2013, p.170

²⁶ cfr L. Venuti, *Teaching in Translation*, cit. p. 168

²⁷ D. Damrosch, *Reading in Translation*, en *How to Read World Literature*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2009

D. Segovia (ed.), *Informe de producción del libro argentino 2020*, Cámara Argentina del Libro, Buenos Aires, 2021, p.13

L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, New York, 2000

L. Venuti, *Translation Changes Everything. Theory and Practice*, Routledge, New York, 2013

PRIMO LEVI'S LEGACY IN NORTH AND SOUTH AMERICA¹

1. *Introduction*

At the end of his last book, *The Drowned and the Saved*, Primo Levi famously said that the Holocaust, «it happened once and it can happen again. This is the heart of what we have to say».² This warning, if we can call it as such, has become an emblematic sentence for the reiteration of the importance of memory and the necessity of speaking up against the rise of violence, racism, and injustice. Fewer know or remember, though, that in the same conclusive pages of *The Drowned and the Saved*, Levi also points out that «the configuration of the world has changed profoundly, and Europe is no longer the center of the planet».³ If we think about these two sentences together, we can see that, in one of the final reflections on his experience in the Holocaust, Levi seems to open his thoughts to different times and spaces. First, he alludes to a time that not only refers to his past in Auschwitz but also to any future that can potentially present similar ideas and lapses in to totalitarianism, and in which his experience can help prevent those degenerations to happen again. Secondly, but not less importantly, Levi introduces the idea of a space – where such degenerations may happen again – that is no longer exclusive to European culture, politics, and society but one that includes new “peripheries”, where new significant cultural, political, and societal happenings are taking place.⁴

¹ I would like to thank the Department of Romance Languages and Literatures of the University of Notre Dame for the discussions about the importance of Primo Levi outside of Europe. In particular, I would like to thank the Spanish section of the Department, Charles Leavitt, Vittorio Montemaggi, Mattia Boccuti, and Lora Jury for their scholarly advice, availability, and encouragement.

² P. Levi, *The Drowned and the Saved*, trans. by Michael F. Moore in Levi, *The Complete Works of Primo Levi*, edited by Ann Goldstein, Liveright, New York 2015, p. 2560.

³ Levi, *The Drowned and the Saved*, cit., p. 2560.

⁴ Moreover, it is important to notice that Levi himself expresses his opinions on Latin American dictatorships in more than one instance. «Tutto quello che è successo in Estremo Oriente, e quello che succede in Sud America, sono numericamente meno gravi, di quello che succede in Unione Sovietica. Non si può più – io personalmente, come appunto auschwitziano oramai segnato col mio tatuaggio sul braccio, non mi sento più di sostenere questa esclusiva, di dire “Solo noi”» (D. Ansallem, “Il mio incontro con Primo Levi” (1980) in P. Levi, *Opere complete*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 2018, vol. III, p. 873). «Lei vede oggi la possibilità che, non dico si ripetano le stesse cose, ma ci sia una tendenza a ripeterle? – Non si può escludere. Basta vedere ciò che è successo in Argentina qualche anno fa. Per fortuna, essendo un paese male organizzato, le vittime sono state decine di migliaia e non milioni, ma se ci fosse stato a capo dell’Argentina una persona diciamo “sciamanica” come Hitler, le vittime sarebbero state milioni e non decine di migliaia. Se avessero fatto le cose *gründlich*, fino in fondo...» (M. Vigevani, “Le parole, il ricordo, la speranza” (1984) in *Ivi*, p. 443). «Non ho tendenza a perdonare, non ho mai perdonato nessuno dei nostri nemici di allora, né mi sento di perdonare i loro imitatori in Algeria, in Vietnam, in Unione Sovietica, in Cile, in Argentina, in Cambogia, in Sud-Africa, perché non conosco atti umani che possano cancellare una colpa» (Levi, *I sommersi e i salvati* in Levi, *Opere complete*, cit., vol. II, p. 1232). «Non penso insomma che la storia di noi deportati si possa ripetere così, con quei dettagli, in quel modo così spaventoso. Però, come sempre avviene, possiamo assistere a ripetizioni parziali dei Lager. È stata una lezione imparata bene da tutti i regimi totalitari. Non esistono camere a gas e forni crematori, ma funzionano campi di concentramento in Cile, in Brasile, nel Vietnam, in Unione Sovietica e, appena ieri, in Grecia e in Portogallo. Ciascuno a modo suo, ma in sostanza il Lager è stato riconosciuto come uno strumento adatto a stroncare le resistenze politiche» (C. Stajano, “Le piramidi di Hitler” (1975) in Levi, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 53).

The present contribution starts exactly from where, in a way, Levi left us at the end of *The Drowned and the Saved*, as it aims to consider and interpret Levi's thoughts from a perspective that is both different in time and less Eurocentric in space. The aim of this paper is indeed to begin a reflection on how Primo Levi's works and thought have been received in the American continent, particularly in the United States and in South America. Through and thanks to a comparison between these two directions in the reception of Levi's legacy, this work also aims to understand which broader issues have already emerged – or could possibly emerge – from the analysis of Levi's works and reflections when we make claim to the openness in time and space that Levi himself encourages us to consider. To avoid any methodological confusion, it must also be noted that the very idea of Levi's "reception" needs to be understood not only in its literal sense, which is, broadly speaking, those works by Levi that have been published in and have penetrated the American cultures. What we refer to when discussing the reception and legacy of Levi's works is indeed the ways in which Levi's thoughts have been welcomed, interpreted, and used in the target cultures and, on the other side of the coin, which cultural, political, and social discourses Levi's ideas have penetrated and enriched. In other words, the present paper seeks to pave the way, through different examples relating to North and South America, for a preliminary study of how and why Primo Levi's ideas and texts have known a popularity that is neither straightforward nor common to other Italian authors.

It should be taken as accepted that Northern and Southern American cultures have adopted very different perspectives to the interpretation of Levi's works and thoughts, given their different social and political histories. Nonetheless, it is worth noticing that it is in the American continent in its entirety that Primo Levi's works seem to know a new and rekindled life. As we will see during the course of this paper, indeed, North America, and in particular the United States, seems to give particular importance to Levi's legacy when dealing with discourses on racial discrimination. In this context, Levi's works serve as a key point of reference for anti-racist positions especially expressed by black American exponents. On the other hand, Latin American cultures appear to have engaged with Levi's ideas and thoughts when trying to represent discourses on political discrimination and anti-dictatorial struggles that occurred during the last six decades throughout South America. In this scenario, the legacy of Levi's thought becomes particularly strong for what concerns cultures of memory and the analysis of power relations in dystopian realities. The fact that these two ideas – African American anti-racism and memory culture in violent dictatorial regimes – are among the most prominent and urgent questions of recent years testify to the crucial position that Levi is taking up in the contemporary cultural panorama. Levi's thoughts and works become the point of reference for two very different but also very global phenomena. His thoughts go beyond his experience, and his reflections are not only extremely interesting – if not fundamental – *per se* but assume a universal value, as they can interpret any situation that is similar in nature to those to which Levi refers. Despite the inevitable differences, a comparative study examining Levi's works' dissemination in and effect on North and South America requires closer attention. These new perspectives can bring into the already variegated and dynamic interpretative panorama of Levi studies new perspectives that not only link different fields (e.g., trauma studies, political science, philosophy) to more canonical areas of research in Levi studies, but also show how different peoples and generations turn to Levi to find possible answers to new social, political, and ethical dilemmas.

2. North America

A necessary first step in the analysis of the ways in which Primo Levi has been received in North America is to analyze the existing scholarship on the topic. The Centro Internazionale di Studi Primo Levi in Turin,⁵ whose archives collect a vast array of different international contributions, which have seen an exponential growth especially in the recent years, thoroughly and precisely describes the diffusion of Levi's works in the UK and in the US. By navigating the history of Levi's works' diffusion in these two countries, the following happenings seem to assume a particular importance.

- The first English translation of *If This is a Man* in 1959 by Orion Press, an American publishing house based in Florence, interpreted by a young English historian, Stuart Woolf.
- Woolf's subsequent translation of *The Truce*, published by Bodley Head (London).
- The publication of *If This is a Man* in the United States by Collier Books in 1961 with the title *Survival in Auschwitz* and of *The Truce* in 1965 by Atlantic Monthly (Little Brown) with the name *The Reawakening*.
- The success of *The Periodic Table* in 1984, published by Schocken Books and enthusiastically reviewed by Saul Bellow, who, about the book, stated: "After a few pages I immersed myself in *The Periodic Table* gladly and gratefully. There is nothing superfluous here, everything this book contains is essential." Then, the publication of the book in the UK by Michael Joseph, an affiliate of Penguin.
- The fact that almost all of Levi's works have been translated into English except for some of his short stories and essays that are missing from the collections entitled *The Sixth Day*, *Moments of Reprieve*, *The Mirror Maker*, and *A Tranquil Star*.

The real turning point was then the 2015 publication of *The Complete Works of Primo Levi* by Liveright, edited by Ann Goldstein. As Goldstein, the editor of the collection, states in an interview: «the idea was not mine at all but that of Robert Weil, now the editor in chief of Liveright, an imprint of W. W. Norton. He felt strongly about the importance of Levi's work and wanted to bring all of it together, as he had done for *The Complete Works of Isaac Babel*».⁶

The totality of this information suggests that, without any doubt, Primo Levi's significance in the North American cultural and literary panorama was ever-growing and culminated in the project that Goldstein described in the previous quotation. At the same time, *The Complete Works of Primo Levi* represents something more than being "solely" the final stage (at least temporarily) of a history of recognition and appreciation of Levi's works and ideas by the US public and its publishing houses. *The Complete Works* are indeed an extremely interesting project for Levi studies for, at least, two reasons. One is that Primo Levi is one of the few Italian authors who have been translated comprehensively in the US. Possibly no other Italian author has received such attention for their work and thoughts nor has any other known a wide and deep diffusion in the North American cultural context akin to what Levi's work had attained. *The Complete Works of Primo Levi* visibly and strongly testifies to this fact and implicitly reiterates that Levi has an audience both

⁵ Centro Internazionale di Studi Primo Levi: <https://www.primolevi.it/it/traduzioni>.

⁶ M. Leffler, *The Italianist: An Interview with Ann Goldstein on Translating Primo Levi's Work* in Jewish Book Council, July 29, 2019: <https://www.jewishbookcouncil.org/pb-daily/the-italianist-an-interview-with-ann-goldstein-on-translating-primo-levis-work>.

in the United States and at a global level, as the English translation of his works can be accessible to a multitude of readers. The other interesting aspect related to *The Complete Works*, and, for the scope of this paper, an even more fundamental one, is that the “Introduction” of this comprehensive project has been entrusted to Toni Morrison, one of the most outspoken figures in the fight against racial discrimination in the United States.

Looking closer at Morrison’s “Introduction”, we see that her interpretation of Levi’s works mainly centers around the importance of poetry in expressing certain feelings and thoughts («melancholy and sorrow reside more in his poetry than in his prose»⁷), on the ethical value of Levi’s works («he refuses to place cruel and witless slaughter on a pedestal of fascination or to locate in it any serious meaning. His primary focus is ethics»⁸), and on Levi’s use of language (a mix of erudite citations and scientific tone) to reclaim «the singularity of human existence».⁹ Leaving aside a critical evaluation of Morrison’s personal thoughts about Levi’s writing, what we should instead most urgently dwell on is the significance and the possible implications of choosing the American poet to introduce Levi’s complete works. Indeed, the subtle but inevitable connection between Toni Morrison’s fight against racism and Levi’s persecution as a Jew cannot pass unnoticed. If Levi was and still continues to be one of the most important figures of the contemporary Italian literary and cultural panorama, he was also a Jew, whose first writing success, *If This Is a Man*, and many other works to follow, originated from his experiences as a persecuted and interned Jew in Auschwitz. Toni Morrison, on the other hand, is known to the literary, cultural, and political world for her strong commitment to and reflections on the racial issues that have interested modern American history. The connection is then almost inevitable to draw and the fact that Toni Morrison has been chosen as the literary authority to present Primo Levi’s works to the North American and the global audience, speaks, for itself. Even though Levi’s ideas on racism and cultural persecution can be said to be very different in tone to those that characterize Morrison’s attitude and words, Toni Morrison becomes associated with Levi to such a degree that her struggle for justice and equality for black Americans becomes intimately linked to Levi’s testimony of the horrendous injustice, oppression, and inhumanity that the Jews experienced in Auschwitz. In the last instance, anti-racism and anti-Semitism are brought together by a literary operation. The comparison that this literary operation suggests is that, at a certain level, the anti-Semitism toward the European Jewish community that Nazism and Fascism brought to its extreme and atrocious consequences relates to, dialogues, and interacts with the racism toward the African American community that happening during the twentieth century (and beyond).

Studies on the possible connections between anti-Semitism and African American racism already exist and explore the relationship between these two phenomena from various perspectives. Among the most renowned contributions, we could name *From Abraham to Obama: A History of Jews, Africans, and African Americans* by Harold David Brackman, *Strangers and Neighbors: Relations Between Blacks & Jews in the United States* by Maurianne Adams and John H. Bracey, *In the Almost Promised Land: American Jews and Blacks, 1915–1935* by Hasia R. Diner, and *Blacks and Jews in Literary Conversation* by Emily Miller Budick (which also includes Toni Morrison’s *Beloved*). All these texts, by adopting different perspectives, testify to the existence of a literary and cultural discourse that clearly finds associations and points of contact between two unresolved phenomena that have most powerfully represented the escalation of injustice and the emergence of civil rights during the twentieth century: racism against black people and racism against Jews.

⁷ T. Morrison, *Introduction* in *The Complete Works of Primo Levi*, cit., pp 8-10.

⁸ *Ivi*, 8-10.

⁹ *Ivi*, 8-10.

Not surprisingly, however, or perhaps so, Toni Morrison is not the only one who has interpreted the relationship between anti-Semitism and African American racism thanks to and through the figure of Primo Levi. Paul Gilroy, author of another significant book on this topic, *The Black Atlantic* (in which he discusses the concept of diaspora for the black community), during his speech “Never Again: Refusing Race and Salvaging the Human”¹⁰ he gave after receiving the Holberg Prize (an international prize awarded annually by the government of Norway to outstanding scholars for work in the arts, humanities, social sciences, law and theology, either within one of these fields or through interdisciplinary work), so says:

Du Bois was a Germanophile before he went to live and study in that country. He visited Poland on three occasions and was clear about exactly what he had learned about the world’s “race problems” by placing colonial rule, the Third Reich and the US racial order in historical, moral and conceptual relation. One result of that effort, born in particular from his bearing witness to the fate of the Warsaw ghetto, was, he says ‘not so much clearer understanding of the Jewish problem, as it was a real and more complete understanding of the Negro problem.’

Gilroy then goes on:

Primo Levi, an authoritative humanistic emissary from the grey zone of the Auschwitz Lager, warned his readers about the continuing dangers posed both by fascism and by its imitators. In 1974 he issued this famous warning to which I have regularly returned for guidance:

Every age has its own fascism, and we see the warning signs wherever the concentration of power denies citizens the possibility and the means of expressing and acting on their own free will. There are many ways of reaching this point, and not just through the terror of police intimidation, but by denying and distorting information, by undermining systems of justice, by paralyzing the education system, and by spreading in a myriad subtle ways nostalgia for a world where order reigned, and where the security of a privileged few depends on the forced labor and the forced silence of the many.

Toni Morrison can be a third harbinger. She has, incidentally, expressed a strong affinity with what she calls Levi’s “defiant humanism” and applauded his “deliberate and sustained glorification of the human” in opposition to the efforts of systematic necrology. Morrison too penned a warning about the steady resurgence of fascism in the years immediately after the publication of *Beloved*.

Here, Gilroy is not only commenting on Levi’s works but is literally considering him a guide for his own thoughts. Levi’s role is no more exclusively that of a witness or a writer but that of an ambassador who, with his words, has warned his generation and those to come about the subterranean and sometimes invisible logics of power that govern human relations and especially every kind of fascism. Gilroy’s reference to Levi becomes something more than an appreciation for his literary works and ideas. It goes a step further and gives us the idea of what, of Levi’s books and ideas contained in those books, has particularly taken root in our contemporary society and what, from those words, can be derived. Even more interestingly, Gilroy’s response to Levi’s warning passes through two figures that have been fundamental in his formation as an intellectual: Du Bois and Toni Morrison, two crucial advocates of African American civil rights in the United States. More than likely aware of the “Introduction” to *The Complete Works* by Toni Morrison, here Gilroy is reiterating

¹⁰ P. Gilroy, *Never Again: Refusing Race and Salvaging the Human*, June 4, 2019: <https://holbergprize.org/en/news/holberg-prize/2019-holberg-lecture-laureate-paul-gilroy>.

and confirming the somehow veiled but strong connection that the choice of having Toni Morrison write the introduction to Levi's complete works suggested. The struggle against racism, especially expressed by and for black people, passes through the teaching and thoughts of Primo Levi.

These two examples, which more than likely are not isolated in the North American literary and cultural panorama, testify to how Levi's reception in the United States interests and involves different points of contact. Certainly, Levi's work intersects the American Jewish culture of, for instance, Saul Bellow, as we have seen before, and Philip Roth, with whom Levi had a long friendly relationship and to whom he conceded two interviews during his life.¹¹ Equally certain is that Levi's work also currently, and perhaps surprisingly (or perhaps not), continues to inform the black culture of Toni Morrison and Paul Gilroy.

3. *South America*

The diffusion of Levi's works and thoughts in Latin America seems to follow quite different paths than the one we have just seen for North America. Relying again on information from the Centro Internazionale di Studi Primo Levi in Turin and, especially for what concerns Portuguese culture and language, from the excellent research conducted by Professor Aislan Camargo Maceira (Universitat de São Paulo), Levi's legacy and reception in South America is starting to emerge in all its different aspects. Even though the research on when, what, and why publishing houses, intellectuals, or writers in South America turned to Primo Levi in the last four or five decades is still undergoing, we know for instance that the works of Primo Levi began to be widely available in the Iberian Peninsula only in 1987, the year of his death.¹² We also know, this time from Ian Thomson's excellent biography *Primo Levi. A Life*, that «an Argentine edition of *If This Is a Man*, published in Buenos Aires in 1956, was a disappointingly ragged version of the original. Levi complained: "*Traduttore traditore*"».¹³ At the same time, we can say that it was Brazil that probably started to show an interest in Levi before other Latin American countries. As Aislan Camargo Maceira's research shows,¹⁴ indeed:

- Levi's name first appears in Brazil in a newspaper called *O Estado de São Paulo* and specifically in connection with a statement that Levi pronounced about the death of Aldo Moro («Sento un tremendo dolore per questa fine atroce, e un sentimento di rabbia di fronte all'incapacità delle nostre autorità»).
- Brazilian newspaper articles used to name Levi as one of the major Italian writers and the famous interview Levi had with Philip Roth was published in the newspaper *O Estado de São Paulo* in January 1987.
- The diffusion of Levi's works in Brazil is also testified by the fact that, in November 1988, *É isto um homem?* was translated by Luigi Del Re with the publishing house Rocco. Del Re, an emigrant, and himself a writer, had a letter correspondence with Levi about his interest in translating the book.

¹¹ See Levi, *Opere complete*, cit., vol. III.

¹² Centro Internazionale di Studi Primo Levi: <https://www.primolevi.it/it/traduzioni>.

¹³ I. Thomson, *Primo Levi. A Life*, Metropolitan Books-Henry Holt, New York 2003, p. 266.

¹⁴ Centro Internazionale di Studi Primo Levi: <https://www.primolevi.it/it/traduzioni>.

A tabela periódica was published in 1994 (Luiz Sérgio Henriques, publishing house Relume-Dumará), and in 1997, the *Companhia das Letras* publishes *A trégua* (trans. Marco Lucchesi).

Additionally, the Centro Primo Levi in Turin also reports that the diffusion and translations of Levi's books in South America have been particularly relevant:¹⁵

- in Argentina, Leviatán publishes *Entrevista a sí mismo* / "A Self-Interview" in 2000 (originally, this is Marco Belpoliti's transcription of an interview Levi had in the Italian television in 1982 during a visit to Auschwitz); in 2006, Libros del Zorzal publishes a translation (by Octavio Kulesz) of *Intervista a Primo Levi ex deportato* [a 1983 interview of PL, ex-deportee], edited by Anna Bravo and Federico Cereja.
- In Mexico, some of Levi's books have been recently translated and published: *The Periodic Table* (Alianza Editorial Mexicana - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990), *The Truce* (Muchnick – Océano, 1998), the *Trilogía de Auschwitz* (Oceano De Mexico, 2006) [the Auschwitz trilogy] and *If Not Now, When?* (Oceano De Mexico, 2008).

Although this information is crucial as it contributes to the idea of what among Levi's works have captured the audience and the publishing houses' attention across different countries in Latin America, it also serves to shed light, perhaps even more importantly for the aim of this paper, on the implications that Levi's reception and assimilation in South America arise. Certainly, as the editorial history that we have partly seen shows, the presence of a large Italian community in different countries of South America contributed to the diffusion of Levi's works. An example for all is Luigi Del Re, who, as we have seen, decided autonomously to translate Levi's book and started an epistolary conversation with him. At the same time, though, Levi's works seem to have also known a philosophical and political revival, like the one we have seen happening in North America, that has interested many different aspects of Latin America cultures.

Levi's most renowned idea of the "gray zone",¹⁶ for which power relations are almost always more complex than what they seem, has largely dominated the literal and metaphorical reception of Primo Levi's legacy in South America. In an article by María Rosa Olivera-Williams ("El legado del exilio de Cristina Peri Rossi: un mapa para géneros e identidades") about the Uruguayan/Spanish writer Cristina Peri Rossi's book, *La nave de los locos*, Olivera-Williams states that «se podría hablar de la expansión de la "zona gris," fenómeno sobre el cual reflexionó Primo Levi en *I sommersi e i salvati* (1986)» and then specifies that the grey zone is «la colaboración consciente o inconsciente con un régimen desaparicionista».¹⁷ The parallel between the death camp logics and that of the dictatorial realities of South America is set. Even though the two realities are not comparable in material terms (for historical, temporal, and spatial reasons), they can nevertheless be interpreted through the same intellectual means. In this sense, Levi's idea of the "gray zone" becomes a universal tool that can be applied to distant situations that share similar logics.

¹⁵ *Ivi.*

¹⁶ The chapter "The Gray Zone" is contained in Levi's last work, *The Drowned and the Saved*.

¹⁷ "One could speak about the expansion of the 'gray zone', a phenomenon on which Primo Levi reflected in *I sommersi e i salvati* (1986)"; "the conscious or unconscious collaboration with a regime that relied on the political weapon of *desapariciones*". M. R. Olivera-Williams, "El legado del exilio de Cristina Peri Rossi: Un mapa para géneros e identidades" in *A contracorriente* (Raleigh, N.C.) 10, no. 1 (2012): 71.

Similarly, Javier Auyero in the article “The Gray Zone” (contained in *Routine Politics and Violence in Argentina: The Gray Zone of State Power*, 2007) recounts the commingling of organized crime and authorities or, as he calls them, “political entrepreneurs” and “specialists in violence”, in lootings, riots, and manifestations of collective violence. Once again, as in the previous example, in expressing his ideas, Auyero makes use of Levi’s expression “the grey zone” as an intellectual tool: «this gray zone, Levi asserts, is a zone of ambiguity that challenges the pervasive we-they/friend-enemy bipartition»¹⁸ and then concludes, «it is also, and most importantly for the purpose of this book, a conceptual tool that warns us against too rigid – and misleading – dichotomies; in our case, looters, on one side, authorities and the looted on the other».¹⁹ Here Auyero repeats the interpretation of the gray zone as a cognitive tool that can find applications beyond its primary and original formulation. In particular, Auyero focuses on what Levi calls *impotentia judicandi* in the chapter “The Gray Zone”, that is the recognition that, in certain situations, it becomes more complicated than usual to express a definite and fixed judgements on people’s behaviors and situations. Possibly even more than with the example before, Auyero’s reception of the “gray zone” transcends the context for which it was firstly formulated by Levi and is used to interpret not an historical event *per se*, but the general idea of human judgement. Auyero’s mentioning of Primo Levi’s idea of the “gray zone” not only allows him to justify his argument from an intellectual, political, and philosophical point of view but also makes it clear that Auyero’s argument is founded on Levi’s idea. In this case, the reference to Levi is not instrumental – for the comparison – but fundamental – for the existence of the book.

Still relating to the idea of the “gray zone”, Nora Strejilevich, an Argentine writer and scholar, who was persecuted by the dictatorial regime and interned in a concentration camp (an experience described in *Una sola muerte numerosa*, 1997), in her most recent book *El lugar del testigo Escritura y memoria (Uruguay, Chile y Argentina)* (2019), refers to Primo Levi more than once. While depicting the figure and the role of the witness in the testimonial literature of Latin America in the Southern Cone during the ‘70s and ‘80s through different voices, Strejilevich constantly draws, among other aspects, on the idea of the gray zone, sometimes as it appears in Levi’s thought and sometimes as an intellectual tool apt to describe a variety of different situations. In the chapter “Argentina: en estado de memoria”, for instance, Strejilevich makes a direct allusion to Levi’s idea of the “gray zone”: «en la zona gris la división entre ellos y nosotros se desdibujaba, como advirtiera Levi».²⁰ In other instances, Strejilevich, who refers to the idea of the “gray zone” throughout her book, intimately links this idea to the different ways in which testimony is given. The “gray zone” is indissolubly connected to the witness and to the very act of re-telling a traumatic situation. Levi’s idea is both somehow relativized – being it dependent on the witness and the context of their testimony – and at the same time generalized – it pertains all the witnesses, despite their specific experience or ways to relate about these experiences. There seem to be different gray zones, which in turn depend on the different testimonies to which we listen.

Finally, even though the number of examples could expand, the reception of Levi’s legacy in close conjunction with memory is present in Vera Vigevani Jarach’s testimony. As forcefully argued by Monica Jansen and Maria Bonaria Urban in their paper “Vera Vigevani Jarach, ‘Witness’ and ‘Militant’ of a Double Trauma. Plurimedial Memories of a Grandchild of the Shoah and of a Desaparecida’s Mother”, Jarach, an

¹⁸ J. Auyero, *Routine Politics and Violence in Argentina: the Gray Zone of State Power*, Cambridge University Press, Cambridge (UK) 2007, p. 31.

¹⁹ *Ivi*, p. 32.

²⁰ “In the gray zone the division between them and us blurred, as Levi warned”. N. Strejilevich, *El lugar del testigo Escritura y memoria (Uruguay, Chile y Argentina)*, LOM Ediciones, Santiago de Chile 2019, p. 251.

Italian Jew emigrated in Argentina, whose grandfather died in the Holocaust, and then one of the mothers of Plaza de Mayo, more than once refers to Primo Levi's words to express the importance and urgency of maintaining the memory of the victims of the Argentinian terrorism of State alive.²¹ In her words and thoughts, the memory of her past as a persecuted Jew in Italy intertwines with her role as a witness of the Argentinian repression toward the opponents of its dictatorship during the 70s. It is in this hybrid space of two memories and two testimonies that Primo Levi's figure emerges in Vera Vigevani Jarach's accounts. Primo Levi becomes both the representative of *his* own experience – the Shoah – and of all the other victims of any totalitarian and repressive regime.

4. Conclusion

Although many more examples could be made about Primo Levi's penetration in the Northern and Latin American panorama, from the ones that have just been discussed, we can already see that a new perspective is emerging in the field of Levi studies, that is a perspective that takes into consideration, and actually emphasizes, Levi's profound and compelling flexibility as an author. Despite the differences, all these ways in which Levi's thoughts and ideas have been received show that the reception of Levi's works is more present, ambiguous, and *in fieri* than what critics, especially in Italy, have thought for many years. Primo Levi becomes a guiding figure, to whom authors, intellectuals, and common people turn for trying to elaborate, and possibly know, the most urgent ethical, social, and cultural questions of our times. From all the examples we have seen and from an analysis of Levi's works' legacy outside of Europe and beyond the years of his life, we can affirm that he emerges as an author who not only has to tell a story – *his* story – but whose narration always actualizes itself in new contexts. This new direction in Levi's reception should lead us to reflect on an unusual and uncommon figure of Levi, who nonetheless exists and returns in many contemporary discourses.

To conclude, although much still needs to be done to formulate a broader discourse around Levi's reception in North and South America and to understand how widespread this phenomenon is, it is quite certain that a comparative study of Levi's reception in the Americas requires a closer attention for at least two interconnected reasons. One is that it can enrich the area of Levi studies and may illuminate new perspectives on Levi's legacy in a variety of research fields, from social to cultural studies, from trauma studies to political science and philosophy. The other is that it can reveal how Levi's ideas are more and more present under differing forms in the modern global context and how his words are important for deciphering and interpreting today's world.

²¹ M. Disegni, "Dalla Shoah a Plaza de Mayo, il silenzio è l'arma dei fascisti", 2018: <https://moked.it/blog/2018/02/16/dalla-shoah-plaza-de-mayo-silenzio-larma-dei-fascisti/>. I would like to thank Monica Jansen who kindly made me aware of the story of Vera Vigevani Jarach and referred this link to me.

Bibliography

- J. Auyero, *Routine Politics and Violence in Argentina: the Gray Zone of State Power*, Cambridge University Press, Cambridge (UK), 2007
- D. Ansallem, *Il mio incontro con Primo Levi* (1980), in P. Levi, *Opere complete*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino, 2018
- Centro Internazionale di Studi Primo Levi: <https://www.primolevi.it/it>
- M. Disegni, *Dalla Shoah a Plaza de Mayo, il silenzio è l'arma dei fascisti*, 2018: <https://moked.it/blog/2018/02/16/dalla-shoah-plaza-de-mayo-silenzio-larma-dei-fascisti/>
- P. Gilroy, *Never Again: Refusing Race and Salvaging the Human*, June 4, 2019: <https://holbergprize.org/en/news/holberg-prize/2019-holberg-lecture-laureate-paul-gilroy>
- M. Leffler, *The Italianist: An Interview with Ann Goldstein on Translating Primo Levi's Work* in *Jewish Book Council*, July 29, 2019: <https://www.jewishbookcouncil.org/pb-daily/the-italianist-an-interview-with-ann-goldstein-on-translating-primo-levis-work>
- P. Levi, *I sommersi e i salvati* in P. Levi, *Opere complete*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino, 2018
- P. Levi, *Opere complete*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino, 2016-2018
- P. Levi, *The Complete Works of Primo Levi*, edited by Ann Goldstein, Liveright, New York, 2015
- P. Levi, *The Drowned and the Saved*, trans. by Michael F. Moore in P. Levi, *The Complete Works of Primo Levi*, edited by Ann Goldstein, Liveright, New York, 2015
- T. Morrison, *Introduction*, in P. Levi, *The Complete Works of Primo Levi*, edited by Ann Goldstein, Liveright, New York, 2015
- M. R. Olivera-Williams, *El legado del exilio de Cristina Peri Rossi: Un mapa para géneros e identidades*, in *A contracorriente* (Raleigh, N.C.) 10, no. 1 (2012)
- C. Stajano, *Le piramidi di Hitler* (1975), in P. Levi, *Opere complete*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino, 2018
- N. Strejilevich, *El lugar del testigo Escritura y memoria* (Uruguay, Chile y Argentina, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2019
- I. Thomson, *Primo Levi. A Life*, Metropolitan Books-Henry Holt, New York, 2003
- M. Vigevani, *Le parole, il ricordo, la speranza* (1984), in P. Levi, *Opere complete*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino, 2018

BARONI RAMPANTI E CITTÀ INVISIBILI A PECHINO: QUALCHE RIFLESSIONE SULL'OPERA DI ITALO CALVINO NELLA NARRATIVA CINESE CONTEMPORANEA

1. *Contesto storico-politico*

Tra la fine degli anni settanta e i primi anni ottanta dello scorso secolo, il governo cinese, dopo aver posto fine al radicalismo dell'epoca maoista (1949-1976), intraprese la cosiddetta politica di 'riforma ed apertura' (改革开放), inizialmente concentrata sulla modernizzazione di industria, agricoltura, scienza e tecnologia, ed esercito. Tale politica, mirante alla costruzione di un 'socialismo con caratteristiche cinesi' (具有中国特色的社会主义), ma oggi ridefinibile piuttosto come capitalismo autoritario, determinò nell'ambito letterario un enorme, influsso di opere provenienti dall'estero, prevalentemente occidentali, di traduzioni di opere di narrativa, poesia, saggistica, oltre che di filosofia, storia, ed antropologia, un fenomeno poi sintetizzato nella definizione di 'frenesia culturale' (文化热).¹ In sostanza, dopo la lunga stagione del realismo socialista, si permetteva alla classe intellettuale di riprendere il complesso dialogo con la cultura occidentale il quale, da intenso e rivoluzionario nei primi decenni del ventesimo secolo, si era poi spento con l'avvento della suddetta stagione maoista.

In tale contesto, vari testi della letteratura italiana contemporanea vennero portati all'attenzione del lettore cinese e spazio considerevole venne dato ad opere di impostazione borghese ed antifascista del pre e dopo guerra, tra le quali spicca quella di Alberto Moravia. Tale scelta si spiega anche con il fatto che testi simili risultavano più facilmente integrabili nel discorso del socialismo umanista teorizzato da pensatori quali Li Zehou (1930-2021). Tuttavia, tra gli autori italiani di quell'epoca, pochi sono riusciti ad imporsi tra lettori colti, scrittori, ed élite intellettuale cinese quanto Italo Calvino. La traiettoria umana, letteraria, artistica dello scrittore sanremese sembrava infatti un modello in cui molti scrittori cinesi potevano in qualche misura riconoscersi: la stagione dell'impegno politico, culturale, e resistenziale; il disincanto dopo i fatti d'Ungheria; il realismo leggero dello scoiattolo della penna (Pavese dixit); l'attenzione al mondo dell'infanzia e del fantastico, fino alla stagione francese del postmoderno illuministico. In altri termini, da una parte opere quali la trilogia *I nostri antenati* (in particolare *Il barone rampante* e *Il visconte dimezzato*), ma anche *Il sentiero dei nidi di ragno*; dall'altra *Le città invisibili*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *Il castello dei destini incrociati*.

¹ A questo riguardo, si veda: J. Wang, *High Culture Fever: Politics, Aesthetics and Ideology in Deng's China*, Berkeley, University of California Press, 1996.

2. Wang Xiaobo e le Lezioni americane

Dato che in questa sede una discussione su Calvino in Cina sarebbe inevitabilmente generica e superficiale, si porrà invece in risalto come taluni aspetti della sua poetica, anche quelli teorici delle *Sei Lezioni*, in particolare il suo discorso sulla leggerezza in letteratura, vengano accolti e rielaborati nell'opera letteraria di Xiaobo Wang (1952-1997), una delle voci più eclettiche e non canoniche della cultura cinese della fine del secolo scorso.

In una saggio informale,² Wang discorre delle impressioni in lui suscitate dalle *Lezioni americane* e spiega di essere molto incuriosito da quale potesse essere il soggetto dell'ultima, incompiuta lezione.³ Wang aggiunge che dopo aver letto questo testo si sente ancora più attratto dall'opera di Calvino.⁴ Egli cita poi *I nostri antenati* come esempio di leggerezza in letteratura e si sofferma su *Le città invisibili* quale esempio della svolta Calviniana, che egli sintetizza come l'idea secondo cui il romanzo possiede infinite possibilità (come ars combinatoria e quanto a sviluppo narrativo). Ciò, secondo Wang, rappresenta un punto sul quale anche quanti non apprezzano tutte le opere di Calvino dovrebbero comunque concordare. Lo scrittore cinese osserva come Marco Polo non completi una storia/la storia delle città invisibili, ma continui invece ad elencare città, quasi senza soluzione di continuità, avendo come obbiettivo non tanto una narrazione conclusa, ma la resa romanzesca delle qualità esposte nelle *Lezioni americane*. Wang chiosa il suo articolo, ipotizzando che il capitolo non completato rappresenti in effetti l'elemento unificante di un'opera che, idealmente, possa soddisfare le esigenze di ogni lettore. Wang ammette che se anche la sua interpretazione fosse corretta, la fattibilità di tale progetto sarebbe dubbia; tuttavia, non per questo ne sarebbe sminuita l'importanza. Ora, tale documento sembra scritto di getto ed è alquanto impressionistico nei toni. Ovviamente, ciò implica anche una certa superficialità, se non addirittura una forzatura anacronistica del Calvino teorico sul Calvino scrittore.⁵ Tuttavia, esso offre lo spunto per cogliere aspetti che possono sfuggire a chi si muova precipuamente all'interno di un sistema letterario dato. Inoltre, esso ha il merito di enucleare il tipo di interpretazione del significato e del valore dell'opera di Calvino nel campo letterario cinese dell'epoca. In questo senso va intesa, a modo di vedere di chi scrive, l'interpretazione che Wang dà della teoria e pratica narrativa calviniana come espressione dell'idea dell'inesauribilità delle possibilità espressive del romanzo. Più specificamente, essa rappresenta, nel contesto del lavoro di Wang, un'idea rivoluzionaria che svolge una funzione non dissimile

² X. Wang, *Calvino ed il prossimo millennio* (卡尔维诺与未来的一千年), http://www.ruanyifeng.com/calvino/2007/10/calvino_and_the_next_millennium.html. Questo saggio informale fu pubblicato postumo nel maggio del 1997, in una raccolta intitolata *La maggioranza silenziosa – tutti i saggi satirici ed informali di Wang Xiaobo* (沉默的大多数—王小波杂文随笔全编) per i tipi della China Youth Press.

³ *Ibidem*. In appendice al testo delle *Lezioni americane*, si trova un saggio intitolato *Cominciare e finire*. Come spiegato dai curatori, tale saggio è un «inedito, ricavato dai manoscritti delle Norton Lectures. Si tratta della stesura provvisoria ma completa, della conferenza iniziale; questo testo (che reca la data 22 febbraio 1985) verrà poi scartato, ma parecchio materiale era destinato a confluire nella sesta lezione, rimasta incompiuta, Consistency»: I. Calvino, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*; con uno scritto di Giorgio Manganelli. Oscar Mondadori, Milano, 2018., p. 122.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Le città invisibili* venne pubblicato nel 1972 mentre *Le Lezioni americane* è un testo incompleto al quale Calvino stava lavorando nel 1985. Detto ciò, è chiaro che le riflessioni teoriche di Calvino si basano sulle sue letture quanto sulla sua esperienza di scrittore. In altri termini, esse esplicitano le linee guida di una pratica dello scrivere che, per dirla taoisticamente, ottiene determinati obbiettivi o risultati estetici, senza esserseli posti previamente. In questo senso, le osservazioni di Wang appaiono pertinenti.

da quella che *L'opera aperta* di Eco si vide riconosciuta in America latina nei primi anni ottanta del secolo scorso.⁶

Uno degli esempi più rilevanti a questo proposito, anche in termini di appropriazione strategica e valorizzazione simbolica di Calvino e della sua opera, si trova in un saggio di Wang intitolato, Celinianamente, *Viaggio al termine della notte* (茫茫黑夜漫游). In esso, egli afferma polemicamente che la vera letteratura è la narrativa di Calvino e Yourcenar; tuttavia, con malcelata ironia, per non dispiacere a chi fa del nazionalismo letterario in Cina, e così da non disconoscere la presupposta centralità della cultura cinese, riesprime lo stesso concetto in cinese classico, adottando caratteri diversi per indicare i nomi di questi due autori stranieri.⁷ Si noti inoltre come, mentre i nomi di altri riferimenti letterari stranieri elogiati da Wang mutino spesso, quelli di Calvino e di Milan Kundera siano una costante, un modello di leggerezza e del piacere di scrivere. Per esempio, nella prefazione al suo romanzo più lungo e stilisticamente complesso, *Templio della longevità* (万寿寺), Wang spiega in maniera chiara ed esplicita che tra i modelli letterari ai quali si è principalmente ispirato vi sono Kundera e Calvino, e sottolinea come, sebbene non legga né il francese né l'italiano, un lirismo leggero traspaia egualmente anche dai loro lavori in traduzione.⁸ In altri termini, l'aspetto che sembra colpire ed ispirare Wang è l'idea e la pratica della leggerezza con la quale esprimere la forza del desiderio e provare a resistere al peso dell'esistenza. In questo senso, si può affermare che l'opera di Kundera rappresenti l'elemento tramite il quale Wang legge e metabolizza l'idea Calviniana di leggerezza. A questo riguardo, è opportuno citare quanto Calvino dice del capolavoro di Kundera:

Il suo romanzo *L'Insostenibile Leggerezza dell'Essere* è in realtà un'amara constatazione dell'Ineluttabile Pesantezza del Vivere: non solo della condizione d'oppressione disperata e *all-pervading* che è toccata in sorte al suo sventurato paese, ma d'una condizione umana comune anche a noi, pur infinitamente più fortunati. Il peso del vivere per Kundera sta in ogni forma di costrizione: la fitta rete di costrizioni pubbliche e private che finisce per avvolgere ogni esistenza con nodi sempre più stretti. Il suo romanzo ci dimostra come nella vita tutto quello che scegliamo non tarda a rivelare il proprio peso insostenibile. Forse solo la vivacità e la mobilità dell'intelligenza sfuggono a questa condanna: le qualità con cui è scritto il romanzo, che appartengono a un altro universo da quello del vivere.⁹

Ovviamente, *mutatis mutandis*, il riferimento allo stalinismo ed alla condizione «toccata in sorte» alla Cecoslovacchia, come ai vari paesi-satellite dell'ex Unione Sovietica, doveva risultare, particolarmente significativo per Wang, ancora bambino durante il Grande balzo in avanti (1958-1959) e adolescente nella prima, drammatica fase della Rivoluzione Culturale (1966-1969). Ma al tempo stesso, risulta ugualmente rilevante l'impressione suscitata in Wang dal fatto che Calvino lasci aperto uno spiraglio, un barlume di speranza gettato da ciò che definisce come la vivacità e la mobilità dell'intelligenza in ogni esperienza umana – un'idea diversamente elaborata nell'epilogo de *Le Città invisibili*.

⁶ Come noto, Calvino non si mostrò totalmente convinto dall'idea dell'opera aperta, al punto di affermare «invidio la sicurezza di Umberto Eco nel credere che le 'forme aperte' siano più nuove delle 'forme chiuse', quando anche le forme metriche, la rima (la rima!) da un anno all'altro possono tornare ad avere un significato nuovo»: I. Calvino, *La sfida al labirinto* in Id., *Una pietra sopra*; con uno scritto di Claudio Milanini. Oscar Mondadori, Milano, 2016, p. 112. Tuttavia, che idee simili ma comunque distanti e differenziabili abbiano esercitato simili funzioni in contesti di dittature militari o del proletariato, fa ovviamente riflettere.

⁷ X. Wang, *Viaggio al termine della notte* (茫茫黑夜漫游) in Id., *Il valzer delle candele* (地久天长), Changchun, Shidai wenyi chubanshe, 1998, p. 237.

⁸ X. Wang, *Templio della longevità* (万寿寺), in Id., *La trilogia delle età – L'età del bronzo* (时代三部曲–青铜时代), Guangzhou, Huacheng chubanshe, Guangzhou, 1997, pp. 5-6.

⁹ Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 11.

3. *La leggerezza di Calvino e l'opera narrativa di Wang*

Ma come si traduce l'ispirazione di Calvino nell'opera di Wang? La domanda è ovviamente complessa e rilevante. Wang non ha articolato una poetica del romanzo come Calvino nelle *Lezioni Americane*, né come Kundera nel suo *Art du roman*; egli ha comunque costantemente insistito nei suoi saggi, racconti e romanzi sul fatto che la scrittura è altra cosa dal vivere. Più concretamente, essa dovrebbe essere caratterizzata dalla presenza di tre aspetti quali: il desiderio e la sessualità in quanto esperienza panica; l'interessante; l'intelligenza. In quanto segue intendo soffermarmi criticamente su talune analogie ed omologie tematiche ed attanziali, e su talune rielaborazioni cronotopiche, allo scopo di evidenziare certe fondamentali tendenze della riappropriazione creativa che Wang porta avanti nei confronti dell'opera di Calvino.

3.1. *Baroni rampanti al tempo della rivoluzione (cinese)*

È sicuramente difficile stabilire quale opera di Calvino abbia più marcatamente segnato la scrittura di Wang. Tuttavia, un ruolo importante spetta senza dubbio alla trilogia *I nostri antenati*, in particolare al romanzo *Il barone Rampante* (1957). Come noto, Cosimo – il protagonista – rifiuta il geotropismo politico, culturale, e generazionale della società e della famiglia in cui vive e decide di trasferirsi tra gli alberi, per sempre. Questo episodio è citato da Wang Er, il protagonista-narratore di una novella di Wang, intitolata *L'amore al tempo della rivoluzione* (革命时期的爱情) (un titolo probabilmente ispirato a *El amor al tiempo del colera* di Garcia Marquez), il quale lavora nella torre di una fabbrica di pasta di soia. Dopo aver affermato che Wang Er vi discende raramente, spiega che questa situazione fa pensare a quella di Cosimo, ed aggiunge di non stancarsi mai di leggere *Il barone Rampante*.¹⁰ Come si può evincere, anche qui la pesantezza del vivere – certo esasperata in determinate condizioni socio-politiche – coincide con l'assenza della leggerezza, vivacità e mobilità propria dell'intelligenza. Wang Er si rifugia sulla torre per sfuggire agli abusi di un quadro di partito, una donna di mezza età persuasa di essere l'oggetto di una caricatura oscena, a suo dire disegnata dal protagonista; tuttavia, per quanto posta in alto, la torre è comunque un luogo di lavoro ed un oggetto artificiale che, diversamente dagli alberi di Cosimo, non permette la libertà di una mobilità orizzontale in un ambiente naturale; inoltre, essa non rimane isolata, sicura, irraggiungibile. Infatti, l'ordalia politica del protagonista – il vero e proprio fulcro narrativo della novella – ha inizio quando un altro quadro donna, giovane, piacente e sadomasochista, visita il protagonista al lavoro nella torre.¹¹ In seguito, a causa di un paio di incidenti in cui è coinvolto, il protagonista viene giornalmente sottoposto a lunghi interrogatori dalla sua aguzzina, narrati con inconfondibile, idiosincratico *humour noir*, perdendo quindi la possibilità di rifugiarsi a piacimento nella torre. Anche in questo caso, ovviamente, non è chi non veda come il peso del contesto sulla

¹⁰ X. Wang, *L'amore al tempo della rivoluzione* (革命时期的爱情) in: *La trilogia delle età – L'età dell'oro* (时代三部曲–黄金时代), Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1999, p. 180. Questo romanzo, come tutti gli altri scritti di Wang discussi nel presente saggio, fu completato agli inizi degli anni novanta del secolo scorso.

¹¹ A questo riguardo si potrebbe sviluppare un parallelo tra l'analisi che Calvino offre del pensiero di Fourier alla luce della sua lettura di Sade, nel saggio *Per Fourier 2. L'ordinatore dei desideri*, in, I. Calvino, *Una pietra sopra*, cit., pp. 295-297, e la lettura che Wang fa del legame tra sessualità e perversione durante la Rivoluzione Culturale. Ovviamente la cosa esula dai limiti di questo saggio.

declinazione spaziale della novella di Wang differisca da quella de *Il barone rampante*: come è noto, Cosimo scenderà dai suoi alberi solo in tarda età, *in limine mortis*.

3.2 . *La fuga d'amore notturna di Hongfu: Cavalcanti a Chang'an*

In uno dei suoi lavori più lunghi e complessi, intitolato *La fuga d'amore notturna di Hongfu* (红拂夜奔), un romanzo costruito su vari piani narrativi, e che include un metanarratore, nonché la *mise en abyme* dell'adattamento di una storia della dinastia Tang (618-907 d.C.), Li Jing, il protagonista di detto *embedded narrative*, viene presentato come un geniale *outsider*, disperatamente e comicamente determinato a non a confondersi con la folla. Infatti, in questa città, laddove la maggior parte degli abitanti si sposta su dei trampoli per evitare di venire insozzata dagli schizzi di fango, Li Jing, grazie ad una stupefacente modifica del mezzo di locomozione, attraversa la città molto più velocemente dei suoi concittadini, quasi volando al di sopra di essi: «李靖在洛阳城里走动时，就像一只在小河沟里觅食的鹭鸶».¹² Il narratore spiega che il cattivo odore e le sostanze irritanti emananti dalle strade fangose, come pure il bailamme cittadino e le lamentele dei suoi concittadini, raggiungono e disturbano comunque il protagonista. Si noti come la stralunata invenzione di Li Jing non sia soltanto l'estensione su di una scala fantasticamente più grande dello strumento usato dai suoi concittadini (un oggetto reale usato in maniera alquanto irrealistica per una finalità pratica); si tratta invece di un oggetto irrealistico usato in maniera assolutamente irrealistica, per una finalità che è al tempo stesso pratica, e cioè spostarsi con velocità e leggerezza; e simbolica, e cioè rimarcare la propria leggerezza ed indipendenza intellettuale rispetto alla folla. Chiaramente, tale gesto può essere inteso come una sorta di parodia postmoderna del famoso esempio tratto dal Decameron (VI, 9) e citato da Calvino nella prima delle sue lezioni. Come noto, nell'episodio in questione, Cavalcanti si trova a passeggiare nei pressi di una chiesa, quando viene approcciato da un gruppo di ricchi giovani fiorentini, la *jeunesse dorée* come la definisce Calvino. L'austero letterato viene circondato, provocato ed accusato dai perdigiorno di non voler mai unirsi alle loro baldorie perché, per quanto ricco, sembra interessarsi soltanto ad una misteriosa filosofia, tacciabile di empietà. Come noto, Calvino non dà particolare importanza alla possibile esegesi filosofica della risposta di Cavalcanti, ma insiste sull'importanza del gesto fisico con il quale questi si sottrae agli importuni: «Ciò che ci colpisce è l'immagine visuale che Boccaccio evoca, Cavalcanti che si libera d'un salto "sì come colui che leggerissimo era"».¹³ Per Calvino in effetti, il movimento del poeta rappresenta il miglior esempio di agilità intellettuale – una virtù la quale non può essere disgiunta dalla forza e non è accomunabile alla superficialità – perché «esiste una leggerezza della pensosità» come pure «una leggerezza della frivolezza» e, paradossalmente, «la leggerezza pensosa può far apparire la frivolezza come pesante e opaca».¹⁴

¹² «Quando camminava per la città di Luoyang, Li Jing assomigliava ad una gru alla ricerca di cibo in un minuscolo corso d'acqua»: X. Wang, *La fuga d'amore notturna di Hongfu* (红拂夜奔), in Id., *La trilogia delle età – L'età del bronzo* (时代三部曲 – 青铜时代), Guangzhou: Huacheng chubanshe, 1997, p. 261. Tutte le traduzioni dal cinese sono mie.

¹³ Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 15.

¹⁴ *Ivi*, p. 14. Tali osservazioni si possono considerare come una risposta alle critiche che taluni critici hanno mosso contro l'opera di Wang, notando, a loro dire, una sorta di contraddizione tra le ambizioni anticommerciali – il suo autodefinirsi uno "scrittore serio" (严肃作家) – e la sua ricerca di ciò che definisce "l'interessante". Si veda per esempio: S. Huang, *Sul percorso di Wang Xiaobo e a proposito della forma esistenziale degli intellettuali nelle scienze umane nella società moderna* (王小波的道路——兼论人文知识分子在现代社会的存在方式), in «Novel Review» [小说评论], 6, 1998, p. 38. Tale critica è facilmente riconducibile alla "frivolezza" stigmatizzata da Calvino) attraverso la narrativa.

Nell'esempio tratto dal testo di Wang, Li Jing viene presentato come un giovane la cui unica vera ambizione è inizialmente quella di dimostrare il proprio genio matematico provando, anacronisticamente, il teorema di Fermat. Tuttavia, le sue astratte speculazioni non sono bene accolte dal potere. Inoltre, il suo procedere tra il cielo ed i suoi concittadini senza curarsi, gesto degno di un personaggio di Rabelais, di coprire i propri genitali lo espone ad accuse di oscenità, invidia, e scandalo. Evidentemente, questa sua differente "visibilità" (tra *nonchalance* ed esibizionismo, quasi *pour épater les bourgeois*) lo differenzia da Cosimo, non solo perché questi si rende visibile a suo piacimento; ma anche per il fatto che l'antieroe di Wang si sposta su oggetti di legno e non tra vivi alberi, ed è comunque destinato a ridiscendere, costantemente trascinato dalla gravità intesa tanto nel senso fisico che moralistico.¹⁵

3.3. Fughe e città invisibili

La fuga d'amore notturna di Hongfu presenta un altro interessante spunto comparativo con *Le città invisibili*. Li Jing, dopo essere fuggito da Luoyang, la capitale storica della dinastia Sui (581-618), si rifugia a Chang'an, la capitale della dinastia Tang. Quando l'imperatore gli affida il compito di rimodellare la metropoli, Li Jing sottopone all'attenzione del sovrano un progetto per una città eolica in pietra; ed un altro per una città ad acqua in legno, attraversata da canali, come Venezia, ma che certo rimanda anche alla multiforme Fillide, descritta nel quarto capitolo - *La città e gli occhi* - del romanzo *Le città invisibili*. Questi progetti, i quali in sostanza proiettano una visione urbanistica fantastica, umana e vivibile, vengono rifiutati dal sovrano. In un terzo progetto, la città proposta da Li Jing ha come elemento base la terra, ed il suo funzionamento si basa sulla fatica umana, un principio che impedirebbe ai sudditi di indulgere in «voli di fantasia» (想入非非) – termine che la *persona* di Wang associa alla libido freudiana. Ovviamente, l'idea viene accettata con entusiasmo dal sovrano, il quale in questo caso «没有说 “联的都城不同于猪圈”». ¹⁶ A questo proposito, è interessante osservare come tale riferimento trovi riscontro nel romanzo *Le città invisibili*, un capitolo del quale si sofferma sulla descrizione dell'aspetto prettamente scatologico della città di Bersabea. Inoltre, vale la pena sottolineare come Wang rielabori una delle scene più suggestive di questo romanzo di Calvino. Come noto, Kublai, sulla base delle informazioni di Marco, produce dei modelli delle città descritte, arrivando poi a vederle astrattamente in una partita a scacchi, quale Michelangiotesca arte del togliere:

Tornando dalla sua ultima missione Marco Polo trovò il Kan che lo attendeva seduto davanti ad una scacchiera. Con un gesto lo invitò a sedersi di fronte a lui e a descrivergli col solo aiuto degli scacchi le città che aveva visitato. Il veneziano non si perse d'animo. Gli scacchi del Gran Kan erano grandi pezzi d'avorio levigato: disponendo sulla scacchiera torri incombenti e cavalli ombrosi, addensando sciame di pedine, tracciando viali dritti o obliqui come l'incendere della regina, Marco Polo ricreava le prospettive e gli spazi di città bianche e nere nelle notti di luna (...) ormai Kublai Kan non aveva più bisogno di mandare Marco Polo

¹⁵ Tale critica è facilmente riconducibile alla "frivolezza" stigmatizzata da Calvino) attraverso la narrativa. Come osservato acutamente dal filosofo francese Vladimir Jankélévitch, « la gravité au double sens de sérieux et de géotropisme, est (...) notre tendance naturelle » («la gravità, intesa tanto come seriosità quanto come geotropismo è la nostra naturale tendenza»: V. Jankélévitch, *L'Ironie*, Flammarion, Paris, 1964, p.33).

¹⁶ «Non disse che la città doveva essere diversa da un porcile», X. Wang, *La fuga d'amore notturna di Hongfu* (红拂夜奔), cit., p.391.

in spedizioni lontane: lo tratteneva a giocare interminabili partite a scacchi (...) La conoscenza dell'impero era nascosta nel disegno tracciato (...) dalle alternative inesorabili d'ogni partita.¹⁷

In *La fuga d'amore notturna di Hongfu*, Li Jing, malgrado il rifiuto dell'imperatore di accogliere i suoi più rivoluzionari progetti urbani, si diletta ad osservare i modellini delle sue città, facedoli abitare da formiche e verificando, con sorpresa, come il comportamento degli insetti nei diversi ambienti confermi la sagacia del sovrano: «实验的结果是风力长安里的蚂蚁比较聪明, 水力长安里的蚂蚁比较强壮, 人力长安里的蚂蚁最为安分守己。这个结果证明了皇帝的圣明».¹⁸ Va osservato che l'analogia tra formiche e sudditi è assai comune nella letteratura filosofica cinese classica. Inoltre, nel folclore buddista in Cina, storie di origine indiana comparano spesso grandi regni e città a formicai che l'ignoranza, nel senso buddista del termine, e la vanagloria delle ambizioni umane di conquista impediscono di vedere per quello che sono.¹⁹ Quindi, se da un lato Wang è ovviamente a conoscenza di tali ed altri paralleli intraletterari, appare al tempo stesso evidente una rielaborazione del discorso Calviniano delle *Città invisibili*. Tale analogia o parallelo si riflette soprattutto nella superiorità psicologica, per usare un termine assai improprio, esercitata dall'imperatore Tang e da Kublai Kan rispetto ai loro interlocutori, ovvero nel fatto che i due sovrani li portano a disegnare o rammentare un progetto o immagine di città già esistente. Tuttavia, mentre l'interesse di Kublai appare motivato dal desiderio di inglobare la variegata totalità del suo impero in quanto somma di ricordi ed immaginazione, il sovrano Tang appare piuttosto motivato dal desiderio di evitare che una tale variegata totalità immaginativa si ponga in essere per i suoi sudditi.

Un altro aspetto degno di nota è che la divisione in quartieri quadrati e murati della città di Chang'an – un fatto storico – viene umoristicamente estesa alle fattezze suoi abitanti, al punto che, «长安城里真正的君子, 都长着四方脸, 迈着四方步。真正淑女, 长的是四方的屁股, 四方的乳房, 给孩子喂奶时好像拿了块砖头要拍死他一样».²⁰ Ovviamente, il fatto che la geometria della città venga replicata in termini grotteschi ed iperbolici nell'aspetto fisico dei suoi abitanti, sottolinea l'oppressiva uniformità del loro modo di pensare e del loro stile di vita. Ma si applica, per analogia, anche alla Pechino moderna – la grigia megalopoli nella quale vive il narratore/autore implicito. Tale propensione al conformismo ed al controllo sociale, la quale si estrinseca come una forma particolarmente deleteria di ragione strumentale, esclude la possibilità di rinvenire «chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio» – per citare l'epilogo de *Le città invisibili* – soffoca una diversa e più libera nozione spaziale ed è vista da Wang come un elemento che accomuna leader cinesi di tutte le epoche.

¹⁷ I. Calvino, *Le città invisibili*; presentazione dell'autore con uno scritto di Pier Paolo Pasolini. Oscar Mondadori, Milano, 2017, p. 118.

¹⁸ «Il risultato dell'esperimento fu che le formiche della Chang'an eolica si dimostravano abbastanza intelligenti, quelle della Chang'an acqua abbastanza robuste, mentre quelle della Chang'an a manodopera umana si dimostravano estremamente ligie alle regole. Tale risultato provò l'augusta saggezza dell'imperatore, il quale era a conoscenza fin dall'inizio di quanto stava facendo Li Jing, come pure della conclusione alla quale sarebbe giunto»: X. Wang, *La fuga d'amore notturna di Hongfu* (红拂夜奔), cit., pp. 394-395.

¹⁹ Si veda a questo riguardo, W. H. Niehauser, Jr. *T'ang Tales* in V. Mair (a cura di), *The Columbia History of Chinese Literature*, Columbia University Press, New York, 2001, pp. 585-586.

²⁰ «A Chang'an, gli uomini che possono dirsi davvero dabbene hanno tutti una volto quadrato e camminano a passi misurati al centimetro. Le giovani che possono dirsi davvero avvenenti sono fatte a quadrato, e così pure i loro seni. Per questo, quando allattano sembra prendano un mattone per stendere i loro pargoli»: X. Wang, *La fuga d'amore notturna di Hongfu* (红拂夜奔), cit., p. 508.

3.4. Fughe ed inseguimenti nella città-prigione

Changqing Luo ha correttamente osservato come il topos dell'inseguimento e della fuga caratterizzi vari lavori di Wang, ed ha giustamente notato come l'alter ego dell'io narrante si trovi spesso nel ruolo del fuggitivo, tanto nelle storie che si svolgono nel passato dinastico, quanto quelle che descrivono la Rivoluzione Culturale, gli anni novanta del secolo scorso, come pure quelle esplicitamente futuristico-distopiche.²¹ Tale situazione, quasi un dato ontologico, non ha apparente soluzione di continuità dato che l'epilogo di ogni inseguimento non è altro che un (eterno) ritorno ad un punto di partenza che è al tempo stesso diverso e simile.²² Tuttavia, Luo osserva che per quanto la possibilità di una fuga reale definitiva sia esclusa a priori, taluni personaggi, quali per esempio Li Jing, riescono con il loro gesto a denunciare l'assurdità del potere.²³ Non è chi non veda come anche in questa scelta narrativa, Wang sia debitore, o comunque fortemente cosciente, del discorso che Calvino articola in modo particolare in due storie incluse nella collezione *T con zero: Il Conte di Montecristo e L'inseguimento*. Come noto, questi lavori di Calvino tematizzano rispettivamente la studio della possibilità della fuga e la condizione del fuggitivo. Wang illustra la sua versione del primo aspetto tramite la saga di Li Jing. Nella nuova capitale, questi e la sua compagna Hongfu, trovandosi oppressi dal controllo pervasivo del sovrano, considerano la possibilità di fuggire. Li Jing, quale geniale matematico, studia con attenzione tutte le possibilità di fuga ed analizza varie mappe, incluse quelle dell'impero Romano d'oriente, perché, così ipotizza il narratore, «假如红拂闻起来, 就说, 就算要逃出去, 也要策划周全».²⁴ Tuttavia, egli giunge alla conclusione che la fuga non si può realizzare ed abbandona ogni simile progetto. Infatti, diversamente dall'abate Faria nel *Conte di Montecristo*, Li Jing non ha più la forza e non vede più la ragione di intraprendere tale tentativo. Inoltre, mentre il Montecristo di Calvino si ingegna a concepire una «fortezza congettura»,²⁵ Li Jing, il quale ha concepito la città-fortezza di Chang'an esaudendo, come spiegato innanzi, i desideri dell'imperatore, si trova ad essere prigioniero della sua stessa creazione. Egli è quindi fondamentalmente incapace di andare concettualmente oltre a quanto concepito, pagando l'errore di essersi ingenuamente immaginato alla pari del sovrano.²⁶ Per quanto riguarda invece il secondo aspetto, anche se Wang non compose mai lavori di astrazione teorica comparabile a *L'inseguimento*, tuttavia, la sua opera letteraria traspone, spesso in termini parodici, l'impossibilità di definire un preciso calcolo delle probabilità ed applicarlo alla situazione esistenziale delle sue *personae*. A questo riguardo, un caso esemplare è dato dalle riflessioni svolte dal narratore in un'opera discussa poco innanzi – *L'amore al tempo della rivoluzione* – le quali vertono sull'impossibilità di evitare l'arbitrarietà del potere durante la Rivoluzione Culturale. Infatti, se la conclusione alla quale giunge l'anonimo protagonista de *L'inseguimento* è che, «se tutte le macchine sono coinvolte in inseguimenti, bisognerebbe che la proprietà inseguitrice fosse

²¹ C. Luo, *Analisi del modello narrativo inseguimento/fuga nella fiction di Wang Xiaobo* (王小波小说中的“追捕/逃亡”叙事模式分析), in « Journal of Yangtze Normal University » (长江师范学院学报), 25, 6, 2009, pp. 137-138.

²² *Ivi*, pp. 138-139.

²³ *Ivi*, p. 141.

²⁴ «Se Hongfu glielo avesse chiesto, avrebbe risposto che, anche supponendo che si voglia fuggire, la cosa va pianificata nei minimi dettagli»: X. Wang, *La fuga d'amore notturna di Hongfu* (红拂夜奔), cit., p.445.

²⁵ «Se riuscirò col pensiero a costruire una fortezza da cui è impossibile fuggire, questa fortezza pensata o sarà uguale alla vera – e in questo caso è certo che di qui non fuggiremo mai; ma almeno avremo raggiunto la tranquillità di chi sa che sta qui perché non potrebbe trovarsi altrove – o sarà una fortezza dalla quale la fuga è ancora più impossibile che di qui – e allora è segno che qui una possibilità di fuga esiste: basterà individuare il punto in cui la fortezza pensata non coincide con quella vera per trovarla » : I. Calvino, *Il conte di Montecristo*, in Id., *T con zero*, Oscar Mondadori, Milano, 2011, p. 135.

²⁶ X. Wang, *La fuga d'amore notturna di Hongfu* (红拂夜奔), cit., p. 392.

commutativa cioè che chiunque insegue fosse a sua volta inseguito e chiunque è inseguito stesse inseguendo»²⁷ e di conseguenza «l'elemento decisivo non è alle mie spalle ma nella mia relazione con chi mi precede»,²⁸ quella di Wang Er, invece, introduce una variabile psico-sessuale sulla quale vale la pena soffermarsi brevemente. Wang Er parte dal presupposto che sussista un nesso tra sadomasochismo e rivoluzione perché di se stesso dice, tra il serio ed il faceto: «我像一切生在革命时期的人一样，有一半是虐待狂，还有一半是受虐狂，全看碰见的是谁»,²⁹ e cioè, afferma di essere tanto vittima quanto carnefice in potenza; ovvero, come dice la voce narrante de *L'inseguimento*, egli si può trovare tanto nella posizione dell'inseguitore che in quella dell'inseguito.

3.5. Il labirinto della scrittura nel Tempio della longevità

Il più lungo ed ambizioso lavoro narrativo di Wang è sicuramente il romanzo *Tempio della Longevità*. Anche questo romanzo presenta la storia di un narratore/autore implicito contemporaneo e quella del suo romanzo, uno *work in progress* di cui si riappropria modificandone continuamente il contenuto, mentre si sta riprendendo da un incidente che gli ha causato la perdita temporanea della memoria. Nel suo esercizio di rilettura e riscrittura del romanzo, egli realizza con delusione che il lavoro è costituito quasi esclusivamente da una serie di *incipit* – un riferimento chiarissimo a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ma anche, indirettamente, agli *Exercices de style* di Raymond Queneau. Tuttavia, esso non include alcuna conclusione. Come acutamente notato da Salvemini, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è «la storia dello scrittore che legge il suo lettore e la sua lettrice e la storia del lettore che legge se stesso e lo scrittore (un possibile se stesso e un vero scrittore), ed è la storia di un della libro letto mentre viene scritto».³⁰ *Stricto sensu*, soltanto l'ultima osservazione appare applicabile al lavoro di Wang. Inoltre, come ancora rilevato da Salvemini, la storia di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, «ingrossa in una serie di *incipit*, in un elenco di romanzi possibili, che attendono di essere sviluppati, precorsi, fatti nascere» per poi mutare in ciò che definisce come, «l'epica del romanzo (...) l'epica dei nomi e delle cose che un nome ancora non ce l'hanno».³¹ Tuttavia, nel *Tempio della longevità*, il tentativo di creare un'epica simile svolto dall'alter ego narratives di Wang, viene frustrato dalla coscienza del peso, oppressivo e sartrianamente esistenziale, che il ritorno alla “realtà” determinato dal recupero di memoria ed identità inevitabilmente comporta. Questo romanzo di Wang si può dunque considerare come una lunga riflessione narrativa sull'idea del romanzo come serie combinatoria infinita. Un aspetto a ciò collegato è dato dal parallelo tra la fortezza, costruita dal protagonista nel suo brancaleonesco governatorato nel Sud della Cina, e l'essenza della struttura narrativa. Come suggerito dall'autore implicito: «在我心目中，凤凰寨是一幅巨大的三维图像，一圈圈盘旋着的林木、道路、草木，都被寨心那个黑洞洞的土场吸引过去了».³²

²⁷ I. Calvino, *L'inseguimento*, in Id., *T con zero*; con uno scritto di Giuliano Gramigna. Oscar Mondadori, Milano, 2011, p.112.

²⁸ *Ivi*, p. 113.

²⁹ «Come tutti quelli nati al tempo della rivoluzione, io sono per metà sadico e per metà masochista – tutto dipende da chi incontro»: X. Wang, *L'amore al tempo della rivoluzione* (革命时期的爱情), cit., p. 234.

³⁰ Francesca. Salvemini, *Il realismo fantastico di Italo Calvino*, Edizioni associate, Roma 2001, p. 46.

³¹ *Ivi*, p. 49.

³² «Secondo me, la fortezza di Fenghuang è un'enorme immagine tridimensionale, con foreste, strade e prati, recintata da staccionate, ma tutta proiettata verso lo spiazzo di terriccio scuro, scuro che vi si trova al centro»: Wang, *Tempio della longevità* (万寿寺), cit., p. 73.

La residenza del protagonista e della sua donna viene presentata in termini ancora più complessi, come una vera e propria macchina teatrale. Ad un certo punto, in una delle tante possibili versioni degli spunti narrativi presi in considerazione, un gruppo di assassini cerca di penetrarvi nottetempo, ma si smarrisce nei suoi labirintici meandri. La descrizione del loro vagare sembra in effetti rimandare allo spirito – se non allo stile – de *Il castello dei destini incrociati* di Calvino e configura la possibilità di una lettura allegorica della ricerca che il lettore sprovveduto fa del testo, cercandone il senso o centro a livello referenziale, costruito e dimenticato da un autore distratto e non “in controllo” della propria “creazione”.³³

Il romanzo presenta al tempo stesso complessità narratologica e notevoli spunti lirici in una commistione senza dubbio Calvianiana, pur senza possedere la “scrittura metallica” che Pasolini elogiò nella sua analisi delle *Città Invisibili*. La città, ad esempio, è comparata ad un parco attraversato da sentieri in pietra. Ma, poi, quasi a imitare o mimare i racconti di Marco al Kan nel capolavoro di Calvino, Chang'an è descritta come una Venezia immaginaria. In quel luogo, infatti, «划一叶独木舟可以游遍全城，但你必须熟悉长安复杂的水道».³⁴ Oppure, all'inizio del capitolo 8, in cui il narratore offre una lirica descrizione del fantastico panorama invernale della capitale Tang, «冬天，长安城里经常下雪。这是真正的鹅毛大雪，雪片大如松鼠尾巴，散发着茉莉花的香气»，³⁵ per concludere con il più esplicito riferimento intertestuale alla tipica modalità stilistica con la quale il narratore/Marco Polo sintetizza poeticamente la *raison d'être* dei vari, fantastici insediamenti urbani descritti a Kubilai nel romanzo *Le città invisibili*: «有人说，长安城存在的理由，就是等待冬天的雪...».³⁶

4. Conclusioni

A quasi un quarantennio dalla scomparsa di Italo Calvino, il valore ed il significato della sua opera risultano ancora imprescindibili per le prospettive che essa apre sulla problematica delle potenzialità conoscitive e ludiche del congegno letterario. Inoltre, a chi scrive, l'unicità di Calvino appare evidente anche per il contributo che egli ha svolto ai fini della sprovvincializzazione della letteratura e, più in generale, della cultura italiana. A riprova di ciò, nei limiti di questo saggio e dunque in maniera certo generica, si sono illustrati i termini della riappropriazione che Wang, uno dei più originali intellettuali cinesi della fine del secolo scorso, ha svolto dell'opera Calviniana, contribuendo a sua volta allo svecchiamento del discorso e della pratica letteraria nel suo paese, dando voce, da vero spirito libero, ad una prospettiva tanto originale quanto unica e, forse, irripetibile.

³³ Un altro aspetto estremamente rilevante dell'ispirazione calviniana sull'opera di Wang, verte sulla funzione dello scrittore sanremese in quanto mediatore teorico di fonti intertestuali. Oltre a quella di Kundera, il caso più ovvio è quello della lettura che Calvino fa del racconto di Borges *El jardín de senderos que se bifurcan*. Ovviamente, mentre non è dato sapere se Wang avesse letto, ovviamente in traduzione, il racconto di Borges (l'opera completa di Borges venne pubblicata in traduzione cinese, per i tipi della Zhejiang wenyi chubanshe nel 1999, due anni dopo la prematura scomparsa di Wang), gli era senza dubbio nota la lettura che Calvino ne offre nella quinta lezione, «Molteplicità». *Lezioni americane*, cit., pp. 117, 118.

³⁴ «Si può attraversare la città in piroga, se ne conosci bene gli intricati canali»: Wang, *Templio della longevità* (万寿寺), cit., p. 224. Chang'an aveva in effetti un sistema di canali sofisticato e funzionale. Ma il tono lirico ed onirico di questa descrizione, come pure le implicazioni intertestuali ad essa sottese, ne trasformano la valenza meramente storiografica,

³⁵ «In inverno, nevica spesso a Chang'an. La neve cade come piume d'oca, e i suoi fiocchi sono code di scoiattolo profumate di gelsomino»: *Ivi*, p. 223.

³⁶ «Certuni dicono che Chang'an esiste per aspettare la neve d'inverno...»: *Ibid.*

Bibliografia

I. Calvino, *La sfida al labirinto* in Id., *Una pietra sopra*; presentazione dell'autore con uno scritto di Claudio Milanini, Oscar Mondadori, Milano, 2016, pp.101-119.

_____, *Per Fourier 2. L'ordinatore dei desideri*, in Id., *Una pietra sopra*; presentazione dell'autore con uno scritto di Claudio Milanini, Oscar Mondadori, Milano, 2016, pp. 275-302.

_____, *Il barone rampante*, in Id., *I nostri antenati*, Oscar Mondadori, Milano, 2011, pp. 83-302.

_____, *Il visconte dimezzato*, in Id., *I nostri antenati*, Oscar Mondadori, Milano, 2011, pp. 7-82.

_____, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*; presentazione dell'autore con uno scritto di Giovanni Raboni, Oscar Mondadori, Milano, 2016.

_____, *Le città invisibili*; presentazione dell'autore con uno scritto di Pier Paolo Pasolini, Oscar Mondadori, Milano, 2017.

_____, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*; con uno scritto di Giorgio Manganelli, Oscar Mondadori, Milano, 2018.

_____, *L'inseguimento*, in Id., *T con zero*; con uno scritto di Giuliano Gramigna, Oscar Mondadori, Milano, 2011, pp. 100-114.

_____, *Il conte di Montecristo*, in Id., *T con zero*, Oscar Mondadori, Milano, 2011, pp. 123-135.

S. Huang (黄书泉), *Sul percorso di Wang Xiaobo e a proposito della forma esistenziale degli intellettuali nelle scienze umane nella società moderna* (王小波的道路——兼论人文知识分子在现代社会的存在方式), in «Novel Review» [小说评论], 6, 1998, pp. 35-42.

V. Jankélévitch, *L'ironie*, Flammarion, Paris 1964.

Q. Lin, *Brushing History against the Grain: Reading the Chinese New Historical Fiction (1986-1999)*, Hong Kong University Press, Hong Kong, 2005.

C. Luo (罗长青), *Analisi del modello narrativo inseguimento/fuga nella fiction di Wang Xiaobo*, 王小波小说中的“追捕/逃亡”叙事模式分析, in «Journal of Yangtze Normal University» (长江师大学报), 25, 6, 2009, pp. 137-141.

Wi. H. Niehauser, Jr., *T'ang Tales* in V. Mair (a cura di), *The Columbia History of Chinese Literature*, Columbia University Press, New York, 2001, pp. 585-586.

F. Salvemini, *Il realismo fantastico di Italo Calvino*, Roma, Edizioni associate, 2001.

J. Wang, *High Culture Fever: Politics, Aesthetics and Ideology in Deng's China*, Berkeley, University of California Press, 1996.

X. Wang (王小波), *L'amore al tempo della rivoluzione* (革命时期的爱情) in: *La trilogia delle età – L'età dell'oro* (时代三部曲–黄金时代), Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1999, pp. 171-318.

_____, *Calvino ed il prossimo millennio* (卡尔维诺与未来的一千年), http://www.ruanyifeng.com/calvino/2007/10/calvino_and_the_next_millennium.html.

_____, *Viaggio al termine della notte* (茫茫黑夜漫游) in: *Il valzer delle candele* (地久天), Changchun, Shidai wenyi chubanshe, 1998, pp. 229-241.

_____, *Templio della longevità* (万寿寺), in Id., *La trilogia delle età – L'età del bronzo* (时代三部曲–青铜时代), Guangzhou, Huacheng chubanshe, Guangzhou, 1997, pp. 1-247.

_____, *La fuga d'amore notturna di Hongfu* (红拂夜奔), in Id., *La trilogia delle età – L'età del bronzo* (时代三部曲–青铜时代), Guangzhou: Huacheng chubanshe, 1997, pp. 249-470.

SABINA LONGHITANO - RODRIGO JARDÓN HERRERA
(Universidad Nacional Autónoma de México)

IL NOVECENTO DI GUILLERMO FERNÁNDEZ: RICEZIONE E DIFFUSIONE DELLA LETTERATURA ITALIANA IN MESSICO

In che misura le enciclopedie e le antologie determinano un destino letterario? Questa domanda è particolarmente utile per esplorare il lavoro di traduttore di Guillermo Fernández. Questo mestiere, come vedremo, si è sviluppato in modo del tutto particolare nel caso del Messico durante la seconda metà del Novecento ed è contrassegnato dalle complesse dinamiche del campo culturale nel suo rapporto con l'*establishment* culturale messicano.

L'«Enciclopedia de la Literatura Mexicana» è un recente progetto istituzionale ancora in costruzione, gestito dalla Secretaría de Cultura e dalla Fundación para las Letras Mexicanas, di enciclopedia digitale relativa a tutto ciò che è attinente alla letteratura prodotta in Messico. Il profilo biografico del nostro autore è questo:

Nació en Guadalajara, Jalisco, el 2 de octubre de 1932; muere en Toluca, Edo. De México, el 30 de marzo de 2012. Poeta y traductor. Estudió Literatura en la UNAM y Filología Toscana Antigua en Florencia. Su labor como traductor de literatura italiana es ampliamente reconocida; destacan las traducciones de clásicos como Dante Alighieri [*sic*] y Boccaccio, así como de autores italianos contemporáneos: Cesare Pavese, Dino Buzatti [*sic*], Mario Luzi, Italo Calvino, Leonardo Sciascia, Pier Paolo Passolini, [*sic*] entre muchos otros. Realizó numerosas compilaciones para la colección “Material de lectura”, de la UNAM. Colaborador de «Diálogos», «El Día», «El Heraldo de México», «El Nacional», «Excélsior», «La Palabra y el hombre», «Novedades», «Plural», «Siempre!», «Unomásuno», «Semana de Bellas Artes», «Casa del tiempo» y «Revista de la Universidad de México», entre otras. Condecoración de la Orden al Mérito de la República Italiana, en grado de Caballero, en 1997, por su labor como difusor de la cultura italiana. Creador emérito del SNCA del FONCA. Premio Jalisco de Literatura 1997. Premio Juan de Mairena 2011, de la UG.¹

Questa breve nota biografica ci sembra un punto di partenza utile per ciò che dice, ma soprattutto per ciò su cui sorvola. Per onorare la sua memoria bisogna infatti aggiungere, in primo luogo, anche se in margine,

¹ “Guillermo Fernández”, in «Enciclopedia de la Literatura Mexicana», <http://www.elem.mx/autor/datos/1637>. «Nato a Guadalajara, Jalisco, il 2 ottobre 1932, muore a Toluca, Estado De México, il 30 marzo 2012. Poeta e traduttore. Ha studiato Letteratura all'UNAM e Filologia Toscana Antica a Firenze. La sua attività di traduttore di letteratura italiana è ampiamente riconosciuta; risaltano le traduzioni di classici come Dante Alighieri [*sic*] e Boccaccio, ma anche quelle di autori italiani contemporanei, fra i quali Cesare Pavese, Dino Buzatti [*sic*], Mario Luzi, Italo Calvino, Leonardo Sciascia, Pier Paolo Passolini, [*sic*]. Ha prodotto numerose antologie per la collana “Material de lectura” dell'UNAM. Ha collaborato con «Diálogos», «El Día», «El Heraldo de México», «El Nacional», «Excélsior», «La Palabra y el hombre», «Novedades», «Plural», «Siempre!», «Unomásuno», «Semana de Bellas Artes», «Casa del tiempo», «Revista de la Universidad de México», etc. Nel 1997 ha ottenuto il grado di Cavaliere della Repubblica dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana, per la sua opera di diffusione della cultura italiana. È stato nominato creatore emerito del SNCA (Sistema Nazionale di Creazione Artistica) del FONCA (Fondo Nazionale per la Cultura e le Arti). Premio Jalisco de Literatura 1997. Premio Juan de Mairena 2011, de la UG (Università di Guadajuato)». Tutte le traduzioni sono nostre.

che questo gran traduttore e poeta è stato ucciso nella sua stessa casa, da mani ignote e in circostanze mai chiarite. Ma ciò che in questa sede ci importa sottolineare è che il contributo di Fernández alla letteratura messicana viene esplicitamente collocato nel campo della traduzione: si menziona solo di sfuggita la sua attività di poeta senza nominare nessuna delle sue numerose e rinomate raccolte poetiche,² pur debitamente citate, oltre a un elenco rappresentativo delle sue traduzioni, nella vasta bibliografia all'interno della stessa enciclopedia.³ Se quindi il suo lavoro come traduttore letterario è ampiamente riconosciuto, la sua attività poetica sembra invece secondaria, in un certo senso fuori dal canone letterario.⁴ Il poco rilievo dato alla sua attività di poeta contrasta infatti con l'attenzione che l'«Enciclopedia» dedica al profilo dello scrittore-traduttore nelle note biografiche di altri personaggi di rilievo,⁵ molti dei quali della generazione di Fernández, come José Emilio Pacheco,⁶ Sergio Pitol⁷ e Salvador Elizondo:⁸ e in effetti l'intersezione di queste due attività ha molto rilievo, non solo in questa sede ma anche in generale, negli studi dedicati alle loro opere.

In un contesto come il nostro, quindi, dove la figura dello scrittore-traduttore è molto prestigiosa, l'omissione ha un peso considerabile. Dopo la sua tragica scomparsa, la rivista di diffusione culturale dell'UAMex (Universidad Autónoma del Estado de México) «La colmena»⁹ ha dedicato a Fernández un numero completo: la maggioranza dei testi pubblicati in quest'occasione sono ritratti, ricordi, aneddoti in cui coloro che sono stati suoi allievi e amici, poeti soprattutto, lo ricordano fondamentalmente come maestro. Inoltre, un saggio critico di Ángel Ortuño presenta un'analisi dell'opera in versi.¹⁰ Se l'«Enciclopedia» enfatizza il suo ruolo di traduttore letterario, questo numero speciale de «La colmena» presenta il ritratto di un grande poeta e di un personaggio controverso che ha segnato diverse generazioni letterarie anche per le sue traduzioni, ma di fatto il suo ruolo come traduttore è soltanto menzionato.

Stupisce, insomma, che una figura di traduttore e creatore letterario con le caratteristiche di Fernández non sia stata studiata in quanto tale in un contesto culturale come il nostro, che a questo fenomeno, e particolarmente in questa generazione, ha prestato un'attenzione particolare. Oltretutto se la poesia di Fernández è stata in sé poco studiata, il suo lavoro di traduttore non è stato analizzato in modo più approfondito, nonostante si tratti —ed è giusto sottolinearlo— del più copioso traduttore di letteratura italiana in tutta la tradizione ispanica.

² La produzione poetica di Fernández comincia nel 1964 con *Visitaciones* (pubblicato Dall'Istituto Nacional de Bellas Artes messicano) e comprende più di dieci libri di poesia (oltre a varie antologie personali e alla presenza in numerose antologie collettive), pubblicati in un'unica raccolta nel 2006 (*Exutorio: poesía reunida 1964-2003*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006), seguiti da altri due libri di poesia, l'ultimo dei quali pubblicato postumamente, come postuma, del 2017, è la pubblicazione di *Éste*, la sua autobiografia.

³ “Obra publicada de Guillermo Fernández”, in «Enciclopedia de la Literatura Mexicana», <http://www.elem.mx/autor/obra/directa/1637/>.

⁴ Per lo studio della traduzione letteraria in Messico e per un elenco più dettagliato (benché non esaustivo) delle traduzioni di Fernández, cf. S. Longhitano Piazza, R. Jardón Herrera, “Traducción de las letras italianas en México”, in «Enciclopedia de la Literatura Mexicana», <http://www.elem.mx/estgrp/datos/1369>.

⁵ Nell'estesa presentazione di Octavio Paz si menziona la sua attività di traduttore di poesia dal francese, inglese, portoghese, svedese, cinese e giapponese, <http://www.elem.mx/autor/datos/837>.

⁶ <http://www.elem.mx/autor/datos/806>.

⁷ <http://www.elem.mx/autor/datos/862>.

⁸ <http://www.elem.mx/autor/datos/318>.

⁹ Fernández ha dedicato gli ultimi anni della sua carriera a questo progetto. La sua rubrica “Italia en la colmena”, consultabile integralmente su internet, raccoglie buona parte della sua ultima fase di traduttore: <https://lacolmena.uaemex.mx/index>.

¹⁰ A. Ortuño, “Que nada cante ni más allá ni más acá de la vida”, in «La colmena», 75, 2012, pp. 51-54: <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5582>.

Sempre a proposito di assenze, se menzionavamo all'inizio la questione delle antologie è per via di due pubblicazioni particolarmente prestigiose: *Poesía en movimiento. México 1915-1966* e *Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959*,¹¹ in nessuna delle quali compare Guillermo Fernández. Il motivo della sua esclusione dalla prima, un ambizioso e autorevole progetto *canonizzante* che Octavio Paz affida al suo giovane delfino ed erede José Emilio Pacheco è documentato in *Cartas Cruzadas*, dove si raccoglie lo scambio epistolare tra l'editore Arnaldo Orfila e Octavio Paz, nel ruolo di organizzatore della cultura. Tali documenti mostrano che la selezione dei poeti antologizzati è stata il risultato di accese discussioni. Il nostro autore fu il motivo di una di esse: sebbene all'epoca avesse pubblicato solo due raccolte di poesie,¹² Pacheco aveva comunque insistito perché comparisse, ma Paz si oppose fermamente. Le sei volte in cui viene citato nelle lettere di Paz inviate da Delhi, è per proporre inizialmente la sua esclusione *a priori*, e poi la sua eliminazione in seguito all'insistenza di Pacheco.¹³ L'impatto che questa antologia ebbe sulle generazioni più giovani è decisivo fra l'altro perché l'intenzione di collegare le voci più giovani con gli autori che sono alla base della modernità in Messico non può, data l'indiscussa autorevolezza di Paz, non costituire *de facto* il canone della poesia messicana fin'oltre la prima metà del Novecento: e infatti il caso di *Traslaciones* ce ne mostra chiaramente gli effetti.

Questo progetto, ideato e curato da Tedi López Mills per il Fondo de Cultura Económica, si propone come una ricchissima panoramica della traduzione di poesie da parte di scrittori messicani nati tra il 1939 e il 1959,¹⁴ il cui stesso taglio temporale sembra quasi escludere intenzionalmente il nostro autore, nato sette anni prima, che però nel 2011 era al culmine della sua carriera sia di traduttore letterario che di poeta, e che da solo ha tradotto sicuramente molto più di tutti gli altri poeti antologati da López Mills messi insieme. A riprova dell'effetto canonizzante ottenuto da Paz va inoltre sottolineato che l'antologia di López Mills si apre con esempi di traduzioni di José Emilio Pacheco e Homero Aridjis, gli stessi due poeti con cui inizia *Poesía en movimiento*. E vale la pena aggiungere che le traduzioni poetiche dall'italiano hanno un posto di rilievo nell'antologia, il terzo dopo quelle dall'inglese e dal francese.

Oltre a evidenziare l'esclusione del nostro autore, la convergenza di questi nomi diventa illuminante per comprendere meglio le dinamiche della traduzione letteraria in Messico. Ci sembra quindi fondamentale inquadrare la figura di Fernández nel contesto della *Generación de Medio Siglo*, che è stata definita come una *costellazione* di scrittori perché, sebbene non sia stato esplicitato un programma unico, con manifesti o altre espressioni ideologiche, sono molte le caratteristiche in comune nelle poetiche di ognuno.¹⁵

¹¹ AA.VV. *Poesía en movimiento. México 1915-1966*, a cura di O. Paz, A. Chumacero, J. E. Pacheco, H. Aridjis, México, Siglo XXI 2018; AA.VV. *Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959*, a cura di T. López Mills, México, Fondo de Cultura Económica 2011.

¹² G. Fernández, *Visitaciones*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Mester 1964; *La palabra a solas*, México, Pájaro Cascabel 1965.

¹³ A. Orfila, O. Paz, *Cartas Cruzadas 1965-1970*, a cura di Adolfo Castañón, México, Siglo XXI 2016. [le lettere dove Paz esprime il suo rifiuto corrispondono a queste date: 12 agosto, 15 settembre, 20 settembre, 21 settembre e primo ottobre del 1966].

¹⁴ È da notare che la curatrice spiega che la sua antologia nasce come aggiornamento di una prima selezione di poeti traduttori messicani pubblicata dal FCE: *El surco y la brasa*. La selezione è stata curata da Marco Antonio Montes de Oca e Ana Luisa Vega Montes de Oca, con le note biografiche degli autori selezionati a cura di David Huerta. Non ci è stato possibile per il momento consultare il libro, ma la sua data di apparizione (1974) fa dubitare dell'inclusione di Fernández, che in quegli anni stava appena esordendo nel campo della traduzione.

¹⁵ F. Curiel Defossé, "Elementos de perspectiva generacional", in A. Vital Díaz, A. De Teresa Ochoa (a cura di), *Historia de las Literaturas en México. Auge y declive del nacionalismo. La cultura literaria entre el compromiso, la ruptura y la tradición (1940-1960)*, México, UNAM 2019, pp. 387-397.

Armando Pereira ha ribadito in più occasioni che parlare del concetto stesso di *Generación de Medio Siglo* è in sé controverso poiché non indica inequivocabilmente un gruppo specifico di persone che si riconoscono esplicitamente come parte di un movimento poetico e culturale, tuttavia la necessità di fare appello a questa nozione nasce da molti tratti comuni degli scrittori che iniziarono a pubblicare in Messico dopo il 1950. Pereira ricostruisce il complesso panorama politico-sociale di quel tempo per tracciare questi punti in comune. È un periodo ricco di cambiamenti derivati dal *boom* economico messicano, a cui si aggiunge la nuova riorganizzazione geopolitica del secondo dopoguerra. Questo periodo di massimo splendore sarà accompagnato da una crisi del nazionalismo ispirato ai valori della Rivoluzione messicana, che ha avuto un impatto diretto sul campo culturale: «la década de los cuarenta constituyó el paso de una cultura eminentemente rural a otra en la que predominaba su carácter urbano y cosmopolita».¹⁶ A causa di questo spostamento, i gruppi che dall'inizio del secolo avevano cercato di promuovere un atteggiamento cosmopolita si spostano dai margini al centro del dibattito.

Ese afán cosmopolita que los reunió como grupo, si bien los escinde de un cierto sector de la literatura mexicana, al mismo tiempo los liga con generaciones anteriores que participaban también de la misma actitud abierta y plural frente a la cultura, concretamente: el Ateneo de la Juventud, el grupo de Contemporáneos y, más tarde, la generación de «Taller» y «Tierra Nueva», creando así lo que podríamos llamar una “continuidad en la diferencia” que ha sido también una constante en nuestras letras.¹⁷

In campo letterario, questo cambiamento di paradigma si nota chiaramente con la nascita della «Revista Mexicana de Literatura». Il titolo fu scelto da Carlos Fuentes ed Emmanuel Carballo in diretta allusione ironica a una rivista di stampo nazionalista ideata da Antonio Castro Leal nel 1940, la «Revista de Literatura Mexicana». I due fondatori la crearono «para ser un medio de difusión cultural abierto a las manifestaciones literarias internacionales».¹⁸ Questo gesto non è solo una provocazione: promuove anche una nuova prospettiva sulla produzione letteraria messicana e, come sottolinea Leonardo Martínez Carrizales, è una pubblicazione coerente con i grandi cambiamenti economici della nazione:

La emergencia de una nueva sociedad literaria representada en la «Revista Mexicana de Literatura» implicaba que ésta centrara su acción política en la crítica del orden cultural dominado por el Estado revolucionario, particularmente en su eje discursivo: el nacionalismo mexicano de carácter estatal y corporativo. Esta crítica terminaría por caracterizar la identidad de la «Revista Mexicana de Literatura» en el espacio público y en el relato historiográfico de las letras mexicanas. La polémica nacionalista será reformulada por este medio literario en el contexto de las contradicciones propias de la modernización acelerada y autoritaria del país, y no, como había sido el caso, en el escenario del fortalecimiento de un Estado político emanado de una revolución social. La crítica de este orden cultural no sólo supone

¹⁶ A. Pereira, “La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, in «Literatura mexicana», 1, 1995, pp. 187-212; p. 192, «Gli anni Quaranta rappresentano il passaggio da una cultura eminentemente rurale a un'altra in cui predominava il carattere urbano e cosmopolita».

¹⁷ *Ivi*, p. 207. «Questo desiderio di cosmopolitismo che li accomuna come gruppo, sebbene li tagli fuori da un certo settore della letteratura messicana, contemporaneamente li lega a generazioni precedenti che condividevano lo stesso atteggiamento aperto e plurale nei confronti della cultura, in concreto: l'Ateneo della Gioventù, il gruppo dei Contemporanei e, più tardi, la generazione di «Taller» e «Tierra Nueva», mantenendo così ciò che potremmo chiamare una “continuità nella differenza” che è stata anch'essa una costante nella nostra letteratura».

¹⁸ “Revista Mexicana de Literatura”, in «Enciclopedia de la Literatura Mexicana», <http://www.elem.mx/institucion/datos/1931>., «per essere un mezzo di diffusione culturale aperto alle manifestazioni letterarie internazionali».

la revisión del discurso nacionalista, sino el advenimiento de un nuevo estatuto social para el escritor, la obra literaria y la noción de literatura.¹⁹

Insomma la letteratura prodotta in Messico, per essere considerata come *letteratura messicana*, non deve necessariamente dipendere dalla nazionalità degli autori o limitarsi a tematiche *locali*: è perciò che Fuentes e Carballo privilegiano una prospettiva che considera la letteratura prodotta, assimilata e pensata dal Messico. La traduzione, in questa prospettiva, assume un'importanza decisiva e infatti testi di altre letterature hanno avuto una grande presenza tra le pagine della «Revista Mexicana de Literatura» per creare vasi comunicanti con tutto il mondo ispanico.

La «Revista Mexicana de Literatura» no sólo publicó traducciones de autores europeos y norteamericanos (Pavese, Joyce Mann, Musil, Miller, Barthes, Camus, Bonnefoy, Auden, entre otros), o antologías de poesía y narrativa de distintas latitudes, sino que promovió a muchos escritores latinoamericanos que más tarde alcanzarían prestigio y reconocimiento internacional, como Cortázar, Lezama Lima, Emilio Adolfo Westphalen, Fernando Charry Lara, García Márquez, Álvaro Mutis, Cintio Vitier, etcétera. Pero sobre todo se abocó a la tarea de reunir en sus páginas tanto a autores mexicanos consagrados como a aquellos que comenzaban a estrenar sus plumas por ese entonces.²⁰

Ora, come osserva Pereira, uno dei problemi legati alla centralità che questa rivista ha avuto all'interno del discorso critico messicano è che la *Generación de Medio Siglo* per molti soltanto includeva coloro che vi hanno pubblicato, come Juan García Ponce o Tomás Segovia, e che la sua importanza era dovuta soltanto alle numerose controversie che ha generato il suo lavoro editoriale. Ciò era dovuto al fatto che molti di questi intellettuali confluivano nelle iniziative di divulgazione culturale dell'UNAM e, per questo motivo, sono stati anche chiamati la *Generación de Casa del Lago*, con riferimento al centro culturale che si trova ancor oggi presso il Bosque de Chapultepec. L'impulso che questa istituzione diede alla letteratura comincia nel 1959, con la direzione di Juan José Arreola, che dura fino al 1961: i due successivi direttori (Tomás Segovia 1961-1963 e Juan Vicente Melo, 1963-1967) formano parte della *Generación de Medio Siglo*.²¹

¹⁹ L. Martínez Carrizales, "Revista Mexicana de Literatura. Autonomía literaria y crítica de la sociedad", in «Tempo social», 28, 3, 2016, pp. 51-76; p. 57. «Il manifestarsi di una nuova società letteraria rappresentata dalla «Revista Mexicana de Literatura» implicava che quest'ultima incentrasse la sua azione politica sulla critica dell'ordine culturale dominato dallo Stato rivoluzionario, soprattutto del suo asse discorsivo: il nazionalismo messicano di carattere statale e corporativo. Questa critica finirà col caratterizzare l'identità della «Revista Mexicana de Literatura» nello spazio pubblico e nella narrazione storiografica delle lettere messicane. La polemica nazionalista sarà riformulata da questo ambiente letterario nel contesto delle contraddizioni relative alla modernizzazione accelerata e autoritaria del paese e non, com'era stato in precedenza, sullo sfondo del rafforzamento di uno Stato politico emanato da una rivoluzione sociale. La critica di quest'ordine culturale non assume solo la revisione del discorso nazionalista ma anche l'avvento di un nuovo statuto sociale per lo scrittore, l'opera letteraria e la nozione di letteratura».

²⁰ A. Pereira, "La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana", cit., p. 207. «La «Revista Mexicana de Literatura» non solo pubblicò traduzioni di autori europei e nordamericani (Pavese, Joyce Mann, Musil, Miller, Barthes, Camus, Bonnefoy, Auden, fra gli altri), o antologie di poesia e narrativa di diverse latitudini, ma promosse anche molti scrittori latinoamericani che più avanti avrebbero raggiunto prestigio e riconoscimenti internazionali, come Cortázar, Lezama Lima, Emilio Adolfo Westphalen, Fernando Charry Lara, García Márquez, Álvaro Mutis, Cintio Vitier, eccetera. Ma soprattutto si dedicò al compito di riunire nelle sue pagine sia gli autori messicani affermati sia quelli che in quel momento cominciavano a usare la penna per la prima volta».

²¹ «La renovación artística de los sesentas tuvo su centro en la Casa del Lago. Juan Vicente Melo, su director esos años, poseyó al lado del talento literario la rara capacidad de ser lo que hoy llamaríamos un empresario cultural. Entre las muchas cosas que alentó Melo figuran los ciclos de conferencias a las que debemos, por ejemplo, el primer impulso de organizar los notables libros aparecidos en esos años en algo llamado "La nueva novela hispanoamericana" gracias a una charla de Carlos Fuentes», José Emilio Pacheco *apud* A.L. de Anda Martínez, *La crítica literaria sobre la narrativa de la Generación de Medio Siglo en la columna*

Un'altra rivista, «Medio Siglo», è considerata essenziale per questa generazione di scrittori, avendone pubblicati molti: a livello cronologico è *grosso modo* coeva alla «Revista Mexicana de Literatura».²²

Nel caso di Guillermo Fernández, attenersi a questa versione in modo così restrittivo ha effetti controproducenti. Per questo siamo propensi a riprendere la posizione di Pereira, che da tanti anni ha delineato i tratti di una poetica generazionale:

Los aspectos esenciales de esa poética común podrían resumirse de una manera sencilla: su decidida resistencia a ser definidos por los valores tradicionales que los limitaban a una cierta geografía (las fronteras de México), a una historia específica (la historia de México), una cultura determinada (la cultura mexicana); su definitiva convicción de hacer suya la geografía, la historia y la cultura universal; su derecho a establecer su propia genealogía a partir de escritores europeos y norteamericanos y no sólo de los escritores mexicanos que los precedieron, de hecho algunos de ellos (García Ponce, Tomás Segovia, Pitol y Elizondo), según sus propias palabras, llegaron a la literatura mexicana a través de la europea y norteamericana; a buscar los temas de sus libros ya no en la problemática social o política del país, sino en su propia y secreta intimidad, que carecía de identidad nacional alguna; a recurrir a cualquiera de los idiomas que conocían, si así lo requería la narración o el poema; en fin, la seguridad de que se dirigían a un lector que esperaba precisamente eso de ellos, y si no, lo crearían.²³

Le forti affinità di Guillermo Fernández con questa poetica cosmopolita sono palpabili nelle sue memorie. Fin dalle prime pagine si apprezza un particolare modo di assimilazione della letteratura italiana. Descrive il suo libro nei seguenti termini: «no una autobiografía, sino páginas con recuerdos de viajes, encuentros con personas o libros que me han ayudado a vivir, a ver el mundo humano con ojos menos empañados, a aceptarlo y aceptarme, como dijera Montale, “con el mínimo posible de cobardía”».²⁴

L'autore pone grande enfasi su una situazione comune ad altri scrittori della *Generación de Medio Siglo*: il passaggio dalla vita di provincia alle esperienze cosmopolite della città. In una narrazione che fa la spola tra il passato e il presente racconta i suoi primi incontri d'infanzia con autori come Dante, Salgari, Papini,

“*Inventario*”, tesi di master (Universidad Nacional Autónoma de México): novembre 2021, p. 79. «Il rinnovamento artistico degli anni Sessanta ebbe il suo centro nella Casa del Lago. Juan Vicente Melo, il suo direttore in questi anni, ebbe, insieme al talento letterario, la capacità rara di essere ciò che ora chiameremmo un imprenditore culturale. Fra le molte cose che Melo incoraggiò figurano i cicli di conferenze a cui dobbiamo, per esempio, a partire da una conferenza informale di Carlos Fuentes, la prima motivazione a classificare i notevoli libri comparsi in quegli anni in qualcosa che si chiamò “Il nuovo romanzo ispanoamericano”».

²² <http://www.elem.mx/institucion/datos/1844>.

²³ A. Pereira, “La Generación de Medio Siglo”, in A. Vital Díaz, A. De Teresa Ochoa (a cura di), *Historia de las Literaturas en México. Auge y declive del nacionalismo. La cultura literaria entre el compromiso, la ruptura y la tradición (1940-1960)*, México, UNAM 2019, pp. 177-201; p. 196. «Gli aspetti essenziali di questa poetica comune si potrebbero riassumere in modo semplice: la loro decisa resistenza a essere definiti dai valori tradizionali che li limitavano a una certa geografia (le frontiere del Messico), a una storia specifica (la storia del Messico), una cultura determinata (la cultura messicana): la loro convinzione assoluta di far proprie la geografia, la storia e la cultura universali; il loro diritto a stabilire una propria genealogia a partire da scrittori europei e nordamericani, e non solo dagli scrittori messicani che li precedettero: infatti alcuni di loro (García Ponce, Tomás Segovia, Pitol y Elizondo) dichiarano di essere arrivati alla letteratura messicana attraverso quella europea e nordamericana; a cercare le tematiche dei loro libri non più nella problematica sociale o politica del paese, ma nella loro stessa e segreta intimità, sprovvista di qualsiasi identità nazionale; a ricorrere a qualsiasi delle lingue che conoscevano, se lo richiedeva la narrazione o la poesia; alla fine, la sicurezza di rivolgersi a un lettore che si aspettava da loro precisamente questo, altrimenti, lo avrebbero creato loro».

²⁴ G. Fernández, *Este*, México, Fondo de Cultura Económica 2017, p. 22. «non un'autobiografia, ma pagine con ricordi di viaggi, incontri con persone o libri che mi hanno aiutato a vivere, a vedere il mondo umano con occhi meno appannati, ad accettarlo ed accettarmi, come avrebbe detto Montale, “con il minimum di vigliaccheria che era consentito alle mie deboli forze”». [La citazione montaliana è tratta da «Rassegna d'Italia», gennaio 1946, cf. <https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/non-seccare-prossimo-i-comandamenti-poeta-ragioniere-nelle-1851877.html>, N. d. T.].

grazie all'influenza di alcuni suoi professori, oltre all'impatto che su di lui ebbe l'ascolto dell'Opera. Nel 1974 compaiono le sue prime traduzioni pubblicate sulla «Revista de la Universidad de México». Un anno dopo, quando aveva già quarant'anni, decide di recarsi in Italia per studiare a Perugia. Grazie all'appoggio di Hugo Gutiérrez Vega, ottiene una borsa di studio che gli permette di vivere un anno in Italia e un anno in Messico. In questo modo Fernández si consolida come traduttore e inizia la sua intensa produzione di antologie nella collana "Material di Lectura" dell'UNAM.

Una preziosa informazione che Fernández ci fornisce nelle sue memorie è la menzione di un'ambiziosa antologia della poesia italiana che aveva già completato fin dai primi anni '80, al punto da poter condividere il manoscritto con il poeta che più ammirava, Mario Luzi, che notò subito la singolarità di questo progetto: «Mientras lo revisaba, pude ver que frunció varias veces el entrecejo y, después de respirar hondo, como tratando de serenarse, agregó: "¡Qué extraña selección! Pero, a la vez, qué interesante. Sólo un extranjero puede poner en una sola pecera a tantos escualos irreconciliables"».²⁵ Quell'antologia di più di mille pagine di poesie non è mai stata pubblicata come un'unità, ma è possibile ricostruire gran parte del suo contenuto a partire dalle numerose antologie di traduzioni che Fernández pubblicò in poco più di trent'anni. D'altra parte, la sorpresa mostrata da Luzi ci sembra esplicativa del modo in cui Fernández lavora come traduttore. Benché nelle sue stesse memorie si affermi il suo rispetto per l'originale, se guardiamo l'insieme delle sue traduzioni è possibile notare una prospettiva estremamente personale sulla tradizione letteraria italiana. Lungi dal guidarsi con nozioni di storia letteraria, Fernández si è dedicato a delineare un panorama basato su affinità elettive.

Questa pratica di lettura può essere compresa con un concetto di Ignacio Sánchez Prado: *strategic occidentalism*.²⁶ Nell'omonimo libro si studia attentamente il caso di Sergio Pitol, autore che, oltre ad essere della sua stessa generazione, fu molto ammirato da Fernández, che su Pitol si esprime in questi termini:

Quiero expresar aquí que, de regreso a México, Sergio Pitol, a quien no conocía personalmente y acababa de ser nuestro embajador en Checoslovaquia, fue quien me dio ánimos y ayudó a resolver muchas dudas que salían al paso en las labores de la traducción. Su sabiduría de novelista y de traductor, que compartía con rara generosidad, fueron y siguen siendo imprescindibles para mí. La buena suerte quiso que fuéramos amigos y vecinos en la "Casa de las Brujas", y la mala que nos tocara ahí el tremendo terremoto de 1985. Su recomendación me abrió las puertas de la Imprenta Universitaria, donde he publicado la mayor parte de mis traducciones, sobre todo en la colección "Nuestros Clásicos", con obras de Francesco Guicciardini, de Benvenuto Cellini, de Leonardo da Vinci, de Giovanni Boccaccio, de Giorgio Vasari, de Alessandro Manzoni, etcétera. También realicé varias traducciones para la Universidad Autónoma Metropolitana, a petición de Evodio Escalante, de Javier Sicilia, de Bernardo Ruiz y otros amigos que pasaron por el Departamento de Publicaciones de dicha institución, de entre las cuales recuerdo con cariño la de *El mundo mágico*, que ya he mencionado, y *Sobre la poesía*, de Eugenio Montale, ésta última apareció años después, con menos páginas, en la colección "Poemas y Ensayos" de la UNAM.²⁷

²⁵ *Ivi*, p. 249. «Mentre la scorreva, notai che si accigliò varie volte e, dopo aver respirato profondamente, come cercando di tranquillizzarsi, aggiunse: "Che strana selezione! Ma al contempo, com'è interessante. Solo uno straniero può mettere nello stesso acquario tanti squali inconciliabili"».

²⁶ Cf. I. Sánchez Prado, *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*, Illinois, Northwestern University Press 2018.

²⁷ Fernández, *Éste*, cit., pp. 257-258 «Vorrei dire qui che, di ritorno in Messico, fu Sergio Pitol, che non conoscevo personalmente ed era appena stato nominato ambasciatore in Cecoslovacchia, a incoraggiarmi e aiutarmi a risolvere molti dubbi che mi si presentavano nel lavoro di traduttore. La sua saggezza di romanziere e di traduttore, che condivideva con rara generosità, sono state e continuano ad essere imprescindibili per me. Una buona sorte ha voluto che fossimo amici e vicini nella "Casa delle

Sánchez Prado al considerare il caso di Pitol afferma che separare le traduzioni dalla creazione personale implica non comprendere il significato della sua opera. Sostiene che la selezione degli autori e delle opere tradotte fa parte dell'interpretazione critica che questo tipo di scrittori hanno fatto delle altre tradizioni. In un lavoro previo, Sánchez Prado²⁸ aveva già segnalato il bisogno di affrontare teoricamente il rapporto che collega la tradizione latino-americana con quella europea. Attraverso una revisione della conformazione della *World Literature*, Sánchez Prado dava avvio nel 2006 a una lunga serie di dibattiti che poco tempo fa hanno dato forma al volume *Mexican Literature as World Literature*.²⁹ Questo critico ribadisce che più che un rapporto di subordinazione, nelle traduzioni di Pitol c'è un esercizio di inclusione di altre letterature nella propria poetica.

Noi pensiamo che Fernández ha fatto una cosa molto simile. In una recente raccolta dedicata a questa tematica pubblicata in Italia, Edoardo Ballesta afferma che le letterature ispano-americane sono particolarmente interessanti per ripensare gli scambi simbolici palpabili nei rapporti fra le tradizioni letterarie e osserva che la rilettura teorica attuata da Sánchez Prado e da tanti altri intellettuali latinoamericani mostra che «non si tratta, ripeto, solo di correggere il tiro per ragioni etiche o di possibili mode intellettuali, ma per motivi scientifici: da un punto di vista epistemologico non considerare il luogo di enunciazione come un elemento significativo nel processo di creazione della conoscenza può avere conseguenze importanti nel risultato finale».³⁰

Il caso di Fernández è quindi estremamente significativo in questi termini: la sua lettura strategica della tradizione italiana è possibile, come ben ha visto Luzi, solo dalla prospettiva di uno straniero: la formazione autodidatta di Fernández lo ha mantenuto lontano dalla storia della letteratura in sé, dall'italianistica e dai dibattiti letterari sorti in Italia, e ciò ha prodotto un modo peculiare di leggere *ai margini* e *dai margini*. Sebbene abbia tradotto opere complete, soprattutto di alcuni classici, la gran maggioranza delle sue traduzioni è apparsa in antologie a lui affidate il cui criterio di selezione è quello dell'affinità, della congenialità fra il traduttore e il poeta.

In questo senso, per Fernández tradurre significava inventarsi, come lui stesso ha dichiarato nelle sue memorie: «Poco a poco, al aumentar el escaso conocimiento que tenía de tal idioma, me había ido percatando de que la traducción era la única labor capaz de absorberme por entero; de que ésta me daba la ilusión de

Streghe», ed una cattiva sorte che lí vivessimo il terribile terremoto del 1985. La sua raccomandazione mi aprì le porte della Imprenta Universitaria, dove ho pubblicato la maggior parte delle mie traduzioni, soprattutto nella collezione «Nostri Classici», con opere di Francesco Guicciardini, Benvenuto Cellini, Leonardo da Vinci, Giovanni Boccaccio, Giorgio Vasari, Alessandro Manzoni, eccetera. Ho anche tradotto per l'Università Autónoma Metropolitana, a richiesta di Evodio Escalante, di Javier Sicilia, di Bernardo Ruiz ed altri amici che sono passati dal Dipartimento di Pubblicazioni di questa istituzione, fra i quali ricordo con affetto *Il mondo magico*, di cui ho già parlato, e *Sulla poesia* di Eugenio Montale, quest'ultima è comparsa anni dopo, con meno pagine, nella collana «Poesie e Saggi» dell'UNAM».

²⁸ Cf. I. Sánchez Prado, «Hijos de Metapa: un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)», in I. Sánchez Prado (a cura di), *América Latina en la "literatura mundial"*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana UP 2006, pp. 7-46.

²⁹ I. Sánchez Prado (a cura di), *Mexican Literature as World Literature*, New York, Bloomsbury Academic 2022.

³⁰ E. Ballesta, «La terceira margem. Letteratura ispano-americana e *World Literature*», in S. Albertazzi (a cura di), *Introduzione alla World Literature. Percorsi e prospettive*, Roma, Carocci 2021, pp. 57-78; p. 70.

apropiarme, como “coautor”, de obras que jamás podría escribir ni naciendo mil veces». ³¹ Forse uno degli esempi più chiari è il peso che ha deciso di dare all’opera di Eros Alesi. ³² Nelle memorie dell’incontro con Luzi che abbiamo menzionato, Fernández ricorda:

Sentí que me tildaba de ignorante, y protesté con tiento, dándole a entender que conocía, si bien a grandes rasgos, las pugnas entre los diversos grupos y corrientes. “Sí”, agregó, “pero lo más importante que puedo ver en su selección es la inclusión de otros poetas, que no aparecen en las demás antologías de poesía italiana publicadas en español. ¿Quién es Eros Alesi?” Estaba asombrado –tal vez escandalizado– de que un desconocido apareciera al lado de los grandes poetas italianos, y, para evitar cualquier discusión, le pedí que leyera él mismo la *Carta al padre y Mamá morfina*. Mientras él los leía en silencio, yo podía leer en su cara emociones contrastantes. Después los leyó en voz alta y, al terminar la lectura, exclamó: “¡Excelente! ¡En verdad excelente! ¿Es amigo de usted?” Respondí que no, que Eros Alesi había muerto en 1971, a la edad de 22 años, y que esos poemas habían aparecido en una revista literaria marginal de 1973. “¡Excelente! ¡Excelente!”, repitió Luzi. Entonces, consciente del gran peso que tenía su labor crítica, le sugerí que apoyara, con un artículo, la breve obra del joven suicida romano. Dicho artículo apareció meses después en «La Nación», el diario florentino más prestigioso, gracias al cual aparecieron al año siguiente sus quince o dieciséis poemas en un librito, mismo que traduje y va ya en la tercera edición hecha en México. ³³

Uno studio approfondito del panorama della letteratura italiana inventato da lui ci riserverebbe, crediamo, parecchie sorprese: qui possiamo solo limitarci a segnalare la gran creatività del suo lavoro e a presentare un breve studio di caso: il Luzi di Fernández.

Pubblicata dall’UNAM nel 1990 nella collana “Material de lectura” (numero 157) e riedita in formato digitale nel 2012, ³⁴ l’antologia che Fernández dedica al suo poeta preferito consta di una brevissima presentazione della figura dell’autore e di una selezione di 22 poesie, sulla cui selezione vale la pena soffermarci, anche perché l’edizione non solo non presenta testo a fronte (come da politica editoriale della collana), ma il traduttore non cita neppure il titolo originale e la raccolta di provenienza di ogni poesia. Presentiamo quindi un elenco delle poesie tradotte, per colmare questa lacuna e semplificare la nostra analisi.

³¹ Fernández, *Éste*, cit., pp. 210-211. «A poco a poco, mentre aumentava la scarsa conoscenza che avevo di questa lingua, andavo notando che la traduzione era la unica attività capace di assorbirmi interamente; che essa mi dava l’illusione di *appropriarmi*, come “coautore”, di opere che non avrei mai potuto scrivere neanche se fossi nato mille volte».

³² Non ci pare eccessivo affermare che Alesi sia ancora una voce molto marginale nel discorso critico italiano. Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli l’hanno incluso nel polemico libro *Il pubblico della poesia*, pubblicato per la prima volta nel 1975, ma questa è una delle poche occasioni in cui la poesia di Alesi ha fatto parte di una ricostruzione critica della poesia italiana del secondo Novecento. In questo silenzio, è senza dubbio sorprendente la gran fortuna che la sua opera continua ad avere in Messico grazie a Fernández. Adesso sono uscite nuove traduzioni alesiane a carico di Hiram Barrios, che continuano ad affermare l’interesse che i suoi versi provocano nel nostro paese.

³³ Fernández, *Éste*, cit., p. 249-250. «Sentii che mi tacciava d’ignoranza e protestai con delicatezza, facendogli capire che conoscevo, anche se in generale, le polemiche fra i vari gruppi e correnti. “Sì”, aggiunse, “ma la cosa più importante che posso notare nella sua selezione è l’inclusione di altri poeti che non compaiono nelle altre antologie di poesia italiana pubblicate in spagnolo. Chi è Eros Alesi?” Era sorpreso –quasi scandalizzato– che uno sconosciuto comparisse accanto ai grandi poeti italiani e, per evitare qualsiasi discussione, gli chiesi di leggersi la *Lettera al padre e Mamma morfina*. Mentre lui le leggeva in silenzio, io potevo leggergli in faccia emozioni contrastanti. Dopo le lesse ad alta voce e, finito di leggere, esclamò: “Eccellente! Davvero eccellente! È amico suo?” Risposi di no, che Eros Alesi era morto nel 1971, all’età di 22 anni, e che queste poesie erano apparse in una rivista letteraria marginale del 1973. “Eccellente! Eccellente!” ripeté Luzi. Allora, consapevole della sua autorevolezza di critico, gli suggerii di appoggiare, con un articolo, il breve corpus delle opere del giovane suicida romano. Questo articolo apparve mesi dopo su «La Nación», il quotidiano fiorentino più prestigioso, e perciò le sue quindici o sedici poesie vennero pubblicate l’anno successivo in un libretto che tradussi ed è già alla terza edizione in Messico».

³⁴ Disponibile in <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/306-157-mario-luzi>

Titolo della traduzione	Titolo originale³⁵	Anno	Raccolta in cui si trova
Parca-aldea	Parca-villaggio	1951	La Barca
Ya toman las negras flores del Hades	Già colgono i neri fiori dell'Ade	1939	Avvento notturno
Mujer en Pisa	Donna in Pisa	1941	Un brindisi
Cruz de senderos	Croce di sentieri	1942	Un brindisi
Arrugas	Rughe	1944	Un brindisi
Rostro, horror	Viso-orrore	1944	Un brindisi
La oscura y alta llama en ti recae	L'alta, la cupa fiamma ricade su di te	1945	Quaderno gotico
Ah, no te quedas inerte en tu cielo	Ah! Tu non resti inerte nel tuo cielo	1945	Quaderno gotico
La noche llega con el canto	La notte viene col canto	1951	Appendice al Quaderno gotico
Notizias a Giuseppina después de muchos años	Notizie a Giuseppina dopo tanti anni	1949	Primizie nel deserto
Abril-amor	Aprile-amore	1951	Primizie nel deserto
Como tú quieres	Come tu vuoi	1953	Onore del vero
A lo largo del río	Lungo il fiume	1954	Onore del vero
En la inminencia de los cuarenta años	Nell'imminenza dei quarant'anni	1954	Onore del vero
Primera noche de primavera	Prima notte di primavera	1956-1961	Dal fondo delle campagne
Senior	Senior	1956-1961	Dal fondo delle campagne
Menage	Ménage	1961-63	Nel magma
Es y no es la misma de siempre	È o non è la stessa di sempre	1971-77	Al fuoco della controversia
Muere ignominiosamente la república	Muore ignominiosamente la repubblica	1971-77	Al fuoco della controversia
Enroscado en esta cajuela inmundada	Acciambellato in quella sconcia stiva	1978-84	Per il battesimo dei nostri frammenti

³⁵ La nostra edizione di riferimento da cui traiamo le informazioni riportate in questo schema nonché tutti i testi di Luzi è M. Luzi, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2014. La prima edizione di questa raccolta risale al 1988.

En todas partes juegan al descuento	Giocando al ribasso sulla vita	1978-84	Per il battesimo dei nostri frammenti
Colgado cual linterna, casi todos	Appeso come una lanterna, i più:	1978-84	Per il battesimo dei nostri frammenti

Salvo *Su fondamenti invisibili* (1960-1979), sono rappresentate tutte le raccolte pubblicate da Luzi fino al 1985; è da notare l'inclusione della *prmissima* poesia di Luzi, "Parca-Villaggio", che apre *La Barca*. Anche l'ordine in generale rispetta quello dell'edizione Garzanti: ma segnaliamo due casi in cui l'ordine viene alterato: "Muore ignominiosamente la repubblica" dovrebbe precedere "È o non è la stessa di sempre"; "Appeso come una lanterna; i più" dovrebbe precedere i due testi che qui lo precedono.

Ci sembra evidente l'intento del traduttore di presentare esempi significativi della traiettoria poetica di Luzi fino a quel momento:³⁶ salta agli occhi che sia presente solo una poesia di *Nel magma*, che lo stesso Fernández nella sua introduzione definisce un libro controverso che marca il discrimine fra le due fasi poetiche di Luzi.

Per cominciare la nostra analisi, partiamo dal testo completo della traduzione di "Già colgono i neri fiori dell'Ade", come punto di partenza per poi commentare aspetti specifici della traduzione di altri passaggi.

<i>Già colgono i neri fiori dell'Ade</i> ³⁷	Ya toman las negras flores del Hades
<i>Già colgono i neri fiori dell'Ade I fiori ghiacciati e viscidì di brina Le tue mani lente che l'ombra persuade E il silenzio trascina</i>	Ya toman las negras flores del Hades glaciales flores colmadas de escarcha tus lentas manos que la sombra persuade y el silencio arrastra.
<i>Decade sui fiochi prati d'eliso Sui prati appannati torpidi di bruma Il colchico struggente più che il tuo sorriso che la febbre consuma</i>	Decae en tenues prados de eliseo en tristes prados tórpidos de bruma el cólquico afligido más que tu sonrisa gastada por la fiebre.
<i>Nel vento il tuo corpo raggia infingardo Tra vetri squillanti stella solitaria E il tuo passo roco non è più che il ritardo Delle rose nell'aria</i>	En el aire tu cuerpo irradia perezoso tras tintineantes vidrios estrella solitaria y tu paso ronco ya es sólo el retardo de rosas en el viento.

Si nota in generale lo sforzo del traduttore per mantenere il ritmo del testo originale (d'ora in poi TO) –in cui una base endecasillabica a volte si estende sino a dodici-tredici sillabe ed altre si contrae in eptasillabi, ottonari e novenari. In questo senso le traduzioni ritmicamente più riuscite ci sembrano "A lo largo del río" e "Como tú quieres". Ci sono invece pochissimi tentativi (qui solo nei vv. 1-3) di preservare –qui e altrove– la rima, che qui è regolare mentre in altre poesie luziane appare solo a tratti. Per esempio, in "Cruz de

³⁶ L'edizione è uscita nel 1990, ma non antologa né menziona *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, uscito lo stesso anno. Non ce ne stupiamo, visti i normali tempi editoriali.

³⁷ M. Luzi, *Le poesie*, Volume primo, p. 75. Il corsivo è nel testo; oltre a questa poesia, anche "Parca-villaggio" è in corsivo, ma in entrambi i casi ciò non si mantiene nell'antologia di Fernández.

senderos” non si mantiene il sottile gioco di rime, a volte perfette ed altre assonanti (miele / sole; gole / viola), che nel TO innerva ogni strofa, con un verso che rima con un altro, con schema 1-3 nelle prime tre strofe e nell’ultima, e 2-4 nella quarta.

Si cerca di rispettare in genere l’endecasillabo che marca il ritmo, ma a volte viene più lungo (fino a 13 sillabe), non sempre con un ritmo felice, come osserviamo in alcuni passaggi di “Abril-amor”.

Ci sembra che in generale questa traduzione sia calibrata sul testo di arrivo, più che assolutamente rispettosa del testo originale.

Sulle scelte lessicali di Fernández, in questo esempio ‘colgono’ è reso con *toman*, più generico (‘prendono’), ‘viscidi di brina’ diventa *colmadas de escarcha*, con la perdita della denotazione tattile oltre che visuale (in termini di lucentezza) presente in ‘viscidi’; ‘appannati’ è reso con *tristes*, in cui si perde la denotazione visuale e se ne aggiunge una emotiva. Non ci è chiaro come il traduttore sia arrivato a *afligido* per rendere ‘struggente’: ci sembra che il senso sia piuttosto diverso, a partire dal participio presente che ha un effetto su chi guarda il fiore, mentre *afligido* sembra riferirsi ai sentimenti del fiore stesso. Anche nel tradurre ‘squillanti’, riferito ai vetri –una collocazione ben poco usuale– con *tintineantes*, che sarebbe piuttosto ‘tintinnanti’, collocazione usuale, ci sembra di leggere la preoccupazione di ridurre la carica straniante del testo. Inoltre segnaliamo come esempio del processo di riappropriazione della poesia luziana da parte di Fernández che, nell’ultima strofa, ‘aria’ nel primo verso viene tradotta con *viento* e ‘vento’, nel quarto verso, con *aire*.

Sempre in riferimento a scelte lessicali che tendono a ridurre la carica straniante del TO, segnaliamo nel secondo verso de “A lo largo del río”, la traduzione di ‘toppe di neve’ con *manchas de nieve*; nel primo verso della seconda strofa, per «se ti incontro non è opera mia» la traduzione, con un’inversione sintattica, è «no será culpa mía si te encuentro», col futuro invece del presente che proietta una maggiore carica di eventualità, e *culpa mía* –una locuzione comune in spagnolo– per la più precisa e pregnante ‘opera mia’. Nel verso finale di “Mujer en Pisa”, i ‘vetri di croco’ diventano *amarillentos vidrios*: non sempre la volontà di avvicinare il testo al lettore può produrre esiti felici. Varie volte inoltre nell’antologia ‘sgomento’ viene tradotto con *espanto*, che ci sembra abbia una maggior frequenza d’uso e colloquialità. Inoltre *espantados* si usa anche per tradurre ‘inorriditi’ in “Rostro-horror”. In altre poesie, Fernández traduce ‘mesto’ con *triste*, più comune come marca d’uso: in “Parca-aldea”, «il mesto rituale della vita» diventa «el triste ritual de la vida». Queste ci sembrano in generale strategie di avvicinamento del TO al lettore.

In questo stesso senso vanno alcune operazioni sintattiche: nel quartultimo verso della prima strofa di “Como tú quieres”, che nel TO è «serra i denti. Che regna nella stanza/ è il silenzio» viene normalizzato sintatticamente: «aprieta los dientes. / Lo que reina en la estancia / es el silencio», perdendo la carica straniante di quel ‘che’ non accompagnato da un pronome.

In “Lungo il fiume”, a metà dell’ultima strofa, «–solo vorrei non come fiume freddo / come fuoco che comunica...», la traduzione risponde a nostro avviso sia a un’esigenza di semplificazione sintattica che a mantenere meglio il ritmo: «–no como río helado, como fuego / comunicante, sólo quisiera...». L’*enjambement*, come si vede, è enfatizzato, e in effetti possiamo dire che in generale Fernández è molto attento a mantenere gli *enjambements*. Nell’ultimo verso di questa stessa poesia, al TO «tuona, a tratti piovigina. Cresce erba» viene reso con «trueno. Medio llovizna. Crece la hierba». Si osserva quindi un cambiamento della punteggiatura che ritroviamo anche, ma non frequentemente, in altri testi: per esempio, “Arrugas” in cui un punto fra il v. 3 ed il v. 4 sostituisce la virgola nel TO; o l’ultimo verso di “Es o no es la

misma de siempre”, in cui il TO «non fosse la riprova delle lacrime. E ancora più probante il sangue», diventa «de no mediar el testimonio del llanto y la gran prueba de la sangre». In alcuni casi Fernández interviene anche sulla divisione in strofe, modificandola, come in “Abril-amor” in cui divide l’ultima strofa in due.

Un elemento ricorrente di normalizzazione grammaticale consiste nell’integrare articoli determinativi dove non ci sono: in “A lo largo del río”, ‘Cresce erba’ diventa quindi *Crece la hierba*; nel penultimo verso della penultima strofa de “La oscura y alta llama en ti recae”, il TO «e ronzano augurali città» diviene «y zumban las ciudades augurales»;³⁸ nella terza strofa di “Rostro-horror”, in cui «pazienza spenge e riduce la fronte» diviene «la paciencia reduce y apaga la frente», con l’inserzione dell’articolo e l’inversione dei due verbi.

Nel finale di “Arrugas”, il TO contiene un congiuntivo: «fin quando / da una buia ferita una creatura / mutata in ombra prenda a singhiozzare», che Fernández rende con un indicativo: «hasta que / por una oscura herida una criatura, / mudada en sombra, empieza a sollozar». Anche in spagnolo con una subordinata temporale ci si aspetterebbe un congiuntivo per marcare l’eventualità, mentre con l’indicativo si va a incidere direttamente sul senso della poesia.

Ne “La oscura y alta llama que en ti recae”, la terza strofa subisce un processo quasi di riscrittura, giacché cambiano le relazioni sintattiche fra gli elementi rispetto al TO: «pari a due stelle opache nella lenta vigilia / cui un pianeta ravviva intimamente/ il luminoso spirito notturno». ‘Pianeta’ qui è il soggetto della subordinata relativa, mentre nella versione di Fernández il soggetto diventa «el luminoso espíritu nocturno», che riavviva il pianeta, inequivocabilmente marcato dalla ‘a’ che in spagnolo si usa per il complemento diretto, quand’esso è riferito a una persona, o a un essere animato: «igual a dos opacas estrellas en lenta vigilia / en la cual a un planeta reanima íntimamente / el luminoso espíritu nocturno». All’inizio della strofa successiva, segnaliamo una forte allitterazione: «así alienta y alea en el alma vehemente», che rende una più leggera assonanza nel TO «così spira ed aleggia nell’anima veemente». Nell’ultima strofa, «la fiel imagen palidece / y me yergo, levito y atormento / queriendo hacer de mí un Mario inalcanzable» ci sembra che si cerchi di mantenere complessivamente l’andamento ritmico del TO, anche se il primo verso è ben più corto del TO: «l’immagine fedele non serba più colore», mentre il terzo è ben più lungo del TO («al far di me un Mario irraggiungibile»), e ne recupera complessivamente l’andamento ritmico.

Altre scelte retorico-stilistiche che ci sembra il caso di segnalare sono in “Prima notte di primavera”, all’inizio della seconda strofa: «generazioni su generazioni», è tradotto solo con «generaciones», perdendo l’anafora. In “A lo largo del río”, nel quintultimo verso dell’ultima strofa «preme d’età in età, di vita in vita» diventa «apremia en todas las edades de la vida», sacrificando così le due anafore, che hanno anche una funzione ritmica, né si riesce a mantenere l’endecasillabo. In “Muere ignominiosamente la república”, v. 6, si mantiene la posizione iniziale dell’anafora *ignominiosamente* e non si traduce ‘tra di loro’: «ignominiosamente se destrozan sus chacales», TO «si sbranano ignominiosamente tra di loro i suoi sciacalli». Il verso finale dello stesso testo, «però l’udienza è tolta» è reso con «pero ya es cosa juzgada». Cambia molto la funzione pragmatica, al trasformare una frase performativa, cioè una formula fissa che ha un proposito istituzionale preciso, con una frase di senso molto più generico. In spagnolo si direbbe in questo caso: *Se levanta la audiencia*.

³⁸ In realtà nell’edizione digitale si legge “augúrales”, che non può essere altro che un refuso.

Infine, segnaliamo alcuni casi in cui l'avvicinamento del testo al lettore messicano si ottiene con altre strategie. Nel primo verso della seconda strofa di “Como tú quieres”, «son qui che metto pine / sul fuoco» viene tradotto con un'espansione: «estoy aquí, echando al fuego / piñas de pino». In Messico la prima accezione a cui rimanda *piña* è ‘ananas’.

La poesia “Acciambellato in quella sconcia stiva” viene tradotta con “Enroscado en esa cajuela inmunda”. Osserviamo che connotazioni di ‘sconcia’ e *inmunda* sono molto diverse, giacché ‘sconcia’ evoca vergogna e umiliazione più che sporcizia, come invece *inmunda*; ma la strategia di avvicinamento riguarda *cajuela*, che limita e precisa notevolmente le connotazioni di ‘stiva’, venendo incontro al lettore messicano, che probabilmente non conosceva le circostanze esatte del caso Moro. Fernández mette sì una nota del traduttore: «este poema se refiere a la muerte de Aldo Moro (N. del T.)», ma non chiarisce nessuna delle circostanze alluse nel testo. Quindi la ‘stiva’ diventa molto più concretamente una *cajuela*, in riferimento al portabagagli della Renault 4. Si perde quindi anche il pregnantissimo corsivo del v. 2, TO «crivellato da *quei* colpi». Infine, si rende con *arrumbado* lo straniante ed espressivissimo ‘abbiosciato’.

In “Giocano al ribasso sulla vita”, v. 8, il TO «neanche in una Wall street messa a punto – chi?», si rende come «ni siquiera en una Wall-Street de infierno, condimentada ¿por quién?», in cui è strana la scelta di tradurre ‘messa a punto’, che evoca la meccanica dei motori, con *condimentada*, che rimanda a un lessico gastronomico. Sempre qui, nell’ultimo verso, «accade inverosimilmente» si rende con «sucede de manera inconcebible», che ci sembra abbia connotazioni piuttosto diverse.

Non possiamo evitare di segnalare alcuni veri e propri travisamenti di senso, che sembrano concentrarsi in “Ménage”: alla fine della prima strofa, il TO «è donna non solo da pensarlo, / da esserne fieramente certa» viene reso con «mujer capaz no sólo de pensarlo, / de no tener la soberbia certidumbre», un chiaro travisamento che mostra la non comprensione del ‘ne’ da parte del traduttore. Sia il ‘ci’ –come pronome locativo– che il ‘ne’ rappresentano scogli comuni e persistenti per gli ispanoparlanti.

Sempre in “Ménage”, i versi «e non è questa l’ultima sua grazia / in un tempo come il nostro, che pure non le è estraneo né avverso» (che vengono separati dalla prima strofa e invece cominciano la seconda, che nel TO comincia con «conosci mio marito») diventano, con una riorganizzazione del verso che ci sembra arbitraria, «y no / está la última de sus gracias / en un tiempo como el nuestro, que tampoco le extraño / ni adverso», fino a farci sospettare che sia saltato quanto meno un *es* prima di *extraño* e anche un altro *es* prima di quello che ci sembra un *ésta*, e non un *está*. Ma sono solo congetture.

Per concludere, vale la pena riprodurre qui il testo intero della nota introduttiva, nella sua versione originale del 1990, senza le note dell’editore del 2012 (che aggiunge solo la data di morte di Luzi e le sue raccolte poetiche successive al 1985):

Mario Luzi nació en Castello, Florencia, en 1914. Residió en Siena algunos años de su infancia. En 1929 regresó con la familia a la capital toscana, donde tiempo después se graduó en Letras Francesas presentando una tesis sobre François Mauriac. Su iniciación literaria coincidió con el nacimiento de la corriente que tanto habría de influir no sólo en la poesía italiana, sino también en la hispanoamericana: el hermetismo.

Publicó sus primeros poemas en *Frontespizio* y *Campo di Marte*, influyentes revistas florentinas de vanguardia, al lado de Piero Bigongiari, Oreste Macrí, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Sandro Penna, Vittorio Sereni, Alfonso Gatto, Leonardo Sinisgalli, Carlo Bo y tantos otros relevantes protagonistas empeñados en abrirse a todas las tendencias y experimentaciones realizadas en otras literaturas contemporáneas, y de darle a la literatura italiana un carácter universal. Prueba de ello es la enorme labor de traducción desarrollada por Luzi y casi todos los poetas de su generación.

La obra poética de Mario Luzi presenta dos grandes fases que, *grosso modo*, divide la publicación de *En el magma*, el controvertido libro que apareció en 1964. Después de una serie de libros de poemas en los que predominaba el tono “hermético” —el de la llamada poesía pura, tan preñada de profundas reflexiones identificadas con una exigencia moral y una forma concorde con un refinamiento espiritual, tan semejante en esto a Luis Cernuda—, *En el magma* desemboca también en un estricto paralelismo entre vida y poesía, pero ahora adoptando un discurso descarnado y polémico, abierto a un intenso y desesperado deseo de comunicación en medio de la bancarrota humana. En su más reciente libro de poemas, *Para el bautismo de nuestros fragmentos*, parece haber terminado la esperanza de comunicación con los demás y el poeta deja de lado cualquier tipo de discurso aseverativo por el interrogativo. En este nuevo coloquio los interlocutores últimos son la inteligencia y el corazón.

Como los grandes sabinos, hay obras que continúan ahondando las raíces y ampliando la mole de sus troncos en constante crecimiento. Su follaje no es el festival de la abundancia ni la ebriedad de luces y reflejos: beben toda la luz para iluminar su profunda linfa secreta. Parecen cubrirlo todo, que tienen por aliada a la intemporalidad. Cuando veo en perspectiva la obra de este poeta florentino —para mi gusto el mayor de los poetas vivos en lenguas romances—, siempre aparece ante mis ojos la imagen de un sabino muy antiguo y muy joven, que lo ha visto todo y nos habla de ello en voz baja, como se habla de las cosas vividas hasta el fondo, “en ese acto de participación amorosa en que se resuelve, de una vez para siempre, la oscuridad de nuestra vida”.³⁹

Ci sembra di ritrovare in questo brevissimo ritratto degli indizi-chiave che chiariscono il senso profondo di quest’antologia per il nostro poeta-traduttore latinoamericano della *Generación de medio siglo*. Prima di tutto l’attenzione a stabilire un dialogo con la cultura ispanoamericana, che emerge sia nel sottolineare l’influenza dell’ermetismo sulla poesia ispanoamericana, che nell’accostamento di Luzi a Cernuda. Il poeta fiorentino viene inoltre collocato all’interno di una costellazione di intellettuali d’avanguardia di cui si sottolinea la volontà di imprimere un’impronta aperta e sperimentale alla letteratura italiana, ispirandosi ad altre letterature europee: una vocazione cosmopolita, quindi, che li accomuna implicitamente alla posizione di Fernández e alla *Generación de medio siglo*. E in questo stesso senso si legge la menzione dell’enorme

³⁹ «Mario Luzi nacque a Castello, Firenze, nel 1914. Visse a Siena alcuni anni della sua infanzia. Nel 1929 tornò con la famiglia nella capitale toscana, dove più tardi si laureò in Lettere Francesi con una tesi su François Mauriac. La sua iniziazione letteraria coincise con la nascita della corrente letteraria che tanto avrebbe influito non solo sulla poesia italiana ma anche su quella ispanoamericana: l’ermetismo.

Pubblicò le sue prime poesie su *Frontespizio* e *Campo di Marte*, due autorevoli riviste fiorentine di avanguardia, al fianco di Piero Bigongiari, Oreste Macrí, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Sandro Penna, Vittorio Sereni, Alfonso Gatto, Leonardo Sinisgalli, Carlo Bo e molti altri eminenti protagonisti impegnati ad aprirsi a tutte le tendenze e sperimentazioni realizzate in altre letterature contemporanee, e di imprimere alla letteratura italiana un carattere universale. Lo testimonia l’enorme opera di traduzione portata avanti da Luzi e da quasi tutti i poeti della sua generazione.

La produzione poetica di Mario Luzi presenta due grandi fasi che, *grosso modo*, sono marcate dalla pubblicazione di *Nel magma*, il controverso libro apparso nel 1964. Dopo una serie di raccolte poetiche in cui predominava il tono “ermetico” —quello della cosiddetta poesia pura, carica di profonde riflessioni che si identificano con una esigenza morale e una forma che si accorda a una raffinatezza spirituale, in questo così simile a Luis Cernuda—, anche *Nel magma* finisce per creare uno stretto parallelismo fra vita e poesia, ma adesso adottando un discorso scarnificato e polemico, aperto a un intenso e disperato desiderio di comunicazione, in piena bancarrota umana. Nella sua raccolta poetica più recente, *Per il battesimo dei nostri frammenti*, la speranza di comunicazione con gli altri sembra essersi esaurita, e il poeta abbandona qualsiasi discorso asseverativo per un discorso interrogativo. In questo nuovo dialogo gli interlocutori finali sono l’intelligenza e il cuore.

Come i grandi sabinici [*Taxodium mucronatum*, cipresso di Moctezuma, N. d. T.], ci sono opere che continuano ad affondare le radici e ad ampliare la mole dei loro tronchi in crescita costante. Il loro fogliame non è il festival dell’abbondanza né l’ebrietà di luci e riflessi: bevono tutta la luce per illuminare la loro profonda linfa segreta. Sembrano coprire tutto, con l’atemporalità come alleata. Quando vedo in prospettiva l’opera di questo poeta fiorentino —per il mio gusto il più grande dei poeti viventi in lingue romanze—, compare sempre davanti ai miei occhi l’immagine di un sabino molto antico e molto giovane, che ha visto tutto e ce ne parla a bassa voce, come si parla delle cose vissute fino in fondo, “in questo atto di partecipazione amorosa in cui si risolve, una volta per tutte, l’oscurità della nostra vita”».

sforzo traduttivo compiuto sia da Luzi che da molti altri intellettuali della sua epoca. Non solo l'ammirazione di Fernández per Luzi, che considera il più grande fra i poeti viventi nelle lingue romanze, ma anche, oseremmo dire, la sua profonda identificazione col poeta fiorentino non potrebbero essere più esplicite.

Colpisce infatti la metafora finale di Luzi come un sabino o *ahuehuete*, l'albero nazionale messicano, assente in Italia,⁴⁰ quasi un simbolo della profonda appropriazione di Fernández nei confronti della poesia di Luzi. Sono vari insomma a nostro parere gli elementi in cui in questa breve introduzione Fernández sembra dichiarare *Luzi c'est moi*, e l'analisi delle traduzioni conferma il processo di riappropriazione strategica del fiorentino da parte del poeta di Guadalajara. E come ultima nota al margine, osserviamo che il titolo dell'autobiografia di Fernández è *Éste* (pronomi dimostrativo, in italiano, 'questo'), e sembra evocare, anche solo per assonanza, una poesia di Luzi –la prima della seconda sezione di *Primizie del deserto*– intitolata "Est", il cui contenuto sembra chiosare perfettamente la narrazione di una vita come quella di Fernández, coi suoi ponti lanciati verso un'altra cultura, «un nuovo inizio [che] turba le radici».⁴¹ E con questa che forse è solo una suggestione, chiudiamo le nostre riflessioni.

Bibliografía:

AA.VV. *Poesía en movimiento. México 1915-1966*, a cura di Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis, México, Siglo XXI 2018.

AA.VV. *Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959*, Tedi López Mills, México, Fondo de Cultura Económica 2011.

Balletta, Edoardo, "La *terceira margem*. Letteratura ispano-americana e *World Literature*", in Silvia Albertazzi (a cura di), *Introduzione alla World Literature. Percorsi e prospettive*, Roma, Carocci 2021, pp. 57-78.

Curiel Defossé, Fernando, "Elementos de perspectiva generacional", in Alberto Vital Díaz, Adriana De Teresa Ochoa (a cura di), *Historia de las Literaturas en México. Auge y declive del nacionalismo. La cultura literaria entre el compromiso, la ruptura y la tradición (1940-1960)*, México, UNAM 2019, pp. 387-397.

Fernández, Guillermo, *La palabra a solas*, México, Pájaro Cascabel 1965.

Fernández, Guillermo, *Visitaciones*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Mester 1964.

Fernández, Guillermo, *Éste*, México, Fondo de Cultura Económica 2017.

Longhitano Piazza, Sabina, Rodrigo Jardón Herrera, "Traducción de las letras italianas en México", in «Enciclopedia de la Literatura Mexicana», <http://www.elem.mx/estgrp/datos/1369>.

Luzi, Mario, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2014.

Martínez Carrizales, Leonardo, "Revista Mexicana de Literatura. Autonomía literaria y crítica de la sociedad", in «Tempo social», 28, 3, 2016, pp. 51-76.

Orfila, Arnaldo e Octavio Paz, *Cartas Cruzadas 1965-1970*, a cura di Adolfo Castañón, México, Siglo XXI 2016.

⁴⁰ Un grande esemplare di *Taxodium mucronatum* si trova invece all'entrata principale del Parque del Buen Retiro a Madrid, cf. https://es.wikipedia.org/wiki/Ahuehuete_del_Buen_Retiro.

⁴¹ M. Luzi, "Est", *Tutte le poesie*, volume 1, p. 189.

Ortuño, Ángel, “Que nada cante ni más allá ni más acá de la vida”, in «La colmena», 75, 2012, pp. 51-54: <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5582>.

Pereira, Armando, “La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, in «Literatura mexicana», 1, 1995, pp. 187-212.

Pereira, Armando, “La Generación de Medio Siglo”, in Alberto Vital Díaz, Adriana De Teresa Ochoa (a cura di), *Historia de las Literaturas en México. Auge y declive del nacionalismo. La cultura literaria entre el compromiso, la ruptura y la tradición (1940-1960)*, México, UNAM 2019, pp. 177-201.

Sánchez Prado, Ignacio (a cura di), *Mexican Literature as World Literature*, New York, Bloomsbury Academic 2022.

Sánchez Prado, Ignacio, “Hijos de Metapa: un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)”, in Ignacio Sánchez Prado (a cura di), *América Latina en la “literatura mundial”*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana UP 2006, pp. 7-46.

Sánchez Prado, Ignacio, *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*, Illinois, Northwestern University Press 2018.

ROSINA MARTUCCI
(Università di Salerno)

JOSEPH TUSIANI: POETA, SCRITTORE, TRADUTTORE/RISCRITTORE ED EMIGRANTE PLURILINGUISTA

1. Introduzione

Due lingue, due terre, forse due anime? /Non oso chiederlo a questi fiori familiari, ciascuno dotato d'una singola lustra corolla /Né oso domandarlo a quella quercia severa/dalle lunghe e profonde radici/che si arrestano innanzi all'ostacolo del vicino ruscello/quasi aborrendo estraneità di suolo. [...] /Chi può dunque risolvere l'enigma del mio giorno? / Sono io un uomo o due strane metà di uno solo?¹

(Joseph Tusiani, *Gente mia ed altre Poesie*)

Nei versi tratti da *Gente mia ed altre Poesie* il poeta e scrittore Joseph Tusiani (1924-2020) esprime questa dualità: «Due lingue, tue terre, forse due anime, una dualità che è parte del suo sé diviso, della sua identità completa dalle due metà»²: quella italiana e quella americana. Joseph Tusiani è nato a San Marco in Lamis (Foggia) nel 1924 ed è emigrato negli Stati Uniti, subito dopo la Laurea in Lettere, nel 1947. È scrittore Passeur, poeta 'dei due mondi' in quattro lingue (inglese, latino, italiano e dialetto garganico), traduttore di poetiche italo-inglesi e di varie traduzioni riguardanti Dante Alighieri, Petrarca, Pulci, Tasso, Machiavelli, Alfieri, Leopardi, Manzoni, Pascoli, Carducci, ecc. Negli Stati Uniti ha insegnato Letteratura Italiana in università private e pubbliche a New York, principalmente il College of Mount Saint Vincent e poi il Lehman College della City University of New York.

La sua opera, costituita da un corpus di scritti estremamente segnato dalle radici italiane, celebra la propria etnicità e le proprie origini culturali e intesse racconti e crea versi che narrano le tribolazioni degli emigranti italiani e dei loro figli.

2. Joseph Tusiani in America

La sua prima pubblicazione dal titolo *Amedeo di Savoia*, eroe della guerra d'Etiopia, un poemetto in versi sciolti con una prefazione critica di Padre Ciriaco De Vito, suo sostenitore, è del 1943. Seguiranno altre pubblicazioni: *Flora*, *Amore e Morte*, *Petali sull'Onda*, *Peccato e Luce* tutti firmati 'Giuseppe Tusiani' (è così che lo scrittore firmerà i suoi lavori fino alla metà degli anni Cinquanta). In queste prime opere sono evidenti gli influssi poetici di Carducci, D'Annunzio, Leopardi e Manzoni. Un sacro tirocinio formativo in cui è riscontrabile «un sincero afflato di fondo verso la propria terra natale, devastata dalla miseria del dopoguerra di fronte alla quale emergeva un impulso del giovane poeta

¹ J. Tusiani, *Gente mia e altre poesie*, Stone Park, Il, Italian Culture Center, 1978. (Il Carme bisecolare di cui si riportano alcuni versi nella traduzione di Maria Pastore Passaro, conserva nel titolo l'impronta degli studi classici dell'autore ed è inserito nella raccolta *Gente mia ed altre poesie* del 1978).

² F.L. Gardaphé, *Segni italiani, strade americane: l'evoluzione della letteratura italiana americana*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2012, p. 121.

verso le condizioni di vita della sua gente»³. Laureatosi in Lettere Classiche all'Università Federico II di Napoli nel luglio del 1947 con Cesare Foligno come relatore, un anglista d'eccezione, con una tesi sulla natura nella poesia di Wordsworth, partirà un mese dopo insieme alla madre per il viaggio definitivo verso New York dove conoscerà il padre per la prima volta. Dalla lettura dell'autobiografia *In una casa un'altra casa trovo* si percepisce che sarebbe stato l'incontro con la scrittrice Frances Winwar, conosciuta nel 1953 e divenuta sua amica intima, a convincere Tusiani a impadronirsi dell'inglese e a scrivere in tale lingua. L'influenza di Frances Winwar sul giovane autore fu profonda, favorendone l'ingresso nella Poetry Society of America, anche se già un mese dopo l'arrivo in America Tusiani aveva composto i suoi primi versi in inglese dedicandoli a una conoscenza femminile fatta sulla nave per New York. È del dicembre 1947 la composizione della poesia *To Italy*, stampata e diffusa su un pieghevole da amici a cui la lesse. E sarà proprio in America che la poesia di Tusiani in inglese troverà una compiuta voce espressiva. Ricordiamo qui le parole dello stesso Tusiani in un'intervista concessa a Luigi Fontanella nel 1990:

Dall'italiano classicheggiante della mia formazione liceale passai alla nuova lingua attraverso il romanticismo di Wordsworth, il poeta della mia tesi di laurea. Il mio trasferimento negli USA (1947) fu decisamente drammatico, se non addirittura traumatico. Conobbi mio padre, emigrato sei mesi prima che io nascessi, e da quella conoscenza scaturì, lenta e dolorosa, ogni linfa del mio nuovo mondo interiore. Quanto al fattore linguistico, sentii subito di aver messo piede, dirò, su un terreno vergine. Il bagaglio scolastico, di cui dovevo disfarmi, era tutto italiano; la lingua inglese non solo non mi aveva in alcun modo contaminato (forse non ho usato il verbo giusto) ma ero io a scoprirla e quasi inventarla gioiosamente nello studio dei classici, in quello studio paziente e amoroso che mi avrebbe consentito il passaggio dalla conoscenza tecnica all'intimità creativa del nuovo idioma.⁴

L'Antologia *The Age of Dante: an Anthology of Early Italian Poetry translated into English Verse and with an Introduction by Joseph Tusiani* pubblicata nel 1974 è diventata da subito uno strumento prezioso di conoscenza e di diffusione della poesia del Trecento italiano. L'interesse dei Paesi di lingua inglese per la letteratura italiana e per l'opera di Dante ha permesso a Tusiani di produrre un'opera di traduzione dei classici della poesia italiana in versi inglesi che gli ha assegnato uno status riconosciuto e reputato nell'italianistica d'oltreoceano. L'ambizione di Joseph Tusiani, ampiamente realizzata, è stata quella di restituire, per quanto possibile, le qualità poetiche degli originali, e non solo un'interpretazione letteraria della comprensione dei testi. La sua poesia ci invita a capire meglio «la consapevolezza cinica e fosca di ciò che significa essere un immigrato e sperimentare l'alienazione e la realizzazione che il nuovo mondo non è la terra dell'ospitalità che credeva che fosse»⁵. Il 'dispatrio', per quanto doloroso e traumatico, in Joseph Tusiani è sempre presente. Il superamento del confine con la frammentazione della lingua, dell'identità e della memoria ha costituito per lui non un impoverimento culturale e una mera perdita dei punti di riferimento linguistici e identitari, ma ha compreso un progetto futuro di crescita culturale e letteraria. «Lo scrittore del XX secolo, come osserva Claudio Magris, vive in una condizione di 'incertezza

³ C. Siani, *La Terra garganica nella poesia di Joseph Tusiani*, Amministrazione Provinciale di Capitanata, Foggia, 1975, p.14.

⁴ L. Fontanella, *La parola transfuga*, Edizioni Cadmo, Firenze, 2003, p. 83.

⁵ P. Giordano, "From Southern Italian Immigrant to Reluctant American. Joseph Tusiani's *Gente Mia and Other Poems*" in *From the Margin: Writings in Italian Americana* edited by Anthony Julian Tamburri, Paolo Giordano and Fred Gardaphé, Purdue University Press, USA, 1990, p. 317.

identitaria' quasi costituzionale»⁶; nel *dispatrio* interviene, su questo substrato di dubbio e incertezza, la possibilità di una 'doppia appartenenza', un'appartenenza che coniuga la memoria del luogo lasciato dietro di sé con l'esperienza, per certi versi stimolante, di altre realtà; si può costruire in questo modo un'identità plurima, aperta alla diversità, che recupera, in certi casi, la forza imprescindibile della propria identità nazionale o etnica o religiosa e la ravviva nel confronto. Joseph Tusiani, poeta e scrittore, «nel *dispatrio* si mette in gioco a livello esistenziale e artistico, si confronta con drammatica consapevolezza con le potenzialità della parola e della scrittura».⁷ Tusiani offre un esempio di scrittore italiano-americano biculturale e polilinguista perché egli scrive in ben quattro lingue (italiano, inglese, dialetto del Gargano e latino). Grazie al polilinguismo l'attività poetica di Tusiani è stata inscindibile da quella di traduttore e di intellettuale italiano emigrato in America. In lui la figura dell'*emigrato*, di cui si fa simbolo, non è un semplice *trapiantato* ma un *trasformato*. Tusiani si considera, però, un emigrante di lusso non essendo passato

per la triste e famigerata *Ellis Island*, l'isola dove erano sbarcati il nonno e il padre; l'isola, dove, come tante bestie, quei poveri analfabeti desiderosi di solo lavoro venivano pesati, timbrati, schedati e, in caso di irregolarità burocratiche e igieniche, rimpatriati per il dolore e la disperazione di mamme e spose che li vedevano arrivare all'antica povertà.⁸

L'autore, riflettendo e scrivendo della propria esperienza di viaggio e di emigrazione, la trasforma in un percorso identitario alla ricerca delle proprie radici, trasformando l'amata Puglia in punto di forza mitico nella sua vita di immigrato americano. «L'attività poetica di Joseph Tusiani percorre la sua intera vita professionale e, sia pure unita a quella di traduttore, rappresenta una costante del suo lavoro di intellettuale, ed è testimoniata fin dalle prime prove giovanili degli anni Quaranta».⁹

3. Joseph Tusiani: la produzione plurilingue in inglese, italiano, dialetto garganico e spagnolo

La prima raccolta di poesia inglese *Rind and All* del 1962 sarà seguita da *The Fifth Season* nel 1964 dalla raccolta *Collected Poems* (2004) e il recentissimo *A Clarion Call* (2016) che raccoglie versi quadrilingui degli ultimi anni. La produzione poetica in lingua latina è particolarmente copiosa come pure la produzione poetica in vernacolo contenuta tutta nelle milletrecento pagine che costituiscono *Storie del Gargano. Poesie e Narrazioni in versi dialettali* (1955-2005) stampato nel 2006. È grazie ad un poemetto, tra i più toccanti di tutta la poesia italiana americana, *The Return* (1957) composto in inglese che Tusiani si aggiudicherà il Greenwood Prize della Poetry Society of England; la prima volta che un italiano americano si aggiudicava un tale Premio. Dodici anni dopo sarà la volta di un altro premio importante: l'*Alice Fay* di Castagnola della Poetry Society of America. Tusiani così giudicherà la sua esperienza letteraria: «La mia esperienza globale di poeta e traduttore di poesia (non so come si possono scindere i due aspetti di un'unica attività creativa) io la vedrei concretizzata o riflessa in *Rind and All*, *The Fifth Season* e, soprattutto nella seconda parte di *Gente mia*».¹⁰ La poesia di Tusiani è permeata di 'nostalgia' dovuta allo sradicamento, «una nostalgia che

⁶ F. Sinopoli, S. Tatti, *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*, Cosmo Iannone Editore, Isernia, 2005, p. 13.

⁷ Ivi, p. 16.

⁸ J. Tusiani, *Gargano mio*. Conversazione con Antonio Motta, Schena Editore, Fasano, 2016, p. 40.

⁹ L. Fontanella, *La Parola Transfuga: scrittori italiani in America*, Edizioni Cadmo, Firenze, 2003, pp. 81-82.

¹⁰ Ivi, p. 85.

sa di dolore o ansia di ritorno; ma l'unico ritorno, l'unico vero ritorno, concesso all'emigrato è il ricordo e, attraverso il ricordo, il paragone col presente e, attraverso il paragone col presente, uno slancio verso il futuro».¹¹ Si percepisce in lui una maggiore speranza verso il futuro nel quale 'le due terre, forse due anime' possono in qualche modo convivere. Una convivenza che Tusiani rende possibile anche attraverso l'adozione/acquisizione della lingua inglese, espressione del raggiungimento di una maturazione linguistica e culturale della nuova lingua. Nel poemetto *The Difficult Word* (1988) Joseph ricorda l'incontro con quel padre emigrato quando il poeta non era ancora nato e mai conosciuto prima. «Tragedia e tenerezza, emigrazione e amor filiale, s'intersecano a vicenda»¹² come possiamo rilevare dai versi seguenti: «Let us if faith begets but suffering forgive each other in the name of love:/ even unnamed, a flame is war and bright».¹³ L'incontro col padre sul molo 86 del porto di New York all'arrivo della nave, ai primi di settembre 1947 fu un incontro tra due estranei: «La parola papà, sulla quale mi ero esercitato per anni, non mi venne sul labbro. Quelle due sillabe, per altro facili e naturali, erano per me un intoppo irto e tremendo [...] (ecco il significato di *The Difficult Word*)».¹⁴ Molti testi di *Gente mia* insieme alle poesie di *The Return* rappresentano il punto più alto della produzione poetica tusiana. Molto interessante è la produzione poetica naturalistica di Joseph Tusiani.

Ulivi del Gargano

Non come noi, han secoli gli ulivi,
fissi contorti nella dura scorza
che ne cattura la forza. Privi
sono gli ulivi di mollezze lievi
e stagionali appariscenze rare,
nati a restar come restano gli evi.
Sono gli ulivi della terra mia,
sono la terra mia stessa, riarsa,
fiera e ferrigna e feconda e forte
nella calura maligna, e gentile
nella breve frescura mattinatale
che nell'ora serale è lieta sorte.¹⁵
(Joseph Tusiani)

¹¹ Ivi, p. 88.

¹² L. Petracco Sovran, *Joseph Tusiani: poeta e traduttore* in "Rivista di Studi Italiani", Sigla Tre, Perugia, 1984, p. 87.

¹³ Ivi, p.44. (Se la fede genera nella sofferenza ci si perdona a vicenda in nome dell'amore: anche senza nome, una fiamma è guerra e luce), Trad. mia.

¹⁴ J. Tusiani, *Dante in licenza*, a cura e con un saggio di Delio De Martino, Levante Editori, Bari, 2015, p. VII.

¹⁵ J. Tusiani, *Collected Poems*, a cura di Emilio Bandiera, Mario Congedo Editore, Lecce, 2004.

Nella poesia *Ulivi del Gargano* gli ulivi rappresentano la forza che si nasconde sotto la dura scorza. La forza quasi indistruttibile della pianta di un ulivo non è, comunque, paragonabile alla stessa forza umana. In questa poesia troviamo l'amore per la sua terra, la Puglia, e la descrizione della natura diventa un mezzo per ritornare indietro nel tempo come si può rilevare dai seguenti versi: «Not like us (...) they are the olive trees of my land, indeed they are the land itself».¹⁶ L'ulivo è una pianta che nella storia dell'umanità è sacra ad Atena, perché dono della Dea agli uomini. È anche una pianta che proviene dal Paradiso terrestre secondo una leggenda che narra la sua nascita sulla tomba di Adamo; leggenda che ha le sue radici nei racconti mitologici, religiosi e fantastici, argomenti che Tusiani conosceva in profondità. *Ulivi del Gargano* è una poesia che ricorda altri poeti italiani che parlano di ulivi come Gabriele D'Annunzio, Giovanni Pascoli ed Eugenio Montale. Il tenace ulivo della terra d'Apulia che resiste al passare dei secoli con forza e tenacia è paragonabile all'ulivo ligure di Montale che si protende dalla roccia sul mare nella poesia *Fine* dell'Infanzia, poesia che appartiene alla raccolta *Ossi di Seppia*: «Pure colline chiudevano d'intorno / marine e case; ulivi le vestivano / qua e là disseminati con greggi».¹⁷ La terra di Puglia per Tusiani, secondo le parole della poesia, è trasfigurata in una terra 'orgogliosa', di 'ferro', 'fertile' e 'forte' quando deve fronteggiare il caldo maligno ma allo stesso tempo essa è gentile durante il breve fresco mattutino che nell'ora serale è fatto felice. Il tema del ricordo della sua terra nativa, il Monte Gargano, è un argomento da lui trattato in varie forme e sfaccettature, che spaziano dalla nostalgia per la sua terra lontana alla rievocazione di feste, tradizioni e persone. Poesie che costituiscono il diario intimo del poeta. In queste poesie che appartengono a *Monte Gargano: poema d'amore*¹⁸, composto in lingua inglese, si può afferrare 'il dispiacere', 'il doloroso senso dell'esilio', 'la visione dell'America come terra di lavoro, dolore e maturità in contrasto con la terra del Gargano, terra di tranquillità, gioia, profumi, canzoni ma soprattutto gioventù. Tusiani umanamente osserva e descrive tutto ciò che lo circonda, derivando da questo l'ispirazione, la meditazione e il nutrimento della sua poesia. Ricordiamo i *Nocturnes* e *For a Student Killed in an Automobile Accident* permeati come afferma il critico Bonea: «da un'ansia conoscitiva nella quale il ruolo della ragione è, felicemente, quello di pervenire al limite del razionale, per dissolversi nel mistero dell'inconoscibile e dell'impenetrabile, che è il campo della poesia e del mito»¹⁹. Non manca nella sua produzione poetica plurilingue anche la presenza di una sessantina di poesie in lingua spagnola, lingua in cui si cimentò essendo lo spagnolo la seconda lingua dopo l'inglese a New York dove egli insegnava. Sì, perché Joseph Tusiani, oltre ad essere un poeta, uno scrittore, un traduttore era un Professore, «vale a dire un uomo che ha coniugato attitudine, istruzione, preparazione e determinazione per 'professare' al meglio la sua materia. E la sua materia è la vita»²⁰. Tusiani si esprime nelle «lingue di cui dispone»²¹: l'inglese, il latino, lo spagnolo e il dialetto garganico che hanno finito col prevalere sulla produzione in lingua italiana che include le prime opere composte negli ultimi anni in patria e nei primi anni in America e la collezione *Il ritorno* del 1992.

4. Joseph Tusiani traduttore di Dante

¹⁶ «Non come noi (...) essi sono gli ulivi della terra mia, sono la stessa mia terra, riarsa (...). Trad. mia».

¹⁷ E. Montale, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 2017, pp. 67-70.

¹⁸ J. Tusiani, *Collected Poems*, cit., pp. 345-359.

¹⁹ J. Tusiani, *Gente mia ed altre poesie*, prefazione di E. Bonea, Gruppo Cittadella Est, San Marco in Lamis, 1982, p. 14.

²⁰ F. Lenoci, *Ricordo di Joseph Tusiani un anno dopo*, www.foggiatoday.it (23-08-2021)

²¹ J. Tusiani, *In una casa un'altra casa trovo*, Rizzoli, Milano, 2016, p.439.

Accanto all'opera poetica Tusiani ha svolto un'ampia opera di traduzione dei classici della poesia italiana in versi inglesi ed è su questa opera di notevole valore che poggia la sua reputazione nell'italianistica anglosassone. La traduzione diventa per Tusiani «un emblema, e addirittura la metafora della propria vita»²², interpretabile su piani diversi: da un piano personale-espressivo a un piano tecnico e letterario. Per Tusiani importante è rispettare la musicalità del verso, in quanto il traduttore, se possibile, deve mantenere i ritmi originali, sforzandosi, cioè, di usare versi equivalenti, come l'endecasillabo italiano e la pentapodia giambica inglese. Anche per la rima Tusiani è consapevole che spetterà al traduttore decidere di rispettarla e conservarla. Nel saggio *The translating of Poetry* (1963) Tusiani affermerà:

Il traduttore deve essere poeta, e allo stesso tempo deve conoscere approfonditamente la lingua da cui traduce. Che il traduttore debba essere poeta egli stesso è facilmente comprensibile. Deve sentire la poesia che vuole tradurre; e la sentirà solo se prova una subitanea accensione per l'inesplicabile bellezza in cui la poesia stessa sembra essere l'unica possibile esplicazione. Deve, in altre parole, cogliere il pensiero, il sentire, il colore e il ritmo, e cercare di combinarli non allo stesso modo ma nello stesso e con lo stesso fervore.²³

La sua possente opera di traduzione va dalla traduzione delle *Rime* di Michelangelo, alla *Gerusalemme liberata* del Tasso, il *Ninfaie fiesolano* di Boccaccio, gli *Inni sacri* di Manzoni, i *Canti* di Leopardi, le *Rime* di Dante, *Finisterre* di Montale, il *Morgante* del Pulci, *Italian Poets of the Renaissance*, *The Age of Dante* e *From Marino to Marinetti* che presenta 113 poeti dal Medioevo al primo Novecento e 581 brani in versione inglese. Per quanto riguarda la prosa Tusiani pubblica nel 1952 *Dante in licenza* che avrà successivamente nel 1965 una traduzione inglese dal titolo *Envoy from Heaven*, in occasione dei 700 anni dalla nascita di Dante, a cui seguiranno *La parola difficile* (1988), *La parola nuova* (1991), *La parola antica* (1992). Il rapporto tra Tusiani e Dante durerà tutta la vita perché Dante lo accompagnerà nella vita accademica e letteraria di poeta e traduttore. Il viaggio dantesco inizia nel 1952 con la pubblicazione del romanzo *Dante in Licenza* dove troviamo elementi di metaromanzo allorché Dante, nelle vesti di protagonista principale del romanzo commenta la sua stessa opera. Per Martino Marazzi il *main goal* del romanzo è in quel tipo particolare di autobiografismo che potremmo chiamare 'etico':

The novels' main goal, to all evidence, must be recognized in the transparent autobiographical effort to give vent to a pious morality (sexophobic to be sure) and to a Cold War sociopolitical mindset, concerned about the rise of a secular and in particular of the then menacing Italian Communist Party. *Dante in licenza* is a straightforward novelization of a propaganda piece commissioned by the missionary order of the Padri Comboniani based in Verona.²⁴

Gli elementi autobiografici di *Dante in licenza* sono i ricordi di gioventù di Tusiani: le campane e gli altarini del mese di maggio, le feste natalizie del paesello di montagna (San Marco in Lamis), il viaggio degli emigranti, la storia dell'emigrato che pensa al suo paesello, alla sua chiesa madre, alla sua casetta, alla sua montagna e agli amici. I frammenti autobiografici sono affidati da Tusiani ad un

²² J. Tusiani, *L'Arte della Traduzione* a cura di Cosma Siani, Edizioni Cofine, Roma, 2014, p.16.

²³ Ivi, p.119.

²⁴ M. Marazzi, Martino, in *Dante in Licenza* di Joseph Tusiani, cit., p. XIV. (L'obiettivo principale dei romanzi, a tutte le prove, deve essere riconosciuto nel trasparente sforzo autobiografico di dare sfogo ad una pia moralità, sessuofobica a dire il vero, e una mentalità sociopolitica da Guerra Fredda, preoccupata per l'ascesa di un partito laico e in particolare dell'allora minaccioso Partito Comunista Italiano. *Dante in licenza* è una novellizzazione di un pezzo di propaganda commissionato dall'ordine missionario dei Padri Comboniani con sede a Verona). Trad. mia.

suo portavoce o alter ego: Padre Giacinto che racconta la sua vita. «Il Padre comboniano, che funge da pseudo-Virgilio, è la controfigura giovanile del Tusiani maturo in quel curioso esperimento di uchronia satirica e devota che è *Dante in licenza*, il maggiore episodio di prosa narrativa in italiano che precede la trilogia».²⁵ Anche nell'edizione inglese del 1965, *Envoy from Heaven*, sono presenti elementi autobiografici, ma Tusiani li inserisce in maniera più sottile, per cui il lettore, per individuarli deve saper leggere tra le righe. *Dante in licenza*, riedito nel 2015, è un piccolo e curioso romanzo pubblicato per la prima volta da Nigrizia nel 1952 che testimonia perché lo scrittore scelse Dante come compagno di viaggio, anche per contrastare ogni tipo di razzismo dato che gli emigranti di allora conobbero tratti di razzismo, ultimi di una società straniera di cui stentavano a comprendere la lingua. L'incontro fra Tusiani e Dante, nato all'inizio come incontro nel nome della letteratura itinerante e missionaria, essendo stato Tusiani giovane seminarista comboniano, apre uno spaccato sul Dante americano, un Dante che, come pochi, sanno, ebbe una certa influenza sui neri d'America. Dall'abolizione della schiavitù nel 1865 i fedeli afroamericani incominciarono a leggere Dante e la *Divina Commedia* per riflettere sulla condizione 'nera e infernale' che le persone di colore vivevano nella società dominata dall'ingiustizia razziale di una parte di bianchi. Tusiani, da esperto traduttore, ha aperto le porte dantesche all'America. Un grande amore verso il Sommo Poeta ha caratterizzato tutta la vita di Tusiani, un Amore oltre ogni tempo, sin da quando giovanissimo andava «col suo sud in borsa al nord d'Italia/ Italia anch'essa sconosciuta, eppure/come leggero e come già imparavo/terra di Dante e vera patria mia»²⁶. Nel 1952 traduce e pubblica l'*Inferno da La Divina Commedia di Dante Alighieri*: in vernacolo con una sua prefazione. Attraverso il tradurre Tusiani «parla di sé, non solo immettendo nel testo tradotto il lessico, lo stile, il pensiero personale, ma anche nell'atto di fondo dell'appropriarsi e ridurre a sé stesso, al proprio essere, al proprio sentire, una scrittura prodotta da altri».²⁷

5. Conclusione

«Tusiani fa anche autobiografia al di là della scrittura propriamente autobiografica».²⁸ Della propria vita di 'trapiantato', Tusiani concepì e scrisse i versi di *Gente Mia*, ispirati a fatti e personaggi dell'emigrazione. A seguito di questa consapevolezza espressiva Tusiani maturò l'idea di raccontare la propria storia. Autobiografici sono 'i racconti garganici' che fanno parte ora del manoscritto presente nel Fondo Joseph Tusiani presso l'Università del Salento (Lecce) che ha per titolo *Short Story Manuscripts*. Dei nove racconti del manoscritto, 6 sono ambientati in San Marco in Lamis, sul Gargano, paese natale di Tusiani e 3 racconti sono ambientati su una nave che viaggia dall'America verso l'Europa, negli Stati Uniti e in Canada. «Sono raccontati in genere fatti reali, che l'autore presenta con gli opportuni cambiamenti dei nomi e le modifiche necessarie a camuffare gli avvenimenti stessi per evitare una precisa identificazione delle persone»²⁹ Romanzo autobiografico è anche *In una casa un'altra casa trovo*, storia di una vita vissuta intensamente e problematicamente, nella quale l'autore analizza non solo i rapporti psicologici-affettivi con la sua terra d'origine, con i

²⁵M. Marazzi, *Da un angolo di vantaggio. Intorno alla parola biografica di Joseph Tusiani*, Centro Studi Emigrazione-Tusiani, San Marco in Lamis (FG). <https://www.sites.google.com> (17-05-2022).

²⁶ Dante in licenza...Grazie a Tusiani, De Martino e Levante, *Giornale di Puglia* del 21/10/2015, www.giornaledipuglia.com (24/08/2021)

²⁷ J. Tusiani, *In una casa un'altra casa trovo*, cit., p.442.

²⁹ J. Tusiani, *Racconti*, Foggia, Edizioni del Rosone, 2010.

genitori, con il mondo che ha conosciuto, ma anche i casi e le fasi della sua esistenza, il suo essere attuale nella realtà contemporanea e infine le emersioni della memoria, le attese di oggi e i ricordi dell'infanzia e della prima giovinezza. L'istanza della ricerca delle proprie radici è uno dei temi dell'opera e, in tale ambito i termini *radici*, *identità*, *scoperta* dell'Io, *realizzazione dell'essere*, *liberazione dall'angoscia* e dall'alienazione sono significativi dei fermenti e delle attese della coscienza contemporanea dell'esistere. Il protagonista sarà sempre e solo lui, lo scrittore, e la sua opera può, quindi, essere letta come vera testimonianza e realizzazione del suo viaggio letterario, da quando era fanciullo fino alla maturità di uomo di lettere, un vero *viaggio alla scoperta del sé* e alla riscoperta delle proprie origini. Nella vasta produzione di Tusiani due aspetti hanno grande rilevanza: 'l'emigrazione' e 'l'etnicità'. L'emigrazione è ricordo, rimpianto e nostalgia in un autore così sofisticato come Tusiani mentre «l'etnicità è la propria vicenda personale incastonata nella storia generale dell'emigrazione che segna la conquista di un tempo ritrovato e l'accettazione di una identità»³⁰. È lo spessore autobiografico ad alimentare una scrittura totale che afferra la storia attraversata nel suo lungo sterniano viaggio: dalla Puglia, agli anni della guerra e del dopoguerra, alla fuga in America, in un mondo diverso dove ricominciare a ritrovarsi e a narrarsi in altre lingue e in altri luoghi. Il viaggio poetico-letterario di Tusiani riprende nella Puglia di ieri, mai dimenticata, e di oggi, del padre sconosciuto e ritrovato, della gente pugliese laboriosa e forte, in un continuo ricordare e narrarsi per ritrovarsi come uomo e come scrittore. La forza della scrittura di Tusiani si estrinseca in un linguaggio più maturo, più internazionale, ma sempre caratterizzato da profonda sensibilità ed emotività di vita vissuta e sofferta, dove l'autobiografismo si sposa a forze ed energie sperimentali di chiara matrice europea-americana. Il *milieu* americano e quello accademico, in particolare, avranno grande influenza sull'intera sua produzione che sarà, però, sempre indirizzata verso la sua vera passione: lo studio dei classici. Tusiani preferirà, infatti, tradurre sempre i classici e quasi mai i contemporanei. In un poemetto del 1970, nella poesia *Retaggio*, egli dichiarerà:

Per capire la mia vita penso ad essa / come a un interminabile tradursi / di passato in presente, da una muta / nascita incomprensibile ad un suono / che ha senso e che significa, e che chiamo / vita e linguaggio e amore d'ambedue.³¹

In lui rimarranno per sempre le radici pugliesi, radici forti che lo accompagneranno per tutta la vita in America. E tutta la sua opera di poeta, scrittore, traduttore, riscrittore, emigrato plurilinguista è proprio questo: la semplice storia di Joseph Tusiani, la semplice storia della vita.

³⁰ C. Siani, *Baretti a Londra e altri saggi su Joseph Tusiani*, Mauro Pagliai Editore, Firenze, 2013, p. 109.

³¹ J. Tusiani, Joseph, *Retaggio*, Trad. Cosma Siani.

6. Bibliografia

L. Fontanella, *La parola transfuga*, Firenze, Edizioni Cadmo, 2003, p. 83.

F. L. Gardaphé, *Segni italiani, strade americane: l'evoluzione della letteratura italiana americana*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012.

P. Giordano, "From Southern Italian Immigrant to Reluctant American; Joseph Tusiani's *Gente Mia and Other Poems*" in *From the Margin: Writings in Italian Americana* edited by Anthony Julian Tamburri, Paolo Giordano and Fred Gardaphé, Purdue University Press, USA, 1990.

M. Marazzi, *Da un angolo di vantaggio. Intorno alla parola biografica di Joseph Tusiani*, Centro Studi Emigrazione-Tusiani, San Marco in Lamis (FG). <https://www.sites.google.com> (17-05-2022).

L. Petracco Sovran, *Joseph Tusiani: poeta e traduttore* in "Rivista di Studi Italiani", Perugia, Sigla Tre, 1984.

C. Siani, *Baretti a Londra e altri saggi su Joseph Tusiani*, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2013.

C. Siani, *La Terra garganica nella poesia di Joseph Tusiani*, Amministrazione Provinciale di Capitanata, Foggia, 1975.

F. Sinopoli & Silvia Tatti, *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2005.

J. Tusiani, *Collected Poems*, Lecce, Congedo Editore, 2004.

J. Tusiani, *In una casa un'altra casa trovo*, Milano, Rizzoli, 2016, p.439.

J. Tusiani, *Dante in licenza*, a cura e con un saggio di Delio De Martino, Bari, Levante Editori, 2015.

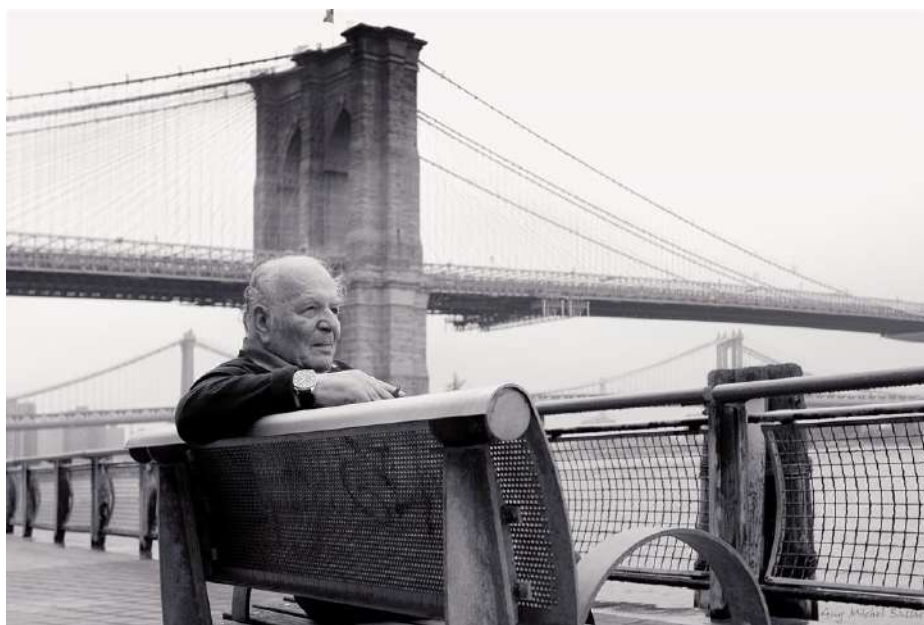
J. Tusiani, *Gargano mio*. Conversazione con Antonio Motta, Fasano, Schena Editore, 2016.

J. Tusiani, *Gente mia ed altre poesie*, Stone Park, IL, Italian Culture Center, 1978.

J. Tusiani, *Gente mia ed altre poesie*, prefazione di E. Bonea, Gruppo Cittadella Est, San Marco in Lamis, 1982.

J. Tusiani, *L'Arte della Traduzione* a cura di Cosma Siani, Roma, Edizioni Cofine, 2014.

J. Tusiani, *Racconti*, Foggia, Edizioni del Rosone, 2010, p. 7.



Joseph Tusiani

GLI INFERNI DI WILCOCK: TRANSITI FRA SUDAMERICA E ITALIA¹

1. *L'inferno tra due mondi*

Quella di Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978), scrittore argentino naturalizzato italiano, è un'opera porosa, fatta di traslocazioni interne (dalle riscritture alle auto-traduzioni) e di luoghi fisici e mentali, in cui una straniente deformazione grottesca dei fatti del quotidiano, come in buona parte della sua produzione letteraria, appare la *conditio sine qua non* per transitare e rivivere in modo originale dei tratti culturali diversi. E questo fino al punto di rivestirsi dei panni di una lingua altra e di un contesto altro, nella fattispecie quelli italiani, straordinariamente letti e assimilati dopo il suo trasferimento nel belpaese. Purtuttavia, anche al netto della sua nota riservatezza e scontrosità, non sarà risparmiato allo scrittore da parte dell'*establishment* letterario un ruolo di *outsider*.

È il caso subito di ricordare, a proposito di questi transiti e riscritture tra lo spagnolo e l'italiano, che in quel gioiellino di Enrique Vila-Matas che risponde al titolo di *Bartleby e compagnia* (2000), Wilcock (presentato in questo caso quale «scrittore argentino»²) è citato a partire dal racconto *El vanidoso*, che poi sarebbe quello confluito col titolo de *Il vanesio* nello *Stereoscopio dei solitari* (1972). O ancora, nell'*Antologia della letteratura fantastica* di Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares, di Wilcock è antologizzato il racconto *Los donghis*, già apparso a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta in Argentina, e poi autotradotto e presentato col titolo *I donghi* nella prima raccolta di racconti pubblicata in Italia, e cioè *Il caos* (1960). Inoltre, una famosa recensione di Pasolini alla *Sinagoga degli iconoclasti* (1972), libro gemello e uscito parallelamente al succitato *Stereoscopio dei solitari*, può servire come ulteriore parametro iniziale per pensare ad una sorta di itinerario compiuto che dà il titolo a questo intervento, «gli inferni di Wilcock» appunto. Scrive Pasolini: «Quello che dà a questo libro un così forte sentimento di realtà è soprattutto il surrealismo: è sul surrealismo che Wilcock investe la vena comica con cui rende accettabile la patetica malvagità che gli fa identificare tutto il mondo con l'inferno».³ Roberto Deidier, a sua volta, riassume molto efficacemente che in Wilcock «l'aldilà è divenuto topografia della morte in-vita».⁴ Di «frontiere infernali della narrativa» parla anche Andrea Gialloretto⁵, opinione corroborata più recentemente da Fabio Pierangeli, che insiste su questi itinerari infernali e indica quale direzione di Wilcock il «ripristinare la sacralità del linguaggio assumendo una mescolanza di forme, assurde, pletoriche,

¹ Preludio indispensabile a questo intervento e al tavolo wilcockiano nell'ambito del convegno *Passeurs* è stato un altro convegno, «Leggi parole di un tempo scomparso». Juan Rodolfo Wilcock (1919-2019), svoltosi dal 2 al 6 dicembre del 2019 a Chieti, presso l'Università «G. d'Annunzio», e organizzato da Andrea Gialloretto e Stefano Tieri. I frutti di questo incontro sono ora contenuti in «Leggi parole di un tempo scomparso». Juan Rodolfo Wilcock, «Nuova corrente», a cura di A. Gialloretto e S. Tieri, numero 169, anno LXIX, gennaio-giugno 2022.

² E. Vila-Matas, *Bartleby e compagnia*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 29.

³ Apparsa su «Tempo» del 14 gennaio 1973, la recensione è riportata anche in P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, Mondadori, Milano 1999, p. 1721.

⁴ R. Deidier, *Stratigrafie poetiche. Dante, Eliot, Borges*, in *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, a cura di R. Deidier, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2002, p. 87.

⁵ Cfr. A. Gialloretto, *I cantieri dello sperimentalismo. Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento*, Jaca Book, Milano 2013, in particolare il capitolo *Frontiere infernali della narrativa. L'oltremondo di Giorgio Manganelli e Juan Rodolfo Wilcock*.

figurali di una disabilità o fragilità capace di indicare una strada alternativa alla tirannia del normale».⁶

Per abbozzare, insomma, un primo bilancio, siamo ormai lontani dalla sensibilità neoromantica o dai tratti neoclassici che segnano la prima produzione poetica di Wilcock nell'ambito della generazione del Quaranta in Argentina e dunque in lingua spagnola, pur riconoscendo che i prodromi di questa trasformazione si cominciano probabilmente ad avvertire già nelle ultime raccolte pubblicate in patria, in particolare *Sexto* (1953). E a proposito di altri *passeurs* famosi, o forse sarebbe meglio dire *bypasseurs* (nel senso che, più che un transito, si ha un approdo e un travaso radicali in altra lingua e cultura), è curioso ricordare la traiettoria di Agota Kristof, la cui prima produzione in ungherese aveva anch'essa una matrice più romantica, mentre è nella sua seconda lingua, il francese, diventata poi a tutti gli effetti anche il suo mezzo di espressione letterario, che l'autrice riesce a cogliere meglio lo straniamento e la sclerotizzazione non solo del linguaggio, ma di un intero ambiente e di un'intera società di adozione. Come dice lo stesso Wilcock (riprendo questo passo dall'utilissimo studio di Silvia Cattoni, *Juan Rodolfo Wilcock, un escritor argentino en Italia*), «ogni poeta comincia per essere lirico, ossia parla di se stesso e dei propri sentimenti, e successivamente diventa descrittivo. I due stati possono coesistere a lungo; ma il vero poeta tenderà sempre a diventare poeta drammatico» (p. 100).⁷

Varrà in ultima sintesi ricordare i tratti salienti di questa transizione geo-culturale di Wilcock. Nato da padre inglese e madre di origine ticinese, egli è poeta molto precoce, vincendo premi di poesia in Argentina nel 1940 e poi ancora nel '41 e '42. Entrato in amicizia con Silvina Ocampo, Bioy Casares e Borges, pubblica inizialmente su *Sur*, ma in seguito lo spostamento verso posizioni sempre più moderate e conservatrici del foglio, nonché un certo estetismo aristocratico dello stesso, lo spingeranno verso altre esperienze fino a fondare e a dirigere altre riviste, come «Verde memoria» e «Disco». Con la coppia Ocampo-Bioy Casares compie un primo lungo viaggio in Europa nel 1951, conoscendo per la prima volta l'Italia; tra il 1953 e il 1954 risiede a Londra, tra il '55 e il '57 vive tra Roma e Buenos Aires e nel '58 si trasferisce definitivamente a Roma, dove aveva già lavorato all'*Osservatore romano* nel 1955. Da questo momento in poi inizia la “seconda vita” di Wilcock e nasce la sua peculiarissima voce “italiana”, tanto straordinaria (nel senso vero e proprio di fuori dall'ordinario) dal rinnovare drasticamente stili e motivi di tutta una tradizione. Valga a riprova di ciò il giudizio di un altro (r)innovatore letterario, Giorgio Manganelli, che in qualità di consulente editoriale dell'Einaudi così scriveva a Paolo Fossati il 29 novembre 1966:

Vorrei aggiungere, come considerazione periferica, che Wilcock, scrittore al quale, a mio avviso, è stato dato finora meno del dovuto, è tra le intelligenze più curiose ed estrose dell'attuale letteratura, e poiché [...] si era discusso dei contatti da prendere con scrittori interessanti, mi pare che la fattispecie rientri appunto nel programma.⁸

2. La collaborazione a «Tempo presente»

Nell'ottica di questo discorso, particolarmente decisivi e rilevanti si fanno i contributi di Wilcock pubblicati su «Tempo presente», la rivista di politica e arte fondata da Ignazio Silone e Nicola

⁶ F. Pierangeli, «Che cosa significa la poesia, oggi?». *Juan Rodolfo Wilcock e Dante*, in *Critica Letteraria (Per Dante: 1321-2021)*, a cura di R. Giglio, Anno XLIX, Fasc. 3-4, n. 192-193, 2021, p. 1124 [12].

⁷ In S. Cattoni, *Rodolfo Wilcock, un escritor argentino en Italia*, in *Migraciones y escritura: pasado y futuro, lengua y nación*, a cura di M. E. Zurita e S. Cattoni, María Vitoria Martínez (Editora) - Univ. Nacional de Córdoba, Córdoba 2007, p. 100.

⁸ G. Manganelli, *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*, a cura di S. S. Nigro, Adelphi, Milano 2016, p. 55.

Chiaromonte, attiva dal 1956 al 1968. L'autore italo-argentino vi collabora sin dal primo numero, cioè dall'aprile del '56, fino all'inizio del 1960, in un periodo, appunto, in cui ancora faceva da spola tra i due continenti, prima del suo definitivo stabilirsi in Italia. In tal senso, appare interessante cogliere questi transiti proprio nel loro farsi anche fisico, all'intersezione tra due sistemi culturali che stanno ancora interagendo fattualmente nel corpo stesso dell'autore-viaggiatore.

Una prima considerazione importante che va fatta è rilevare come nasca da qui quella, come si diceva all'inizio, "straniante deformazione grottesca dei fatti del quotidiano" di Wilcock; alcuni dei contributi apparsi su «Tempo presente», infatti, a volte rimaneggiati e con nuovi titoli, andranno a comporre *Fatti inquietanti* (1961), e cioè ad inaugurare quella sua così peculiare tessitura narrativa tra cronaca e reinvenzione del quotidiano; insomma, il confluire delle esperienze vissute a cavallo tra Buenos Aires, Londra e Roma vanno configurando quella sua caratteristica predisposizione verso gli aspetti "strani" che informano tutta l'attualità di cronaca e, di riflesso, incidono e caratterizzano la stessa società che li produce. Ciò è evidente soprattutto nella rubrica tenuta su «Tempo presente» significativamente denominata *Contemporanea*. Occorrerebbe senz'altro un supplemento d'indagine per tracciare una mappatura ancora più precisa di queste riscritture wilcockiane. Possono però già essere segnalati alcuni esempi paradigmatici: «La tendenza naturale delle cose è il disordine» (del fisico Erwin Schroedinger), il famoso lemma che appare in epigrafe a *Il caos*, è già citato appunto nella rubrica *Contemporanea*, il 6 giugno 1958.⁹ Ma tanti altri brani, che andranno a costituire questa volta i *Fatti inquietanti*, incontrano su «Tempo presente» il loro primo "laboratorio di scrittura", come nel caso de *Il bambino meccanico*, *Cinture di velocità*, *Macchina per leggere saggi*, *Vogliono essere uccelli*, *Giornalismo romano*, *L'estate dei teddy boys*, *Ebrei in Germania* e *Turismo di massa*.

Un secondo punto, forse ancora più interessante da segnalare in questa sede, è che l'inizio della collaborazione di Wilcock con la rivista di Silone e Chiaromonte mostra in effetti una preoccupazione politica verso l'Argentina e il Sudamerica in generale; si potrebbe dire un po' nello stile delle *Lettere persiane* di Montesquieu, nel senso che il centro di attenzione oscilla pian piano e si riflette dal Paese di partenza (che alla fine risulterà l'Argentina) verso quello di arrivo (che alla fine risulterà l'Italia).

Se Manganelli (ancora lui) dirà una trentina d'anni dopo che «l'America sembra una Europa in grande», ma che in fondo non è così, perché «forse l'America, forse Buenos Aires non esistono. Sono un trucco strepitoso; un effetto speciale; una illusione ottica»,¹⁰ Wilcock, nell'aprile del '56, parlerà piuttosto di Buenos Aires come di una città noiosa e convenzionale nonostante l'intensa vita culturale, città alla quale manca un colore locale come Città del Messico, Rio de Janeiro o L'Avana. Tuttavia è chiaro che Wilcock abbia un po' il dente avvelenato, e in questa prima corrispondenza per «Tempo presente», *Lettera da Buenos Aires*, finisce col criticare l'odiato peronismo, definito senza mezzi termini una dittatura, commentandone la contiguità col fascismo e col nazismo. Vede invece con qualche simpatia il movimento rivoluzionario militare e lancia qualche stilettata (ancorché sia un Wilcock un po' più misurato di quello che emergerà col tempo) nel parlare – e qui

⁹ Questo e tutti gli altri contributi qui riportati di Wilcock su «Tempo presente» sono stati consultati online all'indirizzo: <https://www.bibliotecaginobianco.it/?e=flip&id=1>. Saranno comunque indicati nel testo, tra parentesi dopo ogni citazione, l'anno e il numero della rivista cui si fa riferimento.

¹⁰ Manganelli visita il Sudamerica, e in particolare Buenos Aires, solo nel 1988, due anni prima della sua scomparsa, per un reportage giornalistico. Questo materiale si può leggere ora in G. Manganelli, *Ah, l'America! Una esplicita allegoria*, MdS, Pisa 2017, p. 20.

s'impone già una visione comparatista – di «falsa democrazia all'italiana», intravedendo la prospettiva che le elezioni avrebbero segnato il ritorno dei partiti corrotti al potere.

Fa il paio con questa corrispondenza, nell'agosto del '56, la *Lettera da Montevideo*. Una Montevideo, al contrario, vista in sintonia con l'Europa: «Con la Francia, l'Inghilterra e l'Italia, paesi che sembrano uniti al Río de la Plata da una linea elastica, che s'accorcia o s'allunga secondo chi la percorre; mentre gli Stati Uniti, Cuba, Panama, e soprattutto il Canada, visti da qui si perdono nelle nebbie di un altro universo mentale» (anno I, n. 5). Con la chiosa finale a regalare già un ampio sprazzo di ironia: «In Uruguay basta colpire il suolo con un piede perché ne balzi fuori un poeta. Forse è un generale fenomeno americano: i nipoti degli immigrati arricchitisi reagiscono all'avidità di denaro dei loro nonni scegliendo la professione che possa render loro di meno» (*Ibidem*).

Di nuovo, nel luglio del '57, in un'altra *Lettera da Buenos Aires* (a. II, n. 7), Wilcock continua nella difesa del colpo di stato, che giudica come restauratore di un ordine più liberale e democratico, e valuta positivamente il General Aramburu e l'Almirante Rojas. Qui emerge chiaramente l'orientamento liberale e liberista di Wilcock, favorevole tra l'altro non ad un'industria di Stato (ritenuta impossibile alla luce delle condizioni allora presenti) ma all'investimento straniero nel paese. D'altro canto, egli non esita a criticare gli Stati Uniti, che continuano a sbagliare nei confronti dei latinoamericani: «Come spesso concedono ricchi premi e borse di studio ai peggiori scrittori sudamericani, altrettanto spesso aiutano i dittatori d'estrema destra, fomentando per reazione il comunismo, il nazionalismo e l'odio contro gli Stati Uniti». Insomma, accusa gli Stati Uniti di essere fiancheggiatori del peronismo.

Su «Tempo presente» Wilcock mantiene regolarmente rubriche fisse come *Rassegna delle riviste: Spagna e America Latina*, *Rassegna delle riviste: Inghilterra, Gazzetta* e, come già ricordato, *Contemporanea*, oltre a pubblicare recensioni e testi letterari vari. Mentre analisi politiche continuano ad informare i contributi a cavallo del suo definitivo trasferimento in Italia. Nel febbraio del 1958, ne *Il prezzo dell'immoralità*, lo scrittore celebra il clima di sostanziale libertà delle Repubbliche sudamericane da circa un secolo e mezzo, e poi lancia un'altra stoccata, in cui si può vedere esattamente come il suo punto di vista sia sempre reversibile, transculturale: «L'immigrante italiano, quando non è fascista, manca completamente di coscienza politica e perfino di coscienza dei suoi diritti come persona»; aggiungendo che «per un sudamericano non significa niente giocarsi l'impiego, la casa, perfino la vita, per la politica; l'italiano, invece, è venuto soltanto per far soldi (e specialmente quelli emigrati in Venezuela, giacché il paese non ispira il desiderio di stabilirvisi, come lo ispirano il sud del Brasile, o l'Argentina)» (a. III, n. 2). Accusa inoltre la borghesia italiana del Sudamerica di continuare ad essere fascista e di sostenere pubblicazioni, come nel caso di «Risorgimento» a Buenos Aires, farcite di ritratti del Duce e rimandi a quel periodo. Qui ci sarebbe margine per parlare di una casa editrice di chiara impronta italiana operante nel vicino Brasile, la Instituto Progresso Editorial, molto attiva tra il 1947 e il 1949 a San Paolo. Finanziata da imprenditori italiani immigrati, essa lanciò delle opere memorialistiche tra cui *La mia vita con Benito*, di Rachele Mussolini, e *Sono stato capo della polizia di Mussolini* (recita così il titolo in portoghese dell'originale *Quando ero capo della polizia*), di Carmine Senise, oltre a titoli dei vari Croce, Moravia, Pirandello, Alba de Céspedes. Insomma, riprendendo Wilcock, questa borghesia italiana, senza scrupoli e morale, sarebbe affetta da arrivismo, fiancheggiando i regimi oppressori, per poi magari tornare (o scappare) in Italia, dicendosi «apolitici».

Ora, accanto a considerazioni politiche e sociologiche, non mancano certo in Wilcock osservazioni, già abbastanza precoci, se si vuole, sul sistema letterario italiano, come quando, nel dicembre 1958, ne *I poveri non esistono*, scrive, in una certa consonanza con Gramsci, che la

letteratura italiana contemporanea «ha conservato tracce abbondanti della sua anteriore condizione di letteratura fabbricata da borghesi per uso di borghesi» (a. III, n. 12). Da un lato, gli intellettuali filocomunisti, definiti «servi mistici di un impero materiale», si occupano dei poveri appena come strumenti, dall'altro, come suggerisce Elsa Morante, sono considerati come «ideali pastori di una brutta Arcadia operaia». Queste élite tuttavia sono ormai come un re in esilio, non più epitome di un'umanità realmente esistente. Wilcock salva da questa analisi due personaggi, il protagonista del *Segreto di Luca* di Silone e la Nunziatella dell'*Isola di Arturo* della Morante, in quanto poveri ma «umani fino all'aristocrazia». Al contempo, i personaggi offerti dalla letteratura italiana, continua lo scrittore, sono «borghesemente volgari, perché tanto falsi quanto la stessa vita italiana, spinta da un inspiegabile e tragico capriccio, vorrebbe farci credere anch'essa di essere».

Infine, Wilcock comincia a farsi attento (e sarcastico) osservatore della società romana e italiana. Nel febbraio del 1959, per esempio, egli scrive:

Da qualche tempo Roma sembra volersi offrire un suo peculiare battesimo di grande città moderna, con una serie finora sempre rinnovata di donne uccise in circostanze misteriose. [...] Finora Roma non era stata una città adatta ai misteri: tutti si conoscevano (o credevano di conoscersi), si salutavano, si raccontavano i fatti loro con bonaria ipocrisia. (a. IV, n. 2)

Senonché un giorno apparvero le donne sole, sintomo della fine di una vita provinciale. E la novità di questi delitti romani sarebbe di aver introdotto l'assassino normale: «Cioè l'uomo che sgozza la sua amante semplicemente perché vuole farla scomparire dalla circolazione e poi, sicuro di non essere scoperto, prosegue nella sua vita di sempre, bonario, cordiale, effusivo, loquace, e anche universalmente rispettato se la sua situazione finanziaria è abbastanza solida». Sarebbe, dunque, sorta una specie di «italiano del medioevo, finalmente libero dalla superstizione, democratizzato». La castellana sola nella rocca è adesso sola nel suo appartamento, difeso solamente da un essere non sempre presente, chiamato dai giornali «il portiere dello stabile». Insomma, Roma è definita «una jungla di menzogne», protetta dall'immunità. A Roma ormai si può far tutto, basta non dare nell'occhio.

E un'altra chiosa, in *Spettacoli sadici* (a. III, n. 12), sempre da attento osservatore degli aspetti sociali più paradossali, Wilcock la dedica alla moda dei quiz televisivi, che stanno diventando format di successo, ma che non distinguono tra intelligenza e informazione, cioè tra facoltà di capire e facoltà di accumulare conoscenze. A tal proposito Wilcock cita *Funes el memorioso* di Borges, il quale però, a suo dire, «ha avuto l'accortezza di fare di questo prodigio umano un contadino, un uomo che non sa niente. Un uomo inoltre cupo e malinconico, perché la pura informazione non dà gioia» (*Ibidem*).

Insomma, le tante tracce individuate in questa che può essere considerata tra le prime sostanziose collaborazioni giornalistiche in Italia di un *passeur* come Wilcock possono essere considerati i segni genealogici di quel tratto grottesco, mostruoso e deformante che andrà poi a tingere di colori forti e originali tutta la sua opera in divenire e a venire: come una specie di mappatura rizomatica.¹¹

¹¹ Per una continuazione ideale del discorso mi permetto qui di rimandare al mio A. Santurbano, *Il quotidiano travestito nelle prose di Wilcock*, in «Leggi parole di un tempo scomparso». Juan Rodolfo Wilcock, «Nuova corrente», cit., pp. 173-184.

3. Bibliografia

- A. Gialloredo, *I cantieri dello sperimentalismo. Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento*, Jaca Book, Milano 2013.
- E. Vila-Matas, *Bartleby e compagnia*, Feltrinelli, Milano 2002.
- F. Pierangeli, «*Che cosa significa la poesia, oggi?*». *Juan Rodolfo Wilcock e Dante*, in «Critica Letteraria (Per Dante: 1321-2021)», a cura di R. Giglio, Anno XLIX, Fasc. 3-4, n. 192-193, 2021.
- G. Manganelli, *Ah, l'America! Una esplicita allegoria*, MdS, Pisa 2017.
- G. Manganelli, *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*, a cura di S. S. Nigro, Adelphi, Milano 2016.
- J. R. Wilcock, *Lettera da Buenos Aires*, in «Tempo presente», a. I, n. 1, aprile 1956, pp. 86-88.
- J. R. Wilcock, *Lettera da Montevideo*, in «Tempo presente», a. I, n. 5, agosto 1956, pp. 399-401.
- J. R. Wilcock, *Lettera da Buenos Aires*, in «Tempo presente», a. II, n. 7, luglio 1957, pp. 563-565.
- J. R. Wilcock, *Gazzetta. Il prezzo dell'immoralità*, in «Tempo presente», a. III, n. 2, febbraio 1958, pp. 162-163.
- J. R. Wilcock, *Gazzetta. I poveri non esistono*, in «Tempo presente», a. III, n. 12, dicembre 1958, pp. 989-991.
- J. R. Wilcock, *Gazzetta. Contemporanea*, in «Tempo presente», a. IV, n. 2, febbraio 1959, pp. 153-154.
- J. R. Wilcock, *Gazzetta. Spettacoli sadici*, in «Tempo presente», a. IV, n. 2, febbraio 1959, pp. 147-148.
- P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, Mondadori, Milano 1999.
- R. Deidier, *Stratigrafie poetiche. Dante, Eliot, Borges*, in *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, a cura di R. Deidier, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2002.
- S. Cattoni, *Rodolfo Wilcock, un escritor argentino en Italia*, in *Migraciones y escritura: pasado y futuro, lengua y nación*, a cura di M. E. Zurita e S. Cattoni, María Vitoria Martínez (Editora) - Univ. Nacional de Córdoba, Córdoba 2007.

**«POETS OF MY TIME, I DID NOT MEET YOU»
LE POESIE INGLESI DI G. A. BORGESE E LA LORO RICEZIONE NEL SE-
CONDO DOPOGUERRA (1945-1952)¹**

Scritti fra il 1944 e il 1952, gli *English Poems* rappresentano una delle opere meno conosciute di Giuseppe Antonio Borgese. La loro sfortunata vicenda editoriale, unita al silenzio pressoché unanime della critica, ha alimentato l'impressione di una raccolta tarda e ininfluyente, incapace di evadere dal limbo linguistico anglo-italiano che Borgese, americano nato in Italia,² abitava sin dal suo approdo negli Stati Uniti (1931).

Nel disinteresse generale, una sola voce si è levata, ormai quasi trent'anni fa, in segno di protesta: apparteneva al poeta e critico italo-americano Joseph Tusiani, il quale riconobbe negli *English Poems* «un nuovo raggio di luce» attraverso cui «si conclude, completa, la personalità di Borgese».³ Il mio intervento si pone in continuità con le sue fondamentali riflessioni nel tentativo di soppesare il valore della raccolta nel contesto poetico del secondo Dopoguerra.

1. Borgese 'passeur' in America (1931-1952)

In una lunga lettera al figlio Leonardo, scritta a Chicago al termine della seconda guerra mondiale,⁴ Giuseppe Antonio Borgese riassume con lucidità la genesi dei propri rapporti con il regime di Mussolini.

La mia posizione verso il fascismo non era determinata dagli anni di mazzinianesimo e wilsonismo, di «rinunzia» e di antinazionalismo. Era designata da tutta una vita. [...] Forse avrei dovuto uscire [dall'Italia] subito, fin dal '25. E può essere che no. L'esilio è una necessità, non una scelta.

La «necessità» dell'esilio maturò per lui fra il 1929 e il 1930, quando i fascisti cominciarono a disturbare la sua attività accademica e giornalistica:

¹ Questo articolo deve essere inteso come uno studio preparatorio per un saggio (assai più esaustivo) su Borgese poeta, che spero di concludere nel prossimo futuro. Il materiale d'archivio è stato, naturalmente, di straordinaria importanza e vorrei ringraziare di cuore Nica Borgese per avere autorizzato la riproduzione delle testimonianze qui presentate. Preciso inoltre che i carteggi di Borgese con Aldo Capasso e Liliana Scalero, più volte citati nell'articolo, sono stati recentemente donati da Nica Borgese alla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano: in attesa della loro catalogazione, mi è impossibile fornire indicazioni archivistiche più precise. Vorrei infine estendere la mia gratitudine alle archiviste della Sala Rari della Biblioteca Umanistica dell'Università di Firenze (per la consultazione del Fondo Borgese) e al personale della Beinecke Rare Manuscript and Archives Library di Yale (per avermi concesso la consultazione della corrispondenza fra Borgese e la scrittrice americana Dorothy Norman).

² Giuseppe Antonio Borgese (Polizzi Generosa, 1882 – Fiesole, 1952) visse negli Stati Uniti dal 1931 fino a pochi mesi prima della sua morte. Il 12 aprile 1936 acquisì la cittadinanza americana.

³ G. A. Borgese, *Poesie Inglesi*, Lacaita, Bari, 1994, p. 23.

⁴ Questa e le successive citazioni sono tratte da una lettera dattiloscritta di G. A. Borgese al figlio Leonardo, datata 24 febbraio 1947 e conservata al Fondo Borgese di Firenze (d'ora in avanti FBF) I/4.2. c. 72, sc. 12.

C'era una linea ultima che non potevo permettermi di varcare. Astinenza dall'espressione politica sì; credevo di poterla giustificare. Asserzione positiva, o grano d'incenso al fascismo, apostasia, no; a nessun costo. [...] Il terreno di manovra si stringeva. Non restava molto spazio fra le mie spalle e il muro.

Agli inizi del 1931 l'«astinenza dall'espressione politica» non rappresentava più un'opzione praticabile; anche il silenzio comportava ora gravi ripercussioni personali. Nel tentativo di alleviare la pressione intimidatoria del partito fascista, Borgese decise di trasferirsi all'estero per sei mesi, accettando la posizione di Chair of the Italian Culture offertagli dalla University of California. Nella lettera al figlio, Borgese ribadiva che l'impegno americano era stato concepito fin da subito come una parentesi necessaria per placare le intimidazioni fasciste: il rientro in Italia non era mai stato messo in discussione.⁵

Borgese salpò da Genova il 12 luglio 1931, circa un mese prima dell'imposizione del giuramento fascista ai professori universitari.⁶ Titolare della cattedra di Estetica alla Regia Università di Milano, egli non firmò ma, per un bizzarro cortocircuito burocratico, rimase ugualmente escluso tanto dalla lista dei firmatari quanto da quella (ben più esigua) dei non firmatari.⁷ Ad ogni modo, la «rottura» ufficiale con il regime, e quindi l'esilio, era soltanto posticipata:

Quando, nel '34, scoccò l'ora, non più prorogabile, della rottura di tutti i ponti fra me e l'Italia, mi trovai su questa riva [gli Stati Uniti], abbandonato, e anche seriamente malato. Economicamente avevo pesi gravosi, di qua e di là del mare. Non avevo nessuna sicurezza [...] fuorché un contratto con lo Smith College, valido per alcuni mesi, allo spirare dei quali non ci sarebbe stato più posto per me.

Mentre il soggiorno si trasformava lentamente in esilio, Borgese maturò una consapevolezza destinata a orientare il resto della sua vita:

Sbarcato in America avevo dovuto avvedermi che la mia fama in questo paese era limitata, e che non avrei potuto fondarvi che fortune limitate. I miei libri e articoli erano già difficili per un pubblico raffinato come quello italiano; erano più difficili qui.

Al fine di raggiungere posizioni influenti nella società e nella cultura americana, era necessario adattarsi alla *forma mentis* del paese. Borgese abbandonò l'italiano⁸ e si propose come scrittore di lingua inglese costruendo una carriera molto simile a quella che aveva avuto in Italia: fu professore universitario, giornalista, conferenziere, scrittore, commentatore radiofonico e attivista politico. Nell'*entre-deux-guerres*, pochissimi italiani furono in grado di eguagliare la sua attività di filtro e mediazione della cultura italiana negli Stati Uniti, e, se volessimo semplificare la sua opera di osmosi, dovremmo indicare almeno tre vettori principali: 1) accademico, 2) politico-ideologico e 3) letterario.

Sul piano accademico, Borgese si impegnò a fondo per facilitare la circolazione della letteratura italiana e della relativa critica specialistica negli Stati Uniti. Nel 1936, ad esempio, una sua dettagliata relazione sui più recenti sviluppi della dantistica in Italia permise alla Dante Society of America di venire a

⁵ Sull'argomento, cfr. soprattutto F. Mezzetti, *Borgese e il fascismo*, Sellerio, Palermo, 1978.

⁶ Il regio decreto n. 1227 venne ufficializzato il 28 agosto 1931.

⁷ All'epoca, i professori impegnati in uno scambio accademico all'estero passavano alle dipendenze del Ministero degli Esteri. Il giuramento fascista fu però imposto dal Ministero degli Interni; per questo motivo la richiesta di giuramento pervenne ufficialmente a Borgese soltanto nel 1933, cioè allo scadere del periodo più ampio solitamente concesso agli accademici per lavorare all'estero (quattro semestri). Durante questi due anni, come sottolinea H. Goetz in *Giuseppe Antonio Borgese und der Fascismus* (Quellen und Forschungen aus italienischen Bibliotheken und Archiven, Roma, 1960) Borgese tenne un atteggiamento ambiguo nei confronti del regime e dei suoi oppositori in esilio.

⁸ Nel 1936. Cfr. I. De Seta, *American Citizen. G. A. Borgese tra Berkeley e Chicago (1931-52)*, Donzelli, Roma, 2016.

conoscenza delle interpretazioni di Papini, Gentile, Croce e Barbi.⁹ Particolarmente apprezzate, poi, erano le sue *lectures*, per via del loro stimolante sincretismo di storia, letteratura e politica: come ricorda Robert L. Lind,

We were impressed with his polished yet trenchant, suave yet brusque and direct manner, with his flow of language [...] his powerful mind and rhetoric in the grand style charmed us while to some his outspoken views on politics—a subject he had sworn to avoid—proved to be strong medicine.¹⁰

Sul piano politico-ideologico, Borgese fu un *passeur* ancora più energico: rifugiatosi in un paese ammalato dalla retorica fascista e in particolare dalla figura di Mussolini, scrisse direttamente in inglese opere come *Goliath* (1937) e *Common Cause* (1943)¹¹ con l'obiettivo di smascherare la gigantesca macchina del consenso che il Duce mostrava ai visitatori stranieri. A seguito dell'invasione tedesca della Polonia, Borgese divenne un vero e proprio attivista, guidato dall'urgenza di innestare i frutti più raffinati del pensiero politico europeo nel giardino della democrazia americana. I risultati raggiunti dal Committee on Europe (1939-1941) e dal Committee to Frame a World Constitution (1946-1951), recentemente analizzati da Stefano Magni, testimoniano l'importanza non trascurabile di Borgese nella formazione di alcune correnti ideologiche liberal-conservatrici negli Stati Uniti degli anni Quaranta e Cinquanta.¹²

Infine, l'autore fu un *passeur* piuttosto peculiare anche in un terzo ambito: quello della produzione letteraria e, più nello specifico, della poesia.¹³

2. Borgese e la poesia

Fra gli anni Dieci e gli anni Venti, Borgese aveva acquisito una fama internazionale come critico letterario e narratore in prosa. Tuttavia, nei diari e nelle lettere agli amici l'autore affermava ripetutamente di considerarsi innanzitutto un 'poeta': concetto fondamentale, e piuttosto ambiguo, nelle sue riflessioni sulla letteratura. Basti leggere questa voce di diario dell'11 dicembre 1935, scritta poco prima della conversione all'inglese:

Qual è stata e qual è la fondamentale e unitaria delle mie ambizioni se non quella di essere un poeta completo, nel senso orfico e virgiliano della parola?¹⁴

Secondo Borgese la poesia, lungi dal ritirarsi nella pura contemplazione estetica, avrebbe dovuto guidare il riscatto morale dell'Europa, un continente devastato dalla Grande Guerra e svuotato dal nichilismo fascista. Ovviamente una missione così vasta, al contempo «fondamentale e unitaria», non poteva che

⁹ Ho avuto modo di parlare dell'interpretazione borgesiana di Dante al congresso organizzato dalla Dante Society of America e da Harvard University il 5-7 maggio 2021. È mio obiettivo pubblicare l'intervento (intitolato *From Wrath to Utopia: G. A. Borgese's American Interpretation of Dante 1936-1952*) entro i prossimi mesi.

¹⁰ Robert R. Lind, *Five Poems of G. A. Borgese*, in «Chicago Review», v. 7, n. 1, inverno 1953, pp. 47-51, p.48. Traduzione mia: «Restammo impressionati dai suoi modi raffinati ma diretti, soavi ma bruschi, e dalla potenza della sua oratoria [...] La sua mente prodigiosa e la sua retorica di grande stile ci affascinarono, mentre per alcuni di noi le sue ben note opinioni politiche – delle quali aveva giurato di non parlare – si rivelarono un balsamo benefico».

¹¹ G. A. Borgese, *Goliath. The March of Fascism*, Viking, New York, 1937 e *Common Cause*, Duell, Sloan & Pierce, New York, 1943.

¹² S. Magni, *Giuseppe Antonio Borgese dal nazionalismo al federalismo*, Campanotto, Pasian di Prato, 2020.

¹³ Come scrisse David Daiches, *Borgese, Poet in a New Home*, in «Saturday Review of Literature», 21 luglio 1945, pp. 20-21: «[Borgese] brought with him to America the noblest of the European Spirit [...] His English poetry, in which he [...] can allow himself more freedom and more scope for his linguistic sense, is written in idiom both original and classical». Traduzione mia: «[Borgese] portò con sé in America il più nobile spirito europeo [...] La sua poesia inglese, nella quale [...] poteva garantirsi più libertà e margini di azione grazie alla sua sensibilità linguistica, è scritta in idioma al contempo originale e classico».

¹⁴ G. A. Borgese, *Diario VI*, FBF, I/1.6. Cc. 1-241 [agosto 1935-agosto 1938].

espandersi a dismisura, inglobando tutte le sfere dell'attività intellettuale: come scrisse Charles G. Bell, uno dei suoi allievi a Chicago,

[Borgese] was first and foremost an artist, a poet: but he wished to be a poet in every field, in criticism, in philosophy, and last (but taking more energy than anything else in his life) in politics.¹⁵

Ed è proprio questo «desiderio di essere poeta in ogni ambito» a rendere sfuggente, e talvolta enigmatico, il suo rapporto con la poesia.

Un buon punto di partenza per analizzare tale legame può essere ricavato da un semplice dettaglio biografico: sorvolando l'insieme delle pubblicazioni di Borgese, si nota come tutti e cinque i decenni della sua vita intellettuale, dal 1900 al 1952, siano contrassegnati dalla produzione in versi. Nel 1902, appena ventenne, egli pubblicò una serie di componimenti d'ispirazione dannunziana sulla rivista fiorentina «Medusa», che aveva in parte contribuito a fondare.¹⁶ Nel 1910 mise insieme una raccolta di liriche intitolata *La canzone paziente*,¹⁷ ma, impaurito dalle recensioni negative di alcuni colleghi,¹⁸ pagò una penale all'editore Ricciardi per estromettere l'edizione dal commercio.

Queste incertezze giovanili sembrano sparite nel 1922, quando Borgese, forte del successo del suo romanzo d'esordio,¹⁹ diede alle stampe la sua prima vera raccolta, intitolata *Le poesie*.²⁰ Come ricorda Giudicetti, su questi componimenti «si conoscono poche pagine sparse [di critica], la maggior parte delle quali severamente fustigatorie».²¹ *Le poesie*, infatti, erano troppo distanti dal clima poetico dominante nei primi anni Venti: il verso libero non convinceva i lettori e la «provocante assenza di accuratezza formale»²² disorientava la critica, spingendola a reagire con la stroncatura. La raccolta fu ostracizzata soprattutto dai recensori di orientamento crociano, che non perdonarono a Borgese la «mancanza di intensità lirica»²³ e un'evidente tendenza alla prosaizzazione.

L'insuccesso della raccolta indusse Borgese a un ripiegamento e per oltre un decennio (1922-1934) l'autore si dedicò al teatro e alla novellistica; l'anno del ritorno alla poesia combacia, forse non a caso, con il momento del definitivo distacco ufficiale dall'Italia fascista, il 1934.²⁴ Durante un soggiorno di poche settimane sull'isola di Nantucket (Massachusetts), Borgese cominciò a progettare un ambizioso poema religioso-antropologico intitolato *Atlantide*, che sarebbe rimasto incompiuto.²⁵ Di poco posteriore

¹⁵ C. G. Bell, *Borgese, Poet-Seer*, in «Poetry», v. 82, n. 1, aprile 1953, pp. 40-49, p. 41. Traduzione mia: «Egli fu soprattutto e innanzitutto un artista, un poeta: ma desiderava essere poeta in ogni ambito, nella critica, nella filosofia, e (consumando più energie di qualsiasi altra cosa nella sua vita) nella politica».

¹⁶ Cfr. P. Baioni, *Giuseppe Antonio Borgese poeta su «Medusa» (1902)*, in «Rivista di Letteratura Italiana», v. XXIII, n. 1-2, 2005, pp. 1-12.

¹⁷ G. A. Borgese, *La canzone paziente*, Ricciardi, Milano, 1910.

¹⁸ Cfr. Id., *22 lettere inedite a Emilio Cecchi*, a cura di B. Livi, in «Fronensis», a. 1, n. 2, luglio-dicembre 2005.

¹⁹ Id., *Rubè*, Mondadori, Milano, 1922.

²⁰ Id., *Le poesie*, Mondadori, Milano, 1922.

²¹ G. P. Giudicetti, *Le Poesie (1922) di Giuseppe Antonio Borgese*, in «Studi Novecenteschi», v. 33, n. 71 (gennaio-giugno 2006), p. 2.

²² *Ivi.*, p. 4.

²³ *Ivi.*, p. 6.

²⁴ Borgese rese noto il distacco ufficiale dal regime fascista per mezzo di due lettere indirizzate a Mussolini: la prima dell'agosto del 1933 e la seconda dell'ottobre del 1934. Cfr. G. Librizzi, «No, io non giuro». *Le lettere di G. A. Borgese a Mussolini*, Navarra, Palermo, 2013.

²⁵ G. A. Borgese, *L'Atlantide: poema inedito di G. A. Borgese dalle carte Borgese della Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze*, a cura di S. Gentili, Olschki, Firenze, 1990 e M. M. Lenzi, *Materiali inediti per il poema Atlantide di G. A. Borgese*, Accademia toscana di scienze e lettere «La Colombaria», Firenze, 1992.

fu il concepimento di *Montezuma*, un dramma musicale in inglese sul quale conviene spendere alcune parole.²⁶

Il siciliano vi lavorò assiduamente dal 1935 fino almeno al 1942, coinvolgendo nell'impresa il compositore Roger Sessions, che insegnava teoria musicale a Princeton. Sebbene il verso lungo di Borgese avesse già trovato in precedenza la via dello spartito,²⁷ *Montezuma* rappresentò per Sessions una sfida al limite del proibitivo: il dramma era troppo lungo e Borgese lo aveva utilizzato come una vera e propria palestra poetica, senza preoccuparsi di registri e convenzioni teatrali, ottenendo in tal modo un'opera eclettica e sperimentale, ricca di influenze letterarie ed eruditi riferimenti alla teologia inca. L'inglese denso e ipotattico di *Montezuma* ne rese di fatto impossibile la pubblicazione e il dramma venne musicato soltanto alla fine degli anni Sessanta, tra l'altro a mezzo di enormi tagli scenici. Ciononostante, il testo rappresentò un punto di svolta nella coscienza poetica di Borgese, il quale intuì che le plasticità sonore e grammaticali dell'inglese gli avrebbero consentito di raggiungere nuove, inaspettate tensioni liriche.

Durante la seconda guerra mondiale, l'autore accentuò ulteriormente la sua predisposizione al multilinguismo, proponendosi contemporaneamente come poeta italiano, inglese e tedesco – vale a dire come poeta “transnazionale”, o meglio ancora “antinazionale”. Nel 1943 riuscì a far pubblicare nella Napoli appena liberata un lungo poema di ispirazione manzoniana intitolato *All'Italia*;²⁸ nel 1945, una sua lirica inglese comparve su rivista, segnando di fatto il suo esordio poetico nel contesto statunitense.²⁹ Sempre alla primavera del 1945 risale il suo componimento più ambizioso, quell'*Ostersonntag 1945* scritto in italiano, tedesco e inglese e già felicemente analizzato da Giovanni Di Stefano.³⁰

Alla fine del conflitto, Borgese si concentrò sulla produzione in inglese, cercando di rendere il suo stile più rarefatto ed ellittico. All'inizio degli anni Cinquanta selezionò un gruppo di testi editi e inediti e li radunò in una raccolta intitolata, provvisoriamente, *English Poems*. Numerose copie dattiloscritte vennero fatte circolare fra allievi e colleghi, assicurando all'autore una rispettabile fama poetica.

3. Breve storia di una raccolta dimenticata

Borgese aveva in mente un doppio destino editoriale per gli *English Poems*. La raccolta doveva innanzitutto meritare la pubblicazione nel contesto americano,³¹ per poi uscire in traduzione italiana – con testo originale a fronte – come uno dei dodici libri dell'*opera omnia* che egli andava pianificando assieme a Mondadori sin dal 1948.

Purtroppo, la morte improvvisa dell'autore nel dicembre del 1952 indebolì il progetto editoriale, riducendolo a una semplice ristampa delle sue opere più conosciute. Gli *English Poems* rimasero sostanzialmente inediti fino al 1994,³² quando il poeta italoamericano Joseph Tusiani ne ritrovò una copia ricevuta

²⁶ Cfr. G. A. Borgese, *Montezuma*, introduzione traduzione e commento di S. Colella, Stilo, Bari, 2007, e G. Di Stefano, *La conquista del Messico come clash of civilizations: l'opera «Montezuma» di Giuseppe Antonio Borgese e Roger Sessions*, in «Il Saggiatore Musicale», v. 19, n. 2, 2012, pp. 215-301.

²⁷ C. Ravasenga, *Tre liriche per canto e pianoforte: A Maria*, A. e G. Carish, Milano, 1928.

²⁸ La poesia fu pubblicata sulla rivista «Italia Libera» il 16 settembre 1943. Un'edizione più ampia fu approntata dal Comitato Nazionale per la Cultura e l'Educazione Democratica di Roma nel 1946.

²⁹ La prima lirica ad apparire su una rivista inglese fu *Common Cause*, in «Twice a Year», vv. XII-XIII, 1945, p. 144.

³⁰ G. Di Stefano, *Identità ed esilio nella poesia Ostersonntag 1945 di Giuseppe Antonio Borgese*, in *Borgese e la diaspora intellettuale europea negli Stati Uniti*, a cura di I. De Seta, S. Gentili, Franco Casati, Firenze, 2016.

³¹ Dal carteggio con Dorothy Norman (Box 69, 83, 84, e 136) sappiamo che Borgese avesse in mente una pubblicazione unitaria degli *English Poems* già nel 1945; furono proposti, sempre senza successo, all'editore tedesco Schlamme, alla «Saturday Review of Literature», e a «Twice a Year». Nel corso del tempo, il corpus si arricchì fino a sfiorare i trenta componimenti.

³² Almeno un terzo di queste poesie inglesi fu effettivamente pubblicato in America, ma la veloce ricostruzione di Antonio Motta (in G. A. Borgese, *Poesie Inglesi*, cit., pp. 5-7) rimane purtroppo parziale. Qui una lista più completa: 1) il sonetto *Common Cause*, in «Twice a Year», v. XII-XIII, gennaio-giugno 1945; 2) cinque poesie presentate da D. Daiches sulla «Saturday Review of Literature» del 21 luglio 1951, pp. 20-21, nell'ordine *Discovery of Mexico* (tratto da *Montezuma*), *Jocasta*, *Man Walking*,

quarant'anni prima direttamente dalle mani dell'autore: fu quindi lo stesso Tusiani a curare per i tipi di Lacaita una pregiata edizione della raccolta, arricchita da una traduzione italiana a fronte e da una dettagliata introduzione critica.

La sua interpretazione costituisce ancor oggi l'unico contributo che aiuti a orientarsi fra la produzione tarda di Borgese. Attentissimo conoscitore della poesia statunitense, Tusiani identificò in Walt Whitman e Carl Sandburg i modelli letterari dominanti della raccolta: di Whitman, oltre al verso lungo, Tusiani riconosceva soprattutto l'alto valore civile della poesia, considerata uno strumento di edificazione morale; Sandburg, invece, gli sembrava la guida imprescindibile di qualsiasi poeta dell'area chicagoea.³³ A questi due modelli non pare esagerato aggiungere quello, magari più sottile e indiretto, non tanto di Emily Dickinson, quanto piuttosto di un'altra poetessa contemporanea, Dorothy Norman, con la quale Borgese intrattenne una fitta corrispondenza epistolare.³⁴

Nella sua edizione del 1994, Tusiani enfatizzò l'importanza delle date, alterando l'ordine originario della raccolta in nome di una consequenzialità cronologica che potesse «dare al lettore una visione più limpida dello svolgimento, e dello stile e del concetto del poeta, attraverso gli anni».³⁵ Si ricava quindi l'impressione di una lirica in cammino, costantemente alla ricerca di nuove forme, tutta immersa nei misteri e nelle gioie di una lingua acquisita.

Per Tusiani, il mondo poetico dell'autore è «maturo e sofferto», uno specchio veritiero «dell'arco declinante della [sua] vita».³⁶ I versi lunghi ospitano una placida e serena contemplazione della morte, dove grande spazio viene accordato alla *rêverie* introspettiva: *June Child* è un ricordo struggente del fratello perito nella Grande Guerra, *Sugnu sudisfatta* un tuffo nella Sicilia dell'infanzia, ormai perduta per sempre ma ritrovata a singhiozzi nel dialetto dei compaesani emigrati in America. Non è raro, poi, che il poeta esca dalle stanze del ricordo per contemplare il mondo: alcune liriche, come *Dialogue with the Crowd or Split Second*, rendono evidente il debito con Sandburg nel tratteggiare «la vorticosità della folla americana».³⁷ Non sfugge a Tusiani, poi, il *flatus* mistico-profetico che domina numerosi componimenti: testi come *Absalom*, *Fons Arethusa* e *Jocasta* dimostrano l'immanenza del mito, risemantizzato e utilizzato come strumento di comprensione della realtà contemporanea. Infine, come notava di nuovo Tusiani (e in altri contesti Magni)³⁸, l'ultimo Borgese aveva allargato i suoi orizzonti religiosi interessandosi ai sincretismi orientali, come puntualmente dimostrano liriche del calibro di *Bodhisattva*.

Se dovessi scegliere una sequenza di versi capace di esemplificare il messaggio della raccolta, propenderei per la conclusione malinconica di *June Child*:

Therefore the pages of my memory faded, flew with the winds;
Its avenues, once pious, are strewn with confusion,
This preamble of darkness, this travesty of eternity.

Where the Ocean Ends e *Morning in California*; 3) il poemetto *Dream of a Decent Death*, nell'antologia *New Poems by American Poets*, a cura di R. Humphries, Ballantine, New York, 1953; 4) sei poesie nell'articolo di Charles G. Bell, *Borgese, Poet-Seer*, in «Poetry», v. 82, n. 1, aprile 1953, pp. 40-49: nello specifico *Dream of a Decent Death*, *Biosphere*, *Jocasta*, *June Child*, *Poem for Tonette*, tutte provenienti dagli *English Poems*, e *Diario 24 giugno 1952*, pubblicata su «Realtà», n. 9, luglio-agosto 1952 e tradotta da Bell con il titolo *Diary, June 24, 1952*.

³³ Pare che Borgese sia stato influenzato soprattutto dalla raccolta *The People, Yes* (Harcourt, Brace & Co., New York, 1936).

³⁴ Dorothy Norman (1905-1997), fotografa e giornalista, fu la direttrice della rivista semestrale «Twice a Year» (1938-1945, con un numero celebrativo nel 1948) e una delle scrittrici più in vista del «Washington Post» (1942-1948). Entrò in corrispondenza epistolare con Borgese nel 1938. Il loro fitto carteggio raccoglie testimonianze dell'influenza poetica che Norman esercitò su Borgese alla fine degli anni Trenta.

³⁵ G. A. Borgese, *Poesie inglesi*, cit., p. 93.

³⁶ *Ivi*, p. 13.

³⁷ *Ivi*, p. 19.

³⁸ Cfr. soprattutto l'avvicinamento di Borgese al sincretismo religioso Baha'i, come descritto da S. Magni in *G. A. Borgese dal nazionalismo al federalismo*, cit.

La raccolta è, a tutti gli effetti, un «preamble of darkness»: Borgese, armato di un inglese umido e argilloso, erige un monumento alla fissità opaca della morte.

4. I traduttori di Borgese

La pregiata edizione del 1994 ha avuto il merito di concludere la lunghissima vicenda editoriale degli *English Poems*, aprendo al pubblico dei testi che sembravano oramai condannati al confino dattiloscritto. Tuttavia, le ricerche d'archivio permettono di arricchire ulteriormente la storia di questa raccolta, dimostrando correnti segrete e punti di contatto inaspettati.

Nella scatola 26 del FBF³⁹ sono conservate diciassette copie dattiloscritte degli *English Poems*: dato il numero così elevato, sembra lecito ritenere che si tratti degli stessi esemplari che Borgese fece circolare fra amici e colleghi all'inizio degli anni Cinquanta. Confrontando le copie del FBF con l'edizione Tusiani, si nota subito la presenza di una poesia addizionale, intitolata *Common Cause*, assente nella stampa del 1994.⁴⁰

Nella scatola 27⁴¹, invece, è conservata una traduzione italiana degli *English Poems*, rimasta anch'essa allo stadio dattiloscritto: si tratta di un lavoro di Liliana Scalero, amica di lunga data di Borgese, la quale aveva ricevuto da Mondadori l'incarico di tradurre le liriche per il pubblico italiano. Il dattiloscritto in questione contiene un numero più basso di poesie: soltanto 25, contro le 27 dell'edizione Tusiani e le 28 del dattiloscritto di Borgese. Le tre poesie mancanti sono *Great Pity of God*, *Fons Arethusa* e, di nuovo, *Common Cause*.⁴²

Studiando la corrispondenza di Borgese, risulta che l'autore avesse inviato le sue poesie a Liliana Scalero nel dicembre del 1951.⁴³ Sette mesi più tardi, egli ricevette una recensione appassionata di Joseph Tusiani, che si offriva di tradurre i suoi versi in italiano. In una lettera datata 3 agosto 1952, Borgese fu costretto a placare l'entusiasmo del giovane poeta:

Gran letizia mi dà ciò che scrive sulle mie liriche inglesi. Debbo avvertirla che la mia antica amica, Liliana Scalero, mi chiese e ottenne già da tempo il permesso di tradurle. Non conosco ancora i risultati: ma devo vederli prima di consentire senza ingiustizia alla pubblicazione dell'opera di un altro traduttore. In qualunque caso sono felice del suo giudizio, che è di uomo grandemente esperto di poesia inglese, e spero in una collaborazione.⁴⁴

Poste a confronto, le due traduzioni posseggono caratteristiche quasi antipodali. Liliana Scalero, allieva di Borgese a Milano,⁴⁵ affrontò la traduzione sotto la diretta supervisione del poeta; Tusiani, che con l'autore condivideva invece un retroterra italo-americano, vi lavorò in modo autonomo fra il 1952 e il

³⁹ FBF, III/1.5. Cc. 1-442.

⁴⁰ Non è chiaro se *Common Cause* sia stata esclusa da Borgese (poiché già pubblicata in rivista nel 1945) o da Tusiani. Il curatore, infatti, aveva dimostrato una certa disinvoltura nell'alterare l'ordine originario delle poesie.

⁴¹ FBF, III/1.9. Cc. 1-50.

⁴² In assenza di prove filologiche, è impossibile interpretare l'esclusione di *Great Pity of God* e *Fons Arethusa* dalla raccolta tradotta da Liliana Scalero.

⁴³ La corrispondenza inedita fra Borgese e Liliana Scalero è conservata in parte fra le carte di Nica Borgese (ora donate alla FAAM) e in parte alla biblioteca civica "Francesco Mondino" di Mazzè (Torino). Si tratta di un'interessante conversazione a distanza che attraversa gli anni del fascismo e della ricostruzione post-bellica.

⁴⁴ Le quattro lettere che Borgese inviò a Tusiani nel 1952 sono riprodotte integralmente come *Appendice I* in G. A. Borgese, *Poesie Inglesi*, cit., pp. 105-111.

⁴⁵ La "scuola milanese" era costituita dagli allievi di Borgese che frequentarono i suoi corsi di letteratura tedesca all'Accademia Scientifico-Letteraria (1917-1926) e di estetica alla Regia Università di Milano (1926-1931). Fra i più celebri si ricordano Guido Piovene, Paolo Treves, Lavinia Mazzucchetti ed Eugenio Colorni. Cfr. S. Gerbi, *Tempi di malafede. Una storia italiana tra fascismo e dopoguerra. Guido Piovene ed Eugenio Colorni*, Einaudi, Torino, 1999.

1953, ritornando sui testi a quarant'anni di distanza, nel 1994.⁴⁶ La traduzione di Scalero appare più 'tecnica', tutta tesa a preservare l'architettura originale delle liriche; quella di Tusiani sembra decisamente più 'poetica', come si evince dalla priorità assoluta accordata al 'messaggio' anche a scapito di uno stravolgimento (metrico e stilistico) delle poesie originarie.⁴⁷ L'esempio che estremizza le differenze è dato dalla traduzione del *Sonnet of the Seasons (Variations on Shelley)*, componimento datato 3 gennaio 1948 che trae ispirazione – come si capisce dal verso finale – dalla celebre *Ode to the West Wind*. Ecco il testo originale di Borgese:

Five are the Seasons: Eve, Spring, Summer, Indian Summer,
Yule, and there's no fall and no
Sooner have glowed the purples forest-spun
Than glows indoors the fir; the mistletoe;

The garland-holly, pearl to coral twin;
Winter a tale that ends where it commences
If grown beyond his low solstitial fences
Struck out for wider circles the boy sun.

Such then Spring-eye, the wild Year-dawn; rough rind
Nursing sweet pulp; its storms' screams, hiss, strems' clang
'twixt ice and thaw an overture of laughter,

A cheer, a ho! To what will be soon after,
Gale telling gale as deathless Ariel sang:
"If Winter comes, can Spring be far behind?"

Nella sua versione del 1994 Tusiani si preoccupa innanzitutto di preservare il gusto di una lirica intrisa di sensibilità e manierismo; nel processo di traduzione, il raffinato sistema di rimandi metrico-stilistici si sfalda, sopravvivendo come fossile di terzine e quartine.

Cinque son le Stagioni: Vigilia, Primavera, Estate,
Estate Indiana e Natale, e non v'è autunno giammai,
ché non più presto s'alluma il purpureo richiamo dei boschi
che in essa risplenda l'abete: il vischio,

L'agrifoglio in festoni, perla al corallo gemello;
l'inverno, una fiaba che muore là dove incomincia,
se, scavalcando le basse ringhiere del suo solstizio,
fuori irrompa a cerchi più ampi il sole fanciullo.

Tal la Vigilia della primavera, l'alba dell'Anno selvaggia;
brusca buccia nutriente dolce polpa; sibili e soffi di sue bufere,
clangori di fiumi tra ghiaccio e disgelo: un preludio di riso,

⁴⁶ Come ricorda Antonio Motta (G. A. Borgese, *Poesie Inglesi*, cit., p. 5): «Nel 1953, Tusiani, in ricordo del primo anniversario della morte, aveva pronto per le stampe (nel frontespizio si legge, Ed. Division Press, Chicago) il libretto delle poesie [inglesi], con la traduzione in italiano, accompagnata da un saggio introduttivo e da un dotto e finissimo commento. Ma inspiegabilmente il libretto non si fece». A me sembra che la lettera di Borgese a Tusiani fornisca una spiegazione piuttosto eloquente del motivo per cui «il libretto non si fece».

⁴⁷ Come si legge nelle *Note* di Tusiani, in G. A. Borgese, *Poesie inglesi*, cit., p. 93: «Quanto al ritmo d'ogni mia versione, mi sono attenuto al verseggiare, ampio e quasi libero, delle *Poesie* italiane dello stesso Borgese, interpretandone così – e ne ebbi da lui conferma – le intenzioni e il gusto».

un sorriso, un saluto a ciò che verrà fra non molto,
brezza svelante altra brezza, come cantò l'Ariele immortale:
"Se vien l'Inverno, è forse lontana la Primavera?"

I problemi più cospicui emergono nella prima strofa, dove Tusiani altera l'ordine delle «cinque stagioni» per ragioni di equilibrio. La farraginosità dell'esordio si scioglie progressivamente grazie ad alcune formule felici (come «una fiaba che muore là dove incomincia») e, nella doppia terzina finale, il talento bilingue di Tusiani riesce finalmente a catturare la musicalità anglofona di Borgese.

Scalero percorre una strada alternativa: invece di intervenire sul tessuto del testo, la traduttrice stravolge eccezionalmente l'architettura della poesia, offrendo una peculiare soluzione metrico-stilistica:

Son cinque le Stagioni: la Vigilia, Indiana ed il Natale, e non v'è autunno; Le foreste, purpureo rigoglio Splende all'interno il pino, l'agrifoglio	la Primavera, l'Estate, l'Estate – e ancora non si sono illuminate d'intrecci d'oro, che già nelle case
In piccole ghirlande; il vischio, perla è l'inverno una fiaba che finisce se il Sole giovinetto, fatto grande verso più ampi giri il volo espande.	pallida su gemelli di corallo, appena hai cominciato a raccontarla, dietro le basse siepi solstiziali,
Così la primavera, alba dell'Anno ruvida scorza, una tenera polpa, mentre i fiumi, tra i ghiacci risonando	nell'aspra sua vigilia che nutrice, urla, ebbra, e stride con le bufere sciolgono al sole sinfonie di riso,
come un saluto ed un <i>hàllo!</i> giocondo le brezze l'una all'altra raccontando «Se inverno viene, può la Primavera	a ciò che presto ne dovrà seguire, ciò che diceva Ariele immortale; ch'è sui suoi passi, tardare a venire?

La traduttrice giustifica la scelta con una nota autografa a margine del dattiloscritto:

Ho voluto conservare la forma del sonetto; ho ricorso allora a questa nuova forma di *doppi endecasillabi* nello stesso verso, indicati da una pausa tipografica nel mezzo (che nella pagina stampata può riuscire meglio, e più suggestiva). Così sono conservate le quartine, le terzine, e benché a volte in forma d'assonanza, le rime. Non so se questo tentativo nuovo Le piacerà, oppure La *scandalizzi*. Può essere una novità, un capriccio prezioso. Rilegga bene, mediti e assapori...

Il doppio endecasillabo dilata il verso borgesiano al fine di sbrogliarne la densità linguistica; la soluzione, ben congegnata, consente alla traduttrice di superare le incertezze che avevano affaticato Tusiani nelle prime due quartine. Tuttavia, la qualità della traduzione non sembra sfruttare appieno le potenzialità del «capriccio prezioso».⁴⁸

5. *Le Poesie Inglesi in Italia*

Le carte possedute da Nica Borgese e ora donate alla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano consentono di allargare ancora di più la prospettiva storica attorno agli *English Poems*,

⁴⁸ Liliana Scalero era nota soprattutto come traduttrice dal tedesco (Rilke, Goethe e più tardi Thomas Mann i suoi autori principali). Nel 1936 aveva fornito la prima versione italiana del romanzo *Babbitt* di S. Lewis (Corbaccio, Milano), ma non s'era mai occupata di lirica.

dimostrando come queste poesie abbiano avuto, in effetti, una circolazione intermittente nell'Italia del secondo Dopoguerra, esercitando una certa influenza sugli stadi germinali del realismo lirico.

Com'è noto, il realismo lirico fu un movimento poetico che prese avvio a Napoli nel 1949 sviluppandosi attorno alle personalità di Aldo Capasso, Lionello Fiumi e Renato Cannevale. Quest'ultimo, nel 1951, mise a disposizione la sua nuova rivista, «Realtà», con lo scopo di dotare il gruppo di una voce univoca e ufficiale. Nonostante certi dissidi interni, i realisti lirici furono coesi nella condanna all'ermetismo, termine con il quale si riferivano in senso lato alla «mentalità artificiale e celebristica»⁴⁹ della poesia italiana della prima metà del Novecento, caratterizzata dall'oscurità del linguaggio poetico e dall'abuso dell'analogia. I realisti lirici proponevano, per contro, una poesia che fosse «espressione del sentimento» e che adempisse al suo compito comunicativo attraverso «la collaborazione di tutte le facoltà intellettive umane».⁵⁰ Insomma, per dirla con Borgese, una poesia «fondamentale» e «unitaria».

L'incontro fra il critico siciliano e il realismo lirico avvenne nel momento cruciale delle formulazioni teoriche del 1951. Il ponte fu Aldo Capasso, caposcuola del movimento, che intrattene con Borgese un'interessante corrispondenza epistolare. Basti leggere questa lettera del 12 aprile 1951:⁵¹

Caro Borgese, [...] mi sono procurato finalmente, per via antiquaria, i suoi introvabilissimi versi [*Le poesie* del 1922], e ne sono rimasto profondamente colpito. Quanta, altissima poesia! A causa della irreperibilità del volume io non avevo finora conosciuto che tre o quattro sue liriche, e avevo ignorato che l'importanza della sua opera poetica potesse gareggiare con quella della sua opera narrativa. [...] E ora mi permetta di pregarla di voler stendere Lei, che di tanto ha preceduto il modo di poesia pensosa ch'io tento ora, una prefazione per la mia piccola raccolta *Formiche d'autunno*. [...] È un favore che le chiedo, ed è anche un omaggio che le rendo... è un assumere con gioia atteggiamento di discepolo di fronte a colui che ha scritto *Sinalunga, Il primo dei miei morti, La giovinezza...*

Capasso mise subito in evidenza il ruolo di «maestro» che i realisti lirici avrebbero volentieri assegnato a Borgese, riconoscendo il valore paradigmatico della sua «poesia pensosa». Quest'ultimo, ancora fermamente convinto della necessità di una riforma radicale della poesia italiana, non solo accettò di scrivere la prefazione alla *plaquette* di Capasso,⁵² ma iniziò a collaborare in maniera determinante alla rivista «Realtà»: sul terzo numero comparve una sua breve *Lettera aperta* di sostegno al movimento, e nel fascicolo successivo trovò un articolo su *Borgese poeta* firmato da Lionello Fiumi. Infine, «Realtà» dedicò a Borgese il doppio numero di luglio-agosto 1952, comprensivo di una lirica inedita.⁵³ Di fatto, il suo ruolo di «maestro» venne definitivamente istituzionalizzato da Francesco Pedrina nella sua antologia poetica del 1951.⁵⁴

Come si evince dal carteggio con Capasso, durante le prime fasi di contatto coi realisti lirici Borgese propose in maniera indifferente tanto le sue liriche italiane del 1922 quanto i più recenti versi americani; tuttavia, col passare dei mesi, gli *English Poems* assunsero un'importanza decisiva, poiché rappresentavano lo stadio più avanzato della sua ricerca poetica.

Ovviamente, inviando in Italia le sue liriche inglesi, Borgese rinnovava ancora una volta il problema della traduzione. Una lettera di Capasso datata 26 marzo 1952 contiene dei dettagli rivelatori:

⁴⁹ Citato in B. Mitchell, *Aldo Capasso and the Doctrine of Realism Lirico: A New Appraisal*, in «Italia», v. 40, n. 4, dicembre 1963, pp. 346-355, p. 349.

⁵⁰ *Ivi*, p. 351.

⁵¹ Lettera inedita e manoscritta di Aldo Capasso a G. A. Borgese, conservata presso l'archivio privato di Nica Borgese (ora donato alla FAAM e in attesa di catalogazione).

⁵² A. Capasso, *Formiche d'autunno e altre poesie*, Casa Editrice Liguria, Genova, 1951.

⁵³ Si tratta di *Diario*, 24 giugno 1952, che Renato Cannavale descrisse come «una limpidissima gemma».

⁵⁴ F. Pedrina, *Lirica moderna. Da Parini ai realisti lirici*, L. Trevisini, Milano, 1951.

Intanto le sottopongo un'altra versione dei suoi versi [...] perché la buona Liliana Scalero non me ne ha ancora data nessuna, essendosi buscata un po' di esaurimento nervoso. Quando avrò le sue osservazioni e i suoi suggerimenti, darò l'ultimo tocco a questa versione, e poi la collocherò in «Realtà» n. 9.⁵⁵

La lettera si conclude con la traduzione della poesia *Man Walking*, che propongo integralmente lasciando fra parentesi, come nell'originale, l'unica variante proposta da Capasso al v. 3:

Viandante

Bene, buon cammino, a lui che con fiducia se ne va
Su la strada, anche lui, mentre un altro con non minor fiducia
Si esprime (si espande?) sguazzando nell'acqua prossima. Questo è il regalo
Delle piogge onde prodiga fu la notte mutando il parco in una
Terra di Laghi. Là, gli alberi e specchi d'argento si pettinano
La chioma, preparandosi per le ghirlande della primavera,
Pena è l'uccello, il carro che lassù avanza ecco si capovolge
Di sotto, ma illeso, – rapido gira le sue ruote presso
La superficie, simile alla rana che un limbo per suo gioco
Un istante voltò sul dorso; ed ogni cosa ch'è una volta
Una seconda volta si ripete, ed a lei giunge un richiamo
Quasi confidenziale: «Ancora» e «Sempre»,
«Ancora» e «Sempre».

Messa a confronto con quelle di Scalero e Tusiani, la traduzione di Capasso risulta di gran lunga più efficace, a testimonianza delle affinità poetiche fra «maestro» e «discepolo» nel «tipo di poesia pensosa» che li aveva fatti avvicinare nel 1951.

Questo e altri contributi apparsi su «Realtà» testimoniano il fascino dell'incontro fra Capasso e Borgese. Da un lato, i realisti lirici avevano individuato un «maestro» illustre, senza legami compromettenti con la cultura fascista o con la «poesia ermetica», pronto a dare prestigio e legittimità al movimento; dall'altro, Borgese sperava di riabilitare la sua figura di 'poeta' in vista del definitivo rientro in Italia, programmato per il settembre del 1952.⁵⁶

Tuttavia, tre fattori ci inducono a circoscrivere l'impatto di questo incontro. Il primo è rappresentato dalla sostanziale marginalità del realismo lirico nel contesto poetico italiano del 1951-1952: secondo lo stesso Capasso, ciò era dovuto a un vero e proprio ostracismo organizzato dal «clan ermetico ed ermetizzante» che dominava la cultura ufficiale e impediva ai 'giovani' realisti di rivoluzionare la poesia nazionale:

Gli arcanisti e i decadentucoli sembrano esangui, artisticamente lo sono, ma hanno una prontezza straordinaria nello sfruttare le occasioni pratiche, ed ora stanno sfruttando il cattolicesimo nel modo più duro, per mezzo di alcuni loro adepti che fanno il clericale (Bo, Piccioni, Luzi, Bigongiari, Pea), tanto più che fa il clericalismo, ora, il *dux* Ungaretti. Nello stesso tempo Ungaretti e Pea mantengono il collegamento con i vecchi complici Cecchi, De Robertis, Falqui e Angioletti. Pancrazi disapproverebbe molte di queste prese di posizione, ma è vile, e non lo scrive. (Scrivesse tutto quel che dice!). Così, mentre in realtà nel paese, nella gioventù, nell'opinione pubblica, arcanismo e decadentismo hanno perso molto terreno, i critici cercano di mantenere l'impressione che nulla sia mutato. [...] Mi ha dato vera e grande gioia l'udire

⁵⁵ Lettera manoscritta di Aldo Capasso a G. A. Borgese, conservata presso l'archivio privato di Nica Borgese e ora donato alla FAAM (in attesa di catalogazione).

⁵⁶ Nel contesto di questa riabilitazione va interpretata la ristampa delle *Poesie* del 1922, che uscì a trent'anni di distanza (sempre per i tipi di Mondadori) con un'importantissima prefazione di Borgese.

che prestissimo lei sarà di nuovo in Italia. Il mio sogno, naturalmente, è che lei ci ritorni per sempre; ma intanto ogni suo soggiorno è un vero *conforto*!⁵⁷

Questa descrizione piuttosto faziosa si lega al secondo fattore, ossia la lontananza fisica di Borgese dall'Italia: assorbito dall'impresa del Committee to Frame a World Constitution e dalla sfida di *Syntax*,⁵⁸ egli non poteva in nessun modo dedicare le sue migliori energie a un'ambiziosa ma lontana scuola «anti-ermetica». Quindi, trovato in Capasso un allievo competente, gli delegò il ruolo di diffusore della propria «poesia pensosa», limitandosi a una presenza poco più che nominale. Infine, il terzo fattore, la morte improvvisa di Borgese, si verificò in un momento cruciale nella storia del realismo lirico: la rottura fra Cannavale e Capasso, che avrebbe portato quest'ultimo a trasferirsi a Firenze.

Ai limiti storico-biografici si aggiungono anche quelli letterari. Proprio come le *Poesie* del 1922, gli *English Poems* sono una raccolta che non convince del tutto: le liriche sembrano perennemente afflitte da contrattempi, premonizioni e ritardi, vale a dire da una sostanziale incapacità di sintonizzarsi con il gusto poetico dell'epoca. E proprio questa consapevolezza di non saper stare al passo coi tempi domina con toni amari molte delle rime di Borgese, rappresentandone forse la lezione più onesta:

Poets of my time, I did not meet you.
When I met you, I lost you again.
My voice to you, your voice to me,
Sounded in vain.⁵⁹

La «voce» del poeta, per quanto tenace e fedele a sé stessa, per quanto generosa e laboriosa, suona e suonerà sempre «invano».

6. Deviazione montaliana

Vorrei chiudere quest'intervento menzionando un episodio già noto ma assai significativo, che in un certo senso testimonia una volta di più l'alta dignità dello sforzo poetico di Borgese. Nel gennaio del 1953, a poche settimane dalla morte del siciliano, fu nientemeno che «l'ermetico Montale», protagonista del «clan» a cui Capasso additava tutte le colpe del conservatorismo poetico italiano, a tradurre in italiano quello che è a mio avviso il migliore fra i componimenti inglesi di Borgese: *Dream of a Decent Death*.⁶⁰ Nelle loro traduzioni, né Scalero né Tusiani furono davvero in grado di trasmettere la profondità di questo testo. Montale ci riuscì, trasformando il poema in un racconto in prosa:

I

Hai meritato una serena morte? Hai tu (da quanto, almeno, udisti i notturni flauti) vissuto la tua vita senza cupidigia o timore, o indifferenza o collera, come un intatto giorno che ha guadagnato il suo sonno? Hai creduto tu mai nell'occulto mattino? Se è così, la Morte starà accanto al tuo capezzale con l'ali ripiegate, pronta a ricevere il tuo ultimo respiro, lungo, profondo, ascendente come la parola «spirare». E morire

⁵⁷ Lettera di Aldo Capasso a G. A. Borgese, 26 marzo 1951, conservata presso il fondo privato di Nica Borgese e ora donato alla FAAM (in attesa di catalogazione)

⁵⁸ Il Committee to Frame a World Constitution, attivo dal 1946 al 1951, fu un gruppo di lavoro organizzato e animato da Borgese e dalla moglie Elisabeth Mann Borgese. Nel 1948 propose una costituzione federativa mondiale come alternativa alla polarizzazione della guerra fredda. Per quel che riguarda *Syntax*, stando alla prefazione di Robert Redfield a G. A. Borgese, *Foundations of the World Republic*, Chicago University Press, Chicago 1953, pp V-VIII, si trattava di una trilogia che doveva affrontare, da una prospettiva unitaria, teoria politica, poesia e religione. Borgese non riuscì a portarla a termine.

⁵⁹ G. A. Borgese, *Poems for Tonette*, in *Poesie Inglesi*, p. 68.

⁶⁰ La traduzione di Montale, *Sogno di una buona morte*, fu pubblicata su «Epoca» il 17 gennaio 1953. È stata riproposta come *Appendice II* in G. A. Borgese, *Poesie inglesi*, cit., p. 115.

sarà allora molto più facile che l'esser nato, sarà una scelta non tua ma accolta con calma accettazione, senza pianto; e il tuo nome arderà dopo di te come una pura lampada.

II

Sognai che la morte era una scalea di marmo, soffusa d'ombre ma non nera, con una lontana fluorescenza che a sprazzi lambiva le sue larghe guide. Gradino per gradino scendevo ed ero solo. Avevo, anzi, pregato la mia giovane moglie di andare a un cocktail dove potesse ascoltare musica e porgere scintillanti coppe su fermi vassoi, per venire poi a parlarmene accanto al mio letto. Così, solitario, scendevo la via a spirale, oscura ma non buia, senza affrettarmi né arrestarmi o appoggiarmi alle vistose guide; da solo scendevo verso il largo pavimento e letto per giacervi e prendere un calmo commiato. Pensavo che tutti in quella casa erano vissuti e morti come me, d'accordo col tempo e l'ora; finché non li chiamava il suono di mezzanotte.

Sembra fin troppo banale individuare i motivi che affascinarono Montale spingendolo a tradurre questo poemetto. L'immagine del poeta che discende da solo la «scalea di marmo» lasciando la «giovane moglie» al piano superiore salta agli occhi come una golosa e inaspettata anticipazione di uno dei più celebri incipit dell'universo montaliano, *Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale*.⁶¹ Una genealogia che stride, dato il ruolo di 'nemesi' che il poeta ligure si vide assegnato dalla scuola dei realisti lirici e date soprattutto le considerazioni che Borgese gli dedicò nel suo diario:

Read further in Montale [*Ossi di Seppia*]. Remarkable, no doubt. Thought, however, of analogous trends in my feelings and poetry before the *Rubè* time, when a first conversion came. Thought, also, of my «crepuscolari», followed by these «notturni», among whom Montale is representative. Perhaps I would like to write:

Non sono
che favilla d'un tirso. E bene lo so: bruciare,
questo, non altro, è il mio significato.

But I would not like to write (though I wrote once upon a time things in this vein):

Non domandarci la formula che il mondo possa aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.

(Hence fascism, after all).⁶²

Questa deviazione montaliana testimonia la multi-direzionalità della poesia di Borgese, capace di originare una serie di traduzioni italiane estremamente differenti fra loro: Joseph Tusiani ha dato priorità al 'messaggio' poetico e al lavoro linguistico che Borgese aveva condotto con pazienza nella sua bottega americana; Liliana Scalero ha offerto una versione più tecnica e impersonale, che probabilmente si avvicinava alla volontà del poeta; Aldo Capasso ha invece cercato di sovrapporre la tensione di Borgese a

⁶¹ E. Montale, *Xenia II*, Mondadori, Milano, 1971.

⁶² G. A. Borgese, *Diario XII*, FBF I/1.12. Cc. 1-236 [4 gennaio 1948-26 giugno 1949]. Dal 26 al 29 gennaio 1949, Borgese scrisse numerosi commenti sulla poesia di Montale (in particolare *Ossi di Seppia*). Un'ultima menzione tangenziale appare in data 20 febbraio 1949. Traduzione mia: «Letto un altro po' di Montale. Notevole, non c'è dubbio. Riflettuto, tuttavia, su simili tendenze nei miei sentimenti poetici prima di *Rubè*, quando venne una prima conversione. Riflettuto anche sui miei «crepuscolari», seguiti da questi «notturni» tra i quali Montale è il più rappresentativo. Forse mi piacerebbe scrivere: 'Non sono / che favilla d'un tirso. E bene lo so: bruciare, / questo, non altro, è il mio significato'. Ma non mi piacerebbe scrivere (sebbene un tempo scrissi cose di questo tipo): 'Non domandarci la formula che il mondo possa aprirti, / sì qualche storta sillaba e secca come un ramo. / Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo'. E quindi, alla fine, fascismo».

quella dei realisti lirici, colmando un ampio limite generazionale e geografico. Infine, il «notturno» Eugenio Montale, dimostrando ancora una volta la straordinaria ricettività delle sue antenne,⁶³ ha trasformato un poema in prosa, anticipando involontariamente una delle immagini più popolari della sua carriera.

Tramite i loro lavori, i traduttori restituiscono il mosaico di una poesia costantemente in esilio, alla quale viene negata la possibilità di un autentico rientro in Italia.

7. Conclusione

Quando gli venne chiesto di riflettere sul suo 'eccezionale' bilinguismo, Borgese rispose quasi piccato, ribadendo che, nella storia della letteratura occidentale, era stato piuttosto il monolinguisimo a rappresentare una bizzarra eccezione:

What is the novelty? What is the achievement? We are obsessed by the singleness and, so to speak, fatness of each other's mother tongue because we are obsessed by the complex of the motherland, of blood and soil. Monolingualism is a corollary of nationalism.⁶⁴

Data la premessa, il problema della traduzione diveniva quasi irrilevante:

I am, as best as I can be, definitely bilingual: an English writer for my readers here, Italian for those overseas. [...] There is no device of exchange, one might say no transformer, between, so to speak, the two lobes of speech in this one brain. I am hopelessly unable to translate my English in Italian or conversely.⁶⁵

Parlando dell'intraducibilità del proprio bilinguismo, Borgese faceva chiaramente riferimento alla sua attività in prosa. In poesia, infatti, l'esperienza di «Realtà» e l'accordo editoriale con Mondadori testimoniano la volontà di tradurre in italiano gli ultimi risultati della sua ricerca poetica, escludendo, semmai, la possibilità dell'auto-traduzione.

Al di là della metamorfosi linguistica avvenuta negli anni di *Montezuma*, la poesia borgesiana rimane nel complesso fortemente unitaria: sin dagli esordi essa si manifesta come una costante ricerca di perfezionamento stilistico incentrata attorno a *topoi* ricorrenti e ben riconoscibili. Basti pensare che, sul piano testuale, le due raccolte principali (le *Poesie* del 1922 e gli *English Poems* del 1944-1952) presentano frequenti osmosi tematiche, con episodi e paesaggi perfettamente sovrapponibili ma trattati in una cornice linguistica progressivamente più raffinata.⁶⁶ Tale omogeneità trova conferma persino nei limiti della poesia borgesiana: faccio riferimento agli elementi più opinabili delle liriche del 1922 che puntualmente si ripresentano nelle più mature liriche inglesi, ossia la tendenza all'aforisma, la ruvida evidenza

⁶³ Non è facile stabilire in che modo Montale sia venuto a conoscenza di questa lirica. Molto probabilmente riuscì a intercettare il già menzionato articolo di David Daiches sulla «Saturday Review of Literature» del 21 luglio 1951 contenente, fra le altre poesie, proprio *Dream of a Decent Death*.

⁶⁴ G. A. Borgese, *Foster-Mother Tongue*, in «Books Abroad», v. 23, n. 3, estate 1949, p. 238. Traduzione mia: «Qual è la novità? Qual è il grande successo? Siamo ossessionati dalla singolarità e, per così dire, dalla fatalità della nostra lingua madre, perché siamo ossessionati dal complesso della madrepatria, dal concetto di sangue e terra. Il monolinguisimo è un corollario del nazionalismo».

⁶⁵ *Ibid.* Traduzione mia: «Io credo di essere, nella migliore delle ipotesi, decisamente bilingue: scrittore inglese per i miei lettori di qui, italiano per quelli dall'altra parte dell'oceano [...] Non c'è nessun sistema di scambio, si potrebbe dire nessun trasformatore, tra i due lobi linguistici del mio cervello. Io sono disperatamente incapace di tradurre il mio inglese in italiano e viceversa».

⁶⁶ Bastino tre immagini prese a campione: l'autore seduto alla finestra, nell'atto di comporre poesia (*Dentro e fuori* nel 1922, *5124 Hyde Park Boulevard* nel 1944-1952); il ricordo degli amici o dei familiari morti giovani (*Il primo dei miei morti* nel 1922; *June Child* nel 1944-52); il poeta che cammina da solo, in una via oscura, abbandonato dalla donna amata (*A Maria* nel 1922; *Dream of a Decent Death* nel 1945-52).

dell'impianto filosofico-religioso alla radice di alcuni componimenti, e infine la passione un po' troppo indulgente per gli orpelli linguistici.

In ogni caso, mi trovo d'accordo con Tusiani quando afferma che persino i limiti della raccolta concorrono a fare degli *English Poems* il punto più alto raggiunto dall'esperienza poetica di Borgese: in essi abita un messaggio originale e profondo, un «ciclo conchiuso di vita e di morte»⁶⁷ all'interno del quale l'autore mescola la tradizione e la sensibilità poetica italiana con il mondo linguistico angloamericano, facendosi in questo modo *passeur* di sé stesso.

In conclusione, gli *English Poems* rappresentano un'inconsueta deviazione dal canone poetico italiano: un esperimento, al contempo biografico e letterario, di esplorazione degli spazi anglofoni e di rientri, spesso infruttuosi o intempestivi, nella galassia poetica nostrana. Nonostante una carriera poetica piuttosto fallimentare, l'attività osmotica di Borgese contribuì all'internazionalizzazione e al rin vigorimento della cultura italiana nel secondo dopoguerra, dopo un decennio di gelida autarchia.

⁶⁷ L'espressione «a rather unitary cycle of Life and Death» viene usata da Borgese per descrivere i suoi *English Poems* a Dorothy Norman in una lettera manoscritta del 20 gennaio 1946 e conservata alla Beinecke Library and Manuscripts Archive di Yale (Box 84).

8. Bibliografia

Opere di G. A. Borgese

22 lettere inedite a Emilio Cecchi, a cura di B. Livi, estratto da «Fronensis», a. 1, n. 2, luglio-dicembre 2005

All'Italia, Comitato Nazionale per la Cultura e l'Educazione Democratica, Roma, 1946

Cinque diari americani (1928-1935), a cura di M. G. Macconi, Gonnelli, Firenze, 2020

Foster-Mother Tongue, in «Books Abroad», v. 23, n. 3, Summer 1949, p. 238

Foundations of the World Republic, University of Chicago Press, Chicago, 1953

Goliath. The March of Fascism, Viking Press, New York, 1937

L'Atlantide: poema inedito di G. A. Borgese dalle carte Borgese della Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze, a cura di S. Gentili, Olschki, Firenze, 1990

La canzone paziente, Ricciardi, Milano, 1910

Le poesie, Mondadori, Milano, 1922 [seconda edizione: Mondadori, Milano, 1952]

Montezuma, a cura di S. Colella, Stilo, Bari 2007

Poesie inglesi, a cura di J. Tusiani, Lacaita, Bari, 1994

Rubè, Mondadori, Milano, 1921

Bibliografia secondaria

P. Baioni, *Giuseppe Antonio Borgese poeta su «Medusa» (1902)*, in «Rivista di Letteratura Italiana», v. XXIII, nn. 1-2, 2005, pp. 1-12

C. G. Bell, *Borgese, Poet-Seer*, in «Poetry», v. 82, n. 1, April 1953, pp. 40-49

A. Capasso, *Formiche d'Autunno e altre poesie*, Casa Editrice Liguria, Genova, 1951

D. Daiches, *Borgese, Poet in a New Home*, in «Saturday Review of Literature», 12 luglio 1945

I. De Seta, *American Citizen. G. A. Borgese tra Berkeley e Chicago (1931-1952)*, Donzelli, Roma, 2016

G. Di Stefano, *Identità ed esilio nella poesia Ostersonntag 1945 di Giuseppe Antonio Borgese*, in *Borgese e la diaspora intellettuale europea negli Stati Uniti*, a cura di I. De Seta, S. Gentili, Franco Casati, Firenze, 2016

S. Gerbi, *Tempi di malafede. Una storia italiana tra fascismo e dopoguerra. Guido Piovene ed Eugenio Colorni*, Einaudi, Torino, 1999

P. Giudicetti, *Le Poesie (1922) di Giuseppe Antonio Borgese*, in «Studi Novecenteschi», v. 33, n. 71 (gennaio-giugno 2006), pp. 1-17

H. Goetz, *Borgese und der Fascismus*, Quellen und Forschungen aus Italienischen Bibliotheken und Archiven, Roma, 1960

M. M. Lenzi, *Materiali inediti per il poema Atlantide di G. A. Borgese*, Accademia toscana di scienze e lettere «La Colombaria», Firenze, 1992.

G. Librizzi, «No, io non giuro». *Le lettere di G. A. Borgese a Mussolini*, Navarra, Palermo, 2013

R. L. Lind, *Five Poems of G. A. Borgese*, in «Chicago Review», v. 7, n. 1, Winter 1953, pp. 46-50

- B. Mitchell, *Aldo Capasso and the Doctrine of Realismo Lirico: A New Appraisal*, in «Italica», v. 40, n. 4 (December 1963), p. 346-355
- F. Pedrina, *Lirica moderna. Da Parini ai realisti lirici*, L. Trevisini, Milano, 1951
- C. Ravasenga, *Tre liriche per canto e pianoforte: A Maria*, A. e G. Carish, Milano, 1928
- S. Magni, *Giuseppe Antonio Borgese dal nazionalismo al federalismo*, Campanotto, Pasian di Prato (UD), 2020
- F. Mezzetti, *Borgese e il fascismo*, Sellerio, Palermo, 1978

ELENCO ALFABETICO DEGLI AUTORI

ACEVEDO, Elena Victoria
Universidad Nacional de Tucumán

Profesora, Licenciada y Doctora en Letras orientación Lingüística (UNT). Profesora de italiano. Profesora Asociada de Lengua italiana y Literatura italiana en la Universidad Nacional de Tucumán. Directora y docente de la carrera de posgrado: Especialización en la enseñanza del Español como lengua extranjera de la UNT. Directora del Proyecto PIUNT H601: Glotodidáctica del italiano y del español como lenguas extranjeras: discursos, textos y contextos. Evaluadora de los exámenes CILS. Directora académica del sello editorial Humanitas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. Publicaciones: *Lenguajes sectoriales: el discurso urbanístico italiano y su recepción en hispanófonos* (2007). *Italiano en el siglo XXI, del texto al hipertexto. Cuaderno de cátedra*. (2018). En colaboración, los manuales: *Italiano tra due mondi I y II*. UNT. Para la enseñanza del español lengua extranjera: *De naranjos, tarcos y cardones*. Nivel A1 A2. *De la Patagonia a la Puna*. Nivel B1.B2. UNT.

BARTOLI, Lorenzo
Universidad Autónoma de Madrid

Se licenció en la Università degli Studi di Roma, La Sapienza, y se doctoró en la University of Toronto, con una tesis sobre Arte y Escritura en la Florencia del siglo XV. Ha sido Lecturer in Italian en la University of Glasgow y desde 2007 es Profesor Titular de Filología Italiana en la Universidad Autónoma de Madrid. Es Director del Master en Estudios Italianos/UAM-IULCE, Miembro fundador del Consejo del Instituto Universitario La Corte en Europa (IULCE) de la UAM y Coordinador del Área de Lingüística y Lenguas Modernas del Departamento de Lingüística y Lenguas Modernas de la UAM. Ha publicado extensivamente sobre los siglos XIV-XVI italianos y ha sido miembro del grupo de investigación Boscán. Sus líneas de investigación principales son la relación entre arte y literatura del Renacimiento; los vínculos histórico-culturales entre Italia y España; la dialéctica entre literatura y justicia, de Dante a Pasolini.

BELLINI, Barbara Julieta
Université Sorbonne Nouvelle

Dottoranda di ricerca all'Université Sorbonne Nouvelle. Dopo un percorso universitario italo-tedesco conclusosi con un doppio titolo di laurea magistrale nelle università di Trento e Dresda, ha pubblicato articoli sulla ricezione italiana di autori stranieri – Walter Benjamin, Max Frisch – e lavora a un progetto sulla funzione degli editori come passeurs delle letterature in altre lingue. S'interessa, in particolare, al mercato editoriale italiano e ai romanzi tradotti dal francese e dal tedesco nell'età contemporanea. Parallelamente all'attività di ricerca, Barbara Julieta Bellini si dedica all'insegnamento delle lingue (italiano, spagnolo, francese, tedesco) e della letteratura tedesca, oltre che alla critica letteraria. Il suo percorso internazionale, che l'ha condotta da Buenos Aires a Verona, Trento, Dresda e Parigi, con passaggi a Roma, Marbach e Saint-Raphaël, le ha permesso di coniugare un ampio spettro

di competenze linguistiche con un interesse marcato per le mediazioni e interferenze tra i sistemi culturali nazionali.

CARAVELLA, Alessandro
Università per Stranieri di Perugia

Laureato in 'Mediazione Linguistica Applicata' all'Università degli studi di Perugia con una Tesi in 'Lingua e Letteratura portoghese'. Si è specializzato in 'Promozione dell'Italia all'Esteri' presso l'Università per Stranieri di Perugia, dove ha discusso una Tesi Magistrale in 'Italiano Professionale'. Iscritto al terzo anno di Dottorato di ricerca in 'Scienze letterarie, librerie, linguistiche e della comunicazione internazionale' (indirizzo in 'Comunicazione della letteratura e della tradizione culturale italiana nel mondo') dell'Università per Stranieri di Perugia, si occupa, all'interno di un più vasto interesse nei confronti della letteratura italiana contemporanea, specificamente relativa agli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta del Novecento, della ricezione dell'opera di Vasco Pratolini fuori dall'Italia. Nel dicembre 2018 ha partecipato come relatore al convegno 'Ricerca in vetrina: ricerca è democrazia. Il ruolo dell'attività scientifica nella costruzione di un futuro equo e sostenibile', tenutosi a Cagliari, con un contributo dal titolo Un ponte tra passato e presente: John Steinbeck e i popoli senza terra in Furore; nel giugno 2019 ha partecipato come relatore al Convegno Internazionale 'Comunicazione e cultura nella Romania europea', presso l'Università dell'Ovest di Timișoara, con il contributo «Era come se ci separasse il mare» Interferenze e contrasti in Cronaca familiare, di Vasco Pratolini; nel novembre dello stesso anno ha partecipato al Convegno di studi 'Treni letterari', presso l'Università per Stranieri di Perugia, con il contributo Treni neorealisti: Silone, Alvaro e Vittorini. Ha maturato esperienze di docenza presso l'Università per Stranieri di Perugia nell'ambito dei Corsi avanzati di I e II livello C1-C2 dedicati a studenti stranieri, tenendo alcune lezioni incentrate sull'analisi dell'opera di autori quali: Alberto Moravia, Cesare Pavese, Ignazio Silone, Corrado Alvaro, Elio Vittorini, Vasco Pratolini e Italo Calvino.

CARRICABERRY, Sebastián
Universidad de Buenos Aires

Profesor de Lengua y Literatura (Universidad de Buenos Aires) y Magister en Estudios Italianos (Università per Stranieri di Siena- Universidad de San Martín). Docente (Universidad Nacional de Quilmes), traductor e investigador. Publicó artículos sobre Leopardi, Pirandello, Calvino, Buzzati, etc.

DE CRISTOFARO, Marco
Università per Stranieri di Siena/Université de Caen Normandie

Dottorando in Studi storico-linguistici, filologici e letterari dell'italiano presso l'Università per Stranieri di Siena e in Histoire, mémoire, patrimoine, langage, associato al laboratorio LASLAR, presso l'Université de Caen Normandie, sulla base di un accordo internazionale di co-direzione di tesi. Il suo progetto si propone di analizzare le espressioni autobiografiche degli editori italiani e francesi in un'ottica interdisciplinare che coniughi la teoria letteraria relativa alla scrittura del sé, la sociologia della letteratura e la storia editoriale. I suoi principali interessi di ricerca sono la letteratura italiana

moderna e contemporanea, la storia dell'editoria e la didattica della letteratura. Ha partecipato a diversi convegni internazionali dove ha indagato la figura dell'editore e il ruolo delle case editrici. Ha tenuto corsi di lingua e cultura italiana in Italia e all'estero (Berlino, Melbourne e all'università di Caen). Dal 2020 è cultore della materia in Letteratura italiana contemporanea.

DEIDIER, Roberto
Università di Palermo

Ha dedicato diversi studi alla poesia di Wilcock, organizzando o partecipando a Convegni internazionali su questo autore. È ordinario di Letteratura Italiana presso l'Università di Palermo. Ha curato, di recente, il Meridiano Mondadori dedicato a Sandro Penna (2017) e ha tradotto, per la stessa collana, le poesie di John Keats (2019). Tra i suoi studi, editi da Sellerio, si ricordano: *Le forme del tempo. Miti, fiabe, immagini* di Italo Calvino (2004); *Le parole nascoste. Le carte ritrovate* di Sandro Penna (2008); *Il lampo e la notte. Per una poetica del moderno* (2012). Al mito di Persefone ha dedicato due volumi: *Persefone. Variazioni sul mito* (Marsilio, 2010) e *Kore, la ragazza ineffabile* (Donzelli, 2018).

FABRIZIO-COSTA, Silvia
Université de Caen Normandie/LASLAR

Directrice-ajointe du Laslar, Membre élue conseil de gestion MRSH, Responsable Master Langues Européennes (italien), Direction de la collection « *Leia/Liminaires* » chez Peter Lang éditeur (Bern), Responsable programme « *Routes du livre ancien italien* », Contrat Projet Etat région 2008-2011, Axe: Hommes, mémoire et développement, Volet: Patrimoine et valorisation technologique, Responsable DU « *Cultures artistiques: approches croisées* », Responsable ERASMUS (Milan, Chieti, Naples, Sienne), Responsable caennaise du projet ANR **EDITEF** : L'Edition italienne dans l'Espace Francophone à la première modernité (ANR-13-BSH3-0010-01)

FERNÁNDEZ SPEIER, Claudia
Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de La Plata

Laureata in Lettere alla Sapienza di Roma, ha conseguito il Master Itals alla Ca' Foscari di Venezia e ha fatto il dottorato di ricerca all'Università di Buenos Aires, sotto la direzione di Alejandro Patat. Insegna lingua e letteratura italiana in quest'ateneo, all'università nazionale di La Plata e all'Istituto Superiore "Joaquín V. González". Fa parte della direzione della CETRALIT (post-lauream in traduzione letteraria all'UBA), dove coordina il corso in italiano. Da più di quindici anni tiene il corso di *Lectura Dantis* in italiano, prima alla Dante Alighieri e dal 2009 all'Istituto Italiano di Cultura di Buenos Aires. Ha pubblicato diversi articoli su Dante e la sua ricezione in Argentina, e il libro *Las traducciones argentinas de la Divina Comedia*. De Mitre a Borges (EUDEBA 2019). Ha tradotto la *Divina Commedia* e curato la sua edizione per la collana Clásica della casa editrice Colihue, pubblicata in 2021.

FOSSATI, Florencia
Universidad de Buenos Aires

Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Jefa de Trabajos Prácticos de Literatura Italiana en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), traductora e investigadora. Publicó artículos sobre Buzzati, Petrarca, Pavese y Leopardi. Tradujo el segundo tomo de la *Historia de la literatura italiana* de Alberto Asor Rosa (Buenos Aires: As. Dante Alighieri, 2007). Está realizando su proyecto de doctorado sobre la enseñanza de la literatura italiana en Argentina, bajo la dirección de Alejandro Patat y Nora Sforza.

GERI, Valentina
Smith College

A four year PhD student in Italian Literature at the University of Notre Dame, Indiana,(USA), with a previous BA and MA in Italy in Modern Languages (English and German,Università degli Studi di Siena). Her doctoral research and dissertation focus on Primo Levi and, in particular, on the presence and meaning of references to Anglophone authors in Levi's texts. As a scholar of Primo Levi, she also deals with questions related to the specific characteristics of the Italian Shoah. She has published on Levi's intertextual discourse with Shakespeare and Kafka, and she has participated in conferences in which she presented on Levi and intertextuality, Levi and Kafka, and Levi and Shakespeare. At Notre Dame, she has organized lectures on Primo Levi and the Italian Shoah, and she has co-curated an exhibition on Levi titled "Elements of Humanity. Primo Levi and the Evolution of Italian Postwar Culture."

GIORDAN, Pietro
York University, Toronto

Ph.D in Comparative Literature (Université de Montréal, 1997), Associate Professor and former Chair, Department of Languages, Literatures and Linguistics, York University, Toronto

JARDÓN HERRERA, Rodrigo
Universidad Nacional Autónoma de México

Professore presso il Dipartimento di Lettere Italiane della Facultad de Filosofía y Letras dell'UNAM. In questa facoltà si è laureato in Lengua y Literaturas Modernas (Letras Italianas), ha terminato un master in Literatura Comparada, con una tesi su Giacomo Debenedetti e attualmente studia un dottorato in quella stessa specialità, occupandosi dello stile della critica letteraria e dell'arte in Debenedetti e Meyer Schapiro. Nel 2014 ha vinto il premio Alaíde Foppa per la sua tesi di laurea: un'analisi dell'opera giornalistica di Giorgio Manganelli. I suoi principali campi di studio sono la saggistica e la critica letteraria del Novecento.

LONGHITANO, Sabina
Universidad Nacional Autónoma de México

Lavora all'UNAM dal 1998. È laureata in lettere classiche (Università Cattolica di Milano), ha un master in linguistica applicata (UNAM) ed un altro in didattica dell'italiano come lingua straniera (Università per Stranieri di Perugia), ed un dottorato in Filosofia del Linguaggio (UNAM). Attualmente è professore Titular "A" presso il Dipartimento di Lettere Italiane e il Posgrado en Letras della Facultad de Filosofía y Letras. È capo dipartimento e corresponsabile della Cattedra Straordinaria Italo Calvino insieme a Fernando Ibarra Chávez. Insegna e pubblica nelle aree di Pragmatica e letteratura, Letteratura italiana del Rinascimento e del XX secolo, cultura popolare, in particolare i canti, didattica e produzione di materiali didattici.

MARAZZI, Martino
Università degli Studi di Milano

Professore associato di Letteratura italiana, Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici (da aprile 2021 abilitato a ordinario di Letteratura Italiana Moderna e Contemporanea; dal 2017 abilitato ad associato di Letteratura Italiana Moderna e Contemporanea e ad associato di Critica e Teoria della Letteratura e Letteratura Comparata)

MARTUCCI, Rosina
Università di Salerno

Prof.ssa di Lingua e Letteratura Inglese presso il Liceo O. Flacco di Portici (Na). Durante la sua carriera di docente ha anche insegnato la lingua francese e tedesca perché abilitata in tutte e tre le lingue di Laurea. Il Dottorato in Italianistica e Letterature Comparete è stato conseguito il 30 gennaio 2017 presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno, Campus di Fisciano (Tutor. Ch.mo Prof. Sebastiano Martelli). Ha pubblicato testi di cultura e civiltà dei popoli di lingua inglese e numerosi saggi in Atti di Convegni e Conferenze Internazionali. Ha partecipato a Conferenze Internazionali e convegni organizzati da Università in Italia, Europa, Canada, Messico e Stati Uniti.

PATAT, Alejandro
Università per Stranieri di Siena – Universidad de Buenos Aires

Ricercatore di Letteratura Italiana (L-Fil-Let/10) presso l'Università per Stranieri di Siena. Si occupa, da una parte, di letteratura italiana del Sette/Ottocento. In questa direzione ha pubblicato diversi saggi su riviste della sua disciplina (su Alfieri, Cuoco, Leopardi, Nievo, Rovani) e il libro *Patria e psiche. Saggio su Ippolito Nievo* (Quodlibet, 2009). D'altra parte, si è specializzato sul rapporto tra lingua e cultura italiana e lingue e culture latinoamericane. Frutto dei diversi anni di studio in questo campo sono vari volumi, tra cui *L'italiano in Argentina* (2004), *Un destino sudamericano. La letteratura italiana in Argentina: 1910-1970* (2005), *Vida nueva. La lingua e la cultura italiana in America Latina* (2012) e *La letteratura italiana nel mondo iberico e latinoamericano* (2018). Oltre che in Italia, ha tenuto corsi in Austria, Argentina, Brasile, Danimarca, Francia, Germania, Guatemala,

Messico, Serbia, Spagna, Svizzera, Tunisia e Uruguay. Dal 2012 è a carico del corso di Letteratura Italiana presso l'Universidad de Buenos Aires. Nell'a.a. 2017-2018 ha portato avanti un progetto di ricerca presso l'Universidad Complutense de Madrid, relativo alla storia della traduzione della letteratura italiana in lingua spagnola. Dal 1998 è collaboratore del quotidiano in lingua spagnola «La Nación». Ha diretto la Dante Alighieri di Buenos Aires (1997-2001) ed è stato coordinatore del Progetto Lingua Italiana per l'America Latina della Società Dante Alighieri di Roma (2002-2003). Nel 2012 ha ricevuto dal Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano il titolo di "Cavaliere della Repubblica Italiana" in merito alla diffusione della lingua e della cultura italiana in America Latina. E nel 2019 ha ricevuto il Premio Nazionale 2018 per la Traduzione del Ministero dei Beni Culturali (Italia) per la versione delle *Opere morali* di Leopardi in spagnolo.

POITRENAUD-LAMESI, Brigitte

Université de Caen Normandie - Unità di ricerca LASLAR

Directrice-adjointe du LASLAR EA4256, Directrice du département d'italien, Membre du Jury du Capes externe d'italien 2014. Organisation du congrès de la SIES (Société des italianistes de l'enseignement supérieur), 13-15 juin 2014, en collaboration avec Marie-José Tramuta. Responsable Axe Texte & Image LASLAR en collaboration avec Anne Surgers.

SANTURBANO, Andrea

Universidade Federal de Santa Catarina

Professore di Letteratura Italiana presso l'Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis, Brasile) e docente di letteratura comparata al corso di Dottorato. Condirettore della rivista di studi letterari "Mosaico italiano" (Rio de Janeiro, Ed. Comunità), ha al suo attivo saggi e volumi su autori quali Manganelli, Morselli e Savinio e sulla letteratura europea del Novecento. Ha tradotto in portoghese opere di Agamben, Esposito, Testa e recentemente di Michele Mari. È responsabile del NECLIT (Nucleo di Studi Contemporanei di Letteratura Italiana), attivo presso la stessa università, e membro del gruppo di ricerca UFSC-USP sulla letteratura italiana tradotta in Brasile.

SESSOLO, Federico

Scuola Normale Superiore di Pisa

Laureato con lode nel novembre 2018 presso l'Università Ca' Foscari di Venezia sotto la supervisione della prof.ssa Ricciarda Riccarda. La tesi, intitolata *America Opaca*, si interroga sulla nascita del «mito americano» nella letteratura italiana, studiandone le evoluzioni alla luce di una proficua combinazione di analisi letteraria e ricerca storica. Dal 2019 frequenta il corso di perfezionamento (PhD) in "Filologia e Letteratura Italiana" presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Il suo progetto di ricerca affronta alcuni aspetti poco noti dell'esperienza americana di Giuseppe Antonio Borgese, con l'obiettivo di donare un po' di luce alle troppe zone d'ombra che ancora caratterizzano la figura e l'opera di quest'ultimo.

Studium der Geisteswissenschaften an der Universität Salerno (Italien). Übersetzer- und Dolmetscherstudium an der Universität Wien. Promotion am Institut für Romanistik der Universität Wien. Habilitation im Fach Italienische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Philosophischen Fakultät II der Humboldt-Universität zu Berlin.