



# TRADURRE I MODERNISMI INTRODUZIONE\*

ANDREA BINELLI – *Università di Trento*

MASSIMILIANO DE VILLA – *Università di Trento*

RENATA LONDERO – *Università di Udine*

ALESSANDRA ELISA VISINONI – *Università degli Studi di Milano*

Introduzione alla sezione monografica  
*Tradurre i modernismi*.

Introduction to the journal's monographic section  
*Translating Modernisms*.

## I

A partire dalla comparsa di *Azul* del nicaraguense Rubén Darío (1888) e a cento anni dalla pubblicazione di *Ulysses* di James Joyce ci si continua a interrogare sui riferimenti temporali e geografici tramite i quali inquadrare la temperie modernista, nonché sulle tensioni sociali, estetiche e letterarie che ne delineano il senso, il valore e la collocazione all'interno dei sistemi culturali nazionali e sovranazionali. La sezione monografica del fascicolo 18 di *Ticontra* intitolata *Tradurre i modernismi* recepisce le più recenti linee di indagine entro questo filone di ricerche e analizza come, seppur a latitudini, con sensibilità e in epoche differenti, autori *diversamente* modernisti abbiano messo a fuoco il terremoto epistemologico intercorso al volgere del diciannovesimo secolo e articolato una risposta che, grazie a modalità espressive inedite, sia riuscita a rappresentare un panorama percettivo rivoluzionato da urbanizzazione, progresso scientifico e innovazione tecnologica. In particolare, i curatori hanno sollecitato approfondimenti e contributi critici su come siano state tradotte tali modalità espressive in Italia e sul tipo di trasformazioni semiotiche che hanno permesso ai traduttori di riplasmare il portato sperimentale, le forme e gli stili in cui si è progressivamente identificato il modernismo stesso nel nostro Paese.

Aprè il fascicolo una conversazione fra Mena Mitrano e Marina Morbiducci in cui sono scandite alcune vicissitudini occorse allo studio del modernismo anglosassone e ripercorse le tappe con cui dagli anni Novanta la ricerca si è arricchita di una molteplicità di prospettive teoriche, ampliando la costellazione modernista e rendendone la definizione più dinamica e inclusiva. Dopo aver individuato nella messa in discussione della nozione di testo il terreno comune su cui il pensiero femminista e Gertrude Stein hanno intercettato il campo di indagini sul modernismo, il colloquio si sposta sulla traduzione di *Tender Buttons* (1914) realizzata da Morbiducci e sulle soluzioni in essa articolate – il lessico polisemico, i fonosimbolismi, le ambiguità morfosintattiche e i parallelismi pragmatici – al fine di ricreare la testualità complessa, puntualmente aperta e plurale dell'originale di Stein.

Un altro incontro, quello fra Ezra Pound e Pier Paolo Pasolini trasmesso dalla televisione italiana nel 1968, e il patto poetico di cui il secondo si fa alfiere

---

\* Andrea Binelli ha scritto il § I; Massimiliano De Villa ha scritto il § II; Alessandra Visinoni ha scritto il § III; Renata Londero ha scritto il § IV. L'impianto di questo testo, e del numero monografico, è stato pensato e progettato insieme dai quattro autori.

re sono al centro dell'analisi con cui Ilaria Natali sviscera la dinamica delle mediazioni semiotiche, la teatralità del dialogo e i sottintesi rapporti col canone che, attraverso la sinergia di più codici, mirano a sviluppare la conflittualità fra i due in una tregua umana e politica. L'inedita verifica filologica delle traduzioni italiane sintetizzate nella lettura di un frammento dei *Pisan Cantos* da parte di Pasolini evidenzia il diverso peso accordato alle trame fonetiche e ritmiche, il livello di sforzo nel riverberare gli echi intertestuali, le strategie retoriche volte a solennizzare o narcotizzare alcuni nuclei dianoetici, il relativo impeto disambiguante o, viceversa, di tutela dell'opaco, per infine mostrare come tali accorgimenti convergano in misura diversa nello smussare i sintomi più ingombranti di un'ideologia reazionaria, a favore della sacralizzazione apolitica dei versi poundiani.

Forte dell'articolata contestualizzazione critico-filologica dell'opera di Stephen Crane, Giuseppe Nori vaglia *The Black Riders and Other Lines* (1895) al reagente della tradizione stilistico-letteraria e storico-culturale americana, interrogando la peraltro discordante canonizzazione della poesia romantica, postromantica e del primo modernismo negli Stati Uniti. Nelle pagine più avvincenti del saggio, egli esamina i motivi modernisti nel *design* del libro e le modalità in cui la componente grafica – «la scena visibile della scrittura» – nutre la compressione semiotica e la densità espressiva delle poesie di Crane, esaltando tanto il respiro etico quanto l'energia anarchica ed eccentrica delle visioni sollecitate. L'analisi delle traduzioni realizzate dallo stesso Nori tiene dunque conto delle isotopie ibride (visive e verbali) intessute all'insegna della *brevitas* e propone indicazioni e vincoli alla gestione editoriale di tale profilo intersemiotico e delle potenti sinergie che esso suggella.

In *Extradire i modernismi di Joyce* Enrico Terrinoni impugna il medievalismo estetico che innerva la plasticità semantica di *Ulysses* e di *Finnegans Wake* per problematizzare la paternità dell'esule irlandese nei confronti del modernismo e cogliere nelle sue opere piuttosto un invito all'interpretazione quantitativa dei fatti letterari, entro cui ascrive la circolazione delle letture e i processi traduttivi, intesi come onde ermeneutiche capaci di propagare ulteriori e infinite riconfigurazioni di senso. A riprova di tali analogie, Terrinoni descrive le proprie scelte nel tradurre i due capolavori (accessoriamente modernisti?) di Joyce e le osserva attraverso lenti, metafore e paradigmi quantitativi, mettendo in risalto le modalità con cui ha inteso riprodurne il temperamento stilistico, gli stravolgimenti della comunicazione letteraria tradizionale e la testualità deliberatamente oscura e anti-totalitaria.

Nel primo contributo di area scandinavistica Edoardo Checcucci presenta l'opera e la figura intellettuale di Dag Solstad corredandone il profilo delle coordinate storico-culturali norvegesi entro cui questi scrive. La solitudine e l'impossibilità di un contatto umano, lo straniamento tipico del contesto cittadino, le allegorie dell'assurdo restituite da oggetti e minuzie del quotidiano sono i correlativi della vita moderna per come è ritratta in due racconti scritti da Solstad negli anni Sessanta, a non troppa distanza l'uno dall'altro, durante quella che la critica definisce la sua fase modernista. Nella seconda parte dell'articolo Checcucci traduce con sensibilità stilistica i due racconti, non prima di averli analizzati individuando un percorso di transizione da uno stato di totale abbandono esistenziale a un primo tentativo di superamento di tale paralisi.

Completa la sezione scandinava il saggio di Bruno Berni (*Lingua e sistema. Riflessioni sulla traduzione della poesia di Inger Christensen*) che, lo sguardo alla terza fase del modernismo danese lungo gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, inquadra la nascita e lo sviluppo della *systemdigting* (poesia sistemica) attraverso l'itinerario poetico di Inger Christensen, sua più nota rappresentante. Di qui, considerando diverse rese traduttive in diacronia o a raffronto, l'analisi muove a presentare possibilità e ostacoli nella traduzione del corpus lirico di Christensen, affioranti soprattutto là dove il sistema affiancato dall'autrice alla composizione poetica è extralinguistico (in questo caso numerico-matematico) o dove, al contrario, sono in gioco forme letterarie tradizionali ma estremamente impervie e di difficile restituzione.

Nei paesi di lingua tedesca, il modernismo si traduce (o non si traduce) con *Moderne*, solo in parte sinonimo di "modernità". Termine sfuggente e inafferrabile, che chiude in sé diversi movimenti letterari, con punti di applicazione a campi del sapere eterogenei, dove svariate letture confinano e, impossibili a comporsi senza lasciar segno, mostrano orli frastagliati, sovrapposti, contrastanti e concorrenti. Nella sua accezione modernista, il termine, in continua interferenza con altri concetti complanari, si irraggia a partire da Vienna che, inappariscende nella vita letteraria dell'Ottocento mediano, assume il ruolo di guida nella diffusione delle nuove idee allo scorcio del secolo. Mentre la monarchia danubiana agonizza, la città è percorsa da tensioni che anticipano i nodi e le contraddizioni del secolo a venire e che segneranno in profondità la cultura del Novecento. *Il superamento del naturalismo* – formula che Hermann Bahr, testa programmatica del modernismo viennese, pone nel 1891 a titolo della sua fortunata raccolta di saggi – diventa pietra angolare di un profondo rinnovamento scientifico, artistico, letterario dove, a specchio di altre realtà europee, si allineano in successione o convivono in sincronia un io che si sfrangia in aggregato di relazioni psichiche – Ernst Mach lo avrebbe definito «insalvabile» – un'arte dei nervi (*Nervenkunst*) dal sofisticato psicologismo e dalle sottilissime e fuggevoli sfumature, la prevalenza della sensazione, l'interesse per la psicologia clinica e per la psichiatria (saluta il secolo nuovo la pubblicazione dell'*Interpretazione dei sogni* di Freud, che il frontespizio postdata significativamente di un anno rispetto all'uscita nel 1899), lo schizzo impressionistico, il riverbero dell'attimo vissuto, la malinconia raffinata, in un quadro composito dove si stagliano, su tutte, le voci di Arthur Schnitzler e Hugo von Hofmannsthal, accanto a quelle, meno acclamate, di Leopold Andrian, Richard Beer-Hofmann e Peter Altenberg, per non dire delle pagine graffianti della «Fackel» di Karl Kraus, distanti anni luce da ogni *sound* intimista.

Fuori dal perimetro dello *Jung Wien* – mai vero cenacolo letterario con una poetologia specifica e unificante ma, piuttosto, armonia spontanea di intenzioni contrarie alla scuola del realismo – la linea della discontinuità si propaga in Germania, negli anni Dieci del Novecento, con i venti di rivolta dell'Espressionismo, la cui estetica, in rotta anche con i languori impressionistici e *fin de siècle*, rompe ogni legame convenzionale con il mondo borghese dei padri e il suo rigido accademismo, libera la percezione in una emozionalità sfrenata dove pathos rivoluzionario, visione apocalittica, ansia di redenzione e gesto divinatorio si dividono gli spazi, mentre gli autori che in questa espressività si riconoscono, negli anni che corrono tra il 1910 e il 1925, prima chiamano a gran voce la palingenesi dell'umanità, in un'Europa che muove grandi passi verso il conflitto globale, per poi risvegliarsi frastornati in trincea

e deplorare la catastrofe. Nel transito della Germania dall'epoca guglielmina alla prima repubblica tedesca, il romanzo rimane la nota dominante, anche grazie alla fama conquistata durante la grande stagione realista dell'Ottocento: nella loro quasi inarginabile vitalità, gli anni di Weimar, in accoglimento favorevole, a volte entusiasta, delle lezioni moderniste europee, specie di quella joyciana – un accoglimento che, tuttavia, non sarà mai acritico né del tutto adesivo e mai immune da discostamenti – conoscono la grande odissea metropolitana di Alfred Döblin, il romanzo prospettivista e prismatico di Hans Henny Jahnn o ancora, nell'Austria post-imperiale ma sempre su base concettuale e sperimentale, il romanzo filosofico e il romanzo-saggio di Robert Musil, oltre al romanzo gnoseologico di Hermann Broch. Liminali rispetto al canone modernista e spesso erratici – universi compiuti in sé e refrattari alle etichette ma non di rado considerati nelle discussioni sul modernismo tedesco – l'opera-mondo di Thomas Mann, specie quella degli anni Venti, e l'universo narrativo, sempre inesorabilmente coerente, di Franz Kafka.

Impossibile trovare una linea che attraversi questa enorme e disparata fenomenologia letteraria ma comuni a ogni affioramento, nel sacrificio di tutte le sfumature, sono forse la rottura radicale della *mimesis*, la revoca del nesso causale, la slegatura dalla sequenza logica, lo slittamento metonimico, l'espressività scevra da vincoli, la parcellizzazione, la simultaneità, l'alterazione o la frantumazione delle architetture discorsive consegnate dalla tradizione. Amplissima la gamma delle tecniche poetiche, narrative e drammaturgiche, dal monologo interiore di Arthur Schnitzler allo stile simultaneo (*Simultanstil*) espressionista, al romanzo a montaggio di Döblin e Jahnn. La ricezione italiana di questa galassia letteraria è pronta e sollecita e non tarda a mostrare, nelle anse della traduzione letteraria e della mediazione, i tratti di un confronto, innanzitutto linguistico, con la rivoluzione epistemologica compiuta dalla narrativa – ma anche dalla lirica e dal teatro – nei paesi di lingua tedesca.

Lungi da ogni pretesa di esaustività, impossibile da soddisfare nello spazio di un breve repertorio saggistico, la campionatura offerta dalla sezione tedesca di questo fascicolo monografico presenta tre casi letterari, tra loro diversissimi, ma accomunati da una precoce traduzione italiana, cui segue talvolta una sequela di versioni ulteriori. Dedicato al *Risveglio di primavera* (*Frühlings Erwachen*, 1891) di Frank Wedekind e alle sue diverse rese italiane in ottica contrastiva è il saggio di Paola Del Zoppo (*Wedekind, Risveglio di primavera. Alcuni spunti per una literarische Übersetzungskritik del dramma*). L'opera prima di Wedekind – “dramma di adolescenti” di grande e immediato successo, programmaticamente antinaturalista e costruito su atti brevi, contrasti bruschi e vertiginosi cambi di scena – si muove agli albori del modernismo, pienamente inserito nella temperie *fin de siècle*, sebbene precursore dell'espressionismo per la spiccata attitudine alla caricatura e al grottesco nella caratterizzazione. Il fuoco sull'educazione sentimentale e sui turbamenti erotici di giovani strangolati dall'ipocrisia morale, oltre che dalla grettezza, di educatori e genitori benpensanti, la *pièce* entra in Italia nella versione di Giacomo Prampolini del 1920, utilizzata anche per la messinscena e canonica per un ventennio. Sulla scorta degli studi di traduzione per la scena, delle teorie sugli atti di lettura, dei *performativity studies*, dalla metà degli anni Ottanta fino alle indagini di Erika Fischer-Lichte, partendo dalla prima resa in italiano, il saggio di Del Zoppo passa in rassegna, paragonandole attraverso ampi stralci testuali, altre quattro, successive, versioni (Felice Filippini, Ervino Pocar, Gianni Bertocchini, Luigi Lunari): che siano realizzate per la scrittura o per la scena, le traduzioni sono inquadrare in un'ottica ermeneutica, che ragiona

sulla restituzione, o meno, della fitta maglia intertestuale di cui si compone il testo di Wedekind, con riferimenti soprattutto al secondo Faust e a Nietzsche.

Pubblicato nell'ottobre del 1929, *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin è fin da subito un caso letterario. La novità dell'impianto, l'originalità della costruzione e la dirompente forza espressiva, che abbatte gli argini della discorsività lineare e fa saltare tutte le cornici narrative fino a quel momento stabili, fanno sì che, nei pochi anni che separano l'uscita del romanzo dalla catastrofe nazionalsocialista, ne vengano vendute circa cinquemila copie. Nella rappresentazione dei bassifondi berlinesi, della vita di ladri, lenoni, truffatori, piccoli trafficanti e prostitute, la linea narrativa viene spezzata, forse sarebbe meglio dire nebulizzata, nell'amplissima orchestrazione – ma la musica è dissonante, non certo armoniosa – di un *Großstadtroman*, romanzo metropolitano che si pone la pretesa di essere totale, sinfonico, di abbracciare il mondo nella sua interezza, per quanto caotica e frammentaria. E il principio compositivo di cui Döblin – contiguo a Joyce e a Dos Passos ma autonomo nel percorrere una via epica e antipsicologica – si serve per restituire a colpo d'occhio il reticolo, insieme evanescente e tentacolare, della città è il montaggio. Innumerevoli e casuali brani di realtà – vere e proprie *tranche de vie* – vengono accatastati sulla linea della storia; schegge di quotidiano, disposte a salti o in sequenze senza logica, a rispecchiare il carosello di visualità e testualità con cui la metropoli ingloba chi la attraversa: listini di borsa o bollettini meteorologici, provvedimenti amministrativi, estratti di carta stampata e annunci pubblicitari, notizie locali di cronaca politica, nera o bianca, *réclame* di negozi, cartelloni, prospetti aziendali, lettere di detenuti, statistiche dai macelli cittadini, voci di enciclopedia, ritornelli di canzonette in voga, strofe di caserma, verbali di polizia, percorsi tranviari, *name-dropping* di strade e piazze, dati statistici su demografia e sanità della popolazione berlinese. Il saggio di Raul Calzoni (*Berlin Alexanderplatz di Alfred Döblin. Tradurre la modernità berlinese della Repubblica di Weimar*) riflette sulla modalità di rappresentazione metropolitana nel romanzo, anche a partire dalla produzione di saggi e articoli di giornale a firma di Döblin, negli anni che precedono, accompagnano e seguono *Berlin Alexanderplatz*. Calzoni guarda la descrizione della città nel suo ritmo che assorda, nelle sue meccaniche economiche e tecniche, nel frantumarsi del suo tessuto, dall'angolo dei dibattiti coevi sulla tecnologia – che gli anni dorati di Weimar prendono a sinonimo di americanizzazione – e sul capitalismo. A partire da questi discorsi, correnti sul finire degli anni Venti in Germania, l'autore inquadra la traduzione italiana – temeraria e ancora insuperata, quasi una sfida con l'impossibile – di *Berlin Alexanderplatz* del germanista triestino, e già vociano, Alberto Spaini. Nell'Italia disattenta alle cose tedesche e ancora intrisa di dannunzianesimo, la traduzione del 1931 fa fortuna, incontrando sulla sua strada l'infatuazione fascista per tecnica e progresso, ma senza ipoteche statunitensi. Un cortocircuito che fa strame dell'intento di denuncia sociale, implicito nel romanzo di Döblin, ma che testimonia della diffusione della narrativa straniera, tedesca in particolare, nell'Italia del Ventennio.

Al caso specifico di Praga, fin dall'inizio del Novecento teatro di una sorprendente fioritura letteraria in lingua tedesca, si rivolge il saggio di Cristina Fossaluzza. In città, l'enclave di lingua tedesca, che vive una situazione di sfavore demografico ma di forza economica, produce, tra la fine dell'Ottocento e il declino della Casa d'Austria con strascichi fino agli anni Trenta, opere di risalto avanguardistico, con precisi connotati di lingua e stile, soprattutto al-

l'interno del cosiddetto *Prager Kreis*, forse un po' mitologico e distorto da future idealizzazioni, il cui alone leggendario tende a svaporare mentre non scompaiono i nomi di vaglia che costellano lo spazio letterario praghese, come Rainer Maria Rilke e Franz Werfel, astri che adombrano, senza tuttavia eclissarli, i meno noti Alfred Kubin, Egon Erwin Kisch, Ernst Weiß, Leo Perutz, Johannes Urzidil, Gustav Meyrink. Proprio a Meyrink, troppo spesso considerato scrittore di secondo rango o di modesta caratura, si dedica il saggio di Cristina Fossaluzza (*Composizione surrealista con figura invisibile. Il golem di Gustav Meyrink nella traduzione di Enrico Rocca*) che del romanzo *Il golem* (*Der Golem*, 1915), campione di vendite già all'indomani della pubblicazione, indaga la dorsale modernista, oltre le sbrigative etichette – del grottesco, del demoniaco, dell'esoterico, del fantasmagorico, del fantastico dozzinale – che al romanzo sono state via via affibbate. L'appoggio saldo sulla traduzione italiana del 1926, a opera dell'intellettuale goriziano Enrico Rocca, Cristina Fossaluzza argomenta, in chiave storico-letteraria e traduttologica, a favore dell'inclusione del romanzo, per forma e per poetologia, nel canone del modernismo europeo, con moduli e stilemi che precorrono il surrealismo.

La scena modernista francese è rappresentata da Louis-Ferdinand Céline che, seppure resistente a classificazioni di corrente, scarta dalle strutture romanzesche tradizionali e compie robuste inversioni di rotta narrativa calcando il terreno di molti sperimentalismi linguistici. Il pamphlet del 1955 *Colloqui con il professor Y* (*Entretiens avec le professeur Y*) è al centro del saggio di Elena Casadio Tozzi che ne inquadra le particolarità foniche, ritmiche e timbriche attraverso la lente della traduzione idiosincratica e regionalistica di Gianni Celati e Lino Gabellone, efficace esempio di mediazione letteraria che riversa l'*argot* di Céline in un impasto linguistico di *koiné* settentrionale-padana dove si rincorrono il *grammelot* di Dario Fo e, più indietro, il pavano di Ruzante.

## 3

Per quanto riguarda l'ambito slavistico, il numero presenta un contributo di area serbo-croata, uno di area boema e due di russistica. Nel saggio *Ambiguità metanarrative nelle traduzioni italiane di Prokleta avlija di Ivo Andrić* Marija Bradaš opera un confronto tra le tre traduzioni italiane del romanzo breve considerato l'esempio più brillante del tardo modernismo serbo. Bradaš analizza le versioni di Jolanda Marchiori (1962), Franjo Trogranić (1974) e Lionello Costantini (1992) concentrandosi sui passi metanarrativi e sui commenti poetici del narratore per valutare la resa traduttiva delle molteplici e ambigue stratificazioni semantiche dell'opera.

In *Osservazioni sulle traduzioni italiane dello Švejk* Annamaria Perissutti, basandosi sul modello interpretativo proposto da L. Hewson (2011), compara le strategie utilizzate dai traduttori delle tre edizioni italiane del romanzo dello scrittore ceco Jaroslav Hašek *Osudy Dobrého vojáka Švejka za světové války* (*Le avventure del bravo soldato Švejk nella Grande Guerra*) (1921-1923) per rendere in italiano l'oralità, la commistione di ceco e tedesco, i giochi di parole, i termini militari di un'opera che, pur non essendo dichiaratamente modernista, possiede in somma misura le peculiarità del movimento.

Sulla base di materiali di archivio conservati alla Fondation Saint-John Perse di Aix-en-Provence il saggio di Claudia Criveller, *Anabase di Saint-John Perse: alcune note sulla traduzione russa di Georgij Adamovič e Georgij Iva-*

*nov*, ricostruisce, nella prima parte, il contesto di elaborazione dell'edizione russa del poema in prosa, risalente al 1926. La seconda parte è invece dedicata all'analisi della traduzione, condotta sulla base dello studio sul corpus lessicale di Monique Parent (1960) su *Anabase*, e sviluppata avvalendosi dell'utilizzo del Corpus nazionale della lingua russa, più precisamente del Corpus parallelo francese-russo e del Corpus poetico.

Infine, il saggio *Federigo Tozzi in Russia* ribalta la dinamica geografica trattando un tema ancora poco esplorato come la ricezione in terra russa delle opere del modernista senese. Come osserva infatti l'autrice del contributo, Anna Jampol'skaja, il lettore russo ha potuto conoscere il corpus tozziano solo nel 2008, grazie allo sforzo traduttivo dei giovani collaboratori della rivista «Inostrannaja literatura» («La letteratura straniera»). A tale proposito, Jampol'skaja analizza diverse soluzioni linguistiche a cui i traduttori sopramenzionati hanno fatto ricorso per riprodurre le particolarità della prosa tozziana.

## 4

Chiude questo numero la sezione dedicata all'area ispanistica e ispano-americana. Comprende due articoli incentrati sulla ricezione italiana e sulle ascendenze estere del modernismo ispano-americano – il correlativo ispanico del simbolismo francese e, più in generale, del decadentismo europeo –, e un intervento riservato a uno dei massimi prosatori spagnoli del Novecento, José Martínez Ruiz “Azorín”, che lungo la sua intera traiettoria artistica ha fatto suoi i capisaldi della temperie *fin de siècle* e avanguardista in senso lato.

Si comincia con l'esteso contributo di Stefano Tedeschi, dal titolo panoramico: *La poesia modernista ispanoamericana nelle traduzioni italiane. Interpretazioni e traduzioni a confronto*. Prendendo in esame un corpus, significativo ma non ricchissimo, di volumi e antologie poetiche usciti nel nostro paese tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Novanta del secolo scorso, Tedeschi offre un interessante *excursus* delle linee interpretative del modernismo che studiosi e traduttori italiani hanno tracciato in quel trentennio, muovendosi fra paesi e autori diversi entro il composito mondo culturale dell'America latina. L'analisi si snoda tra le voci dell'*Enciclopedia Treccani*, coordinate da Salvatore Battaglia (1929-1937), e soprattutto attraverso quattro raccolte antologiche: quella di Francesco Tentori Montalto (1957/1971), quella di Marcelo Ravoni e Antonio Porta (1970), quella di Luigi Fiorentino (1974), e il libro curato nel 1993 dall'illustre ispano-americanista Roberto Paoli. Il lettore ha modo di spaziare fra nomi celebri (il nicaraguense Rubén Darío, il cubano José Martí, l'argentino Leopoldo Lugones) e meno conosciuti ai non addetti ai lavori (il messicano Manuel Gutiérrez Nájera, il cubano Julián del Casal, l'uruguayana Delmira Agustini). Dalla puntuale disamina di Tedeschi – che *en passant* cita e commenta molti altri saggi ed esiti traslativi, dal volume di Giuseppe Bellini su Darío (1961) alla selezione di liriche di José Asunción Silva a cura di Domenico Cusato e Sabrina Costanzo (2019) – si ricava comunque l'idea che la corrente modernista, così ampiamente rappresentata in Ispano-america, non sia stata né sondata né tradotta in Italia con l'attenzione che meriterebbe, presentando ancora vaste zone d'ombra per il pubblico di casa nostra.

Rovescia, per così dire, la medaglia, considerando le traduzioni verso lo spagnolo e con un'ottica più monografica, il saggio “*Morirò senza patria, ma*

senza padrone”. *Un capitolo del modernismo ispano-americano*, a firma di Alessandra Ghezzani. La studiosa, infatti, dimostra come la poetica simbolista sia penetrata a fine Ottocento in America latina proprio attraverso le versioni e gli adattamenti spagnoli delle opere di scrittori foranei fondamentali per il rinnovamento delle lettere contemporanee. Per fare ciò, Ghezzani appunta lo sguardo su un’originale silloge saggistica che lei conosce bene: *Los raros* (1896) di Rubén Darío, di cui ha allestito una pregevole edizione bilingue nel 2012 (*Gli eccentrici*, Pisa, ETS). Le lodi che Darío dispensa in *Los raros* a figure marginali ed eversive, soprattutto francesi (ma non solo), che hanno sfidato i canoni filosofici e letterari della propria epoca, quali Verlaine, Lautréamont, Léon Bloy, Ibsen, Poe, sono il punto da cui prende il via l’indagine dell’autrice. Successivamente, si passano in rassegna alcune importanti traduzioni che Darío, Asunción Silva e l’uruguayano Julio Herrera y Reissig, fra gli altri, condussero su opere di Théophile Gautier, Tennyson, Anatole France o Albert Samain, allo scopo di importare in Ispano-america la ventata di novità che soffiava dall’estero. A suggellare, infine, le sue osservazioni di natura intertestuale, Ghezzani impernia l’ultima parte del suo lavoro sulla lettura che Darío diede di José Martí come principale antesignano sia del modernismo che della modernità in America latina, ispirandosi al raffinato messaggio di poeti come Leconte de Lisle.

Nella fucina del traduttore s’inoltra, invece, Renata Londero, con il suo *Superrealismo (1929), o la scrittura avanguardista secondo Azorín. Qualche proposta traduttiva*. Il testo che l’autrice studia in chiave interlinguistica è tra i più singolari e sperimentali di Azorín. Di fatto, *Superrealismo. Prenovela* è un pre-romanzo embrionale, dispersivo, tautologico e antimimetico, dove il grande scrittore alicantino manifesta le proprie simpatie verso il surrealismo francese, senza però mutuarne lo spinto onirismo e la disarticolata scrittura automatica, alieni alla sua visione del comporre. Uno dei primi ispanisti italiani e maggiori traduttori di poesia spagnola attuale, Oreste Macrí, era solito descrivere il processo traslativo come il miglior modo per entrare nell’anima di un autore e nella sostanza del suo scrivere. Ebbene, qui Londero impiega le proprie armi interpretative nei confronti della produzione azoriniana più vicina alle avanguardie storiche, quella cioè degli anni Venti e Trenta, traducendo. A tale fine, si serve di una campionatura di brani in lingua originale, desunti da *Superrealismo*, che restituisce in italiano per la prima volta. Allo stesso tempo, analizza, così, il linguaggio di Azorín: asciutto, frammentario, eppure assai preciso e ricercato, oltre che pieno di sfumature cromatico-eufoniche, proclive, insomma, alla commistione tra le arti e i generi. Tutti tratti, questi, decisamente tipici non solo dell’estetica azoriniana, sempre fedele a sé stessa nel prediligere l’arte piuttosto che la vita, ma pure caratterizzanti lo stile modernista.



## PAROLE CHIAVE

Traduzione; Modernismo; Avanguardie storiche; Sperimentalismo; Austria; Cechia; Danimarca; Francia; Germania; Inghilterra; Ispanoamerica; Norvegia; Praga; Russia; Serbia; Spagna; Stati Uniti.



## NOTIZIE DEGLI AUTORI

Andrea Binelli è professore associato di Lingua e traduzione inglese all'Università di Trento. Ha tradotto Orwell, Ford Madox Ford e vari contemporanei irlandesi. Si occupa di traduttologia, semiotica e linguistica dei corpora.

Massimiliano De Villa è professore associato di Letteratura tedesca presso l'Università di Trento. I suoi campi di studio sono la letteratura, la storia delle idee, la storia della cultura ebraico-tedesca tra Settecento e Novecento, la cultura e la letteratura *yiddish*, le culture e le letterature della Mitteleuropa ebraica. Ha tradotto Martin Buber, Franz Rosenzweig, Felix Salten, E.T.A. Hoffmann.

Renata Londero è professoressa ordinaria di Letteratura Spagnola all'Università di Udine. Si dedica al teatro dei Secoli d'Oro e alla poesia, alla narrativa e alla drammaturgia ispaniche dei secoli XX-XXI. Ha tradotto Azorín, Luis Cernuda, Miguel Delibes e José Sanchis Sinisterra.

Alessandra Elisa Visinoni è docente a contratto di Cultura russa presso l'Università degli Studi di Milano. In precedenza, ha insegnato Filologia slava ed è stata assegnista di ricerca presso l'Università di Bergamo. Ha tradotto Michail Kuzmin e i suoi principali ambiti di ricerca sono l'influenza della tradizione classica occidentale nella prosa ottocentesca, la *seteratura* (web literature in lingua russa), le relazioni storico-culturali tra Italia e Russia.

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANDREA BINELLI, MASSIMILIANO DE VILLA, RENATA LONDERO, ALESSANDRA VISINONI, *Tradurre i modernismi. Introduzione*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022).



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.





## LE LATITUDINI DEL MODERNISMO PARLANDO DI STEIN: MENA MITRANO E MARINA MORBIDUCCI IN CONVERSAZIONE

MENA MITRANO – *Università Ca' Foscari Venezia*

MARINA MORBIDUCCI – *Sapienza Università di Roma*

In questa conversazione si intende contestualizzare il lavoro sperimentale di Gertrude Stein all'interno del dibattito sul significato di modernismo e delle sue trasformazioni nel ventunesimo secolo, soprattutto alla luce della crescente affermazione dei *New Modernist Studies*. La scrittura steiniana viene colta nel suo ruolo centrale svolto nelle maglie del canone letterario moderno proprio in virtù delle acquisizioni teoriche mutate dal pensiero femminista negli ultimi decenni. In tale inquadramento si coglie un riverbero con il modernismo planetario contemporaneo cui idealmente si congiungono le audaci connessioni spazio-temporali dei temi e protagonisti steiniani: questi si affermano proprio grazie alla sua possente presenza anti-patriarcale e anti-canone. Ne consegue una visione che favorisce il flusso, l'inafferrabilità, il divenire ("process poetics"). Nella nostra conversazione, Stein appare come la creatrice di quel "literary thinking" che lei invoca al fine di prefigurare il continuum di arti-lingua-pensiero. Il modernismo di Stein rappresenta quell'attraversamento dei confini – discorsivi, di genere testuale e di campi di ricerca – oggetto di indagine dei più autorevoli critici e teorici contemporanei. L'esperienza traduttiva offre il punto di vista privilegiato per mettere in luce il modernismo proiettivo di una scrittrice il cui sperimentalismo e conseguente critica della rappresentazione diventano gli sbocchi naturali di una forma di scrittura vivente.

Our conversation aims to contextualize Gertrude Stein's experimental work in the lively and inspiring debate on the meaning of modernism, of its transformation and expansion in the twenty-first century, especially after the *New Modernist Studies*. We consider how Stein's writing, whose centrality to the literary-critical canon today owes to the groundbreaking feminist scholarship of the past few decades, is particularly attuned to the planetary modernism embraced by contemporary scholars, as manifest both in some of her cross-spatial and cross-temporal literary heroines, and in her anti-canonical presence, which causes the canon to be always a notion in flux. In our conversation, Stein comes across as the inventor of "literary thinking" and calls for an ampler practice of literature that implies a wide plane or a continuum of art-language-thought. Stein's modernism amounts to that crossing and re-crossing of the boundaries (of discourses, genres, and fields) which, in recent times, has inspired the most influential literary and critical thinkers. Marina Morbiducci's translation practice becomes the vantage point from which this conversation can illuminate the hopeful modernism of a writer whose critique of representation and experimentalism were only the consequence of her search for what we might call living writing

[Mena Mitrano] Comincerei con una breve introduzione sul concetto di modernismo. Non può che essere un'introduzione schematica, ma, pur nella ristrettezza di spazio, credo sia importante a cornice della nostra conversazione cominciare con le vicissitudini del concetto di modernismo nel mondo anglofono. Ha conosciuto, infatti, fortuna e declino, per esempio, nei primi anni Ottanta del Novecento quando sembrava mancare di quell' "apertura semantica" e quel dinamismo necessari ad attirare a sé le nuove correnti critiche del tempo.<sup>1</sup> Negli anni Novanta, poi, il tentativo di tracciare un confine

---

<sup>1</sup> VIVIAN LISKA, *Kafka, Modernism, and Literary Theory*, in *A Handbook of Modernism Studies*, a cura di JEAN-MICHEL RABATÉ, Chichester, Wiley 2013, pp-75-86.

preciso tra due sensibilità estetiche che corrispondessero a due periodizzazioni distinte, modernismo e postmodernismo, aveva contribuito a un irrigidimento del termine, fino a quando, agli inizi del Ventunesimo secolo, il concetto di modernismo non è tornato alla ribalta con i New Modernist Studies e grazie al lavoro di studiosi quali Douglas Mao, Rebecca Walkowitz e Susan Stanford Friedman, solo per citarne alcuni, il modernismo si è esteso a includere geografie e temporalità diverse.<sup>2</sup> Oggi è un campo di studi tra i più ricchi, aperto a una molteplicità di forme e prospettive teoriche. Uno dei tanti segnali di questa latitudine più estesa rispetto al passato, che abbraccia regioni del mondo (America Latina, Africa, Australia, Asia, Europa meridionale) e culture (come quella rurale, per esempio) ignorate dal modernismo canonico, è una collana della Columbia University Press, diretta da Jessica Berman e Paul Saint-Amour, che si chiama appunto “Modernist Latitudes.” È avvenuta una transnazionalizzazione del concetto che ha reso possibile, per esempio, leggere Clarice Lispector con James Joyce. Il classico di Friedman, *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity Across Time* (2015) ci ha ispirati a vedere nel modernismo la movimentazione di alcune tematiche che attraversano il tempo e lo spazio disegnando traiettorie di andata e ritorno rimodellando il concetto di modernismo in una sensibilità e un discorso incompiuti. Friedman fa l'esempio di Aimé Césaire and Theresa Kyung Cha, due scrittori appartenenti ad aree geografiche e temporalità diverse che, letti insieme, rivelano «a diasporic modernism based in the instabilities of colonial exile and the imaginative recreation of lost homes», un modernismo fatto di motivi incompiuti che continuano a dispiegarsi secondo un ritmo di “aller/retour”.<sup>3</sup> Un ritmo che coinvolge particolarmente il discorso critico, sempre alla ricerca di nuove metodologie e nuove prospettive teoriche perché favorisce, come dice Friedman, «the scholar’s act of paratactical cutting and pasting»,<sup>4</sup> e quindi la sperimentazione nell’attività critica. Quest’ultima può voltarsi indietro, alle avanguardie, ma, al tempo stesso, proiettarsi in avanti, verso un’idea futura di letteratura come «archive of radical juxtapositions». <sup>5</sup> Lavorando all’interno del modernismo è possibile non solo rivelare nuove costellazioni letterarie e tematiche, ma anche modificare i concetti rendendoli più dinamici e inclusivi.

Infine, il femminismo, e il ruolo importante che ha avuto nella ridefinizione del concetto di modernismo. Sembra che questo ruolo resti tutto da esplorare, al punto che alcune studiose (me inclusa) l’estate scorsa, in occasione del convegno della British Modernist Studies Association a Bristol, hanno dato vita a una tavola rotonda intitolata «Is the New Modernist Studies Fe-

<sup>2</sup> DOUGLAS MAO e REBECCA L. WALKOWITZ, *The New Modernist Studies*, in «PMLA», vol. 123, n. 3 (2018), pp. 737-748; SUSAN STANFORD FRIEDMAN, *Musing Modernist Studies*, in «Modernism/Modernity», vol. 17, n. 3 (2010), pp. 471-499; EAD., *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity Across Time*, New York, Columbia University Press 2015.

<sup>3</sup> S. STANFORD FRIEDMAN, *Planetary Modernisms*, cit., p. 77.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

minist?»), interrogandosi su come l'attenzione al corpo, al genere, al pensiero delle donne possa cambiare le nostre definizioni di modernismo.<sup>6</sup>

Ecco, partirei da qui, dal modo in cui Gertrude Stein intercetta questo ricco campo di studi. Soprattutto perché alle studiose femministe dobbiamo lo spostamento di questa scrittrice dai margini del canone al suo centro (e penso naturalmente a Catharine Stimpson, a Marianne DeKoven, a Ellen E. Berry, ma anche a tante altre). Mi sembra che questo spostamento dai margini al centro del canone letterario, pur consolidato negli ultimi decenni, abbia comportato, in un certo senso, una fuoriuscita di Stein dal modernismo stesso. Stein, infatti, è stata considerata più una scrittrice postmoderna *ante litteram*, o altre volte sperimentale, che modernista. Il suo contributo quindi al concetto di modernismo mi sembra ancora da chiarire.

Parlare delle tue traduzioni di Stein mi sembra un'occasione preziosa per cominciare a farlo. Come hai incontrato Stein? E cosa vuol dire modernismo a partire dalla traduzione di Stein da una posizione geografica e culturale specifica come quella italiana, quindi, in un certo senso, da una Stein italiana?

[Marina Morbiducci] Se, come giustamente tu hai prima evidenziato, «il modernismo si è esteso a includere geografie e temporalità diverse», diventando oggi «campo di studi [...] aperto a una molteplicità di forme e prospettive teoriche», una sua visione filtrata attraverso lo sguardo steiniano non può essere elusa. Ma vorrei procedere per piccoli passi. Prima di tutto, il termine «planetary», usato da Susan Stanford Friedman, immediatamente sollecita in me l'evocazione dell'emblematica e prototipica eroina steiniana, «Ida», la quale, per dirla con la sua autrice, «did not go directly anywhere. She went all around the world».<sup>7</sup> Ida percorre tutto il tempo e lo spazio del globo, ma lo fa trasversalmente. Incorporando al tempo stesso Elena di Troia, Dulcinea, Greta Garbo, la Duchessa di Windsor e in particolare Gertrude Stein stessa (come già sottolineava Donald Sutherland),<sup>8</sup> la proteiforme protagonista di questa peregrinazione e perlustrazione dello spazio è inarrestabile, pur se imprevedibile: «Ida wanders through the world».<sup>9</sup> Come ho già scritto, Ida è al tempo stesso picaresca e titanica giacché «Ida sweeps space, embracing, intersecting and conjoining with it, blurring all boundaries and expanding any limits, stretching earth and sky in every direction – vertically, horizontally, diagonally – making distant places wonderfully overlap or coincide in the extra-ordinary simultaneity of her demiurgic experience».<sup>10</sup> Così

<sup>6</sup> Roundtable: *Is the New Modernist Studies Feminist?* Chair e organizzatrice: ALIX BEE-STON; relatrici: MENA MITRANO, URMILA SHESHIGARI, ROWENA KENNEDY-EPSTEIN, SOPHIE OLIVER, CARRIE PRESTON, British Association for Modernist Studies, University of Bristol, 23-25 giugno 2022.

<sup>7</sup> GERTRUDE STEIN, *Ida. A Novel*, in *Gertrude Stein. Writings 1932-1946*, a cura di CATHARINE R. STIMPSON e HARRIET CHESSMAN, New York, The Library of America 1998, p. 639.

<sup>8</sup> DONALD SUTHERLAND, *Gertrude Stein. A Biography of Her Work*, New Haven, Yale University Press 1951, p. 99.

<sup>9</sup> ELLEN E. BERRY, *Curved Thought and Textual Wandering: Gertrude Stein's Postmodernism*, Ann Arbor, University of Michigan Press 1992, p. 160.

<sup>10</sup> MARINA MORBIDUCCI, *Stein Quartet*. Malta, Malta University Press 2006, p. 31.

come fa con il tempo, anche con lo spazio Stein anticipa la qualità dislocatrice della visione modernista: «Without temporality, Ida's oppositional discourse becomes "spatial" and therefore frustrates the readerly desire for linearity, order, sense».<sup>11</sup> Quindi, anche attraverso questo testo fondamentale del 1940 è possibile stabilire una relazione di interdipendenza, o meglio, di circolarità interna tra l'accezione del modernismo postulata da Stanford Friedman e la poetica innovativa praticata da Stein.

Ma ancora prima di adombrare tale ipotesi, vorrei sottolineare il fatto che, a mio parere, Gertrude Stein - «shaker and shaper of culture» - più che appartenere al movimento modernista ne è generatrice, e quasi in un modo esplosivo.<sup>12</sup> Mi ritorna in mente il termine usato da Marjorie Perloff di «can(N)on» in cui si racchiude bene la forza dirompente delle procedure compositive messe in atto da Stein.<sup>13</sup> Questo concetto veniva poi evidenziato da DeKoven: «It is not so much a question of canonicity - Stein will never quite be canonical, even in our current moment of countercanon, anticanon, canon-in-flux, or canon-under-erasure. It is more a question of her presence as a writer [...]».<sup>14</sup> Infatti DeKoven chiariva che «[t]he transformations of Stein from marginal to crucial (again, I would hesitate to call her "central" or "canonical") figure was achieved in this period [the 70s]».<sup>15</sup> Sto citando alcuni storici e magistrali passaggi critici all'interno dei quali il ruolo di Stein nel modernismo, a mio parere, può essere tuttora inquadrato.

Certo, Stein già da sola si autodichiara come l'unica ad aver creato un «literary thinking» nel panorama culturale coevo. Possiamo quindi rovesciare la questione, ovvero, chiederci quali siano le caratteristiche del modernismo steiniano, ed indagare su quelle.

Inoltre, per rispondere alla tua domanda di come io personalmente abbia incontrato Gertrude Stein, devo ammettere che si deve tornare molto indietro nel tempo, direi a partire dal 1978, anche se il progetto editoriale su *Tender Buttons* prese forma solo intorno al 1985. Avevo buoni rapporti con la casa editrice Liberilibri di Macerata, e presentai la proposta al suo direttore, Aldo Canovari, che si assicurò i diritti, quindi si poté dare forma alla prima versione italiana di *Tender Buttons* (che poi fu pubblicata nel 1989).<sup>16</sup> A questo proposito - quello di assicurarsi i diritti editoriali di un autore - mi torna

<sup>11</sup> SEAN P. MURPHY, «*Ida did not go directly anywhere*»: *Symbolical Peregrinations, Desire, and Linearity in Gertrude Stein's* *Ida*, in «*Literature and Psychology*», vol. 47, n. 1-2 (2001), p. 3.

<sup>12</sup> CATHARINE R. STIMPSON, *Positioning Stein*, in «*Novel: A Forum on Fiction*», 1994, 27, pp. 319-321.

<sup>13</sup> MARJORIE PERLOFF, *Can(n)on to the Right of Us, Can(n)on to the Left of Us*, in «*New Literary History*», XVIII, 3 (1987), pp. 635-56; cfr. EAD., *Canon and Loaded Gun*, in *Poetic License*, Evanston, Northwestern University Press 1990.

<sup>14</sup> MARIANNE DEKOVEN, *Introduction: Transformations of Gertrude Stein*, in «*Modern Fiction Studies*», XLII, 3 (1996), p. 471.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> GERTRUDE STEIN, *Teneri Bottoni*, a cura di MARINA MORBIDUCCI e EDWARD G. LYNCH, introduzione di NADIA FUSINI, Macerata, Liberilibri 1989.

in mente la raccomandazione di Stein in *Rooms*: «Dance a clean dream and an extravagant turn up, secure the steady rights and translate more than translate the authority, show the choice and make no more mistakes than yesterday».<sup>17</sup> Come spesso capita in questo tipo di testo aperto tipicamente steiniano, i riferimenti agli aspetti effettivamente verificatisi nei fatti corrispondono a quanto presentato nell'opera da lei scritta. Allora, traendo spunto da questa citazione straordinariamente anticipatoria di quanto è avvenuto in realtà, potremmo parlare di testo non soltanto aperto, ma pure inclusivo, ispiratorio, parallelo alla fenomenologia del nostro vivere. Indubbiamente, Stein sempre ci invita a una visione permeabile e permeante del percettibile.

Infine, tu mi chiedi del modernismo di Stein nella traduzione italiana e dalla mia esperienza posso ricordare che il dettame del “make it new” poundiano e la rappresentazione della realtà attraverso suggestioni trasversali, oblique, non referenziali, sono ovviamente presenti in Stein, per non parlare dell'aspetto cubista più volte evocato quando ci si occupa di *Tender Buttons*. Nel saggio di Susanne Rohr, *On Being in Love with The World: Gertrude Stein's Tender Buttons*, ad esempio, si evidenzia come nel modernismo «the artwork interrogates a dimension that eludes direct notice and even contradicts common sense», e anche come «customary cognition was dismantled to show the fragments behind the impression of unity».<sup>18</sup> Se diamo per acquisite queste caratteristiche per la delineazione del *modernism*, è chiaro come tutto ciò sia facilmente rinvenibile anche in Stein.

Inoltre, per concludere, sottoscrivendo al pronunciamento di Friedman in cui viene detto che «modernism is a force effecting change as much as it intersects other domains of change»,<sup>19</sup> suggerendo che «we treat modernism as the domain of creative expressivity within modernity's dynamic of rapid change»,<sup>20</sup> sicuramente potremmo intendere il modernismo steiniano come forgiante di tale visione modernista.

## I CAPOLAVORI (*TENDER BUTTONS*)

[Mitrano] La vita quotidiana è stata rivendicata dagli studiosi come tratto caratterizzante dell'estetica modernista.<sup>21</sup> La rappresentazione di tutto ciò che è ordinario, quelle azioni ed esperienze minori che puntellano le giornate di ciascuno, impegna tutti i grandi modernisti, da Woolf a Joyce a Stevens. Stein è tra questi, eppure il diniego di cui è stata oggetto la sua opera forse ha impedito la giusta considerazione della vita quotidiana e soprattutto della sfera domestica nella sua scrittura.

Un capolavoro come *Tender Buttons* (1914) mi sembra emblematico in questo senso. Qui la sfera domestica, un interno casalingo e borghese, diven-

<sup>17</sup> Cit. in M. MORBIDUCCI, *Stein Quartet*, cit., p. 290.

<sup>18</sup> SUSANNE ROHR, *On Being in Love with The World: Gertrude Stein's Tender Buttons*, in *Modern American Poetry Points of Access*, a cura di KORNELIA FREITAG e BRIAN REED, Heidelberg, Universitätsverlag Winter 2013, p. 65.

<sup>19</sup> S. STANFORD FRIEDMAN, *Musing Modernist Studies*, cit., p. 475.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> LIESL ORSON, *Modernism and the Ordinary*, Oxford, Oxford University Press 2009.

ta un luogo di conoscenza che sfida le convenzioni, il luogo della rappresentazione come critica della rappresentazione. Nella tua traduzione dei *Tender Buttons* ti sei misurata con questo problema? Ce ne parli?

[Morbiducci] Mi interessa molto la tua descrizione di *Tender Buttons* come opera emblematica della rappresentazione della sfera domestica, però «come critica della rappresentazione», a sfida delle convenzioni.

Gli studi su *Tender Buttons* sono numerosi e vari esperti si sono misurati su questo fondamentale testo steiniano che è stato letto sotto la lente del «lesbian code», nella forgia di «epithalamion», «gender related», come espressione di *écriture féminine*, carica di valenza affettiva, ovvero, rivelatrice di un approccio amoroso, erotico, verso gli oggetti, gli eventi e i luoghi fisici del suo mondo.

Come il suo sottotitolo recita - aspetto ben evidenziato sia da Joshua Schuster<sup>22</sup> che da Seth Perlow, «Stein's manuscripts reveal that she considered titling the book *Studies in Description* [...]. To call *Tender Buttons* a work of description reflects the book's guiding impulse, its presentation of objects, food, and rooms without ascribing systematic meanings to them»<sup>23</sup> - Stein intendeva questo testo come una raccolta di «studies in description»; altrove, nella *Autobiography of Alice B. Toklas* (1933), parla del suo desiderio in quegli anni (1907-1914) di rappresentare in esso «the rhythm of the visible world» (Stein 1933, 145). Ma quale tipo di descrizione aveva in mente la Stein? Non certo quella di tipo referenziale, in cui la parola ha valore denotativo, in un rapporto univoco e unilaterale. Stein voleva rinnovare dall'interno la lingua inglese e ha da subito manifestato l'intenzione che quest'opera fosse in poesia. Circa la sua matrice, potremmo anche aggiungere che lo stretto rapporto coevo con Pablo Picasso ha fatto per vari anni interpretare il testo come espressione letteraria cubista, *après* Picasso. Al riguardo, trovo molto interessante il saggio di Mia You del 2020 in cui la studiosa individua un legame stretto tra due ritratti pubblicati postumi di Stein - scritti tra il 1911 e il 1912, quindi antecedenti *Tender Buttons* - dove Stein descrive la grande attrazione borghese del Bon Marché: «a place that could be described as the bourgeoisie's manifest hymn to modernity: the Bon Marché department store, which was a short stroll up the Boulevard Raspail from Stein's famous Rue de Fleurus residence».<sup>24</sup> I due ritratti steiniani, finora non percorsi a fondo dall'esegesi critica, si intitolano *Bon Marché Weather* e *Flirting at the Bon Marché*, sono stati pubblicati nel 1951, nel primo volume della «Yale Series of previously unpublished writing by Stein».<sup>25</sup> Come commenta Mia You, questi due importanti antecedenti non vengono collegati al famoso *collage* di Picasso del 1913 intitolato *Au Bon Marché*, dove, tra l'altro, You rin-

<sup>22</sup> JOSHUA SCHUSTER, *The Making of Tender Buttons: Gertrude Stein's subjects, objects, and the intelligible*, in «Jacket2», 21 aprile 2011, url <https://jacket2.org/article/making-tender-buttons> (consultato il 29 novembre 2022).

<sup>23</sup> SETH PERLOW, *Description as Chance Operation: Stein, Williams, and After*, in «Criticism», LXII, 4 (2020), p. 574.

<sup>24</sup> MIA YOU, *Buttons and Holes: Stein and Picasso at the Bon Marché*, «ELH», LXXXVII, 87 (2020), p. 808.

<sup>25</sup> *Ibid.*



traccia la presenza allusiva a Stein nello spazio della tavola. Pertanto, apparirebbe chiaro, come sottolinea anche Joan Retallack,<sup>26</sup> che i due autori condividono nei rispettivi titoli il riferimento al grande magazzino parigino, dimostrando come l'influenza tra Stein e Picasso fosse reciproca. Reciproca, cubista, modernista. Infine, un'altra interpretazione plausibile di *Tender Buttons*, che trovo suggestiva, è proposta da Georgia Googer, la quale parla di «radical ekphrasis» dove per «radical» si intende un totale disallineamento dell'oggetto dalla sua tradizionale assunzione referenziale.<sup>27</sup>

Siamo quindi arrivati al punto di intendere *Tender Buttons* anche come una sorta di *collage* linguistico in cui le parole sono oggetti nello spazio. Ovviamente quanto Stein realizza sulla pagina è frutto della sua peculiare accezione linguistica così chiaramente espressa nella «lecture» *Poetry and Grammar* (1934), in cui dice: «As I say a noun is a name of a thing, and therefore slowly if you feel what is inside that thing you do not call it by the name by which it is known. Everybody knows that by the way they do when they are in love and a writer should always have that intensity of emotion about whatever is the object about which he writes».<sup>28</sup> Chiamando le cose con i loro nomi con passione, «that made poetry»:<sup>29</sup> «Anybody knows how anybody calls out the name of anybody one loves. And so that is poetry really loving the name of anything and that is not prose. Yes any of you can know that».<sup>30</sup> E infatti *Tender Buttons* è stato scritto come testo poetico: «So then in Tender Buttons I was making poetry but and it seriously troubled me, dimly I knew that nouns made poetry but... Was there not a way of naming things that would not invent names, but mean names without naming them».<sup>31</sup> E, in quanto tale, è stato anche tradotto, ovvero reso come un testo che richiede prima di tutto l'interpretazione, visto che il livello denotativo è solo la superficie e il reale significato è nell'affondo connotativo. Nel caso di Stein, attraverso il transfert interpretativo dato dall'immersione nel testo poetico, viene riproposto il processo sensoriale ed esperienziale di quel dato oggetto in analisi nel momento in cui Stein scrive («process poetics»). Questo aspetto interpretativo rievoca in me il circolo ermeneutico di George Steiner (1975) in cui la psicologia del traduttore viene ad essere analizzata in quattro fasi: il primo passo è quello di «initiative trust», ovvero di una fiducia di partenza derivante dal fatto che si è convinti che in quel testo ci sia la presenza di qualcosa che vale, «an investment of belief», che merita e può essere tradotto; successivamente, il secondo passo: quello dell'interpretazione (detta «penetration») che diventa un'operazione di incursione nel testo di partenza (Steiner a tal proposito evoca San Gerolamo con la sua definizione

<sup>26</sup> JOAN RETALLAK, *Gertrude Stein's Selections*, University of California Press, 2008.

<sup>27</sup> GEORGIA GOOGER, *The Radical Ekphrasis of Gertrude Stein's Tender Buttons*, The University of Vermont, MA Thesis, adv. MARY LOUISE KETE, 2018.

<sup>28</sup> GERTRUDE STEIN, *Poetry and Grammar, Lectures in America*, New York, Vintage Press 1975, p. 210.

<sup>29</sup> Ivi, p. 235.

<sup>30</sup> Ivi, p. 232.

<sup>31</sup> G. STEIN, *Poetry and Grammar*, cit. in M. YOU, *Buttons and Holes*, cit., p. 819.

di testo tradotto quale “captiveum”); quindi il terzo passo, quello di «incorporazione», quasi come se si trattasse di «infection», o di «sacramental intake»; per poi arrivare al quarto passo: la restituzione finale, «the enactment of reciprocity in order to restore the balance», e l'accrescimento del testo, nell'altra lingua, quella di destinazione<sup>32</sup>: «the work translated is enhanced».

Ma per ritornare alla tua definizione iniziale di *Tender Buttons* come rappresentazione della domesticità, indubbiamente le parole stesse di Stein lo confermano: «[I]n a letter to Carl Van Vechten, following the book's publication, Stein explains her enigmatic title with surprising simplicity: “You see, I love buttons. I often go to the Bon Marché and buy strings of them, so symbolically they seemed to connect themselves with the three headings of these poems”».<sup>33</sup>

[Mitrano] Avviciniamoci ora a un esempio di traduzione. Un frammento di testo che tu possa commentare per noi.

[Morbiducci] Prima di entrare ad analizzare da vicino il primo brano della prima sezione, *Objects*, cioè *A Carafe, that is a blind glass*, che ritengo particolarmente significativo, volevo fare una premessa generale sul tipo di tessuto linguistico di fronte al quale chi traduce quest'opera di Stein si trova a confrontarsi.

Nella resa in italiano ci siamo sempre allineati a quella simultaneità di livelli semiotici che il testo incorporava. Vedi ad esempio la polisemia, a cominciare da quell'importante “kind” che compare nella prima riga di *A carafe, that is a blind glass*, sopra menzionato; così come “spectacle”, e più avanti “cover”, “season”, “present”, “case”, “light”, “cut”, “mean”, “coat”, “paper”, “stroke”, “lying”, “blue”, “soles”, “rose”, “rest”, “standard”, “toast”, “remains”, etc., tutti termini che possono avere almeno in lingua inglese un doppio significato, se non plurimo. Ad aumentare la polivalenza referenziale, quindi la complessità interpretativa e la necessità di una scelta nella traduzione nella lingua di destinazione, si possono considerare anche parole che in inglese si assomigliano per suono, come “morning” (= “mourning”), “cloak” (= “clock”), “waist” (= “waste”), “ale” (= “ail”), etc., tutte presenti in *Tender Buttons*, oppure quegli effetti di ambivalenza semiotica creati dall'accostamento morfosintattico come in: “a to let” (= “toilet”), “a no since” (= “nonsense”), “a point it” (= “appointed”), “any motion” (= “an emotion”), “reader” (= “read her”), “be where” (= “beware”), “any collar” (= “any color”), “in peace of” (= “in place of”), “Satin” (= “Satan”), “what prints” (= “what prince”), “no pope” (= “no hope”), “chews” (= “choose”), “round it” (= “rounded”), “aider” (= “aid her”), “rubber” (= “rub her”), “this dress” (= “distress”), etc. A queste casistiche di polisemia e/o polivalenza e/o ambiguità, potrebbero aggiungersi anche i refusi che nel processo di stampa sono stati letteralmente rinvenibili nelle bozze e che potevano avere anche un senso all'interno del testo steiniano, come ad esempio: «all the stein is tender», invece di «all the stain is tender»; «if princes are sweet» invece di «if prices are sweet»; “saintly” invece di “daintly”; “pope” invece di “hope”; “lunch” invece di “bunch”;

<sup>32</sup> GEORGE STEINER, *The Hermeneutic Motion* (1975), in *The Translation Studies Reader*, a cura di LAWRENCE VENUTI, seconda ed., London-New York, Routledge 2004, pp. 193-198.

<sup>33</sup> BRUCE KELLNER, *Baby Woojums in Iowa*, in «Books of Iowa», 26 (1977), cit. in M. YOU, *Buttons and Holes*, cit., p. 810.

“violent” invece di “violet”. In particolare, per quest’ultimo “refuso”, il brano in cui è stato trovato recitava: «Cutting shade, cool spades, and little last beds, make violet, violet them». (“Pastry”, nella sezione *Food*, nell’edizione bilingue seconda edizione).<sup>34</sup>

Da questa serie di esempi si ricava il senso di un testo altamente e volutamente basato su soluzioni lessicali di polisemia, di ambivalenza morfosintattica, di sovrapposizioni semantiche, di parallelismi pragmatici, e altri ricercati effetti linguistici. Quindi una testualità ricca, complessa, ma metodica nei suoi risvolti di intenzionale apertura all’interpretazione plurima. Il testo steiniano, in effetti, lo completa l’azione del lettore e pertanto del traduttore, il lettore privilegiato. Mai come in questo caso le tre intenzionalità - *intentio auctoris*, *intentio lectoris* e *intentio operis* - si coniugano.

Torno quindi a trattare nel dettaglio la traduzione del primo brano di *Objects*, sopra citato, mostrando il testo a fronte:

A carafe, that is a blind glass  
A kind in glass and a cousin, a spectacle and nothing strange a single  
hurt color and an arrangement in a system to pointing. All this and not  
ordinary, not unordered in not resembling. The difference is spreading.

Una caraffa, cioè un vetro cieco  
Una specie in vetro e una parente, una lente e niente di strano un  
singolo colore ferito ed un arrangiamento in un sistema volto a indicare.  
Tutto questo e non ordinario, non disordinato nel non rassomigliare. La  
differenza s’espande.

Come si vede, l’aspetto sonoro è stato privilegiato nella resa in italiano, soprattutto per la scelta di tradurre “cousin” come “parente”, al fine di poter fornire una sequenza di tre parole con finale in “-ente”: parente, lente, niente; la parola “glass”, tradotta come “vetro” è entrata in rapporto antinomico con “cieco”, perché di solito con “glass-es” si vede meglio, ma qui la caraffa è piena di liquido (probabilmente vino rosso, perché è caratterizzata da un «single hurt color»), non consente passaggio di luce, non è trasparente, quindi è “cieca”. Per quanto riguarda “spectacle”, ugualmente si è dovuto rinunciare alla doppia accezione di “lente” e “spettacolo”, ma, come detto sopra, la rima a tre compensa la “perdita” di uno dei due significati referenziali. Infine, l’avvertimento e, se vogliamo, l’insegnamento: qui la “disposizione” (=“arrangement”) è tale da trovarci di fronte ad un «system to pointing» (un sistema atto a indicare) che si realizza attraverso esperienze “not ordinary” (come, ad esempio, la scissione delle varie angolature e sovrapposizioni di piani in una de-composizione cubista), quindi ci si confronta con esperienze sensoriali e cognitive non ordinarie, soprattutto non disordinate, perché scaturiscono da una prospettiva studiata e intenzionale, nel non rassomigliare: la somiglianza, “resembling”, non interessa Stein, quello che già c’è non serve; serve invece la differenza, e che questa si spanda («The difference is spreading»), diventando dimensione avvolgente.

<sup>34</sup> G. STEIN, *Teneri Bottoni*, a cura di M. MORBIDUCCI e E. G. LYNCH, cit. p. 242.

## 3 TESTO

[Mitrano] La presenza di Stein nel canone modernista, come abbiamo detto, ha significato una messa in discussione delle periodizzazioni letterarie (modernism/postmodernism), ma anche una attivissima e produttiva interrogazione della nozione di testo. L'ascesa di Stein si intreccia infatti con una certa idea di testo che, in critica letteraria, è riconducibile al poststrutturalismo: un testo che eccede la linearità e preserva l'eterogeneità, un artefatto in cui tutti gli elementi concorrono a «creare una distanza non più speculare ma incolmabile e plurima tra significato e significante».<sup>35</sup> Gli sviluppi teorici della critica letteraria ci hanno abituato a pensare al testo come al luogo dell'inconscio e del desiderio.

La tua traduzione di *Tender Buttons* esce dieci anni dopo la traduzione italiana di un testo fondamentale sul modernismo, *La Rivoluzione del linguaggio poetico* (1979) di Julia Kristeva. In quel libro Kristeva teorizza il semiotico: lo «spazio sottostante allo scritto», che è ritmo irriducibile a un'intelligibile traduzione verbale, una spaziatura ritmica e pulsionale anteriore al giudizio (la fase tetica) ma in qualche modo trattenuta dalla sintassi. Mi piacerebbe chiederti se traducendo Stein ti sei imbattuto in qualcosa come «il semiotico» e quali effetti ha avuto sulla traduzione.

[Morbiducci] È molto complesso rintracciare, o anche soltanto, ri-tracciare il processo interpretativo operato nel tradurre testi sperimentali di questo genere, dove il semiotico non sussiste più nella semantica, quindi nelle nostre abitudini linguistiche, ma invece nella «process poetics of the world's apprehension», se posso coniare una definizione, ovvero nella creazione dell'oggetto o evento descritto fenomenologicamente nel momento in cui viene percepito e poi reso significato linguistico. Sappiamo come per la composizione di *Tender Buttons* Stein dichiarò: «I used to take objects on a table, like a tumbler or any kind of object and try to get the picture of it clear and separate in my mind and create a word relationship between the word and the things seen. [...] This is difficult and takes a lot of work and concentration to do it. I want to indicate it without calling in other things».<sup>36</sup>

Se da una parte Stein vuole creare «a word relationship between the word and the things seen», d'altro canto, vuole farlo «without calling in other things»; «[t]his is difficult and takes a lot of work and concentration to do it».<sup>37</sup>

Ben evidenzia Googer, ad esempio, che «*Tender Buttons* challenges [any] mimetic standard. There is a semiotic disconnect between the title of each poem and the subsequent verse which is often confounding in its abstractions».<sup>38</sup> Il «semiotic disconnect», già evidente nel mancato nesso tra titolo

<sup>35</sup> PAOLO ORVIETO, *Teorie letterarie e metodologie critiche*, Firenze, La Nuova Italia Editrice 1981, p. 155.

<sup>36</sup> GERTRUDE STEIN, *A Transatlantic Interview - 1946*, in *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, a cura di ROBERT BARTLETT HAAS, Los Angeles, Black Sparrow Press 1971, p. 19.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> G. GOOGER, *The Radical Ekphrasis of Gertrude Stein's Tender Buttons*, cit., pp. 1-2.

e oggetto o cibo o luogo descritto, è strategia consolidata nel tessuto testuale di *Tender Buttons*, non si aspetti mai il lettore di trovare quello che viene anticipato referenzialmente nel titolo. Cosa deve aspettarsi di trovare dunque? L'esperienza percettiva e lo sforzo compositivo dell'autrice che, mentre guarda un oggetto, o vive uno spazio, prova delle sensazioni, subisce effetti, esperisce rifrazioni, non altrimenti trasmissibili, se non attraverso l'annullamento della referenzialità linguistica acquisita. Guidandoci nell'apparente «nonsense» delle parole, per lo più denudate della loro referenzialità, Stein ci porta all'interno della sua esperienza, un'esperienza che è sensoriale, ma anche subito dopo cognitiva, e che si divulga all'esterno con un preciso atto linguistico, attraverso le parole che hanno valenza di oggetti e non di nomi. Il nesso significato/significante, peraltro già di per sé arbitrario, si sa, è scardinato. Ci troviamo di fronte ad un'esperienza definita da Googer «multi-sensory», «not static, but dynamic», e il lettore «will have an experiential understanding and no two readings will be identical». <sup>39</sup> Come dice Susanne Rohr, Stein, nel suo manifesto desiderio «to express the rhythm of the visible world», realizza «cognitive processes of apprehending the world in sense impressions», dopo di cui lo scopo diventa la ricerca di «a language suitable for this endeavour [...] a fresh language that would not be obscured and worn by conventionality». <sup>40</sup>

Inoltre, secondo Mia You, «[S]tein's "understanding" and "expressing" are happening at the same time», <sup>41</sup> e aggiunge: «This liberation of an object from a specificity of place is essential to the movement from *visual analogue* to *pure sign situation*». <sup>42</sup> «"Unlocation" that can be produced by language»: <sup>43</sup> pertanto, secondo You, «*TB* now holds a firm place in the modernist literary canon, and its influence on the subsequent century of North American experimental writing almost goes without saying». <sup>44</sup>

Per concludere potremmo dire, concordando con Charles Bernstein, che

*Tender Buttons* is the touchstone work of radical modernist poetry, the fullest realization of the turn to language and the most perfect realization of wordness, where word and object merge. No work from Europe or the Americas had gone so far in creating a work of textual autonomy, where the words do not represent something outside of the context in which they are performed and where the meanings are made in and through composition and arrangement. The sections of the work are not 'about' subjects that are discussed but are their own discrete word objects (verbal constellations). <sup>45</sup>

<sup>39</sup> Ivi, p. 22

<sup>40</sup> S. ROHR, *On Being in Love with The World*, cit., p. 68.

<sup>41</sup> M. YOU, *Buttons and Holes*, cit., p. 796.

<sup>42</sup> Ivi, p. 802.

<sup>43</sup> Ivi, p. 803.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> CHARLES BERNSTEIN, *Gertrude Stein*, in *A History of Modernist Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press 2015, p. 259, cit. in M. YOU, *Buttons and Holes*, cit., p. 804.

Infine, ci preme aggiungere la lettura di Lyn Hejinian:

In *Tender Buttons* Stein attempted to discover uses of language which could serve as a locus of meaning and even of primary being: to do so she had to disassemble conventional structures through which language in mediating between us (thought) and the world (things), becomes instead a barrier, blocking meaning [...] It is precisely differences that are the foundation and point of devices such as rhyming, punning, pairing, parallelisms, and running strings of changes within either vowel or consonant frames. It is the difference between rod and red and rid that makes them mean. Wordplay, in this sense, foregrounds the relationship between words.<sup>46</sup>

[Mitrano] Nella nostra conversazione si è delineato, mi sembra, un modernismo steiniano. Per finire vorrei che dicessimo qualcosa in più sulle conseguenze del modernismo steiniano sulla nostra idea di testo. Con il post-strutturalismo, per esempio, ha trionfato la tendenza a rifiutare l'approccio ermeneutico ai testi, non perché quest'ultimo non sia aperto alla pluralità ma perché presuppone il disvelamento di qualcosa nel testo, e quindi, potremmo dire, di una verità del testo. A me sembra, però, che in certi testi di Stein ci sia un effetto di verità, come se l'alienazione linguistica o l'estraniamento semantico che mette in atto siano funzionali al disvelamento di qualcosa. Quale idea di testo presuppongono le sue procedure compositive?

[Morbiducci] È un quesito complesso quello che ci si pone volendo affrontare le procedure compositive steiniane. Direi che questo è un tema ricorrente nelle sue opere, non solo in quelle apertamente dedicate a spiegare il suo tipo di composizione, ovvero dalle *Lectures in America*, a *How To Write*, *How Writing is Written*, *A Transatlantic Interview*, e così via, ma anche in quelle apparentemente finalizzate ad altra intenzione, come *The Geographical History of America* o anche alcuni dei suoi *Plays*. Ad esempio, per perimetrare drasticamente la tematica così vasta, posso dire che mi ha sempre colpito il senso insito nella parola «preparation» - leggibile, tra l'altro, anche come «concentration, meditation, devotion», ecc. Trovo in questo termine quasi un *fil rouge* di tutta la produzione steiniana, ovvero da *Tender Buttons* del 1914 fino alle grandi opere teatrali «to be sung» come *Four Saints in Three Acts* (1927) o anche *The Mother of Us All* (1946). Se leggiamo bene le prime righe di *Rooms* in *Tender Buttons*, oltre all'importantissimo proclama espresso da: «Act so that there is no use in a centre», troviamo subito dopo: «A preparation is given to the ones preparing», solo apparentemente una tautologia, in realtà un'allusione alla dimensione totale e totalizzante dell'arte. Bisogna prepararsi, e bisogna farlo sempre, essere sempre in una condizione di preparazione, ovvero di concentrazione, di meditazione, di preghiera. Questo vale per i santi, come per gli artisti. So che tu hai sempre sostenuto che a legare queste due categorie in Stein sia la loro condizione di totale dedizione e se vuoi anche di «martirio». In *Four Saints in Three Acts*, nel coro iniziale, viene raccomandato più volte: «Quattro santi preparatevi ai santi» (line 2); «Quattro santi preparatevi ai santi [...] preparatevi ai santi» (line 5-6); «Nel-

<sup>46</sup> LYN HEJINIAN, *Two Stein Talks, The Language of Inquiry*, Berkeley, University of California Press 2000, p. 97, cit. in M. YOU, *Buttons and Holes*, cit., p. 807.

la storia preparatevi ai santi» (line 7); «Preparatevi ai santi» (line 8); «Due santi preparano ai santi sì due santi preparano ai santi per prepararsi ai santi» (line 11-12); «Una storia di prepararsi ai santi nella storia preparatevi ai santi» (line 13); «Rimani a narrare per preparare due santi per i santi» (line 14). [Le traduzioni in italiano sono mie e sono tratte dal testo integrale *Opere ultime e drammi* (*Last Operas and Plays*, 1917-1946)].<sup>47</sup> Questa insistenza e ripetizione ossessiva, con la presenza incalzante del verbo «prepara» - lo stesso verbo che anima l'incipit di *Rooms* - per me ha un senso preciso: la *conditio sine qua non* si riesca a comprendere Stein nel suo intenzionale ruolo di capovolgimento, manomissione, sovversione e rinnovamento (modernista) del canone letterario, attraverso un atto quasi religioso, certamente meditato e meditativo, mistico, quasi estatico, a volte (vedi di nuovo *The Geographical History of America*). Non è un caso se come sua santa preferita scelga santa Teresa, così come non è un caso se l'ultima sua eroina, in *The Mother of Us All*, sia Susan B. Anthony, la quale conclude l'opera con queste parole: «Life is strife/ I was a martyr all my life». Non riesco a non pensare a Stein stessa in questo riferimento agiografico e martirologico. D'altra parte, la condizione della santità è data dalla totale integrità del soggetto, la parola “holy” viene da “halig”, che è anche “whole”; pertanto, “wholeness” e “holiness”, ovvero “sainthood”, sono la stessa cosa. E allora ecco che la “santa” - o santona (e come non pensare alla statua di Jo Davidson o al quadro di Picabia che la rappresentano?) - compare come colei che è integra, e sempre nella condizione di preparazione, concentrazione, meditazione e dedizione. E così diventa appropriato ricettacolo d'amore: LA FA LA SO AMAR LA SI PUO' («To know, to know, to love her so», come recita l'incipit di *Four Saints*). Se Stein, come probabile, rivolgeva questo invito pensando ad Alice, noi lo rivolgiamo invece a Gertrude, pensando a lei.

[Mitrano] Sì, e credo che in questa tua risposta, qui e ora, tu ci stia consegnando uno degli aspetti più problematici del modernismo. L'idea dell'artista come «santo» presuppone il sacrificio della vita in nome della scrittura. Mi viene in mente Lacan che chiama Joyce un *saint homme*, foneticamente contiguo a *sinthome*, la maniera antica di scrivere la parola «sintomo», un uomo quindi tra santo e sintomo, la cui santità assomiglia al sintomo. Mi sembra che questa tua risposta riporti l'attenzione su un problema importante che, a mio avviso, si mimetizza con il concetto di modernismo, e chiede quindi di essere pensato: non tanto scrittura e vita, ma il problema della scrittura che vale più della vita. Intanto grazie per la generosità del tuo contributo.

---

<sup>47</sup> G. STEIN, *Opere ultime e drammi*, a cura di MARINA MORBIDUCCI, Macerata, Liberilibri 2010.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERNSTEIN, CHARLES, *Gertrude Stein*, in *A History of Modernist Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press 2015.
- BERRY, ELLEN E., *Curved Thought and Textual Wandering: Gertrude Stein's Postmodernism*, Ann Arbor, University of Michigan Press 1992.
- DEKOVEN, MARIANNE, *Introduction: Transformations of Gertrude Stein*, in «Modern Fiction Studies», XLII, 3 (1996), pp. 469-483.
- GOOGER, GEORGIA, *The Radical Ekphrasis of Gertrude Stein's Tender Buttons*, The University of Vermont, MA Thesis, adv. MARY LOUISE KETE, 2018.
- HEJINIAN, LYN, *Two Stein Talks, The Language of Inquiry*, Berkeley, University of California Press 2000.
- KELLNER, BRUCE, *Baby Woojums in Iowa*, in «Books of Iowa», XXVI (1977).
- KRISTEVA, JULIA, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, Venezia, Marsilio 1979.
- LISKA, VIVIAN, *Kafka, Modernism, and Literary Theory*, in *A Handbook of Modernism Studies*, a cura di JEAN-MICHEL RABATÉ, Chichester, Wiley 2013, pp. 75-86.
- MAO, DOUGLAS, e REBECCA L. WALKOWITZ, *The New Modernist Studies*, «PMLA», CXXIII, 3 (2008), pp. 737-748.
- MORBIDUCCI, MARINA, *Stein Quartet*, Malta, Malta University Press 2006.
- MURPHY, SEAN P., «*Ida did not go directly anywhere*»: *Symbolical Peregrinations, Desire, and Linearity in Gertrude Stein's Ida*, in «Literature and Psychology», XLVII, 1-2 (2001), pp. 1-9.
- OLSON, LIESL, *Modernism and the Ordinary*, Oxford, Oxford University Press 2009.
- ORVIETO, PAOLO, *Teorie letterarie e metodologie critiche*, Firenze, La Nuova Italia Editrice 1981.
- PERLOFF, MARJORIE, *Can(n)on to the Right of Us, Can(n)on to the Left of Us*, in «New Literary History», XVIII, 3 (1987), pp. 635-56.
- EAD., *Canon and Loaded Gun, Poetic License*, Evanston, Northwestern University Press 1990.
- PERLOW, SETH, *Description as Chance Operation: Stein, Williams, and After*, «Criticism», LXII, 4 (2020), pp. 573-593.
- QUATERMAIN, PETER, *Disjunctive Poetics: From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*, Cambridge, Cambridge University Press 1992.
- SAINT-AMOUR, PAUL K., *Weak Theory, Weak Modernism*, in «Modernism/Modernity», XXV, 3 (2018), pp. 437-459.
- STANFORD FRIEDMAN, SUSAN, *Planetary: Musing Modernist Studies*, «Modernism/Modernity», XVII, 3 (2010), pp. 471-499.
- EAD., *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity Across Time*, New York, Columbia University Press 2015.
- RETALLACK, JOAN, *Gertrude Stein's Selections*, Berkeley, University of California Press, 2008.
- ROHR, SUSANNE, *On Being in Love with The World: Gertrude Stein's Tender Buttons*, in *Modern American Poetry*



- Points of Access*, a cura di KORNELIA FREITAG e BRIAN REED, Heidelberg, Universitätsverlag Winter 2013, pp. 59-77.
- SCHUSTER, JOSHUA, *The Making of Tender Buttons*, in «Jacket2», 21 aprile 2011, url <https://jacket2.org/article/making-tender-buttons> (consultato il 29 novembre 2022).
- STEIN, GERTRUDE, *A Transatlantic Interview – 1946*, in *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, a cura di ROBERT BARTLET HAAS, Los Angeles, Black Sparrow Press 1971, pp. 15-35.
- EAD., *Ida. A Novel*, in *Gertrude Stein. Writings 1932-1946*, a cura di CATHARINE R. STIMPSON e HARRIET CHESSMAN, New York, The Library of America 1988.
- EAD., *Poetry and Grammar, Lectures in America*, New York, Vintage Press 1975.
- EAD., *Teneri Bottoni*, a cura di MARINA MORBIDUCCI e EDWARD G. LYNCH, introduzione di NADIA FUSINI, Macerata, Liberilibri 1989.
- EAD., *Opere ultime e drammi*, a cura di MARINA MORBIDUCCI, Macerata, Liberilibri 2010.
- EAD., *The Hermeneutic Motion*, in *The Translation Studies Reader*, seconda ed., a cura di LAWRENCE VENUTI, London-New York, Routledge 2004, pp. 193-198.
- STIMPSON, CATHARINE R., *Positioning Stein*, in «Novel: A Forum on Fiction», XXVII (1994), pp. 319-321.
- SUTHERLAND, DONALD, *Gertrude Stein. A Biography of Her Work*, New Haven, Yale University Press 1951.
- YOU, MIA, *Buttons and Holes: Stein and Picasso at the Bon Marché*, in «ELH», LXXXVII, 3 (2020), pp. 791-828.



## PAROLE CHIAVE

Gertrude Stein, planetary modernism, Tender Buttons, translation theory, literary thinking



## NOTIZIE DELLE AUTRICI

Mena Mitrano è Professore Associato presso l'Università Ca' Foscari – Venezia. Ha conseguito un dottorato presso la Rutgers University e un secondo dottorato presso Sapienza Università di Roma. È stata Adjunct Professor presso John Felice Rome Center, Loyola University Chicago. È autrice di *Gertrude Stein: Woman Without Qualities* (Ashgate 2005), *Language and Public Culture* (Edizioni Q 2009), *In the Archive of Longing: Susan Sontag's Critical Modernism* (Edinburgh University Press 2016; paperback 2017), ed è la co-curatrice di *The Hand of the Interpreter: Essays on Meaning after Theory* (Peter Lang 2009).

Marina Morbiducci è Professore Associato presso il Dipartimento di Studi Orientali, Università Sapienza di Roma, dove insegna Linguistica e Traduzione inglese nei corsi di laurea triennale e magistrale. Sul fronte dell'analisi del testo, assunto sia da un punto di vista critico che traduttologico, è studio-

sa di Gertrude Stein da svariati anni. Sull'autrice americana ha scritto molteplici saggi e curato prime edizioni italiane, con testo a fronte e apparato critico. Tra queste pubblicazioni ricordiamo *Tender Buttons* (Liberilibri, 1989/2006), *Last Operas and Plays* (Liberilibri, 2010) e *Lifting Belly* (Liberilibri, 2011).

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MENA MITRANO E MARINA MORBIDUCCI, *Le latitudini del Modernismo. Parlando di Stein: Mena Mitrano e Marina Morbiducci in conversazione*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

# PER UN PATTO CON EZRA POUND.

## IL CANTO 81 FRA TRADUZIONE INTERLINGUISTICA E DIALOGO INTERMEDIALE

ILARIA NATALI – *Università di Firenze*

La sezione più nota, citata e studiata del Canto 81 dei *Pisan Cantos*, opera chiave della poesia modernista, sembra suggellare un poco credibile "patto" tra Ezra Pound e Pier Paolo Pasolini nel corso di un'intervista per la televisione registrata nel 1967. A partire da quello storico incontro, il presente contributo indaga come le scelte operate nelle traduzioni italiane del testo possano avere influenzato il suo successivo riuso e contribuito all'attrattiva che tuttora esercita sui programmi televisivi italiani e le relative performance di lettura ad alta voce.

The oft-quoted and much discussed conclusion of Canto 81 in the *Pisan Cantos* – a landmark work of poetic Modernism – sealed an unlikely "pact" between Ezra Pound and Pier Paolo Pasolini during an interview for Italian television recorded in 1967. With this meaningful encounter as its starting point, my study considers whether the choices of the Italian translator could have contributed to the enduring attraction of the text for national television programmes and poetry readings.

### I IL PATTO

L'incontro che si tiene il 26 ottobre 1967 a Venezia ha del singolare: seduti uno a fianco all'altro sono Ezra Pound e Pier Paolo Pasolini, quest'ultimo incaricato di intervistare il protagonista del Modernismo anglofono nella sua casa di Calle Querini per le telecamere della RAI. L'intervista sarà poi montata all'interno di un contenitore più ampio per la regia di Vanni Ronsisvalle, *Un'ora con Ezra Pound*, trasmesso il 19 giugno 1968 nell'ambito della rubrica *Incontri* curata da Gastone Favero.<sup>1</sup> È indubbia la rilevanza storica e culturale del momento, carico di tensioni politiche, di potenzialità letterarie e di implicazioni per l'immagine di entrambi i poeti.

Come spesso avviene per eventi di grande impatto sui quali si ha scarsa documentazione diretta, attorno all'incontro tra Pound e Pasolini sono fiorite ipotesi e illazioni.<sup>2</sup> Secondo David Anderson, che ha tradotto il colloquio in inglese (con alcune imprecisioni), originariamente l'intervistatore doveva essere Ronsisvalle, poi ritiratosi all'ultimo minuto con studiata mossa per lasciare il posto all'inattesa irruzione del controverso Pasolini – tutto questo, sostiene Anderson, per sorprendere e mettere in difficoltà Pound, il quale

---

<sup>1</sup> Oltre che presso gli Archivi RAI, dal 24 luglio 2022 questa puntata della rubrica *Incontri* è disponibile online in *Internet Archive*, url <https://archive.org/details/pasolini-incontra-ezra-pound> (consultato il 30 settembre 2022); per facilitare l'accessibilità, di seguito farò riferimento al *timecode* di questo video. Brani dell'intervista di Pasolini a Pound sono stati poi ritrasmessi in *Avvenimenti 1997/1998: Pier Paolo Pasolini. Un poeta scomodo*, in onda il 2 novembre 1997 (Rai Teche).

<sup>2</sup> Un'interpretazione dell'intervista e della sua storia sono state anche messe in scena nello spettacolo teatrale *Pasolini/Pound. Odi et amo* (regia di Leonardo Petrillo). Cfr. LEONARDO PETRILLO, *Pasolini/Pound. Odi et amo*, Cosenza, La Mongolfiera 2022. Mentre scrivo è ancora in corso di pubblicazione *Pound and Pasolini. Poetics of Crisis* di Sean Mark per Palgrave, che, pertanto, purtroppo non mi è possibile consultare per questo saggio.

aveva preparato delle risposte in italiano ad altre domande.<sup>3</sup> La figlia di Pound, Mary de Rachewiltz, conferma di aver saputo «che Pasolini s'infilò nelle riprese all'ultimo momento» e, a proposito dell'intervista, invita a consultare «il testo *Spots & Dots* organizzato da [sua] madre con Vittorugo Contino».<sup>4</sup> È proprio tale raccolta fotografica a suggerire una dinamica dei fatti almeno parzialmente diversa, poiché lo stesso Pound spiega nell'introduzione: «The second half of this volume contains facsimili [sic] of texts which, translated, I read in the course of interviews with Pier Paolo Pasolini and Vanni Ronsisvalle for an Italian [sic] documentary».<sup>5</sup> Da parte sua, Ronsisvalle non solo ricorda di essere stato presente alle riprese, ma afferma anche di aver pensato di invitare Pasolini tre giorni prima dell'intervista e di aver chiesto il beneplacito di tutti gli interessati, faticando ad abbattere le resistenze della compagna di Pound, Olga Rudge, che non voleva mandare «Ezra al macello».<sup>6</sup> Pare, dunque, che i due poeti fossero pronti a confrontarsi e che Pound, come da documentazione fotografica, non fosse del tutto all'oscuro di quanto gli sarebbe stato domandato.<sup>7</sup>

Forse proprio perché consapevoli della portata simbolica del loro incontro, Pound e Pasolini indulgiano nel gesto teatrale:<sup>8</sup> il primo ostenta solennità, il secondo esibisce il proprio estro creativo nel tracciare di continuo rapidi schizzi su ampi fogli che poi getta a terra – quasi stesse registrando preziosi attimi di quello storico incontro a futura memoria. In effetti, maggiore spontaneità avrebbe giovato all'intervista, il cui potenziale provocatorio si esprime solo in minima parte. Gli spunti polemici dell'intervistatore sono sottili, un filo quasi invisibile che però è sotteso al dialogo sin dal suo inizio.<sup>9</sup> Pasolini dice:

<sup>3</sup> DAVID ANDERSON, *Breaking the Silence: The Interview of Vanni Ronsisvalle and Pier Paolo Pasolini with Ezra Pound in 1968*, in «Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics», 10, 2 (1981), pp. 331-332.

<sup>4</sup> Le parole di de Rachewiltz sono tratte dall'intervista in ALESSANDRO RIVALI, *Ho cercato di scrivere Paradiso. Ezra Pound nelle parole della figlia: Conversazioni con Mary de Rachewiltz*, Milano, Mondadori 2018, EPub, sez. II.

<sup>5</sup> VITTORUGO CONTINO, *Spots & Dots. Ezra Pound in Italy. From the Pisan Cantos*, Venezia, Rizzoli, 1970, p. I.

<sup>6</sup> VANNI RONISVALLE, *Pasolini ed Ezra Pound*, in «Siculorum Gymnasium», 56, 1 (2003), p. 140.

<sup>7</sup> I facsimili in V. CONTINO, *Spots & Dots*, cit., contengono la versione inglese non solo di risposte date da Pound alle domande di Ronsisvalle, che resta fuori dal campo delle riprese, ma anche di varie frasi rivolte a Pasolini – ad esempio, le parole pronunciate ad inizio intervista («All right! Friends. Pax tibi Pax Mundi»), e i commenti relativi a Dumas («No, by the “young Dumas” I was not thinking of myself [...]») (pagine non numerate). Per non deviare dal focus principale del saggio non mi soffermo, poi, sugli appunti che, sostiene Ronsisvalle, Pasolini prese per l'intervista durante il viaggio in treno verso Venezia (Cfr. V. RONISVALLE, *Pasolini ed Ezra Pound*, cit., p. 140).

<sup>8</sup> Nel 1973 Pasolini scriverà che Pound ha scelto il fascismo «con un “gesto” puramente teatrale [...] fingendo di prendere per buona la sua retorica dell'antico» e «Una volta fatto un “gesto” ogni sua giustificazione è superflua, per non dire impossibile. Il gesto si spiega da se stesso, ed è esaustivo. Le parole sono in più». Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi 1979, p. 76.

<sup>9</sup> Tra le domande apparentemente innocue che, tuttavia, possono contenere velate provocazioni annovererei «Che cos'è che le è piaciuto in Italia quando è arrivato?»; Cfr. *Incontri*, cit., video, 00:47:20.

«Ah, lasciate che un vecchio abbia quiete». Così finisce il suo ottantaduesimo Canto e io so benissimo che son qui a turbare la sua quiete, Pound. Però, prima di tutto vorrei esternarle lo stato d'animo con cui io sono qui di fronte a lei. Leggerò un suo testo. Se ricorda, una delle poesie di *Lustra*, in cui lei si rivolge a Walt Whitman, e dice così: «Stringo un patto con te, Walt Whitman | Ti detesto ormai da troppo tempo. | Vengo a te come un fanciullo cresciuto | Che ha avuto un padre dalla testa dura; | Sono abbastanza grande ora per fare amicizia. | Fosti tu ad abbattere la nuova foresta, | Ora è tempo di intagliare il legno. | Abbiamo un solo stelo e una sola radice | Che i rapporti siano ristabiliti fra noi». Ora, io potrei leggere questa poesia cambiando soltanto due piccoli particolari, cioè il suo nome e un'altra cosa che adesso sentirà. Potrei leggergliela così: «Stringo un patto con te, Ezra Pound | Ti detesto ormai da troppo tempo. | Vengo a te come un fanciullo cresciuto | Che ha avuto un padre dalla testa dura; | Sono abbastanza grande ora per fare amicizia. | Fosti tu ad intagliare il legno, | Ora è tempo di abbattere la nuova foresta. | Abbiamo un solo stelo e una sola radice | Che i rapporti siano ristabiliti fra noi».<sup>10</sup>

Sfruttando la poesia «A Pact», l'esordio affronta subito l'inconciliabilità politica e la distanza artistica tra i due autori: come prima aveva fatto Pound con Whitman, Pasolini tende la mano ad una figura che si colloca agli antipodi dei suoi ideali e gli affida persino un ruolo paterno. Su questo punto commenta sardonico Ronsisvalle, che ricorda come già allora stesse prendendo corpo l'antagonismo tra figli e padri poi divampato nel Sessantotto, e aggiunge che «Pasolini non fece mai amicizia con l'immagine di suo padre, del padre in generale. Altro che “stringo un patto con te...”».<sup>11</sup> A rafforzare l'idea che la tregua con Pound non sia del tutto sentita è l'altro cambiamento, ironicamente definito piccolo, che Pasolini apporta al testo: con la dislocazione e l'inversione di due frasi, ora la poesia esprime l'urgenza di «abbattere la nuova foresta», quindi di rivoluzionare le basi culturali, superare i canoni poetici del modernismo conservatore e ripartire da diverse fondamenta.

Anche le questioni traduttive divengono un elemento chiave nel dialogo tra i due scrittori sin dal primo scambio. Quei “piccoli” cambiamenti che Pasolini apporta alla versione italiana di «A Pact», infatti, si innestano su mutamenti già subiti dal testo inglese nel processo di traduzione, perché l'originale non parla affatto di abbattere foreste. Dice, invece (vv. 3-7):

I come to you as a grown child  
Who has had a pig-headed father;  
I am old enough now to make friends.  
It was you that broke the new wood,  
Now is a time for carving.<sup>12</sup>

L'espressione 'to break wood' (v.6) significa rompere la legna, nel caso specifico preparare la materia prima per una più raffinata lavorazione successiva.

<sup>10</sup> Il testo è trascritto direttamente da *Incontri*, cit., video, 00:06:10-00:07:53.

<sup>11</sup> V. RONISVALLE, *Pasolini ed Ezra Pound*, cit., p. 142.

<sup>12</sup> EZRA POUND, *Lustra of Ezra Pound*, London, Elkin Matthews 1916, p. 21.

«A Pact», naturalmente, parla in modo figurato di attività letteraria, stabilendo un contrasto tra l'operazione rudimentale di Whitman e l'elaborazione più sofisticata del parlante. Concorre a rafforzare l'immagine di grossolanità il composto «pig-headed» (v.4), che indica sì ostinatezza, ma fa anche riferimento ad un animale carico di ulteriori simbolismi. Probabilmente, Pasolini trae il traduce «foresta» dall'introduzione alla prima edizione Guanda dei *Canti Pisani* (1953), dove il traduttore e curatore Alfredo Rizzardi cita liberamente il testo della poesia menzionando il «tempo d'intagliare il legno, non di abbattere foreste»<sup>13</sup> – da notare che altrove lo stesso Rizzardi rende il v.6 con «fosti tu ad abbattere il nuovo legno».<sup>14</sup> Forse inconsapevolmente, l'intervistatore coglie e adotta lo spostamento di senso da «legno» a «foresta», che comporta passare da un confronto specifico tra due scrittori a un più ampio discorso sul conflitto intergenerazionale e sulla canonicità letteraria. In questo modo, non solo le parole di Pasolini ammiccano al rifiuto dell'istituzione letteraria e del culto dell'autore, ma divengono anche un anello in una catena di mediazioni, spostamenti e appropriazioni che si innestano su un processo di traduzione interlinguistica.

Proseguendo il colloquio, perché il «solo stelo» comune non si spezzi, Pasolini gioca sulle sottigliezze e in apparenza mantiene la conversazione ad un livello superficiale. Per questo motivo si è parlato di occasione mancata, di intervista «approssimativa in termini di riflessione poetica»,<sup>15</sup> di «una miscela teoricamente esplosiva che non esplose»<sup>16</sup> e di scarsa preparazione da parte dell'autore italiano, che si dice conoscesse poco l'opera di Pound eccetto qualche brano dei *Pisan Cantos*.<sup>17</sup> Ma credo che la scelta di concentrarsi su una delle opere più politiche dell'autore angloamericano non sia casuale da parte di Pasolini e Ronsisvalle, così come non lo è quella di soffermarsi sui passi di maggiore intensità espressiva senza addentrarsi nei contenuti. Vale la pena di ricordare che i *Pisan Cantos* (Canti 74-84) furono composti nel 1945, mentre Pound era rinchiuso in una gabbia a cielo aperto presso un carcere militare americano nei pressi di Pisa per aver realizzato una serie di trasmissioni radiofoniche in supporto di Mussolini e del regime fascista a partire dal 1935.<sup>18</sup> Trasferito poi negli Stati Uniti per essere sottoposto a processo, Pound fu dichiarato mentalmente instabile e internato in un ospedale psichiatrico militare a Washington.

<sup>13</sup> EZRA POUND, *Canti pisani*, trad. e cura di ALFREDO RIZZARDI, Parma, Guanda 1953, p. xx.

<sup>14</sup> ID., *Le poesie scelte*, trad. e cura di ALFREDO RIZZARDI, Milano, Mondadori 1961, p. 83.

<sup>15</sup> GIAN MARIA ANNOVI, *In the Theater of my Mind: Authorship, Personae, and the Making of Pier Paolo Pasolini's Work*, New York, Columbia University 2011, p. 319.

<sup>16</sup> V. RONDISVALLE, *Pasolini ed Ezra Pound*, cit., p. 139.

<sup>17</sup> «Pasolini [...] credo avesse letto solo i *Canti Pisani*», dice de Rachewiltz in ALESSANDRO RIVALI, *Ho cercato di scrivere Paradiso*, cit., sez. II.

<sup>18</sup> Cfr. MATTHEW FELDMAN, *Ezra Pound's Fascist Propaganda 1935-45*, Basingstoke, Palgrave Macmillan 2013.

Soffermarsi principalmente sui *Pisan Cantos*, quindi, è di per sé un atto di velata contestazione<sup>19</sup> nell'ambito di quella *Ora con Ezra Pound* che, tutto sommato, sembra presentare il risultato di un'attenta negoziazione tra l'intervistatore, il regista, lo scrittore angloamericano e la sua famiglia. In effetti, il documentario mette subito in evidenza la generosità di Pound nell'aiutare altri autori,<sup>20</sup> contiene interventi di Eugenio Montale che lo definisce un uomo «fondamentalmente buono e serio» anche dopo la «tragica disavventura americana»<sup>21</sup> e, sebbene non taccia delle sue collaborazioni con il fascismo, preferisce concentrarsi su altro – come è chiarito dallo speaker Arnoldo Foà quando annuncia: «Eliminiamo la politica».<sup>22</sup> Pasolini sembra cercare una collocazione che non strida in modo evidente con l'orientamento generale e, al contempo, ricorda con la sua stessa presenza che la politica non è eliminabile dai *Cantos*, profondamente intrisi delle convinzioni del suo autore.

La citazione più estesa e il momento di massimo pathos dell'intervista si hanno in chiusura: quasi a suggellare la “tregua” con Pound, Pasolini legge parte del Canto 81 nella traduzione italiana di Alfredo Rizzardi proposta nella prima edizione Guanda (1953). In particolare, declama i vv. 134-174, che costituiscono una sorta di interludio lirico o musicale e sono forse i più conosciuti e antologizzati dei *Cantos*. In genere, questi versi particolarmente «quotable»<sup>23</sup> sono trattati alla stregua di un testo indipendente, in italiano come in inglese, perché percepiti come «relatively self-contained».<sup>24</sup>

Riporto di seguito, per praticità, il brano inglese accanto a quello declamato da Pasolini, e colgo l'occasione per segnalare che nessuna edizione della

<sup>19</sup> Vale la pena di ricordare che i momenti più crudi di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pasolini sono sottolineati dal Canto 99 di Pound emesso da una stazione radio e declamato con toni da propaganda fascista.

<sup>20</sup> *Incontri*, cit., video, 00:03:07. La generosità di Pound nei confronti di colleghi e amici pare un tassello fondamentale nell'immagine dell'autore caldeggiata dalla sua famiglia; de Rachewiltz insiste sul fatto che «Si potrebbe ricordare mio padre con l'appellativo: “Pound il generoso”. La storia della letteratura gli deve la scoperta, o l'incremento decisivo di notorietà, di Eliot, Joyce, Hemingway, William Carlos Williams, Hilda Doolittle, gli imagisti e moltissimi altri. Lui non dimenticò mai nessuno, mentre alcuni vollero rompere i ponti con lui. Per lui l'amicizia era un valore indiscutibile». A. RIVALI, *Ho cercato di scrivere Paradiso*, cit., sez. I.

<sup>21</sup> *Incontri*, cit., video, 00:39:35. Montale ripete pressappoco le stesse parole in *Lo zio Ez*, articolo comparso sul «Corriere della Sera» il 19 novembre del 1953 in occasione della pubblicazione in Italia dei *Canti pisani*, ora in EUGENIO MONTALE, *Quaderno di Traduzioni*, Milano, Mondadori, 2021, EPub, sez. «Ezra Pound: Esule volontario in Italia [1972]». Nel complesso, l'intervento di Montale nel documentario è ispirato a questo articolo, del quale però si escludono i commenti meno lusinghieri sulla visione «audacemente retrospettiva» di Pound.

<sup>22</sup> *Incontri*, cit., video, 00:32:52.

<sup>23</sup> CAROL H. CANTRELL, *Quotidian to Divine: Some Notes on Canto 81*, in «Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics», 12, 1 (1983), p. 16.

<sup>24</sup> MICHAEL ALEXANDER, *The Poetic Achievement of Ezra Pound*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press 1981, p. 38. Alexander si riferisce, tuttavia, all'intera seconda parte del Canto demarcata dalla notazione «Libretto», di cui i versi qui riportati sono un ulteriore estratto.

versione italiana di Rizzardi comprende il v.143 del testo di partenza, una ripetizione di “What thou lov’st well shall not be reft from thee”.<sup>25</sup>

|   |                       |   |
|---|-----------------------|---|
| What thou lovest well remains,                    | the rest is dross     | Quello che veramente ami non ti sarà strappato        |
| What thou lov’st well shall not be reft from thee |                       | Quello che veramente ami è la tua vera eredità        |
| What thou lov’st well is thy true heritage        |                       | Il mondo a chi appartiene, a me, a loro,              |
| Whose world, or mine or theirs                    | or is it of none?     | o a nessuno?  |
| First came the seen, then thus the palpable       |                       | Prima venne il visibile, quindi il palpabile          |
| Elysium, though it were in the halls of hell,     |                       | Elisio, sebbene fosse nelle dimore d’inferno,         |
| What thou lovest well is thy true heritage        |                       | Quello che veramente ami è la tua vera eredità        |
| What thou lov’st well shall not be reft from thee |                       |   |
| The ant’s a centaur in his dragon world.          |                       | Strappa da te la vanità, non fu l’uomo                |
| Pull down thy vanity; it is not man               |                       | Che creò il coraggio, o l’ordine, o la grazia,        |
| Made courage, or made order, or made grace,       |                       | Strappa da te la vanità, ti dico strappala            |
| Pull down thy vanity; I say pull down.            |                       | Cerca nel verde mondo quale luogo possa essere il tuo |
| Learn of the green world what can be thy place    |                       | Nel raggiungere l’invenzione, o nella vera abilità    |
| In scaled invention or true artistry,             |                       | dell’artefice   |
| Pull down thy vanity,                             | Paquin pull down!     | Strappa da te la vanità,                              |
| The green casque has outdone your elegance.       |                       | Paquin strappala!                                     |
|   |                       | Il casco verde ha vinto la tua eleganza.              |
| «Master thyself, then others shall thee beare»    |                       | «Dòminati, e gli altri ti sopporteranno»              |
| Pull down thy vanity                              |                       | Strappa da te la vanità                               |
| Thou art a beaten dog beneath the hail,           |                       | Sei un cane bastonato sotto la grandine               |
| A swollen magpie in a fitful sun,                 |                       | Una pica rigonfia in uno spasmo di sole,              |
| Half black half white                             |                       | Metà nero metà bianco                                 |
| Nor knowst’ou wing from tail                      |                       | Né distingui un’ala da una coda                       |
| Pull down thy vanity                              | How mean thy hates    | Strappa da te la vanità                               |
| Fostered in falsity,                              |                       | Come sono meschini i tuoi rancori                     |
|   | Pull down thy vanity, | Nutriti di falsità.                                   |
| Rathe to destroy, niggard in charity,             |                       | Strappa da te la vanità,                              |
| Pull down thy vanity,                             |                       | Avido di distruggere, avaro di carità,                |
|   | I say pull down.      | Strappa da te la vanità,                              |
|   |                       | Ti dico, strappala.                                   |
| But to have done instead of not doing             | this is not vanity    | Ma avere fatto in luogo di non avere fatto            |
|   |                       | questa non è vanità                                   |

<sup>25</sup> Nelle sue «Note ai Canti Pisani» in EZRA POUND, *Canti Pisani*, Parma, Guanda 1962, p. 251, Rizzardi afferma di seguire l’edizione americana New Directions del 1948, dove “What thou lov’st well shall not be reft from thee” non è ripetuto al v.143; il verso compare, invece, nelle edizioni New Directions successive al 1970 e in quelle Faber and Faber. Per maggiori dettagli rimando a BARBARA EASTMAN, *Ezra Pound’s Cantos: The Story of the Text, 1948-1975*, Orono, University of Maine 1979, p. xvi.



|  |  |
|--|--|
| To have, with decency, knocked<br>That a Blunt should open<br>To have gathered from the air a live tradition<br>or from a fine old eye the unconquered flame<br>This is not vanity.<br>Here error is all in the not done,<br>all in the diffidence that faltered | Avere, con discrezione, bussato<br>Perché un Blunt aprisse<br>Aver raccolto dal vento una tradizione viva<br>o da un bellochio antico la fiamma inviolata<br>Questa non è vanità.<br>Perché qui l'errore è in ciò che non si è fatto,<br>nella diffidenza che fece esitare |
|--|--|

Il testo, attraversati plurimi passaggi di stato, è ripetutamente trasformato e attualizzato. Pasolini legge i versi in versione italiana, frutto di un processo traduttivo interlinguistico di cui si parlerà più diffusamente a breve. Nel farlo, dà vita ad un processo di traduzione ulteriore, poiché il verso scritto si fa performance e «il paradigma cognitivo passa dalla visione del testo sulla pagina all'ascolto della vocalizzazione»,<sup>26</sup> registrata e diffusa dal mezzo televisivo. Il fatto che la telecamera permetta di apprezzare anche gesti, espressioni e corporeità aumenta la potenza trasformativa dell'esecuzione ad alta voce, per cui l'opera risulta completamente ricontestualizzata e assume forma nuova.

Ulteriori trasfigurazioni sono date da interventi di Pasolini sulla traduzione di Rizzardi. Spiccano due macroscopiche omissioni: la prima, quella del *refrain* iniziale ai vv. 134-5, «What thou lovest well remains, | the rest is dross» («Quello che veramente ami rimane, | il resto è scorie»), potrebbe essere dovuta a questioni di montaggio del documentario, poiché l'intervistatore compare a video a lettura già avviata. La seconda omissione è palese e significativa, sebbene forse involontaria: l'intervistatore manca di recitare il v.144, «The ant's a centaur in his dragon world», «La formica è un centauro nel suo mondo di draghi».

Questa frase, spesso considerata paradigmatica dell'idea di umiltà insistentemente ribadita nel Canto 81, è in realtà tra le più enigmatiche e ambigue del testo. Infatti, Pound attinge chiaramente al Vecchio Testamento (*Proverbi* 30) dove, oltre alla preghiera «Allontana da me vanità», compare una menzione della formica quale esempio di oculatèzza.<sup>27</sup> L'insetto, al contempo, stabilisce un richiamo al Canto 76, in cui Pound scrive: «As a lone ant from a broken ant-hill | from the wreckage of Europe, ego scriptor» – versi che Foà cita in italiano nel corso del documentario come «Formica solitaria d'un formicaio distrutto | dalle rovine d'Europa, ego scriptor».<sup>28</sup> Tutto sommato, quindi, la formica è sì insignificante e vulnerabile, ma non necessariamente umile, in quanto si fa simbolo di saggezza ed eroismo nonostante la posizione di svantaggio.

L'indecidibilità e l'apertura a molteplici interpretazioni tipica del testo modernista permea l'intero Canto 81, che pertanto si fa una scelta interessante per la trasmissione televisiva. In particolare, se avulso dal contesto, il brano

<sup>26</sup> ALESSANDRO MISTRORIGO, *Phonodia. La voce dei poeti e l'uso delle registrazioni*, in *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, a cura di LORENZO CARDILLI e STEFANO LOMBARDI VALLAURI, Torino, Accademia University Press 2020, p. 95.

<sup>27</sup> Cito dalla versione *Nuova Riveduta* 1994. Nella *King James Version*, «Remove far from me vanity and lies» (*Proverbs* 30:8).

<sup>28</sup> Trascritto da *Incontri*, cit., video, 00:37:50; il testo è tratto dalla traduzione di Rizzardi, che cita questi versi anche in epigrafe.

letto da Pasolini può rappresentare una celebrazione della fragilità umana, un momento intenso di rammarico per una perdita, di orgoglio per aver amato e agito pur senza sufficiente convinzione e, quindi, senza successo. Ma vari studiosi mettono in guardia contro gli inganni della decontestualizzazione e del facile richiamo emotivo di alcune idee:

There is a sentimental way of reading these great lines, a way that agrees to be moved by their devotion to some ideal of love. Nor is that way entirely wrong. But it is mistaken, for in truth this is a frightening passage, and it will appear as such so long as we keep our minds clear about what it is, exactly, that Pound and his poem have loved so long and well.<sup>29</sup>

Il commento di Jerome McGann poggia su una lettura biografica dei *Cantos* adeguata alla natura spesso personale o persino confessionale dei testi, ma in cui si è spesso individuato del pregiudizio. Pur ipotizzando che il frammento lirico del Canto 81 parli del rapporto di Pound con il fascismo, la critica apre una questione interpretativa fondamentale: esprime pentimento per la dedizione a Mussolini o rammarico per la sua caduta? Il senso dipende da chi si cela dietro il ‘thou’, il ‘tu’ che deve spogliarsi della vanità; ad esempio, Robert Fitzgerald, uno dei primi commentatori dei *Cantos*, ritiene che il parlante si rivolga a se stesso esprimendo «a kind of repentance that is enormously moving».<sup>30</sup> Supponendo, invece, che il destinatario sia altro da sé, i versi sono intesi come un’invettiva contro chi ha causato il crollo del fascismo – secondo Peter d’Epiro, nello specifico, le forze armate americane o uno dei loro membri.<sup>31</sup> Il monito di McGann, comunque, trova conferme nell’approccio filologico di Ronald Bush, il quale dimostra come l’Elisio del v.141 sia stato concepito in riferimento a Mussolini e a «the Allied and Jewish “iconoclasts” who have descended upon the sacred ground of Italy».<sup>32</sup> Anche de Rachewiltz, da sempre impegnata a riabilitare la figura paterna, sostiene: «Quando crollò il Fascismo, Pound non volle voltare le spalle a Mussolini, non volle cambiare opinione mentre tutti gli italiani [...] gli sputavano addosso. Era una questione di etica».<sup>33</sup>

Pound sapeva bene di aver composto un brano complesso, ambiguo, aperto, che incarna molti dei caratteri distintivi del Modernismo, ma capace di esercitare grande attrattiva con elementi quali pathos, cadenze ripetitive e

<sup>29</sup> JEROME J. MCGANN, *The Cantos of Ezra Pound: the Truth in Contradiction*, in «Critical Inquiry», 15, 1 (1988), p. 16.

<sup>30</sup> ROBERT FITZGERALD, *What Thou Lovest Well Remains*, in «New Republic», 119 (1948), ora in BETSY ERKKILA, *Ezra Pound: The Contemporary Reviews*, Cambridge, Cambridge University Press 2011, p. 276. Anche Matthiessen ha dedicato parte della sua introduzione in *The Oxford Book of American Verse* a come Pound avesse ammesso i propri errori politici nei canti più tardi: F-O. MATTHIESSEN (a cura di), *The Oxford Book of American Verse*, Oxford e New York, Oxford University Press 1950, p. xiii.

<sup>31</sup> PETER D’EPIRO, *Whose Vanity Must Be Pulled Down?* In «Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics», 13, 2 (1984), p. 250.

<sup>32</sup> RONALD BUSH, *Art Versus the Descent of the Iconoclasts: Cultural Memory in Ezra Pound’s Pisan Cantos*, in «SPELL: Swiss papers in English language and literature», 18 (2006), p. 107.

<sup>33</sup> A. RIVALI, *Ho cercato di scrivere Paradiso*, cit., sez. I.

musicalità orecchiabile. Non a caso, il 23 settembre 1945 inviò proprio i vv.134-174 del Canto 81 alla moglie Dorothy, a Rapallo, aggiungendo che erano «mild enough to suit mother», adatti per Isabel Weston, che non faceva mistero di apprezzare poco la poesia più recente del figlio.<sup>34</sup> Evidentemente, questi versi sono «mild enough» anche per i telespettatori RAI, al cui orecchio giungono particolarmente saturi di intensità emotiva.

Ad accompagnare la lettura di Pasolini, infatti, è il suono di un ensemble d'archi in sottofondo inserito in fase di montaggio, una «torsione» che richiama alla mente le parole di Franco Fortini, secondo cui certa «dizione di versi [...] nella più benevola ipotesi è la trascrizione per orchestra di una sonata di violino».<sup>35</sup> Intanto, a raccogliere l'empatia del pubblico, la telecamera stringe prima brevemente su Pasolini poi sul volto di Pound, dallo sguardo malinconico e distante. Nel complesso, il reimpiego del frammento lirico del Canto 81 nel documentario invita lo spettatore a un orientamento interpretativo specifico: Pound non parla di politica, ma di emozioni e valori universali.



Fig. 1 – Pasolini legge il Canto 81 (fotogramma)

In questa prospettiva, la lettura del Canto sarebbe senz'altro capace di suggellare un patto tra Pound e Pasolini, ma rimane il problema di fondo: come si è visto, coesistono nel brano più interpretazioni ineludibili, anche quando

<sup>34</sup> EZRA POUND, *Ezra and Dorothy Pound: Letters in Captivity 1945-1946*, a cura di OMAR POUND e ROBERT SPOO, Oxford, Oxford University Press 1999, Letter 9, p. 91.

<sup>35</sup> FRANCO FORTINI, *La poesia ad alta voce*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura di LUCA LENZINI, Milano, Mondadori 2003, p. 1575.

è avulso dal suo contesto. Questo aspetto non può essere sfuggito all'intervistatore,<sup>36</sup> che credo muova simultaneamente su binari diversi come il testo che legge, e dietro le apparenze della riconciliazione con Pound celi forse una dinamica di confronto più combattiva. Anziché declamare i versi in favore delle telecamere, infatti, Pasolini si rivolge di continuo al loro autore, che mai ricambia lo sguardo: come prima aveva fatto con «A Pact», sembra (re)indirizzare a Pound la sua stessa opera. Non è da escludere che, così facendo, gli attribuisca il ruolo dell'allocutore, si appropri nuovamente di un suo testo per manipolarlo e trasformarne la complessa situazione comunicativa con una parziale disambiguazione, l'ipostatizzazione del 'tu' che deve abbandonare la vanità.

È particolarmente spiccata la propensione dei vv.134-174 del Canto 81 ad essere ripasmatis, eseguiti ad alta voce per dire e far udire altro. La loro più recente recitazione e trasposizione televisiva in Italia risale al maggio 2022, all'interno del film in due puntate dedicato alla vita della fotografa Letizia Battaglia, *Solo per passione*, diretto da Roberto Andò per Rai Fiction. Pare che Battaglia avesse conosciuto Pound in gioventù, e «Dopo quell'incontro il canto 81 dei *Canti Pisani* è diventato la [sua] vita».<sup>37</sup> Negli ultimi minuti del film, il brano dei *Cantos* è eletto ad inno di democrazia e declamato con intensa drammaticità, mentre scorrono sullo schermo fotografie di momenti chiave della violenza mafiosa in Italia. L'interpretazione vocale si fa a tratti lamento o pianto per i caduti, a tratti grido doloroso, imperativo accusatorio e invettiva rabbiosa contro chi ha violato la vita e la civiltà. Si tratta di emozioni che indubbiamente esistono nell'universo poetico del Canto 81, ma con una radice ideologica e identitaria ben diversa.

Sorge spontaneo, quindi, interrogarsi ulteriormente sullo straordinario dinamismo adattivo e trasformativo di questi versi e domandarsi se la traduzione italiana abbia contribuito alla duttilità della loro interpretazione. A questo scopo, di seguito la traduzione di Rizzardi è messa a confronto con quella più recente di de Rachewiltz per far emergere le virtualità semantiche del Canto 81 e mostrare come le tendenze o strategie adottate siano capaci di determinare il riuso successivo del testo.

## 2 IL CANTO 81 IN ITALIANO

«Scritto in un campo di concentramento vicino a Pisa, Pound ha vinto il premio Bollingen per il più bel libro pubblicato nel 1949. Dove si dimostra che, anche con idee sbagliate, è possibile fare della buona poesia». Questo il

<sup>36</sup> Pasolini credeva in una inscindibilità tra poesia e ideologia che spiega bene proprio quando scrive di sé e di Pound: «I fascisti rimproverano per esempio a una mia poesia (un epigramma intitolato *Alla mia nazione*) di essere offensiva alla patria [...]. Salvo poi a perdonarmi – nei casi migliori – perché sono un poeta, cioè un matto. Come Pound: che è stato fascista, traditore della patria, ma lo si perdona in nome della poesia-pazzia... Ecco cosa succede a fare discriminazione tra ideologia e poesia: leggendo quel mio epigramma solo ideologicamente i fascisti ne desumono il solo significato letterale, logico, che si configura come un insulto alla patria. Ma poi, rileggendolo esteticamente, ne desumono un significato puramente irrazionale, cioè insignificante. In realtà il momento logico e il momento poetico, in quel mio epigramma coesistono, intimamente e indissolubilmente fusi». PIER PAOLO PASOLINI, *Dai Dialoghi con Pasolini su «Vie Nuove» 1961: Una polemica su politica e poesia*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di WALTER SITI e SILVIA DE LAUDE, Milano, Mondadori 1999, p. 972.

<sup>37</sup> GIUSEPPE MATARAZZO, *Letizia Battaglia: «Devo tutto a Ezra Pound»*, «Avvenire», 30 marzo 2019, url <https://www.avvenire.it/agora/pagine/letizia-battaglia-devo-tutto-a-pound> (consultato il 30 settembre 2022).

testo della fascetta di copertina che nel 1953 accompagna la prima edizione italiana dei *Pisan Cantos*, tradotta da Alfredo Rizzardi e pubblicata per i tipi di Guanda. Se la frase iniziale può suscitare perplessità per l'espressione «campo di concentramento», la successiva chiarisce al lettore che si sta avvicinando all'opera di una figura contestata. Questo commento suscitò in Pound una profonda indignazione, diretta tanto contro la casa editrice quanto contro il traduttore, che ingiustamente riteneva responsabile della fascetta. Nei confronti di Rizzardi il poeta aveva anche maturato una sorta di obiezione ideologica sui generis: a suggerirlo è una lettera indirizzata a Piero Sanavio nel 1955, in cui, parlando dell'edizione Guanda, scrive che «è perfettamente inutile tentare di tradurre un uomo quando si è in opposizione ai suoi concetti FONDAMENTALI».<sup>38</sup> L'uso della metonimia, la scelta lessicale «uomo» piuttosto che «scrittore» e l'enfasi sull'aggettivo mostrano che Pound si identifica ancora intimamente con la propria opera ed è sensibile a quanti deplorano le sue idee o scelte politiche. Eppure, da parte sua non emerge alcun cenno di disapprovazione nel corso dell'intervista con Pasolini, che in più occasioni dà lettura proprio delle versioni italiane di Rizzardi.

Come si è visto, molto rimane taciuto in *Un'ora con Ezra Pound*. Senz'altro più accomodante nel suo intervento per il documentario che sulla pagina scritta, Montale offre una sintesi efficace della ricezione dei *Pisan Cantos* in Italia, quando, dopo aver elogiato e illustrato la traduzione di Rizzardi, definisce Pound «filosofo, economista, esteta, disperatamente individualista ed egocentrico, socialista aristocratico senza Marx e senza diritti dell'uomo, antidemocratico, anticapitalista e infine antiamericano e, ahimè, antisemita e filonazista», il quale «rovesciò nei suoi *Cantos*, a pezzi, a frammenti, a singhiozzi, questi suoi sentimenti e risentimenti; e soprattutto in questi undici Canti pisani [...]».<sup>39</sup>

Proprio questa è l'idea del padre che tuttora cerca di correggere Mary de Rachewiltz, prima autrice della versione italiana integrale dei *Cantos*, pubblicata per i Meridiani Mondadori nel 1985. La sua traduzione è frutto di un lavoro già intrapreso a partire dal 1974-76, ma de Rachewiltz sostiene «di non essere riuscita a tradurre i Pisani», che reputa «intraducibili», e sui quali afferma di aver lavorato quasi contro voglia, «perché non poteva esserci un "Meridiano" senza i Pisani».<sup>40</sup> A rendere particolarmente irto di difficoltà il processo traduttivo, secondo de Rachewiltz, è la fitta rete di riferimenti intertestuali costruita da Pound, della quale aveva spiccata consapevolezza tramite le lettere che il padre le inviava da Pisa e l'accesso alla sua biblioteca personale. Per Rizzardi, al problema di «conoscenza di antefatti, di fonti» si aggiunge che non «si può leggere un solo canto a parte, ma ogni canto deve essere sempre messo in relazione con i precedenti, perché ne sviluppa temi e motivi, che ritornano continuamente in forma di fuga musicale».<sup>41</sup>

Nel confronto di seguito, accanto al testo di de Rachewiltz, riporto una versione italiana di Rizzardi più recente rispetto a quella letta da Pasolini, pubblicata da Garzanti, così che si possano apprezzare le modifiche introdotte a partire dall'edizione Guanda 1962, e presumibilmente mirate a garantire

<sup>38</sup> PIERO SANAVIO, *La gabbia di Pound*, Roma, Fazi Editore 2005, p. 115.

<sup>39</sup> E. MONTALE, *Quaderno di Traduzioni*, cit., sez. «Ezra Pound [1953]».

<sup>40</sup> A. RIVALI, *Ho cercato di scrivere Paradiso*, cit., sez. I.

<sup>41</sup> EZRA POUND, *Canti Pisani*, 1953, cit., p. xix.



ché a varie tradizioni e convenzioni poetiche *early modern* e settecentesche.<sup>43</sup> Sono numerosi anche i riferimenti interni sia ad altri *Cantos*, sia entro lo stesso Canto 81. Ad esempio, salta all'occhio la ripetizione di «green» ai vv.148 e 152 dell'inglese, che rimanda anche alla «green elegance» nonché a «the green midge half an ant-size» in chiusa del Canto 80; qui, l'insetto richiama, a sua volta, le già discusse immagini della formica nei canti 76 e 81.

I traduttori si trovano, quindi, in un intrico di più fili da ricollegare e da seguire. Rizzardi coglie ed evidenzia soprattutto le relazioni interne; nell'esempio appena menzionato, adotta in tutti i casi il traduce «verde» per «green», mantenendo così invariata la continuità dell'originale, mentre de Rachewiltz opta per una sostituzione chiarificatrice in «La natura t'insegna quale posto ti spetta», mostrando scarso interesse nei confronti della corrispondenza lessicale. Anche altrove la traduttrice inserisce elementi di variazione nelle ripetizioni, come in «Giù la tua vanità», oppure in «Ciò che tu sai amare non sarà strappato da te» e «Ciò che tu sai amare non ti sarà strappato», dove si nota anche un'insistenza esasperata sulla seconda persona singolare, presumibilmente per rendere più impetuoso il movimento dei versi ed evidenziare la presenza ingombrante dell'allocutore sconosciuto.

Se de Rachewiltz si mostra propensa a spezzare i fili sottesi alle ripetizioni, al contrario Rizzardi tesse tele addizionali: il verbo 'strappare' è impiegato per tradurre il reiterato «Pull down» riferito alla vanità, ma anche per «reft» al v.136, in «Quello che veramente ami non ti sarà strappato». Si aggiunge, quindi, una sfumatura di senso, poiché liberarsi della vanità è ora collegato alla possibilità di mantenere ciò che si ama. In modo simile, il v.137, «What thou lovest well is thy true heritage», è reso con un polittoto sconosciuto al testo di partenza, «Quello che veramente ami è la tua vera eredità». Pare evidente che la traduzione di Rizzardi giochi con le sonorità del testo, introducendo compensazioni e ri-armonizzazioni della trama fonico-ritmica dell'inglese; si notino, in questo senso, anche le rime interne di «vanità» «eredità» e «abilità», forse mirate a supplire all'inevitabile trasformazione della cadenza quasi ipnotica creata da Pound.

Le trasformazioni sono significative, sia nella traduzione di Rizzardi, più attenta alle armonie, sia in quella di de Rachewiltz, più concentrata sul piano dei contenuti. In entrambe, è inevitabile un allentamento della tensione formale rispetto al testo di partenza, lo stile tende a risultare standardizzato verso un registro medio e manca del delicato equilibrio di sfumature creato da Pound. L'innovazione dei *Cantos* consiste spesso nel modo in cui vi è ripulsmata la lingua letteraria che, anche adattata (per quanto possibile) alla lingua di destinazione, suscita spesso differenti effetti. Nel caso della sezione lirica del Canto 81, ad esempio, una delle variazioni di tono e ritmo più percepibili si ha con il «But» del v.166, che marca anche un cambio di argomento – inizia una sorta di replica in cui si elencano azioni o scelte che «[are] not vanity» (v.167).<sup>44</sup> Qui, Pound si allontana dalla precedente regolarità dei metri giambici sincopati e rivisita le cadenze precedenti con un'articolazione più libera, più discorsiva e colloquiale. Nelle versioni italiane di Rizzardi e de Rachewiltz questo spostamento non è altrettanto identificabile, poiché entram-

<sup>43</sup> HUGH KENNER, *Blood for the Ghosts*, in *New Approaches to Ezra Pound. A Co-ordinated Investigation of Pound's Poetry and Ideas*, a cura di EVA HESSE, London, Faber and Faber 1969, pp. 344-345; DONALD DAVIE, *Ezra Pound*, New York, Viking 1975, pp. 77-98.

<sup>44</sup> Bacigalupo, infatti, parla di “personal palinode, or answer to the previous imputation” in MASSIMO BACIGALUPO, *Ezra Pound, Italy, and the Cantos*, Clemson, Clemson University Press 2020, p. 199.

bi sembrano adottare lo stile meno formale come “norma” per l’intero frammento.

È quasi superfluo specificare che alcuni arcaismi del brano, compresi i pronomi di seconda persona singolare, sono impossibili da rendere in italiano. Tuttavia, i traduttori non sembrano cercare compensazioni o altre vie per poeticizzare il testo; anzi, si distaccano dagli arcaismi “biblici”, dalla *gravitas* del linguaggio quasi sacerdotale o oracolare di questa parte del Canto e scelgono la strada della rivivificazione, rendendolo più fruibile al lettore del proprio tempo. Un verso esemplare in questo senso è il 163, «Rathe to destroy, niggard in charity», che contiene ben due termini di uso poco comune resi con equivalenti più convenzionali: de Rachewiltz è orientata verso una resa più aderente all’originale, con «Sollecito a distruggere, avaro in carità», mentre l’opzione di Rizzardi, «Avido di distruggere, avaro di carità», ribadisce un intento di generare nuove e dense reiterazioni vocaliche e consonantiche intanto che ristrutturata il verso in una perfetta simmetria sintattico-grammaticale.

Certo, la strada della modernizzazione porta a varie semplificazioni, e apre la strada a una riflessione sull’opportunità di rinnovare ciò che già per i contemporanei di Pound era opaco o arcaico.<sup>45</sup> La semplificazione, tuttavia, è inevitabile anche in altre parti del testo, specie nei versi ripetuti completamente o in parte, che danno non poco filo da torcere ai traduttori. Si pensi all’apparentemente nitido «Pull down thy vanity», in realtà complesso da rendere in italiano, lingua che non dispone di termini adatti al contesto che producano il medesimo effetto del *phrasal verb*. Lo ‘strappare’ di Rizzardi, per quanto efficace e d’impatto, traduce ‘pull’, e manca così dell’indicazione di movimento verso il basso, del senso di umiliazione e abbattimento insito nel verbo originale. De Rachewiltz sceglie ‘deporre’, che coglie il moto di abbassamento ma introduce un’allusione alle armi, oltre ad una solennità sconosciuta all’espressione di partenza.

Altrettanto insidiosa è la traduzione di «What thou lovest well remains» (v.134) e sue successive variazioni (vv.136-137 ecc.), dove le difficoltà riguardano in primo luogo il piano sintattico. La costruzione del v.134 fa sì che «well» possa modificare simultaneamente entrambi i verbi, ‘love’ e ‘remain’, mentre i vv.136-137 non presentano la stessa ambiguità. Il disorientamento che il verso iniziale produce nel lettore, con l’effetto di progressivo disvelamento di senso e iniziale enigmaticità, non è presente, quindi, nelle versioni italiane. A questo si aggiunge la problematicità semantico-lessicale di trovare un traduttore adeguato per «well», che secondo l’*Oxford English Dictionary* è «[u]sed as an intensifier to strengthen the idea implied in the verb, or to denote that the action, etc., indicated by it attains a high point or degree». Il «veramente» di Rizzardi si conforma a questa definizione, pur implicando una normalizzazione del linguaggio e un abbassamento di registro. Del tutto diversa è l’interpretazione di de Rachewiltz: con «Ciò che sai amare rimane» mostra di non intendere «well» come rafforzativo, ma come valutativo, presumendo così che il testo parli di un “modo giusto” di amare e, per estensione, di ciò che “si sa” amare. Questa prospettiva muta sensibilmente il signifi-

<sup>45</sup> I traduttori di Pound sembrano accomunati da una tendenza ad andare incontro al lettore: Bacigalupo spiega di aver tradotto in italiano il “quasi-francese” di Pound e di aver apportato correzioni ad alcuni errori nelle citazioni dell’autore in *XXX Cantos*. MASSIMO BACIGALUPO, «And as for Text We Have Taken It...»: *Retranslating Ezra Pound’s Renaissance Cantos*, in «Lingue e Linguaggi», 14 (2015), pp. 121-135.



cato dell'intero brano, pervaso ora da un senso di responsabilità morale che si estende ben oltre l'imperativo «Pull down thy vanity».

I canti di Pound sono pensati per suscitare costante incertezza ed esitazione nella lettura: un'ambiguità simile a quella descritta per il v.134 si riscontra anche ai vv.140-141, «First came the seen, then thus the palpable | Elysium». In questo caso, l'enjambement costringe a riconoscere in ritardo la funzione del vocabolo «palpable», che il lettore di primo acchito associa automaticamente a «seen» e categorizza come sostantivo, poi solo in un secondo momento identifica come aggettivo di «Elysium». Anche in questo caso, i traduttori scelgono approcci differenti: è conservativo quello di Rizzardi, che riproduce un effetto analogo in italiano («Prima venne il visibile, quindi il palpabile | Eliso»), ed esplicativo o disambiguante quello di de Rachewiltz, che invece prende per mano il lettore e lo conduce verso un'immediata comprensione del testo («Prima venne la vista, poi diventò palpabile | Eliso»).

Entrambi i traduttori operano una scelta inattesa ai vv.156-157, «A swollen magpie in a fitful sun | Half black half white», che sono resi come «Una pica rigonfia in uno spasmo di sole, | Metà nero metà bianco» da Rizzardi e «Tronfia gazza nel sole delirante, | Mezzo nero mezzo bianco» da de Rachewiltz. È vero che l'immagine rientra in una coppia di similitudini mirate a descrivere la situazione dell'allocutore interno, ma i *modifiers* «black» e «white» mi paiono trovare referente più immediato nella pica o gazza menzionata al verso precedente piuttosto che nel «Thou» del v.155, richiedendo quindi in italiano traducendo di genere femminile. La traduzione, nel «lavorio microscopico delle opzioni delle specifiche strategie testuali, fa emergere, rivela, i parametri e i paradigmi che organizzano la sua realizzazione, soprattutto in forma di pregiudizi, preconcetti, compromessi»<sup>46</sup> – e qui si palesa che tanto Rizzardi quanto de Rachewiltz avvertono l'urgenza di esplicitare un allocutore di genere maschile, sebbene il testo originale non offra indicazioni in questo senso e la trasposizione in italiano non richieda di sciogliere l'indeterminatezza.

Eppure, è fondamentale mantenere viva tale indeterminatezza in italiano, perché il brano gioca proprio sulle ambiguità della situazione comunicativa. Massimo Bacigalupo coglie nel segno quando rileva che è difficile leggere i vv. 134-174 come rivolti ad un'entità collettiva quale l'esercito americano, ma il brano sembra contenere qualcosa di più specifico di «a general moral utterance, with no particular listener in mind».<sup>47</sup> In questo senso, Peter Nicholls avanza la stimolante ipotesi che il 'tu' poetico manchi di stabilità, sia cangiante, e «slips between the poet speaking to himself, to the reader, to the couturier Paquin, and, perhaps, to the US military», includendo persino una combinazione di alcuni di questi destinatari.<sup>48</sup> L'ipotesi di Nicholls, a mio parere, si presta ad ulteriori ampliamenti adottando un lieve spostamento di prospettiva.

I vv. 134-174 sono stati citati e commentati così spesso alla stregua di un testo indipendente da correre il rischio di dimenticare non solo che fanno

<sup>46</sup> GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, *Ethics and Politics in Tagore, Coetzee and Certain Scenes of Teaching*, in «Diacritics», 3|4 (2002), pp. 17-31, trad. it. di Sergia Adamo, *Etica e politica in Tagore, Coetzee e in certe scene dell'insegnamento*, in «aut aut», 329 (2006), p. 127.

<sup>47</sup> M. BACIGALUPO, *Ezra Pound*, cit., p. 199.

<sup>48</sup> PETER NICHOLLS, *Ezra Pound and the Rhetoric of Address*, in «Affirmations: of the modern», 3, 1 (2015), DOI: <http://doi.org/10.57009/am.48> (consultato il 30 settembre 2022).

parte del Canto 81 nel suo complesso, ma soprattutto che rientrano in una sezione specifica dell'opera, il cui inizio è demarcato dalla notazione a margine «Libretto». Per sua stessa natura, il libretto d'opera è dialogico e racchiude in sé un'alternanza di molteplici voci destinate ad essere musicate in scena da una polifonia di strumenti. Quindi, anche il locutore del canto potrebbe essere mutevole o corale: non ci sono certezze rispetto all'unicità del soggetto dell'enunciazione, e non si può escludere che le parole riprodotte nei versi appartengano a più persone – ad esempio, in parte potrebbero provenire dalla visione «of spirit or hypostasis» che si manifesta a partire dal v.117.

Vari punti del testo, in effetti, mi sembrano smentire la diffusa ipotesi che il frammento lirico del Canto 81 presenti costante sovrapposizione tra locutore e interlocutore: se questo fosse il caso, ad esempio, la coesione interna richiederebbe un possessivo di seconda persona ('thine') ai vv.138-139, «Whose world, or mine or theirs | or is of none?» Invece, il pronome di prima persona fa pensare ad un gioco di voci, ad un locutore altro che formula la domanda in replica al *chant* precedente, o quantomeno ad una istanza di «dialettizzazione o drammatizzazione» della soggettività tipica del Modernismo.<sup>49</sup> Dopotutto, l'intera seconda parte del Canto 81, dice Christian Stead, muove «back and forth between statement [...] and counterstatement»<sup>50</sup> e anche gli spostamenti di tono e registro incoraggiano a supporre che nei versi si alternino o s'intreccino almeno due diverse voci che colloquiano e si rispondono reciprocamente – basti pensare alla già menzionata replica o “difesa” in chiusa al canto, «But to have done instead of not doing | this is not vanity [...]».

Gli stessi vv.138-139 sono utili anche a svelare la posizione dei traduttori riguardo all'eventuale presenza di un sottotesto ideologico-politico nella seconda parte del Canto 81. Rizzardi pare leggere l'interrogativo in chiave di predominio ed esercizio di potere in «Il mondo a chi appartiene, a me, a loro, | o a nessuno?», mentre de Rachewiltz lo interpreta in senso filosofico, quasi a suggerire la coesistenza di più concezioni diverse o alternative della stessa realtà, in «Il mondo, quale? Il mio, il loro, | o di nessuno?» Curiosamente, gli orientamenti si invertono a fine canto, nella traduzione di un passo chiave del testo: «To have gathered from the air a live tradition | or from a fine old eye the unconquered flame | This is not vanity» (vv. 166-167).

Difficile mettere da parte gli ideali che Pound ha esaltato pubblicamente sino alla detenzione quando si incontra l'espressione 'fiamma invitta' (questa, forse, la formulazione più efficace). Sebbene la fiamma divenga uno specifico simbolo politico in Italia non prima del dicembre 1946,<sup>51</sup> è immagine molto ricorrente nella retorica mussoliniana del Ventennio, che sovente sfrutta l'area semantica legata al fuoco e all'ardore per esprimere forza e bellicosità. È questo l'alone ideologico che sembra circondare la traduzione di de Rachewiltz, «Avere colto dall'aria una tradizione viva | o da un occhio fiero ed esperto l'indomita fiamma». Specie nella resa degli aggettivi si opera una forzatura del testo di partenza che risulta in una accentuazione di lessico e categorie concettuali legate a doppio filo al fascismo (es. «fiero», «indomita»).

<sup>49</sup> GIUSEPPE BERNARDELLI, *Il testo lirico: Logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita e pensiero 2002, p. 216.

<sup>50</sup> CHRISTIAN K. STEAD, *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, London, Macmillan 1986, p. 294.

<sup>51</sup> La fiamma tricolore è usata per la prima volta nell'emblema del partito politico MSI, fondato proprio nel dicembre 1946.

Rizzardi, invece, opta per una direzione a dominante estetica, «Aver raccolto dal vento una tradizione viva | o da un bell'occhio antico la fiamma inviolata», dove ad essere privilegiata è nuovamente una complessa architettura fonica di allitterazioni, con «aver» che riecheggia con «vento» e «viva», suoni poi ripresi nel verso successivo non solo con impasti vocalici, ma anche con la coppia «viva» | «inviolata».

### 3 CONCLUSIONI

Secondo Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri, «la lettura ad alta voce dei poeti può portare alla costruzione di una nuova “ermeneutica dell'ascolto”» utile anche ad orientare l'elaborazione di pratiche traduttive e valutarle:<sup>52</sup> si tratta di un'opinione particolarmente convincente quando ad essere declamato dal proprio autore è un testo caratterizzato da evidenti tratti orali. La voce di Pound che legge i vv.134-174 del Canto 81 fu registrata a Spoleto nell'estate del 1967, qualche mese prima dell'intervista con Pasolini, ed ha oggi ampia diffusione grazie ai media digitali.<sup>53</sup>

L'ascolto del brano pone in primo piano i legami già suggeriti tra i versi di Pound e forme liriche bibliche quali il salmo o la litania. Se la voce fosse uno strumento, quella di Pound sarebbe un flauto che suona una sola nota prolungata: il suo ritmo è cadenzato, cantilenante, liturgico e sacrifica qualsiasi partecipazione emotiva. Per rispettare un medesimo pattern sonoro, l'autore distende la pronuncia delle parole o ne piega la metrica; chiude ogni verso con una appoggiatura della voce sugli ultimi elementi vocalici, così che questi assumono maggiore rilievo e si ha la sensazione che il testo rimanga sempre in sospeso, in attesa di risposta. Pare quasi che Pound mastichi la sacrale materialità delle parole e delle sillabe neutralizzando il piano dei contenuti in favore delle ricorrenze ritmiche, in un mormorio costante, continuo, uniforme e unisono che, in una sorta di rituale, riporta il linguaggio alla sua primitività di suono.

Dice Rosaria Lo Russo, «La trasmissione vocale della poesia è [...] una forma di traduzione, e anche la traduzione scritta della poesia intrattiene rapporti fondamentali con il rovello della *pronuntiagione*, più o meno silenziosa, del traduttore»,<sup>54</sup> lo stesso rovello che doveva conoscere bene Rizzardi nel tradurre i *Cantos*. La lettura comparata delle due traduzioni italiane rende evidente, infatti, l'attenzione che egli presta alle ripetizioni e a tutti quei procedimenti stilistici considerati tipici della poesia orale. Il traduttore si mostra pienamente consapevole che, una volta arricchito di nuove sonorità, cadenze ritmiche, o persino di cantabilità, il testo di arrivo crea – per usare le parole di

<sup>52</sup> LORENZO CARDILLI e STEFANO LOMBARDI VALLAURI, *Introduzione*, in *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, cit., p. xxii.

<sup>53</sup> Pound registrò il Canto 81 per l'LP *Ezra Pound Reading His Cantos*, realizzato a Spoleto durante il Festival dei due mondi nell'estate 1967. Le registrazioni circolano online, ed è possibile ascoltare il frammento lirico del Canto 81, ad esempio, all'url <https://youtu.be/uowc28wK7So> (consultato il 30 settembre 2022).

<sup>54</sup> ROSARIA LO RUSSO, *Mettere in voce il verso. La pratica del reading di poesia fra letteratura e vocalità*, in *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, cit., p. 81.

Valéry – «le besoin d'être encore entendue»,<sup>55</sup> il desiderio di essere riascoltato e ripetuto.

Il linguaggio della traduzione di Rizzardi acquista in ripetibilità proprio allontanandosi dalla solennità. Una volta abbandonate alcune delle qualità formali ed estetiche della lingua letteraria, il frammento lirico del Canto 81 risulta parzialmente svuotato anche sul piano dei significati; come avviene nella registrazione di Pound che legge la propria opera, il contenuto è neutralizzato, ma tramite un procedimento opposto, vale a dire l'accentuazione del livello di comunicazione empatica. Infatti, nel testo italiano la fitta trama sonora valorizza l'intensità emotiva, mentre le scelte lessicali sgretolano la biblica monumentalità del modernismo conservatore poundiano. E di conservatore nella traduzione di Rizzardi rimane ben poco, perché, come si è visto, sono smussate anche quelle parti dell'originale che potrebbero tradire cenni ad un'ideologia reazionaria. In altre parole, siamo di fronte ad una scrittura traduttiva che ha un progetto sul testo di partenza e usa i processi trasformativi come pratiche di resistenza.

La complessità del Canto 81 pare suscitare tensioni discordanti in de Rachewiltz, che spesso opta per la chiarezza esplicativa, a volte scioglie i grovigli stilistici per rendere apprezzabile e comprensibile il testo, ma tutto sommato cerca dal lettore un rapporto intellettuale con l'opera, che resta pervasa di sacralità. Al contrario, la traduzione di Rizzardi stimola partecipazione emotiva, trasfigura creativamente il frammento, che assume una naturalezza sconosciuta all'originale e si alleggerisce del peso di ingombranti riferimenti culturali. Non sorprende, quindi, che eserciti tuttora una notevole attrattiva sui programmi televisivi italiani e le relative performance di lettura ad alta voce, soprattutto se è presa in carico ingenuamente: Rizzardi attua senza dubbio una procedura di rinnovamento che apre il Canto a una maggiore condivisione già sulla pagina scritta, ancor prima di essere letto ad alta voce. E forse creare tale accessibilità non è una scelta poetica ideologicamente innocente da parte di chi, come diceva Pound, si pone «in opposizione ai suoi concetti FONDAMENTALI».<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> PAUL VALÉRY, *Poésie et pensée abstraite*, in ID., *Oeuvres*, a cura di JEAN HYTIER, Paris, Gallimard 1957, vol. I, p. 1325.

<sup>56</sup> PIERO SANAVIO, *La gabbia di Pound*, Roma, Fazi 2005, p. 115.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALEXANDER, MICHAEL, *The Poetic Achievement of Ezra Pound*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press 1981.
- ANDERSON, DAVID, *Breaking the Silence: The Interview of Vanni Ronsisvalle and Pier Paolo Pasolini with Ezra Pound in 1968*, in «Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics», 10, 2 (1981), pp. 331-345.
- ANNOVI, GIAN MARIA, *In the Theater of my Mind: Authorship, Personae, and the Making of Pier Paolo Pasolini's Work*, New York, Columbia University 2011.
- BACIGALUPO, MASSIMO, «*And as for Text We Have Taken It...*»: *Retranslating Ezra Pound's Renaissance Cantos*, in «Lingue e Linguaggi», 14 (2015), pp. 121-135.
- ID., *Ezra Pound, Italy, and the Cantos*, Clemson, Clemson University Press 2020.
- BERNARDELLI, GIUSEPPE, *Il testo lirico: Logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita e pensiero 2002.
- BUSH, RONALD, *Art Versus the Descent of the Iconoclasts: Cultural Memory in Ezra Pound's Pisan Cantos*, in «SPELL: Swiss Papers in English Language and Literature», 18 (2006), pp. 87-111.
- CANTRELL, CAROL H., *Quotidian to Divine: Some Notes on Canto 81*, in «Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics», 12, 1 (1983), pp. 11-20.
- CARDILLI, LORENZO e STEFANO LOMBARDI VALLAURI, *Introduzione*, in *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, a cura di IID., Torino, Accademia University Press 2020, pp. vii-xxxvi.
- CONTINO, VITTORUGO, *Spots & Dots. Ezra Pound In Italy. From the Pisan Cantos*, Venezia, Rizzoli 1970.
- D'EPIRO, PETER, *Whose Vanity Must Be Pulled Down?*, in «Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics», 13, 2 (1984), pp. 247-252.
- DAVIE, DONALD, *Ezra Pound*, New York, Viking 1975.
- EASTMAN, BARBARA, *Ezra Pound's Cantos: The Story of the Text, 1948-1975*, Orono (ME), National Poetry Foundation 1979.
- ERKKILA, BETSY, *Ezra Pound: The Contemporary Reviews*, Cambridge, Cambridge University Press 2011.
- FELDMAN, MATTHEW, *Ezra Pound's Fascist Propaganda 1935-45*, Basingstoke, Palgrave Macmillan 2013.
- FORTINI, FRANCO, *La poesia ad alta voce*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura di LUCA LENZINI, Milano, Mondadori 2003, pp. 1562-1578.
- KENNER, HUGH, *Blood for the Ghosts*, in *New Approaches to Ezra Pound. A Co-ordinated Investigation of Pound's Poetry and Ideas*, a cura di EVA HESSE, London, Faber and Faber 1969, pp. 329-348.
- LO RUSSO, ROSARIA, *Mettere in voce il verso. La pratica del reading di poesia fra letteratura e vocalità*, in *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, a cura di LORENZO CARDILLI e STEFANO LOMBARDI VALLAURI, Torino, Accademia University Press 2020, pp. 71-90.
- MATARAZZO, GIUSEPPE, *Letizia Battaglia: «Devo tutto a Ezra Pound»*, «Avvenire», 30 marzo 2019, url <https://www.avvenire.it/agora/pagine/letizia-battaglia-devo-tutto-a-pound>.
- MATTHIESSEN, F-O. (a cura di), *The Oxford Book of American Verse*, Oxford e New York, Oxford University Press 1950.

- MCGANN, JEROME J., *The Cantos of Ezra Pound: the Truth in Contradiction*, in «Critical Inquiry», 15, 1 (1988), pp. 1-25.
- MISTRORIGO, ALESSANDRO, *Phonodia. La voce dei poeti e l'uso delle registrazioni*, in *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, a cura di LORENZO CARDILLI e STEFANO LOMBARDI VALLAURI, Torino, Accademia University Press 2020, pp. 91-106.
- MONTALE, EUGENIO, *Quaderno di Traduzioni*, Milano, Mondadori 2021, EPub.
- NICHOLLS, PETER, *Ezra Pound and the Rhetoric of Address*, in «Affirmations: of the Modern», 3, 1 (2015), DOI: <http://doi.org/10.57009/am.48>.
- PASOLINI, PIER PAOLO, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi 1979.
- ID., *Dai Dialoghi con Pasolini su «Vie Nuove» 1961: Una polemica su politica e poesia*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di WALTER SITI e SILVIA DE LAUDE, Milano, Mondadori 1999, pp. 969-975.
- PETRILLO, LEONARDO, *Pasolini/Pound. Odi et amo*, Cosenza, La Mongolfiera 2022.
- POUND, EZRA, *Lustra of Ezra Pound*, London, Elkin Matthews 1916.
- ID., *Canti pisani*, trad. e cura di ALFREDO RIZZARDI, Parma, Guanda 1953.
- ID., *Le poesie scelte*, trad. e cura di ALFREDO RIZZARDI, Milano, Mondadori 1961.
- ID., *Canti pisani*, trad. e cura di ALFREDO RIZZARDI, Parma, Guanda 1962.
- ID., *The Cantos of Ezra Pound*, London, Faber and Faber 1975.
- ID., *Canti Pisani*, trad. e cura di ALFREDO RIZZARDI, Milano, Garzanti 1980.
- ID., *Ezra and Dorothy Pound: Letters in Captivity 1945-1946*, a cura di OMAR POUND e ROBERT SPOO, Oxford, Oxford University Press 1999.
- ID., *The Pisan Cantos*, a cura di RICHARD SIEBURTH, New York, New Directions 2003.
- ID., *I Cantos*, trad. e cura di MARY DE RACHEWILTZ, Milano, Mondadori 2013.
- RIVALI, ALESSANDRO, *Ho cercato di scrivere Paradiso. Ezra Pound nelle parole della figlia: Conversazioni con Mary de Rachewiltz*, Milano, Mondadori 2018, EPub.
- RONDISVALLE, VANNI (regista). *Un'ora con Ezra Pound*, in *Incontri di Gastone Favero*, RAI, trasmesso il 19 giugno 1968, url <https://archive.org/details/pasolini-incontra-ezra-pound>.
- ID., *Pasolini ed Ezra Pound*, in «Siculorum Gymnasium», 56, 1 (2003), pp. 139-146.
- SANAVIO, PIERO, *La gabbia di Pound*, Roma, Fazi 2005.
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY, *Ethics and Politics in Tagore, Coetzee and Certain Scenes of Teaching*, in «Diacritics», 3|4 (2002), pp. 17-31, trad. it. di Sergia Adamo, *Etica e politica in Tagore, Coetzee e in certe scene dell'insegnamento*, in «aut aut», 329 (2006), pp. 109-137.
- STEAD, CHRISTIAN K., *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, London, Macmillan 1986.
- VALÉRY, PAUL, *Poésie et pensée abstraite*, in ID., *Oeuvres*, a cura di JEAN HYTIER, Paris, Gallimard 1957, vol. 1, pp. 1314-1339.



## PAROLE CHIAVE

Ezra Pound; *Cantos*; Pier Paolo Pasolini; translation



### NOTIZIE DELL'AUTORE

ILARIA NATALI è professoressa associata di Letteratura inglese presso l'Università di Firenze. Si occupa di analisi dei manoscritti moderni, intertestualità, relazioni tra letteratura e storia delle idee, traduzione interlinguistica e intersemiotica, con particolare attenzione alle opere del Modernismo e dell'Illuminismo. Ha presentato i risultati delle proprie ricerche in cinque monografie, circa quaranta articoli e trenta convegni internazionali. È condirettrice della rivista *LEA*.

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ILARIA NATALI, *Per un patto con Ezra Pound. Il Canto 81 fra traduzione interlinguistica e dialogo intermediale*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.





## BREVITAS AMERICANA.

### STEPHEN CRANE, TRADUZIONE POETICA E VISIBILITÀ MODERNISTA

GIUSEPPE NORI – *Università di Macerata*

In questi primi decenni del Duemila, *The Black Riders and Other Lines* (1895) di Stephen Crane è stato rivalutato non solo come «uno dei quattro libri» che «hanno dato forma alla poesia americana» dell'Ottocento, ma anche come «il primo libro americano stampato con un evidente *design* modernista» (McGann). Parimenti, il suo autore è stato eletto al ruolo di «primo modernista americano» (Auster). Sulla scia di tali audaci affermazioni, questo saggio esplora alcune liriche di Crane in relazione a diversi aspetti della traduzione. Caratterizzate da *brevitas* e proiezioni immaginative ad alta compressione linguistica e densità espressiva, le poesie del giovane americano si collocano all'interno di un terreno condiviso di visualizzazione, a cavallo di diversi sistemi di segni. I suoi versi generano potenti interazioni tra arte verbale e non verbale; sollecitano trasmutazioni endolinguistiche e intrasemiotiche; mettono in rilievo complessità intertestuali e semantiche a un crocevia in cui traduzione intersemiotica e traduzione interlinguistica convergono e si affiancano a sfidare ancor più il compito del traduttore letterario.

In these early decades of the new millennium, Stephen Crane's first volume of poetry, *The Black Riders and Other Lines* (1895), has been reassessed not only as one of the four works which «define the shape of American poetry» in the nineteenth century, but also as «the first American book printed with a clear Modernist design» (McGann). Likewise, its young author has been elected to enjoy the status of «the first American modernist» (Auster). In the wake of such bold reappraisals, this essay explores some of Crane's shorter poems with a focus on different aspects of translation. Characterized by verbal brevity and compression, casting large figures upon the imagination and charged with meaning, Crane's lines share a common ground of visualization across different signifying systems. They generate powerful interactions between verbal and nonverbal arts; provoke intralingual and intrasemiotic transmutations; foreground intertextual and semantic complexities at a crossroad where intersemiotic and interlingual translation meet and join one another, challenging the task of the literary translator.

#### I INTRODUZIONE: GLI SCRITTORI DA AVERE

A country gets real writers by having them. Writers who are trying to do decent work in America now do not know what they owe to Walt Whitman, Herman Melville, Steve Crane. (Sherwood Anderson, 1926)<sup>1</sup>

Il dibattito sulla poesia americana dell'Ottocento è ancora, e decisamente, aperto. In gioco, da tempo, è non solo la definizione di un suo canone classico più o meno stabile e condiviso, ma anche la valutazione dell'impatto che la tradizione romantica e post-romantica ha avuto, quanto a ricadute stilistico-letterarie e storico-culturali, come notava Sherwood Anderson a metà anni

<sup>1</sup> SHERWOOD ANDERSON, *Introduction* a STEPHEN CRANE, *Midnight Sketches and Other Impressions*, in *The Work of Stephen Crane*, a cura di WILSON FOLLETT, 12 voll., New York, Knopf 1925-1927, vol. XI, pp. xi-xv, p. xiv. Nel corso del saggio, a seconda delle diverse esigenze argomentative e discorsive, i vari passi tratti da testi in lingua straniera verranno citati in originale o in traduzione italiana (a volte anche affiancati o intervallati, ove opportuno, gli uni agli altri). Tutte le traduzioni sono di chi scrive, a eccezione di quelle che rinviano direttamente a edizioni italiane esistenti, riportate in bibliografia. Tutti i corsivi nelle citazioni sono aggiunti tranne diversa indicazione.

Venti del Novecento, sul primo Modernismo americano. A fronte delle varie dinamiche diacroniche e sincroniche che a cavallo dei due secoli hanno dato vita a fenomeni di espansione discontinua, quali scoperte postume e clamorose resurrezioni, da un lato, o confermato la vitalità di valori artistici e fattori statici durevoli, dall'altro, gli storici e i critici letterari hanno continuato ad attestarsi su posizioni quanto meno dialettiche se non apertamente discordi.<sup>2</sup>

Uno dei nodi mai sciolti nella definizione del canone poetico dominante si stringe ancora intorno ai *grandi* nomi da affiancare a Walt Whitman e Emily Dickinson, i due classici indiscussi e inamovibili dell'Ottocento, pur consacrati in circostanze e condizioni a dir poco opposte nel corso della seconda metà del secolo. Personaggio sfacciatamente pubblico il primo, il cantore di Brooklyn ha da sempre dominato il panorama poetico americano sin dal memorabile riconoscimento che Emerson ne operò al primo apparire di *Leaves of Grass* nel 1855, l'opera che egli avrebbe continuato a variare ed espandere con ben sei edizioni fino alla cosiddetta «deathbed edition» del 1892, anno della sua morte. Schiva e sconosciuta la seconda, con appena una decina di poesie apparse in vita tra il 1858 e il 1878, l'autoreclusa di Amherst fu, come noto, scoperta e resuscitata nell'arco di un decennio a seguire la sua morte, avvenuta nel 1886. Ben tre volumi di versi e due di lettere (variamente predisposti sulla base di una ristretta scelta dai manoscritti a opera di due dei suoi sedicenti «amici», Mabel Loomis Todd e T. W. Higginson) vennero infatti pubblicati a Boston tra il 1890 e il 1896, avviando così «Miss Dickinson» l'«invisibile» alla sua strepitosa vita postuma.<sup>3</sup>

Il problema di una canonizzazione più ampia e per così dire ancillare rispetto a questi due *classici* della poesia americana ha coinvolto altri tre *classici*, riconosciuti tali, però, pur sempre con dinamiche e tempistiche molto diverse tra loro, in quanto noti e apprezzati e di sicuro più importanti per le opere in prosa. Edgar Allan Poe, Ralph Waldo Emerson, e Herman Melville sono i grandi nomi che ricorrono, alternandosi, singolarmente o in un gioco di coppie, accanto agli altri due. Solo di recente, da poco più di un decennio circa, un quarto nome – quello di Stephen Crane, autore di due esili volumi di versi, e anche lui meglio noto come prosatore – è stato invocato quale candidato a far parte dell'eccellenza poetica del Nuovo Mondo. Così Jerry McGann, autorevole studioso di poesia romantica e post-romantica inglese e americana anche in versione transatlantica, ha avanzato la sua proposta di definizione canonica, legittimandone però il valore sulla base delle specifiche opere *pubblicate*, ossia dei singoli *libri* quali veri e propri eventi editoriali, formativi e trasformativi, al momento della loro apparizione sulla scena letteraria:

<sup>2</sup> Sulla corrispondenza tra espansione dei fenomeni linguistici, da un lato, e diffusione dei modelli letterari, dall'altro, nel tempo e nello spazio, e dei relativi problemi sincronici e diacronici si veda la nota posizione (qui sintetizzata e parafrasata) di ROMAN JAKOBSON, *Language in Literature*, a cura di KRYSZYNA POMORSKA e STEPHEN RUDY, Cambridge, Harvard University Press 1987, in particolare il classico *Linguistics and Poetics* (1960), pp. 62-94, alle pp. 63-65 del volume. Fondamentali, pur restando sullo sfondo di questo saggio, sono altri tre classici di Jakobson, *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry* (1960), *On Linguistic Aspects of Translation* (1959) e *On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters* (1970), anch'essi raccolti in *Language in Literature*, pp. 121-144, 428-435, 479-503.

<sup>3</sup> «Edited by two of her friends»: così si specificava nel frontespizio, sopra i nomi dei due curatori del primo volume, *Poems by Emily Dickinson*, a cura di MABEL LOOMIS TODD e T. W. HIGGINSON, Boston, Roberts Brothers 1890, con una *Preface*, firmata per esteso THOMAS WENTWORTH HIGGINSON, pp. iii-vi (punteggiata dagli epiteti «recluse», «recluse woman» «invisible», usati per tratteggiare «Miss Dickinson»). Per gli altri volumi pubblicati tra il 1891 e il 1896 si rinvia alla bibliografia finale.

There are four books published in the nineteenth century that define the shape of American poetry. First is Poe's 1845 volume *The Raven and Other Poems*, then Whitman's *Leaves of Grass* (1855), then the posthumous *Poems by Emily Dickinson* (1890), and finally Stephen Crane's *The Black Riders and other lines*, published in 1895. The significance of the first three is well known and has been extensively discussed. Not so Crane's book.

L'audace affermazione è del 2009. Essa cade all'interno di un'opera critica intitolata appunto *Stephen Crane's «The Black Riders and other lines»*, che parte dalla (ri)edizione di quel primo volume di versi del giovane scrittore, promossa da McGann stesso sulla scia dei suoi noti e influenti studi testuali, divulgata poi anche in rete, nel 2012, in agevole edizione elettronica.<sup>4</sup> In essa vengono riprodotte le tavole originali della prima edizione bostoniana del 1895, corredate, in aggiunta, della puntuale trascrizione delle poesie nello stesso formato tipografico, con a seguire una postfazione critica e un apparato di ulteriori materiali d'archivio relativi al libro come manufatto e documento storico di fine secolo. Oltre a variare e/o integrare la definizione del canone ottocentesco, l'inclusione inedita di un Crane poeta nel quartetto dei classici di quel secolo vuole anche e di proposito richiamare l'attenzione sull'importanza che quella poesia (o parte di essa) ha avuto per la grande stagione modernista del secolo successivo. Di conseguenza, nella sua estensione più ampiamente artistica, quindi non solo letteraria, oltre l'ambito dell'arte verbale di lingua inglese su entrambe le sponde dell'oceano, quella ripercussione non può che ricadere (pur a ritroso, dopo un secolo) anche sulla scena europea in virtù delle dimensioni e preoccupazioni estetiche che, grazie ai continui fenomeni di interazione e trasmissione linguistico-culturale, tra cui e non da ultimo le traduzioni, hanno informato le avanguardie del primo Novecento fino agli «anni», per dirla con il T-S Eliot dei *Quartets*, «dell'entre deux guerres».<sup>5</sup>

In tal senso, ossia nel senso della proiezione verso il secolo successivo, oltre all'eclatante *Melville Revival*, emblematico è proprio il caso, congiunto, di Dickinson e Crane. Emersi entrambi, pur per diverso destino editoriale, proprio nel mezzo dei cosiddetti *Yellow Nineties*, i due poeti vengono accolti e apprezzati (se non proprio cooptati) già fin dalla metà degli anni Dieci del Novecento come i precursori dell'avanguardia: gli antesignani dell'Imagismo. Da Harriet Monroe, che nel dicembre del 1914 definiva Emily Dickinson «an unconscious and uncatalogued Imagiste», e Edith Wyatt, anch'ella associata ai circoli letterari di Chicago, che poco meno di un anno dopo, nel settembre del 1915, a sua volta elevava Crane, come poeta, addirittura al di sopra degli Imagisti stessi, si arriva all'accoppiamento dei due. Dickinson e Crane – la signorina della Nuova Inghilterra che non si spingeva oltre la soglia di casa e il

<sup>4</sup> JEROME MCGANN, *Stephen Crane's «The Black Riders and other lines»*, Houston, Rice University Press 2009, p. 161. A partire da vari e fondamentali studi critici dei primi anni Novanta del Novecento tra cui il volume (dal titolo in questo senso eloquente) *Black Riders: The Visible Language of Modernism*, Princeton, Princeton University Press 1993 (pur lì soffermandosi limitatamente su Crane), lo studioso americano ha esplorato problematiche teoriche e attinenti dimensioni analitiche in numerosi contributi a seguire fino al presente, per i quali si rinvia alla bibliografia finale.

<sup>5</sup> T-S ELIOT, *Four Quartets* (1943), in ID., *The Complete Poems and Plays, 1909-1950*, New York, Harcourt, Brace & World 1952, pp. 115-145: «So here I am, in the middle way, having had twenty years— / Twenty years largely wasted, the years of *l'entre deux guerres*» (*East Coker*, V, vv. 172-173, p. 128).

*bohémien* del New Jersey trapiantato a New York, poi giramondo perduto – diventano così i famosi «imagisti morti» a cui il cantore di Chicago Carl Sandburg dedica, nel 1916, una memorabile doppia epistola poetica in due terzine, *Letters to Dead Imagists*.<sup>6</sup> Di lì a meno di un decennio circa, le nuove edizioni delle loro opere – anch'esse, come per il risuscitato Melville, ripubblicate quali edizioni *complete* (o verosimilmente tali) a metà anni Venti – ne avrebbero consolidato la presenza letteraria e in certo qual modo, e a maggior ragione per loro, anche l'identità *modernista*.<sup>7</sup>

Sebbene i due fossero destinati a restare uniti fino a metà Novecento e oltre, pur nella loro marcata diversità,<sup>8</sup> quali anticipatori tardo-ottocenteschi della grande poesia del nuovo secolo, la complessa questione dei manoscritti della poetessa di Amherst, la controversa storia editoriale delle sue opere, nonché la crescente messe di studi critici susseguitisi hanno ben presto reso la distanza con il compagno «imagista morto» incolmabile sul fronte poetico. Canonizzato in pieno Modernismo come un classico della narrativa americana di cui gli scrittori del presente, come sosteneva Anderson, non avrebbero

<sup>6</sup> Cfr., nell'ordine, HARRIET MONROE, *The Single Hound, by Emily Dickinson*. Little, Brown & Co., in «Poetry», V, n. 3 (1914), pp. 138-140, p. 138; EDITH WYATT, *Stephen Crane*, in «The New Republic», IV, n. 45 (1915), pp. 148-150; e CARL SANDBURG, *Chicago Poems*, New York, Holt 1916, p. 176. Prima di questi pronunciamenti, quel Crane poeta che era stato salutato come una sorta di «Whitman condensato o Emily Dickinson ampliata», era stato anche ricordato, sulla scia della sua prematura scomparsa, da amici ed eminenti scrittori quali Garland e Cather, Barry, Wells e Linson. La famosa definizione del giovane poeta come «a condensed Whitman or an amplified Emily Dickinson» si deve proprio al curatore dei primi volumi della poetessa di Amherst, THOMAS WENTWORTH HIGGINSON, *Recent Poetry*, in «The Nation», LXI, n. 1582 (1895), pp. 296-297, p. 296. Per le altre autorevoli testimonianze retrospettive, che si avrà modo di richiamare anche più avanti, si vedano HAMLIN GARLAND, *Stephen Crane: A Soldier of Fortune*, in «The Saturday Evening Post», CLXXIII, n. 4 (1900), pp. 16-17; ID., *Stephen Crane as I Knew Him*, in «The Yale Review», III, n. 3 (1914), pp. 494-506; ID., *Roadside Meetings*, New York, MacMillan 1930, pp. 189-206; WILLA CATHER, *When I Knew Stephen Crane*, in «The Courier», XV, n. 28 (1900), pp. 4-5; H-G WELLS, *Stephen Crane: From an English Standpoint*, in «The North American Review», CLXXI, n. 525 (1900), pp. 233-242; JOHN D. BARRY, *A Note on Stephen Crane*, in «The Bookman», XIII, n. 2 (1901), p. 148; CORWIN KNAPP LINSON, *Little Stories of «Steve» Crane*, in «The Saturday Evening Post», CLXXV, n. 41 (1903), pp. 19-20; ID., *My Stephen Crane*, a cura di E-H CADY, Syracuse, Syracuse University Press 1958. A J. D. BARRY in *A Note on Stephen Crane*, cit., p. 148 si deve inoltre la rievocazione del presunto episodio a casa di William Dean Howells a Manhattan, dove il giovane Crane a inizio aprile 1893 fu folgorato dai versi della Dickinson a lui letti dallo stesso Howells. Su questo episodio si veda anche STEPHEN CRANE, *The Correspondence of Stephen Crane*, a cura di STANLEY WERTHEIM e PAUL SORRENTINO, 2 voll., New York, Columbia University Press 2008, vol. I, p. 54, dove, in una lettera dell'8 aprile 1893, in risposta ad una richiesta di lettera di presentazione da parte di Crane, Howells menziona il «piacevole colloquio» avuto con lui.

<sup>7</sup> Vedi, rispettivamente, *The Complete Poems by Emily Dickinson*, a cura di MARTHA DICKINSON BIANCHI, Boston, Little, Brown, and Company 1924 (edizione ovviamente non «completa», come invece sarà trent'anni dopo quella, pur controversa, curata da THOMAS H. JOHNSON, *The Poems of Emily Dickinson*, 3 voll., Cambridge, Harvard University Press 1955) e *The Work of Stephen Crane*, a cura di W. FOLLETT, 12 voll., cit. Come per Melville, anche per Crane il ritorno di interesse che porta all'edizione multivolume delle sue opere venne preannunciato da una prima biografia, THOMAS BEER, *Stephen Crane: A Study in American Letters*, New York, Knopf 1923. Quell'edizione, d'altronde, vantava varie *Introduzioni* d'autore ai singoli volumi, tra cui quelle di Carl Van Doren, William Lyon Phelps, Amy Lowell, lo stesso Thomas Beer, Willa Cather, H-L Mencken, e il già citato Sherwood Anderson.

<sup>8</sup> Questa marcata differenza, già sottolineata da HARRIET MONROE, *Stephen Crane*, in «Poetry», XIV, n. 3 (1919), pp. 148-152, viene ribadita da AMY LOWELL, nella sua *Introduction* a *The Black Riders*, proprio nella prima edizione multivolume delle opere dello scrittore, *The Work of Stephen Crane*, a cura di W. FOLLETT, cit., vol. VI, pp. x-xxix (volume che raccoglie anche l'altra raccolta, *War is Kind*), per finire inoltre col negare filiazioni dirette tra i versi di Crane e la poesia imagista, pur riconoscendo inconfutabili similarità.

potuto né dovuto fare a meno, al Crane poeta, invece, pur non ignorato per i suoi versi, è poi stato assegnato un ruolo tutt'al più complementare, anche all'interno del suo stesso macrotesto letterario. Questo quadro, di riflesso, si ritrova duplicato a livello internazionale per entrambi gli autori. E lo stesso si riscontra nel nostro paese sia nel campo della traduzione letteraria sia in quello degli studi specialistici. Nel suo insieme, la ricezione traduttiva e critica della Dickinson in Italia è stata e continua a essere a dir poco considerevole, se non straordinaria, come considerevole, in relativa proporzione, lo è stata, e continua a esserlo, quella di Crane narratore. Quasi inesistente, invece, almeno fino a questi primi decenni del Duemila, in cui sono emerse alcune eccezioni, lo è stata quella di Crane poeta.

Essendo l'ultimo a essere candidato a far parte del canone classico della poesia americana dell'Ottocento, nonché l'unico di quei poeti ad arrivare anagraficamente al nuovo secolo, pur non destinato a viverlo se non per pochi mesi, Crane può infatti offrire suggestivi spunti di riflessione proprio sulla *temperie modernista* che la sua opera poetica preannuncia e in certo qual modo già incorpora. I suoi versi hanno da sempre sollecitato interazioni ricettive, creative e critiche tra espressione verbale e altri sistemi di segni; hanno generato trasposizioni grafiche e riscritture parodiche, trasmutazioni endolinguistiche, intrasemiotiche e intersemiotiche, la cui portata semantica, a mio avviso, va inevitabilmente esplorata e rivalorizzata, nonché tenuta in debita considerazione (teorica e pratica) anche nella traduzione interlinguistica. Dedito personalmente, e da vari anni, a un progetto aperto e *in progress* di recupero del poeta Crane in Italia, a livello sia traduttivo che critico, con particolare attenzione rivolta proprio a *The Black Riders and Other Lines*, torno dunque (e si perdonerà l'eccessiva attivazione della funzione espressiva/testimoniale, per dirla con Jakobson e Genette, che a tratti, ne potrà derivare) su alcuni problemi che possono essere ricondotti all'interno di questa riflessione, funzionale a fare emergere, anche nella sua complessità interlinguistica, la ricchezza letteraria di un poeta *fin de siècle* tutto proiettato verso il Novecento, e poi dal, e nel, Novecento accolto.

## 2 LUOGHI PERDUTI DI POTENTE ESPRESSIONE VERBALE

Whatever is deeply thought is well written, in the view of M. Remy de Gourmont. The observation has an aerial beauty. From its outlook one instinctively casts a revisiting glance of speculation at well written places in expression one had lost awhile, to find how deeply thought they are. (Edith Wyatt, 1915)<sup>9</sup>

*The Black Riders and Other Lines* apparve l'11 maggio del 1895 per i tipi di Copeland and Day a Boston. Associata all'avanguardia europea e americana del movimento delle arti del libro, nel più ampio contesto delle *Arts and Crafts*, la piccola casa editrice del Massachusetts (fondata nel 1893 e sciolta nel 1899) mirava a pubblicare edizioni limitate di opere letterarie in formati artistici di pregio, simili a quelli proposti in quegli anni in Inghilterra da William

<sup>9</sup> E. WYATT, *Stephen Crane*, cit., p. 148.

Morris e altri influenti letterati-stampatori.<sup>10</sup> Dedicato a Hamlin Garland, il volume raccoglieva sessantotto poesie in versi liberi e in gran parte brevi, tutte sprovviste di titolo ed elencate con numeri romani. La prima edizione, per fraintendimento di Crane, che comunque si rivelò poi entusiasta, presentava i singoli testi tutti in maiuscolo, stampati nella parte alta della pagina, con il nero dei caratteri marcati che, soprattutto per le poesie più corte, veniva a creare un contrasto volutamente *visibile* con il resto del foglio immacolato. Dal manoscritto alla stampa, con le sue avventurose innovazioni del *design* grafico e tipografico (discutibili o meno), l'arte del libro aveva già operato una prima, decisiva trasmutazione estetica dell'opera.<sup>11</sup>

«[U]nbroken phalanxes of small capitals»; «small skeletons of poetry»: così vennero definiti quei versi, visualizzati già in prospettiva intersemiotica, da due suggestive recensioni d'autore nei primi mesi del 1896. Mentre un'altra recensione altrettanto autorevole, apparsa l'anno prima, aveva già presentato il giovane Crane addirittura come «the Aubrey Beardsley of poetry».<sup>12</sup> Ad accentuare questo gioco grafico del bianco e nero contribuì non poco anche il motivo floreale della copertina: una sinuosa orchidea nera, sia sul fronte che sul retro, disegnata dall'amico artista canadese Frederick C. Gordon: un'«orchidea ridicola», come la liquidò, trent'anni dopo, Amy Lowell.<sup>13</sup>

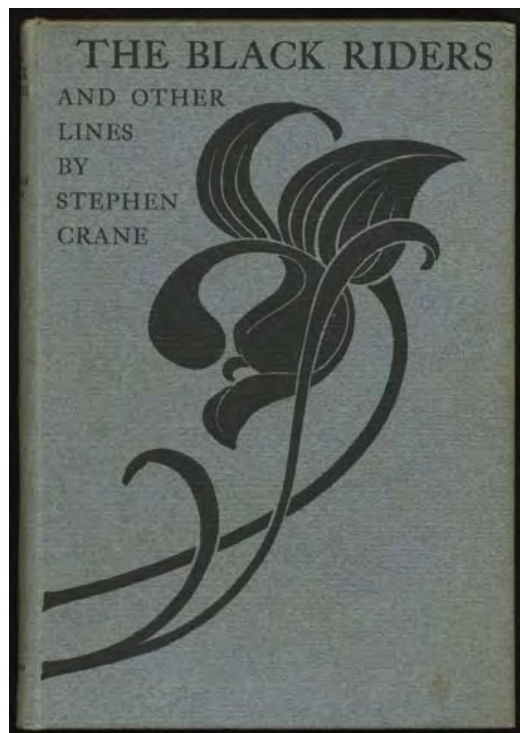
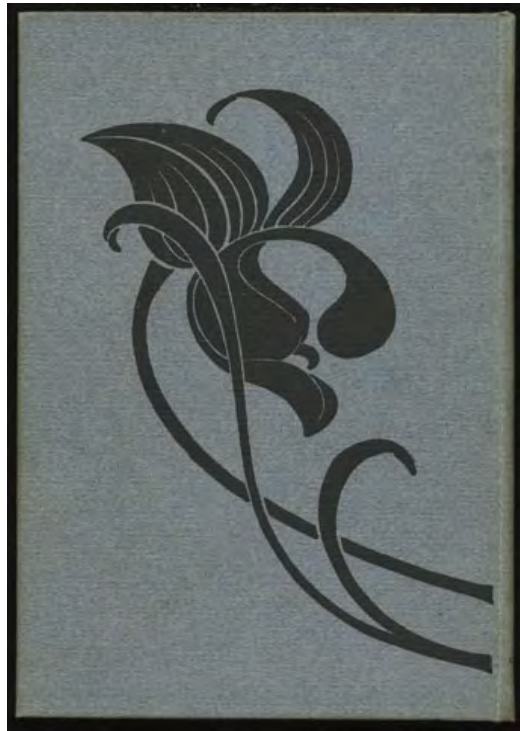
Queste le due tavole della copertina, tratte dal volume curato da McGann, e, a seguire, il frontespizio e la pagina della prima poesia il cui *incipit* dà il titolo alla raccolta:

<sup>10</sup> Vedi J. MCGANN, *Black Riders*, cit., pp. 4-41.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 76-117, in particolare pp. 89-94, dove il critico si sofferma sull'importanza della visibilità dei caratteri materiali della poesia, decisamente decadente e simbolista, del campo poetico come sistema autosignificante, e delle distorsioni interpretative dell'avanguardia novecentesca a seguire.

<sup>12</sup> Rispettivamente, nell'ordine, la prima definizione dei versi di Crane è di WILLIAM DEAN HOWELLS, *Life and Letters*, in «Harper's Weekly», XL, n. 2040 (1896), p. 79; la seconda invece è del noto critico e studioso MARK ANTONY DE WOLFE HOWE, *Six Books of Verse*, in «The Atlantic Monthly», LXVIII, n. 460 (1896), pp. 267-272, p. 271; mentre la felice provocazione che associa Crane a Beardsley, l'illustratore più famoso del decennio, è di HARRY THURSTON PECK, *Some Recent Volumes of Verse*, in «The Bookman», I, n. 4 (1895), pp. 254-256, p. 254, rivista letteraria e artistica newyorkese di punta («An Illustrated Literary Journal», come recitava il sottotitolo), da Peck stesso fondata e diretta.

<sup>13</sup> Sull'apporto di Gordon (artista, come Linson, formatosi a Parigi), cfr. S. CRANE, *The Correspondence*, cit., vol. I, pp. 88-89; STANLEY WERTHEIM, *A Stephen Crane Encyclopedia*, Westport, Greenwood Press 1997, p. 134; e A. LOWELL, *Introduction*, cit., che così criticava la copertina: «His roommate Frederick Gordon designed the silly orchid which straggled over the cover, clever enough for some other book, disgracefully out of place for this» (pp. xix-xx).



THE BLACK RIDERS AND  
OTHER LINES BY STE-  
PHEN CRANE

BOSTON COPELAND AND DAY MDCCCXCV

I  
BLACK RIDERS CAME FROM THE SEA.  
THERE WAS CLANG AND CLANG OF SPEAR AND  
SHIELD,  
AND CLASH AND CLASH OF HOOF AND HEEL,  
WILD SHOUTS AND THE WAVE OF HAIR  
IN THE RUSH UPON THE WIND:  
THUS THE RIDE OF SIN.

I



Queste caratteristiche grafiche dell'edizione originale del 1895 (anche perché poi riproposta una sola volta, congiuntamente da Copeland and Day a Boston e da Heinemann a Londra l'anno successivo) sono andate, per ovvie ragioni, via via scomparendo. La perdita si registra già a partire dalle prime recensioni (che trasformano subito il maiuscoletto in tondo) e prosegue poi non solo nelle varie raccolte antologiche o ristampe a seguire, ma anche e ancor più nelle successive edizioni ufficiali delle opere di Crane, dalla prima alla seconda metà del Novecento fino alle ultime di questi primi decenni del Duemila.<sup>14</sup> Nel contempo, invece, è restata e s'è consolidata la valutazione primo-novecentesca di un Crane poeta d'avanguardia, protomodernista o pienamente modernista.

Sebbene consapevole delle pur sporadiche posizioni critiche che già dagli anni Novanta del secolo scorso sottolineavano l'importanza delle edizioni originali di Crane (anche e soprattutto sul piano grafico e tipografico nel contesto dei movimenti artistici di fine Ottocento, già considerati modernisti sul piano storico-letterario),<sup>15</sup> quando ho iniziato a occuparmi dei suoi versi con le prime proposte di traduzione, nel corso del primo decennio del Duemila, il mio orientamento mirava a ipotizzare e a ri-scoprire *anche* un Crane diametralmente opposto. Come dire – con una parola tanto provocatoria quanto lo era stata nei suoi confronti quella forse fin troppo abusata di *avanguardia* – un Crane, pur sempre anticonformista e iconoclasta, di *retroguardia*. Ho avviato così il lavoro su *The Black Riders* con il fermo obiettivo di produrre un'edizione critica con testo a fronte corredata di un agile commentario in appendice per ogni componimento di quel suo primo volume di poesia, non essendoci nel nostro paese, a eccezione di poche liriche sparse, tradotte e incluse in antologie varie, alcuna edizione italiana a sé stante dei suoi versi. Mentre l'attività traduttiva procedeva, ho così anticipato un paio di scelte rappresentative, ancorché provvisorie, a preludio e auspicio dell'edizione progettata, entrambe apparse su rivista: una prima silloge di quattordici poesie, con testo a fronte, introdotta da una breve premessa nel 2004; una seconda silloge di sedici poesie, senza testo a fronte, in appendice a un saggio

<sup>14</sup> Sebbene recasse l'indicazione «THIRD EDITION» (probabilmente a causa delle cinquanta copie aggiuntive alla prima edizione, stampate su carta speciale in inchiostro verde), l'edizione del 1896 era di fatto una seconda edizione (cfr. J. MCGANN, *Stephen Crane's «The Black Riders»*, cit., p. 163), e l'unica destinata a essere riproposta nel formato grafico originale (poi ristampata in facsimile, e a numero limitato, da Folcroft Library Editions nel 1971, e da Richard West nel 1977), mentre una prima ristampa vera e propria, sempre con copyright Copeland and Day, ma che già trasformava il maiuscoletto in tondo, apparve a Cambridge per i tipi di Maynard, Small & Company nel 1905. Quanto alle edizioni successive delle sue poesie, oltre al vol. VI in *The Work of Stephen Crane*, a cura di W. FOLLETT, cit. (in cui, tra l'altro, i testi vengono stampati tutti in corsivo), vanno ricordate *The Poems of Stephen Crane: A Critical Edition*, a cura di JOSEPH KATZ, New York, Cooper Square Publishers 1971, e, in formato più snello, *The Complete Poems of Stephen Crane*, a cura di JOSEPH KATZ, Ithaca, Cornell University Press 1972; *Poems and Literary Remains*, in *The Works of Stephen Crane*, a cura di FREDSON BOWERS, 10 voll., Charlottesville, The University Press of Virginia, 1969-1975, vol. X (1975); *Poetry and Prose*, a cura di J-C LEVENSON, New York, The Library of America 1984 (che ripropone i testi dall'edizione della Virginia); *Complete Poems*, a cura di CHRISTOPHER BENFEY, New York, The Library of America 2011.

<sup>15</sup> Vedi DONALD VANOUSE, *The First Editions of Stephen Crane's The Black Riders and Other Lines and War Is Kind*, in «The Courier», XXIX (1994), pp. 107-125. Oltre a McGann, tra gli studiosi che hanno dato importanza alla prima edizione, citando i testi nel formato originale in maiuscoletto, vanno ricordati CHRISTOPHER BENFEY, *The Double Life of Stephen Crane*, New York, Knopf 1992, e GEORGE MONTEIRO, *Stephen Crane's Blue Badge of Courage*, Baton Rouge, Louisiana State University Press 2000.

critico più articolato nel 2006.<sup>16</sup> Entrambe presentavano ovviamente i testi nel normale carattere di stampa e non prendevano in considerazione né la prima edizione dell'opera né, quindi, i vari elementi grafici costitutivi che ne potessero evidenziare la visibilità materiale sulla pagina o che li potessero mettere in risalto nel libro come oggetto d'arte. Ma di lì a poco, sulla scia dell'edizione di McGann del 2009, con quell'opera di Crane inserita nel grande canone americano – a conferma dei suoi studi sul contesto storico della scrittura modernista e della poesia del Novecento come diretta funzione ed espressione della cosiddetta *Renaissance of printing* o *Print culture* di fine Ottocento – *The Black Riders* si sarebbe trasformato, ai miei occhi, in un oggetto d'arte verbale *visibilmente* diverso, più complesso e provocatorio: un'opera che imponeva un ripensamento su tutti i fronti, incluso quello della traduzione interlinguistica che, da punto di partenza, veniva invece a riprospettarsi come punto di arrivo, lo stadio finale di una serie di trasmutazioni e trasmissioni linguistiche e semiotiche, nonché di sovrapposizioni e interazioni letterarie, artistiche e culturali tutte da indagare.

Si sono così generate necessarie e concomitanti urgenze di più profonda natura critica e interpretativa. Se da una parte queste esigenze hanno rallentato l'attività stessa della traduzione (a quel punto da rivedere nel dettaglio e nell'insieme, nonostante avessi già completato più di una stesura preliminare e completa de *I cavalieri neri e altri versi*), dall'altra esse hanno dato vita a vari saggi mirati a una più ampia e approfondita comprensione testuale, intertestuale e contestuale delle liriche. In questi studi, da me pubblicati tra il 2014 e il 2020, le poesie ivi analizzate o citate da *The Black Riders* non pote-

---

<sup>16</sup> STEPHEN CRANE, *I cavalieri neri e altri versi*, a cura di GIUSEPPE NORI, in «Trame di letteratura comparata», VIII/IX (2004), pp. 233-263 (con quattordici poesie in traduzione e testo a fronte); GIUSEPPE NORI, *Poetiche bibliche di fin de siècle: The Black Riders and Other Lines di Stephen Crane*, in «Annali della Facoltà di Scienze della Formazione. Università di Macerata», III (2006), pp. 239-265 (con sedici poesie in traduzione). Al momento delle mie prime scelte pubblicate questa era la situazione che si evidenziava sul fronte delle traduzioni italiane: assente nelle prime due antologie di poesia americana del secondo dopoguerra – *Poeti americani (1662-1945)*, a cura di GABRIELE BALDINI, Torino, De Silva 1949, e *Lirici americani*, a cura di ALFREDO RIZZARDI, Caltanissetta, Sciascia 1955 – Crane compare per la prima volta in *Poesia americana, 1850-1950*, a cura di CARLO IZZO, 3 voll., Milano, Garzanti 1971, con due poesie tratte da *War is Kind*. Viene poi antologizzato anche in *Poesia americana dell'Ottocento*, a cura di TOMMASO PISANTI, Napoli, Guida 1984, con quattro poesie (tre delle quali tratte da *The Black Riders* e una da *War is Kind*). Due di queste sono state in seguito ristampate in *La poesia in America. Il fiume-oceano, 1650-2000*, sempre a cura di TOMMASO PISANTI, Napoli, Liguori 2002. Un po' più generosa è stata la scelta che appare in *Poesia delle Americhe. Ottocento Novecento*, a cura di PIERO GELLI, con prefazione di VALERIO MAGRELLI, Milano, Skira 1997, dove vengono incluse cinque poesie nella traduzione di MARIO MAFFI (tre da *The Black Riders* e due da *War is Kind*); mentre è di nuovo assente Crane in *Antologia della poesia americana*, a cura di ANTONELLA FRANCINI, con introduzione di MASSIMO BACIGALUPO, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso 2004. A fronte di questa sparuta presenza antologica, l'unico studio critico specifico, all'epoca, restava quello di PIETRO SPINUCCI, *La poesia di Stephen Crane*, in «Studi americani», XVII (1971), pp. 93-120.

vano, a quel punto, che essere riportate e trascritte, in tutta la loro visibilità, nel formato originale del 1895.<sup>17</sup>

La lirica di apertura può dare l'idea di come i lettori e recensori dell'epoca si ponessero, affascinati o sconcertati, di fronte all'«eccentricità» della forma e alla «stranezza» della visione<sup>18</sup> fin dai primissimi versi del volume:

I

BLACK RIDERS CAME FROM THE SEA.  
THERE WAS CLANG AND CLANG OF SPEAR AND SHIELD,  
AND CLASH AND CLASH OF HOOF AND HEEL,  
WILD SHOUTS AND THE WAVE OF HAIR  
IN THE RUSH UPON THE WIND:  
THUS THE RIDE OF SIN.

I

CAVALIERI NERI ARRIVARONO DAL MARE.  
SCHIANTO SU SCHIANTO D'ASTE E SCUDI,  
E SCONTRO SU SCONTRO DI ZOCCOLI E SPERONI,  
URLA SELVAGGE E DELLE CHIOME L'ONDA  
AL VENTO NELLA CORSA:  
LA CAVALCATA DEL PECCATO.

---

<sup>17</sup> All'interno di questo progetto (lungamente) *in fieri* su Crane poeta, anche questo contributo, dunque, viene infine ad aggiungersi agli altri interventi critici da me licenziati e tra essi collegati (a cui rimando in bibliografia e a cui inevitabilmente attingo in parte, ove necessario, in questa sede). Nel frattempo, tra l'inizio dei miei approfondimenti critici e il presente, sono apparse due traduzioni italiane delle poesie di Crane che, in quanto prime edizioni a sé stanti in Italia, vanno segnalate: la prima dei *Black Riders*, STEPHEN CRANE, *I cavalieri oscuri ed altri versi*, trad. it. LUCA GINI, Tricase, Youcanprint Self-Publishing 2016 (preceduta da una edizione E-book, in formato un po' diverso, nel 2013); la seconda, più inclusiva e con testo a fronte, raccoglie oltre a *The Black Riders* e *War is Kind* anche le *Uncollected Poems*, provvista di introduzione, cronologia e bibliografia, STEPHEN CRANE, *Tutte le poesie*, a cura di FRANCO LONATI, Latiano, Interno Poesia Editore 2022, volume preannunciato da una scelta con testo a fronte, apparsa su rivista, STEPHEN CRANE, *La poesia enigmatica*, a cura di FRANCO LONATI, in «Poesia», n.s., I, n. 3 (2020), pp.43-63. Non è questa la sede per entrare nel merito specialistico o scientifico (e da più prospettive: editoriale, linguistico-filologico, critico-letterario) di queste edizioni, tra l'altro molto diverse l'una dall'altra, la prima essendo, inoltre, di natura (pur genuinamente) amatoriale. Quindi mi richiamerò, ove necessario, solo a limitati punti o spunti per riflettere non tanto *sulle* quanto *con* le traduzioni per approfondire, auspicabilmente, il testo di partenza e il poeta Crane.

<sup>18</sup> In questo senso H. T. PECK, *Some Recent Volumes of Verse*, cit., poteva elogiare Crane come «a true poet whose verse, long after *the eccentricity of its form* has worn off, fascinates us and forbids us to lay the volume down until the last line has been read», e nel contempo citare (in tondo) alcune tra le liriche più strane, come la poesia XLVI («MANY RED DEVILS RAN FROM MY HEART») per darci concreti esempi «of his *weirdness*» (p. 254).

Leggende pseudobiografiche a parte,<sup>19</sup> se riprodotta come appare nella prima edizione americana (e, come dovrebbe, anche in traduzione) la poesia si impone subito nella sua duplice veste e funzione autoreferenziale, vale a dire come un riferimento sia a se stessa nel campo testuale in cui si situa e su cui si dispiega, sia all'opera tutta nel suo *layout* di insieme: versi marcati che, con i loro caratteri/cavalieri neri, avanzano (s)correndo sulla pagina candida («falangi ininterrotte di maiuscoletti», come sottolineava visivamente Howells). L'inconsueta composizione del testo in maiuscoletto, appeso in alto, sembra intensificare ancor più il calco scuro dell'inchiostro sui singoli segni verbali («piccole trame scheletriche di poesia», nelle parole visuali di Howe). I versi che allineano e concentrano quei segni sull'asse della combinazione, di conseguenza, si stagliano anche con un certo rigore classico (voluto di proposito dagli editori), come fossero epigrafi, iscrizioni profetiche, a richiamare la tradizione greco-romana, dall'aspetto e dal tono quasi assoluto,<sup>20</sup> anticipando l'evidenza delle ampie immagini che così già evocano.

Il contrasto, nel caso della prima lirica, permette a queste figure di emergere al livello visivo e risuonare ancor più potenti in tutta l'inconoclastia allitterativa e onomatopeica, ripetitiva ed ecfraistica della violenza a cui danno vita o in cui sono coinvolte in percussione quasi esclusivamente monosillabica: *RIDERS/RUSH/RIDE*; – *SEA/SIN*; – *CLANG/CLANG/CLASH/CLASH*; – *SPEAR/SHIELD/SHOUTS*; – *HOOF/HEEL/HAIR*; – *WILD/WAVE/WIND*. La loro rappresentazione è statica e dinamica allo stesso tempo, come in un quadro di battaglia dalle enormi dimensioni, a partire dall'improvvisa apparizione iniziale dei caratteri sul campo testuale (alla lettera, uno sbarco «nero» sulla pagina pura e immacolata) fino alla scomparsa finale, per dissolversi invisibili,

<sup>19</sup> Come è poi stato mostrato, pur avendo per anni fuorviato vari studiosi, la fonte, appunto leggendaria, alla base di questa poesia d'apertura del volume sarebbe stata un'esperienza inquietante di Stephen bambino a Ocean Grove, New Jersey, dove andava con la mamma. Di fatto priva di riscontri (come altri eventi), essa viene riportata dal primo biografo THOMAS BEER, *Stephen Crane*, cit., che così raccontava: «Mrs. Crane [...] took him to the religious frolics at Ocean Grove where he saw the waves from the beach and had an atrocious dream of black riders on black horses charging at him from the long surf up the shore and so woke screaming, night after night» (p. 23). Reiterata sia da JOHN BERRYMAN, *Stephen Crane*, New York, Sloane 1950, p. 9, sia da R-W STALLMAN, *Stephen Crane: A Biography*, New York, Braziller 1968, pp. 3-4, e poi da altri critici, questa visione terrificante delle onde sulla spiaggia, depositata nella psiche del bambino per tornare ripetutamente nella forma di sogno/incubo notturno, sarebbe stata infine rielaborata in versi, diventando così la lirica che avrebbe dato il titolo alla prima raccolta di poesie del giovane Crane. Sulle varie questioni dell'inaffidabilità della biografia di Beer (da considerare quindi più come una rielaborazione romanzata della vita di Crane) e della demistificazione di fatti o dettagli sospetti e non suffragati da fonti si rinvia a STANLEY WERTHEIM e PAUL SORRENTINO, *Thomas Beer: The Clay Feet of Stephen Crane Biography*, in «American Literary Realism», XXII, n. 3 (1990), pp. 2-16; ID., *The Crane Log: A Documentary Life of Stephen Crane, 1871-1900*, New York, G.K. Hall & Co. 1994; PAUL SORRENTINO, *The Legacy of Thomas Beer in the Study of Stephen Crane and American Literary History*, in «American Literary Realism», XXXV, n. 3 (2003), pp. 187-211; ID., *Student Companion to Stephen Crane*, Westport, Greenwood Press 2006; ID., *Stephen Crane: A Life of Fire*, Cambridge, Harvard University Press 2014, dove riguardo all'episodio Sorrentino afferma: «Beer invented a number of the most colorful anecdotes in Crane's life – for example, that as a child he repeatedly had nightmares about black riders on black horses emerging from the sea to attack him» (p. 2).

<sup>20</sup> J. MCGANN, *Stephen Crane's «The Black Riders»*, cit., p. 162, illustra queste e altre scelte grafiche degli editori bostoniani nel contesto transatlantico del *Revival of Printing* inglese, nello specifico in relazione all'edizione di poco precedente di OSCAR WILDE, *The Sphinx*, con decorazioni di CHARLES RICKETTS, Londra, Elkin Mathews and John Lane at the Bodley Head 1894, di cui Copeland and Day divennero i distributori in America. In questo contesto si veda dello stesso CHARLES RICKETTS, *A Defense of the Revival of Printing*, Londra, Ballantyne Press 1899. Sui versi di Crane, pensati e trasformati «as texts to be looked at and read», vedi C. BENFEY, *The Double Life of Stephen Crane*, cit., p. 134.

da ultimo, oltre il verso di chiusura che apre lo spazio indifferenziato nel resto del foglio vuoto in basso. Dissolversi, forse, se oltre quel verso segnato con forza conclusiva dalla grammatica della poesia (dopo i due punti: «THUS THE RIDE OF SIN») si spalanca l'abisso della perdizione eterna, a cui le forze dell'oscurità conducono, ineluttabili, con la loro «CAVALCATA DEL PECCATO». Ma non disperdersi, forse, nemmeno del tutto, se la superficie bianca in basso diventa *anche* spazio di transizione per la corsa che riprende, poi di nuovo visibile, con i segni che imprime in sequenza l'incedere dei versi successivi, sulla pagina a seguire. Arte verbale e arte visuale, la poesia si materializza e smaterializza dentro e fuori il suo rapido corso d'azione in bianco e nero (la scena *visibile* della scrittura), assegnando alla clausola del primo componimento la funzione di soglia attraverso cui procedere per andare oltre e aprire l'*incipit* del secondo, e così via, foglio dopo foglio, fino alla fine del libro. Nella decisa affermazione di McGann: «*The Black Riders and other lines* is the first American book printed with a clear Modernist design». <sup>21</sup>

In questo senso, cercare di leggere, interpretare, e tradurre la poesia di Crane anche nell'aspetto grafico dei suoi testi può contribuire non solo a misurarsi con le potenzialità del linguaggio visibile del Modernismo, ma anche a dare corpo e spessore alle più ampie, stratificate e specifiche possibilità di significato che caricano quel linguaggio, ossia a forzare, o anche a dislocare, se necessario, per dirla con il T-S Eliot dei poeti metafisici, il linguaggio nel significato che si vuole veicolare, sia esso il significato intenzionale, quindi dominato dal poeta, o quello da cui il poeta è dominato. <sup>22</sup>

A fronte di un Crane incluso a pieno titolo nel canone classico della poesia americana accanto a Poe, Whitman e Dickinson, e autore già partecipe dell'avventura modernista, la mia lettura critica dei suoi *Black Riders* è andata così sempre più attestandosi su una posizione di graduale ri-equilibrio: un'interpretazione tesa a controbilanciare la visione di retroguardia da me ipotizzata e perseguita all'inizio per rivalutarlo come un poeta profondamente *americano*, da un lato, con la nota proiezione transatlantica d'avanguardia riproposti (pur non essendo mai venuta meno) in chiave ancor più prepotentemente modernista, dall'altro, nel più ampio contesto transatlantico della poesia di lingua inglese del Novecento.

*The Black Riders and Other Lines* è senza dubbio un oggetto d'arte *fin de siècle*, un libro del/dal *visibile* linguaggio modernista, tanto per il sinuoso floreale della copertina e il suo bianco e nero decadente quanto per l'assetto tipografico, il cromatismo acceso dei colori e la rappresentazione moderna per «immagini» o «oggetti visuali» (per citare T-E Hulme prima ancora di Pound e degli Imagisti veri e propri). <sup>23</sup> Nel contempo esso è e resta anche il frutto di una tendenza culturale più radicata, nuda e scabra, tipica della grande tradizione del dissenso religioso e della protesta individualista ameri-

<sup>21</sup> J. MCGANN, *Stephen Crane's «The Black Riders»*, cit., p. 161.

<sup>22</sup> T-S ELIOT, *The Metaphysical Poets* (1921), in ID., *Selected Essays, 1917-1932*, New York, Harcourt, Brace and Company 1932, pp. 241-250: «The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning» (p. 248).

<sup>23</sup> T-E HULME, *Romanticism and Classicism* (1911), in ID., *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, a cura di HERBERT READ, Londra, Routledge & Keagan Paul 1924, pp. III-140: «Images in verse are not mere decoration, but the very essence of an intuitive language. [...] Did the poet have an actually realised visual object before him in which he delighted? It doesn't matter if it were a lady's shoe or the starry heavens» (pp. 135, 137).

cana ai limiti del libertarismo. Laddove le singole poesie, egli sosteneva,<sup>24</sup> gli apparivano come visioni che scaturivano dalla sua mente già pronte e allineate per essere trascritte – quasi come *ekphrases* esse stesse, dunque, di opere visive immaginarie, potremmo dire, e quindi traduzioni intersemiotiche al rovescio – la raccolta nel suo insieme aspirava a essere non solo o non tanto un'espressione ricercata e spregiudicata, o addirittura perversa, dell'artista o del *poseur*, ma anche e soprattutto una rappresentazione più inclusiva e onesta, *troppo* onesta, forse, proprio perché troppo anticonvenzionale («too unconventional», nelle parole di Garland), delle sue «idee sulla vita in generale».<sup>25</sup> E in questo senso, a mio avviso, va intesa l'equivalenza, scandalosa sì, se si vuole, che in una famosa lettera agli editori Herbert Copeland e Fred Holland Day (senz'altro più conformisti sul piano ideologico di quanto non lo fossero su quello grafico e tipografico) egli stabilisce tra il «senso etico» del libro e la sua «anarchia»: «It seems to me that you cut all the *ethical sense* out of the book. All the *anarchy*, perhaps», affermava il giovane, cercando di ancorare l'integrità dell'opera alla fermezza del suo disaccordo con gli editori riguardo ai tagli proposti. «It is the *anarchy* which I particularly insist upon».<sup>26</sup>

Insistendo «in modo particolare sull'anarchia», il giovane poeta di fatto intendeva ribadire che tradizione e sovversione erano un tutt'uno e *dovevano* necessariamente convivere nella sua opera. Il retaggio delle istituzioni, professioni di fede, e forme condivise, sue e della sua America («i prodotti estranei della sua famiglia», nelle note parole di H-G Wells, o «la religione con cui era cresciuto, che non riusciva a togliersi dalla testa», in quelle della Lowell) alimentava lo spirito di rivolta e rifiuto portato dal vento dell'avanguardia internazionale del momento, carico inoltre della prorompente esplosiva della nuova cultura visuale: uno spirito che a sua volta si traduceva in un'arte verbale («l'espressione nell'arte letteraria di certi enormi ripudi», ancora nella felice definizione di Wells) che scardinava un intero sistema di regole, convenzioni e saperi precedenti.<sup>27</sup> Quei piccoli componimenti («strange little pieces», come li aveva definiti Howells con un apprezzamento a metà), racchiudevano e liberavano immagini, figure, scene che all'immediata percezione di

<sup>24</sup> Queste affermazioni di Crane sono riportate nelle testimonianze personali di C. K. LINSON, *Little Stories*, cit., p. 20, e H. GARLAND, *Stephen Crane: A Soldier of Fortune*, cit., p. 16, e confermate dalla fruizione di altri amici pittori o scrittori a cui mostrava le poesie in manoscritto (sempre secondo C. K. LINSON, *My Stephen Crane*, cit., p. 52).

<sup>25</sup> H. GARLAND, *Stephen Crane as I Knew Him*, cit., p. 504. Crane espresse in retrospettiva questa preferenza per il suo primo volume di versi in due lettere tra la fine di aprile e l'inizio di maggio del 1896. «Personally», scrive in quella al redattore del *Demorest's Family Magazine*, «I like my little book of poems, "The Black Riders", better than I do "The Red Badge of Courage". The reason is, I suppose, that the former is the more ambitious effort. In it I aim to give *my ideas of life as a whole*, so far as I know it, and the latter is a mere episode, – an amplification» (S. CRANE, *The Correspondence*, cit., vol. I, p. 231).

<sup>26</sup> La lettera di Crane agli editori è del 9 settembre 1894 (ivi, vol. I, pp. 73-74).

<sup>27</sup> H-G WELLS, *Stephen Crane*, cit., «He has shown me a shelf of books, for the most part the pious and theological works of various antecedent Stephen Cranes. He had been at some pains to gather together *these alien products of his kin*. [...] In style, in method and in all that is distinctively not found in his books, he is sharply defined, *the expression in literary art of certain enormous repudiations*» (pp. 242, 243); A. LOWELL, *Introduction*, cit., «Crane was so steeped in *the religion in which he was brought up that he could not get it out of his head*. He disbelieved it and hated it, but could not free himself from it» (p. xix).

lettori-artisti dalla spiccata propensione visiva come Linson si ergevano tanto più «grandi» e «immense», quanto più costrette in spazi testuali limitati. In quella loro «compressione» e «brevità magistrale», da cui era stato colpito Garland per le figure «colossali» che i versi sprigionavano alle prime letture dei manoscritti, era contenuta un'enorme forza avversaria. L'opera di Crane, nelle parole di Elbert Hubbard, amico del giovane poeta e suo (pur ambiguo ed esibizionista) promotore, vibrava come se fosse sovraccarica di elettricità, tutta fili e cavi scoperti e in tensione, affermava in una lettera, da non poter essere presa e tenuta in mano, («so charged with electricity that it cannot be handled»; «all live wire»); mentre similmente, in un tributo critico, definiva i suoi versi «meravigliosi» perché carichi di significato come un accumulatore di energia («charged with meaning like a storage battery»)<sup>28</sup>.

Al di là dell'ostentazione, autorevole o meno, dell'appariscente Hubbard (un «pallone gonfiato», secondo la Lowell)<sup>29</sup> o delle retrospettive sfumate di Garland o Linson, queste espressioni sulla potenza dell'opera di Crane e sulla carica semantica dei suoi versi, anche nella loro semplice formulazione, sembrano profetiche della grande stagione teorica e poetica dei primi decenni del Novecento. Con la fase imagista alle spalle già da più di quindici anni, così Pound, nel 1929, pontificava sul valore dell'arte verbale: «Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree». Se il segreto della «grande letteratura» è semplice e risiede nel caricare al massimo di significato il linguaggio (come semplice e concisa è la frase con cui lo afferma), più complesso è catalogare gli scrittori che hanno operato tale intensificazione semantica (dagli «inventori» veri e propri agli «iniziatori di mode fuggevoli» esistono, a scendere, sei «classi», secondo Pound). Decisamente più affascinante invece è seguire *il miglior fabbro* nella enucleazione dei tre modi con cui il linguaggio *poetico* viene di fatto *caricato di significato*. Tre modi che di conseguenza corrispondono (ben visibili, in *maiuscoletto* e in *corsivo*) a tre tipi di poesia e (sintomaticamente) a tre condizioni di possibilità di tradurre da una lingua all'altra un testo poetico con successo o meno (avendo Pound, in premessa nel suo scritto, richiamato l'importanza fondamentale di conoscere «various tongues», «different languages»). Pur molto nota, riporto l'argomentazione poundiana per intero:

If we chuck out the classifications which apply to the outer shape of the work, or to its occasion, and if we look at what actually happens, in, let us say, poetry, we will find that the language is charged or energized in various manners.

<sup>28</sup> Rispettivamente, nell'ordine, W. D. HOWELLS, *Life and Letters*, cit., p. 79; C. K. LINSON, *Little Stories*, cit., p. 20; H. GARLAND, *Stephen Crane as I Knew Him* cit., p. 504; ID., *Roadside Meetings*, cit., p. 194; di ELBERT HUBBARD si veda la lettera a Crane di fine luglio 1895, in S. CRANE, *The Correspondence*, cit., vol. I, p. 115; e *As to the Man*, saggio introduttivo al numero speciale della sua (pur fuggevole) rivista «The Roycroft Quarterly», I, n. 1 (1896), pp. 16-26, p. 20, interamente dedicato a Crane e intitolato *A Souvenir and a Medley: Seven Poems and a Sketch by Stephen Crane, with Divers and Sundry Communications from Certain Eminent Wits*.

<sup>29</sup> A. LOWELL, *Introduction*, cit., il cui commento sul rapporto di Hubbard con Crane non lascia dubbi su come per lei il Roycroft non avesse certo autorevolezza a riguardo: «It was difficult for the world to believe that a man championed by the arch-poser, Elbert Hubbard, could have merit» (p. xxiii). Su Hubbard e Crane (con una rivalutazione del ruolo del Roycroft nel contesto transatlantico della moda passeggera delle riviste fuggevoli di fine secolo) vedi invece BRAD EVANS, *Ephemeral Bibelots: How an International Fad Buried American Modernism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 2019, pp. 151-186.

That is to say, there are three «kinds of poetry»:

*MELOPŒIA*, wherein the words are charged, over and above their plain meaning, with some musical property, which directs the bearing or trend of that meaning.

*PHANOPŒIA*, which is a casting of images upon the visual imagination.

*LOGOPŒIA*, «the dance of the intellect among words», that is to say, it employs words not only for their direct meaning, but it takes count in a special way of habits of usage, of the context we expect to find with the word, its usual concomitants, of its known acceptances, and of ironical play. It holds the aesthetic content which is peculiarly the domain of verbal manifestation, and cannot possibly be contained in plastic or in music. It is the latest come, and perhaps most tricky and undependable mode.

The *melopœia* can be appreciated by a foreigner with a sensitive ear, even though he be ignorant of the language in which the poem is written. It is practically impossible to transfer or translate it from one language to another, save perhaps by divine accident, and for half a line at a time.

*Phanopœia* can, on the other hand, be translated almost, or wholly, intact. When it is good enough, it is practically impossible for the translator to destroy it save by very crass bungling, and the neglect of perfectly well-known and formulative rules.

*Logopœia* does not translate; though the attitude of mind it expresses may pass through a paraphrase. Or one might say, you can *not* translate it «locally», but having determined the original author's state of mind, you may or may not be able to find a derivative or an equivalent.<sup>30</sup>

Sulla scia di queste definizioni, mi soffermo allora su alcune liriche rappresentative di Crane. Scelgo di proposito, tra le altre, proprio quelle più brevi, i cui versi sono tanto più intensi semanticamente quanto più compressi verbalmente: «linguaggio carico di significato» – nelle parole di Pound – «grande letteratura», dunque. Come tali, le poesie si prestano a misurarsi con la sfida della traducibilità in tutti i suoi gradi (dall'impossibilità assoluta, alla piena possibilità, alla parzialità, derivativa o equivalente che sia) nonché a spingere poi (potenzialmente) il confronto in avanti, verso altri esempi poetici ben più noti della *brevitas americana* del periodo modernista vero e proprio che Crane, oltre alla Dickinson, anticipa.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> EZRA POUND, *How to Read* (1929, 1931), in *Literary Essays of Ezra Pound*, a cura di T-S ELIOT, Londra, Faber and Faber 1954, pp. 15-40, pp. 23-25. Per la stessa edizione in traduzione italiana si veda EZRA POUND, *Saggi letterari*, trad. it. NEMÍ D'AGOSTINO, Milano, Garzanti 1957, pp. 33-66.

<sup>31</sup> Pur non potendo tale confronto, per ovvie ragioni, essere perseguito in questa sede, rimettere a fuoco la ricchezza letteraria nella sua complessità interlinguistica di un poeta *fin de siècle* come Crane (tutto proiettato verso il Novecento) significa anche tornare a interrogarsi sui suoi più immediati successori modernisti: poeti di gran lunga più noti e più autorevoli, da tempo canonizzati come tali sul piano internazionale a partire, per alcuni, proprio dalla loro comune esperienza imagista, pur poi lasciata alle spalle o ripudiata, nonché in alcuni casi anche generosamente tradotti nella nostra lingua, quali Ezra Pound e H.D., Carl Sandburg e Edgar Lee Masters, Amy Lowell e William Carlos Williams.



## 2 LA PROMESSA DEL SIGNIFICATO

Scarcely any one of the strange little pieces fails to be suggestive, but many of them are so slightly suggestive that they do not justify themselves to my mind any more than their form justifies itself. Often there is a teasing dream quality in them: a promise of significance that fades from them when you examine them in the waking light. (William Dean Howells, 1896)<sup>32</sup>

Sebbene Howells si fosse adoperato (pur senza successo) per promuovere la pubblicazione delle poesie di Crane fin dai primi mesi del 1894, la sua posizione nei confronti dell'opera, anche dopo averla avuta tra le mani come un libro da segnalare tra i tanti (fin troppi, secondo lui) usciti quell'anno, era restata sempre scettica.<sup>33</sup> Nella sua recensione, pur accreditando Crane di aver prodotto «the most striking thing of the year in his little book of “lines” called *The Black Riders*», e non attribuendo all'autore la stravaganza dell'assetto grafico con tutte quelle «falangi di maiuscoletto», il *dean* delle lettere americane ribadiva sostanzialmente la valutazione che aveva già espresso in privato, criticando una «forma» che lui «non avrebbe mai scelto» per un libro di poesia perché «al limite dell'assenza di forma». Inoltre, per quanto spesso suggestivi, quegli strani piccoli componimenti non sembravano avere la forza di mantenere la promessa del senso che anticipavano. Come dire, quella «teasing dream quality» che li caratterizzava non riusciva a portare poi a compimento la possibilità prefigurata del significato.<sup>34</sup> Tuttavia, al termine della parte dedicata a Crane nel suo contributo, a compensazione di tali peccate («this uncertainty, this ineffectuality», come sottolinea) e dopo aver citato tre poesie (riportandole ovviamente nel normale carattere di stampa), Howells si concede la citazione di un'ultima breve lirica, elogiandola per la profondità con cui scandaglia gli abissi dell'anima («“The abysmal depths of personality”»). Nel far ciò, però, la traspone di proposito non solo dal maiuscoletto al tondo, come fatto per le altre, ma anche dal verso alla prosa. L'intento dichiarato, a dir poco imbarazzante, era quello di dimostrare come la sua forza poetica non dipendesse dal metro, visto anch'esso, alla pari del maiuscoletto, come una «maschera tipografica» («typographic mask of metre»). Questa la poesia riscritta in prosa:

I was in the darkness. I could not see my words nor the wishes of my heart. Then suddenly there was a great light —  
«Let me into the darkness again!»<sup>35</sup>

<sup>32</sup> W. D. HOWELLS, *Life and Letters*, cit., p. 79.

<sup>33</sup> Howells comunicò l'esito negativo dei suoi tentativi a Crane in una lettera del 18 marzo 1894, rammaricandosi per il fatto che l'autore non «avesse dato più forma» alle sue liriche. Vedi S. CRANE, *The Correspondence*, cit., vol. I, p. 62.

<sup>34</sup> W. D. HOWELLS, *Life and Letters*, cit., dove lo scrittore confermò sostanzialmente la sua valutazione sulla «forma»: «I myself would not have chosen Mr. Crane's form because it is so near formlessness» (p. 79).

<sup>35</sup> Ibid.

Contrario al verso libero, oltre che insofferente come tanti altri suoi contemporanei alla moda dell'«occhio tipografico»,<sup>36</sup> pur grande ammiratore della Dickinson, Howells opera uno stravolgimento qui difficile da perdonare. Di fatto lo scrittore demolisce la poesia e il suo linguaggio sul piano non solo della *phanopœia* ma anche della *logopœia*, dimensioni fondamentali da tenere in considerazione, come sottolineava Pound, per la traduzione interlinguistica che, in questo caso, pur nella sua relativa semplicità, rischia di perdere il suo potenziale semantico. Il paradosso è accentuato dal fatto che la trasmutazione di Howells – endolinguitica e intrasemiotica, in quanto avviene all'interno dello stesso codice di segni verbali (dal maiuscoletto al tondo, dai versi alla prosa) – depotenzia la carica semantica del linguaggio visibile sulla pagina in un componimento che mette in scena, e su più fronti, come altre poesie della raccolta, proprio il dramma della visibilità e della visione. In subordine, oltre all'impatto dei caratteri e delle forme «sull'immaginazione visuale» (nelle parole di Pound), si riduce anche lo spessore autoreferenziale, intertestuale e culturale che in poesia le parole acquisiscono in aggiunta al loro significato diretto o comune.

Ricompongo dunque l'originale americano, con mia traduzione a fronte, per poi approfondire la questione della portata semantica del linguaggio modernista come linguaggio visibile, che anche la traduzione interlinguistica può e deve contribuire a mettere in evidenza:

|   |   |
|---|---|
| XLIV                                    | XLIV                                    |
| I WAS IN THE DARKNESS;                  | ERO NELLE TENEBRE;                      |
| I COULD NOT SEE MY WORDS                | NON RIUSCIVO A SCORGERE LE MIE PAROLE   |
| NOR THE WISHES OF MY HEART.             | NÉ I DESIDERI DEL MIO CUORE.            |
| THEN SUDDENLY THERE WAS A GREAT LIGHT — | POI ALL'IMPROVISO CI FU UNA GRAN LUCE — |
| «LET ME INTO THE DARKNESS AGAIN».       | «FATEMI TORNARE NELLE TENEBRE».         |

La poesia è un epigramma che illustra l'inquieta condizione di un io lirico tra cecità e visione, nascondimento e rivelazione. Ulteriore esempio tautologico del formato in bianco e nero del volume, il breve componimento è visibilmente perverso. Crane usa uno stacco tipografico che si manifesta come ancora più netto fra le due unità strofiche in quanto esse stesse già di per sé sbilanciate: la quartina iniziale dove si rappresenta la situazione problematica in tutta la sua dinamica angosciosa, prima, e l'ultimo verso, a cui si affida, poi, la risoluzione (in genere auspicata) del problema. Lo stacco mette a sua volta ancor più in evidenza l'effetto a sorpresa della clausola: un effetto che, se risultava accentuato dalla trasmutazione grafica del maiuscoletto a stampa di Copeland and Day rispetto al tondo del manoscritto dell'autore, viene invece a essere del tutto vanificato dalla doppia trasposizione di Howells. La pausa cade esattamente alla fine della prima unità strofica *dopo* l'epifania della grande luce (un'altra forma modernista di *phanopœia*, data la stessa radice etimologica delle parole) e *prima* dell'oscura invocazione, o imperativa decisione, veicolata dalla svolta drammatica dell'ultimo verso. Questo funge da segmen-

<sup>36</sup> DROCH, *Poetry as Chink Filling*, in «Life», XXVII, n. 682 (1896), p. 56: «We used to hear of the poetic ear; it has been superseded by the typographic eye». Questa la frase finale del breve articolo apparso il 23 gennaio 1896 a New York, firmato «Droch», in cui si criticavano i libri artistici del periodo, tra cui quelli di Copeland and Day, come veicoli di poesia «facile e «giovane», incluso *The Black Riders* di Crane, in cui la visibilità del linguaggio (la *phanopœia* a venire, appunto, di Pound) avrebbe spodestato la tradizione della musicalità del linguaggio (la *melopœia*) dettata dall'«orecchio poetico».

to aggiuntivo, quasi un'appendice, tanto più perché verso a sé stante, isolato e staccato, essendo la quartina, insieme al distico, la forma più concisa ed efficace che in genere assume l'epigramma. L'improvviso avvento della luce crea un palese effetto di attesa proairetica riguardo alla potenziale scelta dell'io lirico: questo effetto viene prolungato graficamente dalla lineetta lunga al termine del verso, mettendo in pausa l'azione nello spazio testuale che separa le due unità strofiche. Il bianco divario diventa una soglia simbolica, uno spazio liminale di passaggio che apre la via alla potenziale rigenerazione spirituale o rivitalizzazione artistica dell'io lirico in virtù dell'improvvisa illuminazione. Ma quest'ultimo, anima avvolta dalle ombre o profeta-poeta spento e inaridito, pur dopo il lampo della visione o proprio a causa di esso, sembra volersi confermare frequentatore di luoghi oscuri. Bloccato temporaneamente *betwixt and between*, tra l'irruzione della luce da un lato e il vuoto sottostante della pagina bianca dall'altro, egli si rivolge a un possibile destinatario che va a sovrapporsi al suo io sdoppiato, attivando una funzione conativa paradossalmente congiunta alla funzione emotiva: «“LET ME INTO THE DARKNESS AGAIN”». L'enunciato nell'enunciato è un'esclamazione diretta con cui l'io lirico implora in modo inaspettato di poter ritornare alla sua condizione di cecità, rifiutando la luce che rivela, purifica e trasforma (anche a seguito della sua forza abbagliante).

Ma accanto alla *phanopæia* da ripristinare nell'originale americano, e da mantenere intatta nella traduzione italiana, c'è la *logopæia*, la «danza dell'intelletto tra le parole»: parole semplici in questo caso – «DARKNESS» e «LIGHT», «WORDS», «WISHES» e «HEART» – eppure così cariche di significato, plurivoco, stratificato, sedimentato, oltre a quello referenziale di cui sono portatrici, da risultare semanticamente quasi inesauribili dal punto di vista letterario e culturale. Proverbiale, in *The Black Riders*, sono le non poche poesie «che riguardano Dio» (su cui Crane metteva in guardia gli editori, cercando di evitare in via preventiva la loro censura), e che, quando pubblicate, nonostante tutto, attirarono subito le critiche e anche l'indignazione dei recensori.<sup>37</sup> In questa lirica non c'è la presenza diretta di Dio. Eppure distinta riverbera l'eco della sua parola, sia come vergata nelle sacre scritture sia come ri-verbalizzata dalle poetiche bibliche di matrice protestante, che Crane a sua volta riscrive e risemantizza.

Dalla prospettiva di queste poetiche, la poesia XLIV è una *logopæia* che, oltre ad alludere all'emblematica sacra della cosiddetta «scuola del cuore» (*Schola cordis*),<sup>38</sup> come altre nella raccolta, riprende (e stravolge) anche il verbo del Vangelo di Giovanni, nel suo più ampio richiamo al traslato figurale della «luce che splende nelle tenebre» e di coloro che, come il discepolo prediletto di Cristo (e poi l'apostolo Paolo), pur non essendo loro la luce, vengono mandati da Dio per darne testimonianza (Giovanni 1:5-7). In questo senso, secondo le convenzioni della lirica religiosa della grande tradizione protestante inglese e americana, l'epigramma di Crane può essere letto come una breve meditazione religiosa, ad alta compressione. Essa è *occasionale*, in quanto si origina da un particolare evento nell'esperienza personale dell'io lirico:

<sup>37</sup> Per la lettera agli editori del 9 settembre 1894, già richiamata, vedi S. CRANE, *The Correspondence*, cit., «The ones which refer to God, I believe you condemn altogether. I am obliged to have them in when my book is printed» (vol. I, p. 74).

<sup>38</sup> Sull'emblematica sacra di origine medievale in relazione alla tradizione delle poetiche protestanti, vedi il classico di BARBARA KIEFER LEWALSKI, *Protestant Poetics and the Seventeenth-Century Religious Lyric*, Princeton, Princeton University Press 1979, pp. 193-196.

nello specifico l'obnubilamento in cui gli accade di trovarsi. Essa è anche *intenzionale*, in quanto riflette di proposito su un punto dottrinale, una questione teologica, o direttamente sulla parola, riconducibile, come in questo caso, a un passo scritturale specifico: «And this is the condemnation, that light is come into the world, and men loved darkness rather than light, because their deeds were evil», afferma Giovanni. «For every one that doeth evil hateth the light, neither cometh to the light, lest his deeds should be reprov'd» (John 3:19-20). Il passo giovanneo, più che noto, riecheggia in tante meditazioni protestanti, sia teologiche che letterarie, come ho sostenuto altrove, sulla cecità esteriore quale emblema della cecità interiore e della tenebra spirituale.<sup>39</sup>

Al contrario del cieco delle meditazioni protestanti, incosciente della sua sventura e quindi del suo stato, l'io lirico di Crane è più che consapevole del suo offuscamento esteriore e interiore. Egli sa bene di essere avvolto dalle ombre della notte e si lamenta dell'oppressione che ne consegue. La sua autocoscienza introspettiva è decisamente moderna; ambigualmente drammatica riguardo agli impedimenti causati dal buio; aspramente ironica dopo che la grande luce ha illuminato e svelato i suoi luoghi segreti (le pagine su cui si imprimono le parole, le profondità del cuore da cui sgorgano i desideri). Ma i desideri del cuore sono esauditi solo dal Signore, e solo per coloro che in Lui (e non in altri) cercano la gioia. «Delight thyself also in the LORD; and he shall give thee *the desires of thine heart*», afferma il salmista. E la gioia è promessa di luce: «And he shall bring forth thy righteousness as the *light*, and thy judgment as the *noonday*» (Psalms 37:4-6). Solo in tal modo i desideri del cuore possono essere in armonia con le parole di chi è stato rigenerato dallo spirito di Cristo, parole di speranza e salvezza che si articolano in preghiera (e qui, metalinguisticamente, in poesia). Come tali, quei desideri vanno distinti dalle brame di cui si è sempre vantato il malvagio: «For the wicked boasteth of his heart's *desire*» (Psalms 10:3); così come vanno distinti dalle voglie e dalle concupiscenze che, come afferma Paolo, hanno in passato caratterizzato tutti gli empi (lui incluso) prima della rinascita: «the *lusts* of the flesh, fulfilling the *desires* of the flesh and of the mind» (Ephesians 2:3); o da quelle che continuano a caratterizzare gli ostinati e i ribelli, «the children of disobedience» (ivi 2:2), nel cui cuore ottenebrato è ancora all'opera lo spirito opposto a Cristo: «their foolish heart was darkened. [...] Wherefore God gave them up to the uncleanness through the *lusts* of their own hearts» (Romans 1:21, 24).

La poesia di Crane termina con una giaculatoria, tipica della meditazione protestante: una supplica che però, dopo l'avvento della luce, veicola un altro desiderio buio del cuore. In quanto invocazione finale all'oscurità e non alla luce («“LET ME INTO THE DARKNESS AGAIN”») essa si staglia così, e ancor più sorprendentemente, proprio in opposizione al «giudizio» che Giovanni e, dopo di lui, Paolo pronunciano contro i figli delle tenebre: i ribelli che si rifiutano di essere adottati da Dio e che non vogliono quindi accogliere l'eredità che spetta loro di diritto in quanto «figli della luce». «Ye are all the children of light, and the children of the day», afferma Paolo, «we are not of the night, nor of darkness» (1 Thessalonians 5:5).

<sup>39</sup> Cfr. *ivi*, pp. 147-178, per una panoramica sui generi, sulle strutture e strategie della meditazione protestante. Per un esempio specifico di meditazione protestante sulla cecità, vedi JOSEPH HALL, *Occasional Meditations: Also the Breathings of the Devout Soul* (1630), Londra, Pickering 1851, pp. 61-62.

La poesia XLIV di fatto mette in scena anche un più ampio e blasfemo attacco proprio a San Paolo, in quanto la *logopœia* del figlio delle tenebre, pur con quelle semplici parole a cui attinge e che ripropone, sovverte il momento decisivo della vita dell'apostolo. La conversione di Saulo/Paolo è un racconto narrato tre volte negli Atti (9:1-19; 22:4-16; 26:9-18). In tutte e tre le versioni una luce improvvisa dal cielo scende a mezzogiorno sulla strada di Damasco: «And it came to pass, that, as I made my journey, and was come nigh unto Damascus about noon, suddenly there shone from heaven a great light round about me» (Acts 22:6). Il persecutore dei cristiani cade a terra e la rivelazione del Cristo risorto abbaglia, rigenera e trasforma per sempre il peccatore. La voce imperiosa («Saul, Saul, why persecutest thou me?») e il dialogo a seguire tra Gesù e l'uomo tremante e accecato dal fulgore di quella luce (Acts 22:7; 9:6; 22:11) definiscono il compito dell'apostolo, inviato presso le nazioni, come ministro e testimone, «to open their eyes, and to turn them from darkness to light, and from the power of Satan unto God» (Acts 26:16-18). La lirica di Crane neutralizza la potenza della rivelazione in quello spazio testuale, o intervallo vuoto tra le strofe, che si apre a seguire l'avvento della luce; annulla gli effetti dell'epifania divina per la vita cristiana e getta un'ombra sulla conversione più emblematica della cultura occidentale, invocata come modello di rigenerazione individuale e rinascita a nuova vita. Nel contempo Crane mette in questione l'importanza fondativa del ministero e degli scritti stessi dell'apostolo, e quindi della teologia paolina in tutta la sua portata dottrinale e culturale: un lascito che, tramite Agostino, aveva ispirato l'autorità e l'esegesi cristiana protestante non solo dei primi riformatori e dei puritani ma anche dei successivi revivalisti e degli «original Methodists, so called»<sup>40</sup> (che in particolare insistevano proprio sul paradigma della conversione paolina) da cui sarebbe derivata un'intera genealogia di ministri evangelici, inclusi gli ascendenti di Crane da entrambi i lati della famiglia.<sup>41</sup>

Se la *phanopœia* impone di essere riproposta intatta per salvaguardare l'intensificazione semantica del linguaggio che essa opera a livello visivo, è allora cruciale rispettare il formato grafico dell'originale anche nella traduzione interlinguistica. Nel caso di Crane, inoltre, l'intensificazione semantica del linguaggio a livello della più sfuggevole *logopœia*, che va oltre il significato comune delle parole, in questo caso dovrebbe suggerire, se non imporre, una volta verificato il riferimento, scelte lessicali attinenti anche nella lingua di arrivo mirate a recuperare *verbatim*, ove possibile, pur ben più che consapevoli di come non sempre lo sia (adattamenti, ambiguità e sovrapposizioni di registro permettendo), le stesse espressioni.

La poesia XLIV, pur essendo dopo tutto un caso relativamente semplice, discende anch'essa, però, come tanti altri componimenti della raccolta, altrettanto brevi e all'apparenza innocui, da premesse biografiche e storico-culturali complesse. L'arte verbale di Crane, poco più che ventenne, senza un'istruzione formale compiuta o certe (e accertabili) letture alle spalle, attinge all'imponente tradizione religiosa del protestantesimo del Nuovo Mondo, creando inevitabili interferenze con la non meno imponente tradizione lette-

<sup>40</sup> Vale a dire, i fratelli Wesley e il loro compagno di studi a Oxford, George Whitefield. Con quella definizione JOHN WESLEY nel Sermone LIII, *On the Death of the Rev. Mr. George Whitefield*, in ID., *The Works of the Reverend John Wesley*, 7 voll., New York, Waugh and Mason 1835, vol. I, p. 477, rievocava il momento fondativo del Metodismo.

<sup>41</sup> Sulla famiglia Crane, vedi THOMAS A. GULLASON (a cura di), *Stephen's Crane Literary Family: A Garland of Writings*, Syracuse, Syracuse University Press 2002.

riaria dell'estetica protestante della cultura inglese e americana, che si era affermata, con tutte le dovute differenze e trasformazioni secolari, su entrambe le sponde dell'Atlantico dal Seicento in poi. Con tale duplice e sovrapposta eredità religiosa e letteraria il giovane scrittore si misura coraggiosamente e con essa spesso si scontra, quasi ultima creatura nell'ordine dell'universo schiacciante della civiltà occidentale tutta, di cui si ritrova a usare un linguaggio codificato e allusivo enorme, assai più grande dei mezzi espressivi a sua disposizione. «So quello che dice San Paolo» – avrebbe risposto il giovane Crane a un suo attempato professore che, con un richiamo alla Bibbia, cercava di azzittirlo durante un alterco in aula alla Syracuse University, roccaforte del Metodismo americano – «ma io non sono d'accordo con San Paolo».<sup>42</sup>

Da un lato, infatti, al di là di qualsiasi plausibile intenzionalità autoriale o meno, le poesie di Crane finiscono per rivisitare criticamente e, come per un innato riflesso anticulturale, sovvertire tale eredità dall'interno, sollecitando continui rimandi intertestuali, espliciti o impliciti, scoperti o velati. Per stratificazione linguistica o stilemi culturali depositati e profondi, per allusione diretta o aperta citazione, il lettore si trova infatti spesso sbalzato dai versi sparuti del giovane poeta ai libri del Vecchio e del Nuovo Testamento (dal Pentateuco ai Profeti, dai Salmi ai Proverbi, dai Vangeli all'Apocalisse), a volte affiancati ai miti classici e ai classici stessi della tradizione filosofica e letteraria, nonché ai più moderni autori della tradizione riformata inglese (Spenser e Bunyan, i poeti metafisici e Milton), in continuità storico-genealogica con l'evoluzione della cultura protestante nel Nuovo Mondo. Dall'altro lato, e nel contempo, le sue poesie profanano implacabilmente dall'esterno quell'eredità pluristratificata e complessa (acquisita o rielaborata) sia secondo i registri linguistici del *bohémien* di fine secolo sia secondo i canoni della moderna visione naturalista, entro cui, con le dovute cautele e distinzioni, non può che essere inquadrata la pur breve ma intensa stagione letteraria dello scrittore: un artista che, nelle dediche vergate sulle varie copie omaggio di *Maggie*, inviate agli amici nel marzo del 1893, aveva potuto affermare, quasi casualmente, che «l'ambiente è cosa tremenda al mondo e spesso plasma, a prescindere, le vite» degli esseri umani.<sup>43</sup> Ma l'umanità, nella sua piccolezza, e non senza ostinata e coraggiosa resistenza o protesta, come sapeva bene Crane e come egli stesso provava a fare con la sua scrittura, si è sempre interrogata sulla potenza sconfinata e indecifrabile che tutt'intorno l'avvolge e la stringe: sia tale potenza quella di un Universo indifferente, posto ai limiti ipotetici del nulla («NOTHING THERE»), come afferma nella terzultima lirica della raccolta, la poesia LXVI («IF I SHOULD CAST OFF THIS TATTERED COAT»), che precede e prepara le ultime due sulla presunta morte di Dio, oppure quella della Divinità suprema e imperscrutabile che quell'universo ha creato, ma che in apparenza non controlla o non sembrerebbe interessata a governare, come mostra spietatamente nella poesia VI («GOD FASHIONED THE SHIP OF THE WORLD»).

<sup>42</sup> Vedi E. HUBBARD, *As to the Man*, cit., che ci dà questa testimonianza dell'alterco: «Once when [Crane] was called upon to recite in the psychology class, he argued a point with the teacher. The Professor sought to silence him by an appeal to the Bible: "Tut, tut – what does St. Paul say, Mr. Crane, what does St. Paul say?" testily asked the old Professor. // "I know what St. Paul says", was the answer, "but I disagree with St. Paul". // Of course no Methodist college wants a student like that; and young Crane wandered down to New York and got a job reporting on the *Herald*» (p. 22).

<sup>43</sup> S. CRANE, *The Correspondence*, cit., «environment is a tremend{ous} thing in the world and frequently shapes live{s} regardless» (vol. I, p. 53).

Tornando alla poesia XLIV e alla traduzione interlinguistica proposta, i vari richiami intertestuali alle scritture (seguendo la *Authorized King James Version*, usata anche dai Metodisti) hanno dunque imposto scelte lessicali, come dire obbligate, per le parole intenzionalmente riprese o involontariamente riecheggiate da Crane in quanto termini diventati concetti chiave della sua *logopæia*: «DARKNESS», «WISHES» of the «HEART», «SUDDENLY», «GREAT LIGHT». Di qui, in linea con le traduzioni italiane del Nuovo Testamento, è derivata la trasposizione interlinguistica: «TENEBRE» (al plurale), per «DARKNESS», alla fine del primo verso, mantenendo il termine immutato nella ripetizione alla fine dell'ultimo verso (invece che *oscurità* o il più breve *buio*), così come «ALL'IMPROVISO» per «SUDDENLY» (invece che *improvvisamente*, o altre soluzioni più economiche come *di colpo*), e «GRAN LUCE» per «GREAT LIGHT», con l'aggettivo che subisce il troncamento, come appare nella precedente traduzione italiana degli Atti nella Bibbia CEI del 1974 (invece che *grande luce* come nella versione poi aggiornata del 2008), anche perché a mio avviso più consona alla *melopæia* della lirica nella lingua di arrivo.<sup>44</sup> La traduzione «DESIDERI DEL MIO CUORE» per «WISHES OF MY HEART» è senza dubbio la più scontata e la più diretta, ma è anche quella dalla struttura semantica più compressa e complessa riguardo sia alle singole parole sia alla locuzione nel suo insieme. Limitatamente al termine «desiderio», ad esempio, l'ampiezza del campo lessicale a partire dal suo significato di base (senza nemmeno considerare «cuore» quale termine singolo) sarebbe proibitiva per una qualsiasi analisi interlinguistica, qualitativa e/o quantitativa, in ambito scritturale. Volendo ricondurre all'interno di tale campo anche solo le principali accezioni, sfumature e occorrenze contestuali (in negativo e/o positivo) dei rispettivi termini originali in ebraico e in greco presenti nella Bibbia, ci si troverebbe di fronte a un numero impressionante di termini specifici (tra sostantivi, verbi, e derivati vari), oltre che, come ovvio, non sempre tradotti allo stesso modo in inglese per l'ambivalenza o la plurivalenza che li caratterizza. Come riscontrato da vari dizionari biblici, a partire da quelli otocenteschi, ci sono almeno ventisette diversi termini ebraici (nell'Antico Testamento) e almeno cinque diversi principali termini greci (nel Nuovo) tradotti con il solo termine inglese «desire». Crane usa l'anglosassone «wish». Sebbene comunemente impiegato nella locuzione «wishes of the heart» in trattati devozionali, libri popolari di preghiera, inclusi quelli di versi e orazioni per l'infanzia, va tenuto conto che, restando all'interno della *King James Version*, «wish» compare solo una volta come sostantivo (al singolare e nel Vecchio Testamento, Job 33:6), tra l'altro in una combinazione sintattica al servizio di una perifrasi non direttamente riferita al significato della singola parola. Dominante invece è proprio il latineggiante «desire», presente ovunque, in senso sia positivo che negativo (al singolare e al plurale), insieme all'anglosassone «lust», presente quasi esclusivamente nel Nuovo Testamento e in genere usato (al singolare e al plurale) in senso negativo, mentre più raro (e non associato a «heart», ma non per questo meno importante) è il termine «con-

<sup>44</sup> «Mentre ero in viaggio e mi avvicinavo a Damasco, verso mezzogiorno, *all'improvviso una gran luce* dal cielo rifulse intorno a me» (Atti 22:6). A livello lessicale (ma non grafologico), la mia traduzione della poesia qui in sostanza duplica quella del 2004 (tranne che per il troncamento nella locuzione «gran luce»). In Gini (2016) si riscontrano più o meno le stesse scelte, dall'uso reiterato di *tenebre* a quello di *grande luce*, mentre Lonati (2022) opta per *oscurità* e accentua l'aggettivo riferito a «luce» con un'estensione semantica, *luce accecante*, consona comunque al contesto paolino. Vedi, rispettivamente, S. CRANE, *I cavalieri neri e altri versi*, a cura di G. NORI, cit., p. 255; S. CRANE, *I cavalieri oscuri ed altri versi*, trad. it. L. GINI, cit., p. 58; S. CRANE, *Tutte le poesie*, a cura di F. LONATI, cit., p. 63.

cupiscence», dal tardo latino della *Vulgata*, sempre negativo ed esclusivamente paolino nella *King James Version*: «all manner of concupiscence» (Romans 7:8); «evil concupiscence» (Colossians 3:5); «lust of concupiscence» (1 Thessalonians 4:5), nei primi due casi tradotto in italiano al plurale proprio con «desideri».

#### 4 TRADUZIONE INTERSEMIOTICA E TRADUZIONE INTERLINGUISTICA

I read those marvelous short poems. [...] I confessed that they were something new to me, but that they made me see pictures, great pictures. [...] «Indeed they do, Steve, they're immense!» (Corwin Knapp Linson, 1903)<sup>45</sup>

Fin dalla prima ricezione dell'opera, la carica semantica delle poesie di Crane è stata depotenziata dal mancato rispetto grafologico del testo, a causa della semplice eppur sistematica riconversione della scrittura dal maiuscoletto al normale carattere di stampa. L'ulteriore trasmutazione effettuata da Howells, col suo peculiare passaggio dai versi alla prosa per la poesia XLIV, rappresenta solo il caso più radicale ed estremo di questo stravolgimento. Tuttavia l'impatto visivo del linguaggio di Crane, tanto più quando fruito e riprodotto nel suo formato grafico originale, ha generato anche rielaborazioni creative in memorabili traduzioni intersemiotiche. Un esempio viene fornito dalla poesia IX («I STOOD UPON A HIGH PLACE») e dalla successiva poesia X («SHOULD THE WIDE WORLD ROLL AWAY»), due brevi componimenti, tra l'altro dai temi molto diversi fra loro, che nella prima edizione bostoniana compaiono in sequenza, uno di seguito e di fronte all'altro, e che così venivano visti e recepiti dal lettore contemporaneo che si trovava a sfogliare il libro di Copeland and Day alle pagine 10 e 11. La traduzione intersemiotica di questa sequenza è data da una suggestiva illustrazione in bianco e nero apparsa nel maggio del 1896 (a un anno esatto, dunque, dall'uscita del libro di Crane e pochi mesi dopo la recensione di Howells) su «The Bookman». Questa, nella sua interezza, la tavola preparata dall'artista Mélanie Elisabeth Norton per la prova di stampa:

---

<sup>45</sup> C. K. LINSON, *Little Stories*, cit., p. 20.





Mélanie Elisabeth Norton, Disegno originale per la prova di stampa (1896)<sup>46</sup>

<sup>46</sup> La tavola viene riprodotta sia nel vol. X, *Poems and Literary Remains*, in *The Works of Stephen Crane*, a cura di F. BOWERS, cit., p. 1, sia (due volte) in MCGANN, *Stephen Crane's «The Black Riders»*, cit., pp. 169, 211. Il campo dell'arte visuale è stato senza dubbio quello più coinvolto dalle sollecitazioni poetiche di Crane, come poi conferma la prima edizione illustrata di *War is Kind* del 1899, e non solo per i suoi contemporanei (in tal senso vanno ricordate le xilografie dell'artista armeno-americana NONNY HOGROGIAN in *Poems of Stephen Crane*, scelta a cura di GERALD F. MCDONALD, New York, Thomas Y. Crowell Company 1964). Trasposizioni intersemiotiche delle sue liriche esistono infatti anche in campo musicale, sia per canto (quindi per accompagnare le parole), sia per sola musica, nella cui limitata scelta, a conferma del loro impatto tra diversi sistemi di segni, vennero incluse anche le due poesie qui trasposte visivamente dalla Norton. Il primo e sorprendente caso, in quanto combina arte verbale e arte musicale, è quello del compositore di St. Louis William Schuyler, venuto a conoscenza di *The Black Riders* grazie a Hamlin Garland, e di cui resta traccia in un paio di lettere a Crane, che viene da lui elogiato come «a true poet of the soul» (cfr. S. CRANE, *The Correspondence*, cit., vol. I, pp. 246-247, 252-253). Ottenuto il permesso da Copeland and Day, il musicista pubblicò una partitura nel 1897, includendo i testi di cinque poesie, nell'ordine: la poesia X («SHOULD THE WIDE WORLD ROLL AWAY»), la poesia XLIII («THERE CAME WHISPERINGS IN THE WINDS»), la poesia XXI («THERE WAS BEFORE ME»), la poesia XLIV («I WAS IN THE DARKNESS»), e la poesia XXXVII («ON THE HORIZON THE PEAKS ASSEMBLED»), partitura poi riedita nel 1901, in cui alle stesse liriche incluse viene assegnato un titolo tematico preciso (rispettivamente, nell'ordine: *Consecration*, *Good Bye*, *Longing*, *Darkness*, e *The March of the Mountains*). Cfr. WILLIAM SCHUYLER, *Songs from Stephen Crane's «Black Riders»*, St. Louis, Thiebes-Stierlin Music Co. 1897; ID., *A Song Cycle from Stephen Crane's «Black Riders»*, St. Louis, Thiebes-Stierlin Music Co. 1901. Il secondo caso è dato dalla trasposizione per sola musica a opera di EDWARD B. HILL, *Four Sketches After Stephen Crane*, op.7, New York, Breitkopf & Härtel 1900, che include quattro liriche: la poesia IX («I STOOD UPON A HIGH PLACE»), la poesia XXIII («PLACES AMONG THE STARS»), la poesia II («THREE LITTLE BIRDS IN A ROW»), e la poesia XXXVII («ON THE HORIZON THE PEAKS ASSEMBLED»).

L'illustrazione venne impiegata in una breve segnalazione, di grande effetto visivo, anche in quanto disposta in ampiezza su due pagine della rivista, con cui «The Bookman» intendeva promuovere e valorizzare con sentito «orgoglio redazionale» americano, quasi a competere con «The Yellow Book» di Londra e il suo celeberrimo illustratore Aubrey Beardsley, non solo il giovane autore dei versi ma anche e soprattutto la «giovane artista» new-yorkese che aveva creato i disegni.<sup>47</sup>



<sup>47</sup> La rassegna *Chronicle and Comment. American, English, Miscellaneous. With Portraits, etc.*, in «The Bookman», III, n. 3 (1896), pp. 189-205, rassegna fissa con cui si aprivano i numeri mensili, è attribuibile al direttore stesso, Harry Thurston Peck, che già l'anno prima aveva definito Crane «l'Aubrey Beardsley della poesia» (vedi nota 12 sopra). Il trafiletto redazionale posto a cavallo delle due colonne, in fondo a p. 196, riferito all'illustrazione delle due poesie tratte da *The Black Riders*, così elogiava i disegni della Norton, «a young artist of this city»: «As grotesque as anything of Aubrey Beardsley, they have a thought and a meaning that his work often lacks, and are fairly startling in their weirdly imaginative power. We predict for Miss Norton an immediate vogue and a brilliant future».



«The Bookman», III, n. 3 (1896), pp. 196-197

Sia nella versione originale della prova di stampa a tavola intera, sia nella riproduzione grafica apparsa sulle pagine della rivista, l'illustrazione rispetta dunque la paginatura e il formato del testo di Copeland and Day. Essa non solo ripropone le due poesie di Crane in maiuscoletto, ma le dispone anche, insieme alle relative rappresentazioni visuali, una di seguito e di fronte all'altra su pagine pari e dispari, riportando anche la numerazione in romano in testa (IX e X). Se il maiuscoletto costituisce la prima interpretazione grafico-artistica di rilievo dal punto di vista visuale (con i componimenti così trasfigurati a stampa, come se fossero stati «frammenti di scritture perdute», «recuperati» per essere trasmessi come tali ai moderni),<sup>48</sup> la traduzione intersemiotica dei disegni in bianco e nero si presenta come un'ulteriore interpretazione grafica che affianca, ingloba, e supera la prima trasposizione operata dagli editori. In tal modo, nel rispetto della sequenza e in virtù della sequenza stessa, i disegni ri-visualizzano i testi in una sorta di dittico, invitando il fruitore a guardarli in un certo modo e a interrogarsi su possibili contiguità for-

<sup>48</sup> MCGANN, *Stephen Crane's «The Black Riders»*, cit., p. 168.

mali e semantiche tra due poesie altrimenti diverse e lontane l'una dall'altra per tema ed esecuzione verbale. Come dire, in termini poundiani, una *phanopæia* al quadrato, con doppia carica semantica dei segni verbali e visuali. Avendo approfondito altrove il rapporto intersemiotico tra arte verbale e arte visuale in questi due testi in particolare, ritorno qui su di essi per metterli a confronto non, ovviamente, di nuovo l'uno con l'altro, ma con altri testi, o meglio con altre versioni degli stessi testi: nello specifico una seconda traduzione intersemiotica della poesia IX, nel primo caso, e una citazione testuale integrale, tra le tante, della poesia X, nel secondo caso, essendo quest'ultima una delle liriche preferite e richiamate, proprio in quanto poesia d'amore (in più breve), nelle recensioni dei contemporanei e negli interventi di rivalutazione di Crane da parte dei modernisti del primo Novecento. L'intento del confronto è quello di riflettere su altri aspetti e problemi della traduzione interlinguistica e di conseguenza ragionare non tanto su ristrette questioni traduttologiche (anche in relazione alle traduzioni italiane esistenti) quanto su come Crane, intenzionalità autoriale o meno, tra tradizione e sovversione, stesse già sperimentando innovative modalità espressive che il primo Novecento teorizzerà e valorizzerà.

La seconda traduzione intersemiotica di cui è stata oggetto la poesia IX da parte dei contemporanei dello scrittore apparve su «The Philistine: A Periodical of Protest», una delle riviste più longeve di Hubbard e del suo Roycroft Printing Shop, meno di tre anni dopo quella della Norton. Posta in quarta di copertina nel fascicolo del marzo 1899, anche l'illustrazione del «Philistine», similmente a quanto proposto dal «Bookman», include il testo di Crane. Questo, però, viene presentato come componimento singolo, svincolato dunque dalla sequenza numerico-testuale, e quindi dalla sua collocazione materiale nel libro, che il «Bookman» aveva invece inteso riprodurre per entrambe le liriche anche in forza dell'illustrazione a doppia pagina aperta. Esso viene inoltre stampato in tondo e non in maiuscoletto, quindi riconvertito e *ridotto* graficamente all'interno dello stesso codice linguistico, nonché ancor più sminuito visivamente, a mio avviso, in quanto sovrastato dall'immagine a colori che campeggia. La breve poesia diventa così parte di una vignetta umoristica con la funzione principale di fornire la battuta alla rappresentazione visuale. Frutto della creatività artistica di W-W Denslow («DEN», illustratore e caricaturista attivo a Chicago negli anni Novanta, e di lì a un anno destinato a fama imperitura per la collaborazione a *The Wonderful Wizard of Oz* di Frank L. Baum), e in perfetta linea con la vena satirica della Roycroft, questa traduzione intersemiotica spicca anche per la sua marcata diversità rispetto a quella precedente della Norton:



«The Philistine», VIII, n. 4 (1899), quarta di copertina

La poesia IX, proprio in quanto mette in scena un'esperienza visiva artisticamente visualizzata più volte, dalla grafica di Copeland and Day prima alle illustrazioni della Norton e Denslow dopo, si rivela uno spazio-oggetto testuale ancor più suggestivo di meta-meta-visualizzazione, e quindi di concentrata interazione di molteplici e diversi regimi scopici.<sup>49</sup> Una sestina in versi liberi, la lirica può essere suddivisa in due unità per così dire (pseudo)strofiche anche in base alle due frasi compiute che la compongono: una quartina iniziale e un distico finale. Gli eventi vengono rappresentati in sequenza, secondo una comune disposizione logico-cronologica e causale, a partire da una visione iniziale (vv. 1-4) da cui si origina una contro-visione a seguire che, accompagnata da una comunicazione verbale di secondo livello, funge da chiusa (vv. 5-6). È questo un modello strutturale e tematico – non certo nuo-

<sup>49</sup> Ossia tra le diverse modalità e pratiche del *vedere* che coinvolgono *soggetti e oggetti della visione* a più livelli culturali, su cui rinvio, nell'ordine, a ANTONIO SOMAINI, *On the «Scopic Regime»*, in «Leitmotiv», V (2005-2006), pp. 25-38; MICHELE COMETA, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini 2017; e FEDERICO FASTELLI, *Letteratura e cultura visuale. Stato dell'arte e qualche minima proposta*, in «LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», VII (2018), pp. 1-16.

vo, eppure molto caratteristico e complesso in Crane, come già visto nella poesia XLIV («I WAS IN THE DARKNESS») – in cui l'io lirico o un personaggio viene raffigurato come un astante colpito da una scena che gli si apre davanti agli occhi. La visione, o la contro-visione, a sua volta provoca enunciati verbali da parte degli attori coinvolti, in genere allocuzioni costituite da brevi esclamazioni, domande, invocazioni. Queste possono avviare o meno scambi dialogici, comunque sempre brevi e spesso contratti in una o due coppie di battute, come ad esempio nell'inquietante poesia III («IN THE DESERT»), anch'essa tra le più citate dai recensori. È in questo senso che, con molta probabilità, oltre che per altre sollecitazioni semantiche innescate da singoli segni verbali (come si può evincere dalle iniziali maiuscole che nella ri-trascrizione in tondo della lirica evidenziano alcune parole, come «High Place», «Devils» e «Sin» in relazione all'inevitabilmente maiuscolo «I»), Denslow abbia ritenuto questa poesia adatta a una trasmutazione intersemiotica di natura satirica, tutta calata nel presente della *bohème* fine secolo, svincolata dalla tradizione delle scritture, e opposta a quella di natura per così dire biblica della Norton.

Per illustrare questa diversità mi soffermo su una sola immagine (pur non slegata dalle altre) che nel piccolo grande cosmo evocato dalla lirica, dal cielo dei santi all'inferno dei dannati (con entrambe le schiere ben *visibili*, siano esse rappresentate da un io solitario o da un intero gruppo), contribuisce a definire identità, status, e posizione del mittente della comunicazione verbale, protagonista della visione. L'immagine è quella del luogo su cui poggia l'io lirico e da cui parte lo sguardo, proiettato lungo l'asse discensionale alto/basso. Espressa dalla locuzione «HIGH PLACE», l'immagine è visualizzata dalla Norton in tutta la sua carica semantica (*phanopœia*). Se l'asse alto/basso è anche il canale, appunto, di un incontro/scontro visivo e verbale che parte dall'alto, il disegno riesce – con la felicità tecnica del bianco e nero, sia nella disposizione spaziale delle immagini sia nel potenziale dell'espressione gestuale e visiva – a stagliare l'io lirico della poesia ancora più in alto: una figura eretta, ieratica, delineata da una veste che richiama una tunica monacale o sacerdotale, e che, per separazione e distanza dal mondo e dal consorzio umano sottostante, e tanto più quindi dal luogo inferiore per eccellenza infestato dai demòni su cui si posa il suo sguardo, intensifica l'aura anacoretica che lo cerchia e lo elegge. Ad accentuare l'elevatezza del veggente, tanto nella posa quanto nella postazione che occupa, contribuisce la scelta di delineare lo spazio che lo caratterizza lungo il margine sinistro del supporto, ridotto in massa ed estensione, per ergersi e spiccare più esile in verticale dal basso in alto. Così tagliato a sinistra quell'«HIGH PLACE» viene inoltre prolungato ancor più in verticale dal santo stesso, dritto in piedi (in linea col dettato dell'*incipit*, «I STOOD»), statuario sulla cima. Da un punto di vista iconografico, è questa l'immagine di uno stilita sulla sua colonna, che richiama numerosi e illustri intertesti visuali (se così possono essere definiti in relazione a quelli verbali, letterari e religiosi, stratificati nella poesia) raffiguranti altrettanto illustri monaci anacoreti dei primi secoli del cristianesimo sotto l'Impero romano d'oriente. Su un'alta colonna tra cielo e terra, o meglio, tra cielo e inferno, il santo stilite della Norton però non guarda né avanti a sé, né verso l'alto sopra di sé, bensì, sempre in linea col dettato del testo, sotto di sé («BELOW»): il capo inclinato, il braccio proteso verso il basso a indirizzare lo sguardo (non solo il suo ma anche quello dei fruitori), lungo una traiettoria moderatamente obliqua che punta verso l'orda dei demòni, quasi a commento gestuale (di esecrazione,

accusa, biasimo, monito) nei confronti della turpitudine che l'occhio rileva dalla sommità.

In accordo, il disegno traduce felicemente anche il contro-movimento dal basso per quanto riguarda sia la contro-visione del demonio, sia l'espressione verbale a seguire. Nella poesia di Crane la contro-visione rimette in questione gli estremi, non tanto per proporre un ribaltamento di posizioni (semantiche o etiche o valoriali) tra soggetto e contro-soggetto, quanto per affermare una loro intercambiabilità che neutralizza la scala verticale, ri-equilibra gli opposti e li riporta sullo stesso piano per così dire orizzontale (per prossimità, similarità, parità, compartecipazione).<sup>50</sup> Nella trasmutazione della Norton la contro-visione dal basso viene trasmessa dalla postura del contro-soggetto, il diavolo che spicca di profilo tra gli altri, il capo sollevato a guardare in alto, la gestualità di un braccio proteso (anche in questo caso aggiunta dall'artista rispetto al dettato verbale del poeta) in risposta a quella simile del santo dall'alto. L'espressione verbale – qui coadiuvata, come anche nella vignetta di Denslow, dalla copresenza del testo riprodotto – viene veicolata dalla bocca aperta del demonio tanto più evidenziata dal profilo in bianco e nero che contribuisce a metterla nitidamente in rilievo.

Ma a fronte della potente *phanopœia*, sia della poesia sia della soluzione visiva della Norton, anche in questo caso c'è la *logopœia* che chiede di essere presa in considerazione. Un vero e proprio lemma biblico, al singolare o al plurale, la locuzione «HIGH PLACE» ricorre per ben centodieci volte nella *King James Version*, dal Levitico a San Paolo (nelle versioni italiane in genere tradotta con il termine singolo «altura»/«alture»). Con una varietà di accezioni e descrizioni, per quanto ritenute dagli studiosi biblici elusive e incomplete in relazione ai luoghi, alle genti e ai periodi storici (varietà che non è possibile riassumere in questa sede, neanche per il termine ebraico principale, *bāmā*, a cui «HIGH PLACE» rimanda),<sup>51</sup> la locuzione ruota intorno al concetto primario di sito sacro posto su un luogo elevato. È questo inteso come un luogo di adorazione, associato, proprio in quanto elevato, alla presenza divina. Nelle scritture però esso viene richiamato più spesso in senso negativo che in senso positivo, ossia come luogo di pratiche illegittime di culto nonché di sacrifici, e quindi in relazione al più ampio concetto di idolatria, tipico dei demòni e dei malvagi, poi stigmatizzato da San Paolo.<sup>52</sup> In questo senso si completa il riequilibrio semantico degli opposti anche nel paradigma spaziale (alto/basso; cielo/inferno) all'interno sia della poesia sia dell'illustrazione. L'esclamazione finale del demonio «“COMRADE! BROTHER!”» conferma questa compensazione. Il destinatario dello sguardo dell'io lirico, tra i molti altri demòni presenti sulla scena inquadrata dall'alto, diventa così il contro-mit-

<sup>50</sup> Per la messa in scena di strategie simili, vedi, nella raccolta, anche le poesie L («YOU SAY YOU ARE HOLY»), LVII («WITH EYE AND WITH GESTURE»), e LVIII («THE SAGE LECTURED BRILLIANTLY»).

<sup>51</sup> Beth Alpert Nakhai, *High Place*, in David Noel Freedman (a cura di), *Eerdmans Dictionary of the Bible*, Grand Rapids, Eerdmans Publishing Company 2000, pp. 588-589: «Because *bāmā* was translated into Latin as *excelsus*, it is often rendered in English as “high place”, a term that has itself led to confusion about what the biblical *bāmā* actually was» (p. 588).

<sup>52</sup> *Ibid.*: «Heb. *bāmā* (pl. *bāmôt*) is most commonly found in the condemnatory lists of illegitimate worship practices by Israelite and Judean kings and their subjects, but in those many instances the hated *bāmā* is not described». Quanto all'interconnesso discorso di San Paolo sull'idolatria (che ho approfondito altrove) – discorso pronunciato per scongiurare coloro ai quali l'apostolo si rivolge sempre con l'appellativo «fratelli» affinché non cedessero alla tentazione di entrare «in comunione con i demòni» – vedi I Corinzi 10:19-21.

tente, dal basso, non solo di uno sguardo di ritorno ma anche di un messaggio verbale diretto, a cui non segue alcuno scambio dialogico, e quindi definitivo. L'attivazione perentoria della funzione conativa e gli appellativi solidali e fraternizzanti rivolti all'elevato destinatario («“CAMERATA! FRATELLO!”», tralasciando qui sia il *camerado* di Whitman, sia il *mon frère* di Baudelaire, poi ripreso da T-S Eliot) stabiliscono in modo sì sardonico, ma nel contempo anche deciso, la reciprocità comunicativa visuale/verbale nonché la vicendevole convertibilità di ruoli e funzioni tra l'uno e l'altro, ossia tra il santo e il demone. Di conseguenza vengono disattivate le opposizioni binarie, attivate prima nella quartina iniziale, tra i concetti e/o valori corrispettivi: ossia tra santità ed empietà, bene e male, virtù e vizio, essere e apparenza, verità e falsità, salvezza e dannazione, e così via.

La diversità della vignetta di Denslow, in tutta la sua forza visuale irriverente e sovversiva (antibiblica, antiscritturale, e se si vuole anche antiretorica, e quindi non di certo disallineata rispetto all'anticonformismo di Crane il *bohémien*), può essere colta a partire dalla stessa locuzione «high place», qui trascritta in tondo e con le iniziali maiuscole, «High Place». La traduzione intersemiotica di Denslow è una rivisualizzazione sardonica che trasmuta il luogo elevato biblico nell'equivalente di una sorta di posizione sociale elevata: «high place» verrebbe così a corrispondere a «high society», nello specifico l'alta società newyorkese di fine anni Novanta, tanto agognata quanto aborrita (l'élite della *Gilded Age* ormai al termine). L'io lirico e il demone sono infatti entrambi rappresentati come caricature in formale abito da sera tipico di quegli anni, dettagli compresi (riscontrabili nelle numerose illustrazioni e fotografie dell'epoca). Il primo è una versione dello stesso Crane in piedi, a figura intera, non un santo su un'altura, ma un membro (o aspirante membro) della fascia alta della società, il capo e il corpo leggermente inclinati in avanti, mani in tasca, lo sguardo dall'alto (tra il curioso e il sorpreso, il divertito e il beffardo) rivolto in direzione del secondo personaggio in basso a terra. Quest'ultimo, una sorta di busto del suo doppio, spunta da quello che sembrerebbe essere un tombino circolare (uno dei tanti che davano accesso agli spazi sotterranei di New York, dalle linee dell'acquedotto ai depositi di carbone degli edifici, come indicato sui pesanti coperchi in ferro dell'epoca). Qui scoperchiato, il tombino si caratterizza come condotto a doppio senso (che viene dal, e porta al, mondo infernale) per il colore rosso del cerchio, le fiamme che si sprigionano dal sottosuolo e che sovrastano in altezza perfino l'astante in piedi, la sigaretta accesa che il diavolo, elegante e spavaldo, corna in testa e forcone al fianco, tiene in modo disinvolto tra due dita. Mentre il demone guarda dal basso colui che lo osserva dall'alto, la fruizione visiva dello spettatore esterno, ossia del lettore, scorre in basso, lungo i segni verbali della poesia, che la traduzione intersemiotica ha trasmutato in divertente didascalia dell'illustrazione.

Una traduzione interlinguistica orientata a valorizzare la *logopæia* scritturale, qui, come per tante altre liriche di Crane, imporrebbe una scelta lessicale strettamente corrispondente. Tanto più, in questo caso particolare, in quanto corroborata dalle suggestioni intersemiotiche della Norton, pur a fronte delle argute provocazioni satiriche di Denslow, che ne arricchiscono senz'altro la vena controculturale, tipica dell'autore, ma difficili da ricomprendere nel testo d'arrivo. Nello specifico per «high place», invece del più immediato



«alto luogo» o dell'accentuato «luogo altissimo»,<sup>53</sup> che comunque non snaturano il significato di base, la scelta lessicale cadrebbe di rigore sul termine corrispondente della traduzione biblica italiana, ossia «altura»:

IX  
I STOOD UPON A HIGH PLACE,  
AND SAW, BELOW, MANY DEVILS  
RUNNING, LEAPING,  
AND CAROUSING IN SIN.  
ONE LOOKED UP, GRINNING,  
AND SAID, «COMRADE! BROTHER!»

IX  
ERO SOPRA UN'ALTURA,  
E VIDI, SOTTO, MOLTI DEMÒNI  
CHE CORREVANO, SALTELLAVANO,  
E GOZZOVIGLIAVANO NEL PECCATO.  
UNO GUARDÒ SU, CON UN GHIGNO,  
E DISSE: «CAMERATA! FRATELLO!»

La tavola della Norton, in quanto intesa (e costruita) come duplice traduzione intersemiotica, illumina anche la lirica successiva, la poesia X («SHOULD THE WIDE WORLD ROLL AWAY»). Questa può essere letta come la celebrazione di un amore terreno – ancorché temporaneo e caduco, anche proprio nel senso della caduta («FALL») che essa mette in scena – spiritualmente più consolatorio e salvifico di quello divino, che al creato e alle creature impone per destino una fine del mondo e un giorno del giudizio («DOOM»).

Citata spessissimo fin dalle prime recensioni, la lirica deve aver causato comunque problemi fruitivi e interpretativi, in ragione, non da ultimo, di ambiguità semantiche create anche a livello della cosiddetta grammatica della poesia (per richiamare ancora Jakobson): ossia a un livello linguistico che Crane non di rado, anche a costo di ineleganze, forza e stravolge per generare indeterminatezza ed enigmaticità. La prova è data dal fatto che un'estimatrice del giovane poeta come Edith Wyatt abbia, in questo caso specifico, sentito il bisogno di ricorrere a una breve aggiunta grafica da apportare alla lirica. L'integrazione si riscontra nel suo saggio del 1915 (confermata due anni dopo nel volume in cui raccoglie il contributo), dove il breve componimento viene richiamato come una «poesia d'amore» per esemplificare la potenza dell'«espressione diretta» di Crane. «Here is a love poem», afferma la Wyatt presentando la poesia, trascritta nel normale carattere a stampa e riprodotta per intero.<sup>54</sup> Metto le versioni dei due testi americani uno di fronte all'altro (l'originale del 1895, in maiuscoletto, e la trascrizione in tondo, a vent'anni di distanza, della Wyatt) per evidenziare l'intervento all'apparenza insignificante che quest'ultima apporta:

<sup>53</sup> Prima di approfondire lo studio sul linguaggio di Crane e attingere alla Bibbia per il termine *altura*, nella mia prima versione della poesia (2004), la scelta lessicale era caduta sul più letterale *alto luogo* («Stavo su un alto luogo»); in Gini (2016) si trova la stessa scelta («Sostavo in cima a un *alto luogo*»), mentre Lonati (2022) ricorre al superlativo («Ero in cima a un *luogo altissimo*»). Vedi, rispettivamente, S. CRANE, *I cavalieri neri e altri versi*, a cura di G. NORI, cit., p. 239; S. CRANE, *I cavalieri oscuri ed altri versi*, trad. it. L. GINI, cit., p. 22; S. CRANE, *Tutte le poesie*, a cura di F. LONATI, cit., pp. 27-28.

<sup>54</sup> E. WYATT, *Stephen Crane*, cit., p. 150. Il saggio confluisce, due anni dopo, con lo stesso titolo in EAD., *Great Companions*, New York, Appleton 1917, pp. 31-40, dove la poesia citata mantiene, a riprova, la conferma, la lineetta lunga esattamente come in precedenza inserita.

X

SHOULD THE WIDE WORLD ROLL AWAY,  
LEAVING BLACK TERROR,  
LIMITLESS NIGHT,  
NOR GOD, NOR MAN, NOR PLACE TO STAND  
WOULD BE TO ME ESSENTIAL,  
IF THOU AND THY WHITE ARMS WERE THERE,  
AND THE FALL TO DOOM A LONG WAY.

Should the wide world roll away,  
Leaving black terror,  
Limitless night, —  
Nor God, nor man, nor place to stand  
Would be to me essential,  
If thou and thy white arms were there,  
And the fall to doom a long way.

L'aggiunta della lineetta lunga al termine del v. 3 sembra voler prolungare la pausa a fine sintagma (e fine verso stesso), accentuando quella che il normale segno di interpunzione, ossia la virgola lì già presente, di per sé richiede, ma che non sembrerebbe forte abbastanza per definire anche la sintassi di un periodo dalla struttura verbale complessa. In tal modo essa rende non solo modernisticamente più *visibile* il limite-confine entro cui fermarsi con l'occhio o con la voce, prima di procedere oltre, ma anche più chiara o solo meno ambigua (a mio avviso, direi, inequivocabile), la struttura sintattica della lirica, senza modificarne o distorcerne la referenzialità. La poesia X, infatti, è costituita da un unico periodo ipotetico della *possibilità* (un *Type 2 conditional*), la cui forma base è però complicata dalla presenza di più proposizioni secondarie. La poesia colloca la principale del costrutto condizionale (l'apodosi, il cui inizio la lineetta della Wyatt, posta a fine v. 3, aiuta a individuare e fissare ai successivi vv. 4-5: «NOR GOD, NOR MAN, NOR PLACE TO STAND / WOULD BE TO ME ESSENTIAL») in mezzo a due proposizioni subordinate (protasi, o *if-clauses* nella struttura inglese). La prima, senza la *if*, iniziando con lo «SHOULD» (v. 1), a sua volta genera un'ulteriore subordinata implicita (vv. 2-3); la seconda, iniziando con la «IF» standard (v. 6), a sua volta genera la coordinata della chiusa (v. 7). Con le loro proposizioni aggiunte, queste due subordinate condizionali stringono e costringono ancor più la principale nella sua funzione di proposizione conseguente (apodosi, appunto) non solo visivamente e sintatticamente ma anche semanticamente, rendendo quanto meno impegnativa la traduzione interlinguistica, sia al livello primario della struttura della comunicazione verbale, sia al livello di traduzione *letteraria*, tanto più nell'insieme della costruzione e del suo effetto visivo:

X

SHOULD THE WIDE WORLD ROLL AWAY,  
LEAVING BLACK TERROR,  
LIMITLESS NIGHT,  
NOR GOD, NOR MAN, NOR PLACE TO STAND  
WOULD BE TO ME ESSENTIAL,  
IF THOU AND THY WHITE ARMS WERE THERE,  
AND THE FALL TO DOOM A LONG WAY.

X

DOVESSE IL MONDO INTERO ROTOLAR VIA,  
LASCIANDOSI DIETRO TERROR NERO,  
INFINITA NOTTE,  
NÉ DIO, NÉ UOMO, NÉ LUOGO DOVE STARE  
SAREBBERO PER ME ESSENZIALI,  
PUR CHE TU FOSSI LÌ CON LE TUE BRACCIA BIANCHE,  
E LUNGA LA CADUTA VERSO IL BARATRO DELLA FINE.

Sulla scia di questa mia traduzione interlinguistica e letteraria<sup>55</sup> torno alla traduzione intersemiotica della Norton sì da unire le forze di entrambe le due interpretazioni che sostengono il mio testo d'arrivo – ossia l'interpretazione

<sup>55</sup> Già proposta in un mio precedente saggio del 2019, questa traduzione si differenzia marcatamente da quelle presenti nelle edizioni italiane citate (S. CRANE, *I cavalieri oscuri ed altri versi*, trad. it. L. GINI, cit., p. 23; S. CRANE, *Tutte le poesie*, a cura di F. LONATI, cit., p. 29), entrambe difficili da seguire nel loro inquadramento a mio avviso avventuroso della struttura verbale, dalla lingua di partenza a quella di arrivo.

minima dell'integrazione grafica (non referenziale, non semantica) della scrittrice di Chicago, e quella massima della trasmutazione visuale dell'artista di New York, che carica ancor più di significato l'arte verbale di Crane – per poi procedere alla lettura visiva e semantica della lirica.

Parto dal fondo del testo, dove la *logopœia* si concentra su termini già così densi per la cultura occidentale e americana in particolare, di origine ebraico-cristiana, quali «FALL» e «DOOM», tenuti insieme dalla locuzione «FALL TO DOOM». L'ambiguità semantica dell'ultimo verso rende incerta la lettura della chiusa, e quindi della poesia tutta, in quanto non è possibile stabilire se l'inevitabile caduta o discesa verso la rovina o giudizio finale sia ipotizzata dall'io lirico (da presupporre al maschile, quindi l'amato) come possibilmente ancora lontana («A LONG WAY»), ossia di là da venire e da attendere a lungo, oppure se sia auspicata come lunga, per non dire infinita, ossia come un esteso tratto da percorrere («A LONG WAY») a cui abbandonarsi dolcemente mentre si precipita, si da potere almeno gioire o consolarsi il più a lungo possibile tra le candide braccia dell'amata prima della fine.<sup>56</sup>

A fronte di questo nodo semantico, la traduzione intersemiotica della Norton si rivela fondamentale sia per la sua specifica modalità artistica di visualizzare le immagini suscitate dal linguaggio di Crane (*phanopœia*), sia per il supporto grafico con cui le tiene insieme (la tavola poi trasposta, come visto sopra, sulle pagine del «Bookman»), evidenziandone così «concezione» e «significato» («thought» e «meaning»), elogiati nel generoso trafiletto redazionale della rivista, in audace confronto con la presunta piattezza di un Aubrey Beardsley.<sup>57</sup> Il disegno della poesia X contribuisce infatti a risolvere l'indeterminatezza verbale della chiusa proprio sulla base della rispettata sequenza con cui la ripropone all'interno dell'illustrazione intera, e quindi, in sostanza, grazie anche e soprattutto al disegno della poesia IX che la precede e con cui di fatto essa si interseca sul medesimo supporto materiale.

Da un lato il disegno può essere sì letto come un suggestivo esempio di cultura visuale di stampo blakeiano in cui il testo riprodotto viene quasi miniato («illuminated») dal bianco e nero che lo ingloba.<sup>58</sup> Così avvolto dal testo visuale, il testo verbale viene spinto alla deriva insieme alla figura umana che, dalla sottostante superficie bianca del foglio, si vede emergere tra gli interstizi dell'inchiostro nero che delinea il vortice d'amore (di suggestione dantesca, passando per Gustave Doré): una figura in cui si (con)fondono i due protagonisti della struttura verbale e dell'ipotetica scena che essa evoca (io e tu, mittente e destinatario del messaggio, amato e amata, stretti insieme nella caduta/discesa mentre il mondo rotola via lasciandosi dietro una scia di terrore e di tenebre).

Dall'altro lato, però, è altrettanto vero che la tecnica della Norton spinge il testo poetico oltre i confini della sua struttura e della sua ambiguità interna, un'ambiguità che la modalità visiva dell'artista supera nel momento in cui, accentuando l'ineluttabilità della caduta stessa, ne completa il senso, oltre il

<sup>56</sup> In alternativa, dunque, l'ultimo verso potrebbe essere tradotto in due o più modi diversi, in primo luogo in relazione all'ambiguità della locuzione «LONG WAY» e in secondo luogo in relazione al termine «DOOM»: «E LUNGA LA CADUTA VERSO IL BARATRO DELLA FINE» oppure «E LONTANA LA CADUTA VERSO IL BARATRO DELLA FINE», dove, inoltre, il più libero «BARATRO DELLA FINE» potrebbe essere reso con il più letterale «GIUDIZIO FINALE» o «ROVINA FINALE».

<sup>57</sup> Vedi nota 47 sopra.

<sup>58</sup> J. MCGANN, *Stephen Crane's «The Black Riders»*, cit., p. 169.

disegno specifico creato per la singola poesia X. Ossia nel quadro più ampio dell'illustrazione tutta. Il disegno che traduce la poesia X, infatti, non solo evidenzia la caduta nel suo moto discensionale come un lungo ancorché definitivo percorso da fare, pur alleviato dalla dolcezza dell'abbraccio d'amore, ma la indirizza anche, di contro all'incertezza del testo verbale (e della sospensione con cui l'illustrazione necessariamente fissa quella caduta), verso una destinazione precisa, un punto finale di approdo che ne costituisce il potenziale compimento per così dire teleologico. Il moto discensionale ha infatti un fondo verso cui i due amanti sono spinti: un moderno *descensus ad inferos*, per quanto ipoteticamente lunghissimo, verso un primo, sicuro punto d'arrivo in basso, e con molta probabilità senza alcuna *ascensio ad coelum* a seguire. Come dire, la via che conduce in basso *non* è la stessa via che può condurre in alto, per parafrasare (in negativo) ancora un verso del T-S Eliot dei *Quartets* («And the way up is the way down»), con cui questi a sua volta parafrasa (in positivo) il noto frammento di Eraclito.<sup>59</sup>

Laddove nel testo verbale non ci sono indizi per immaginare un preciso luogo della fine, nel testo visuale che lo illustra e lo interpreta questo luogo è il «sotto» («BELOW»), graficamente fornito, però, non dal disegno della poesia X, ma dal prolungamento dell'altro disegno che traduce intersemioticamente la poesia IX che la precede a fianco: il prolungamento del *sotto-mondo* dei «demòni» che, estendendosi in orizzontale da sinistra a destra, fa così da base comune all'illustrazione nel suo insieme. In tal modo l'illustrazione della Norton mette in primo piano anche il suo stesso «dispositivo», ossia la disposizione delle immagini nello spazio in relazione allo spettatore e al suo sguardo,<sup>60</sup> che così orienta, facendo sì che essa possa essere infatti fruita, a livello pittorico, come se fosse un vero e proprio dittico: due pannelli verticali poggiati su una predella orizzontale che si origina dal pannello di sinistra e che, in versione perversa *fin de siècle*, in perfetta linea con la modalità visiva etico-anarchica del giovane Crane, viene impiegata per rappresentare non la vita o le figure dei santi, secondo il comune dettato iconografico, bensì la vita e le figure dei diavoli. Il fondo verso cui l'amato e l'amata sono destinati a scendere/cadere senza potere più risalire è dunque il luogo inferiore abitato dai demòni, ossia l'inferno dei dannati, l'oggetto-spazio sottostante dell'esperienza visiva dell'io lirico nella precedente poesia IX, che però Crane, nella sua poesia d'amore, non permette ai suoi due amanti (dannati/salvati, maledetti/benedetti) di raggiungere nemmeno sul piano della possibilità condizionale.

<sup>59</sup> T-S ELIOT, *Four Quartets*, cit., «And the way up is the way down, the way forward is the way back» (p. 134); così nel terzo quartetto (*The Dry Salvages*, III, v. 129) Eliot parafrasa ed elabora il frammento di Eraclito («The way up and the way down are one and the same») che in epigrafe al primo quartetto (*Burnt Norton*) riporta invece per intero e in greco.

<sup>60</sup> Attingendo a ANDREA PINOTTI e ANTONIO SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi 2016, così F. FASTELLI, *Letteratura e cultura visuale*, cit., afferma: «con dispositivo si deve indicare “tutto ciò che – all'interno o all'esterno dei margini dell'immagine – concorre a disporre nello spazio l'immagine stessa e a organizzare il suo rapporto con lo spettatore, configurandone in qualche modo lo sguardo» (p. 7).

## 5 CODA: I CAVALIERI NERI ED ALTRI VERSI

Modern American literature may be said, accurately enough, to have begun with Stephen Crane thirty years ago. Its beginnings were far from clamorous and were at first very little noted. (Carl Van Doren, 1924)<sup>61</sup>

Carl Van Doren – l'eminente critico che di lì a poco avrebbe firmato una delle *Introductions* d'autore della prima edizione multivolume delle opere di Crane – così iniziava il suo saggio sullo scrittore del New Jersey, per poi concludere quel primo paragrafo del suo tributo, sempre in retrospettiva trentennale, con un richiamo alla scrittrice solitaria del Massachusetts, sua compagna di viaggio, nel «tramonto poetico» dell'Ottocento, verso il nuovo secolo:

It is true, too, that the poems of Emily Dickinson, posthumously issued, glittered like fireflies in the poetic twilight, but they were to have no heirs except Crane's ironic verses in their own century. Crane, breaking sharply with current literary modes, took the most contemporary life for his material and made himself heard before the decade ended.<sup>62</sup>

Ironia e temi e soggetti della modernità a parte, in *The Black Riders*, tuttavia, la tecnica o strategia di rappresentazione letteraria dominante è, nel senso più ampio del termine, l'allegoria. Il giovane poeta la impiega come modalità per dare nuova espressione a verità profonde o ovvie («his allegorical way of giving new expression to philosophic truths or truisms», come notava Peck),<sup>63</sup> calandola nei generi e sottogeneri letterari per convenzione a essa più consoni, quali la visione e la parabola, l'apologo e l'indovinello, l'*exemplum* e la meditazione occasionale o intenzionale. Comprime spesso questi generi, non senza arditi tentativi di innovazione e sperimentazione, in forme poetiche concise, tutte provviste di forte carica visuale, quali quella condensata e fulminea dell'epigramma (fino ai limiti – gnomici – della massima e del proverbio, dell'aforisma e dell'emblema), o quella pur sempre succinta della poesia narrativa breve, più congeniale alla sua prosodia prosastica, con tagli a volte drammatici sostenuti da invocazioni, soliloqui o brevi dialoghi in scene singole o multiple in rapida successione tra loro. Scarne e spietate, beffarde e ironiche, icastiche e sarcastiche, popolate da personificazioni essenziali e oggetti emblematici, di contenuto principalmente religioso e morale, politico e

<sup>61</sup> CARL VAN DOREN, *Stephen Crane*, in «The American Mercury», I, n. 1 (1924), pp. 11-14, p. 11. A un secolo di distanza, in quella che è l'ultima (e monumentale) biografia sullo scrittore, pur non particolarmente approfondita sulla sua arte poetica, PAUL AUSTER, *Burning Boy: The Life and Work of Stephen Crane*, Londra, Faber and Faber 2021, si sottolinea come a Crane debba essere riconosciuto il ruolo di «primo modernista americano»: «Crane's work, which shunned the traditions of nearly everything that had come before him, was so radical for its time that he can be regarded now as *the first American modernist*, the man most responsible for changing the way we see the world through the lens of the written word» (p.1).

<sup>62</sup> C. VAN DOREN, *Stephen Crane*, cit., p. 11.

<sup>63</sup> H. T. PECK, *Some Recent Volumes of Verse*, cit., p. 254.

sociale, oltre che metafisico, anche quando trattano d'amore e di guerra, queste poesie in versi liberi meditano sulla natura di Dio e sui suoi presunti rappresentanti o portavoce sulla terra o nel cosmo (ecclesiastici e fedeli, dotti e sapienti, guide e veggenti, santi e ombre mistiche, spiriti severi e figure ragianti), impiegando spesso (e dissacrando) anche *topoi* vetero e neo-testamentari del divino (la via, la verità, e la vita; la luce e le tenebre; l'asta e la spada; il deserto e l'acqua, le alture e l'orizzonte); riflettono sull'essenza della verità tra ipocrisia e menzogna, sulla presenza del male e sull'ossessione del peccato e della punizione; si interrogano sulla ricerca della felicità e sulla dimensione storica e metastorica della redenzione, sulla funzione della conoscenza e sui principi etici dell'azione umana, soprattutto quelli che oscillano tra codardia e coraggio.

Sulla scia delle poesie analizzate e tradotte in questo saggio, la scelta che segue in coda presenta altre sedici liriche della raccolta, con traduzione a fronte, da me non pubblicate in precedenti occasioni. Oltre a essere (alcune) state richiamate, pur senza essere citate, nel corso di questo studio, esse vogliono offrire uno spettro più rappresentativo dei generi e sottogeneri letterari, delle forme poetiche e modalità espressive, delle soluzioni linguistiche e intensificazioni semantiche che l'arte verbale di Crane ha liberato e consegnato – parallelamente a quella di Emily Dickinson, ma diversamente da essa – al secolo successivo.

## III

IN THE DESERT  
I SAW A CREATURE, NAKED, BESTIAL,  
WHO, SQUATTING UPON THE GROUND,  
HELD HIS HEART IN HIS HANDS,  
AND ATE OF IT.  
I SAID, «IS IT GOOD, FRIEND?»  
«IT IS BITTER – BITTER», HE ANSWERED;  
«BUT I LIKE IT  
«BECAUSE IT IS BITTER,  
«AND BECAUSE IT IS MY HEART».

## IV

YES, I HAVE A THOUSAND TONGUES,  
AND NINE AND NINETY-NINE LIE.  
THOUGH I STRIVE TO USE THE ONE,  
IT WILL MAKE NO MELODY AT MY WILL,  
BUT IS DEAD IN MY MOUTH.

## VII

MYSTIC SHADOW, BENDING NEAR ME,  
WHO ART THOU?  
WHENCE COME YE?  
AND – TELL ME – IS IT FAIR  
OR IS THE TRUTH BITTER AS EATEN FIRE?  
TELL ME!  
FEAR NOT THAT I SHOULD QUAVER.  
FOR I DARE – I DARE.  
THEN, TELL ME!

## III

NEL DESERTO  
VIDI UNA CREATURA, NUDA, BESTIALE,  
CHE, ACCOVACCIATA A TERRA,  
TENEVA IL CUORE NELLE MANI,  
E NE MANGIAVA.  
CHIESI: «È BUONO, AMICO?»  
«È AMARO, AMARO», RISPOSE;  
«PERÒ A ME PIACE  
«PERCHÉ È AMARO,  
«E PERCHÉ È IL MIO CUORE».

## IV

SÌ, HO MILLE LINGUE,  
E NOVECENTONOVANTANOVE MENTONO.  
SEBBENE MI SFORZI DI USARE L'ULTIMA,  
ESSA NON PRODUCE MELODIA A MIO PIACERE,  
MA RESTA MUTA IN BOCCA.

## VII

OMBRA MISTICA, CHINA ACCANTO A ME,  
CHI SEI?  
DA DOVE VIENI?  
E, DIMMI, È BUONA  
O È ATROCE COME FUOCO IN GOLA LA VERITÀ?  
DIMMI!  
NON AVER TIMORE CHE IO TREMI.  
POICHÉ HO CORAGGIO, HO CORAGGIO.  
SU, DIMMI!

## XIV

THERE WAS CRIMSON CLASH OF WAR.  
LANDS TURNED BLACK AND BARE;  
WOMEN WEPT;  
BABES RAN, WONDERING.  
THERE CAME ONE WHO UNDERSTOOD NOT THESE THINGS.  
HE SAID, «WHY IS THIS?»  
WHEREUPON A MILLION STROVE TO ANSWER HIM.  
THERE WAS SUCH INTRICATE CLAMOR OF TONGUES,  
THAT STILL THE REASON WAS NOT.

## XIV

CI FU UNO SCONTRO ROSSO DI GUERRA.  
LE TERRE SI FECERO SCURE E SPOGLIE;  
LE DONNE PIANGEVANO;  
I BIMBI SCAPPAVANO, SMARRITI.  
ARRIVÒ UNO CHE NON COMPRENDEVA COSE SIMILI.  
CHIESE: «PERCHÉ TUTTO QUESTO?»  
TANTISSIMI PROVARONO A RISPONDERGLI.  
CI FU UN FRASTUONO COSÌ CONFUSO DI LINGUE  
CHE NON SI ARRIVÒ ANCORA A UNA SPIEGAZIONE.

## XXIII

PLACES AMONG THE STARS,  
SOFT GARDENS NEAR THE SUN,  
KEEP YOUR DISTANT BEAUTY;  
SHED NO BEAMS UPON MY WEAK HEART.  
SINCE SHE IS HERE  
IN A PLACE OF BLACKNESS,  
NOT YOUR GOLDEN DAYS  
NOR YOUR SILVER NIGHTS  
CAN CALL ME TO YOU.  
SINCE SHE IS HERE  
IN A PLACE OF BLACKNESS,  
HERE I STAY AND WAIT.

## XXIII

SPAZI TRA LE STELLE,  
DOLCI GIARDINI PRESSO IL SOLE,  
TENETE LONTANA LA VOSTRA BELLEZZA;  
NON ILLUMINATE IL MIO DEBOLE CUORE.  
POICHÉ ELLA È QUI,  
IN QUESTO LUOGO D'OSCURITÀ,  
NÉ L'ORO DEI VOSTRI GIORNI  
NÉ L'ARGENTO DELLE VOSTRE NOTTI  
POTRANNO ATTIRARMI A VOI.  
POICHÉ ELLA È QUI  
IN QUESTO LUOGO D'OSCURITÀ,  
QUI IO RESTO E ASPETTO.

## XXVI

THERE WAS SET BEFORE ME A MIGHTY HILL,  
AND LONG DAYS I CLIMBED  
THROUGH REGIONS OF SNOW.  
WHEN I HAD BEFORE ME THE SUMMIT-VIEW,  
IT SEEMED THAT MY LABOUR  
HAD BEEN TO SEE GARDENS  
LYING AT IMPOSSIBLE DISTANCES.

## XXVI

DI FRONTE A ME C'ERA UN MONTE IMPONENTE,  
E GIORNI INTERI SON SALITO  
PER TERRE PIENE DI NEVE.  
QUANDO DALLA VETTA MI APPARVE LA VEDUTA  
SEMBRÒ COME SE TUTTA LA FATICA  
FOSSE SERVITA PER GUARDARE GIARDINI  
ADAGIATI A DISTANZE IMPOSSIBILI.

## XXX

SUPPOSING THAT I SHOULD HAVE THE COURAGE  
TO LET A RED SWORD OF VIRTUE  
PLUNGE INTO MY HEART,  
LETTING TO THE WEEDS OF THE GROUND  
MY SINFUL BLOOD,  
WHAT CAN YOU OFFER ME?  
A GARDENED CASTLE?  
A FLOWERY KINGDOM?

## XXX

AMMESSO CHE IO AVESSI IL CORAGGIO  
DI AFFONDARE LA SPADA ROSSA  
DELLA VIRTÙ NEL MIO CUORE,  
SPARGENDO TRA L'ERBA DELLA TERRA  
IL MIO SANGUE PECCAMINOSO,  
COSA POTRESTI OFFRIRMI TU?  
UN CASTELLO CINTO DA GIARDINI?  
UN REGNO COPERTO DI FIORI?

WHAT? A HOPE?  
THEN HENCE WITH YOUR RED SWORD OF VIRTUE.

CHE COSA? UNA SPERANZA?  
ALLORA VATTENE CON LA TUA SPADA ROSSA DELLA  
VIRTÙ.

XXXII

TWO OR THREE ANGELS  
CAME NEAR TO THE EARTH.  
THEY SAW A FAT CHURCH.  
LITTLE BLACK STREAMS OF PEOPLE  
CAME AND WENT IN CONTINUALLY.  
AND THE ANGELS WERE PUZZLED  
TO KNOW WHY THE PEOPLE WENT THUS,  
AND WHY THEY STAYED SO LONG WITHIN.

XXXVII

ON THE HORIZON THE PEAKS ASSEMBLED;  
AND AS I LOOKED,  
THE MARCH OF THE MOUNTAINS BEGAN.  
AS THEY MARCHED, THEY SANG,  
«AYE! WE COME! WE COME!»

L

YOU SAY YOU ARE HOLY,  
AND THAT  
BECAUSE I HAVE NOT SEEN YOU SIN.  
AYE, BUT THERE ARE THOSE  
WHO SEE YOU SIN, MY FRIEND.

LVII

WITH EYE AND WITH GESTURE  
YOU SAY YOU ARE HOLY.  
I SAY YOU LIE;  
FOR I DID SEE YOU  
DRAW AWAY YOUR COATS  
FROM THE SIN UPON THE HANDS  
OF A LITTLE CHILD.  
LIAR!

LVIII

THE SAGE LECTURED BRILLIANTLY.  
BEFORE HIM, TWO IMAGES:  
«NOW THIS ONE IS A DEVIL,  
«AND THIS ONE IS ME».  
HE TURNED AWAY.  
THEN A CUNNING PUPIL  
CHANGED THE POSITIONS.  
TURNED THE SAGE AGAIN:  
«NOW THIS ONE IS A DEVIL,  
«AND THIS ONE IS ME».  
THE PUPILS SAT, ALL GRINNING,  
AND REJOICED IN THE GAME.  
BUT THE SAGE WAS A SAGE.

XXXII

DUE O TRE ANGELI  
SI AVVICINARONO ALLA TERRA.  
VIDERO UNA CHIESA ENORME.  
A PICCOLI FLUSSI NERI LA GENTE  
ARRIVAVA ED ENTRAVA IN CONTINUAZIONE.  
E GLI ANGELI NON ERANO SICURI  
DI CAPIRE PERCHÉ LA GENTE PROCEDESSE COSÌ,  
E PERCHÉ RESTASSE TANTO TEMPO LÌ DENTRO.

XXXVII

LE VETTE SI ADUNARONO ALL'ORIZZONTE;  
E MENTRE GUARDAVO  
INIZIÒ LA MARCIA DELLE MONTAGNE.  
MENTRE MARCIAVANO, CANTAVANO:  
«SÌ! ARRIVIAMO! ARRIVIAMO!»

L

TU DICI DI ESSERE UN SANTO,  
E QUESTO  
PERCHÉ IO NON TI HO VISTO PECCARE.  
SÌ, MA CI SONO QUELLI  
CHE TI VEDONO PECCARE, AMICO MIO.

LVII

CON LO SGUARDO E CON I GESTI  
TU DICI DI ESSERE UN SANTO.  
IO DICO CHE MENTI;  
POICHÉ T'HO VISTO  
SCOSTARTI SCANSANDO LE VESTI  
DAL PECCATO SULLE MANI  
DI UNA CREATURA INNOCENTE.  
BUGIARDO!

LVIII

IL SAPIENTE FACEVA UNA LEZIONE STUPENDA.  
D'AVANTI A LUI DUE IMMAGINI:  
«ECCO, QUESTO È UN DEMONIO,  
«E QUESTO SONO IO».  
POI SI VOLTÒ.  
ALLORA UN ALUNNO ASTUTO  
SCAMBIÒ LE POSIZIONI.  
IL SAPIENTE SI VOLTÒ DI NUOVO:  
«ECCO, QUESTO È UN DEMONIO,  
«E QUESTO SONO IO».  
GLI ALUNNI, SEDUTI, SOGGHIGNAVANO TUTTI,  
E SI COMPIACEVANO DELLO SCHERZO.  
MA IL SAPIENTE ERA UN SAPIENTE.



## LXII

THERE WAS A MAN WHO LIVED A LIFE OF FIRE.  
EVEN UPON THE FABRIC OF TIME,  
WHERE PURPLE BECOMES ORANGE  
AND ORANGE PURPLE,  
THIS LIFE GLOWED,  
A DIRE RED STAIN, INDELIBILE;  
YET WHEN HE WAS DEAD,  
HE SAW THAT HE HAD NOT LIVED.

## LXII

C'ERA UN UOMO CHE VIVEVA UNA VITA DI FUOCO.  
PERSINO SULLA TELA DEL TEMPO,  
DOVE IL PORPORA MUTA IN ARANCIONE  
E L'ARANCIONE IN PORPORA,  
QUESTA VITA SPLENDEVA,  
UNA MACCHIA ROSSA TERRIBILE, INDELEBILE;  
TUTTAVIA, DOPO MORTO,  
CAPÌ CHE NON AVEVA VISSUTO.

## LXIII

THERE WAS A GREAT CATHEDRAL.  
TO SOLEMN SONGS,  
A WHITE PROCESSION  
MOVED TOWARD THE ALTAR.  
THE CHIEF MAN THERE  
WAS ERECT, AND BORE HIMSELF PROUDLY.  
YET SOME COULD SEE HIM CRINGE,  
AS IN A PLACE OF DANGER,  
THROWING FRIGHTENED GLANCES INTO THE AIR,  
A-START AT THREATENING FACES OF THE PAST.

## LXIII

C'ERA UNA CATTEDRALE GRANDIOSA.  
TRA CANTI SOLENNI  
UNA PROCESSIONE BIANCA  
AVANZAVA VERSO L'ALTARE.  
L'UOMO IN TESTA  
STAVA ERETTO, IL PORTAMENTO FIERO.  
TUTTAVIA ALCUNI LO VIDERO TRASALIRE,  
COME SE STESSE IN UN LUOGO PERICOLOSO,  
GETTANDO SGUARDI IMPAURITI IN ARIA,  
SOBBALZANDO AI MINACCIOSI VOLTI DEL PASSATO.

## LXV

ONCE, I KNEW A FINE SONG,  
– IT IS TRUE, BELIEVE ME, –  
IT WAS ALL OF BIRDS,  
AND I HELD THEM IN A BASKET;  
WHEN I OPENED THE WICKET,  
HEAVENS! THEY ALL FLEW AWAY.  
I CRIED, «COME BACK, LITTLE THOUGHTS!»  
BUT THEY ONLY LAUGHED.  
THEY FLEW ON  
UNTIL THEY WERE AS SAND  
THROWN BETWEEN ME AND THE SKY.

## LXV

UN TEMPO CONOSCEVO UN BEL CANTO,  
È VERO, CREDIMI,  
ERA QUELLO DEGLI UCCELLINI,  
E IO LI TENEVO IN UNA CESTA;  
QUANDO APRII LA GRATELLA,  
CIELO! SE NE VOLARONO TUTTI VIA.  
GRIDAI: «TORNATE QUI, PICCOLI PENSIERI!»  
MA ESSI SE LA RISERO SOLTANTO.  
CONTINUARONO A VOLARE  
FINCHÉ FURONO COME GRANELLI DI SABBIA  
GETTATA TRA ME E IL CIELO.

## LXVI

IF I SHOULD CAST OFF THIS TATTERED COAT,  
AND GO FREE INTO THE MIGHTY SKY;  
IF I SHOULD FIND NOTHING THERE  
BUT A VAST BLUE,  
ECHOLESS, IGNORANT, –  
WHAT THEN?

## LXVI

SE BUTTASSI VIA QUESTO CAPPOTTO STRACCIATO,  
E ME NE ANDASSI LIBERO PER IL GRANDE CIELO;  
SE NON TROVASSI NIENTE LÌ  
TRANNE UN BLU IMMENSO,  
MUTO, IGNARO,  
COSA, ALLORA?

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANDERSON, SHERWOOD, *Introduction to Midnight Sketches and Other Impressions* (1926), in *The Work of Stephen Crane*, a cura di WILSON FOLLETT, 12 voll., New York, Knopf 1925-1927, vol. XI, pp. xi-xv.
- AUSTER, PAUL, *Burning Boy: The Life and Work of Stephen Crane*, Londra, Faber and Faber 2021.
- BALDINI, GABRIELE (a cura di), *Poeti americani (1662-1945)*, Torino, De Silva 1949.
- BARRY, JOHN D., *A Note on Stephen Crane*, in «The Bookman», XIII, n. 2 (1901), p. 148.
- BEER, THOMAS, *Stephen Crane: A Study in American Letters*, New York, Knopf 1923.
- BENFEY, CHRISTOPHER, *The Double Life of Stephen Crane*, New York, Knopf 1992.
- BERRYMAN, JOHN, *Stephen Crane*, New York, Sloane 1950.
- CATHER, WILLA, *When I Knew Stephen Crane*, in «The Courier», XV, n. 28 (1900), pp. 4-5.
- COMETA, MICHELE, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini 2017.
- CRANE, STEPHEN, *The Black Riders and Other Lines*, Boston, Copeland and Day 1895.
- ID., *The Black Riders and Other Lines*, Cambridge, Maynard, Small & Company 1905.
- ID., *The Work of Stephen Crane*, a cura di WILSON FOLLETT, 12 voll., New York, Knopf 1925-1927.
- ID., *Poems of Stephen Crane*, scelta a cura di GERALD F. McDONALD, xilografie a cura di NONNY HOGROGIAN, New York, Thomas Y. Crowell Company 1964.
- ID., *The Works of Stephen Crane*, a cura di FREDSON BOWERS, 10 voll., Charlottesville, The University Press of Virginia 1969-1975.
- ID., *The Poems of Stephen Crane: A Critical Edition*, a cura di JOSEPH KATZ, New York, Cooper Square Publishers 1971.
- ID., *The Black Riders and Other Lines*, Folcroft, Folcroft Library Editions 1971.
- ID., *The Complete Poems of Stephen Crane*, a cura di JOSEPH KATZ, Ithaca, Cornell University Press 1972.
- ID., *The Black Riders and Other Lines*, Philadelphia, Richard West 1977.
- ID., *Poetry and Prose*, a cura di J-C LEVENSON, New York, The Library of America 1984.
- ID., *I cavalieri neri e altri versi*, a cura di GIUSEPPE NORI, in «Trame di letteratura comparata» VIII/IX (2004), pp. 233-263 (silloge di quattordici poesie in traduzione con testo a fronte).
- ID., *The Correspondence of Stephen Crane*, a cura di STANLEY WERTHEIM e PAUL SORRENTINO, 2 voll., New York, Columbia University Press 2008.
- ID., *Complete Poems*, a cura di CHRISTOPHER BENFEY, New York, The Library of America 2011.
- ID., *I cavalieri oscuri ed altri versi*, trad. it. LUCA GINI, Tricase, Youcanprint Self-Publishing 2016.
- ID., *La poesia enigmatica*, a cura di FRANCO LONATI, in «Poesia», n.s., I, n. 3 (2020), pp.43-63 (silloge di ventuno poesie in traduzione con testo a fronte).

- ID., *Tutte le poesie*, a cura di FRANCO LONATI, Latiano, Interno Poesia Editore 2022.
- DICKINSON, EMILY, *Poems by Emily Dickinson*, a cura di MABEL LOOMIS TODD e T. W. HIGGINSON, Boston, Roberts Brothers 1890.
- EAD., *Poems by Emily Dickinson: Second Series*, a cura di T. W. HIGGINSON e MABEL LOOMIS TODD, Boston, Roberts Brothers 1891.
- EAD., *Letters of Emily Dickinson*, a cura di MABEL LOOMIS TODD, 2 voll., Boston, Roberts Brothers 1894.
- EAD., *Poems by Emily Dickinson: Third Series*, a cura di MABEL LOOMIS TODD, Boston, Roberts Brothers 1896.
- EAD., *The Single Hound: Poems of a Lifetime, by Emily Dickinson*, con introduzione a cura della nipote MARTHA DICKINSON BIANCHI, Boston, Little, Brown, and Company 1914.
- EAD., *The Complete Poems by Emily Dickinson*, a cura di MARTHA DICKINSON BIANCHI, Boston, Little, Brown, and Company 1924.
- EAD., *The Poems of Emily Dickinson*, a cura di THOMAS H. JOHNSON, 3 voll., Cambridge, Harvard University Press 1955.
- DROCH, *Poetry as Chink Filling*, in «Life», XXVII, n. 682 (1896), p. 56.
- ELIOT, T-S, *The Metaphysical Poets* (1921), in ID., *Selected Essays, 1917-1932*, New York, Harcourt, Brace and Company 1932, pp. 241-250.
- ID., *Four Quartets* (1943), in ID., *The Complete Poems and Plays, 1909-1950*, New York, Harcourt, Brace & World 1952, pp. 115-145.
- EVANS, BRAD, *Ephemeral Bibelots: How an International Fad Buried American Modernism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 2019.
- FASELLI, FEDERICO, *Letteratura e cultura visuale. Stato dell'arte e qualche minima proposta*, in «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», VII (2018), pp. 1-16. DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-24217>.
- FRANCINI, ANTONELLA (a cura di), *Antologia della poesia americana*, introduzione di MASSIMO BACIGALUPO, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso 2004.
- GARLAND, HAMLIN, *Stephen Crane: A Soldier of Fortune*, in «The Saturday Evening Post», CLXXIII, n. 4 (1900), pp. 16-17.
- ID., *Stephen Crane as I Knew Him*, in «The Yale Review», III, n. 3 (1914), pp. 494-506.
- ID., *Roadside Meetings*, New York, MacMillan 1930.
- GELLI, PIERO (a cura di) *Poesia delle Americhe. Ottocento Novecento*, prefazione di VALERIO MAGRELLI, Milano, Skira 1997.
- GULLASON, THOMAS A. (a cura di), *Stephen's Crane Literary Family: A Garland of Writings*, Syracuse, Syracuse University Press 2002.
- HALL, JOSEPH, *Occasional Meditations: Also the Breathings of the Devout Soul* (1630), Londra, Pickering 1851.
- HIGGINSON, THOMAS WENTWORTH, *Recent Poetry*, in «The Nation», LXI, n. 1582 (1895), pp. 296-297.
- HILL, EDWARD B., *Four Sketches After Stephen Crane*, op.7, New York, Breitkopf & Härtel 1900.
- HOWE, MARK ANTONY DE WOLFE, *Six Books of Verse*, in «The Atlantic Monthly», LXVIII, n. 460 (1896), pp. 267-272.
- HOWELLS, WILLIAM DEAN, *Life and Letters*, in «Harper's Weekly», XL, n. 2040 (1896), p. 79.
- HUBBARD, ELBERT, *As to the Man*, in «The Roycroft Quarterly», I, n. 1 (1896), pp. 16-26.

- HULME, T-E, *Romanticism and Classicism* (1911), in ID. *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, a cura di HERBERT READ, Londra, Routledge & Keagan Paul 1924, pp. 111-140.
- IZZO, CARLO (a cura di), *Poesia americana, 1850-1950*, 3 voll., Milano, Garzanti 1971.
- JAKOBSON, ROMAN, *Language in Literature*, a cura di KRYSZYNA POMORSKA e STEPHEN RUDY, Cambridge, Harvard University Press 1987.
- LEWALSKI, BARBARA KIEFER, *Protestant Poetics and the Seventeenth-Century Religious Lyric*, Princeton, Princeton University Press 1979.
- LINSON, CORWIN KNAPP, *Little Stories of «Steve» Crane*, in «The Saturday Evening Post», CLXXV, n. 41 (1903), pp. 19-20.
- ID., *My Stephen Crane*, a cura di E-H CADY, Syracuse, Syracuse University Press 1958.
- LOWELL, AMY, *Introduction to The Black Riders and Other Lines* (1926), in *The Work of Stephen Crane*, a cura di WILSON FOLLETT, 12 voll., New York, Knopf 1925-1927, vol. VI, pp. x-xxix.
- MCGANN, JEROME, *Black Riders: The Visible Language of Modernism*, Princeton, Princeton University Press 1993.
- ID., *Emily Dickinson's Visible Language*, in «The Emily Dickinson Journal», II, n. 2 (1993), pp. 40-57.
- ID., *Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web*, New York, Palgrave MacMillan 2001.
- ID., *Visible and Invisible Books: Hermetic Images in N-Dimensional Space*, in «New Literary History», XXXII, 2 (2001), pp. 283-300.
- ID., *Stephen Crane's «The Black Riders and other lines»*, Houston, Rice University Press 2009.
- ID., *Literature by Design Since 1790*, in «Victorian Poetry», XLVIII, n. 1 (2010), pp. 11-40.
- ID., *A New Republic of Letters: Humanities Scholarship in an Age of Digital Reproduction*, Cambridge, Harvard University Press 2014.
- ID., *Reflections on Textual and Documentary Media in a Romantic and Post-Romantic Horizon*, in «Studies in Romanticism», LIII, n. 4 (2014), pp. 481-507.
- ID., *Emily Dickinson's Forbidding Books*, in «Studies in Romanticism», LX, n. 4 (2021), pp. 523-532.
- MONROE, HARRIET, *The Single Hound, by Emily Dickinson. Little, Brown & Co.*, in «Poetry», V, n. 3 (1914), pp. 138-140.
- EAD., *Stephen Crane*, in «Poetry», XIV, n. 3 (1919), pp. 148-152.
- MONTEIRO, GEORGE, *Stephen Crane's Blue Badge of Courage*, Baton Rouge, Louisiana State University Press 2000.
- NAKHAI, BETH ALPERT, *High Place*, in *Eerdmans Dictionary of the Bible*, a cura di DAVID NOEL FREEDMAN, Grand Rapids, Eerdmans Publishing Company 2000, pp. 588-589.
- NORI, GIUSEPPE, *Poetiche bibliche di fin de siècle: The Black Riders and Other Lines di Stephen Crane*, in «Annali della Facoltà di Scienze della Formazione. Università di Macerata», III (2006), pp. 239-265 (con una silloge di sedici poesie in traduzione).
- ID., *Child of Darkness: Stephen Crane and The Black Riders and Other Lines*, in *Modes and Facets of the American Scene. Studies in Honor of Cristina Giorcelli*, a cura di DOMINIQUE MARÇAIS, Palermo, Ila Palma 2014, pp. 95-116.

- ID., *Dagli imagisti morti alla morte dell'Imagismo: intertestualità e lirica d'amore in Pound e Amy Lowell*, in «Letterature d'America», XXXVII, n. 164 (2017), pp. 49-80.
- ID., *Il dio dell'inizio e l'anarchia protestante di Stephen Crane*, in *Faith in literature. Religione, cultura e identità negli Stati Uniti d'America*, a cura di MIRELLA VALLONE, Perugia, Morlacchi 2017, pp. 39-62.
- ID., «*They make me see pictures*». *La poesia di Stephen Crane tra arte verbale e cultura visuale*, in «LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», VIII (2019), pp. 435-453. DOI: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10998>.
- NORI, GIUSEPPE e IPPOLITA ALTEA NORI, *Con Stephen Crane. Confessioni di esperienze traduttive e creative tra poesia e arti visuali*, in «LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», IX (2020), pp. 3-38. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12415>.
- PECK, HARRY THURSTON, *Some Recent Volumes of Verse*, in «The Bookman», I, n. 4 (1895), pp. 254-256.
- ID., *Chronicle and Comment. American, English, Miscellaneous. With Portraits, etc.*, in «The Bookman», III, n. 3 (1896), pp. 189-205.
- PINOTTI, ANDREA e ANTONIO SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi 2016.
- PISANTI, TOMMASO (a cura di), *Poesia americana dell'Ottocento*, Napoli, Guida 1984.
- ID., (a cura di), *La poesia in America. Il fiume-oceano, 1650-2000*, Napoli, Liguori 2002.
- POUND, EZRA, *How to Read* (1929, 1931), in *Literary Essays of Ezra Pound*, a cura e con introduzione di T-S ELIOT, Londra, Faber and Faber 1954, pp. 15-40.
- ID., *Saggi letterari*, trad. it. NEMI D'AGOSTINO, Milano, Garzanti 1957.
- RICKETTS, CHARLES, *A Defense of the Revival of Printing*, Londra, Ballantyne Press 1899.
- RIZZARDI, ALFREDO (a cura di), *Lirici americani*, Caltanissetta, Sciascia 1955.
- SANDBURG, CARL, *Chicago Poems*, New York, Holt 1916.
- SCHUYLER, WILLIAM, *Songs from Stephen Crane's «Black Riders»*, St. Louis, Thiebes-Stierlin Music Co. 1897.
- ID., *A Song Cycle from Stephen Crane's «Black Riders»*, St. Louis, Thiebes-Stierlin Music Co. 1901.
- SOMAINI, ANTONIO, *On the «Scopic Regime»*, in «Leitmotiv», V (2005-2006), pp. 25-38.
- SORRENTINO, PAUL, *The Legacy of Thomas Beer in the Study of Stephen Crane and American Literary History*, in «American Literary Realism», XXXV, n. 3 (2003), pp. 187-211.
- ID., *Student Companion to Stephen Crane*, Westport, Greenwood Press 2006.
- ID., *Stephen Crane: A Life of Fire*, Cambridge, Harvard University Press 2014.
- STALLMAN, R-W, *Stephen Crane: A Biography*, New York, Braziller 1968.
- VAN DOREN, CARL, *Stephen Crane*, in «The American Mercury», I, n. 1 (1924), pp. 11-14.
- VANOUSE, DONALD, *The First Editions of Stephen Crane's The Black Riders and Other Lines and War Is Kind*, in «The Courier», XXIX (1994), pp. 107-125.

- WELLS, H-G, *Stephen Crane: From an English Standpoint*, in «The North American Review», CLXXI, n. 525 (1900), pp. 233-242.
- WERTHEIM, STANLEY, *A Stephen Crane Encyclopedia*, Westport, Greenwood Press 1997.
- WERTHEIM, STANLEY e PAUL SORRENTINO, *Thomas Beer: The Clay Feet of Stephen Crane Biography*, in «American Literary Realism», XXII, n. 3 (1990), pp. 2-16.
- IID., *The Crane Log: A Documentary Life of Stephen Crane, 1871-1900*, New York, G.K. Hall & Co. 1994.
- WESLEY, JOHN, *The Works of the Reverend John Wesley*, 7 voll., New York, Waugh and Mason 1835.
- WILDE, OSCAR, *The Sphinx*, con decorazioni di CHARLES RICKETTS, Londra, Elkin Mathews and John Lane, at the Sign of the Bodley Head 1894.
- WYATT, EDITH, *Stephen Crane*, in «The New Republic», IV, n. 45 (1915), pp. 148-150.
- EAD., *Great Companions*, New York, Appleton 1917.



#### PAROLE CHIAVE

Stephen Crane; *The Black Riders* and Modernism; visible language and semantics; intersemiotic translation; interlingual and literary translation



#### NOTIZIE DELL'AUTORE

Giuseppe Nori è professore di Lingua e letteratura anglo-americana all'Università di Macerata. Si è dedicato ai classici dell'Ottocento con monografie, edizioni critiche, e saggi su Melville, Hawthorne, Carlyle, Emerson, Bancroft, Whitman e Stephen Crane. Si è inoltre occupato di letteratura e protestantesimo nel Seicento (Herbert, Milton, Anne Bradstreet e i Puritani della Nuova Inghilterra) e di narrativa e poesia moderniste (Anderson e Fitzgerald, Pound e Amy Lowell). È stato Presidente dell'Associazione Italiana di Studi Nord Americani (AISNA) dal 2013 al 2016.

#### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIUSEPPE NORI, Brevitas americana. *Stephen Crane, traduzione poetica e visibilità modernista*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 19 (2022)



#### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli,

purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.







# EXTRADIRE I MODERNISMI DI JOYCE

ENRICO TERRINONI – *Accademia Nazionale dei Lincei, Centro Interdisciplinare “Beniamino Segre” e Università per Stranieri di Perugia*

Il saggio parte dall'interrogativo se sia proficuo o meno considerare Joyce uno scrittore modernista alla luce del suo approccio "medievale" all'estetica. Viene quindi discussa la possibilità di leggerne l'opera anche alla luce di alcune affinità tra le sue "scoperte letterarie" e alcuni sviluppi della scienza coeva - in particolare la relatività e la fisica quantistica. Da qui la necessità di rivisitare i suoi scritti tramite una lente traduttiva che consenta di prestare attenzione al tentativo di scrivere per sfidare, da un lato, la tradizione, e dall'altro aprire la strada a un nuovo tipo di fruizione e a strategie di traduzione adatte alla differenza di Joyce. Sono forniti e discussi esempi di traduzioni da parte dell'autore di passi specifici dell'*Ulisse* e di *Finnegans Wake* in cui si evidenzia la necessità di una peculiare flessibilità traduttiva, adeguata all'eterna mutevolezza della testualità joyciana.

The essay begins with a reflection on the question of whether it is profitable or not to consider Joyce a modernist writer in view of his "medieval" approach to aesthetics. Alternatively, it discusses the possibility of reading Joyce also in the light of some affinities between his "literary discoveries" and certain developments of contemporary science – namely relativity and quantum physics. Hence the necessity to revisit his writings in translation by paying attention to his attempts to write in ways that would, on the one hand, defy and debunk tradition, and on the other set a path for a new type of fruition and translation strategies suited to the difference of Joyce. Examples are given from the author's translations of specific passages in *Ulysses* and *Finnegans Wake* highlighting the need for a peculiar flexibility in translation appropriate to the eternal changeability of Joyce's textuality.

## I MODERNISMO MEDIEVALE O RELATIVISMO QUANTICO?

Qualora fosse esistito un movimento modernista con un suo manifesto e una sua articolazione ufficiale, con tutta probabilità James Joyce, *non-joiner* di professione, non vi avrebbe mai fatto parte. Avrebbe sentito minati i suoi spazi di libertà persino all'interno di circoli votati allo smantellamento di granitiche certezze del passato e all'emancipazione dalle stesse. Ma com'è evidente, l'etichetta imposta nel caso del Modernismo è una costruzione culturale successiva. Vero è che gli scrittori cosiddetti modernisti mostrano caratteristiche in comune (disgregazione della forma, dissoluzione del messaggio, sovvertimento degli equilibri politico-sociali, rivisitazione del mito, attenzione alle dialettiche antropologiche, al riaffiorare di culture distanti o persino sepolte, e via dicendo), e che alcune di queste sembrano rappresentate anche dall'arte di Joyce. Tuttavia, a mio avviso, Joyce non si sarebbe mai definito modernista perché il suo interesse per quegli sviluppi e quelle rappresentazioni della contemporaneità, anche nelle loro declinazioni tecnologiche, era intriso di medievalismo, come ricordava spesso Umberto Eco.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. UMBERTO ECO, *The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce*, Cambridge Mass, Harvard UP, 1982 [ed. orig. *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1962].

Il modernismo di Pound, Eliot e altri attinge a modelli classici, e questo vale anche per Joyce (il mito di Dedalus, l'*Odissea* e così via); ma per lui il classico è un temperamento, una patina che nasconde tutt'altro. Nasconde esattamente l'oscurità medievale – un'oscurità penetrata da tanta luce, beninteso, ma una luce intellettuale derivante, ad esempio, dalla teologia tomistica a cui si affidò da giovane; oppure la luce di Dante, che rimase il suo modello principale; o infine la luce di retaggi ritualistici e magici che permearono poi anche il Rinascimento, con Bruno il Nolano in prima fila. E col Nolano, Joyce sa bene che a volte la luce acceca, perché noi ci troviamo al di qua della soglia dell'ombra,<sup>2</sup> nella sfera, ovvero, che all'umano è data di abitare. Per questo nella prima parte di *Ulysses* leggiamo il giovane Stephen pensare: «shut your eyes and see».<sup>3</sup>

Come ho accennato, fu Umberto Eco tanti decenni fa ad accennare a una sorta di mente medievale di Joyce, isolando quella che chiamò «the permanence of a medieval model, not only in the early writings but also in the later work of James Joyce».<sup>4</sup> Un atteggiamento che ritroviamo in tante dichiarazioni di Joyce stesso nei confronti di tendenze moderne come ad esempio la psicanalisi freudiana, alla quale preferiva l'immaginario per lui assai più ricco di un Vico.<sup>5</sup> Tale cornice teorica, avanzata già in precedenza da Vivian Mercier,<sup>6</sup> non ha in seguito mancato di suscitare un dibattito aperto nei Joyce studies<sup>7</sup>, minando la semplificatoria descrizione di Joyce quale scrittore modernista.

Se il modernismo include, come accade, tanti fenomeni, tanti artisti e tanti scrittori spesso distanti, nulla vieterebbe allora di inserire nel calderone anche Joyce; ma da una prospettiva ermeneutica, e poi traduttiva, bisogna farlo con la dovuta cautela. Avvicinarne le opere partendo da posizioni capaci di identificarlo troppo con quelle di artisti che invece sono più a loro agio in tale insieme variopinto, può infatti essere fuorviante e limitante. Ma anche assumendo nel cosiddetto Modernismo un sostrato sostanzialmente comune tra le sue varie manifestazioni in letteratura, c'è da tener presente il fatto che sono stati gli esiti e i riverberi critici successivi, nati da un altro presunto e ineluttabile dualismo (modernismo/postmodernismo), a consegnarcene una sorta di visione semplificata. Secondo Erika Mihálycsa, una delle più acute osservatrici dei fenomeni traduttivi innescati dalla testualità aperta di Joyce, le teorie letterarie post-strutturaliste infatti

reduced literary Modernism to an ahistorical, elitist formalism, patterned rather too visibly on the architecture of the 1920-'30 International Style and the painting, sculpture and design of abstract

<sup>2</sup> Cfr. NUCCIO ORDINE, *La soglia dell'ombra*, Venezia, Marsilio, 2003; GIORDANO BRUNO, *Le ombre delle idee, Il canto di Circe, Il Sigillo dei sigilli*, Milano, BUR, 1997.

<sup>3</sup> JAMES JOYCE, *Ulisse* [con testo a fronte] a cura di Enrico Terrinoni, Milano, Bompiani, 2021, p. 70.

<sup>4</sup> E. ECO, *The Aesthetics of Chaosmos*, cit., p. XI.

<sup>5</sup> RICHARD ELLMANN, *James Joyce*, Oxford, Oxford UP, 1982, p. 694.

<sup>6</sup> VIVIAN MERCIER, *James Joyce as Medieval Artist*, in *The Crane Bag*, vol. 2 (1978), pp. 11-17.

<sup>7</sup> Cfr. LUCIA BOLDRINI, ed., *Medieval Joyce*, European Joyce Studies, vol. 13, London, Brill 2002; COLLEEN JAURRETCHÉ, *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*, in *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, vol. 20: 1, (1989), pp. 92-94.

expressionism, ignoring its complex reinscriptions of the past, its appropriations of popular culture (most conspicuously, by T.S. Eliot and Joyce's text-bricolage), the referential aims of its putatively nonreferential aesthetics<sup>8</sup>.

Non gioverà troppo, dunque, alla luce di tutto ciò, fare riferimento alle tante teorie esistenti sui modernismi per ragionare circa i possibili modi di interpretare, e quindi riprodurre, l'opera di Joyce, anche perché quelle stesse teorizzazioni andrebbero riformulate al contempo alla luce di tendenze anti-moderne e persino sapienziali evidenti nell'irlandese, soprattutto nelle sue opere mature, da *Ulisse* a *Finnegans Wake*.

In *Ulisse* abbiamo infatti un tentativo di sovvertire tra le tante altre cose anche una tradizione pre-modernista come quella del romanzo borghese realista. Questo accade non in una presunta ottica futurista di smantellamento del vecchio, ma semmai di ritorno a una simbiosi premoderna tra corporeità e spirituale (in gran parte rinnegata dal prevalente sentimento utilitarista della letteratura britannica ottocentesca). Nel *Finnegans* avremo persino, e contemporaneamente, tanto una sorta di sfida alla contemporaneità intesa come limite, finestra sul futuro incombente e punto di non ritorno, quanto un recedere verso un periodo pre-temporale, una sorta di pre-Big Bang della lingua e della letteratura. I due momenti, chiamiamoli il Big Bang and il Big Crash per mantenerci nello spazio della metafora cosmologica, si troverebbero, nell'opera definitiva di Joyce, in una sorta di stato di sovrapposizione quantistica. Sono entrambi veri in teoria ma poi, nel momento in cui ci concentriamo a fissarne uno, la nostra osservazione fa collassare l'onda e ci ritroviamo soltanto con una delle due "singolarità".

Il *Finnegans* – uno dei pochi libri dotati di un finizio, ossia di una coincidenza circolare di fine e inizio – vede in teoria una coincidenza tra la fine del futuro e l'inizio del passato, stati che chiamo singolarità sempre in ottica cosmologica. Sono le configurazioni possibili dello spazio-tempo previste dalla relatività generale in cui la materia raggiunge valori di densità talmente elevati in un volume ridottissimo, da provocare il collasso gravitazionale dello spazio-tempo stesso. Sono, semplificando molto, punti dello spazio-tempo in cui, da una situazione singolare nascono e poi si espandono delle regolarità, e dunque gli step di una teoria che ne spiegherà gli esiti. Un esempio è proprio il Big Bang. Dopo quella fase in cui in tantissimi riconoscono l'inizio dell'Universo, riusciamo a cogliere una regolarità calcolabile nel suo dipanarsi (a partire dalla materia che via via perde in termini di concentrazione e densità fino ad arrivare all'espansione delle galassie). Questa stessa regolarità, con le sue formule matematiche, non si può però applicare al punto di partenza, alla singolarità, al Big Bang stesso, ossia alla nascita dello spazio-tempo in cui le concentrazioni della materia e dell'energia erano altissime. Qualcosa di simile può dirsi per quel che riguarda uno dei possibili esiti o sviluppi dell'universo in termini di espansione, che porta ad altre singolarità da cui non si torna indietro: quello che vale per il Big Bang, infatti, varrebbe anche per i buchi neri, fenomeni dello spazio-tempo che intrappolano la luce e in cui la densità della materia e dell'energia tornano ad essere altissime e insondabili.

Gli esiti della cosmologia coeva a Joyce, e quella a lui postuma, sono forse più utili, credo, a inquadrare la sua letteratura aperta intendendola appunto

---

<sup>8</sup> ERIKA MIHÁLYCSA, *Translating Modernism: languages of passage in the Fiction of Joyce, Flann O'Brien, Beckett*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2016, p. 16.

in quanto insieme di singolarità. Lo suggerisce anche il suo amico Svevo nel dire che «Joyce, nella mia lettura, campa solitario in aria come se prima di lui o assieme a lui nessuno avesse mai scritto».<sup>9</sup> È a ben vedere è proprio a partire dalle due singolarità di fine e inizio, entrambi momenti e spazi oscuri, che si può inquadrare il modernismo di Joyce: non da un suo volersi confrontare con movimenti artistici che stavano prendendo piede e che miravano a un nuovo tipo di arte; ma semmai dal suo relazionarsi a scoperte scientifiche in grado di sovvertire il nostro modo di percepire la realtà anche attraverso la rappresentazione, ponendoci all'interno di un universo calcolabile, ma nato e forse destinato a finire negli spazi dell'incertezza. Non è un caso se T.S. Eliot disse che *Ulysses* aveva l'importanza di una scoperta scientifica avvicinandolo proprio ad Einstein.<sup>10</sup>

E se il *Finnegans Wake* verrà composto negli anni della rivoluzione quantistica di cui fu padre nobile, sebbene con tutti i distinguo del caso, proprio quell'Einstein che nel libro diviene sia un «Winestain» (una macchia di vino) sia un «Eyeinstye» (un occhio che scruta in un porcile, ma *sty(e)* significa anche orzaio, e sappiamo quanti problemi agli occhi ebbe Joyce),<sup>11</sup> meno di venti anni prima *Ulysses* prendeva vita proprio attorno agli anni in cui fu formulata la relatività generale (1916). Le due teorie, che finiscono per completarsi a vicenda, apriranno decenni dopo la strada al concetto della relazionalità quantistica, ossia del fatto che un qualcosa (una particella, un evento) non sembra avere proprietà intrinseche, ma sempre e solo relative all'interazione tramite l'impatto (con un osservatore e/o con un altro fenomeno); il che, nel caso di un testo letterario, può tradursi nel fatto che le sue presunte proprietà intrinseche non siano altro se non il suo stesso funzionamento nel momento della fruizione. Ne consegue che dette proprietà sono relative, da un lato alle condizioni di ricezione (che cambiano in ogni caso), dall'altro alla collocazione (culturale, storica, sociale, politica e così via) del fruitore. Da ciò dipende la fluidità dei testi, la loro apertura (e qui torniamo ad Eco) ossia la circostanza per cui saranno sempre diversi in base alle diverse letture (e traduzioni).

Il testo di Joyce invita infatti a concepire in modo nuovo, quantistico direi, il processo interpretativo, e questo non può che avere riverberi anche sulle pratiche traduttive. Spinge, ovvero, a intendere l'interpretazione del testo letterario alla stregua di un'onda, mettendo in evidenza come alcuni principi propri della quantistica, quali ad esempio il principio di indeterminazione o la sovrapposizione, siano cruciali per la fruizione di opere caratterizzate da un alto grado di apertura. Questi indicano che l'interpretazione è sempre caratterizzata da una espansione graduale, forse illimitata, non minata da determinismi, e di conseguenza non riferibile soltanto a un'archeologia del passato, da cui pure si crede essa debba dipartirsi. L'interpretazione, sembra suggerire la testualità joyciana, è infatti una questione principalmente di futuro dei testi: è la loro ombra (le ombre sono sempre proiezioni al futuro, innescate da un fascio di luce collocato nel passato); è la loro multipla vita dopo la morte, come argomenta Benjamin parlando di traduzione.

<sup>9</sup> ITALO SVEVO, *Lettere*, a cura di Simone Ticiati, Milano, Il Saggiatore, 2021, p. 1094.

<sup>10</sup> T.S. ELIOT, 'Ulysses', *Order and Myth*, in *Selected Prose*, Faber and Faber, London, 1975, p. 177.

<sup>11</sup> JAMES JOYCE, *Finnegans Wake*, Oxford, Oxford UP, 2013, p. 149, 305.

L'interpretazione si basa sull'identificazione, e successiva riconfigurazione, di relazioni significative rilevanti. Nella meccanica quantistica è l'interazione a illuminare relazioni significative rilevanti; proprio così, nella lettura e nella fruizione, è sempre principalmente dall'interazione tra lettore e testo (ovvero tra testo e testa) che dipende la nebulosa dei riverberi interpretativi. Gli esiti delle opere, soprattutto quelle definite aperte (ma quale opera, in fin dei conti non lo è?) non sono se non inizialmente determinati dal contesto di origine, il cui scavo appare pure necessario affinché si attivi un processo interpretativo consapevole. Ma non tutti i processi interpretativi sono consapevoli, e anche quelli cosiddetti inconsapevoli, slegati ovvero dalla consapevolezza filologica e archeologica dei testi magari perché collocati a una distanza spazio-temporale tale da mostrarsi sufficiente a farne perdere il ricordo, si muovono sempre come increspature sulla superficie di uno specchio d'acqua.

I testi scatenano onde interpretative (le chiamerei interpretazionali) a partire dall'interazione con il fruitore: onde si espandono poi all'interno di qualcosa di simile a quello che in cosmologia, nel modello dello spazio-tempo di Minkowski è definito un cono di luce, collocato appunto nello spazio-tempo. Vengono via via ridefinite in base alla serie progressiva di posizionamenti del lettore, producendo così i relativi coni d'ombra che sono poi la scia delle interpretazioni (i coni d'ombra nascono dall'impatto tra la luce emessa dall'originale e il fruitore). È a questo succedersi ineluttabile di riformulazioni che corrisponde l'onda probabilistica dell'ermeneia, e dunque anche delle traduzioni future e possibili di un testo. (Curioso che sia proprio l'immagine dell'ombra la più utile a definire lo spazio relativamente indeterminato, ma pur sempre causato e spronato da un impatto, un'interazione, dell'interpretabilità del testo di Joyce. L'ombra è infatti anche un concetto, e tra i più utili ad avvicinare le opere aperte, forse infinite, dell'irlandese. Questi, come ho accennato, segue infatti Bruno il Nolano del *De Umbris Idearum* (1582) nell'intendere l'ombra quale spazio della mortalità: l'ambiente umbratile in cui ci muoviamo tutti e in cui le idee si collegano le une alle altre).

Sta proprio in ciò la battaglia anti-totalitarista di Joyce; ed è una battaglia relativa all'interpretazione e dunque alla traduzione, che *devono* essere aperte – quasi a suggerire che le opere aperte necessitino di traduzioni aperte. Sia per l'interpretazione del *Finnegans* che per *Ulysses* non c'è autorità ermeneutica che tenga, in quanto sono testi che vivono di fruizione espansiva: eterni Protei, mutano sotto gli occhi del lettore continuamente. Ben si vede allora, come da una parte non possano essere incapsulati in movimenti di sorta, e dall'altro si offrano a una ricezione plurale che non tollera restrizioni interpretative, e men che meno escludenti strategie traduttive.

Dalla varietà stessa di questi obiettivi che Joyce si dà consegue l'oscura complessità delle sue tecniche letterarie, e il traduttore non può che rincorrerle, non all'insegna di una fantomatica ricerca di mimetismi, ma con l'obiettivo di proporre versioni in grado di restituire quella stessa intrinseca dualità e contraddittorietà tipica dello stile, o meglio, degli stili joyciani. Per questo motivo, limiterò le mie riflessioni successive a due casi studio specifici tratti da *Ulysses*, che guardano al passato nell'ottica di modificare il presente, e a una sorta di strategia generale, diciamo di approccio ermeneutico di base, al *Finnegans Wake*, alla luce di una rincorsa sincronica degli opposti: dell'inizio, ovvero, e della fine della storia.

## 2 EVOLUZIONISMO DELLA LINGUA E SUO COLLASSO NELL'ORALITÀ

La prima considerazione che corre d'obbligo quando si affronta la traduzione di un libro come *Ulysses* credo sia relativa al fatto che parliamo del primo grande elogio di Joyce nei confronti dell'oralità. È un romanzo orale, *Ulysses*, che riproduce non solo la parlata irlandese del tempo (la sua prima lingua è l'Hiberno-English, da cui il senso di spaesamento linguistico iniziale in cui incorrono anche i lettori anglofoni), ma rincorre continuamente una velocità d'esecuzione che è tipica di culture orali come lo è stata, storicamente, la cultura irlandese. Il che sembra scontrarsi con la percezione generalizzata di un testo libresco, eruditissimo ma anche sperimentale: di un'opera ovvero che travolge e stravolge la scrittura per come la conoscevamo.

Tutto vero. Joyce travolge e stravolge la narrazione romanzesca a cui eravamo abituati, e lo fa con il sorriso sulle labbra, come a voler articolare una sorta di ironica vendetta<sup>12</sup> nei confronti della tradizione letteraria che si è trovato per forza di cose a dover abitare. Questa sorta di sfida orale, che è poi una sfida alla scrittura in generale, e alla letteratura inglese in particolare, diviene evidente in un episodio chiave del libro, il quattordicesimo. Episodio in cui, per l'amico e allievo di Joyce, Italo Svevo, con una lingua che s'evolve dall'antico sassone attraverso ai secoli fino ai nostri giorni, viene descritta la nascita di un bambino.<sup>13</sup>

L'episodio (negli studi su *Ulysses* non si parla più di capitoli del libro) è noto come «Armenti del sole», e in questo viaggio nel tempo della scrittura inglese, l'oralità è il principale veicolo di trasmissione del sapere. Gli eventi si danno nei locali di un reparto maternità di un ospedale. Bloom vi si era recato per trovare una donna il cui travaglio sembrava andare per le lunghe, e lì incontra Dedalus e tanti altri, intenti a discettare, mezzi ubriachi, su un argomento preciso. La tesi discussa e sviluppata durante un vero e proprio simposio di beoni esperti in medicina, riguarda lo sviluppo della vita umana a partire dall'embrione, ma la metafora rimanda ovviamente alla lingua e alla letteratura. Tra i tanti autori inglesi citati e parodiati da Joyce in questa lunghissima carrellata storica di imitazioni farsesche, stando a Joyce figurano in ordine più o meno cronologico: Mandeville, Malory, Milton, Bunyan, Burke, Pepys, Defoe, Swift, Steele, Addison, Sterne, il romanzo gotico, Lamb, Huxley, Pater, il cardinale Newman e così via.<sup>14</sup> Ve ne sono, infatti, sicuramente altri che la critica specialistica va via via identificando. L'insieme è se vogliamo incorniciato, da un lato da un misto di oscuri linguaggi ancestrali e sapienziali che presto lasciano il passo, prima alla parodia dello stile latino sallustiano-tacitiano, e poi a varietà della prosodia anglosassone, e dall'altro a vari tipi di pidgin e slang derivati dall'inglese, in un'oscurissima sezione finale in cui le varietà linguistiche, nel segno della colloquialità, si sovrappongono a tal punto da minare seriamente la possibilità di rinvenire nel testo una trama sufficientemente chiara. Il mosaico di voci storpiate è invero talmente fitto da of-

<sup>12</sup> Cfr. ANDREW GIBSON, *Joyce's Revenge. History, Politics and Aesthetics in Ulysses*, Oxford, Oxford UP, 2002.

<sup>13</sup> ITALO SVEVO, *Teatro e saggi*, a cura di Federico Bertoni, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 2004, p. 963.

<sup>14</sup> Cfr. JAMES JOYCE, *Lettere e saggi*, a cura di Enrico Terrinoni, Milano, Il saggiatore, 2016, p. 373.

fuscarnе quasi i percorsi del narrato, indicando così soltanto una teoria di apocalittici eccessi in termini di plot e di soluzioni linguistiche adottate. Ben si vede, allora, come in Joyce questa passeggiata riproduce l'evoluzione cosmica, con punti di inizio («Deshil Holles Eamus»)<sup>15</sup> e di fine («Come on, you doggone, bullnecked, beetlebrowed, hogjowled, peanutbrained, weaseleyed fourfl ushers, false alarms and excess baggage! Come on, you triple extract of infamy! Alexander J. Christ Dowie, that's yankedap to glory most half this planet from Frisco Beach to Vladivostok»),<sup>16</sup> entrambi oscuri, entrambi singolarità.

Parallelamente ai cambiamenti di stile, a subire tali intricatissime metamorfosi sono anche i personaggi stessi, come avviene al protagonista, Bloom, il quale incarna i caratteri più disparati e viene presentato in manifestazioni di sé del tutto eterogenee. Simili caratteri e manifestazioni appaiono consoni ai vari stili utilizzati, e seguono quella che è la vera metanarrazione metaforica indicata anche dagli schemi, ovvero lo sviluppo embrionale. Si tratta di una lampante corrispondenza tra il funzionamento della testualità e quello del corpo che è alla base dell'impianto di *Ulysses*. E, non a caso, tra i temi principali dell'episodio vi sono quelli del controllo delle nascite e della contraccezione, come a contraddire un fantomatico dettato biblico «andate e moltiplicatevi» applicato agli sviluppi della lingua e della cultura.

Ma, prima di considerazioni sul plot, e prima ancora di scelte stilistiche da adottare, per un traduttore la domanda è qui di natura cultural-politica: quale lingua e quale cultura Joyce prende principalmente di mira? Solo da qui può partire una traduzione che non manchi di troppo il bersaglio. Da una prospettiva di base, l'episodio certo attacca qualunque idea di retorica letteraria, ma, più importante ancora (come del resto fa il libro stesso nella sua interezza, quanto a obiettivi politico-culturali da perseguire, tra cui la lotta contro le menzogne della verosimiglianza nel romanzo realista), l'episodio si scaglia contro la tradizione letteraria inglese, e non contro la letteratura in generale.

Proprio per questo, forse, Joyce stesso considerava l'episodio il più difficile «sia da interpretare che da eseguire».<sup>17</sup> In qualunque traduzione, i rischi di deviazioni e di nuove ricreazioni a fronte delle tante perdite, sono discretamente più alti qui che in altri luoghi del libro, e questo principalmente per la non corrispondenza degli stili tra storie letterarie e culturali non affini. E allora, tentare, come pure è stato fatto in tante lingue, di imitare e parodiare autori appartenenti alle culture di arrivo, in una sorta di tentativo mimetico di porsi in parallelo con lo sperimentalismo letterario di Joyce, appare velleitario proprio perché l'irlandese non stava semplicemente dando una lezione in termini di stile e di bravura, ma stava smantellando un impianto culturale percepito come alieno e opprimente, utilizzando le sue stesse armi. Una doppiezza di nuovo ben colta dalla saggezza di Svevo che dell'amico scrive: «È due volte ribelle: all'Inghilterra e all'Irlanda. Odia l'Inghilterra e vorrebbe trasformare l'Irlanda».<sup>18</sup>

<sup>15</sup> J. JOYCE, *Ulisse*, cit., p. 748.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 832.

<sup>17</sup> J. JOYCE, *Lettere*, cit., p. 370.

<sup>18</sup> I. SVEVO, *Lettere*, pp. 916-7.

Alla luce di tutto ciò, qualunque traduzione stilistica e sperimentale articolata sull'orizzonte della lingua e della cultura target rischia di lasciare sul campo proprio il senso principale, non semantico, ma politico dell'operazione di Joyce. Che fare, allora, se non più è possibile scimmiettare autori appartenenti a un altro scenario culturale, o peggio ancora, le traduzioni che di quegli autori si sono avute nella storia della cultura di arrivo? Nella mia versione si è privilegiato il tanto diletto senso comune: da un lato l'aspetto narrativo di una evoluzione temporale del linguaggio, inserendo scarti stilistici che dessero il senso di una evoluzione assecondando il più possibile i passaggi, per così dire, di periodo storico segnalati nell'originale. Dall'altro si è tentato di modellare questa scelta di fondo con le strategie che avrei adottato io se avessi dovuto tradurre in altra sede gli autori parodiati. E allora, nella plasticità sintattica e alle lungaggini della narrazione settecentesca, ho scelto di sottolineare la nota sarcastica quando era in campo Swift, quella ironica e divagante se si parlava di Sterne, quella *gentlemanly* se l'obiettivo erano Addison e Steele, e così via; ho poi premuto sull'acceleratore del sensazionalismo quando ci si avvicinava al gotico, e riprodotto una prosa il più possibile tersa nel caso delle parodie di Pater e del cardinale Newman, e via dicendo. Altro non ho voluto fare, non per un presunto rispetto del testo in sé, ma per sfuggire alle sirene di quella che chiamo traduzione narcisista, e, al contempo, per non silenziare il potenziale politico di quanto troppe volte, ed erroneamente, viene derubricato come lo sperimentalismo joyciano.

### 3 SFALDARSI DELLA SCRITTURA

Un discorso simile, alla luce del concetto di oralità anticipato, riguarda l'ultimo episodio di *Ulysses*, da tutti riconosciuto come il più sperimentale, «Penelope», per cui lo stile traduttivo necessita di un chiarimento preliminare. «Penelope» è la degna conclusione di una narrazione che forza le strutture della lingua inglese e mette alla prova la stabilità delle nostre aspettative letterarie. A partire dalla grafia che si incontra nell'originale, dove, per l'assenza di qualunque segno di interpunzione, ma anche di accenti e apostrofi, si ha nell'originale la sensazione di trovarsi in presenza di un eloquio non solo relativamente diretto e non filtrato da sovrastrutture culturali, ma anche dettato da un esperimento tramite il quale è possibile schivare le maglie restrittive della scrittura e della sua fissità. Il che è in parte segnalato anche dal registro dell'episodio, assai più colloquiale in termini di lessico e di registro rispetto a quello dei capitoli precedenti. L'eloquio (ma qui parliamo di un soliloquio interiore, solo pensato) connoterebbe la protagonista Molly come un personaggio da un lato istintivo, e dall'altro anche resistente a una qualunque forma di caratterizzazione categorica. Il che spiega, ad esempio, la citata assenza nell'originale di apostrofi che io ho scelto di riprodurre anche in italiano, ricorrendo talvolta a scelte estreme.

L'assenza, infatti, non sta quasi mai a segnalare incompetenza ortografica da parte di Molly. «Penelope» è un testo orale, e dunque non risponde alle usuali regole della scrittura, grafia inclusa. Quelli che nell'episodio – sia inglese che italiano – sembrano veri e propri errori ortografici ad esempio (uno per tutti: «compliments» anziché «compliments»),<sup>19</sup> non devono nella

<sup>19</sup> J. JOYCE, *Ulisse*, cit., p. 1542.



gran parte dei casi esser considerati tali: innanzitutto perché sono talvolta doppi sensi come in questo caso, ma più spesso semplicemente in quanto tentativi di rincorrere la velocità non scritta del pensiero, una velocità che non permette pause. La mancanza di apostrofi, che anche graficamente segnala sulla pagina stampata la rapidità con cui si muove la mente, sortisce talvolta l'effetto di creare interessanti ambiguità nel testo originale. Un esempio: in «I hope hell write me a longer letter the next time», *hell* è ovviamente *he'll*, ma la lettura funziona ugualmente, e portando in direzioni diverse se consideriamo il lemma (che vuol dire inferno) come interiezione («diavolo!»).<sup>20</sup> Simili occorrenze sono luoghi testuali la cui traduzione richiede come è ovvio slittamenti e compensazioni. La regola è infatti che se non è possibile fare nulla nel luogo preciso in cui qualcosa accade nell'originale, un'azione compensatoria va messa in pratica altrove. L'obiettivo è ricercare effetti pragmaticamente paralleli dislocati in altre posizioni, auspicabilmente non troppo distanti da quelle in cui avrebbero dovuto esser collocati, se in via puramente ipotetica fosse stata possibile una traduzione diretta. È quel che capita, per intenderci, quando nella mia traduzione «d'anni» diviene «danni».<sup>21</sup> Il tentativo di riprodurre in italiano l'assenza di apostrofi costringe, poi, talvolta alla creazione di nuove parole principalmente tramite fusione allorché nell'originale si avevano i tantissimi «Im» per *I'm*, «Ill» per *Ill*, «Id» per *I'd*, «hed» per *he'd*, «hes» per *he's*, «theyre» per *they're* dell'originale.

In una mia traduzione passata dell'*Ulisse* avevo adottato una strategia differente: aggiungere accenti alle parole italiane («à» per *ba*, «ò» per *ho* e così via), anche per scandire il ritmo serratissimo della narrazione. Gli accenti erano in gran parte come si vede intesi a sostituire le *h* etimologiche nelle forme dell'indicativo presente del verbo avere. Le grafie a cui ricorrevi, potevano apparire al contempo una eco di scelte ortografiche delle avanguardie italiane, e grafie di uso raro e popolare. Si trattava dunque di una scelta volta a ritrarre la spavalda popolarità anche delle peregrinazioni mentali di Molly Bloom e anche a dare il senso dell'esperimento linguistico messo in campo da Joyce. Mi era parso consona, data la velocità dell'espressione della mente di Molly – che rompe gli argini della lingua fino a travolgerne anche l'ortografia – tentare in quel modo di produrre un effetto generale di una testualità oramai definitivamente libera dalle restrizioni e costrizioni della scrittura alle quali siamo abituati.

Nella versione successiva ho invece deciso di operare un passaggio ulteriore, un passo avanti ma anche un passo indietro: abolire come aveva fatto l'autore, oltre agli apostrofi anche gli accenti, non soltanto per rincorrere ancor di più il senso di straniamento in cui si imbatte il lettore della versione inglese, ma anche per seguire l'indicazione che diede Joyce stesso, non senza causare già allora irritazioni, allo stampatore della primissima traduzione di «Penelope» in francese nella rivista *Commerce* nel 1924. Da una lettera alla Weaver dell'11 luglio 1924 si evince la sua chiara intenzione iniziale di omettere non soltanto la punteggiatura ma anche gli accenti.<sup>22</sup> A quella scelta originaria si ispira dunque anche la mia seconda versione, con il fine di riprodurre al contempo l'effetto che «Penelope» dovette avere sui suoi primissimi lettori non

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 1544.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 569, 591

<sup>22</sup> JAMES JOYCE, *Letters*, ed. Richard Ellmann, vol. 3, London and New York, Viking Press, 1963, p. 99.

anglofoni, e quello a cui furono esposti i lettori dell'*Ulisse* in originale. Di nuovo un ritorno al passato, ma anche un tentativo di raggiungere l'estensione massima del linguaggio, che, in nome dell'oralità, si approssima al punto di dissoluzione, alla nuova singolarità.

#### 4 IL FINNEGANS WAKE E LA TRADUZIONE QUANTISTICA

Ma il testo che della singolarità fa (paradossalmente) una regola, è ovviamente il *Finnegans Wake*. Lo si descrive spesso come il libro intraducibile per eccellenza, ma si tratta di una formulazione semplicistica. Presuppone, infatti, tale sentire, ciò che non è, ossia il fatto che la traduzione non sia, sempre, ineluttabilmente, cambiamento. Tradurre e cambiare sono quasi sinonimi, o quantomeno, sono legati da un ineludibile rapporto di causa-effetto: non è possibile tradurre senza cambiare. Ovviamente, il primo cambiamento interessa ciò che è visibile e udibile (le lettere e le sillabe che compongono le nuove parole, i suoni che esse hanno e così via), e basterebbe questo per asserire senza timore di poter essere smentiti che tradurre significa cambiare il piano basilare della percezione di un testo. Ci sono poi i cambiamenti invisibili, quelli che stanno al di là delle parole, dietro le parole. Ma come suggerivo prima, l'ombra delle parole è tanto il loro passato quanto il loro futuro, ed è l'interazione che fa collassare l'onda a influire di più sull'interpretazione: solo attraverso l'impatto con la testa i testi si illuminano davvero (esattamente come accade per l'elettrone di cui si vuole misurare la velocità o annotare la posizione: lo si può fare quando questo viene illuminato – e anche in quel caso, per il principio di indeterminazione di Heisenberg, non potremo mai conoscerne con assoluta precisione contemporaneamente la velocità esatta e la posizione esatta).

Il *Finnegans Wake* produce nella lettura queste stesse dinamiche quantistiche, e non si presta in nessun modo a traduzioni deterministiche. Un esempio: quando Joyce scrive la parola *shaddo*<sup>23</sup> producendo un suono simile a *shadow* (ombra) ma anche giocando con *El Shaddai*, uno dei nomi ebraici di Dio, sta creando uno stato di sovrapposizione quantistica tra divino e umano (l'umano p rappresentato dal credo bruniano più su citato che identifica l'ombra in quanto spazio abitato da noi mortali). Quale traduzione deterministica è mai possibile di questo termine? Il traduttore, ovvero, lo straduttore dovremmo dire, potrà rincorrere semmai una traduzione quantistica, mirando quindi a riprodurre uno stato di sovrapposizione di due polarità coesistenti (corrispondente anche al principio di *coincidentia oppositorum* difeso strenuamente dal Nolano) che renda conto anche degli stili e delle strategie di Joyce. Tra questi stili e strategie, come in tutto il libro, c'è un ovvio lavoro sul piano del multilinguismo. E allora, quando io e Fabio Pedone traducemmo questo lemma straordinario optammo per il traduttore «ombripotente», nella speranza d'aver riprodotto sia il divino (onnipotente)<sup>24</sup> sia l'ombra dell'umano (ombra) sia il multilinguismo (lo spagnolo *hombre*).

Il *Finnegans Wake* è un libro che invita ad adottare questo tipo di traduzione in continuazione, perché è fatto di singolarità che si ripetono: è basato

<sup>23</sup> J. JOYCE, *Finnegans Wake*, cit., p. 404.

<sup>24</sup> JAMES JOYCE, *Finnegans Wake*, libro 3, capp. 1-2, a cura di Enrico Terrinoni e Fabio Pedone, Milano, Mondadori, 2017, p. 5.

sul paradosso che la singolarità possa divenire la regola. Questo partire dalla primissima parola («riverrun»)<sup>25</sup>, che in uno stato di infinita circolarità si lega all'ultima del libro («the»)<sup>26</sup>. Ora, come tradurre, o meglio, come stradurre «riverrun», la primissima singolarità del libro? Il nostro predecessore, Luigi Schenoni, aveva optato per «fluidofiume»,<sup>27</sup> puntando tutto da un lato sul suono quasi onomatopico del fluire (e d'altro canto Joyce aveva detto che il *Finnegans* parla la lingua del fiume), e dall'altro sull'immagine cruciale che anima il testo come il fiume di Dublino, l'Anna Liffey regala vita (*life*) alla città di Joyce in cui si svolge l'azione, per così dire.

Sono possibili altre traduzioni? Certamente sì, il che vale per ogni testo (di qui l'assurdità di ritenere soltanto il *Finnegans* intraducibile: tutti i testi lo sono, e proprio per questo vanno tradotti!). Ancora una volta, una traduzione quantistica può venirci in soccorso: tentare, dunque, di creare una nuova singolarità, un nuovo lemma in cui coincidano gli opposti e che sia coerente con quello che sappiamo delle strategie e degli stili di Joyce. Cosa sappiamo, allora, in generale di questo lemma? Sappiamo, ad esempio, che nei suoi libri, tutti politici, Joyce riflette incessantemente sul tema dell'esilio, che il suo mentore principale era il divino «padre Dante» come lo chiamava.<sup>28</sup> E poi, come colto da Schenoni, sappiamo che il fiume di Dublino, la Anna Liffey, è la vera anima del testo e che il suo nome è incluso in «riverrun» > *river Anne*; sappiamo che è un fiume soggetto alle maree: per parte della giornata scorre verso il mare, per la restante sembra scorrere al contrario dalla foce verso la sorgente, e sappiamo che quindi le acque dove erano riverranno; sappiamo che il fiume è il principio femminile e che le sue sponde, le rive, sono i figli antitetici; sappiamo che uno dei lungofiumi della Liffey è detto Eden quay e, poiché il *Finnegans* è una parodia della Genesi, possiamo aspettarci i riflessi del fiume dell'Eden; sappiamo che il peccato originale di Adamo è l'aver errato e per questo è costretto a errare nel mondo (-*err* è il cuore di *riverrun*); sappiamo che, per il multilinguismo, nella parola originaria abbiamo anche tra le tante cose *rêverie* e *rêve*, e via dicendo. Alla luce di tutto ciò, una traduzione quantistica possibile potrebbe essere magari «riverrarno», in cui abbiamo l'Arno (l'esule padre Dante che insegna all'esule figlio Joyce), il rivenire, le rive, l'errare di Adamo, e poi echi di *rêverie* e *rêve*, e così via fino alla fine del reverendo fiume (*the reverend river's end*).<sup>29</sup>

Non so se queste mirabolanti tecniche joyciane possano dirsi moderniste, postmoderniste o quant'altro. Non so neanche se siano medievali o medievalliste. Di certo sono riflessioni non a-storiche, ma storicissime: ci parlano di una storia che si espande e si dipana, ma sempre a partire da momenti di oscurità. Forse, proprio per arrivare a momenti di oscurità. Nell'*Ulisse* Stephen Dedalus, parlando, o meglio, pensando tra sé e sé, trova queste parole:

<sup>25</sup> J. JOYCE (2013), *Finnegans Wake*, cit., p. 3.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 628.

<sup>27</sup> JAMES JOYCE, *Finnegans Wake*, libro 1, capp. 1-4, a cura di Luigi Schenoni, Milano, Mondadori, 1982, p. 3.

<sup>28</sup> ETTORE SETTANNI, *James Joyce e la prima versione italiana del Finnegan's [sic] Wake*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1955, p. 30.

<sup>29</sup> Cfr. ENRICO TERRINONI e FABIO PEDONE, *Crosswords; or Rather, Crossing Worlds*, in Jolanta Warzycka ed Erika Mihálycsa (eds.), *Retranslating Joyce for the 21st Century*, Leiden, Brill, 2020, pp. 300-307.

«You find my words dark. Darkness is in our soul, do you not think?»<sup>30</sup> La testualità di Joyce è oscura come la nostra anima, che è oscura come la notte, diceva Juan de la Cruz, altro autore caro a Joyce. A questa oscurità, che è poi lo spazio in cui cambiamo perennemente, in cui viviamo in uno stato di eterna autotraduzione (perché tradurre-cambiare in fin dei conti significa esistere), possiamo ricorrere non solo per avvicinare il mistero di Joyce, ma per poterlo riprodurre in maniere sempre più misteriche, sempre più ri-velanti.

---

<sup>30</sup> J. JOYCE, *Ulisse*, cit., p. 92.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BENJAMIN, WALTER, *Il compito del traduttore*, in *Opere*, vol. 1, Torino, Einaudi, 2008.
- BOLDRINI LUCIA, ed., *Medieval Joyce*, European Joyce Studies, vol. 13, London, Brill, 2002.
- COLLEEN JAURRETICHE, *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*, in *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, vol. 20: 1 (1989), pp. 92-94.
- ECO UMBERTO, *The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce*, Cambridge Mass, Harvard UP, 1982 [ed. orig. *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1962].
- ELIOT T.S., 'Ulysses', *Order and Myth*, in *Selected Prose*, London, Faber and Faber, 1975.
- ELLMANN RICHARD, *James Joyce*, Oxford, Oxford UP, 1982.
- GIBSON ANDREW, *Joyce's Revenge. History, Politics and Aesthetics in Ulysses*, Oxford, Oxford UP, 2002.
- JOYCE JAMES, *Letters*, ed. Richard Ellmann, vol. 3, London and New York, Viking Press, 1963.
- ID., *Finnegans Wake*, libro 1, capp. 1-4, a cura di Luigi Schenoni, Milano, Mondadori, 1982.
- ID., *Finnegans Wake*, Oxford, Oxford UP, 2013.
- ID., *Lettere e saggi*, a cura di Enrico Terrinoni, Milano, Il saggiatore, 2016.
- ID., *Finnegans Wake*, libro 3, capp. 1-2, a cura di Enrico Terrinoni e Fabio Pedone, Milano, Mondadori, 2017.
- ID. *Ulisse* [con testo a fronte], a cura di Enrico Terrinoni, Milano, Bompiani, 2021.
- MERCIER VIVIAN, *James Joyce as Medieval Artist*, in *The Crane Bag*, vol. 2 (1978), pp. 11-17.
- MIHÁLYCSA ERIKA, *Translating Modernism: languages of passage in the Fiction of Joyce, Flann O'Brien, Beckett*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2016.
- ORDINE NUCCIO, *La soglia dell'ombra*, Venezia, Marsilio, 2003.
- GIORDANO BRUNO, *Le ombre delle idee, Il canto di Circe, Il Sigillo dei sigilli*, Milano, BUR, 1997.
- SETTANNI ETTORE, *James Joyce e la prima versione italiana del Finnegans [sic] Wake*, Venezia, Edizioni del Cavallino 1955.
- SVEVO ITALO, *Teatro e saggi*, a cura di Federico Bertoni, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 2004.
- ID., *Lettere*, a cura di Simone Ticciati, Milano, Il Saggiatore, 2021.
- TERRINONI ENRICO, FABIO PEDONE, *Crosswords; or Rather, Crossing Worlds*, in Jolanta Wawrzycka ed Erika Mihálycsa (eds.), *Retranslating Joyce for the 21st Century*, Leiden, Brill, 2020, pp. 300-307.



## PAROLE CHIAVE

Joyce; Irlanda; Traduzione; Fisica quantistica; Relatività



### NOTIZIE DELL'AUTORE

Enrico Terrinoni è ordinario di Letteratura inglese all'Università per Stranieri di Perugia e Professore distaccato all'Accademia Nazionale dei Lincei. Nel 2002 ha pubblicato la prima traduzione annotata bilingue dell'*Ulisse* di Joyce. Con Fabio Pedone ha tradotto e annotato gli ultimi due libri del *Finnegans Wake*. Tra le altre sue opere: *Occult Joyce: The Hidden in Ulysses* (2007), *James Joyce e la fine del romanzo* (2015), *Oltre abita il silenzio. Tradurre la letteratura* (2019), *Chi ha paura dei classici* (2020).

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ENRICO TERRINONI, *Extradire i modernismi di Joyce*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



## DAG SOLSTAD, MODERNISTA NORVEGESE

### TRADUZIONE DI *DET PLUTSELIGE ØYEBLIKK* (SPIRALER) E *VI VIL IKKE* *GI KAFFEKJELEN VINGER* (SVINGSTOL)

EDOARDO CHECCUCCI – *Università degli studi di Trento*

L'articolo propone le traduzioni inedite di due racconti modernisti di Dag Solstad e si divide in più sezioni. Una prima parte è dedicata a una panoramica sulla produzione letteraria di Solstad, uno tra i maggiori scrittori e intellettuali norvegesi viventi. Le sue opere sono suddivisibili in cinque gruppi tematici differenti, il primo dei quali corrisponde alla fase modernista degli anni Sessanta. Nella seconda parte del saggio l'attenzione si sposta proprio su questo periodo iniziale, mostrando come le due opere di debutto, *Spiraler* (Spirali; 1965) e *Svingstol* (Sedia girevole; 1967), dispongano di caratteristiche tematiche e contenutistiche diverse tra loro che fanno sì che l'una possa essere letta in contrapposizione all'altra. Infine, tale dialettica è resa visibile tramite le traduzioni inedite di due novelle contenute nelle rispettive raccolte: "Det plutselige øyeblikk" (L'attimo improvviso) e "Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger" (Non vogliamo dare ali alla caffettiera).

This article proposes the unpublished translations of two modernist short stories by Dag Solstad and is divided into several sections. The first part is dedicated to an overview of the literary production of Solstad, one of the greatest living Norwegian writers and intellectuals. His works can be divided into five thematic groups, the first of which corresponds to the modernist phase of the 1960s. In the second part of the paper, the attention shifts to this early period, showing how the two debut works, *Spiraler* (Spirals; 1965) and *Svingstol* (Swivel Chair; 1967), have different thematic and content features whereby the former can be read in opposition to the latter. Finally, this dialectic is made visible through the unpublished translations of two short stories contained in the respective collections: "Det plutselige øyeblikk" (The sudden moment) and "Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger" (We do not want to give the coffee pot wings).

#### I INTRODUZIONE: VITA E OPERE DI DAG SOLSTAD

Dag Solstad, nato a Sandefjord<sup>1</sup> il 16 luglio 1941, è uno tra i maggiori scrittori e intellettuali norvegesi viventi. La produzione letteraria di Solstad può essere suddivisa schematicamente in cinque fasi: la fase modernista degli anni Sessanta, quella social-realistica degli anni Settanta, la fase degli anni Ottanta, caratterizzata da un rapporto combattuto e ambivalente con il radicalismo del decennio precedente, la fase degli anni Novanta, durante la quale scrive romanzi che hanno come protagonisti degli outsider intellettuali alienati, e l'ultima, ancora in corso, che si distingue grazie a uno sguardo retrospettivo e a uno sperimentalismo formale.

Solstad debutta nel 1965 con la pubblicazione della raccolta di racconti *Spiraler* (Spirali).<sup>2</sup> Nelle sette novelle della raccolta manca un qualsiasi riferimento a tempo e spazio dell'azione. Ciò che traspare è l'assurdità e la vuotezza della vita, dove gli oggetti che ruotano attorno ai personaggi diventano simboli di una condizione più profonda. Con quest'opera Solstad si inserisce a pieno

<sup>1</sup> Sandefjord è un comune e una città della contea di Vestfold in Norvegia. Il Vestfold si trova nell'Østlandet, regione di cui anche Oslo fa parte.

<sup>2</sup> DAG SOLSTAD, *Spiraler* (1965), Oslo, Forlaget Oktober, 2001.

titolo nel panorama del modernismo norvegese ed europeo. Successivamente, nel 1966, scrive un articolo dal titolo *Norsk prosa – europeisk modernisme* (Prosa norvegese – modernismo europeo),<sup>3</sup> che può essere considerato una dichiarazione programmatica dello stesso autore, e si colloca nel panorama letterario europeo del modernismo, rifacendosi a scrittori quali James Joyce, Marcel Proust, Samuel Beckett.

Solstad è anche uno degli autori principali che nella seconda metà degli anni Sessanta gravitano attorno alla rivista *Profil* (Profilo). Questa inizialmente è una rivista minore per studenti dell'Università di Oslo, ma dal 1966 diventa un importante strumento utilizzato da un nutrito gruppo di artisti e letterati intenzionati a inserire la Norvegia nel panorama del modernismo europeo. Ciò che si propone di fare questo gruppo di artisti (chiamati in norvegese *Profil-kretsen*, ovvero “cerchia di Profil”) non è descrivere la realtà esteriore, bensì incentrare la loro produzione sulla realtà soggettiva.<sup>4</sup> Solstad, facente parte di questa cerchia, propone un programma per un modernismo norvegese: «Den bør vende tilbake til folkediktningen og hente inspirasjon fra eventyrene, den norrøne mytologien og gamle myter og visjonsdiktning samtidig som den bør gi drømmelivet en større plass» (Dovrebbe rifarsi alla poesia popolare e prendere ispirazione dalle fiabe, dalla mitologia norrena, dai vecchi miti, e dalla poetica visionaria, così come dovrebbe dare più spazio alla vita onirica).<sup>5</sup>

Dopo una prima fase indirizzata verso una poetica soggettiva, gli artisti di *Profil* abbandonano questa strategia a favore di un progetto letterario in cui il mondo concreto delle cose viene messo al centro. Questo cambiamento segna il passaggio da una rivolta unicamente letteraria a una rivolta che includa la politica, avvenimento che porta alla disgregazione dell'originario gruppo legato alla rivista. Nel 1967 esce una seconda raccolta di testi in prosa: *Svingstol: en samling prosatekster* (Sedia girevole: una raccolta di testi in prosa).<sup>6</sup> Contrariamente alla precedente opera, qui Solstad parla della vita come di qualcosa che si svolge nella quotidianità, che deve essere accettata per poter assumere un significato. Siamo più vicini, dunque, alla poetica del “concretismo” e della “neosemplicità”, etichette usate per definire questo indirizzo. Gli oggetti vengono descritti come inanimati e non racchiudono nessun significato più profondo che rimandi a una qualche condizione umana interiore. Come Dag Solstad scrive nell'articolo *Det trivielle/det fantastiske – flukt/akseptasjon* (Il banale/il fantastico – fuga/accettazione), pubblicato per la prima volta nel 1967:

Det er denne virkelighet, hverdagen, trivialitetenes verden, vår eneste virkelighet, som vi må vende tilbake til så vel i virkeligheten som i

<sup>3</sup> DAG SOLSTAD, *Norsk prosa – europeisk modernisme: antydning av et problem*, in «Profil», XXIV, 1 (1966), pp. 14-17.

<sup>4</sup> ØYSTEIN ROTTEM, *Norges litteraturhistorie: etterkrigs litteraturen* (1997), Oslo, J. W. Cappelens Forlag A-S, 1999, p. 116.

<sup>5</sup> Ø. ROTTEM, *Norges litteraturhistorie: etterkrigs litteraturen*, cit., p. 116. Le traduzioni dei brani citati sono mie ove non altrimenti specificato.

<sup>6</sup> DAG SOLSTAD, *Svingstol og andre tekster* (1994), Oslo, Forlaget Oktober, 2001. *Svingstol: en samling prosatekster* è stato ristampato nel 1994 dalla casa editrice norvegese Oktober sotto il nome di *Svingstol og andre tekster*. Qui, oltre alla raccolta originale, sono stati aggiunti testi che Solstad scrisse tra il 1966 e il 1970 per, tra gli altri, il quotidiano *Dagbladet* e le riviste *Profil* e *Vinduet*.



litteraturen. Det er den vi må akseptere – og det kan vi gjøre når vi har avslørt fiksjonen om at den er en tredjerangs virkelighet. | Det er denne virkelighet, vår eneste, vi må akseptere når vi har av-poetisert verden og styrtet utopiene. Som vi *kan* akseptere når vi har avpoetisert verden og styrtet utopiene.<sup>7</sup>

È questa realtà, la quotidianità, il mondo delle banalità, la nostra unica realtà, a cui dobbiamo tornare tanto nella realtà quanto nella letteratura. Dobbiamo accettarla – e possiamo farlo dopo aver rivelato che la finzione è una realtà di terza categoria. | È questa realtà, la nostra unica, che dobbiamo accettare dopo aver de-poeticizzato il mondo e abbattuto le utopie. Che *possiamo* accettare dopo aver de-poeticizzato il mondo e abbattuto le utopie.

*Irr! Grønt!* (Verderame! Verde!),<sup>8</sup> che vede come protagonista Geir Brevik, è il primo romanzo di Solstad e viene pubblicato per la prima volta nel 1969. È una delle opere principali del modernismo norvegese degli anni Sessanta. Centrale in questo romanzo è il concetto di forma, che si manifesta attraverso azioni, idee, lingua, corpo e movimenti, e che varia a seconda della situazione in cui un individuo si trova. Ciò comporta che l'uomo non è mai identico a se stesso, e vivere significa recitare dei ruoli, senza i quali non esisterebbe la vita.<sup>9</sup> Diversi io quindi, in un intricato gioco di maschere, vanno a formare uno stesso individuo.

*Arild Asnes 1970* (Arild Asnes 1970) rappresenta il ponte di passaggio dalla fase modernista a quella dell'impegno politico. All'inizio degli anni Settanta, infatti, Solstad si schiera con il Partito comunista AKP<sup>10</sup> insieme ad altri scrittori. Quest'opera viene spesso considerata come rappresentativa della radicalizzazione politica di quegli anni, ma racchiude anche altro. Tratta anche della situazione dell'intellettuale nella società moderna, di colui che è catturato da riflessioni e problemi, ma che in realtà soffre la mancanza di qualcosa di più originale e spontaneo. Nel 1974 l'adesione alla sfera politica di sinistra porta Solstad a scrivere *25. september-plassen* (Piazza 25 Settembre), romanzo realistico sociale incentrato sulla storia di una famiglia di operai. La trama si svolge durante il periodo della Norvegia socialdemocratica, dal 1945 (fine della guerra) al settembre 1972, data del referendum popolare sull'entrata della Norvegia nel MEC (Mercato Comune Europeo).<sup>11</sup> Qui si legge la critica mos-  
sa dall'autore al Partito dei lavoratori (socialdemocratico), che adotta una po-

<sup>7</sup> DAG SOLSTAD, *Det trivielle/det fantastiske – flukt/akseptasjon* (1967), «Vinduet», 1999, url <https://www.vinduet.no/essayistikk/det-trivielle-det-fantastiske-flukt-akseptasjon/> (consultato il 27 Aprile 2022).

<sup>8</sup> DAG SOLSTAD, *Irr! Grønt!* (1969), Oslo, Forlaget Oktober 2001.

<sup>9</sup> Ø. ROTTEM, *Norges litteraturhistorie: etterkrigslitteraturen*, cit., p. 126.

<sup>10</sup> AKP: *Arbeidernes Kommunistparti*, ovvero il Partito comunista dei lavoratori (marxista-leninista).

<sup>11</sup> Ad ora ci sono stati due referendum in Norvegia per entrare nell'Unione Europea. Il primo si è tenuto il 24 e 25 settembre 1972 (quando l'organizzazione sovranazionale era il MEC, prima della CEE e poi della UE), il secondo il 28 novembre 1994. In entrambi la maggioranza della popolazione si è espressa contro l'adesione. Ad ogni modo la Norvegia ha firmato un accordo nel 1994 per la partecipazione alla Associazione Europea di Libero Scambio (EFTA) e allo Spazio Economico Europeo (SEE). Fa inoltre parte dell'area Schengen.

litica riformista contraria agli interessi di coloro che dovrebbe invece tutelare. Solstad vede questo partito prono ai piedi del capitalismo e della borghesia, orientato all'imborghesimento della classe operaia. Nonostante ciò, alla fine Solstad conserva un ottimismo che gli viene dall'azione politica del SUF<sup>12</sup> e dall'opposizione al Mercato Comune Europeo.<sup>13</sup> Gli anni Settanta sono quindi gli anni dell'impegno politico. Questo è testimoniato, oltre che dalla sua produzione artistica, anche dalla pubblicazione in questo periodo di numerose recensioni, articoli e interventi nel dibattito pubblico. L'ultima produzione social-realistica corrisponde alla trilogia sulla guerra in Norvegia, pubblicata tra il 1977 e il 1980: *Svik. Førkrigsår* (Tradimento. Gli anni prima della guerra; 1977), *Krig. 1940* (Guerra. 1940; 1978) e *Brød og våpen* (Pane e armi; 1980).

Dopo l'impegno politico che aveva caratterizzato la produzione di Solstad negli anni Settanta, gli anni Ottanta aprono una nuova fase, con la pubblicazione dei romanzi *Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelisen som har hjemstøkt vårt land* (Relazione dell'insegnante di liceo Pedersen sul grande risveglio politico che ha colpito il nostro paese; 1982), *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige* (Tentativo di descrivere l'impenetrabile; 1984)<sup>14</sup> e *Roman 1987* (Romanzo 1987; 1987). È il periodo della disillusione, in cui l'utopia che aveva mosso gli scritti degli anni precedenti viene riconosciuta come irrealizzabile. La classe operaia norvegese non è orientata verso una rivoluzione di stampo marxista-leninista, e un tale desiderio non nascerà mai, nonostante gli sforzi degli "intellettuali e letterati della rivoluzione". Inoltre, la speranza riposta nella Cina di Mao<sup>15</sup> viene meno, facendo sì che molti scrittori ripensino alla propria produzione precedente e alla soggiacente fede politica.<sup>16</sup> Questo porta a un nuovo tipo di riflessioni, anche critiche e problematiche, ma, nel caso di Solstad, non alla rinuncia della propria ideologia.

La produzione degli anni Novanta, che vede un cambiamento importante nella forma della narrazione, sviluppa la tematica del decennio precedente. Sono posti al centro personaggi disillusi che devono sopravvivere con la propria disillusione, e le problematiche della moralità e dell'esistenza occupano una posizione di rilievo. Si tratta di quattro romanzi: *Elleve roman, bok atten* (Romanzo 11, libro 18; 1992),<sup>17</sup> *Genanse og verdighet* (Timidezza e dignità;

<sup>12</sup> SUF: *Sosialistisk Ungdomsforbund*, ovvero unione dei giovani socialisti (marxista-leninista).

<sup>13</sup> Ø. ROTTEM, *Norges litteraturhistorie: etterkrigslitteraturen*, cit., p. 132.

<sup>14</sup> DAG SOLSTAD, *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*, Oslo, Forlaget Oktober 1984, trad. it. MASSIMO CIARAVOLO e MARIA VALERIA D'AVINO, *Tentativo di descrivere l'impenetrabile*, Milano, Iperborea 2007.

<sup>15</sup> L'ideologia del maoismo ha influenzato molti comunisti in tutto il mondo. Fin dalla morte di Mao Zedong (1976) però la Cina si è distanziata molto dal maoismo. Il successore Deng Xiaoping, infatti, in carica dal 1981 al 1987, riorganizzò l'economia cinese, favorendo il riconoscimento costituzionale della proprietà privata e l'apertura del mercato a investimenti esteri.

<sup>16</sup> JAN I. SJÅVIK, *Norwegian Literature since 1950*, in *A History of Norwegian Literature*, a cura di H-S NÆSS, Lincoln, Neb. (New York), University of Nebraska Press 1993, p. 308.

<sup>17</sup> DAG SOLSTAD, *Elleve roman, bok atten*, Oslo, Forlaget Oktober 1992, trad. it. MARIA VALERIA D'AVINO, *Romanzo 11, libro 18*, Milano, Iperborea 2017.

1994),<sup>18</sup> *Professor Andersens natt* (*La notte del professor Andersen*; 1996)<sup>19</sup> e *T. Singer* (*T. Singer*; 1999).<sup>20</sup> Sono opere molto riflessive, con lunghi passaggi quasi di carattere saggistico. La narrazione ruota inoltre attorno a un piccolo episodio che di primo acchito può apparire insignificante, ma in realtà rappresenta una rottura che avviene nel profondo e porta il soggetto a importanti riflessioni. In questi libri la trama è povera di avvenimenti, mentre svolgono un ruolo decisivo i ragionamenti interiori e la psicologia dei personaggi.

Da qui in poi inizia l'ultima fase della produzione di Solstad, ancora in corso, che arriva fino ai nostri giorni e include le opere *16.07.41* (*16.07.41*; 2002), *Armand V. Fotnoter til en uutgravd roman* (*Armand V. Note a piè di pagina di un romanzo non disseppeilito*; 2006), *17. Roman* (*Diciassettesimo romanzo*; 2009), *Det uoppløselige episke element i Telemark i perioden 1591-1896* (*L'insolubile elemento epico in Telemark nel periodo 1591-1896*; 2013) e *Roman 2019. Tredje, og siste, roman om Bjørn Hansen* (*Romanzo 2019. Terzo, e ultimo, romanzo su Bjørn Hansen*; 2019). Ciò che traspare da questa ultima produzione di Solstad è uno sguardo all'indietro, un passato ripreso attraverso la forma dell'autobiografia, ma anche grazie alla ricomparsa di personaggi di opere precedenti. Un tratto caratterizzante che va ad aggiungersi a questo è il tentativo di rinnovamento delle forme di scrittura, come dimostrato in *Armand V.*, nel quale si nota un certo sperimentalismo nella struttura del testo, composto da note a piè di pagina.

## 2 SPIRALER E SVINGSTOL

Le raccolte *Spiraler* (1965) e *Svingstol* (1967) hanno caratteristiche tematiche diverse tra loro che fanno sì che l'una possa essere letta in contrapposizione all'altra. Le novelle della prima raccolta, *Spiraler*, sono strettamente legate alla poetica del Simbolismo. I personaggi sembrano essere immersi in un sogno, o piuttosto in un incubo. I motivi ricorrenti sono la mancanza di contatto, la solitudine, l'assurdità della vita. In *Svingstol* pare invece che Solstad operi un cambio di posizione. Il chiuso mondo simbolico della prima raccolta si apre, così che la realtà concreta possa essere accettata. Si cerca di scendere nella quotidianità e di accettarla, nella consapevolezza che la vita non si svolge in un mondo simbolico, ma proprio in quella quotidianità che viene chiamata con disprezzo banale.<sup>21</sup>

*Spiraler* si apre con *Emigrantene* (*Gli emigranti*), storia di un gruppo di persone povere che cercano di emigrare in un altro paese, non riuscendoci mai a causa della loro povertà, che provoca ogni volta il loro respingimento. Il racconto, ambientato in un tempo e in uno spazio indefiniti, è strutturato in tre parti, che corrispondono a tre diverse prospettive: quella degli emigranti, che parlano in prima persona plurale, quella del controllore, e quella del narratore. Il primo monologo, quello degli emigranti, è il più esteso. Qui un

<sup>18</sup> ID., *Genanse og verdighet*, Oslo, Forlaget Oktober 1994, trad. it. MASSIMO CIARAVOLO, *Timidezza e dignità*, Milano, Iperborea 2010.

<sup>19</sup> ID., *Professor Andersens natt*, Oslo, Forlaget Oktober 1996, trad. it. MARIA VALERIA D'AVINO, *La notte del professor Andersen*, Milano, Iperborea 2015.

<sup>20</sup> ID., *T. Singer*, Oslo, Forlaget Oktober 1999, trad. it. MARIA VALERIA D'AVINO, *T. Singer*, Milano, Iperborea 2019.

<sup>21</sup> ESPEN HAMMER, *Anstendighet og revolt*, Oslo, Forlaget Oktober 2011, p. 29.

“noi” collettivo, ma che pur sempre conserva tracce di individualità, descrive la disperata situazione di queste persone in fuga dalla guerra, che sperano di trovare rifugio nella “terra promessa”, *det forjettede land*, come si legge in norvegese. Svariate volte hanno già provato a entrare, ma mai con successo. Vivono però di questa speranza, anche se apparentemente è un desiderio impossibile che non potrà mai realizzarsi. Ed è proprio su questo desiderio irrealizzabile e sugli inutili tentativi che si basa la vita di questi emigranti, altrimenti la vita stessa non avrebbe alcun senso per loro. Restano allora aggrappati alla speranza, per non perdere ciò che dà un significato alla loro vita. Così vanno e vengono, all’infinito, come nella mitologia Sisifo è condannato a spingere dalla base alla cima di una montagna un masso, che ogni volta rotola di nuovo alla base, per l’eternità. Il mito di Sisifo, già ripreso da Albert Camus nel 1942,<sup>22</sup> è stato sicuramente un punto di riferimento per Solstad nella scrittura di *Spiraler*.<sup>23</sup> È interessante notare che la tematica dell’irrealizzabilità in combinazione con la perseveranza getta le basi per la stesura di alcuni romanzi successivi di Solstad, nei quali i protagonisti, pur disillusi, continuano a vivere nelle proprie illusioni. Il secondo monologo appartiene al controllore, colui che permette o vieta l’accesso al paese. Qui si scopre che un modo per entrare c’è: essere in grado di apportare ricchezza. Il racconto si conclude con una considerazione del narratore. Per il tramite della voce narrante Solstad esprime la sua solidarietà verso gli emigranti, che vengono innalzati al di sopra dei ricchi e dei potenti in quanto dispongono della “luce nell’anima”, cosa che dovrebbe permettere loro di andare oltre ogni confine.

Un ruolo centrale nel racconto è svolto dal contrasto tra luce e oscurità. L’oscurità nella stiva si contrappone infatti alla “terra promessa”, descritta come *lyslandet*, il “paese di luce”, che abbaglia gli emigranti a tal punto da non sapere più distinguere se quello che vedono è il paese o un dipinto, un’illusione, circostanza che rimanda al mito della caverna di Platone. Vengono quindi ripresi elementi dalla mitologia antica, cosa che lo stesso Solstad si era proposto di fare nel suo programma di poetica modernista.

*Emigrantene* racchiude in sé alcune caratteristiche che riguardano l’intera raccolta. In tutti i racconti tempo e spazio non sono specificati, come se il tutto si svolgesse in un altro mondo. L’unica eccezione riguarda il testo *Herr P’s lørdag* (Il sabato del signor P), nel quale vengono nominate due città: Harstad e Antwerpen (Anversa). Scrive Espen Hammer in *Anstendighet og revolt*:

Den borgerlige litteraturen fremviser et utsnitt av det borgerlige univers, og som Solstad skriver er dette “helt legitim hvis en mener å leve i en trygg og rolig verden, i et relativt statisk univers hvor tingene har sine bestemte plasser, sine bestemte naturlige funksjoner”. Dersom en, som Solstad, ikke mener å leve i en slik verden, må verket selv skape

<sup>22</sup> ALBERT CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Éditions Gallimard 1942, trad. it. ATTILIO BORELLI, *Il mito di Sisifo*, Milano, Bompiani 2014.

<sup>23</sup> HANS EIRIK VOKTOR, *Dag Solstad – utopi og sorg* (episodi 1:2 e 2:2), «NRK TV», 2016, url <https://tv.nrk.no/serie/dag-solstad-utopi-og-sorg/KOID76009715/season-1/episode-1> (parte 1), <https://tv.nrk.no/serie/dag-solstad-utopi-og-sorg/KOID76009815/season-1/episode-2> (parte 2) (consultato il 10 Febbraio 2017).

mening. Det må lukke seg om seg selv og sine egne, konstitutive lover. Kort og godt må verket oppnå autonomi eller selvstendighet.<sup>24</sup>

La letteratura borghese mostra una parte dell'universo borghese, e come Solstad scrive, questo è "totalmente legittimo se uno reputa di vivere in un mondo sicuro e tranquillo, in un universo relativamente statico dove le cose sono al loro posto determinato, hanno le loro funzioni naturali determinate". Se uno, come Solstad, non reputa di vivere in un tale mondo, l'opera stessa deve creare significato. Deve chiudersi su se stessa e sulle sue proprie leggi costitutive. In poche parole, l'opera deve ottenere autonomia o indipendenza.

Le anonime città e i paesaggi di questi racconti, dunque, diventano componenti allegoriche di una narrativa mitico-filosofica sull'estraniamento e la perdita di significato che riguardano l'essere umano. Anche gli altri protagonisti di *Spiraler* condividono la condizione fondamentale dell'emigrante: nella loro esistenza sono alla deriva, senza una casa. Non a caso la trama è spesso costruita attorno a dei luoghi comuni che fanno riferimento all'arrivo e alla partenza, come il porto, la stazione ferroviaria, l'hotel.<sup>25</sup> La tematica dell'assurdità della vita, che viene contrastata tramite il disperato attaccamento a qualcosa che le attribuisca un senso, percorre molti racconti di *Spiraler*. In *Emigrantene* questo qualcosa è la speranza di entrare nella "terra promessa".

Nel racconto *Det plutselige øyeblikk* – di cui in seguito si presenta una traduzione – ci viene presentato un giovane uomo che cammina lungo le vie di una città, incontrando diverse tipologie di persone. Il protagonista, estraniato di fronte a un ambiente a lui totalmente sconosciuto, osserva ciò che lo circonda con un misto di inquietudine e stupore. Fa a sé e ad altri sempre la stessa domanda: *Hva er det som foregår?* (Che cosa sta succedendo?), ma la gente reagisce ridendo di lui, allontanandosi, oppure compatendolo, tanto che si percepisce un'assenza totale di contatto, e il racconto finisce con lui che continua a essere lontano e isolato dalle persone e dall'ambiente circostante. Il protagonista fa esperienza della vita moderna della grande città, che si presenta come un assurdo teatro in cui le persone vanno e vengono freneticamente e dal quale lui resta escluso.<sup>26</sup>

Anche in questo racconto è essenziale il gioco che viene a crearsi tra luce e ombra. Qui l'ombra è vista come un qualcosa che dà sollievo. Al contrario, il sole e il calore, menzionati spesso all'interno del testo, sono qualcosa di negativo che opprime il protagonista a tal punto che, alla fine, entra in un negozio e chiede qualcosa che lo ripari dal sole. Un romanzo in cui proprio il sole e il calore assumono un ruolo importante è *Lo straniero* (1942), di Albert Camus,<sup>27</sup> e un rimando all'opera dello scrittore francese è più che evidente, anche considerando il fatto che lo stesso Solstad dichiara di aver letto e ap-

<sup>24</sup> E. HAMMER, *Anstendighet og revolt*, cit., pp. 18-19.

<sup>25</sup> ATLE KROGSTAD, *Tid, landskap, erfaring – om den norske livsverden i Dag Solstads forfatterskap*, doktorgradsavhandling, Trondheim, Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, Det historisk-filosofiske fakultetet, NTNU 2002, p. 42.

<sup>26</sup> Ibidem, pp. 45-46.

<sup>27</sup> ALBERT CAMUS, *L'étranger*, Paris, Éditions Gallimard 1942, trad. it. ALBERTO ZEVI, *Lo straniero*, Milano, Bompiani 1961.

prezzato molto Camus e Kafka nel periodo della stesura di *Spiraler*.<sup>28</sup> In quanto a Kafka, Solstad dichiara: «Senere ble jeg litt redd for å gå inn i Kafka-stoff, det var jo så lett for meg å bli sugd inn og skrive kaffask, og jeg ville ikke fortsette å skrive på den måten» (In seguito ebbi qualche remora a entrare troppo nel mondo di Kafka, era così facile per me essere risucchiato e scrivere in modo kafkiano, e non volevo continuare a scrivere in quel modo).<sup>29</sup> Jahn Thon osserva infatti che è possibile vedere molti personaggi dei racconti di *Spiraler* come riproposizioni di figure kafkiane. Per esempio, il controllore del primo racconto è associabile al guardiano del portone del romanzo *Il processo* (1925).<sup>30</sup>

Nella seconda raccolta di racconti, o per meglio dire di testi in prosa, *Svingstol*, Dag Solstad opera come si è detto un cambio di posizione. Ci troviamo di fronte a un'opera che non si fonda più sull'incertezza e sull'estraneità, sulla simbologia e sul mito, ma che tende a incentrarsi sulla vita reale, sugli oggetti, sulla quotidianità. L'autore non è più un estraneo sulla terra, e avviene ciò che potremmo definire una "riscoperta delle cose". L'allontanamento dalla realtà concreta a favore di un'immersione in un universo simbolico, creato dall'autore stesso, è ciò che succede in *Spiraler*. Dopo questo allontanamento dalla realtà, il ritorno ad essa sembra sorprendere e dare gioia. E l'avvicinamento è reso possibile proprio dando un nome alle cose, agli oggetti concreti. Tuttavia, l'accettazione delle cose non corrisponde al sentimento di sentirsi a casa e adatto al mondo. Anche qui, come nell'opera precedente, è presente una forte sensazione di esilio, con l'impossibilità di raggiungere la felicità, di trovare un senso e un significato, e di vivere bene la propria vita. In *Spiraler* Solstad utilizza una lingua che fa sì che ciò che è concreto e quotidiano tenda ad assumere una valenza astratta, simbolica, sospesa dallo spazio-tempo, nel tentativo di raggiungere una realtà più alta che lasci fuori tutto questo, strategia che porta a un allontanamento dagli oggetti e alla perdita del mondo. Ma è tramite la lingua che il mondo si rivela a noi. Il linguaggio in *Svingstol* si fa quindi prosaico, proprio come il mondo stesso. Una tale prosa deve far sì che il mondo venga riscoperto e quindi deve rendere insolito ciò che prima veniva considerato comune. Lo spazio dell'azione, che nei racconti di *Spiraler* non viene (quasi) mai specificato, in *Svingstol* riacquista in molti casi un riferimento al mondo reale.<sup>31</sup>

La raccolta si apre con *Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger* (Non vogliamo dare ali alla caffettiera) – di cui più avanti si presenta una traduzione –, che può essere considerato un manifesto programmatico valido per l'intera opera. Il "noi" del testo si incontra al tavolo della colazione, e nella prima parte del racconto non riesce a distinguere le cose perché ancora immerso nel mondo dei sogni. In un secondo momento si assiste al risveglio, le cose prendono forma e vengono distinte e registrate tramite l'esperienza sensoriale, ma mutate di continuo attraverso una serie di metafore, per cui ad esempio la caffettiera è vista come un animale lucente, una torre o un uccello che vola. Alla fine,

<sup>28</sup> H-E VOKTOR, *Dag Solstad – utopi og sorg*.

<sup>29</sup> ALF VAN DER HAGEN, *Dag Solstad: uskrevne memoarer*, Oslo, Forlaget Oktober 2013, cit. p. 192.

<sup>30</sup> JAHN THON, *Klassiker, romantiker og kyniker: Solstad på 60-tallet*, in *Narrativt begjer. Om Dag Solstads forfatterskap*, a cura di TRYGVÉ KVITHYLD, Oslo, Landslaget for norskundervisning (LNU)/Cappelen Akademisk Forlag 2000, p. 24.

<sup>31</sup> E. HAMMER, *Anstendighet og revolt*, pp. 29-47.

la metaforizzazione e la realtà animata delle cose viene respinta, giungendo alla “verità”, con una descrizione della caffettiera alla luce del suo utilizzo pratico. Questa terza fase rappresenta quindi un risveglio in direzione della vita quotidiana, dove l’esistenza viene definita tramite l’utilizzo delle cose. Ci si rapporta direttamente agli oggetti come a una realtà fisica, senza che questi vengano trasformati dalla creatività della fantasia.<sup>32</sup>

Anche i testi che seguono mostrano in che modo l’intera opera sia orientata verso un ritorno alla quotidianità, o comunque, più in generale, come l’opera sia caratterizzata da un forte bisogno di attaccamento alla realtà, nel senso consapevole, voluto, di trattenere – quasi reprimere – l’impulso immaginifico, onirico, soggettivo, privato, in favore di un ritorno verso il mondo delle cose concrete e oggettive. Siamo in linea con il concretismo e con uno sperimentalismo modernista che, nel corso degli anni Sessanta, abbraccia il bisogno di ritornare alle cose concrete (e anche alla politica). Tali caratteristiche si riscontrano in *Kvinne i sort, kvinne i blått* (Donna in nero, donna in blu), che vede al centro una giovane donna con la sua tristezza per la morte del padre. Ma anche di fronte a un evento così sconvolgente per la sua vita, i rituali della quotidianità devono essere svolti: «På kjøkkenet venter oppvasken» (In cucina c’è da rigovernare).<sup>33</sup>

*Svingstol*, che dà il titolo all’intera raccolta, è un racconto che si inserisce anch’esso nell’universo della quotidianità. Al centro è un uomo che lavora in banca e che sta con una donna, con la quale un giorno avrà probabilmente dei figli. In più punti è descritto quest’uomo che entra in contatto con svariati oggetti, in particolar modo quando li tiene tra le sue mani, che altrimenti sarebbero vuote, quasi come se la presa sulle cose gli permettesse di entrare in contatto con la realtà. La sua vita si presenta abbastanza monotona e prevedibile, con un continuo ripetersi di azioni giorno dopo giorno. Uscire di casa, prendere il bus, entrare al lavoro, fare passeggiate domenicali con la compagna. Forse però a volte è necessario uscire da tutto questo. Girando in tondo con la sedia dell’ufficio questo personaggio sembra voler evadere dalla ripetitività della sua vita, anche se solo per poco. Ma la sedia girevole è proprio un simbolo di quella quotidianità in cui quest’uomo vive, che si ripete sempre uguale giorno dopo giorno. È come se l’esistenza umana fosse destinata a girare in tondo in un continuo ripetersi, proprio come fa una sedia girevole, alla quale il personaggio del racconto è inchiodato tutti i giorni (o quasi) per svariate ore. La sedia girevole diventa così l’oggetto prescelto dell’intera raccolta, quello che meglio riesce a simboleggiare la quotidianità della vita umana.

Con queste due raccolte si esaurisce la produzione novellistica di Solstad: una forma di narrazione breve, adatta a un debutto, che però in questo caso riesce a proporre temi di primaria importanza e a far sì che il lettore si ponga delle domande sulla vita e sull’esistenza. Cos’è che ci tiene attaccati alla vita, qual è il senso profondo dell’esistenza? È possibile, e come, uscire dalla paralisi e dalla mancanza di senso che caratterizzano la vita contemporanea? È curioso notare poi come alcune tematiche di questa prima fase di Solstad si siano in qualche modo mantenute, seppur trasformandosi e assumendo nuove forme, nella successiva produzione romanzesca. Dunque, ci troviamo di

<sup>32</sup> A. KROGSTAD, *Tid, landskap, erfaring – om den norske livsverden i Dag Solstads forfatterskap*, pp. 59-62.

<sup>33</sup> D. SOLSTAD, *Svingstol og andre tekster*, p. 55.

fronte a un autore in continua evoluzione, sempre in dialogo con sé stesso, ma che pur sempre mantiene, fin dal debutto, un filo conduttore che attraversa tutta la sua scrittura.

Per concludere si può affermare che tra *Spiraler* e *Svingstol* esiste una dialettica che si sviluppa dal punto di vista tematico, oltre che stilistico. A una totale paralisi che percorre l'intera prima raccolta si contrappone nella seconda un tentativo di superarla. In *Spiraler* i protagonisti dei racconti sono immersi in atmosfere surreali e vivono una vita assurda, senza senso. Per continuare a vivere e restare aggrappati all'esistenza però un senso devono trovarlo. Ecco che allora questi personaggi vengono risucchiati in una spirale che non lascia loro alcuna via di scampo. Finiscono con l'attaccarsi a qualcosa che riempia il loro vuoto ma che a conti fatti risulta sempre essere deleterio. In *Svingstol* si nota un tentativo e una volontà di superare tutto questo, Solstad cerca di riavvicinarsi al mondo reale e alla quotidianità. Dopotutto il mondo della realtà, quello in cui viviamo, è l'unico "vero" mondo, è proprio per questo va trovato un modo per viverci. Ciò nonostante, però, in alcuni testi resta ancora quella sensazione di disagio e quell'impronta di assurdo che caratterizzano l'opera precedente. Alla fin fine, dunque, il superamento della paralisi e del disagio esistenziale non sembra essersi del tutto realizzato.

### 3 COMMENTO ALLE TRADUZIONI

Di Dag Solstad esistono già cinque opere in traduzione italiana, tutte pubblicate dalla casa editrice Iperborea, specializzata nella diffusione in Italia della letteratura scandinava e nordeuropea. Uscite in Norvegia tra gli anni Ottanta e Novanta, hanno inserito Solstad in un panorama internazionale, rendendolo conosciuto anche all'estero: *Førsøk på å beskrive det ugjennomtregelige* (*Tentativo di descrivere l'impenetrabile*) del 1984, *Genanse og verdighet* (*Timidezza e dignità*) del 1994, *Professor Andersens natt* (*La notte del professor Andersen*) del 1996, *Elleve roman, bok atten* (*Romanzo 11, libro 18*) del 1992 e *T. Singer* (*T. Singer*) del 1999. Sono romanzi che, nonostante provengano da un piccolo paese come la Norvegia e siano caratterizzati spesso da elementi culturali fortemente locali, possiedono una valenza universale, trattando temi quali la disillusione, l'esistenza, l'attaccamento ai propri ideali e l'impossibilità di rinunciarvi, la posizione dell'intellettuale nella società moderna. Di seguito si propone la traduzione di due testi inediti appartenenti alla prima fase di Solstad, quella modernista e meno conosciuta degli anni Sessanta, ma che nondimeno presenta interessanti spunti a livello sia stilistico che tematico.

Dei sette racconti che compongono *Spiraler*, *Det plutselige øyeblikk* è certamente il più interessante dal punto di vista traduttologico perché è l'unico a presentare uno sperimentalismo formale. La peculiarità di questo testo sta nel fatto che Solstad impiega la lingua come strumento volto a riflettere l'esperienza sensoriale e la percezione del mondo circostante dell'anonimo protagonista che, mentre girovaga in una grande città moderna, fa esperienza di una correlazione tra le cose e le persone attorno a lui, che costituiscono un'onda di cui inizialmente anche lui fa parte. Si tratta però di una condizione temporanea, poiché in un secondo momento, nell'attimo improvviso, viene strappato da tale legame e ha l'impressione di trovarsi in un luogo non solo sconosciuto, ma estraneo e ostile. È un fenomeno che ricorda il concetto poetico di *correlativo oggettivo* elaborato da Thomas Stearns Eliot, che lo definì come «a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the



formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked». <sup>34</sup> Se si considera la variazione stilistica all'interno del racconto, ci si accorge che l'autore utilizza periodi interminabili proprio quando il protagonista fa esperienza del nesso tra tutte le cose e, anche, dell'attimo improvviso, provocando in quest'ultimo caso un effetto di dilatazione temporale. L'uomo al centro della storia è parte del flusso inebriante, e tale circostanza si riflette anche sulla lingua che, alla stregua di un flusso, non si arresta e fila dritto senza essere interrotta da alcun punto fermo. Dopo che il protagonista definisce le cose, la correlazione si interrompe e lui si sente un estraneo. Questo è un mutamento che trova un riscontro nello stile impiegato da Solstad: la punteggiatura diventa intermittente e spezza le frasi, che da molto estese adesso possono comporsi anche di una manciata di parole, quando non addirittura di una parola sola.

È evidente allora che accingersi alla traduzione di questo racconto significa innanzitutto impegnarsi affinché tale discrepanza stilistica sia rispettata, in quanto costituisce una caratteristica primaria e strettamente legata alla componente tematica. Sia i periodi interminabili che quelli molto brevi possono risultare stranianti per un lettore italiano, ma qui si è scelto di mantenersi il più vicino possibile all'originale, anche qualora l'aggiunta di un punto o l'unione di più frasi apparissero più naturali in italiano. Bisogna considerare che, in confronto all'italiano, la lingua norvegese si distingue per l'impiego di frasi generalmente più brevi, ragion per cui un periodo capace di occupare più pagine prima di giungere a un punto è da considerarsi un fatto straordinario e una peculiarità della scrittura di Solstad, che in questo racconto inaugura uno stile di scrittura che riprenderà più avanti nella produzione romanzesca degli anni Ottanta e Novanta.

Inoltre, si è preferito preservare un espediente, peculiare del flusso linguistico dei periodi lunghi, che l'autore probabilmente utilizza per enfatizzare l'esperienza sensoriale del protagonista e renderla più palpabile, per cui invece di accostare direttamente un aggettivo al sostantivo a cui si riferisce, si opta per una relativa, come a voler esprimere un processo cognitivo in corso. Un esempio è dato dall'enunciato *en grinende bunt solstråler er kastet foran ham oppå en motokasse som er rød*, reso in traduzione con *un ostile fascio di raggi di sole gli si getta di fronte su un cofano che è rosso*, mantenendo quindi la struttura originale a scapito di una forma più scorrevole quale "su un cofano rosso".

Un altro caso traduttologico che merita attenzione riguarda l'aggettivo *fremmed*. Se infatti nel caso di *en fremmed gate* (una via estranea) non suona strano l'impiego dell'aggettivo *estranea* in riferimento a *via*, lo stesso non vale per *en fremmed by*, poiché sarebbe tranquillamente traducibile come *una città straniera*. Se però si considera la condizione esistenziale del protagonista, estraniato dalla realtà che lo circonda, l'accostamento dell'aggettivo *estranea* al sostantivo *città* appare meno bizzarro e forse preferibile, tanto più che non è certo che l'uomo in questione si trovi in un luogo al di fuori della nazione in cui vive. Ipotizzando che si tratti di una persona norvegese, nel testo non ci sono elementi sufficienti che provino che la città non si trovi in Norvegia, e considerando che proprio negli anni Sessanta, periodo di pubblicazione di *Spiraler*, era in corso nella capitale un processo di urbanizzazione e moder-

<sup>34</sup> THOMAS STEARNS ELIOT, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen 1920, p. 92.

nizzazione, è plausibile che il protagonista del racconto, magari proveniente da un'altra area della Norvegia (forse del nord, visto che si lamenta del caldo), faccia esperienza di una Oslo in fase di cambiamento e orientata verso la modernità. È questo il motivo per cui il traduttore di *fremmed* in riferimento a città che si è scelto di usare è *estranea* e non *straniera*, in combinazione alla volontà di lasciare aperto un possibile riferimento dell'aggettivo alla condizione interiore del personaggio e alla percezione che lui stesso ha della città in cui si trova. Sempre per lo stesso motivo, quando il bottegaio afferma *Jeg skjønner De er en fremmed* (Vedo che è un forestiero), l'aggettivo sostantivato *fremmed* è reso come *forestiero* e non *straniero*.

*Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger*, che è il titolo del primo testo di *Svingsol*, scelto per la dichiarazione di intenti valida per l'intera raccolta, pone due problematiche. La prima è la traduzione del verbo *å gi*, che si è preferito tradurre in modo *source-oriented* con il corrispettivo italiano *dare* per mantenere un'impronta della lingua di partenza, il norvegese. *Mettere*, in questa frase, sarebbe forse stata la forma più comune in italiano, nel senso di mettere le ali a qualcosa o a qualcuno, ma avrebbe forse aggiunto una componente semantica non voluta. Si è dunque preferito non *sovrainterpretare*. La seconda questione riguarda la parola *kaffekjele*, che si è tradotta, con una strategia addomesticante o *target-oriented*, come *caffettiera*. Si presenta qui un evidente problema di differenza culturale "intraducibile", dato che la comune caffettiera norvegese è più simile a un bollitore. Questo perché il tipo di caffè più bevuto è quello lungo ("americano"), con molta più acqua che nell'espresso.<sup>35</sup>

Per quanto riguarda gli elementi interni al testo, si può notare ad esempio che la subordinata *før søvnen var gnidd av øyene*, tradotta letteralmente, apparirebbe nella seguente forma: *prima che il sonno fosse stropicciato dagli occhi*. Questa frase sarebbe stata di significato ambiguo e non molto comprensibile, per questo si è optato per una resa un po' più libera: *prima di stropicciarci gli occhi dal sonno*. Adottando questa soluzione addomesticante però il piano semantico cambia. In norvegese l'atto di stropicciarsi toglie il sonno e decreta la veglia, mentre in italiano è il sonno a provocare lo stropicciamento, quindi siamo ancora in dormiveglia. Si tratta della problematica che si viene a creare quando ci si trova di fronte a verbi con particella. Semanticamente, in italiano dobbiamo spesso invertire verbo e particella per una traduzione letterale, completa e senza perdite, che però spesso funziona male perché richiede l'impiego di un maggior numero di termini e rischia di suonare strana alle orecchie del lettore: "togliersi / cacciar via (*av*) il sonno stropicciandosi (*å gni*) gli occhi".

Merita attenzione anche la differenza tra atto singolativo e atto continuativo per quanto riguarda le azioni che si svolgono in un tempo passato. Il preterito scandinavo, infatti, non contempla la distinzione che c'è in italiano tra atto singolativo e atto continuativo (o ripetuto). Questo significa che il passato remoto e l'imperfetto vengono espressi in tali lingue con un solo tempo verbale, il preterito appunto. A volte il traduttore si trova a dover interpretare, vale a dire a determinare il testo di arrivo in una direzione piuttosto che nell'altra, dato che non sempre il contesto impone una scelta univoca. Come

<sup>35</sup> Un'analisi del problema delle differenze culturali in traduzione si trova nel libro *Propedeutica della traduzione* di Bruno Osimo: BRUNO OSIMO, *Propedeutica della traduzione*, Milano, Hoepli 2005 (1 ed. 2001), pp. 58-59, 63-65.

si può osservare anche dal breve testo qui tradotto, questo è uno dei problemi più rilevanti per chi traduce dalle lingue germaniche all'italiano.<sup>36</sup>

Un caso di adattamento che ha a che vedere con la dimensione semantica è identificabile nell'espressione *ut i den blå dagen*, che si è scelto di rendere come *uscire nella vastità del giorno*: è evidente che esiste un problema di traduzione, dato che in italiano non avrebbe senso renderlo letteralmente come *fuori nel giorno blu*. Inoltre l'espressione norvegese racchiude in sé un significato che va oltre il colore blu, e che lascia trasparire un'impronta visionaria. Sono parole, queste, che giocano sull'espressione idiomatica *ut i det blå*, che si riferisce a qualcosa che succede senza avere un chiaro significato oppure senza che ci si rivolga a qualcuno o qualcosa in particolare. Per questo motivo si è optato per un adattamento al posto di una resa letterale.

Per quanto riguarda l'aspetto semantico e sintattico, è bene notare che verbi come *å stå* e *å ligge*, che servono a specificare la posizione di qualcosa o qualcuno, sono molto usati in norvegese. In italiano non è comune questa specificazione, infatti al loro posto viene di solito usato il verbo essere. Una frase comunissima come *il gatto è sul tavolo* viene detta in norvegese *katten ligger på bordet*. Si nota quindi l'uso di *å ligge* (giacere, essere sdraiato, essere disteso) invece di *å være* (essere). La frase nel testo che recita *...se den stå på frokostbordet* in realtà non richiede la traduzione di *stå*, ma potrebbe benissimo essere tradotta come *...vederla sul tavolo della colazione*. L'aver scelto *vederla stare* è per rafforzare la contrapposizione tra ciò che viene descritto prima e ciò che succede dopo. In altre parole evidenzia il contrasto tra la visione della caffettiera immaginata come un essere vivente che spicca il volo e quella invece che la identifica in un oggetto inanimato.

Un altro accorgimento da menzionare è il passaggio dal passato remoto al gerundio, che ha una funzione di alleggerimento della frase. In italiano è comune farne uso, ma non è così in norvegese. Questa difatti è una ricorrente strategia addomesticante dalle lingue scandinave all'italiano. Inoltre, per favorire una maggiore scorrevolezza del testo, è stato utile ridurre le ripetizioni qualora non costituissero elementi stilistici di rilievo all'interno del testo. Per esempio, è stata evitata la ripetizione *rubinetti del bagno* mantenendo solo *rubinetti*, dal momento che il riferimento è chiaro.

In conclusione, si può osservare che la strategia adottata per la traduzione dei due testi non risponde esclusivamente a un approccio addomesticante (o *target-oriented*)<sup>37</sup> o estraniante (o *source-oriented*), bensì è il risultato di una sintesi tra i due, in linea con la "via di mezzo", o "negoziazione", proposta da Umberto Eco: «Di fronte alla domanda se una traduzione debba essere *source* o *target-oriented*, ritengo che non si possa elaborare una regola, ma usare i due criteri alternativamente, in modo molto flessibile, a seconda dei problemi

<sup>36</sup> Sull'interpretazione e la semiosi si rimanda sempre a *Propedeutica della traduzione* di Osimo: ibidem, pp. 27-48.

<sup>37</sup> Un effetto che può avere questo tipo di traduzione è anche quello di rendere "invisibile" colui che fa da mediatore tra le due lingue, vale a dire il traduttore. Questo concetto è espresso molto bene da Lawrence Venuti quando parla della traduzione nella tradizione anglo-americana: LAWRENCE VENUTI, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione* (1995), trad. it. MARINA GUGLIELMI, Roma, Armando 1999.

posti dal testo a cui ci si trova di fronte».<sup>38</sup> Questo vuol dire che è l'incontro – sempre unico – tra quel dato problema che si presenta tra quelle due date lingue e nel lavoro di quel dato traduttore, con la sua sensibilità e la sua “agenda” traduttiva, a determinare soluzioni a volte più “addomesticanti” e a volte più “estranianti”.

#### 4 TESTI ORIGINALI

##### *Spiraler: Det plutselige øyeblikk*

Dette er en fortelling om en ung mann som har opplevd det plutselige øyeblikk mens du sitter i samtale med en eller flere, kjente eller ukjente og uten årsak blir revet ut av kretsen, og nedenfor deg og bortenfor deg hører din egen stemme si noen likegyldige ord, legge inn et nytt moment i en ikke altfor interessant samtale, din egen stemme som siger ut i rommet med en viss lyd, og det forbauser deg at det er din stemme du hører, at disse for din sjel så fremmede ord er dine, for du kjenner ikke dine ord igjen i dette plutselige øyeblikk da ansiktene foran deg som du med en likeglad selvfølgelighet har registrert som tilhørende den og den, stivner til og blir *bare* ansikter, kompakte, ugjennomtrengelige ansikter, noe fremmed som er til uten å tilhøre den og den, uten referanse til det og det, uten referanse til da og da, i dette voldsomme øyeblikk da ansiktene blir kastet foran deg uten lenger å være begripelige ansikter, idet du blir slynget ut av kretsen og blir fjern som sigaretttrøken når den siger opp som signaler fra ruinene der nede blant ordene og ansiktene, og du er betrakteren som brått registrerer at det er *til* det som nå er, da er det du hører deg selv avbryte deg selv eller andre, og med tilkjempet ro stille spørsmålet: Hva er det som foregår?

En het sommerdag lukket han hotelldøren etter seg og ble beruset av møtet med en gate. Ikke en av de kjente gatene i den by hvor han var vokst opp, hvor han kjente hver bygning, hver forretning og med sikre selvfølgelige skritt kunne finne fram uten å bli forvirret av skilt, mennesker, solskinn, lyder. Ikke en av disse kjente gater hvor selve gaten var adskilt fra menneskene som han klassifiserte som kjente, middels kjente, ukjente. Der hvert navneskilt, hvert utstillingsvindu, hver svigende inngangsdør med mennesker ut og inn, på forhånd var bokført med sine en gang for alle avgjorte følelser av behag eller ubehag. Der han så utmerket visste når og til hvem man smilte eller ikke smilte, når og overfor hvem man var spøkefull eller beskjeden. Ikke en av disse gater som han beveget seg nedover som i blinde fordi alt på forhånd var avgjort, der mønsteret lå som en hinne over solen, bygningene, forretningene og menneskene.

Men en fremmed gate før refleksjonen hadde splintret solen og kalt den sol, før bølgen av lyder, gjenstander, lukt og mennesker som rullet imot ham, var tankemessig fiksjonert i bølgepartikler, denne gaten med grønne, nesten svarte trær som heten lå tung i, og han var blitt slått av en nervøs lykke over å være *til*. Men det var siden det. Etterpå, da han hadde tenkt over hva som hadde skjedd. Mens han gikk nedover gaten, tenkte han ikke på det. Da bare

<sup>38</sup> UMBERTO ECO, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di SIRI NERGAARD, Milano, Bompiani 2010, cit. p. 125. Per approfondire l'argomento, vedi anche: UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani 2013 (1 ed. 2003).

opplevde han uten å tenke at han opplevde. Men i hvert fall, ved nærmere ettertanke kunne han oppsummere det som hadde hendt omtrent slik:

Han hadde gått nedover en fremmed gate i en fremmed by og bølgen av lyder, gjenstander, lukt og stemmer hadde flommet imot ham og over ham slik at han selv ble en del av bølgen, og han hadde i det samme blitt slått av en nervøs lykke over å være i denne gaten med grønne, nesten svarte trær hvor alle ting fløt over i hverandre og han i dem, som i en rus hadde han vært i løvet, inne i trikkesangen, i bilduren, i trafikklysenes skiftninger og de stivnende sekunder mellom dem, i lukten av stekte franske poteter utenfor en snackbardør, i sommerkjolenes skjøre hvithet, i blazernes støvete jag oppover de buldrende fortauer, og han måtte nesten snu seg, husket han, for å få med seg sine egne øyne der de boret seg inn i en kvinnehofte, to hvite barnekne-strømper, en falmet gul dokumentmappe, og han hadde følt en forunderlig sugende tilfredshet ved å være i menneskenes grå ansikter, i menneskenes skjønne ansikter, i sorgen, i smarten, i hesligheten, i forventningen, i tomheten, i forelskelsen, i håpløsheten, i begjæret, i alt som disse ansikter brått åpenbar-te i de korte sekunder han var i dem før de forsvant bak hans rygg, dog uten å etterlate noen sorg i ham, for stadig flommet nye ansikter over ham og i ham, og han hadde nesten jublet der han gikk nedover gaten fordi det vokste seg stadig sterkere i ham en opprømt følelse av frihet, en sugende tilfredshet ved å ha unnsloppet seg selv, sitt eget evinnelige hjernespin, som om han hadde knust vinduet ut mot gjenstandene, luktene, stemmene, ansiktene, lydene slik at disse åpnet seg for ham i all sin velde, og han stormet imot dem for å la seg oppsluke av dem og ikke bare være i løvet, men bli løvet, ikke bare være inne i stemmene, men bli stemmene, men hele tiden ulmet en uro i ham, for han ante at refleksjonens piggete hjul som brått hadde stanset ved det forvirrende møte med en fremmed gate i en fremmed by, lå sort bak i hans hjerne og bare ventet på et ørlite tidsmoment til å hugge seg fast i en gjenstand, en stemme, en lyd, en lukt og hvinende smadre bølgen opp i de enkelte elementer, navngi, definere, og det skjedde

i det plutselige øyeblikk da solen smeller på en rød lastebil som har stanset opp i et gatekryss, det umerkelig hundredels sekund hvor dette syn gror fast foran ham, stivner til og *er* foran ham, samtidig som han selv blir rykket ut av gatens sammenheng av lyder, gjenstander, lukt og ansikter, og blir en fremmed som står utenfor og ser disse solstråler på en rød motorkasse og

da er det som om kvelden når lyset trekker seg tilbake, åsene blåner, blir stille, de sterke lyder, de sammenblandede lydummlinger svinner hen, og tilbake er tydelige rop og skik med hver stavelse adskilt som et utropstegn som stormer imot ham der han står gjemt av det plutselige mørket,

slik foran en gatekryss, revet ut av beruselsens sammenheng, ved bevisstgjørelsen av noen solstråler på en rød motorkasse på en lastebil, blir han svimmel over at noe annet, noe fra ham helt forskjellig, en grinende bunt solstråler er kastet foran ham oppå en motokasse som er rød, blir han klar over at han er adskilt fra solstrålene som er adskilt fra himmelen som er adskilt fra løvet som er adskilt fra ham, og uten å orke å si deres navn, for i dette fastnaglede øyeblikk da han er blitt revet ut av rusen som i de første urolige sekunder etter søvn, vet han at navn ikke kan dekke deres stivnede, selv i bevegelse urørlige vesener som gaper imot ham fra alle kanter, spør ham med øyet fjertret til disse uforståelige bunter av sol fra himmelen på en motorkasse på en rød lastebil: Hva er det som foregår?

Trærne. På rad og rekke så langt han kan se. Som kjempemessige sopp. Over dem er solen. En hvit intens prikk på den bleke himmelen. Trærne. Solen. Truende gjenstander. Er der.

En het dag. Varmen ligger flat noen meter over asfalten. Kvelende het. En tykk hinne av dovne, svette stemmer og tørrhostende bilakselerering i gatene. Drepende varmt. Han tørker vekk en svettedråpe. Klissen. Busser og trikker er fulle av mennesker. Gaten er full av mennesker. Der strømmer forbi ham og de er bak ham. Overalt mennesker. Tomme ansikter. Svette ansikter. Ansikter langt borte. Ansikter i mengden.

Hvor skal de hen? De samler seg ved bestemte steder. Der blir de stående. Flere og flere. Under et stort tre. Utenfor en forretning. Hva er det som foregår?

De to mennene under markisen ser på hverandre, så ler de skrattende og da angrer han på sitt spørsmål. De har sterke, brune ansikter, svetten renner i sunne strimer nedover pannene, og de ler med hvite tenner mens de halvt vender ansiktene mot himmelen.

– Men ser dere da ikke?

Han slår fortvilet ut med hendene. Han ser på hendene som gjør denne forvirrede bevegelsen. Han kjenner dem ikke igjen. Disse hender. Hans hender.

– Dette er mine hender.

Da ler de igjen. Ser på hverandre. Smilene renner i strie, overmodige beker i øynene deres. Disse sterke menn i ru overalls, arbeidsmenn i kontakt med sine hender, sine gjenstander, med latteren i sin makt.

– Men ser dere da ikke?

De slutter å le. Ser alvorlig på ham. På denne mannen som har kommet bort til dem midt på formiddagen – en edru mann, pent kledd – og stilt dem dette underlige spørsmål: – Hva er det som foregår?

– Jo, sier den ene av dem. Den andre flirer.

– Trærne?

– Ja, trærne.

– Solen?

– Ja, solen.

– Alle menneskene?

– Ja, alle menneskene.

– Som farer fram og tilbake og står i store klynger som om de ventet på noe?

– Ja.

– Men hva er det som foregår?

Da ler de høyt igjen. Glade ler de utover gaten, og latteren oppfanges av biler som braser forbi, uopphørlige som menneskene oppover og nedover fortauene.

Det er som om menneskene flykter. De jager oppover fortauene uten å se på hverandre. De stormer inn i forretninger, ut av forretninger. De albuer seg forbi hverandre, hindrer hverandre. De nikket til hverandre uten å stanse. De løper over gaten i store puljer når trafikklysene viser grønt. De stimler sammen på visse steder. Som om stedene på forhånd var utsett. Som om de fulgte ordre. De står i klynger under det svære, grønne treet, ved den lange benken utenfor avisbutikken, utenfor det store glassmagasinet. Når en buss stanser, blir det oppløp foran den. De trenger og skriker, ler, banner og smiler opp-

gitt. Men når bussen kjører stappfull vekk, står like mange igjen, som om det lite monner hvor mange busser det enn kjører.

Skjønt han ikke forstår noe av det, gripes han av en uro. Heten begynner å virke på ham. Han svetter og må stadig tørke seg over pannen. Hver gang gripes han av den vemmelige følelsen av at det er sin egen svette hud han berører. Den synes ham nå så likegyldig, like så uvirkelig som menneskene samlet i klynger, bussene, trikkene, solen, trærne, markisene, ropene.

Mannen hadde solbriller, og derfor så han ikke øynene hans. Det gjorde ham sikrere, og det var vel derfor han torde gå bort til ham, bukke høflig og spørre lett henslengt: – Unnskyld, hva er det egentlig som foregår? Mannen trakk på munnvikene, så ned på ham bak solbrillene, smilte litt, flyttet tyngden fra det ene benet til det andre, så seg fort omkring, gikk et skritt tilbake, sa lavt og hastig:

– Unnskyld, jeg forstår ikke riktig?

Han ville forklare, slå ut med hendene, fortelle om alle disse gjenstandene, menneskene på flukt, om denne gaten han hadde våknet opp i.

– De skjønner, ser De alle disse menneskene?

Mannen med solbrillene svarte kort jo, jo, trakk seg enda et skritt tilbake. Men han gav seg ikke nå, fulgte på, slo ut med hendene og sa: – Ja, men ser De ikke da?

Mannen speidet rundt seg, smilte halvt overbærende, halvt brydd – det var en dannet mann. – Beklager, sa han, men der kommer bussen min. Jeg har ikke tid til å stå her lenger. Adjø.

Han ville sagt mer til mannen, han ville hatt et svar, men mannen gikk fort vekk, nesten løp etter bussen som ikke hadde stanset annå. Han ble stående å se etter ham. Mannen kom ikke med bussen, snudde seg og fikk se at *han* annå stod og betraktet ham, og til og med tok et skritt i retning av ham, da banet mannen seg brått vei inn i folkemengden og ble borte.

Over det hele er solen. Uopphørlig sprer den millioner av uforståelige solstråler fra himmelen, det glinser og flimrer i trærne, på asfalten, i menneskehår, i søppelkasser. Menneskene er langt fra himmelen, men på den andre siden av gaten rager store bygninger opp i luften. Hvor høye de er vet han ikke. Han tør ikke heve blikket høyere enn til tredje etasje, hvor det stanser ved lukkede vindusruter med anelse av tunge gardiner bakom. Bygningene rager mot solen, kjemper mot solen, trosser solen. Men han er fjernt fra bygningene og hva hjelper det at de er bygd av mennesker som han selv? Bygningene knuger ham. De er altfor store, selv for et blick som bare når tredje etasje, for dette blick møter en uendelighet av hard og steil murstein, adskilt fra alt menneskelig. Vi må forene oss, farer det gjennom ham. Vi må snakke sammen om det. Vi må finne ut hva det er. Vi må gardere oss.

Med de han skal gardere seg sammen med, farer fram og tilbake, tause og leende, svatte og utilnærmelige.

– Det kan ikke være mulig? spurte mannen.

– Jo, svarte kvinnen.

Da skjønte han at her var det håp. Plutselige brokker av en samtalefalt ham i øret. Ordet 'ikke mulig'. Han snudde seg og så en mann og en kvinne utenfor en forretning. Begge var i førtiårsalderen, sommerkledd, iført shorts. De pratet opphisset.

– 15 kroner, det var da en voldsom pris?

– Ja, men hun sa 15 kroner.

– Unnskyld, sa hen, kan De si meg...

- Men 5 kroner er da mer sannsynlig?
- Ja, men hun sa 15 kroner.
- hva som foregår. (Hørte de ikke?)
- Det kan ikke være mulig?
- Jeg sier jo at den kostet virkelig 15 kroner.
- Men du kjøpte den da ikke?
- Unnskyld, hva er det som foregår?
- Jo, visst kjøpte jeg den.
- Kjøpte du den?
- Ja, visst kjøpte jeg den.
- Unnskyld, hva er det som foregår? (De må da høre, han roper jo nesten.)
- Men vi kunne få den...
- Unnskyld...
- billigere et annet sted.
- Unnskyld, hva er det...
- Men vi trengte den jo, vi har...
- som foregår? (Så de på ham?)
- ikke tid til å gå fra forretning til forretning.
- Men 15 kroner, det var da en voldsom pris?
- Unnskyld, hva foregår?
- Hun sa 15 kroner.
- Men 5 kroner ville da være mer sannsynlig.
- Unnskyld. (Han tok tak i en av mannens armer, drog i den.)
- Ja, men hun sa 15.
- Det er ikke mulig.
- Unnskyld. (Mannen snudde seg nå, så på ham, – vi er ikke kjent her vi heller, mumlet han.)

Barna lekte med en ball inne i portrommet. Han hørte latteren deres inne fra den halvmørke åpningen. Den tente en rar glød i ham, men han gjorde ikke noe med det. Sp spratt ballen ut på fortauet, og da sprang alle barna etter den for å fange den der ute i det intense lyset. Det var slik han traff dem. De holdt på å løpe ham ned, ballen trillet sakte mellom bena hans. Han så på den rare, runde tingesten som var rød.

– Omforladelse, sa barna. Det var første gang noen snakket til ham den dagen, og han smilte tafatt tilbake. Han fulgte etter dem inn i portrommet, der var det skygge, og han satte seg på en planke for å se på dem.

Det var en seks-sju stykker av dem, både gutter og jenter. De lekte under latter og tok ingen notis av ham. Ballen ble kastet fra den ene til den andre, noen ganger spratt den på veggen med et dumpt smell og da lo alle høyt. Fort og presist gikk ballen fra den ene til den andre, de beveget seg kjapt og grasiøst, var helt oppslukt av leken. Han satt og så på dem. Han fikk slik lyst til å være med, bli her inne i portrommet og kaste ball sammen med dem. Ikka gå ut på gaten hvor folk farer forbi, trærne er skremmende store, solen stikkende og ingen kan si ham hva som foregår. Han roper til dem. Barna stanser brått, alle ser på ham.

Så kaster en av dem ballen til ham. Glad strekker han hendene ut for å fange den. Men det er lenge siden han har lekt, han mister ballen, den triller fort ut på gaten og inn mellom bilene der ute. Da blir han ulykkelig, løper fra portrommet og ut i gaten, han forfølger ballen som han ser trille mellom to hvite hjul. Han lukker øynene, for han tror ballen vil knuse den, og da hører han bilhorn tute iltert fra alle kanter. Han åpner øynene, finner seg omgitt av



blanklakkerte biler, merker den stramme lukten av bensin og olje, han ser folk inne i bilene, dansende ansikter bak glass, trygt forvart inne i bilene, leende i baksetene, oppgitt truende bak rattene, trykkende hendene på bilhornene. Han vet ikke hvor han skal gjøre av seg. Men han får øye på ballen. Leende får han tak i den, holden den oppstrakt i hendene så alle kan se den og forstå, forstå. Men de rister bare oppgitt på hodet, og han tenker igjen, men nå resignert: Hva er det egentlig som foregår?

Han lusker tilbake til portrommet. Gir ballen til de lekende barna uten å orke å smile.

– Du kan ikke leke du, sier en av dem, en liten guttunge med et frekt uttrykk i ansiktet. Han svarer ingenting til det, går ut av portrommet og fortsetter nedover gaten.

Det er der igjen. Alle ting er der igjen. Han kan ikke unnsnippe dem. Det dirrende sollyset adskiller alle ting meget skarpt, og det er ingen sammenheng mellom noen ting. Inne i portrommet var det en stund latter, presisjon, mening, men her ute flerrer sollyset all sammenheng. Han kan ikke holde det ut lenger. Han orker ikke flere gjenstander som reiser seg – gjennombrønte av lyset – opp imot ham. Hastende. Voldsomt. Plutselig imot ham. En for en. Et taust ansikt. Bak, og tydelig adskilt fra det, en glassrute. En grinende reklameplakat. Ord på den. Bokstaver. Et kort trikkeklemt gjennom marg og bein. En markise kaster skygger.

Han er vergeløs. Det er ingenting inne i ham som kan forklare ham hva dette betyr. Ingenting som kan fortelle ham at dette er bare et ansikt, en idiotisk reklameplakat, en markise som er til for å beskytte vinduet mot solen. Han har ingen slik autoritær røst inne i seg. Det er visstnok noe som sier ham et eller annet, men det drukner i gjenstandene som haster imot ham.

Han kan ikke flykte med blikket over hustakene, for der oppe holder solen til. Og solen er et stikkende øye som leende betrakter alle menneskekryp. Men solen ler ingen gudelatter, det er en djevls latter solen ler. Han er en fremmed mann i en fremmed by. Han er ingen bygningsarbeider som kan stå oppe på hustakene, oppreist og barhodet like under solen, og hånlig le den like inn i dens forbrennende blikk.

Enda mer hjelpeløs er han, for han er den eneste her som har skjönt at alt ikke er som man har trodd, at alt ikke er som det skulle være. Han har stilt menneskene sine spørsmål. Det var til ingen nytte. Nå er hans eneste redning en flukt fra solen og alle de dirrende gjenstander.

Og han sjager gjennom en butikkdør. Et kort øyeblikk tenker han at han er heldig, for det er en liten butikk og sikkert ikke mange menneskene der inne.

Han skulle ha sagt noe til den gamle mannen bak disken, men fikk ikke fram et ord. Han visste med seg selv at det ville ha krevd en nesten overmenneskelig anstrengelse å få fram et ord nå, å få fram disse hensiktsløse ord som man tok for spørsmål, men som var... noe annet, noe han ikke kunne si. I stedet grep han hardt om kanten på disken, og langsomt merket han hvordan den kjølige roen i den forplantet seg i ham. Han kunne stått slik i lange tider hvis det ikke hadde vært for den gamle mannen som spurte om hva han kunne stå til tjeneste med.

Da så han opp, forsøkte å smile, mumlet noe om heten. Men han visste ikke om gamlingen fortsod det, for han lente seg spørrende framover.

– Ja?

Han tok seg sammen.

– Noe mot solen.

– Ja, visst ja, hva skulle det være. Tropehatt?

– Ja. Gjerne det.

Han snakket med lav, monoton stemme som om han fremsa en utenat lært tekst. Gjerne det. Gjerne det. Herregud hvor likegyldig det var. Hva skulle han med tropehatt. Hva skulle han med noe som helst. Han var trett. Han ønsket bare en ting, å sove drømmeløst og gjenstandsløst her inne, med hodet lent mot den kjølige disken.

Den gamle mannen steg opp på en stige og strakte seg mot den øverste hyl- len. Han syntes det var komplett latterlig at den gamle mannen gadd an- strenge seg slik for å få solgt en tropehatt. Og da han steg ned igjen, var det mer av tretthet enn høflighet at han ikke lo ham rett inn i ansiktet.

– Jeg tror ikke vi har noen tropehatt. De skjønner, det er nesten ingen som spør etter det.

Han skjønte han måtte si noe, og han anstrengte hjernen for å finne noen avrundende ord.

– Men varmen?

– Jeg skjønner De er en fremmed.

Da fattet han igjen håp. Han våknet til og spurte raskt:

– Ja, hva er det egentlig som foregår her?

Den gamle høker så på ham: – Tenker De på varmen? Det er ikke varmere enn det pleier å være. Men hvis De er en fremmed, kan det kanskje virke litt uvant.

Den gamle mannen måtte ha oppdaget noe i ansiktet hans, for han sa: – Vent et lite øyeblikk, så skal jeg se etter ute på lageret.

Han ble alene i butikken, igjen kom tingene over ham. Han visste så for- bannet godt at de hadde navn, men det lyktes ikke å nøytralisere en eneste en av dem ved å mumle navnene sakte for seg selv. Stol, mumlet han. Gult lys, skruer, vindu. Men alt var som før.

Han bestemte seg for ikke å bry seg om det. Orket ikke å bry seg om det. Han lurte på om han skulle gidde å bli her til høkeren kom tilbake. Skulle han ikke bare stikke av, ta en drosje tilbake til hotellet for der å sove i kjølige laken og hvite puter? Hvis tingene kom imot ham, ville han bare trekke på skuldrene og la det skje. Never mind, ville han si.

Høkeren kom inn igjen, smilte en gammelmannssmil, for i hånden holdt han noe falmet hvitt som han kalte for tropehatt. Høkeren spurte om den skulle pakkes inn, og ble forbauset da svaret var ja, for han hadde trodd han trengte den med en gang.

Den gamle mannen grep et papir. Det var grått, og det raslet. Og da, akku- rat da, så han igjen det han hadde sett før, og alle hans forsetter om resigna- sjon og never mind-innstilling ble kastet omkull ved dette møtet med et styk- ke gråpapir som omsluttet en gammelmannshånd. Papiret *var*. Igjen dette glimt inn i en virkelighet som menneskene i tusener av år hadde vernet seg mot ved å navngi tingene og gi dem en naturlig funksjon, gjen dette glimt inn i ingenting.

Da sa han heftig: – Er De sikker på at det bare er varmen? Hør, er De helt sikker på det?

Den gamle mannen så forbauset på ham: – Ja, hva skulle det ellers være?

– Si meg, hva er det som foregår?

Han så at mannens ansikt ble bare ansikt, noe kompakt og ugjennomtren- gelig langt borte, skilt fra ham av noe gjennomsiktig han visste de kalte luft. Han hørte ham si noe, men ha så bare munnen bevege seg, noen latterlige bevegelser, nesten rynker ved leppene, og han sa:

– Unnskyld, jeg hørte ikke riktig?

Den gamle mannen gjentok: – Jeg sa: hva skulle det ellers være?

Da bøyde han hodet ned for å slippe å se det uforståelige ansiktet.

– Nei, jeg vet ikke.

Men også gulvet er en ting, og han måtte igjen stirre opp. Han strakte hendene mot pakken og spurte – forbausende rolig, syntes han- hvor mye det kostet.

Han betalte og fikk pakken, snudde og gikk mot døren. Han visste han gikk ut i larmen og solen, og han tenkte: Jeg vet ikke hvor jeg skal gjøre av mitt blikk. Og det hjelper ikke å lukke øynene, for mørket er også til.

– Tenk ikke mer på det, sa den gamle høker.

Ordene slo rett ned i ham, og han følte en trang til å være ubekymrede seks år og gråte igjen. Han tenkte å snu og spørre hva høkeren mente med det, men før han fikk gjort det, husket han alle de andre menneskene han hadde møtt den dagen, og han ombestemte seg. Han knuget pakken inn til brystet, den livløse pakken inn til sitt varme bryst, og fylt av en sår takknemlighet, uten noensinne å skulle få vite hva høkeren hadde ment, gikk han ut på gaten hvor en uforståelig virvel av stemmer og sol slo ham i møte.

*Svingstol:* “Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger”

Før var vi drømmere og derfor blinde. Vi leste aviser, verdenshistorie, kriminalromaner og oppdaget ikke forskjellen. Før søvnen var gnidd av øyene, steg vi til frokostbordet og uten å si: bord, dekk deg. Vi tenkte på nettenes uhyggelige drømmer og var fornøyd med det. Men årene gikk og endelig forandret vi oss.

En dag forlot vi sengene, holdt strømpene i hånden og merket at porene i fingrene fikk ull. Vi slo badekranene på og kjente susingen av vann mot neseborene. Vi bodde i blokk og når alle sto opp til samme tid syntes vi badekranene dannet et orkester.

Vi var blitt muntre. Tingene klebet seg ikke lenger til oss som skodde. De hilste oss velkommen når vi inntok frokostbordet.

Da gikk det opp for oss at også kaffekjelen var der. Vi så den plutselig på frokostbordet. Et stort blankt dyr mellom kopper, asjetter, sardinbokser, syltetøy. Den stå på voksduken. Underlig: Ingen sa noe. Hadde et barn vært mellom oss, og det hadde ikke vært mulig da, ville det kanskje ropt: Se, der er en kaffekjele.

Det var en forunderlig morgen. Vi kunne begynne å leke. Kaffekjelen lignet et tårn mellom alle de andre tingene. Vi lo til hverandre, laget papirfly av serviettene som vi lot sveve over tårnet og ned på gulvet, i sjøen der nede. Vi rørte fingrene i bunnen av kaffekoppene og spådde hverandre om fremtiden. Enda vi ikke trodde på det vi sa, var det fint å røre fingrene i kaffegruten.

Siden så vi ordentlig på kaffekjelen og fortalte hverandre hva vi syntes det lignet. Vi kom for sent til arbeidet og oppdaget at det ikke var den katastrofen vi hadde sagt, men aldri trodd det var.

Ser man nøye på kaffekjelen, kan tuten være et nebb og håndtaket stjerten med alle de berusende fjærene. Gir vi kaffekjelen vinger, blir den en fugl som kan fly opp under taket, svive rundt lampekuplen eller, hvis vinduet er åpent, gjennom det og ut i den blå dagen.

Vi ville gi kaffekjelen vinger. På arbeidsplassene tegnet vi utkast til vinger og om kveldene diskuterte vi og sammenlignet.

Til vi en morgen forsto at vi for alltid måtte slutte å drømme. Da ble vi fylt av en ømhet for verden og sa: Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger. Vi vil ikke forandre tingene våre til fugler og blomster. Vi vil la kaffekjelen være kaffekjelen og se den stå på frokostbordet, blank av aluminium og fylt med rykende kaffe. Vi vil ta et godt tak i håndtaket, løfte den på skrå over bordet, bevege den langsomt mot alle koppene og fylle dem en etter en med svart kaffe som vi drikker.

## 5 TRADUZIONI

*Spirali*: L'attimo improvviso

Questo è il racconto di un giovane uomo che ha vissuto l'attimo improvviso, mentre conversi con una o più persone, conosciute o sconosciute, e senza motivo vieni strappato dalla cerchia, e sotto di te e lontano da te senti la tua stessa voce pronunciare parole insignificanti, immettere un nuovo momento in una conversazione non molto interessante, la tua stessa voce che trasuda nella stanza con un suono appassito, e ti stupisce che sia la tua voce che senti, che queste parole così estranee alla tua anima siano tue, perché non le riconosci in questo attimo improvviso, in cui i volti di fronte a te, che con incurante ovvietà hai registrato come appartenenti a lui e a lei, si irrigidiscono e diventano *solo* volti, compatti, impenetrabili volti, qualcosa di estraneo che esiste senza appartenere a lui e a lei, senza riferimento a questo e a quello, senza riferimento a quando e a dove, in questo attimo violento in cui i volti ti vengono gettati di fronte senza più essere volti comprensibili, nel momento in cui vieni scagliato fuori dalla cerchia e diventi distante come fumo di sigaretta che risale come segnali dalle rovine là sotto, tra le parole e i volti, e tu sei l'osservatore che di colpo registra che ciò che è ora *esiste*, allora sei tu che senti te stesso interrompere te stesso o altri e, con conquistata calma, porre la domanda: Che cosa sta succedendo?

Un torrido giorno d'estate chiuse il portone dell'hotel dietro di sé e si inebriò all'incontro con una via. Non una delle vie conosciute in quella città in cui era cresciuto, dove conosceva ogni edificio, ogni negozio, e in cui riusciva a orientarsi con passi certi e sicuri senza essere confuso da insegne, persone, luce del sole, suoni. Non una di quelle vie conosciute dove la via stessa era disgiunta dalle persone che lui classificava come conosciute, semisconosciute e sconosciute. Dove ogni targhetta, ogni vetrina, ogni porta d'ingresso girevole con persone in entrata e in uscita, in anticipo erano registrati, una volta per tutte, con i propri sentimenti determinati dal piacere e dal disagio. Dove così estremamente bene sapeva quando e a chi si sorrideva e a chi no, quando e con chi si era scherzosi oppure discreti. Non una di quelle vie che percorreva come da cieco perché tutto era deciso in anticipo, dove la schematicità giaceva come una membrana sul sole, gli edifici, i negozi e le persone.

Ma una via estranea, prima che la riflessione avesse mandato in frantumi il sole chiamandolo sole, prima che l'onda di suoni, oggetti, odori e persone che gli rotolavano contro fosse cognitivamente resa finzione in particelle d'onda, questa via con alberi verdi, quasi neri, sui quali il calore giaceva pesante, e fu colpito da una nervosa felicità di *esistere*. Ma fu da allora. Dopo, quando ebbe riflettuto sull'accaduto. Mentre percorreva la via non ci badava. Allora viveva soltanto, senza accorgersene. Ma in ogni caso, ripensandoci, poteva riassumere quello che era successo all'incirca così:

Aveva ridisceso una via estranea in una città estranea e l'onda di suoni, oggetti, odori e voci l'aveva completamente sommerso, così che lui stesso era

divenuto parte di quell'onda, e allo stesso tempo era stato colpito da una nervosa felicità di trovarsi in questa via con alberi verdi, quasi neri, dove tutte le cose fluivano le une nelle altre e lui in esse, come in un'ebbrezza era stato nel fogliame, nella canzone del tram, nel rombo delle auto, nei cambi di luce dei semafori e nei secondi in mezzo che si irrigidiscono, nell'odore di patate fritte alla francese fuori dalla porta di un bar, nella fragile bianchezza delle vesti estive, nella polverosa fretta dei blazer sui marciapiedi rumorosi, e dovette quasi girarsi, ricordò, per rimpadronirsi dei propri occhi quando questi penetrarono nei fianchi di una donna, in due bianchi calzettoni da bambino, in un portadocumenti giallo sbiadito, e aveva provato una strana e risucchiante soddisfazione nell'essere nei grigi volti delle persone, negli splendidi volti delle persone, nell'angoscia, nel dolore, nella bruttezza, nell'aspettativa, nella vuotezza, nell'innamoramento, nella disperazione, nel desiderio, in tutto ciò che questi volti di colpo manifestarono nei brevi secondi in cui lui era dentro di loro, prima che sparissero alle sue spalle, tuttavia senza lasciargli alcuna angoscia, perché continuamente veniva inondato dappertutto da nuovi volti, e aveva quasi esultato nel percorrere la strada, perché dentro di lui cresceva sempre più forte un sentimento gioioso di libertà, una soddisfazione risucchiante per essere sfuggito a se stesso, alla sua eterna elucubrazione, come se avesse infranto la finestra protendendosi verso gli oggetti, gli odori, le voci, i volti, i suoni, così che questi si erano aperti a lui in tutta la loro potenza, e lui si era precipitato loro incontro per farsi risucchiare da loro, e non solo essere nel fogliame, ma diventare il fogliame, non solo essere nelle voci, ma diventare le voci, ma tutto il tempo covava un'inquietudine in lui, perché sospettava che la ruota spinosa della riflessione che di colpo si era fermata all'incontro destabilizzante con una via estranea in una città estranea, giacesse nera dietro il suo cervello e aspettasse solo un brevissimo istante prima di piantarsi bene in un oggetto, una voce, un suono, un odore, per poi, strillando, ridurre l'onda in frantumi nei semplici elementi, dare un nome, definire, e ciò successe

nell'attimo improvviso, quando il sole batte su un camion rosso che è fermo a un incrocio, l'impercettibile centesimo di secondo in cui questa visione gli si fissa davanti, si irrigidisce ed è di fronte a lui, mentre viene strappato dalla correlazione di suoni, oggetti, odori e volti della via, diventando un estraneo che dal di fuori vede questi raggi di sole su un cofano rosso e

allora è come alla sera, quando la luce si ritira, le colline diventano azzurre e silenziose, i suoni decisi, i mormorii confusi scemano via, e non restano che chiare grida e urla, con ciascuna sillaba staccata come un punto esclamativo, che gli si precipitano contro, là dove lui è nascosto nell'oscurità improvvisa,

come davanti a un incrocio, strappato dalla correlazione inebriante, alla presa di coscienza di alcuni raggi di sole sul cofano rosso di un camion, gli vengono le vertigini perché qualcos'altro, qualcosa di completamente diverso da lui, un ostile fascio di raggi di sole, gli si getta di fronte su un cofano che è rosso, e acquisisce la consapevolezza di essere disgiunto dai raggi di sole che sono disgiunti dal cielo che è disgiunto dal fogliame che è disgiunto da lui, e senza osare pronunciare il loro nome – perché in questo attimo inchiodato in cui è stato strappato dall'ebbrezza come nei primi irrequieti secondi dopo il sonno, sa che i nomi non possono rivestire le loro irrigidite, seppur in movimento, inviolabili essenze, che ovunque spalancano la bocca verso di lui –, con gli occhi puntati su questi incomprensibili fasci di sole dal cielo sul cofano di un camion rosso, domanda: Che cosa sta succedendo?

Gli alberi. Uno dietro l'altro fin dove riesce a vedere. Come giganteschi funghi. Su di loro c'è il sole. Un intenso punto bianco nel pallido cielo. Gli alberi. Il sole. Oggetti minacciosi. Sono là.

Una giornata torrida. Il calore giace piatto alcuni metri sopra l'asfalto. Arsuratura soffocante. Una spessa membrana di pigre voci sudate e accelerazione di macchine dalla tosse secca nelle vie. Caldo che uccide. Si asciuga via una goccia di sudore. Appiccicoso. Autobus e tram sono pieni di persone. La via è piena di persone. Fluiscono davanti e dietro di lui. Persone dappertutto. Volti vuoti. Volti sudati. Volti lontani. Volti nella folla.

Dove vanno? Si raggruppano in posti precisi. Restano là. Sempre di più. Sotto un grosso albero. Davanti a un negozio. Che cosa sta succedendo?

I due uomini sotto il tendone si guardano, poi ridono fragorosamente, e allora si pente della domanda. Hanno volti forti e abbronzati, il sano sudore scorre giù striando le loro fronti, e ridono con denti bianchi mentre volgono a metà i volti al cielo.

– Ma allora non vedete?

Gesticola disperatamente con le mani. Guarda le mani fare questo movimento confuso. Non le riconosce. Queste mani. Le sue mani.

– Queste sono le mie mani.

Allora ridono di nuovo. Si guardano. Le risa scorrono a fiumi, tracotanti flussi nei loro occhi. Questi uomini possenti in tuta ruvida, lavoratori a contatto con le proprie mani, con i propri oggetti, con la risata in proprio potere.

– Ma allora non vedete?

Smettono di ridere. Lo guardano in modo serio. Quest'uomo che è venuto fin da loro nel mezzo del pomeriggio – un uomo sobrio, vestito bene – e che gli ha fatto questa strana domanda: – Che cosa sta succedendo?

– Sì, dice uno di loro. L'altro sogghigna.

– Gli alberi?

– Sì, gli alberi.

– Il sole?

– Sì, il sole.

– Tutte le persone?

– Sì, tutte le persone.

– Che corrono avanti e indietro e stanno in grandi gruppi come se aspettassero qualcosa?

– Sì.

– Ma che cosa sta succedendo?

Al che ridono di nuovo con fragore. Divertiti, sghignazzano per la strada, e la risata viene acchiappata dalle macchine che sfrecciano, incessanti come le persone su e giù per i marciapiedi.

È come se le persone scappino. Si inseguono sui marciapiedi senza guardarsi. Si precipitano dentro ai negozi, fuori dai negozi. Si fanno largo a gomitate per superarsi, si ostacolano a vicenda. Si fanno dei cenni senza fermarsi. Corrono per strada in grandi batterie quando scatta il verde ai semafori. Si accalcano in punti determinati. Come se i posti fossero destinati in anticipo. Come se seguissero ordini. Si raggruppano sotto il grosso albero verde, presso la lunga panchina fuori dall'edicola, fuori dalla grande vetreria. Quando un autobus si ferma, si crea un assembramento davanti. Spingono, urlano, ridono, imprecano e sorridono dimessi. Ma quando l'autobus va via stipato, ne restano sempre tanti, come se contasse poco quanti autobus passano.

Sebbene non ci capisca niente, viene preso da un'inquietudine. L'afa comincia a fare effetto su di lui. Suda e deve asciugarsi la fronte di continuo. Ogni volta viene preso dalla disgustosa sensazione che sia la sua stessa pelle sudata quella che tocca. Adesso gli sembra così indifferente, tanto irreale quanto le persone radunate in gruppi, gli autobus, i tram, il sole, gli alberi, i tendoni, le grida.

L'uomo portava degli occhiali da sole, perciò non gli vedeva occhi. Lo rendeva più sicuro, ed è proprio per questo che osò avvicinarsi, inchinarsi gentilmente e domandare con disinvoltura: – Scusi, che cosa sta succedendo realmente? L'uomo strinse gli angoli della bocca, lo guardò dall'alto in basso da dietro gli occhiali da sole, sorrise un po', spostò il peso da una gamba all'altra, si guardò rapidamente intorno, fece un passo indietro e disse a bassa voce, precipitosamente:

– Scusi, non ho capito bene.

Voleva chiarire, gesticolare con le mani, raccontare di tutti questi oggetti, le persone in fuga, di quella via in cui si era svegliato.

– Capisce, vede tutte queste persone?

L'uomo con gli occhiali da sole rispose secco certo, certo, fece un altro passo indietro. Ma ancora non si arrese, lo seguì, gesticolò con le mani e disse: – Sì, ma allora non vede?

L'uomo si scrutò attorno, sorrise mezzo indulgente, mezzo impacciato – era un uomo educato. – Mi dispiace, disse, ma sta arrivando il mio autobus. Non ho più tempo di star qui. Arrivederla.

Avrebbe voluto dirgli di più, ricevere una risposta, ma l'uomo andò via veloce, quasi correndo verso l'autobus, che ancora non si era fermato. Stette lì a guardarlo. L'uomo non salì sull'autobus, si girò e si accorse che *lui* lo stava ancora osservando, e addirittura faceva un passo nella sua direzione, al che l'uomo di colpo si aprì un varco tra la folla e scomparve.

Il sole è su tutto. Incessantemente diffonde milioni di incomprensibili raggi solari dal cielo, riluce e balugina sugli alberi, sull'asfalto, sui capelli delle persone, sui cassonetti della spazzatura. Le persone sono lontane dal cielo, ma dall'altra parte della strada grandi edifici si innalzano nell'aria. Quanto siano alti, non lo sa. Non osa alzare più in alto del secondo piano lo sguardo, che si ferma ai vetri di finestre chiuse con il sospetto di pesanti tende dietro. Gli edifici si ergono contro il sole; combattono contro il sole, sfidano il sole. Ma lui è lontano dagli edifici, e a cosa serve che siano costruiti da persone come lui? Gli edifici lo opprimono. Sono troppo grandi, anche per uno sguardo che raggiunge solo il secondo piano, perché questo sguardo incontra un'infinità di duri mattoni vertiginosi, distanti da tutto ciò che è umano. Dobbiamo riunirci, lo attraversa velocemente. Dobbiamo parlarne insieme. Dobbiamo scoprire che cos'è. Dobbiamo difenderci.

Ma coloro con cui deve difendersi, corrono avanti e indietro, muti e sorridenti, sudati e inavvicinabili.

– È mai possibile? Chiese l'uomo.

– Sì, rispose la donna.

Allora capì che c'era speranza. Frammenti improvvisi di un discorso gli giunsero all'orecchio. Le parole “non possibile”. Si girò e vide un uomo e una donna fuori da un negozio. Entrambi sui quaranta, vestiti da estate, portavano i pantaloni corti. Parlavano concitati.

– 15 corone, non era un prezzo esagerato?

– Sì, ma ha detto 15 corone.

- Scusate, disse, potete dirmi...
- Ma 5 corone non è più appropriato?
- Sì, ma ha detto 15 corone.
- Cosa succede. (Non hanno sentito?)
- È mai possibile?
- Ti dico che costava davvero 15 corone.
- Ma allora non l'hai comprato?
- Scusate, che cosa sta succedendo?
- Sì, certo che l'ho comprato.
- L'hai comprato?
- Sì, certo che l'ho comprato.
- Scusate, che cosa sta succedendo? (Devono per forza sentirlo, sta quasi urlando.)
- Ma potevamo prenderlo...
- Scusate...
- a meno da un'altra parte.
- Scusate, che cosa...
- Ma ne avevamo urgente bisogno, non abbiamo...
- sta succedendo? (Lo stavano guardando?)
- tempo per andare da un negozio all'altro.
- Ma 15 corone, non era un prezzo esagerato?
- Scusate, che cosa succede?
- Ha detto 15 corone.
- Ma 5 corone sarebbe più appropriato.
- Scusate. (Afferrò l'uomo per un braccio, tirandolo.)
- Sì, ma ha detto 15.
- Non è possibile.
- Scusatè. (L'uomo a quel punto si girò, lo guardò, – non siamo di qui neppure noi, mormorò.)

I bambini giocavano a palla nell'androne. Sentì la loro risata provenire dall'ingresso in penombra. Si accese uno strano ardore in lui, ma non ci fece niente. Poi la palla rimbalzò sul marciapiede, allora tutti i bambini le corsero dietro per afferrarla, là fuori nella luce intensa. Fu così che li incontrò. Stavano per corrergli addosso, la palla rotolò lentamente tra le sue gambe. Osservò quello strano coso rotondo e rosso.

– Ci perdoni, dissero i bambini. Era la prima volta che qualcuno gli parlava quel giorno, e sorrise impacciato in risposta. Li seguì dentro l'androne, dove c'era ombra, e si sedette su un'asse a guardarli.

Erano in sei o sette, sia maschi che femmine. Giocavano allegri senza prestargli la minima attenzione. La palla veniva lanciata dall'uno all'altro, a volte rimbalzava sul muro con uno schiocco sordo, allora tutti ridevano forte. Veloce e precisa, la palla andava dall'uno all'altro, si muovevano in modo svelto e aggraziato, erano completamente assorbiti dal gioco. Lui stava a guardare. Così gli venne voglia di partecipare, di lanciare la palla insieme a loro nell'androne. Non voleva uscire in strada dove la gente passa a tutta velocità, gli alberi sono spaventosamente alti, il sole bruciante e nessuno gli sa dire che cosa succede. Li chiama. I bambini si fermano di colpo, lo guardano tutti.

Poi uno di loro gli lancia la palla. Contento, allunga le mani per afferrarla. Ma è da molto tempo che non gioca e manca la palla, che rotola veloce in strada in mezzo alle macchine. Allora si rattrista, corre in strada, insegue la palla che vede rotolare tra due bianche ruote. Chiude gli occhi, perché crede



che la palla si romperà, al che sente clacson suonare dappertutto. Apre gli occhi, si ritrova circondato da macchine verniciate a lucido, nota l'acre odore di benzina e gasolio, vede la gente dentro le macchine, volti danzanti dietro i finestrini, al sicuro dentro le macchine, sorridenti nei sedili posteriori, dimessi e minacciosi dietro i volantini, le mani che premono sul clacson. Non sa cosa ne sarà di lui. Ma scorge la palla. Con un sorriso la prende, la tiene in alto tra le mani, così che tutti la possano vedere e capire, capire. Ma si limitano a scuotere la testa dimessi, e lui pensa di nuovo, ma ora rassegnato: Che cosa sta succedendo realmente?

Torna nell'androne di soppiatto. Dà la palla ai bambini che giocano, senza avere la forza di sorridere.

– Tu non puoi giocare, dice uno di loro, un ragazzino con un'espressione impertinente in viso. Non risponde, esce dall'androne e si incammina per strada.

È di nuovo là. Tutte le cose sono di nuovo là. Non le può evitare. La luce tremolante del sole divide tutte le cose molto nettamente, e non c'è nessuna correlazione tra niente. Dentro il cortile per un istante c'erano risate, precisione, significato, ma qua fuori la luce del sole lacera ogni legame. Non può più sopportarlo. Non ha la forza di reggere altri oggetti che insorgono – arsi dalla luce – contro di lui. Che si precipitano. Con violenza. All'improvviso, contro di lui. Uno dopo l'altro. Un volto muto. Dietro, e chiaramente distinto da quest'ultimo, un vetro. Un ostile cartellone pubblicitario. Parole su di esso. Lettere. Un breve scampanello del tram penetra fino al midollo. Un tendone getta ombre.

È inerme. Non c'è niente dentro di lui che possa chiarirgli che cosa significhi tutto ciò. Niente che possa raccontargli che questo è solo un volto, uno stupido cartellone pubblicitario, un tendone che è lì per proteggere la finestra dal sole. Non ha nessuna voce autoritaria del genere dentro di sé. C'è senza dubbio qualcosa che gli parla, ma è sommerso dagli oggetti che gli si precipitano contro.

Non può spostare lo sguardo sui tetti delle case, perché lassù comanda il sole. E il sole è un occhio pungente che ridendo osserva tutti i parassiti umani. Ma il sole non ha una risata divina, il sole ha la risata di un diavolo. Lui è un uomo estraneo in una città estranea. Non lavorando nell'edilizia non può stare sopra i tetti delle case, eretto a testa nuda dritto sotto il sole, e ridere sprezzante in faccia al suo sguardo pungente.

È ancora più indifeso, perché qui è l'unico che ha capito che tutto non è come si era creduto, che tutto non è come dovrebbe essere. Ha fatto le proprie domande alle persone. Non è servito a niente. Adesso la sua unica salvezza è una fuga dal sole e da tutti gli oggetti vibranti.

Si lancia attraverso la porta di un negozio. Per un breve istante pensa di essere fortunato perché è un piccolo negozio, di certo con non molte persone all'interno.

Avrebbe dovuto dire qualcosa al vecchio dietro al bancone, ma non riuscì a proferire parola. Nel suo intimo sapeva che avrebbe richiesto uno sforzo quasi sovrumano dire qualcosa in quel momento, queste parole inutili prese per domande, ma che erano ... altro, qualcosa che non poteva esprimere. Invece afferrò saldamente lo spigolo del bancone, e lentamente notò come la rinfrescante calma di questo si propagava in lui. Avrebbe potuto stare così per molto tempo, se non fosse stato per il vecchio che gli chiese in cosa potesse essergli utile.

Allora alzò lo sguardo, cercò di sorridere, mormorò qualcosa sull'afa. Ma non sapeva se il vecchio capiva, perché si appoggiò in avanti per domandare.

– Sì?

Si fece animo.

– Qualcosa contro il sole.

– Sì, certamente, vediamo un po'. Un casco coloniale?

– Sì, va bene quello.

Parlava con una voce bassa e monotona, come se stesse recitando un testo imparato a memoria. Va bene quello. Va bene quello. Mio dio quanto era indifferente. Cosa doveva farci con un casco coloniale? Cosa doveva farci con qualsiasi cosa? Era stanco. Desiderava soltanto una cosa, dormire senza sogni e senza oggetti, qui dentro, con la testa appoggiata contro il bancone rinfrescante.

Il vecchio salì su una scala e si allungò verso lo scaffale più in alto. Pensò che era completamente ridicolo che il vecchio avesse voglia di sforzarsi così tanto per vendere un casco coloniale. E, quando ridiscese, fu più per stanchezza che per gentilezza che non scoppiò a ridergli in faccia.

– Ho paura che non abbiamo nessun casco coloniale. Sa, non c'è quasi nessuno che lo chiede.

Capì che doveva dire qualcosa, e si spremette le meningi per trovare parole approssimate.

– Ma il caldo?

– Vedo che è un forestiero.

Allora nutrì di nuovo una speranza. Si riscosse e domandò di getto:

– Sì, che cosa sta succedendo qui in realtà?

Il vecchio bottegaio lo guardò: – Pensa al caldo? Non è più caldo del solito. Ma se è un forestiero può forse sembrare un po' insolito.

Il vecchio doveva aver scoperto qualcosa nel suo volto, perché disse: – Aspetti un attimo, vado a controllare in magazzino.

Rimase da solo nel negozio, le cose lo sormontarono di nuovo. Sapeva così dannatamente bene che avevano un nome, ma non riuscì a neutralizzarne nemmeno una mormorando i nomi piano tra sé e sé. Sedia, mormorò. Luce gialla, viti, finestra. Ma tutto era come prima.

Decise di non preoccuparsene. Non ne aveva la forza. Si chiese se avesse voglia di rimanere qui finché il bottegaio non fosse tornato. Non poteva semplicemente andarsene, prendere un taxi e tornare all'hotel per dormire in lenzuola fresche e cuscini bianchi? Se le cose gli fossero andate contro, si sarebbe limitato ad alzare le spalle e lasciare che succedesse. Never mind, avrebbe detto.

Il bottegaio rientrò, fece un sorriso da vecchio, perché in mano teneva qualcosa di un bianco sbiadito che chiamò casco coloniale. Il bottegaio chiese se dovesse impacchettarlo, e si stupì quando la risposta fu sì, perché aveva pensato che gli servisse subito.

Il vecchio prese un foglio. Era grigio, e frusciava. E in quel momento, proprio in quel momento, rivide quello che aveva visto prima, e tutte le sue intenzioni sulla rassegnazione e il proposito del never mind furono rovesciate all'incontro con un pezzo di carta grigio che avvolgeva la mano di un vecchio. La carta *esisteva*. Di nuovo questo sprazzo dentro una realtà dalla quale le persone per migliaia di anni si erano rifugiate dando un nome alle cose e attribuendo loro una funzione naturale, di nuovo questo sprazzo dentro al niente.

Allora disse con veemenza: – È sicuro che sia solo il caldo? Ascolti, ne è proprio sicuro?

Il vecchio lo guardò stupito: – Sì, cosa dovrebbe essere altrimenti?

– Mi dica, che cosa sta succedendo?

Vide il volto dell'uomo diventare solo un volto, qualcosa di compatto e impenetrabile, lontano, separato da lui da qualcosa di trasparente che, sapeva, chiamavano aria. Sentiva che diceva qualcosa, ma vedeva muoversi solo la bocca, dei movimenti ridicoli, quasi rughe sulle labbra, così disse:

– Scusi, non ho capito bene.

Il vecchio ripeté: – Ho detto: cosa dovrebbe essere sennò?

Allora abbassò la testa per evitare di vedere il volto incomprensibile.

– No, non lo so.

Ma anche il pavimento è una cosa, e dovette di nuovo guardare su. Allungò le mani verso il pacco e chiese – in modo sorprendentemente tranquillo, pensò – quanto costava.

Pagò e prese il pacco, si girò e andò verso la porta. Sapeva di uscire al bacano e al sole, e pensò: non so proprio dove indirizzare il mio sguardo. E non serve a nulla chiudere gli occhi, perché anche l'oscurità esiste.

– Non ci pensi più, disse il vecchio bottegaio.

Quelle parole lo colpirono dritto nel profondo, e sentì il bisogno di essere spensierato come a sei anni e piangere di nuovo. Pensò di girarsi e chiedere cosa intendesse il bottegaio ma, prima di farlo, si ricordò di tutte le altre persone che aveva incontrato quel giorno, così non lo fece. Si strinse il pacco al petto, quel pacco inanimato al suo petto caldo, e, pieno di una dolorosa gratitudine, senza mai riuscire a sapere cosa il bottegaio avesse voluto dire, uscì in strada, dove un incomprensibile vortice di voci e sole lo colpì all'incontro.

*Sedia girevole: “Non vogliamo dare ali alla caffettiera”*

Prima eravamo sognatori e perciò ciechi. Leggevamo giornali, storia universale, romanzi gialli, e non scoprivamo la differenza. Prima di stropicciarci gli occhi dal sonno, salivamo al tavolo della colazione, e senza dire: tavolo, apparecchiati. Pensavamo ai brutti sogni delle notti, ed eravamo soddisfatti di ciò. Ma gli anni andarono e alla fine cambiammo.

Un giorno lasciammo i letti e, tenendo le calze in mano, ci accorgemmo che i pori delle dita trattenevano lana. Aprimmo i rubinetti del bagno e sentimmo il sibilo dell'acqua contro le narici. Abitavamo in un palazzo e, quando tutti ci alzammo allo stesso tempo, pensammo che i rubinetti formassero un'orchestra.

Eravamo diventati più allegri. Le cose non si attaccavano più a noi come nebbia. Ci davano il benvenuto al tavolo della colazione.

Allora capimmo che anche la caffettiera era là. La vedemmo improvvisamente sul tavolo. Un grosso animale lucente tra tazze, piattini, sardine in scatola e marmellata. Stava sulla tovaglia cerata. Strano: nessuno disse niente. Se ci fosse stato un bambino tra noi, e non sarebbe stato possibile allora, avrebbe forse gridato: guardate, là c'è una caffettiera.

Fu una strana mattinata. Potemmo iniziare a giocare. La caffettiera somigliava a una torre tra tutte le altre cose. Ridemmo tra noi, costruimmo con i tovaglioli degli aeroplanini di carta, che lasciammo volteggiare sopra la torre e giù sul pavimento, nel mare là sotto. Toccammo con le dita il fondo delle tazze di caffè, leggendoci il futuro a vicenda. Benché non credessimo a quello che dicevamo, era bello toccare i fondi di caffè.

Poi guardammo per bene la caffettiera e ci raccontammo a cosa pensavamo che somigliasse. Arrivammo tardi a lavoro e scoprimmo che non era quella catastrofe che avevamo detto, ma mai creduto che fosse.

Se si guarda attentamente la caffettiera, il beccuccio può essere un becco e il manico la coda con tutte le piume fruscianti. Se diamo ali alla caffettiera, questa diventa un uccello che può volare fino al soffitto, girare intorno alla lampada o, se la finestra è aperta, attraversarla e uscire nella vastità del giorno.

Volevamo dare ali alla caffettiera. Sui posti di lavoro disegnavamo schizzi per le ali e le sere discutevamo e confrontavamo.

Finché una mattina non capimmo che dovevamo smettere per sempre di sognare. Allora fummo riempiti da una tenerezza per il mondo e dicemmo: non vogliamo dare ali alla caffettiera. Non vogliamo mutare le nostre cose in uccelli e fiori. Vogliamo che la caffettiera rimanga una caffettiera e vederla stare sul tavolo della colazione, lucente di alluminio e piena di caffè fumante. Vogliamo afferrare bene il manico, alzarla in obliquo sopra il tavolo, muoverla lentamente verso tutte le tazze e riempirle una dopo l'altra di caffè nero che beviamo.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANDERSEN, PER THOMAS, *Norsk litteraturhistorie*, Oslo, Universitetsforlaget 2003.
- CAMUS, ALBERT, *L'étranger*, Paris, Éditions Gallimard 1942, trad. it. Alberto Zevi, *Lo straniero*, Milano, Bompiani 1961.
- ID., *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Éditions Gallimard 1942, trad. it. Attilio Borelli, *Il mito di Sísifo*, Milano, Bompiani 2014.
- ECO, UMBERTO, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di SIRI NERGAARD, Milano, Bompiani 2010, pp. 121-146.
- ID., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani 2013.
- ELIOT, THOMAS STEARNS, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen 1920.
- HAGEN, ALF VAN DER, *Dag Solstad: uskrevne memoarer*, Oslo, Forlaget Oktober 2013.
- HAMMER, ESPEN, *Anstendighet og revolt*, Oslo, Forlaget Oktober 2011.
- KROGSTAD, ATLE, *Tid, landskap, erfaring – om den norske livsverden i Dag Solstads forfatterskap*, doktorgradsavhandling, Trondheim, Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, Det historisk-filosofiske fakultetet, NTNU 2002.
- OSIMO, BRUNO, *Propedeutica della traduzione*, Milano, Hoepli 2005.
- ROTTEM, ØYSTEIN, *Norges litteraturhistorie: etterkrigslitteraturen*, Oslo, J. W. Cappelens Forlag A/S 1999.
- SJÅVIK, JAN I., *Norwegian Literature since 1950*, in *A History of Norwegian Literature*, a cura di H-S NAESS, Lincoln, Neb. (New York), University of Nebraska Press 1993, pp. 278-334.
- SOLSTAD, DAG, *Norsk prosa – europeisk modernisme: antydning av et problem*, in «Profil», XXIV, 1 (1966), pp. 14-17.
- ID., *Det trivielle/det fantastiske – flukt/akseptasjon*, «Vinduet», 1999, url <https://www.vinduet.no/essayistikk/det-trivielle-det-fantastiske-flukt-akseptasjon/> (consultato il 27 Aprile 2022).
- ID., *Spiraler*, Oslo, Forlaget Oktober 2001.
- ID., *Svingstol og andre tekster*, Oslo, Forlaget Oktober 2001.
- ID., *Irr! Grønt!*, Oslo, Forlaget Oktober 2001.
- ID., *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*, Oslo, Forlaget Oktober 1984, trad. it. MASSIMO CIARAVOLO e MARIA VALERIA D'AVINO, *Tentativo di descrivere l'impenetrabile*, Milano, Iperborea 2007.
- ID., *Genanse og verdighet*, Oslo, Forlaget Oktober 1994, trad. it. Massimo Ciaravolo, *Timidezza e dignità*, Milano, Iperborea 2010.
- ID., *Professor Andersens natt*, Oslo, Forlaget Oktober 1996, trad. it. Maria Valeria D'Avino, *La notte del professor Andersen*, Milano, Iperborea 2015.
- ID., *Elleve roman, bok atten*, Oslo, Forlaget Oktober 1992, trad. it. Maria Valeria D'Avino, *Romanzo 11, libro 18*, Milano, Iperborea 2017.
- ID., *T. Singer*, Oslo, Forlaget Oktober 1999, trad. it. Maria Valeria D'Avino, *T. Singer*, Milano, Iperborea 2019.
- THON, JAHN, *Klassiker, romantiker og kyniker: Solstad på 60-tallet, in Narrativt begjær. Om Dag Solstads forfatterskap*, a cura di TRYGVE

KVITHYLD, Oslo, Landslaget for norskundervisning (LNU)/Cappelen Akademisk Forlag 2000, pp. 13-47.

VENUTI, LAWRENCE, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione* (1995), trad. it. MARINA GUGLIELMI, Roma, Armando 1999.

VOKTOR, HANS EIRIK, *Dag Solstad – utopi og sorg* (episodi 1:2 e 2:2), «NRK TV», 2016, url <https://tv.nrk.no/serie/dag-solstad-utopi-og-sorg/KOID76009715/sesong-1/episode-1> (parte 1), <https://tv.nrk.no/serie/dag-solstad-utopi-og-sorg/KOID76009815/sesong-1/episode-2> (parte 2) (consultato il 10 Febbraio 2017).



#### PAROLE CHIAVE

Dag Solstad; Norvegia; Modernismo; *Spiraler*; *Svingstol*



#### NOTIZIE DELL'AUTORE

Edoardo Checcucci è iscritto al corso di dottorato in Forme dello scambio culturale all'Università di Trento. I suoi interessi di ricerca si concentrano principalmente sulla letteratura della migrazione e postmigrazione in Scandinavia, con un'attenzione particolare al contesto norvegese.



#### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

EDOARDO CHECCUCCI, *Dag Solstad, Modernista norvegese*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2021).



#### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

# LINGUA E SISTEMA

## RIFLESSIONI SULLA TRADUZIONE

### DELLA POESIA DI INGER CHRISTENSEN

BRUNO BERNI – *Istituto Italiano di Studi Germanici*

L'articolo si occupa di riassumere la nascita e lo sviluppo della *systemdigtning* – poesia sistemica – in Danimarca e affronta poi la parabola di Inger Christensen, che ne è stata l'esponente più nota, passando poi ad analizzare le possibilità e gli ostacoli nella traduzione quando il sistema affiancato dall'autrice alla composizione poetica è extralinguistico e quando invece rappresenta una forma poetica tradizionale ma estremamente impervia.

This article aims at outlining the birth and the development of *systemdigtning* (systemic poetry) in Denmark, with particular attention to its most famous exponent's trajectory, Inger Christensen. It also analyzes the obstacles (but also the opportunities) faced by translators when they have to approach a poetic composition based on an extralinguistic system, or a traditional but extremely impervious poetic form.

#### I L'OPERA

Quando nel 1967 Steffen Hejlskov Larsen coniò la definizione di *systemdigtning*<sup>1</sup> – poesia sistemica –, i suoi interlocutori erano poeti e scrittori all'epoca già affermati, come Hans-Jørgen Nielsen, Svend Åge Madsen e Per Højholt. Con loro aveva discusso, come racconta più tardi, in che modo circoscrivere un diffuso modo di fare poesia in quegli anni e, coniando una definizione nuova, difenderlo almeno in parte dalle accuse di imitare modelli stranieri – aspetto che peraltro riteneva riguardasse ogni forma di creazione letteraria – e far così fronte alla necessità di portare «en ny litteraturhistorisk betegnelse på det kulturpolitiske marked»<sup>2</sup> perché «en ny digtning syntes at have manifesteret sig».<sup>3</sup> Le discussioni sulla nuova forma di poesia, spesso utilizzata fianco a fianco col concretismo, si protrassero a lungo, fino a giungere a descrizioni del carattere formale dei sistemi, ma sebbene la *systemdigtning* in alcuni casi riportasse in auge la metrica tradizionale, l'opinione di Hejlskov Larsen era che «systemerne adskiller sig fra de traditionelle metriske modeller ved at være unikke».<sup>4</sup> Non è questa la sede per affrontare l'articolata fase di esperimenti della *systemdigtning* tra concretismo e poesia, né l'ovvia presenza in quest'ultima di molti tratti delle creazioni del gruppo francese OuLiPo, non da ultima l'intenzione di utilizzare sistemi di *constrained writing* non necessariamente linguistici per stimolare la creatività poetica. Ma già tra il 1967 e il 1971, quando Hejlskov Larsen approdò a una più ampia sistematizzazione di quella che definì la

<sup>1</sup> STEFFEN HEJLSKOV LARSEN, *Systemdigtning – et forsøg på en karakteristik og vurdering*, in «Vindrosen», 7 (1967), pp. 16-25.

<sup>2</sup> ID., *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase*, Copenhagen, Munksgaard 1971, p. 46: «una nuova definizione storico-letteraria sul mercato della politica culturale».

<sup>3</sup> *Ibidem*: «una nuova forma di poesia sembrava essersi manifestata».

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 61: «i sistemi si distinguono dai tradizionali modelli metrici per il loro essere unici».

‘terza fase’ del modernismo danese, una nuova figura si era creata uno spazio molto esteso sulla scena letteraria danese dimostrando di saper imporre la sua personale interpretazione della *systemdigtning*.

Inger Christensen aveva esordito nel 1962, era già autrice di due raccolte di poesie e due romanzi, e nel 1969 aveva pubblicato la raccolta *det* (lett. ciò, ing. it),<sup>5</sup> che rivela la strada che la scrittrice stava seguendo già nel corso degli anni Sessanta e che è rimasta anche in seguito la sua caratteristica: quella *systemdigtning* della quale con quel volume si dimostrava la migliore interprete. L’opera ha come cornice un *Prologos* e un *Epilogos*, tra i quali si inserisce come parte centrale un *Logos* composto da tre sezioni – *Scenen, Handlingen, Teksten* ovvero *La scena, L’azione e Il testo* – scaglionate a loro volta, con termini ripresi dalla *Teoria delle preposizioni* (1940) di Viggo Brøndal,<sup>6</sup> in otto sezioni – da *Simmetrie* a *Transitività*, da *Estensioni* a *Integrità*, che nell’opera di Brøndal sono categorie che esprimono una parte delle dimensioni relazionali delle preposizioni – ciascuna composta a sua volta da otto componenti numerati e senza titolo. Alternando prosa e verso, con richiami interni all’opera ed esterni alle precedenti raccolte – da un punto di vista tematico, ovvero il rapporto tra la lingua e il mondo, e letterale con la ripresa di singole parti –, con l’uso di forme poetiche tradizionali come la rima e sistemi di avanguardia, Inger Christensen attinge dalla tradizione ma compone allo stesso tempo un’opera sperimentale sul divenire del mondo e della lingua, che contiene a un tempo una critica filosofica e sociale. Nonostante la sua straordinaria complessità la raccolta di poesie – se così può essere definita un’architettura estremamente elaborata sviluppata su circa 240 pagine – ebbe uno straordinario successo e fu acclamata dalla critica e dai lettori, giungendo a vendere ben 15.000 copie già nel corso del primo anno.

Fin da allora la *systemdigtning* fu indissolubilmente legata, in Danimarca, soprattutto al nome di Inger Christensen, e del resto a ben guardare le opere che precedono *det* appare chiaro che l’autrice aveva intrapreso una sua strada già prima della fine degli anni Sessanta. Una scrittura che concede alla parola la possibilità di farsi artefice della creazione del mondo, e la capacità di passare anche a forme metriche, è già caratteristica della sua raccolta d’esordio nel 1962, *Lys* (Luce),<sup>7</sup> in cui appariva chiara la volontà di creare una realtà con la lingua, tanto che in un giudizio di lettura (anonimo) eseguito per l’editore Gyldendal è detto che nei componimenti è presente «en bevidst, omend diskret eksperimenteren med ordenes muligheder for at skabe – og skabe lys, som titeldigtet fremlægger det».<sup>8</sup> Anche il romanzo *Azorno*,<sup>9</sup> di qualche anno successivo, è un’opera dove la narrazione è un’interazione tra lingua e

<sup>5</sup> INGER CHRISTENSEN, *det*, Copenaghen, Gyldendal 1969.

<sup>6</sup> VIGGO BRØNDAL, *Præpositionernes Theori. Indledning til en rationel Betydningslære*, Copenaghen, Bianco Luno 1940. Ne esiste una traduzione italiana eseguita sull’edizione francese: VIGGO BRØNDAL, *Teoria delle preposizioni. Introduzione a una semantica razionale*, a cura di AMALIA RICCA AMBROSI NI, nota di GIAN LUIGI BECCARIA, Milano, Silva 1967.

<sup>7</sup> INGER CHRISTENSEN, *Lys*, Copenaghen, Gyldendal 1962.

<sup>8</sup> Il documento è riprodotto in THOMAS HVID KROMANN, *Arkitekttegninger og byggesten til Die Christensens ordkatedraler – om Inger Christensens arkiv*, in «Magasin fra Det Kongelige Bibliotek», 28, 4 (2015), pp. 57-65, p. 61: «una consapevole sebbene discreta sperimentazione con la possibilità delle parole di creare – e creare luce, come dice la poesia che dà il titolo alla raccolta».

<sup>9</sup> INGER CHRISTENSEN, *Azorno*, Copenaghen, Gyldendal 1967.



realtà, e i personaggi – cinque donne e due uomini – in un gioco di specchi narrano, ciascuno dal suo punto di vista, una storia che è anche il romanzo scritto da uno dei protagonisti, lo scrittore Sampel. Una storia nella quale realtà e finzione si intrecciano e il personaggio del romanzo nel romanzo – l'altro uomo, Azorno appunto – diviene reale e tutto il resto assume i tratti della finzione, mentre i personaggi e le azioni si scambiano al variare del narratore: «Jeg har ladet mig fortælle at jeg er den kvinde han møder allerede på side otte. Det var Azorno der fortalte mig det»<sup>10</sup> è l'incipit dell'opera.<sup>11</sup> Anche nei romanzi, dunque, la sperimentazione lascia intravedere un lavoro che non ha soluzione di continuità con quello che sta alla base delle opere in versi.

Alla rapida successione delle prime opere non fa però seguito una ricca produzione, anzi le opere di Inger Christensen nel corso dei decenni successivi si rarefanno di pari passo con l'aumento della sua popolarità e soprattutto con l'incremento di profondità, di spessore e di valore raggiunto dai suoi versi, attesi come pochi da un pubblico che negli anni prima della sua morte, avvenuta nel 2009, la considerava il mito vivente della poesia danese del Novecento. Dopo un nuovo romanzo, *Det maledede værelse* [La stanza dipinta],<sup>12</sup> forse il più importante, pubblicato nel 1976 e ambientato nella Mantova rinascimentale, in cui prendono vita le stesse figure che compaiono nella *camera picta* del Mantegna, Inger Christensen torna alla poesia nel 1979 con *Brev i april* [Lettera in aprile],<sup>13</sup> una breve raccolta di liriche basata su un viaggio al Sud – in Francia – insieme al figlio. In sette sequenze composte di cinque testi di varia lunghezza, il contrasto tra la visione del mondo dell'adulto disilluso e la curiosità del bambino trasforma il viaggio esteriore in un viaggio nell'anima, e la spontaneità e lo stupore con cui il piccolo affronta la realtà – che si rispecchiano nella concisione dei versi – portano l'io lirico a scoprire e ricreare il mondo circostante tramite la produzione poetica: «jeg må skabe min egen undren / eller være underlagt / samme forsvinden / i sproget / som senere i døden».<sup>14</sup>

La struttura compositiva è imperniata su ripartizioni matematiche, ovvero sulle permutazioni simmetriche<sup>15</sup> – un legame matematicamente predefinito tra tutti gli elementi sonori – alla base di *Chronochromie* (1960), composizio-

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 7: «Mi hanno detto che sono la donna che lui incontra già a pagina otto. Me l'ha detto Azorno».

<sup>11</sup> Sul sistema in *Azorno* cfr. già HEJLSKOV LARSEN, *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase*, cit., pp. 129-130. Sul romanzo cfr. anche PREBEN KJÆRULFF, *En fortælling om sprogets virkelighed*, in *Sprogskytter. Læsninger i Inger Christensens forfatterskab*, a cura di Lis Wedell Pape, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag 1995, pp. 41-66.

<sup>12</sup> INGER CHRISTENSEN, *Det maledede værelse. En fortælling fra Mantua*, Copenhagen, Brøndum 1976.

<sup>13</sup> EAD., *Brev i april*, Copenhagen, Brøndum 1979.

<sup>14</sup> *Ivi*, III, 4. In italiano: INGER CHRISTENSEN, *Lettera in aprile*, trad. it. di BRUNO BERNI, postfazione di ELISABETH FRIIS, Ferrara, Kolibris 2013, p. 31: «devo creare il mio stesso stupore / o essere sottomessa / alla stessa scomparsa / nella lingua / come poi nella morte».

<sup>15</sup> Su *Brev i april* e in genere sulle opere di Inger Christensen è ampia la bibliografia internazionale. Sulla struttura del sistema nell'opera in questione cfr. recentemente PHILIPP-SEBASTIAN SCHMIDT, «Jeg tænker, altså er jeg en del af labyrinten». *Zum Zusammenhang von System und Sprache in Inger Christensens Brev i april*, in «European Journal of Scandinavian Studies», 45 (2015), pp. 60-74.

ne orchestrale in sette movimenti – come le sequenze di *Brev i april* – del musicista francese Olivier Messiaen,<sup>16</sup> con una predeterminazione capace, si direbbe istintivamente, di frenare il libero esercizio della vena poetica. Ma come nel caso di Messiaen la tecnica compositiva non doveva avere il sopravvento sulla creazione, così il sistema in cui Inger Christensen apparentemente limita la creazione dei suoi versi si rivela in questo caso quasi impercettibile, un'impalcatura sulla quale la poesia fiorisce nel rapporto, nel divenire, di un io di fronte al mondo, di una lingua di fronte alla realtà. E nel divenire di una realtà di fronte alla lingua, come afferma la scrittrice in un suo saggio più tardo, paragonando la parola e la scrittura poetica allo sforzo creativo degli aborigeni descritti da Chatwin in *The Songlines* (1987),<sup>17</sup> destinati a creare continuamente con il loro canto un mondo che altrimenti non esisterebbe: secondo Inger Christensen «et meget håndgribeligt eksempel på, at ordet skaber hvad det nævner».<sup>18</sup> Altro esempio del rapporto tra scrittura e realtà è Dante, che «skrev for at gøre verden læselig».<sup>19</sup>

L'uso di un sistema, secondo la definizione che della *systemdigtning* fornisce Hejlskov Larsen, rappresenta dunque la caratteristica di una parte rilevante della produzione della scrittrice danese, che utilizza il linguaggio della creazione poetica come ancora per proteggere il singolo, che è *Parte del labirinto* – espressione usata in *Brev i april*<sup>20</sup> che diventa anche il titolo di una sua fondamentale raccolta di saggi del 1982<sup>21</sup> –, dall'ignoto, per interpretare il mondo ricreandolo in una costruzione di forme armoniose. Nella sua successiva raccolta, *alfabet*,<sup>22</sup> del 1981, Inger Christensen torna a creare affiancando una struttura matematica in cui la lunghezza dei testi è determinata da una serie numerica, la successione di Fibonacci – in maniera tale che il numero dei versi di ogni componimento corrisponda alla somma dei versi dei due precedenti –, e una struttura linguistica in cui il contenuto dei testi stessi è legato alle lettere dell'alfabeto. Due sistemi a confronto, l'uno matematico e l'altro linguistico, l'uno infinito e l'altro finito, che infine collidono: la serie di testi termina infatti alla lettera *n* – che non a caso definisce un numero infinito. Del resto se l'autrice avesse portato alle estreme conseguenze il legame tra la serie numerica e l'alfabeto danese, che conta ventinove lettere, l'ultimo componimento avrebbe dovuto estendersi per poco più di mezzo milione di versi.

<sup>16</sup> Non è superfluo notare che nel 1967 Poul Borum, poeta e all'epoca marito di Inger Christensen, aveva curato un corposo 'manuale' sulla vita e le opere di Messiaen: *Messiaen – en håndbog*, a cura di POUL BORUM, ERIK CHRISTENSEN, Egtved, Edition Egtved 1977.

<sup>17</sup> BRUCE CHATWIN, *The Songlines*, London, Jonathan Cape 1987. In italiano: BRUCE CHATWIN, *Le vie dei canti*, trad. it. di SILVIA GARIGLIO, Milano, Adelphi 1988.

<sup>18</sup> INGER CHRISTENSEN, *Det er ord alt sammen*, in EAD., *Hemmelighedstilstanden*, Copenhagen, Gyldendal 2000, pp. 47-59, p. 51: «un esempio molto concreto del fatto che la parola crea ciò che nomina».

<sup>19</sup> EAD., *Den fælles ulæselighed*, in EAD., *Del af labyrinten*, Copenhagen, Gyldendal 1982, pp. 41-44, p. 44: «scriveva per rendere leggibile il mondo».

<sup>20</sup> EAD., *Brev i april*, II, 5. In italiano: Ead., *Lettera in aprile*, cit., p. 27.

<sup>21</sup> EAD., *Del af labyrinten*, cit.

<sup>22</sup> EAD., *alfabet*, Copenhagen, Gyldendal 1981.

La poesia di Inger Christensen, nel suo incontro tra la matematica e la lingua come strumenti dell'interpretazione del mondo, trova però il suo apice in quella che, quasi vent'anni prima della scomparsa della scrittrice, è stata la sua ultima raccolta poetica, *Sommerfugledalen. Et requiem* [La valle delle farfalle. Un requiem], del 1991. Per una poetessa che, fin dall'inizio, da un lato aveva frequentato forme sperimentali, dall'altro aveva spesso fatto ricorso a forme poetiche tradizionali come il verso metrico e la rima, naturale conclusione – nonostante l'opinione di Hejlskov Larsen, vale la pena ripeterlo, che i sistemi, a differenza dei modelli metrici tradizionali, siano unici<sup>23</sup> – è stato l'esperimento di coniugare la *systemdigtning* con una forma poetica riconosciuta e non unica ma, per la sua estrema complessità, certamente rara come la corona di sonetti. Non un sistema matematico, ma pur sempre un sistema perfetto in cui la lingua e il suo uso creativo si fondono con una gabbia metrica, un sistema appunto, che costringe l'atto poetico in un numero predeterminato di versi e di sillabe e uno schema estremamente rigido, capace di ingabbiare e inibire la creatività. Caratteristica di tutta la poesia di Inger Christensen, a partire dall'esordio con *Lys*, attraverso tutta la produzione di vera e propria *systemdigtning* e fino alle ultime prove con la metrica classica di *Sommerfugledalen*, è invece esattamente il contrario ovvero, per dirla – tra i molti che hanno avuto modo di notarlo – con Charles Lock e Jakob Stougaard-Nielsen nel loro necrologio dedicato alla poetessa danese:

To describe Christensen's work is almost inevitably to present something dry, theoretical, abstract and unappealing to lovers of poetry. What is remarkable (and what makes her a poet) is the lyric voice that sounds through all the schemes and systems.<sup>24</sup>

Del resto, anche ponendo le sue opere in una prospettiva che comprenda l'intero ambiente in cui la *systemdigtning* è nata, l'opera di Inger Christensen si distingue nettamente per valore estetico, impegno etico e persistenza nel tempo:

Hvor systemdigtningen i 1960'ernes litteratur var en modebølge, der skabte et fåtal af vægtige værker, og tilmed ebbede ud efter politiseringen i 1968, resulterede disse selvpålagte begrænsninger (eller spilleregler, om man vil) hos Christensen ikke i gold formalisme, men derimod i rige værker af stor skønhed og med en række poetiske, politiske og etiske implikationer.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Cfr. nota 4.

<sup>24</sup> CHARLES LOCK – JAKOB STOUGAARD-NIELSEN, *Inger Christensen. Eminent Danish Poet whose Work Followed Mathematical Models*, «The Guardian» 19 febbraio 2009: «Per descrivere l'opera di Christensen è quasi inevitabile presentare qualcosa di secco, teorico, astratto e scarsamente invitante per gli amanti della poesia. Ciò che è notevole (e che fa di lei una poetessa) è la voce lirica che risuona attraverso tutti gli schemi e i sistemi».

<sup>25</sup> THOMAS HVID KROMANN, *Arkitekttegninger*, cit., p. 57: «Laddove la poesia sistemica nella letteratura degli anni Sessanta era un'ondata di moda che creò poche opere di rilievo e per di più si prosciugò dopo la politicizzazione del 1968, tali limitazioni autoimposte (ovvero regole del gioco, se si vuole) in Christensen non ebbero come risultato uno sterile formalismo, ma al contrario opere ricche di grande bellezza e con una serie di implicazioni poetiche, politiche ed etiche».

## 2 LA TRADUZIONE

Se proporre di una cultura la prosa in traduzione è forse operazione meno complessa per il carattere denotativo del testo, che contiene al suo interno un ampio numero di elementi referenziali che permettono al lettore una rapida contestualizzazione, tradurre il genere poetico – soprattutto di una cultura attualmente periferica – significa invece sfidare il pubblico di un'altra area linguistica facendolo avventurare in testi densi di elementi sottintesi che, se colti, permettono di accedere agli aspetti più intimi di una cultura diversa.

È per questo che tradurre poesia danese in un'epoca in cui dal Nord si importa più letteratura che mai è opera essenziale, ed è per questo che è fondamentale trasferire la poesia di Inger Christensen in italiano, come è accaduto da tempo in paesi come la Germania o la Francia, in cui la scrittrice è canonizzata da decenni. Ma può essere un'esperienza non facile per tutto ciò che finora si è detto: per la complessità delle architetture che la dominano, per la profondità delle tematiche, per la ricchezza di implicazioni etiche e poetiche, per la difficoltà di isolare brani o singoli testi dalle sue opere, che non sono insieme sia pur armonici di versi raccolti in un dato momento della produzione, ma costruzioni in cui la struttura del tutto si basa su ogni singola parte e appare sempre disposta intorno a un progetto. E anzi molti critici hanno notato come l'intera opera poetica della scrittrice danese sia un unico grande testo in cui, nell'arco di un trentennio, le raccolte e i singoli componimenti – e in fondo anche i romanzi – sono posti in correlazione come tessere di un mosaico.

Del resto è questo il motivo per cui l'opera di Inger Christensen non si presta a essere ridotta a materiale antologico, poiché fuori dal loro contesto le parti possono non svelare fino in fondo il loro pieno significato, al punto che la stessa scrittrice, che ne era consapevole, generalmente non accettava che della sua opera fossero tradotti frammenti isolati. Ma il motivo per cui la traduzione di Inger Christensen è impresa difficile è lo stesso che spinge il traduttore a cimentarsi ripetutamente con le sue poesie, ad aggiungere tessere al proprio personale mosaico di versi della scrittrice danese: il suo testo non si presta alle limitazioni di una selezione, ma allo stesso tempo si configura – per chi ugualmente si decidesse ad affrontarlo – come una sfida, un continuo aggiornamento di rinvii interni, perché ogni singola parte – in una produzione in versi che, raccolta in volume,<sup>26</sup> non arriva a cinquecento pagine – appare come un elemento di una costruzione infinita di mattoni che rivelano fino in fondo il loro vero senso solo se posti pazientemente l'uno accanto all'altro. Questo è anche il motivo per cui, nella remota possibilità che in una lingua sia progettato di portare a compimento la traduzione dell'intera opera di Inger Christensen, per quanto si è detto finora la soluzione ideale dovrebbe essere rappresentata dal lavoro di un'unica voce o di diverse voci in grado di dialogare con profonda coerenza con l'intero sistema, confrontandosi in modo costruttivo con frammenti dell'opera eventualmente già tradotti.

Il traduttore che decide di affrontare la sua opera deve dunque misurarsi con diversi ordini di problemi – il piano definito dal sistema o dai sistemi, la sfida linguistica e il tentativo di riprodurre la voce poetica – ciascuno dei quali non può essere considerato una dominante assoluta né una sottodominante. Si aggiunga che persino il *layout* dei testi rappresenta talvolta un ulteriore

<sup>26</sup> INGER CHRISTENSEN, *Samlede digte*, Copenhagen, Gyldendal 2001.

livello con valore determinante nell'equilibrio dell'opera. Nella prima edizione danese di *det* l'aspetto del volume, stampato con gli stessi caratteri del dattiloscritto, sottolineava la materialità del testo,<sup>27</sup> mentre nelle edizioni successive il carattere cambia, generando in tale opera, anche nelle edizioni in lingua originale, un equivalente di ciò che in traduttologia viene definito residuo traduttivo – ovvero la perdita dovuta all'impossibilità per il traduttore di riverbalizzare il messaggio nella lingua di arrivo – o meglio ancora, in generale, residuo comunicativo.

Nella traduzione non si può dunque rischiare di adottare una gerarchia giustificata non dal prototesto,<sup>28</sup> ma solo dal contesto di arrivo, e lasciare un residuo – anche stilistico – turbando l'equilibrio, così apprezzato da critica e lettori, tra sistema e poesia.<sup>29</sup> Ma se non è corretto lasciare un residuo, evitando di rispettare il sistema scelto dall'autrice, è normale però, anche in base alle affermazioni di Hejlskov Larsen sull'unicità dei sistemi,<sup>30</sup> affidare a paratesti alcuni chiarimenti sul tipo di sistema adottato, che non sempre può essere chiaro al lettore, come del resto può non esserlo al lettore dell'originale. Se un sistema alfabetico come quello di *alfabet* è piuttosto palese in fase di lettura – se è stato rispettato in traduzione – non lo stesso si può dire del sistema numerico che lo affianca, ovvero la serie numerica di Fibonacci, e certamente il sistema musicale delle permutazioni di Messiaen che governa la suddivisione dei testi in *Brev i april* non è affatto chiaro al comune lettore. Altra cosa è invece la forma del sonetto in cui è composta *Sommerfugledalen*, che risulta perfettamente riconoscibile in un ambito perlomeno europeo.

Passando dunque concretamente alla traduzione dei testi di Inger Christensen in italiano, va notato che il lavoro, contrariamente a quanto accade in altri paesi, è ancora *in fieri* a più di dieci anni dalla scomparsa dell'autrice. Iniziata precocemente, già nel 1968 – con una singola poesia con testo a fronte<sup>31</sup> –, la mediazione di Inger Christensen in Italia ha patito inizialmente il problema comune alla lirica di letterature di minore diffusione, ovvero, nella migliore delle ipotesi, l'esilio in antologie nazionali, alle quali solo talvolta, in un momento successivo, segue la possibilità di dedicare scelte antologiche al singolo autore e infine la pubblicazione di raccolte basate sulle scelte autoriali, con un meccanismo editoriale che è possibile osservare con una certa rego-

<sup>27</sup> Interessante sull'argomento TUE ANDERSEN NEXØ, *Biological Avant-Garde – Inger Christensen's det*, in *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, a cura di TANIA ØRUM, JESPER OLSSON, Leiden-Boston, Brill Rodopi 2016, pp. 71-80.

<sup>28</sup> Si sceglie qui di adottare il termine coniato da Popovič esplicitamente per il testo di origine di una traduzione (cfr. ANTON POPOVIČ, *Aspects of Metatext*, in «Canadian Review of Comparative Literature», 3 (1976), pp. 225-235, p. 226, che a sua volta riassume brevemente in inglese ID., *Teória metatextu*, Nitra, Klikek 1975), invece del più generico 'ipotesto' (*hypotexte*), usato da Genette in generale per definire i testi alla base di ogni tipo di trasposizione e dunque anche delle «transpositions en principe (et en intention)», ovvero delle traduzioni (cfr. GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil 1982, p. 238 ss.) o del più neutro *source text*.

<sup>29</sup> In generale su alcune possibilità della traduzione poetica cfr. BRUNO OSIMO, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli 2004, pp. 115-119.

<sup>30</sup> Cfr. nota 4.

<sup>31</sup> INGER CHRISTENSEN, *M'appoggio teneramente alla notte*, trad. it. di MARIA GIACOBBE, in: «Dialogo Italia-Danimarca. Periodico dell'Istituto Italiano di Cultura in Danimarca», 1968, pp. 290-291.

larità.<sup>32</sup>

Non è superfluo notare che nel caso specifico di Inger Christensen, in cui, come si è sottolineato, l'architettura delle raccolte ha un valore essenziale, la pubblicazione di singole liriche si rivela di scarso aiuto per comprendere la sua opera. Dall'esordio italiano – ma in un'antologia pubblicata in Danimarca e che in Danimarca ha avuto circolazione quasi esclusiva – alla pubblicazione di una prima, isolata raccolta personale – *alfabet* – passa un ventennio, un altro quarto di secolo trascorre prima che inizi la pubblicazione sistematica delle sue opere. Nel frattempo Inger Christensen compare frequentemente – nonostante la sua citata avversione per l'isolamento dei suoi testi – in antologie di poesia danese o nordica in generale.<sup>33</sup>

L'Italia ignora a tutt'oggi *det*, considerato uno dei capolavori della scrittrice danese e certamente l'opera che le ha procurato notorietà internazionale fin dagli anni Settanta. Alla struttura dell'opera, basata come si è detto su un *Prologos*, un *Logos* e un *Epilogos*, e sulla precisa ricorrenza del numero 8 – nelle sezioni che compongono le tre parti del *Logos*, ma anche nei componimenti che formano ciascuna parte – si affianca in questo caso, come si è detto, un sistema che attinge dalla *Teoria delle preposizioni* di Viggo Brøndal. Come era ambizione della filosofia della lingua di Brøndal descrivere delle preposizioni tutte le relazioni possibili con cui ogni lingua può operare, l'ambizione dell'opera di Inger Christensen era far affiorare con la scrittura tutte le modulazioni di un mondo.<sup>34</sup> Se traducendo Inger Christensen è sempre necessario rapportarsi, oltre che con la scrittura, anche con il sistema che la racchiude, anche se l'atto del tradurre si concentra naturalmente sul sistema linguistico, in questo caso i sistemi a confronto – numerico, filosofico-linguistico e poetico – non incidono sulla creazione del metatesto<sup>35</sup> perché il testo poetico, pur ingabbiato in un sistema, attinge a una pluralità di generi e registri che vanno dalla prosa poetica al verso rimico, ma pur sempre usuali in una traduzione interlinguistica, di poesia o di prosa.

Altra cosa è invece la traduzione di *alfabet*, a lungo l'unica raccolta integrale realizzata in italiano.<sup>36</sup> In questo caso l'unione tra un sistema matematico e l'alfabeto, che necessariamente influenza le scelte lessicali dell'autrice, crea evidenti problemi nel passaggio tra le lingue. L'autrice si lascia guidare dalla lettera iniziale delle parole per creare strofe che aumentano di intensità e di lunghezza con il procedere della serie numerica, ma proprio con il crescere del numero dei versi secondo la successione di Fibonacci permette a sé stessa delle vie di fuga, optando gradualmente per una prevalenza di iniziali più che per una fedeltà assoluta al sistema, e infine per un lessico che rispetta il siste-

<sup>32</sup> Su tali strategie editoriali cfr. BRUNO BERNI, «Intravedere un cammino». *Poesia nordica in traduzione*, in «Tradurre. Pratiche teorie strumenti», n. 10, 2016 <<http://rivistatradurre.it/2016/05/intravedere-un-cammino/>> (consultato il 20 settembre 2022).

<sup>33</sup> Per un elenco, probabilmente non esaustivo, delle traduzioni fino alla fine degli anni Novanta cfr. BRUNO BERNI, *Letteratura danese in traduzione italiana. Una bibliografia*, (Quaderni di «Studi Nordici», 1), Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali 1999, pp. 27-28.

<sup>34</sup> Cfr. LIS WEDELL PAPE, *Fortælleligheder. Om tal og tale som system i Inger Christensens det og alfabet*, in «Spring», 18 (2002), (numero monografico su Inger Christensen), pp. 126-140, p. 128.

<sup>35</sup> Cfr. nota 28.

<sup>36</sup> INGER CHRISTENSEN, *Alfabeto. Poesie*, a cura di INGE LISE RASMUSSEN PIN, trad. it. di INGE LISE RASMUSSEN PIN e DANIELA CURTI, Pisa, Giardini 1987.

ma solo all'inizio di ogni componimento, ma poi lo abbandona e si lascia andare seguendo l'ispirazione.

Il componimento 1 – legato alla lettera 'a' e al numero 1 (perciò di un solo verso) – non ha difficoltà a essere fedele al sistema, e così l'edizione italiana:<sup>37</sup>

|  |  |
|--|--|
| 1  | 1  |
| abrikotræerne findes, abrikotræerne findes | gli albicocchi esistono, gli albicocchi esistono |

Il componimento 4 – legato alla lettera 'd' e al numero 5 della serie di Fibonacci – rispetta ancora fedelmente, in originale, il vincolo alfabetico, mentre a partire da questo punto la fedeltà della traduzione al sistema è rara e del tutto casuale:<sup>38</sup>

|   |   |
|---|---|
| 4   | 4   |
| duerne findes; drømmerne, dukkerne<br>dræberne findes; duerne, duerne;<br>dis, dioxin og dagene; dagene<br>findes; dagene døden; og digtene<br>findes; digtene, dagene, døden | i colombi esistono; i sogni, le bambole<br>gli assassini esistono; i colombi, i colombi;<br>nebbia, diossina e i giorni; i giorni<br>esistono; i giorni, la morte; e le poesie<br>esistono; le poesie, i giorni, la morte |

Ma già dal componimento 6 – legato alla lettera 'f' e al numero 13 – l'autrice prende il volo seguendo l'immagine evocata e il sistema è sempre più rarefatto, mentre affiorano invece i riferimenti interni:<sup>39</sup>

6

fiskehejren findes, med sin gråblå hvælvede  
ryg findes den, med sin fjertop sort  
og sine halefjer lyse findes den; i kolonier  
findes den; i den såkaldt Gamle Verden;  
findes også i fiskene; og fiskeørnen, fjeldrypen  
falken; festgræsset og fårenes farver;  
fissionsprodukterne findes og figentræet findes;  
fejlene findes, de grove, de systematiske,  
de tilfældige; fjernstyringen findes og fuglene;  
og frugtræerne findes og frugterne i frugthaven hvor  
abrikotræerne findes, abrikotræerne findes,  
i lande hvor varmen vil frembringe netop den  
farve i kødet abrikosfrugter har

<sup>37</sup> *Ivi*, pp. 16-17.

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. 22-23.

<sup>39</sup> *Ivi*, pp. 26-27.

6

l'airone cenerino esiste, con la sua schiena curva  
 grigio-azzurra esiste, con la sua piuma nera  
 e le sue chiare penne caudali esiste; in colonie  
 esiste; nel cosiddetto Mondo Antico;  
 esistono anche i pesci; e l'aquila di mare, la pernice bianca,  
 il falco; la gramigna odorosa e i colori delle pecore;  
 i prodotti di fissione esistono e il fico esiste;  
 gli errori esistono, quelli assoluti, quelli sistematici,  
 quelli accidentali; il telecomando esiste e gli uccelli;  
 e gli alberi da frutto esistono e i frutti nel frutteto dove  
 gli albicocchi esistono, gli albicocchi esistono,  
 in paesi dove il caldo produrrà esattamente  
 quel colore che le albicocche hanno

In quanto sistema basato su vincoli alfabetici, l'opera è idealmente affine, per esempio, a esperimenti come quelli con i lipogrammi,<sup>40</sup> ma in questo caso il vincolo iniziale è davvero fonte di una straordinaria libertà creativa, come la scrittrice ha avuto modo di sottolineare innumerevoli volte parlando della propria produzione.<sup>41</sup>

Ma la traduzione italiana opta per una versione letterale che rispetta l'aspetto numerico del sistema, ignorando invece il vincolo formale, quello alfabetico, e soprattutto omettendo di segnalare tale scelta di omissione. Come ricorda recentemente Franco Nasi riassumendo la letteratura sull'argomento,

il vincolo è prima di tutto ciò che lega il testo, che lo fa essere quello che è, una unità complessa e organica. Individuare queste forze vettoriali che tengono insieme il testo è indispensabile per poi tentare di situarle e ricompattarle in una nuova cultura.<sup>42</sup>

In altre parole l'edizione italiana del volume si configura come ciò che Fortini definisce una «traduzione di servizio» o meglio «traduzione parafrastica»,<sup>43</sup> riportando peraltro il testo a fronte, sebbene per le lingue meno note la versione originale si riveli di scarsa utilità e «potrebbe essere omessa senza danno o riservata a edizioni specialistiche». <sup>44</sup> Come tale la traduzione dimo-

<sup>40</sup> Sulle similarità tra la *constrained writing* di Inger Christensen – soprattutto in *alfabet* – e gli analoghi sistemi del gruppo Oulipo cfr. anche il recente articolo di PATRICK LANDY, *Constraint and Oblivion in Inger Christensen's alphabet*, in «Contemporary French and Francophone Studies», 25 (2021) (numero monografico su *Les effets de l'Oulipo*), pp. 603-610.

<sup>41</sup> Tra i rari contributi che riflettono sulla traduzione delle opere di Inger Christensen, in questo caso di *Alfabet*, va certamente segnalato il recente articolo di MARIE SILKEBERG, *Kare forsvundne. Brudstykker om oversættelse og arkivmateriale*, in *Genbesøgt. Inger Christensens efterladte papirer*, a cura di DAN RINGGAARD e JONAS ROSS KJÆRGÅRD, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag 2020, pp. 244-270.

<sup>42</sup> FRANCO NASI, *Traduzioni estreme*, Macerata, Quodlibet 2015, p. 124.

<sup>43</sup> La seconda definizione è preferita da Fortini nella sua *Prima lezione* in FRANCO FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, a cura e con un saggio introduttivo di MARIA VITTORIA TIRINATO, premessa di LUCA LENZINI, Macerata, Quodlibet 2011, p. 97.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 62.



stra i limiti di un lavoro che non sia in grado di uniformarsi alle scelte autoriali, producendo invece un risultato che annulla buona parte del senso dell'opera, sebbene le stesse scelte di Christensen permettessero grande libertà espressiva. Traducendo va considerato ogni aspetto del testo, che sia metrico, fonetico o intertestuale, e per tornare ancora a Franco Nasi:

Concentrarsi su un solo aspetto [...] può essere utile, a patto che si ricordi che se consideriamo il testo come una catena, cioè una successione di vincoli meccanicamente e non organicamente connessi, allora il testo che ricostruiremo in una lingua e in una cultura diversa sarà debole quanto lo è l'anello più debole della catena.<sup>45</sup>

I motivi dell'omissione da parte delle traduttrici sono abbastanza chiari – l'estrema difficoltà di rispettare un vincolo alfabetico – e mettono in luce in generale il problema maggiore di alcuni aspetti della traduzione della *systemdigtning*: è evidente che se un sistema matematico o musicale – come ogni forma di sistema extralinguistico – è terreno comune tra l'autore e il traduttore e non rappresenta un ostacolo per la traduzione, un sistema legato ad aspetti della lingua (in questo caso l'alfabeto) può invece rendere estremamente difficoltoso il rispetto dell'architettura pensata dall'autrice, o per meglio dire rappresenta per il traduttore una sfida che a causa dei limiti imposti mette alla prova le sue capacità creative. Perciò l'ostacolo maggiore non è rappresentato dalla complessità dell'architettura, ma dalla natura del sistema. Ovvietà che è il caso di sottolineare perché alla base degli esiti delle traduzioni esistenti.

Nella traduzione dell'opera di Inger Christensen, costellata di varie forme e varie gradazioni di *constrained writing*, non è perciò infrequente imbattersi in scritti in cui le difficoltà create dal sistema e la necessità di conoscere le strutture alla base del testo – come del resto avviene in ogni traduzione – non rappresentano un problema per la traduzione. Così accade in tutti i testi sostenuti da una cornice che non incide sulla creatività della lingua, come la *suite* di *Brev i april*, costruita come si è detto sulle permutazioni musicali di Messiaen. Priva delle connotazioni etiche e politiche che caratterizzano *det* o *alfabet*, l'opera è composta in un momento particolare della sua vita, e più di altre è densa di valore lirico e grande semplicità e bellezza. Così accade anche con la grande *ekphrasis* rappresentata dal romanzo mantovano *Det maledede varelse*,<sup>46</sup> in cui in una struttura narrativa costruita intorno alla *camera picta* di Mantegna prendono vita i personaggi degli affreschi e il pittore stesso con la sua esistenza reale. O ancora con la prosa poetica di *Vandtrapper*,<sup>47</sup> che ruota intorno alle fontane e alle piazze di Roma, spogliando il testo a poco a poco fino a mantenerne solo gli elementi lessicali più essenziali.

Nella maggior parte di questi casi l'opera del traduttore non è dissimile a quella richiesta per ogni traduzione di poesia: orecchio per ascoltare le sono-

<sup>45</sup> FRANCO NASI, *Traduzioni estreme*, cit., pp. 132-133.

<sup>46</sup> Cfr. nota 12. In italiano: INGER CHRISTENSEN, *La stanza dipinta. Un racconto mantovano*, trad. it. di BRUNO BERNI, Asti, ScritturaPura 2014, 2021.

<sup>47</sup> INGER CHRISTENSEN, *Vandtrapper*, in EAD., *Del af labyrinten*, cit., pp. 83-95. In italiano: *Scale d'acqua*, trad. it. di BRUNO BERNI, postfazione di ELISABETH FRIIS, fotografie di SARA BERNI, Ferrara, Kolibris 2012.

rità del testo, sensibilità per la tensione lirica (che nell'autrice danese, nonostante le scelte sistemiche, è sempre imponente); ma allo stesso tempo è necessaria una specifica attenzione per la struttura del sistema, sebbene talvolta, appunto, non incida sulle scelte linguistiche nella traduzione, come è anche necessaria la conoscenza dell'intera sua produzione nella quale ogni componimento e ogni raccolta rappresentano solo tessere di un mosaico.

L'incontro tra la matematica e la lingua come strumenti dell'interpretazione del mondo trova il suo apice, nella sua ultima raccolta – *Sommerfugledalen. Et requiem*, del 1991<sup>48</sup> – nel ritorno a una forma sistemica classica e nota. Si tratta infatti di una 'corona di sonetti', nello schema descritto esemplarmente da Crescimbeni nei suoi *Comentarj*:

Queste [le corone di sonetti] sono composte di quindici sonetti, l'ultimo de' quali si appella *Magistrale*; e dai versi di questo si cavano i principj, ed i fini di tutti gli altri quattordici; imperocchè il primo sonetto incomincia col primo verso del magistrale, e termina col secondo, il secondo incomincia col secondo verso dell'istesso magistrale, e termina col terzo, e così si seguita fino al decimoquarto sonetto, il quale incomincia col decimoquarto verso del magistrale, e termina ripigliando il primo del medesimo, di modochè, entrando poi il magistrale, con esso si chiude il componimento circolato a guisa di corona. Di questa maniera rarissime sono quelle, che sieno state fatte da un sol Compositore.<sup>49</sup>

Nell'affrontare anche solo per la lettura un testo di tale classica complessità e bellezza il traduttore – e forse soprattutto il traduttore italiano – scivola con la mente in cerca delle soluzioni che potrebbero risolvere i problemi. Effettivamente la lettura del primo sonetto concedeva all'autore del presente contributo qualche speranza di poter riprodurre almeno parzialmente una simile partitura.<sup>50</sup> Non era in dubbio la forma del sonetto anche in traduzione: sebbene tutte le precedenti traduzioni della corona in lingue europee – inglese, tedesco, francese – non siano metriche ma solo «di servizio», ovvero «parafrastriche», l'unica possibile soluzione appariva il rispetto del sistema scelto dall'autrice, soprattutto perché tale sistema è una forma poetica certamente più comune nella lingua di arrivo che in quella di partenza. Era perciò necessario evitare «compensi» e «supplenze»,<sup>51</sup> poiché traducendo in italiano doveva certo essere possibile adeguare alla forma del sonetto una corona composta da una poetessa della Danimarca.

La traduzione dei primi versi, come si accennava, ha rappresentato un'operazione tutto sommato relativamente semplice, riproducendo la musicalità

<sup>48</sup> EAD., *Sommerfugledalen. Et requiem*, Copenaghen, Brøndum 1991.

<sup>49</sup> GIOVANNI MARIO CRESCIMBENI, *Comentarj intorno alla sua istoria della volgar poesia*, Venezia, Basegio 1731, I, l. III, cap. IX, *Delle Corone, e d'ogni altra spezie di più Sonetti legati insieme*, pp. 211-5, p. 214.

<sup>50</sup> Una parte del contenuto dei paragrafi sulla traduzione della *Valle delle farfalle* riprende, sviluppandole, osservazioni già inserite nella postfazione all'edizione italiana del 2015.

<sup>51</sup> FRANCO FORTINI, *Dei compensi nelle versioni di poesia*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di FRANCO BUFFONI, Milano, Marco y Marcos 2004, pp. 72-77, pp. 73-74. Sui compensi cfr. anche, più in dettaglio, FRANCO FORTINI, *I "compensi" nelle traduzioni di poesia*, in ID., *Lezioni sulla traduzione*, cit., pp. 111-125.

dell'originale e rispettando le rime. Traducendo anche solo mentalmente il primo verso, «De stiger op, planetens sommerfugle», l'esito in italiano non poteva che essere un endecasillabo perfetto, «Salgono, le farfalle del pianeta». Contravvenendo ancora una volta all'avversione dell'autrice, il primo sonetto fu pubblicato in una breve scelta di suoi versi edita in rivista.<sup>52</sup>

| I   | I   |
|---|---|
| De stiger op, planetens sommerfugle<br>som farvestøv fra jordens varme krop,<br>zinner, okker, guld og fosforgule,<br>en sværm af kemisk grundstof løftet op. | Salgono, le farfalle del pianeta,<br>come pigmento dal calor del suolo,<br>cinabro, ocra, oro e giallo creta,<br>di chimici elementi emerso stuolo.     |
| Er dette vingeflimmer kun en stime<br>af lyspartikler i et indbildt syn?<br>Er det min barndoms drømte sommertime<br>splintret som i tidsforskudte lyn?       | È questo batter d'ali un'adunata<br>di particelle di luce in un miraggio?<br>È dell'infanzia l'estate già sognata<br>rifratta come in differito raggio? |
| Nej, det er lysets engel, som kan male<br>sig selv som sort Apollo mnemosyne,<br>som ildfugl, poppelfugl og svalehale.  | No, è l'angelo di luce che dipinge<br>se stesso come Apollo mnemosyne,<br>come papilio, macaone e sfinge.   |
| Jeg ser dem med min slørede fornuft<br>som lette fjer i varmedisens dyne<br>i Brajcinodalens middagshede luft.  | Le vedo con la mente mia malsana<br>come piume nella bruma di calura<br>a Brajcino nell'afa meridiana.  |

Il secondo componimento ha creato qualche problema in più, ma a quel punto era già chiaro che l'approccio del traduttore a quella raccolta era sbagliato. Una corona di sonetti va tessuta al contrario, ovvero partendo dal quindicesimo e ultimo sonetto (il sonetto *magistrale*) formato da tutti i primi versi degli altri quattordici (ciascuno dei quali è l'ultimo del precedente), allo scopo di avere uno schema (primo e ultimo verso di ciascun componimento) sul quale ricomporre il resto della corona. Del resto l'autrice raccontava di aver composto per primo l'ultimo sonetto e così, evidentemente, il testo andava anche tradotto. Il quindicesimo sonetto ha fornito i primi e gli ultimi versi agli altri quattordici, in uno schema che preparava l'ordito – 42 versi – di una tela sulla quale tessere il resto della trama.

Il gioco complesso era individuare la chiave trovando i segreti nascosti tra le righe, che avrebbero permesso di cavarsela senza violare gli schemi; bisognava capire le strategie e le pieghe del testo che concedevano uno spazio di manovra, anche se lieve, identificare gli strumenti che avevano permesso all'autrice di portare a compimento un'impalcatura perfetta e utilizzare gli stessi strumenti e i medesimi spiragli di libertà. Tali stratagemmi investono sia l'aspetto lessicale, sia quello sintattico e metrico. Alcune vie di fuga tracciate dall'autrice sono state perciò utilizzate anche in traduzione, ricorrendo a qualche forzatura sintattica, alla possibilità di attingere ad arcaismi lessicali e a soluzioni tipiche della metrica italiana come dieresi, sinalefe, elisioni e troncamenti per adeguare le sillabe del verso:<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Inger Christensen, traduzione e cura di BRUNO BERNI, in «Kamen'. Rivista di poesia e filosofia», 22 (2003), pp. 37-89, pp. 80-81.

<sup>53</sup> INGER CHRISTENSEN, *La valle delle farfalle*, a cura di BRUNO BERNI, Roma, Donzelli 2015, pp. 36-37.

## XV

De stiger op, planetens sommerfugle  
i Brajcinodalens middagshede luft,  
op fra den underjordisk bitre hule,  
som bjergbuskadset dækker med sin duft.

Som blåfugl, admiral og sørgekåbe,  
som påfugløje flagrer de omkring  
og foregøgler universets tåbe  
et liv der ikke dør som ingenting.

Hvem er det der fortryller dette møde  
med strejf af sjælefred og søde løgne  
og sommersyner af forsvundne døde?

Mit øre svarer med sin døve ringen:  
Det er døden som med egne øjne  
ser dig an fra sommerfuglevingen.

## XV

Salgono le farfalle del pianeta,  
a Brajćino nell'aria meridiana,  
dall'aspra sotterranea segreta  
coperta dal profumo della piana.

Come atalanta, antiopa ed erato  
come argo azzurro volano qua e là  
illudendo lo sciocco del creato  
d'una vita che morte non vedrà.

Chi è colui che incanta tal convegno  
con sprazzi di quiete e dolce inganno  
e di morti scomparsi gran disegno?

Il mio orecchio risponde pigramente:  
è la morte con occhi senza affanno,  
da quell'ala ti studia attentamente.

Il problema del passaggio da un lessico in buona parte monosillabico e bisillabico come quello danese ai vocaboli più lunghi che caratterizzano l'italiano è stato infatti l'ostacolo principale nella traduzione di un testo che per sua natura metteva a disposizione un numero preciso di sillabe sulle quali lavorare (210 endecasillabi, 2310 sillabe, con lievi scarti per la presenza di versi tronchi e sdrucchioli), laddove l'esperienza dimostra che in traduzione italiana un testo danese tende a 'crescere'. Tale circostanza, insieme all'uso in lingua originale di sostantivi composti, che nello sviluppo italiano incrementavano ulteriormente il testo, ha reso necessario eseguire qualche taglio per motivi metrici. Si tratta di tagli lievi, che non incidono sull'economia del testo, operati in prevalenza su brevi elenchi (termini zoologici e botanici, colori). Si trattava degli stessi brevi elenchi che, grazie a qualche riposizionamento, permettevano di trovare soluzioni rimiche. Gli stessi elenchi, del resto, che rappresentavano palesemente, anche per l'autrice, una strategia compositiva che le consentiva di avere margine di manovra all'interno di un sistema metrico così rigido. Grazie a tale stratagemma, nella versione finale del primo sonetto, per esempio, le terzine sono state variate rispetto alla prima versione pubblicata, e l'aggiunta di una specie di farfalla ha permesso di recuperare una rima, vista l'impossibilità di rimare in italiano con «mnemosyne»:<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Ivi, pp. 8-9.

|  |  |
|--|--|
| I  | I  |
| [...]  | [...]  |
| Nej, det er lysets engel, som kan male<br>sig selv som sort Apollo mnemosyne,<br>som ildfugl, poppelfugl og svalehale. | No, è l'angelo di luce che dipinge<br>se stesso come apollo e limenite,<br>come papilio, macaone e sfinge. |
| Jeg ser dem med min slørede fornuft<br>som lette fjer i varmedisens dyne<br>i Brajcinodalens middagshede luft.         | Le vedo con la mente mia malsana,<br>tal piume da piumino d'afa uscite<br>a Brajčino nell'aria meridiana.  |

Da un punto di vista metrico, l'originale danese si serve dell'endecasillabo regolare, in diversi casi tronco, in due casi sdrucchiolo, ma con qualche eccezione. In traduzione si è cercato di rimanere sugli endecasillabi, che in dieci casi sono tronchi e in due casi – gli stessi del danese – sdrucchioli, perciò rispettivamente di dieci e dodici sillabe. In singoli casi in traduzione si è fatto anche tesoro di soluzioni rimiche esistenti nell'originale e adattabili in italiano («paprika/Afrika», «system/diadem»), come si è evitato con sollievo lo sforzo per eliminare le assonanze, tipico della traduzione in prosa, persino rimando con avverbi in -mente, sempre censurati dalla maggior parte delle redazioni del nostro paese. Lo schema rimico adottato in danese non è costante, poiché la variante a rima alternata ABAB CDCD EFE GFG è utilizzata in nove sonetti su quindici, mentre due componimenti adottano un mutamento in rima incrociata ABBA CDDC nelle quartine, quattro invece una serie di soluzioni diverse nelle terzine, da EEF FGG a EDE FDF, fino a un singolo EFE GHG. Nella traduzione è stata adottata in maniera uniforme la variante a rima alternata prevalente nell'originale, ovvero ABAB CDCD EFE GFG.

Se ogni traduzione deve fare i conti con una dominante che indica al mediatore quale sia la rotta da seguire, indirizzandolo volta per volta verso la forma o il contenuto o il suono, in questo caso l'uso da parte dell'autrice di un sistema così rigidamente strutturato non lasciava dubbi sulla direzione da prendere, perché, sebbene stretto in catene formali così forti, *La valle delle farfalle* è un testo in cui memoria e natura si fondono, vita e morte si inseguono, e la generale atmosfera di tensione lirica dona al testo un'intensità che investe tutti i suoi aspetti. Sfruttando gli stessi accorgimenti dell'autrice si è cercato dunque di trovare una soluzione che tendesse a restituire con lo stesso valore sia gli aspetti formali sia l'interpretazione fedele dei contenuti.

Anche se «non è detto che un testo, per il solo fatto di essere in versi, abbia come dominante la rima o il metro o altri aspetti della versificazione»,<sup>55</sup> è vero però che «in poesia [...] la dominante di un'opera è spesso la struttura ritmica, rimica, fonetica»,<sup>56</sup> e in questo caso, evitando di scegliere, come aveva fatto altre volte, un sistema extralinguistico da affiancare alla lingua, e ricorrendo invece a un vero e proprio sistema poetico come la corona di sonetti, l'autrice permette a se stessa, ma soprattutto al traduttore che volesse affrontare la versione, di avere un approccio al lavoro con l'ausilio di strumenti

<sup>55</sup> BRUNO OSIMO, *Manuale del traduttore*, cit., p. 115.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 113.

che rientrano pienamente nella cassetta degli attrezzi del traduttore di poesia. Quale allusione culturale – e forse «vincolo intertestuale»<sup>57</sup> – ci sia da parte dell'autrice (e questa volta non, come afferma Fortini,<sup>58</sup> da parte del traduttore) nella scelta di uno schema ritmico-metrico classico e raro, ovvero nella composizione di una corona di sonetti, non è questa la sede per indagarlo. Ma è chiaro che nel tradurre sonetti composti negli ultimi decenni del Novecento, quando la poesia contemporanea vive «una crisi della rima tradizionale»<sup>59</sup> e la stessa *systemdigting*, nonostante la sua valenza di rottura con il passato, rivela proprio l'esigenza di risparmiare comunque al testo «la demolizione della forma tradizionale»,<sup>60</sup> appare più forte la connotazione che l'autrice danese ha voluto dare alla scelta di una forma classica e più pressante l'esigenza di conservarla evitando una «traduzione parafrastica», peraltro traducendo verso una lingua in cui la forma scelta ha una lunga tradizione.

In fine, per quanto riguarda invece l'antica questione sulla somiglianza fra traduttore di poesia e poeta, che «è più forte là dove il poeta abbia obbedito ad una poetica precettistica»,<sup>61</sup> pur non avendo mai avuto ambizione di autonomia poetica, il traduttore questa volta è costretto ad ammettere di non essersi mai sentito più vicino agli aspetti creativi della traduzione che durante il lavoro con la corona di sonetti di Inger Christensen.

---

<sup>57</sup> FRANCO NASI, *Traduzioni estreme*, cit., p. 127

<sup>58</sup> FRANCO FORTINI, *Dei compensi*, cit., p. 72.

<sup>59</sup> Cfr. su questo FRANCO FORTINI, *I "compensi" nelle traduzioni di poesia*, cit., pp. 118 e ss.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>61</sup> FRANCO FORTINI, *Prima lezione*, cit., p. 72.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANDERSEN NEXØ, TUE, *Biological Avant-Garde – Inger Christensen's det*, in *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, a cura di TANIA ØRUM, JESPER OLSSON, Leiden-Boston, Brill Rodopi 2016, pp. 71-80.
- BERNI, BRUNO, «Intravedere un cammino». *Poesia nordica in traduzione*, in «Tradurre. Pratiche teorie strumenti», n. 10, 2016 <<http://rivistatradurre.it/2016/05/intravedere-un-cammino/>> (consultato il 20 settembre 2022).
- ID., *Letteratura danese in traduzione italiana. Una bibliografia*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali 1999.
- BRØNDAL, VIGGO, *Præpositionernes Theori. Indledning til en rationel Betydningslære*, Copenaghen, Bianco Luno 1940.
- ID., *Teoria delle preposizioni. Introduzione a una semantica razionale*, a cura di AMALIA RICCA AMBROSINI, nota di GIAN LUIGI BECCARIA, Milano, Silva 1967.
- CHATWIN, BRUCE, *Le vie dei canti*, trad. it. SILVIA GARIGLIO, Milano, Adelphi 1988.
- ID., *The Songlines*, London, Jonathan Cape 1987.
- CHRISTENSEN, INGER, *alfabet*, Copenaghen, Gyldendal 1981.
- EAD., *Alfabeto. Poesie*, a cura di INGE LISE RASMUSSEN PIN, trad. it. di INGE LISE RASMUSSEN PIN e DANIELA CURTI, Pisa, Giardini 1987.
- EAD., *Azorno*, Copenaghen, Gyldendal 1967.
- EAD., *Brev i april*, Copenaghen, Brøndum 1979.
- EAD., *Del af labyrinten*, Copenaghen, Gyldendal 1982.
- EAD., *Hemmelighedstilstanden*, Copenaghen, Gyldendal 2000.
- EAD., *Det maledede værelse. En fortælling fra Mantua*, Copenaghen, Brøndum 1976.
- EAD., *det*, Copenaghen, Gyldendal 1969.
- EAD., *La stanza dipinta. Un racconto mantovano*, trad. it. di BRUNO BERNI, Asti, Scritturapura 2014, 2021.
- EAD., *La valle delle farfalle*, a cura di BRUNO BERNI, Roma, Donzelli 2015.
- EAD., *Lettera in aprile*, trad. it. di BRUNO BERNI, Ferrara, Kolibris 2013.
- EAD., *Lys*, Copenaghen, Gyldendal 1962.
- EAD., *M'appoggio teneramente alla notte*, trad. it. di MARIA GIACOBBE, in: «Dialogo Italia-Danimarca. Periodico dell'Istituto Italiano di Cultura in Danimarca», 1968, pp. 290-291.
- EAD., *Samlede digte*, Copenaghen, Gyldendal 2001.
- EAD., *Scale d'acqua*, trad. it. di BRUNO BERNI, Ferrara, Kolibris 2012.
- EAD., *Sommerfugledalen. Et requiem*, Copenaghen, Brøndum 1991.
- EAD., *Vandtrapper*, in EAD., *Del af labyrinten*, cit., pp. 83-95.
- CRESCIMBENI, GIOVANNI MARIO, *Comentarj intorno alla sua istoria della volgar poesia*, Venezia, Basegio 1731.
- FORTINI, FRANCO, *Dei compensi nelle versioni di poesia*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di FRANCO BUFFONI, Milano, Marco y Marcos 2004, pp. 72-77.
- ID., *Lezioni sulla traduzione*, a cura e con un saggio introduttivo di MARIA VITTORIA TIRINATO, Macerata, Quodlibet 2011.
- GENETTE, GÉRARD, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil 1982.

- HEJLSKOV LARSEN, STEFFEN, *systemdigtning – et forsøg på en karakteristik og vurdering*, in «Vindrosen», 7 (1967), pp. 16-25.
- ID., *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase*, Copenhagen, Munksgaard 1971.
- Inger Christensen*, traduzione e cura di BRUNO BERNI, in «Kamen'. Rivista di poesia e filosofia», 22 (2003), pp. 37-89.
- KJÆRULFF, PREBEN, *En fortælling om sprogets virkelighed*, in *Sprogskygger. Leasninger i Inger Christensens forfatterskab*, a cura di LIS WEDELL PAPE, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag 1995, pp. 41-66.
- KROMANN, THOMAS HVID, *Arkitekttegninger og byggesten til Die Christensens ordkatedraler – om Inger Christensens arkiv*, in «Magasin fra Det Kongelige Bibliotek», 28, 4 (2015), pp. 57-65.
- LANDY, PATRICK, *Constraint and Oblivion in Inger Christensen's alphabet*, in «Contemporary French and Francophone Studies», 25 (2021), pp. 603-610.
- LOCK, CHARLES JAKOB STOUGAARD-NIELSEN, *Inger Christensen. Eminent Danish Poet whose Work Followed Mathematical Models*, «The Guardian», 19 febbraio 2009.
- Messiaen – en håndbog*, a cura di POUL BORUM, ERIK CHRISTENSEN, Egtved, Edition Egtved 1977.
- NASI, FRANCO, *Traduzioni estreme*, Macerata, Quodlibet 2015.
- OSIMO, BRUNO, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli 2004.
- POPOVIČ, ANTON, *Aspects of Metatext*, in «Canadian Review of Comparative Literature», 3 (1976), pp. 225-235.
- SCHMIDT, PHILIPP-SEBASTIAN, «Jeg tænker, altså er jeg en del af labyrinten». *Zum Zusammenhang von System und Sprache in Inger Christensens Brev* i april, in «European Journal of Scandinavian Studies», 45 (2015), pp. 60-74.
- Silkeberg, Marie, *Kære forsvundne. Brudstykker om oversættelse og arkivmateriale*, in *Genbesøgt. Inger Christensens efterladte papirer*, a cura di Dan Ringgaard e Jonas Ross Kjærgård, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag 2020, pp. 244-270.
- WEDELL PAPE, LIS, *Fortælleligheder. Om tal og tale som system i Inger Christensens det og alfabet*, in «Spring», 18 (2002), pp. 126-140.



## PAROLE CHIAVE

Poesia; Traduzione; Traduzione poetica; *Systemdigtning*; Poesia sistemica; Inger Christensen; Corona di sonetti.



## NOTIZIE DELL'AUTORE

Bruno Berni è dirigente di ricerca presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici di Roma. Si occupa di cultura danese del Settecento e contemporanea



e della sua ricezione in Italia, dell'opera di Hans Christian Andersen e di storia della mediazione e dell'editoria. È anche traduttore di un centinaio di opere letterarie prevalentemente danesi, classiche e contemporanee, di poesia e prosa, e per la sua attività ha ricevuto diversi premi.

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

BRUNO BERNI, *Lingua e sistema. Riflessioni sulla traduzione della poesia di Inger Christensen*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



WEDEKIND, *IL RISVEGLIO DI PRIMAVERA*  
 ALCUNI SPUNTI PER UNA *LITERARISCHE*  
*ÜBERSETZUNGSKRITIK* DEL DRAMMA.

PAOLA DEL ZOPPO – *Università della Tuscia*

Il saggio è incentrato sulla *Literarische Übersetzungskritik*, e si propone di ragionare su cosa si possa definire adeguato in una traduzione “ermeneuticamente adeguata”. La riflessione viene illustrata restringendo il campo alla traduzione per il teatro, e in particolare di un’opera di Wedekind considerata di primaria importanza: *Risveglio di primavera*, molte volte tradotta e rappresentata. Dopo una sezione in cui si dà conto delle principali linee teoriche riguardanti la traduzione per il teatro e del teatro (Bassnett, Fischer-Lichte, Glynn, Menin; Übersfeld) si approfondisce la questione del rapporto tra traduzione ed ermeneutica in senso descrittivo e non prescrittivo, insistendo sulle possibili rese della *Vieldeutigkeit* polifonia e sul decentramento necessario (Meschonnic). Il saggio presenta anche una brevissima storia della ricezione iniziale di Wedekind in Italia, con le considerazioni stilistiche e analitiche di Mazzucchetti, Edschmid e Kerr, utile alla successiva disamina di alcuni significativi esempi di intertestualità nelle rese di Prampolini, Filippini, Pocar, Bertocchini e Lunari. Si vanno a trattare questioni testuali e filologiche complesse: La restituzione del livello satirico rispetto alla critica ai *Bildungsphilister*, i richiami alle riflessioni nietzschiane sul suicidio e quelli al *Faust*. Una traduzione ermeneuticamente adeguata si profila come una traduzione che punta a restituire in modo il più possibile aperto all’interpretazione il testo di partenza, affinché possa (ri)collocarsi entro il sistema ermeneutico-letterario di arrivo.

The essay focuses on the *Literarische Übersetzungskritik*, and aims to investigate what can be defined as suitable in a “hermeneutically adequate” translation. The reflection is illustrated by narrowing the field to the translation for the theatre, and in particular focuses on a work by Wedekind considered of primary importance: *Frühlingserwachen* (Spring Awakening), which has seen manifold translations. After a section which gives an account of the main theoretical lines concerning translation for the theater and of theater texts (Bassnet, Fischer-Lichte, Glynn, Menin, Übersfeld), the question of the relationship between translation and hermeneutics in a descriptive and not a prescriptive sense is explored, insisting on the possibility to translate *Vieldeutigkeit* and polyphony of literary texts and on the necessary “de-centralization” (Meschonnic). The essay also presents a very brief history of Wedekind’s initial reception in Italy, with the stylistic and analytical considerations of Mazzucchetti, Edschmid and Kerr, useful for the following critique of some significant examples of intertextuality in the versions by Prampolini, Filippini, Pocar, Bertocchini and Lunari. Complex textual and philological issues are outlined: The translation of the satirical level with respect to the criticism of the *Bildungsphilister*, the references to Nietzsche’s reflections on suicide and those to Goethe’s *Faust*. A hermeneutically adequate translation emerges as a translation that aims to return the source text as openly as possible to interpretation, so that it can (re)place itself within the target hermeneutic-literary system.

Al di là della ben nota *etica della traduzione*, che prende piede in particolare con la diffusione degli studi di Antoine Berman, oggi appare necessario un approccio che unisca tutti i livelli letterari di un testo per far sì che sia possibile la sua equivalente interpretabilità nel contesto d’arrivo. Ragionare su una traduzione “ermeneutica” potrebbe puntare a restituire i testi letterari e artistici, anche nel passaggio tra due lingue, ad atti di lettura e fruizione analoghi. La breve analisi che segue, condotta su un testo noto, canonico per la germanistica, ma anche pensato per un pubblico non specialistico (quello del teatro), rende evidente quanto – anche nella letteratura contemporanea – solo a fronte di livelli di analisi che intersecano la teoria letteraria e la storia

letteraria, la critica e la cultura *in primis* e in secondo luogo l'analisi linguistica, sia possibile rendere la profondità della *Vielseitigkeit* a un testo tradotto. Una traduzione che si ponga questo obiettivo è volta a permettere la realizzazione della polisemia e la pluralità degli atti di lettura e fruizione da un unico testo potenziale.<sup>1</sup>

Il ragionamento sulla traduzione che possiamo definire “ermeneuticamente adeguata” viene illustrato, nel limitato spazio concesso a un articolo di questo tipo, esaminando 5 traduzioni di *Risveglio di primavera* di Frank Wedekind, di seguito elencate:

- La traduzione di Giacomo Prampolini, che rappresenta l'ingresso di *Risveglio di primavera* in Italia, usata anche come traduzione per la scena. Una traduzione che dal 1920 al 1946 (almeno) viene considerata valida e autorevole in diversi ambiti di ricezione.<sup>2</sup>
- La traduzione di Felice Filippini, per i tipi Rizzoli (BUR) nel 1955, con una nota introduttiva di carattere critico-biobibliografico di mano del traduttore stesso.
- La traduzione di Ervino Pocar, ripresa in diverse edizioni. Qui si considera l'edizione di Studio Tesi che riunisce *I drammi satanici*, con traduzioni di Ferruccio Masini, Ervino Pocar, Corinna Rossi Jannone, con una lunga nota introduttiva di Ferruccio Masini a carattere prevalentemente critico-interpretativo, incentrata soprattutto sui *Zirkusgedanken* e sull'atteggiamento *lebensphilosophisch* di Wedekind, con una bibliografia nutrita e un apparato di note a carattere scientifico. La traduzione di *Risveglio di primavera* e degli altri drammi era già comparsa per De Donato nel 1972 e per Editori Riuniti nel 1981. Si tratta quindi del testo più diffuso negli anni Ottanta/Novanta. La copertina di Studio Tesi riporta l'immagine di Margherita nella cattedrale di Adolf Mossa, evidenziando fin dal livello paratestuale il rapporto di Wedekind con il *Faust*.<sup>3</sup>
- La versione di Gianni Bertocchini, apparsa presso Il Melangolo nel 2007, corredata di alcune note esplicative alla traduzione e interpretazione, che la caratterizzano come “traduzione per la pagina” e una nota a postfazione in cui Bertocchini ritiene importante affrontare brevemente alcune scelte di traduzione sue e dei predecessori. Tra le osservazioni sulle versioni precedenti colpisce la valutazione di quella che fu secondo lui *pruderie* di Pocar nella versione di alcune indicazioni di scena, segnatamente quella della scena terza, atto secondo, in cui Melchior si eccita guardando e pensando alla Venere di Palma il Vecchio in un turbinio di immagini e figure di riferimento della sensualità. Al termine del lungo monologo, infatti, Melchior chiude «den Deckel», cioè “il coperchio”, che nell'edizione dei *Drammi satanici* per De Donato, del 1972 era reso da Pocar con «chiude lo scrigno». Ma già nell'edizione del 1991 Pocar aveva ricondotto la traduzione a un senso più

<sup>1</sup> Si fa qui ovviamente riferimento alle teorie di Wolfgang Iser. Cfr. WOLFGANG ISER, *Der Akt des Lesens*, Stuttgart, Fink/UTB, 1994.

<sup>2</sup> FRANK WEDEKIND, *Risveglio di primavera*, versione dal tedesco del dott. Giacomo Prampolini, Milano, Il convegno editoriale (si veda il paragrafo relativo a Prampolini per la questione dell'anno di uscita).

<sup>3</sup> ID., *Risveglio di primavera*, trad. di E. Pocar, in ID., *I drammi satanici*, Studio Tesi, 1991.

letterale («il coperchio»). Per Bertocchini si tratta del coperchio del water, ma il traduttore non si sofferma ad analizzare possibili questioni interpretative giudicando la scelta una questione di pudore. L'interesse per l'operazione di Bertocchini e le sue osservazioni sulla resa è accentuato dal fatto che l'influenza delle traduzioni precedenti, e in particolare della traduzione di Pocar, si riconosce però in diverse impostazioni, tra cui la non-traduzione dei nomi parlanti.<sup>4</sup>

- La traduzione di Luigi Lunari, pensata “per la scena”. Si tratta di una traduzione realizzata per la messa in scena di Marco Plini per il teatro stabile di Torino, pubblicata a stampa nel libretto del 2022 con un'ampia sezione illustrativa dell'opera sulla scena e del contesto culturale in cui Wedekind componeva l'opera. Tra i testi del fascicolo anche un saggio di Luigi Forte sul carattere avanguardistico e rivoluzionario di Wedekind. Il testo del copione rappresenta la parte finale del volumetto e il nome del traduttore non è riportato sul frontespizio, mentre vi appare quello del regista. Si tratta dunque di una traduzione da considerarsi dedicata alla messa in scena.<sup>5</sup>

## I TRADUZIONE, TEATRO E INTERPRETAZIONE

### A) TRANSLATION FOR THE PAGE, TRANSLATION FOR THE STAGE

La traduction théâtrale, quand elle est écrite, non pas pour une édition scolaire, universitaire ou critique, uniquement faites pour être lues, mais quand elle est écrite pour être jouée, doi[t] traiter le texte original de telle façon, qu'on se trouve toujours en présence d'une adaptation autant que d'une traduction.<sup>6</sup>

In Italia, gli studi di traduzione per la scena dalla lingua tedesca sono stati per molti anni e, almeno fino agli anni Ottanta del Novecento, una declinazione degli studi letterari e germanistici in particolare.<sup>7</sup> Di recente, grazie a una maggior apertura a studi di altre lingue e in altre lingue, e alla conferma dell'importanza degli studi di traduzione in ambito comparatistico-letterario – soprattutto nell'ambito delle teorie degli atti di lettura e ricezione – più che

<sup>4</sup> ID., *Risveglio di primavera*, trad. di G. Bertocchini, Padova, Il melangolo, 2007.

<sup>5</sup> ID., *Risveglio di primavera*, trad. di L. Lunari, Torino, Teatro stabile di Torino, 2002.

<sup>6</sup> GEORGES MOUNIN, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris 1963, p. 14. L'evoluzione delle teorie o almeno delle riflessioni teoriche sulla traduzione per il teatro è però fondamentale per l'analisi critica delle rese. Cfr. anche GEORGES MOUNIN, *La traduction au théâtre*, in «Babel», 14, 1 (1968), p. 8; MICHAEL MEYER, *On translating plays*, in «Twentieth Century Studies», 11 (1974); SUSAN BASSNETT, *Translating spatial poetry: An examination of theatre texts in performance*, in *Literature and translation*, a cura di JAMES S. HOLMES, JOSÉ LAMBERT, RAYMOND VAN DEN BROECK, Leuven, ACCO, 1978.

<sup>7</sup> Cfr. PAOLA DEL ZOPPO, *Faust in Italia. Ricezione, adattamento, traduzione del capolavoro goethiano*, Roma, Artemide, 2009.

prettamente linguistico, molte analisi si sono ampliate con l'apporto degli studi storici e culturali, in particolare i *performativity studies* e i gli studi antropologici.

Gli studi di traduzione di testi teatrali sono infatti, ormai da diversi decenni, un ambito internazionale di vivace discussione e approfondimento teorico e applicativo. Dal 1990 ad oggi l'area si è sviluppata tanto da meritare per alcuni lo status di disciplina,<sup>8</sup> e la proliferazione degli studi ha, come sempre ci si auspica dalla moltiplicazione dei saggi su un tema, portato a divergenti e diversificati approcci e direzioni. Se, al principio degli anni Novanta, Susan Bassnett esprimeva la necessità di una teoria complessiva che abbracciasse le varietà di studi sulla traduzione del testo per il teatro,<sup>9</sup> più di recente Cristina Marinetti rileva la proliferazione degli studi e si domanda se al contrario non sia il caso di affrontare le diverse problematiche in senso non generalizzante, dato che: «The sheer breadth of scholarship published on and around theatre translation in recent years would make even a cursory review of all approaches and themes a gargantuan task».<sup>10</sup> Si discute fin dalla terminologia da adottare per catalogare le riflessioni: parlare di traduzione di testi per il teatro racchiude infatti una grande varietà di questioni. L'opposizione più comunemente trattata resta quella tra la traduzione per la messa in scena e la traduzione per la lettura e l'editoria (che in lingua inglese si memorizza con una facile rima: “translation for the stage/ translation for the page”), che porta con sé, secondo gli studiosi, alcune differenziazioni sottodisciplinari: traduzione “drammatica” (*drama translation*), come sceglieva Sirkku Aaltonen nel 2000,<sup>11</sup> da considerarsi valida sia per la traduzione testuale per la lettura che per la traduzione per la messa in scena, e “theatre translation” che sarebbe relativa solo al “sistema teatrale”. Qui è importante inoltre ricordare il più recente focus sull'ulteriore differenziazione rispetto al concetto di performatività del testo, più specifico rispetto alla messa in scena, che offrirebbe occasioni di rinnovamento nella terminologia settoriale: la *performability* del testo teatrale – che dunque va rispettata nella traduzione, e che deve coniugarsi con la *speakability* (che Roberto Menin rende in italiano con “teatralità” e “recitabilità”<sup>12</sup>). Il concetto di performatività appare fondamentale se applicato allo studio descrittivo delle traduzioni per la scena, potrebbe persino rinnovare alcune riflessioni sul testo letterario più in generale e spingere a nuove pratiche e consuetudini di traduzione che approfondiscano i margini della discussione sempre aperta sulla catena tra traduzione adattamento, normalizzazione del testo, estraniamento, creatività. Come concetto traduttologico fa

<sup>8</sup> Cfr. SILVIA BIGLIAZZI, PETER KOFLER e PAOLA AMBROSI, *Introduction*, in *Theatre translation in performance*, a cura di SILVIA BIGLIAZZI, PETER KOFLER, PAOLA AMBROSI, New York, Routledge, 2013, p. 3.

<sup>9</sup> SUSAN BASSNETT, *Translating for the theatre: The case against performability*, in «TTR: Traduction, terminologie, redaction», 4, 1 (1991), pp. 99-111.

<sup>10</sup> CRISTINA MARINETTI, *Translation and theatre: From performance to performativity*, in «Target», 25, 3 (2013), p. 309.

<sup>11</sup> SIRKKU AALTONEN, *Time-sharing on stage: Drama translation in theatre and society*, Clevedon, Multilingual Matters, 2000, p. 33.

<sup>12</sup> Cfr. ROBERTO MENIN, *Il concetto di recitabilità e la sua applicazione nella traduzione teatrale*, «Studi Germanici», 2014, n.5, pp. 303-328.

la sua comparsa nel bel saggio di Robert Corrigan, *Translating for actors*, in cui l'autore asseriva che il compito del traduttore per la scena era di produrre traduzioni *performable*, quindi recitabili, laddove nella sua accezione il termine è più vicino alla dicibilità («[...] everything must be speakable. It is necessary at all times for the translator to hear the actor speaking in his mind's ear.»). Il concetto di performabilità, in questo senso, non è in conflitto con l'idea di intellegibilità. Jiry Levy, che si pone da sempre più sulla linea ideale della traduzione del teatro come innanzitutto volta alla lettura e in secondo luogo alla messa in scena, enfatizzava a suo tempo l'intellegibilità: sarebbe ciò che rende il sub-testo comprensibile e quindi manipolabile per la messa in scena – e dal punto di vista teatrale si affaccia in questo senso una coniugazione con la teoria metodologica teatrale di Stanislavskij. La discussione tra la predominanza dell'aspetto testuale e gestuale – laddove l'approccio testuale sarebbe per i suoi detrattori un approccio statico e scolastico alla traduzione – conferisce alla performabilità come elemento valutativo o operativo/*process-oriented* una certa importanza, ma presenta il rischio, come nota Bassnett di recente, di porsi come giustificazione di allontanamento dal testo.<sup>13</sup> Inoltre asserire che una traduzione per la scena debba essere pensata per essere comprensibile o performabile rende scivoloso il terreno della *acculturation*, termine ormai molto comune tra gli studiosi di approccio linguistico-culturale angloamericano per la strategia traduttiva “naturalizzante” o “assimilante” o “normalizzante”.

## B) POLISEMIA E DECENTRAMENTO

Di recente il ben noto *Estetica del performativo* di Erika Fischer-Lichte viene citato negli studi sulla traduzione per la scena, dato che la studiosa precisa che il performativo non corrisponde solamente alla “teatralità”, bensì è la base dell'azione teatrale come esecuzione artistica (*Aufführung*). Ogni messa in scena è unica, è un evento, una trasformazione di una potenza in un atto, e dunque uno spettacolo va indagato anche nella sua caratteristica di unica manifestazione. Lo spettacolo non è «rappresentazione o espressione di qualcosa di dato e preesistente ad esso, ma [si rivela] come un'attività di costituzione (*Konstitutionsleistung*): lo spettacolo stesso, così come la sua specifica materialità, si produce in primo luogo e soltanto durante il processo in cui sono eseguite le azioni di tutti i partecipanti».<sup>14</sup> La trasformazione da potenza in atto avviene di volta in volta *ex novo*. Questo vuol dire, però, che se ci si appresta a una traduzione teatrale con un approccio performativo, dovrà tradurre un testo ogni volta che viene messo in scena, e questo è compito del

<sup>13</sup> MARY SNELL-HORNBY, *Theatre and Opera Translation*, in *A companion to translation studies*, a cura di PIOTR KUHIWCZAK, KARIN LITTAU, Clevedon (UK), Multilingual Matters, 2007, p. 106.

<sup>14</sup> ERIKA FISCHER-LICHTE, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci, 2014, p. 65.

direttore di scena.<sup>15</sup> Proprio perché Fischer-Lichte, pur tornando a dei postulati aristotelici, apre gli studi di traduzione teatrale al concetto di liminalità, le traduzioni composte negli ultimi venti anni possono essere considerate anche in un'ottica di performatività. Va però ricordato che il compito della traduzione è di permettere questa seconda (o terza) modellizzazione e non quello di associare significati istantanei a un'opera d'arte, il che, anzi, sarebbe una contraddizione ancor più problematica per il testo teatrale. Una traduzione può dunque essere analizzata criticamente anche con l'ausilio di questo parametro, proprio perché abbiamo alle spalle una significativa mole di studi che incrociano traduzione, teatro novecentesco e *performativity studies*. Il testo teatrale è un testo "pensato" per la messa in scena, e se la particolarità dell'atto teatrale è la presumibile "collaborazione dello spettatore", il testo per la scena è dunque un testo che non si può presumere destinato a un singolo atto di ricezione estetica. Esso è invece, similmente al testo da leggere, pensato per essere destinato a sua volta a molti atti di fruizione,<sup>16</sup> in sé unici. La *Vieldeutigkeit*, valore insopprimibile del testo letterario, lo rende infinita potenza per atti infiniti. Anche la semplice lettura di un testo si presta a essere ripetuto e ogni volta ad aprire circoli ermeneutici diversi.

In *Reading Theatre*, nel 1978, Anne Ubersfeld asseriva che il sistema linguistico è solo uno dei sistemi semiotici interrelati che lo spettacolo mette in azione. La studiosa insisteva sull'inscindibilità della nozione di teatro da quella di testo scritto, laddove questo testo scritto è un testo *troué* (espressione che Bassnett riprende e fa centrale nel suo studio sulla traduzione teatrale) cioè una sorta di "rete" semiotica le cui maglie vanno di volta in volta a connettersi sincronicamente con i segni della rappresentazione. In questo senso, l'elemento linguistico è necessariamente subordinato alla relazione, il che accosta la resa del testo teatrale a quella dei testi letterari complessi.<sup>17</sup> La realizzazione del testo a cui si riferiscono invece Norbert Greiner ed Andrew Jen-

---

<sup>15</sup> In uno dei capitoli centrali di *Estetica del performativo*, "La restituzione dell'incantesimo al mondo", Fischer Lichte ragiona sulla questione *Inszenierung* (allestimento, messincena) e *ästhetische Erfahrung* (esperienza estetica). Proprio qui si inserisce nel suo ragionamento il compito del traduttore, restando aderente al dibattito tedesco contemporaneo, compito che si coniuga, secondo Fischer-Lichte con l'arte della regia. La *Inszenierung* è cioè arte della "presenza", ma anche «processo che mira alla restituzione dell'incantesimo al mondo – e alla metamorfosi di tutti i partecipanti allo spettacolo» (p. 326). Di fatto quindi Fischer Lichte torna alla questione antica dell'efficacia dello spettacolo, alla catarsi aristotelica, che è poi punto di partenza dell'ultima parte, appunto dedicata all'esperienza estetica (p. 327).

<sup>16</sup> Su questo cfr. MONICA RANDACCIO, *From linguistic approaches to intertextuality in drama translation*, in *A Lifetime of English Studies*, a cura di FIONA DALZEL, SARA GESUATO, MARIA TERESA MUSACCHIO, Venezia, Il poligrafo, 2012, pp. 563-574. In quest'ottica è la specificità del testo da adattare per la scena che richiede degli studi di casi.

<sup>17</sup> ANNE UBERSFELD, JEAN-PATRICK DEBBECHE, e PAUL J PERRON (eds.), *Reading Theatre*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.



kins<sup>18</sup> è relativa al processo di drammaturgia e di messa in scena,<sup>19</sup> e quindi all'instaurarsi di una relazione con gli spettatori. Nel tentativo di specificare, Ubersfeld affermava che la caratteristica di superiorità del testo letterario – e quindi dell'approccio letterario ai testi – era proprio la possibilità di spostare il livello performativo considerandolo una “traduzione”. Se, come dal canto suo asseriva Reba Gostand, la messa in scena è una traduzione continua «from original concept to script, to producer/director's interpretation, to contribution by designer and actor/actress, to visual and/or aural images to audience response [...] there may be a number of subsidiary processes of translation at work», dando per concreta la corrispondenza semantica tra il testo scritto e il testo messo in scena, sta al regista e alla collaborazione sul palcoscenico definire il significato: «the form and content of the expression will remain identical when transferred from a system of text signs to a system of performance signs» e trasferire il ragionamento in un'ottica di ‘discorso teatrale’.<sup>20</sup>

La nozione antropologica di *discorso* fu coniugata da Henri Meschonnic nella sua *Poetica del tradurre* con la nozione di ritmo. Il filosofo francese partiva dalla nozione di «funzionamento discorsivo» di Émile Benveniste, che rivalutava l'opposizione fra *langue* e *parole* come rivelatrice innanzitutto di relazioni. Meschonnic si accosta al problema riportando la funzione della significazione alla sua valenza contestuale: per lui la significazione è «apertura verso il mondo». Meschonnic individua cioè nella *signifiance*, un modo di evincere o ricavare significati non riducibile solo al contenuto, bensì inscindibile dalla storicità e dalla soggettività dell'individuo che entra in relazione con i testi, e dunque la significazione si ridefinisce nella modellizzazione letteraria, ma non secondariamente anche nelle introiettate definizioni teoriche e dunque nelle traiettorie intellettuali. Secondo Meschonnic queste traiettorie sono richiamate in azione non secondo categorizzazioni rigide, bensì dal ritmo del discorso che si riorganizza di volta in volta in base alla relazione e l'interazione non è del tutto prevedibile: è la poetica del soggetto ad assumere un ruolo critico, e ogni testo quindi rivela i funzionamenti discorsivi fra il soggetto e la società. La poetica della traduzione di Meschonnic è quindi una critica epistemologica, «un'antropologia storica del linguaggio» (il che andrà a informare anche gli studi sul metalinguaggio degli studiosi di traduzione).

La polysémie est indissociablement langue et culture. [...] L'historicité d'une relation de traduction entre deux domaines

<sup>18</sup> Cfr. NORBERT GREINER – ANDREW JENKINS, *Bühnensprache als Übersetzungsproblem*, in *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, a cura di HARALD KITTEL, ARMIN PAUL FRANK, NORBERT GREINER, THEO HERMANS, WERNER KOLLER, JOSÉ LAMBERT E FRITZ PAUL, Berlin-New York, De Gruyter Mouton, 2004, pp. 1008-1015. Nello stesso volume è fondamentale per la totalità di questa riflessione il saggio di DORIS BACHMANN-MEDICK, *Kulturanthropologie und Übersetzung*, in *ivi*, pp. 155-165.

<sup>19</sup> Cfr. WOLFGANG RANKE, *Übersetzen für das Theater: Dramatische Konventionen und Traditionen*, in *ivi*, pp. 1015-1027.

<sup>20</sup> REBA GOSTAND, *Verbal and Non-verbal Communication: Drama as Translation*, in *The Language of Theatre. Problems in Translation and Transposition of Drama*, a cura di ORTRUN ZUBER, Oxford-New York, Pergamon Press, 1980, pp. 1-9

linguistiques-culturels produit dans la langue d'arrivée un matériel sémantique et syntaxique d'abord limité aux traductions, puis facteur de développement de certaines propriétés de la langue.<sup>21</sup>

La poetica sperimentale che Meschonnic elabora per la traduzione è illuminante perché riporta a uno studio dei rapporti tra pratica empirica e pratica teorica, scrittura e ideologia, scienza e ideologia. L'analisi di una traduzione in sé recepita come testo è, come dice Meschonnic, «scrittura di una lettura-scrittura». La traduzione è ri-enunciazione specifica di un soggetto storico, interazione di due poetiche, ed è quindi decentramento dell'opera e dell'essenza autoriale, laddove per “decentramento” si intende un dialogo, una connessione, un rapporto fra due testi in due lingue-culture fin nella struttura.

Il decentramento può essere un elemento importante per l'analisi di traduzioni di testi teatrali in quanto testi artistici, vale a dire è interessante e fruttuoso ragionare in favore dell'idea di traduzione come apertura dei significati. L'unica traduzione ‘leale’ e possibile per testi complessi e artistici è una traduzione che rispetti il ‘discorso’, lontanissima dall'essere un processo automatico o ripetitivo, e resterà «cosciente della sua provvisorietà». Fissare un significato in base a una singola interpretazione comporterebbe una rinuncia maggiore, e anche nel teatro, o a maggior ragione, i traduttori devono immaginare di consegnare al pubblico «un testo fecondo, aperto alla lettura, che a sua volta sia testo liminale, dialogico. In questo consiste l'unica lealtà possibile di una traduzione: farsi soglia, passaggio, invito a una lettura aperta»<sup>22</sup>. Il testo tradotto è dunque pensato per farsi elemento interno di un circolo ermeneutico in senso gadameriano.<sup>23</sup>

Tra gli strumenti di analisi, la rilevazione di intertestualità si profila come elemento particolarmente utile al riconoscimento

tra atteggiamenti traduttivi e modalità interpretative dei testi, e d'altro canto proprio la traduzione dell'intertestualità è, almeno dagli anni Duemila,

<sup>21</sup> HENRI MESCHONNIC, *Propositions pour une poétique de la traduction*, in «Langages», 7<sup>e</sup> année, n°28, 1972, pp. 49-54, qui 52.

<sup>22</sup> PAOLA DEL ZOPPO, *L'incoerente continuum del reale. Leggere e tradurre Pong di Sibylle Lewitscharoff*, in SIBYLLE LEWITSCHAROFF, *Pong*, Bracciano, Del Vecchio Editore, 2022, pp. 133-149.

<sup>23</sup> HANS GEORG GADAMER, *Text und Interpretation*, München, Fink (= UTB 1257), pp.24-55, qui p. 31. Per Gadamer comprendere implica una relazione con un contesto esperienziale preesistente. L'incontro di un pensiero con il messaggio di un testo porta a una connessione di significati (*Horizontverschmelzung*), e in questa connessione il sapere dell'interprete è modificato e può arricchirsi di altre informazioni, proprio come in un dialogo tra due persone. Così avviene per la lettura e ovviamente nella visione di uno spettacolo teatrale. L'approccio ermeneutico alla traduzione, già presente in Apel e Berman a partire da Schleiermacher, si rivela recentemente un campo vivace, e offre alla *Übersetzungskritik*, in combinazione ad altri elementi di analisi e interpretazione dei testi, al di là del genere delle opere analizzate, uno strumento importante. Cfr. anche BEATA PIECYCHNA, *Hans-Georg Gadamer's philosophy of understanding and its implications for a model of hermeneutical translation competence*, in «Perspectives», 2022, pp. 74-87; RADEGUNDIS STOLZE, *Hermeneutic Translation and Translation Criticism*, in «Lublin Studies in Modern Languages and Literature» Vol 46, No 2 (2022), pp. 111-122. DOI:10.17951/lsmll.2022.46.2.111-122

continuamente al centro delle riflessioni sulla traduzione letteraria.<sup>24</sup> Negli anni Novanta, l'intertestualità rimase un dominio specifico di indagine degli studi letterari, e in parte in seguito anche linguistici. Per gli studi di traduzione, però, l'analisi del problema è ancora agli inizi. La categoria stessa è ancora in via di definizione, ma per la discussione della problematica della determinazione di collocazioni semantiche dipendenti dalle complesse definizioni della cultura di partenza. Se, con lo sviluppo delle *scopus-based theories*, si aprono necessari scenari paralleli, in cui l'intertestualità può portare a un effetto di sovrapposizione, per esempio nell'intricato *habitus* di riportare traduzioni considerate "autorevoli" se si incontrano citazioni dirette di testi famosi,<sup>25</sup> la questione più interessante è legata all'approccio ermeneutico. Da una parte bisogna riflettere sull'erosione e la cancellazione dell'intertestualità in traduzione e sulle possibilità di trasposizione degli elementi intertestuali, dall'altra parte, è necessario riuscire a lasciare i testi aperti e collocabili, non eliminando i riferimenti in favore di una chiarificazione o della presunta appetibilità di un testo, cercando di restituire l'opera che si traduce all'interpretabilità possibile.

### C) METODOLOGIE

Un tipo di ricognizione che voglia tener presente tutte le istanze teoriche enunciate, e che intenda la ricerca sulle rese in traduzione come ricerca letteraria, non può che partire dagli studi di casi. A supporto dell'uso di una metodologia "classica" anche nell'analisi della traduzione letteraria troviamo l'ottima panoramica della situazione metodologica contemporanea degli studi sulla traduzione "del dramma" di Dominic Glynn che, nel suo conciso *Theatre Translation Research Methodologies*, tratta gli studi sulla traduzione per il

---

<sup>24</sup> L'intertestualità, è, come ben noto, un fondamentale concetto teorico che, nel suo nucleo originario si forma con Julia Kristeva e solitamente si riferisce alla relazione tra due o più testi. Kristeva sviluppò le sue teorie sulla base dello studio dell'idea di dialogicità e polifonia in Bakhtin. In quest'ottica, l'intertestualità è una caratteristica fondamentale della discorsività. Ogni testo è un insieme di citazioni, e tutti i testi assorbono totalmente o parzialmente altri testi. Per Kristeva la questione di "ordine" tra i testi non è ancora fondamentale, tanto che, nell'analisi qui condotta, possiamo appunto considerare la sua idea di intertestualità correlabile all'idea di ritmo del testo di Meschonnic: l'intertestualità genera il discorso e talvolta crea essa stessa la dialogicità. Il testo di riferimento, per la studiosa, può essere un testo anche in senso lato (orizzontale), o può essere costituito dall'opera di autori diversi (intertestualità verticale). L'assorbimento o l'adattamento del testo avviene in modi e "quantità" diverse (parodia, citazione, allusione, presenza, etc.) e il procedimento di relazione con tutti gli altri testi genera il significato in relazione alla funzione che i testi riassumono nell'opera di riferimento; i produttori del testo, i traduttori e ricettori del testo sono dunque portatori di senso e tutti contemporaneamente produttori e utenti di segni. Culturalità e intertestualità si manifestano nei testi letterari come specificamente interconnessi. Cfr. JULIA KRISTEVA, *La parola, il dialogo e il romanzo*, in EAD., *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978 (ed. or. 1967), pp. 119-143.

<sup>25</sup> Si tratta di un livello intertestuale aggiuntivo, e di un *habitus* che il traduttore contemporaneo dovrebbe abbandonare. Chi decide quale sia una traduzione autorevole? Sarebbe necessaria di volta in volta un'analisi *Übersetzungskritisch* anche con approcci di sociologia della letteratura e teorie della ricezione. Scegliendo una traduzione su altre si inserisce un ulteriore livello citazionale. E se una traduzione non collima per ritmo e scelte con il *modus* del traduttore in azione? E se i traduttori usati non soddisfano le esigenze semiotiche del testo in lavorazione?

teatro come un campo ancora emergente data appunto la mancanza di una specifica metodologia di analisi. Glynn elenca metodi e pratiche che incrociano gli studi sul teatro e sulla traduzione letteraria affinché sia possibile definire qualitativamente la *theatre translation*. I due metodi di ricerca che lo studioso riconosce come più frequentati sono a) *output-oriented* e b) *process-oriented*.<sup>26</sup> Il primo – che sarà anche la direzione finale di questo breve saggio – comprende innanzitutto l'analisi comparativa. Nell'impostazione di Glynn spicca l'attenzione, ancora oggi fortunatamente viva, per gli studi di Nida, Vinay & Darbelnet, Venuti e Newmark. Altro elemento di una ricerca *output-oriented* è l'analisi contestuale in cui, ripartendo dall'idea basilare di *domestication* e dalla teoria dei polisistemi, Glynn illumina alcuni contesti “favorevoli” o “ostili” all'entrata di materiale teatrale straniero, ed enuncia l'importanza dell'analisi del contesto di produzione (della traduzione) che ingloba anche la questione della traduzione “for the page” o “for the stage”. Come Glynn afferma, la metodologia deve comunque restare comune alle ricerche sulla traduzione letteraria, e le teorie della ricezione, della critica e dell'estetica letterarie restano al centro del processo riflessivo, «in accordance to the main methodologies used».<sup>27</sup>

Molto interessante l'approccio esplicitamente sociologico di Glynn, che, riprendendo le note teorie di Clifford Geertz, ragiona in termini di analisi di traduzioni come *thick description*, prima che di sole relazioni intellettuali. L'ambito teatrale è particolarmente interessante, in questo senso, perché possiamo immaginare il teatro come rivolto a un pubblico ampio (cosa non veritiera oggi, ma in parte riconoscibile per il Novecento europeo). Come giustamente nota in breve Glynn, le ricerche sulle *audience* teatrali sono in questo senso fondamentali, e non semplicemente sovrapponibili alle analisi degli studi sulla traduzione letteraria in generale. Per fare un esempio di traduzione da testi tedeschi eccellenti, le traduzioni del *Faust* per le scene, come si è studiato, danno molte più indicazioni indirette sul pubblico presunto nei diversi momenti storici che sulle scelte traduttive, basti pensare al famoso caso della versione di Strehler<sup>28</sup> e alle dichiarazioni del regista.

## 2 IL RISVEGLIO DI PRIMAVERA PER L'ITALIA

### A) IL CONTESTO RICETTIVO INIZIALE: ACCENNI ALLA CRITICA ITALIANA E TEDESCA E ALLA PRIMA VERSIONE DI PRAMPOLINI

<sup>26</sup> DOMINIC GLYNN, *Theater Translation Research Methodologies*, in «International Journal of Qualitative Methods», 19 (2020). <https://doi.org/10.1177/1609406920937146>

<sup>27</sup> D. GLYNN, cit. p. 3. Per la riflessione sulla ricerca *process-oriented* Glynn fa riferimento in particolare a Christiane Nord, di nuovo a Itamar Even-Zohar e ovviamente ad Aaltonen che è fra i primi ad occuparsi dell'influenza della destinazione sulle scelte di traduzione per il teatro. Nell'indagine sulla produzione, inoltre, Glynn si sofferma sull'analisi di casi in senso qualitativo, notando l'importanza dell'indagine diretta, e sulle opportunità di intervista e raccolta-dati dagli autori degli adattamenti/traduzioni per il palcoscenico (ivi, p. 4-5).

<sup>28</sup> P. DEL ZOPPO, *Faust in Italia*, cit., p. 231-242.

Frank Wedekind si distingue nella letteratura di lingua tedesca soprattutto nei due decenni che precedono lo scoppio della prima guerra mondiale, ma è a pieno titolo un autore della *Moderne*. Il *milieu* intellettuale in cui vedono la luce le sue opere è intessuto di questioni sociali complesse, che inevitabilmente emergono - talvolta ben poco trasfigurate - nei testi teatrali. A Wedekind interessano i cambiamenti necessari, in particolare rispetto alla relazione sociale con le bambine e i bambini, da lui vista sempre come pedagogica, e a favore di un cambiamento sociale rispetto alla condizione delle donne. Non secondaria e comune ai due ambiti è la questione del controllo sulla sessualità, che secondo Wedekind sfocia inevitabilmente in distorsioni non liberatorie. Nello specifico la posizione del drammaturgo sulla *Frauenfrage* è interessante per l'interpretazione dei primi drammi, e per *Risveglio di primavera* ancor di più. Per Wedekind si tratta di una chiara presa di posizione. Nel primo numero di «Der Komet», da lui curato con Paul Fuhrmann, lo scopo dichiarato della rivista è l'«ampliamento dei nostri diritti sociali» che si ottiene naturalmente con l'«ampliamento dei diritti delle donne»<sup>29</sup>. I testi di Wedekind, che trattano le costrizioni esplicite ed implicite che la società lascia introiettare alle fanciulle e ai fanciulli, puntano a svelare la falsità delle morali che si basano sul controllo delle emozioni o sulla riduzione delle relazioni alla funzionalità sessuale.

La ricezione iniziale di Wedekind in Italia appare legata a questa sua posizione critico-sociale, ma non mancano attente analisi stilistiche che colgono la raffinatezza dello stile dello scrittore. Ad esempio, tra i saggi raccolti in *Il nuovo secolo della poesia tedesca*, negli anni Venti, Lavinia Mazzucchetti dedica al teatro di Wedekind diverse intense pagine:

Contemporaneamente a GEORGE, il signore della forma, si fa avanti WEDEKIND, il ribelle, e bestemmia, geme, impreca, lotta senza tregua contro la realtà. Per dieci anni almeno è stato alle prese con l'accusa di esser un pornografo. Ha continuato a scendere tenacemente nella lizza, con la veste da giullare, e con la spada del giudice in mano. La realtà gli si offriva allo sguardo imperscrutabile e spaventosa. Non lo commoveva il dolore borghese, la sofferenza originata dalle umane leggi e convenzioni, bensì il terribile destino che scaturisce ineluttabile dalla natura stessa dell'uomo. Il problema della sessualità fu per lui lo scoglio contro il quale deve infrangersi ogni possibilità di ottimismo. Non più IBSEN, ma STRINDBERG gli era vicino e compagno. Gli uomini son misere marionette sospese al filo di una forza inesorabile che le guida. Di fronte a questa assoluta supremazia del sesso vi è posto per il cinismo, ma non per l'idealismo, non per la serenità e la speranza. Anche la sua lingua dura, pungente, spezzata dall'ironia, non è attinta più alla vita quotidiana realistica, è mordente verità stilizzata. Il suo senso dello stile è perfettamente diverso da quello di HEINRICH MANN, il fratello del romanziere realista. H. MANN ha una forma che si accosta a quella dei popoli latini, ha mano e occhio di pittore. Scompone tutta la materia dei suoi grandi romanzi, paesaggi, città, uomini e passioni intessendo la

---

<sup>29</sup> Cfr. «Der Komet» München, Februar 1911. La questione della rappresentazione e dell'educazione delle donne è un tema fondante nella scrittura di Wedekind, studiato da sempre. Si veda: AUDRONE B. WILLEKE, *Frank Wedekind and the 'Frauenfrage'*, in «Monatshefte», vol. 72, no. 1, 1980, pp. 26-38.

rappresentazione di grandi passioni e i sentimenti non sono che pompa esteriore che circonda creature solite, di tutti i giorni, creature ideate con abilità di artefice, non sbocciate nel profondo di un cuore di artista che rechi in sé la propria realtà poetica. Questa propria realtà poetica la possiede molto più audacemente WEDEKIND, il clown, il cinico, il distruggitore. MANN ha riprodotto soltanto preziosi frammenti del mondo, non ha saputo sognare un mondo nuovo. WEDEKIND invece con la sua sfida alla realtà, composta di satira e di malinconia, ha indubbiamente proclamata un'etica nuova, non meno in fondo di STEFAN GEORGE con la sua austerità da cavaliere antico ed ha avuto fede nella sua possibilità, nella sua libertà, nella sua bellezza, non misurabile secondo la consueta norma borghese. L'ideale di GEORGE è pur sempre una trasfigurazione del vero, un sogno intessuto intorno ad un tema fondamentale terreno. WEDEKIND invece è uno spirito fantastico, che annulla ogni gravità terrestre. Egli è dunque, pur essendo figlio del realismo, il padre della letteratura moderna irrealistica fantastica. Ha colpito al cuore la morale tradizionale ed ha liberato di quel peso morto la nuova letteratura che lotta per conquistare la propria verità ed il proprio dio.<sup>30</sup>

Negli stessi anni in Italia veniva tradotto da un non meglio specificato "A. d. P" per la Società editrice "La voce" di Firenze il testo critico e provocatorio di Kasimir Edschmid. Il traduttore dichiara di aver tradotto "dal manoscritto" e la breve prefazione editoriale precisa che il testo esce per la prima volta in Italia e non in Germania.<sup>31</sup> Il saggio celebra convintamente il talento e la coraggiosa profondità di Wedekind, evidenziando la metafora del circense a partire dai noti *Zirkusgedanken*<sup>32</sup> ed enfatizzando l'originalità provocatoria del drammaturgo rispetto alla staticità di chi era più noto all'epoca, in un confronto particolarmente acceso con Hauptmann. Edschmid, estremamente critico nei confronti del sistema culturale tedesco dell'epoca, ritiene Wedekind un coraggioso disturbatore.

---

<sup>30</sup> LAVINIA MAZZUCCHETTI, *Il nuovo secolo della poesia tedesca*, Firenze, Zanichelli, 1926. Le maiuscole rispecchiano il testo originale. Così prosegue la studiosa: «L'aspirazione a conoscere, a fissare nuovi simboli per la nuova concezione del mondo, era ormai desta. La letteratura era divenuta troppo limpida, semplice, ignara del mistero. La sua mite rassegnazione era irritante, la sua sicurezza era puerile. Le sue norme morali contro le quali HARTLEBEN aveva osato soltanto la graziosa ironia, e che Wedekind aveva denunciate come una assurda tortura, data la eterna maledizione del sesso erano andate sommerse nella vasta fiumana di nuove e complesse esperienze. Quelle rigide norme, quelle esigenze tradizionali apparivano meschine ed insufficienti in un mondo che voleva di nuovo esser sentito quale miracolo imperscrutabile ed indefinibile. Un mondo dove si ridestava la potenza del sentimento, dove rinasceva la sintesi al posto del divisionismo, della analisi».

<sup>31</sup> Cfr. KASIMIR EDSCHMID, *La letteratura tedesca d'oggi*, Firenze, Soc. An. Editrice "La Voce", 1925, p. IV.

<sup>32</sup> FRANK WEDEKIND, *Werke in drei Bänden* (a cura di Manfred Hahn), Berlin und Weimar, Aufbau, 1969. La traduzione dei *Zirkusgedanken* e di *Im Zirkus* in italiano si trova nel ricco e interessante volume a cura di ALESSANDRO FAMBRINI e NINO MUZZI *A mezzanotte dormono i borghesi. Anarchia e cabaret nella Germania del primo Novecento*, «Labirinti», 96, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2006.

D'altro lato i poeti i quali si raccolgono sotto la bandiera di quel patriottismo ufficiale, che di altro non consta se non di frasi di partiti e di celebrazione di cose secondarie, sono troppo insignificanti, perché la gente migliore della nazione non ne scorga la marioleria e la deficienza. In Gerhart Hauptmann essi vedono la loro propria tragedia, la loro mediocrità in ciò che riguarda il sentimento nazionale. Quelle persone che stanche rinunziano a quell'eterna aggressività con cui il tedesco si occupa del tedesco e d'altro lato hanno troppo scarso allenamento e senso per la forma scurrile e grottesca di un Wedekind, queste persone che assai volentieri vedrebbero rappresentato degnamente nella letteratura un popolo di sognatori, di lavoratori e di generali, altra possibilità non hanno se non di prendersi Gerhart Hauptmann e schierarsi per lui.<sup>33</sup>

*Frühlingserwachen*, la “tragedia di bambini” tratta, tramite il focus sul risveglio sessuale, una serie di tematiche fondamentali per l'epoca. La tragedia di Wedekind è compatta e perfettamente conclusa in sé, con un andamento circolare. I destini dei fanciulli sono segnati dal principio e la scena iniziale, in cui Wendla deve essere “vestita”, prelude allo sposalizio e alla morte insieme.

Una certa tradizione italiana che tra le due guerre era attenta alla cultura proveniente dagli ambiti di lingua tedesca in particolare, porta alla prima tra-

---

<sup>33</sup> KASIMIR EDSCHMID, cit. p. 26-27 e *passim*. «In FRANK WEDEKIND dovrebbe essere celebrato il più grande scrittore drammatico tedesco. Eppure quando egli, poco più che cinquantenne, morì, una novella gioventù lo circondava, ma i suoi nemici non avevano disarmato. A drammi come *Frühlings Erwachen*, come *Erdgeist*, come *Hidallah*, come *Lulu*, come *Franziska*, spetta certamente uno dei posti più importanti nella letteratura tedesca. Il Wedekind era già morto, quando la repubblica tedesca, a spese dello Stato, elevò il capo della scuola naturalistica, Gerhart Hauptmann, a poeta nazionale; ma l'opera del Wedekind è di gran lunga più spiccatamente tedesca. Egli non è un dilettante del chiaro di luna, non è mollemente incompiuto, né infantilmente affabile, proprietà queste che resero il Hauptmann tanto amato e di cui si dice che siano una caratteristica specificatamente tedesca. Il Wedekind è potente come una colonna gotica, barocco nel senso oscuro e pugnace come i grandi maestri del medio evo. Il suo barocco non è l'armonia e la compiutezza di un Bernini, è invece l'oscura e fiammeggiante impazienza di Maestro Grünewald o di Maestro Mäleskirchner, è la manifestazione pugnace di quell'umanità prettamente tedesca che è sempre un po' invasa dai demoni, dai sogni e dal soprasensibile e solo con difficile lotta attraverso questi fantasmi, raggiunge la via del Paradiso, i suoi scopi non sono perciò così semplici come quelli del Hauptmann che descrive il «povero» e il «ricco» oppure le diversità della borghesia: il Wedekind cerca di svelare la follia tragica del mondo. Perciò quest'uomo che talvolta seguì il circo diventando attore egli stesso, perché nessuno rappresentava la normalità. C'è qualche cosa in lui che ricorda la maniera rigida e spietatamente istruttiva dei misteri medioevali. Il marionettistico che domina quasi completamente il nuovo teatro tedesco, ha con lui iniziato il suo cammino. Tutte le cose evitate dalla ritrosa società d'allora, prostitute, questione sessuale, riformatori del mondo, barattieri e pazzi, egli le porta sulla scena con la più decisa libertà di caratteristiche. Il pubblico, in principio, respinse il Hauptmann perché s'ispirava a idee socialiste; il Wedekind sarà sempre combattuto perché terribilmente spietato. Pure egli si è affermato nella più grande misura su tutte le scene. Dei suoi scolari, HEINRICH LAUTENSACK fu il più importante. Ma con ogni verosimiglianza non c'è nessuno, nell'ultima generazione di scrittori drammatici, che da lui non abbia ereditato, non soltanto per ciò che concerne lo stile e le idee, quanto anche nei riguardi della lotta, mediante la quale il Wedekind, per decenni deriso, preparò coloro che gli seguirono.»

duzione italiana, quella di Giacomo Prampolini, traduttore molto attivo dagli anni Venti e interessato a temi sociali. Prampolini fu una figura fondamentale per le letterature straniere nell'Italia del Novecento. Pioniere nell'importazione della letteratura lusofona, traduceva dal tedesco, dal portoghese e dalle lingue scandinave. Ancora oggi resta importante la sua *Storia universale della letteratura* in sette volumi, pubblicata per la UTET e corredata anni dopo di tre volumi antologici.<sup>34</sup> La versione di Prampolini è presente in tre collocazioni: in un'edizione singola uscita per il II Convegno editoriale, sul cui fascicolo non è indicato l'anno di uscita;<sup>35</sup> una seconda collocazione è particolarmente interessante: la tragedia è riportata interamente nella famosa rivista quindicinale «Il dramma», periodico mensile di commedie di grande successo<sup>36</sup> nel numero doppio di luglio del 1946; la stessa versione è presente tra i copioni di scena del Teatro Stabile di Torino.

Scorrere il sommario del numero dà un'idea del contesto di ricezione dell'opera di Wedekind nel secondo dopoguerra. L'apertura della sezione ideale di copioni è lasciata a *Questi Fantasmi* di Edoardo, letta e presentata per il capolavoro contemporaneo che era. Tra le sezioni spicca una panoramica sul dramma sovietico, che, si annuncia, proseguirà nel numero successivo. È oltremodo significativo che Wedekind è in particolare *Risveglio di primavera* sia inserito in un'ottica di recupero. Il testo è di ormai circa 50 anni addietro ed è preceduto in rivista da una breve disamina critica di Alfred Kerr, a sua volta introdotto come figura fondamentale e negletta da un trafiletto laterale. La recensione di Kerr è la traduzione della recensione apparsa nel 1906 su «Der Tag» di Berlino<sup>37</sup>. Kerr insiste sul lato “dilettantistico” del testo e sulla sua caratteristica di riscrittura faustiana, con echi ibseniani, e così Ridenti e la redazione di «Il dramma» ritengono opportuno presentare la tragedia al pubblico italiano degli specialisti e degli appassionati di teatro.

Io ritrovo qui, come sempre in Wedekind quando il suo filo conduttore si intoppa, del dilettantismo. E assieme un congiungimento quasi shakespeariano col poeta tedesco di Gretchen. Allievi di ginnasio e scolare quattordicenni fanno le stesse esperienze che fece il dottor Faust con una ragazza borghese. Quel caso che è uguale in ogni caso. Un pesante respiro è sospeso sopra l'opera dello sventato e indeciso autore, un alito che soffia contro il muro maestro dell'esistenza. Faust e Gretchen. Sì, sono proprio i piccoli Faust della pubertà che fanno conquiste, diventano colpevoli, ma muoiono innocenti. Oppure si pongono silenziosamente in disparte, con la mente tormentata dal grande indovinello della sessualità. Oppure continuano a vivere vispi e

<sup>34</sup> GIACOMO PRAMPOLINI, *Storia universale della letteratura*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1959-1961 (3ª ed.). ID., *Letteratura universale. Antologia di testi*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1974.

<sup>35</sup> FRANK WEDEKIND, *Risveglio di primavera*, Cit. Il sito LTit riporta come data di pubblicazione il 1920, anno che appare molto precoce.

<sup>36</sup> «Il dramma: rivista mensile di commedie di grande successo», A. 22, N.S. n. 16/17 (1/15 luglio 1946), p. 57-80.

<sup>37</sup> ALFRED KERR, "Frühlings Erwachen", in «Der Tag», Berlin, 23.II.1906.



felici, fino a ottanta anni. È straordinario come nelle emozioni umane di questi ragazzi sia mescolato l'elemento spirituale: domande che nessun ottantenne potrebbe porre con maggiore intelligenza. In esseri sulle cui spalle incombe la questione spinosa del compito scolastico, dell'America Centrale, Ludovico XV e il tema di tedesco. È straordinario come il piccolo Faust<sup>38</sup> che si precipita addosso a Gretchen nel fieno, anche in quel momento scervo di qualsiasi calcolo, bisbigli alla ragazza che lui sa che l'amore non esiste e che tutto è ricerca di noi stessi. «Io ti amo tanto poco quanto mi ami tu». La quattordicenne a questo discorso replica quello che è cura di ogni Gretchen di rispondere: «No! No, Melchior». Melchior la chiama un'altra volta per nome. Lei risponde: «O Melchior! No, no!». Comincia a delinearsi la vicinanza del suicidio, legata al sorgere della sessualità. Sono tutti cugini, su un tono fra il lirico e lo scurrile, della scura, defunta Edwige Ekdal di Ibsen. In Wedekind non viene presentato nessun sacrificio cosciente, ma soltanto quello involontario della propria vita; per il volere di un acerbo, suppurato, segreto stimolo dei sensi. Bambini che diventano colpevoli, muoiono innocenti e silenziosamente si annullano. Tra gli altri un essere perduto che continua a vivere nel dubbio, barcollando, fin che può, Ilse...<sup>39</sup>

In conclusione però Kerr, procedendo nell'analisi dei rapporti con la tradizione teatrale, enuclea il senso profondo del testo di Wedekind.

Il dialogo notturno che Melchior Gabor, il piccolo Faust dell'amore, tiene al cimitero col suo compagno che si è ucciso, ci appare quasi naturale. I due ragazzi, quello che respira come quello che giace lì esangue, sembrano lontani da questo nostro mondo adulto e fattivo, di cui noi siamo poi costretti a fare l'esperienza per un certo periodo di tempo. Fino a quando ricadremo in uno stato di rinnovata infantilità, di calcinazione, fino a quando diventeremo dei vecchi imbecilli, tormento dei nostri figli, maestri di scuola, abbruttiti senza senso, istupiditi senza grazia, tirannici senza uno sconvolgente desiderio di conoscenza. E laggiù ci sono i piccoli Amleti e i piccoli Faust. Lottatori che soccombono alla vita prima ancora di vivere. Un genio li ha fermati.<sup>40</sup>

L'impressione che se ne ricava rispetto alla collocazione e alla scelta editoriale è di grande fiducia nell'autonomia dei lettori rispetto alla collocazione critica e alla capacità interpretativa.

L'introduzione che Prampolini scriveva per l'edizione di *Il convegno editoriale* è invece più concisa e partecipa della denuncia sociale e in particolare della violenza educativa sui fanciulli, avvisando i lettori che il testo è "irto di audaci e scabrose situazioni". Prampolini si sente in dovere di ribadire che il

<sup>38</sup> In tedesco Kerr sceglie l'espressione Faustulus.

<sup>39</sup> ALFRED KERR, *Risveglio di primavera*, in «Il dramma: rivista mensile di commedie di grande successo», A. 22, N.S. n. 16/17 (1/15 luglio 1946), p. 57-80, qui p. 56.

<sup>40</sup> Ibidem.

dramma è un dramma della vita, certamente consapevole che le situazioni più scabrose riguardano il suicidio, la cui responsabilità è peraltro nel dramma da attribuire alla società e non al singolo.

Nel dramma che traduciamo, irto di audaci e scabrose situazioni, è palese un intendimento etico, che diviene anche sociale, in quanto il destarsi istintivo dell'amore negli adolescenti e nelle fanciulle è fatto e problema ricco di conseguenza, che le consuetudini odierne di vita e di educazione non sembrano avere in tutto risolto. La moralità di questa «tragedia di bambini» attraverso dolorose e melanconiche esperienze, è pure comprovata dal trionfo della vita, simboleggiata nella figura dell'uomo mascherato. Laddove chi ricordi la propria adolescenza e le sue inquietudini e tristezze, può comprendere le realtà di stati d'animo e di episodi fuggevoli sparsi nei tre atti di questo volume.<sup>41</sup>

La traduzione pubblicata per Il convegno presenta una brevissima introduzione e non presenta l'elenco dei personaggi. Prampolini riporta la dedica (“Al signore mascherato. L'AUTORE”), ma in aggiunta fa inserire una nota sulla composizione nella pagina della dedica: “Risveglio di primavera, tragedia di bambini, scritto dall'autunno del 1890 alla Pasqua del 1891”. La traduzione pubblicata su «Il dramma» è registrata come “copione” ed è dunque una traduzione sia per la pagina che per la scena. In generale si tratta di una versione molto vicina al testo, con una lingua “letteraria”<sup>42</sup>. Fin dall'elenco dei personaggi, presente nella versione in «Il Dramma» e ovviamente nel copione, si evidenzia uno dei problemi più interessanti e immediati rispetto alla traduzione, peraltro di frontiera nella distinzione “per la pagina” e per la “rappresentazione”: la resa dei nomi parlanti dei professori di Melchior, in cui è presente il nome Habebald, che a sua volta rimanda a un significativo problema di intertestualità diretta. I nomi propri “parlanti” sono quei nomi che possono avere o hanno evidenti caratteristiche connotative o funzionali all'interpretazione di tono, motivi e atteggiamenti. In questo caso però il nome di Habebald è anche una citazione, essendo uno dei tre nomi dei Gewaltigen nel *Faust* (Raufebald, Habebald, Haltefest), che compaiono nel IV atto della seconda parte (vv. 10322 ss.). Per quanto la “regola” contemporanea veda tramontare lo *habitus* della traduzione dei nomi propri, soprattutto per evitare l'assimilazione, in questo caso, trattandosi appunto di nomi parlanti, la scelta incide su molteplici canali ricettivi e di riflessione. Se si intende trasmettere l'intelligibilità immediata del livello ironico, satirico, o anche solo connotativo in senso lato dei nomi, è opportuno renderli nella lingua di destinazione del dramma, sia che si tratti di traduzione per la pagina che per la scena. Questo tipo di enigma traduttivo ha cioè, come sempre è per la traduzione artistica, varie possibilità di modellizzazione secondaria, non riducibili all'opposizione netta tra recitabilità e attenzione al testo.

I nomi parlanti danno un primo e immediato spunto per un confronto tra alcune traduzioni. Nella versione di Prampolini i nomi sono “trasportati in italiano”, per far sì, si deduce, che il pubblico e i lettori abbiano immediata-

<sup>41</sup> GIACOMO PRAMPOLINI, in *Risveglio di Primavera*, cit., p. 6.

<sup>42</sup> Cfr. P. DEL ZOPPO, *Faust in Italia*, cit.

mente idea del livello satirico. Lo stesso accade nella versione di Felice Filippini<sup>43</sup>, con rese e trasformazioni diverse di cui si dà rapidamente conto nella tabella:

| Originale    | Prampolini                 | Filippini               |
|--------------|----------------------------|-------------------------|
| Hungergurt   | Cintura di fame            | Cinghiaffamata          |
| Knochenbruch | Professor Ossorotto        | Ossorotto               |
| Affenschmalz | Professor Struttodiscimmia | Lardodiscimmia          |
| Knüppeldick  | Professor Grossorandello   | Grossorandello          |
| Zungenschlag | Professor Colpodilingua    | Colpodilingua,          |
| Fliegentod   | Professor Moscamorta       | Moscamorta,             |
| Sonnenschlag | Colpodisole, rettore.      | il rettore Colpodisole, |
| Habebald     | Aspettachevenga, bidello   | il bidello Vengosubito  |

Pocar non traduce né i nomi parlanti né i nomi apparentemente senza connotazione ed è degno di nota che anche nella versione di Bertocchini, molto recente, i nomi vengano lasciati in lingua originale. In entrambi i casi sono presenti alcune note esplicative che danno conto del senso connotativo dei nomi, il che rende evidentemente le traduzioni “traduzioni per la pagina”.

La traduzione di Luigi Lunari, però, eseguita per un adattamento teatrale, opera allo stesso modo. Lunari inoltre non inserisce note. Si tratta di una scelta che non va in direzione della dicibilità.

## B) INTERTESTUALITÀ DIRETTA E ECHI CONCETTUALI

Alla luce delle riflessioni teoriche illustrate sopra, si intende soffermarsi su due tratti delle versioni che non dovrebbero essere influenzati dallo scopo della traduzione, insistendo su una resa aperta o “chiusa” al livello dell’inter-testualità. Il capolavoro goethiano spicca tra i riferimenti intertestuali come ipotesto principale. La vicenda di Faust e Gretchen, l’evocazione di presenze tra il reale e l’irreale, il femminile inteso come salvifico e la falsità del sapere scolastico sono tutte isotopie di grande portata ermeneutica in un intreccio fitto di intertestualità verticali e orizzontali, sulla base evidente di una riscrittura parodica del *Faust* di Goethe. Tra le connessioni intertestuali orizzontali è interessante, anche data la ricezione particolare di Nietzsche in Italia e quindi le relative possibili intersezioni, rilevare gli echi del sistema di pensiero nietzschiano. In senso generale, Wedekind, in *Risveglio di primavera*, mette

<sup>43</sup> FRANK WEDEKIND, *Risveglio di primavera*, Milano, Rizzoli (BUR), 1955.

in scena questioni educative e di responsabilità sociale.<sup>44</sup> Per Wedekind l'egoismo è uno dei motori principali dell'animo umano come senso della conservazione di sé<sup>45</sup>, nel richiamo della tesi nietzschiana della "non-responsabilità" dell'uomo che si rifletterà in particolare nei discorsi tra Melchior e Wendla.<sup>46</sup> Ma anche gli echi molto diretti dei riferimenti al suicidio ricavati da *Jenseits von Gut und Böse*, in particolare nella prima scena del primo atto e nella scena della sepoltura, offrono spunti per l'analisi delle traduzioni.

I commenti di Melchior alla noncuranza con cui Faust abbandonerebbe Gretchen sono un'evidente citazione dell'atteggiamento del filosofo, che nella *Gaja Scienza* criticava la struttura dei due personaggi principali, Mefistofele e Faust, come manifestazioni del "pregiudizio morale" legato ai concetti di Dio e di amore, e cui era completamente estraneo il rimorso di Faust per la fine di Gretchen. Nella maggior parte dei casi analizzati, i traduttori scelgono una resa letterale, talvolta anche semplificante, in favore della recitabilità o della presunta più agevole comprensione del testo. Si danno di seguito solo tre esempi, il primo relativo ai nomi parlanti già citati sopra, il secondo relativo alla scena in cui i due ragazzi vengono interpellati dalla signora Gabor in rela-

<sup>44</sup> La relazione tra i testi di Wedekind e la filosofia di Nietzsche è stata studiata da molti punti di vista: «Così parlò Zarathustra era l'opera più letta: D'Annunzio e Knut Hamsun, Hermann Sudermann e Frank Wedekind, Richard Dehmel e Gerhart Hauptmann - tutti credono di sapere che cosa sia il superuomo», in MAZZINO MONTINARI, *Che cosa ha veramente detto Nietzsche*, Roma, Astrolabio-Ubal dini 1975, p. 140. Segnalo qui anche ADRIAN DEL CARO, *The Beast, the Bad, and the Body: Moral Entanglement in Wedekind's 'Frühlings Erwachen.*, in «Colloquia Germanica», vol. 24, no. 1, 1991, pp. 1-12 e gli studi di GIULIA DI SANTO, tra cui *Scrittura, arte, media: su Frank Wedekind*. (Atti del VI convegno scientifico AIG sul tema "Scrivere. Generi, pratiche, medialità", Roma, 13-15 giugno 2013), in «BAIG-Bollettino dell'Associazione italiana di germanistica», VII, febbraio 2014, pp. 149-162. Inoltre della correlazione tra il pensiero di Nietzsche e gli scritti di Wedekind rispetto all'educazione: JENNIFER HAM, *Unlearning the Lesson: Wedekind, Nietzsche, and Educational Reform at the Turn of the Century*, in «The Journal of the Midwest Modern Language Association», vol. 40, no. 1, 2007, pp. 49-63.

<sup>45</sup> Lettere di agosto e Novembre 1881: „Nun höre aber, auf welche Weise ich aus einem Christen ein ungläubiger Skeptiker wurde. Es sind nun bald zehn Jahre her, als ich in Hannover einst auf der Straße einen Mann sah, der im Vorübergehen 1 Fr. in einen am Hause stehenden Opferstock warf, während dem neben mir jemand zu seinem Begleiter sagte, indem er auf den braven Geber zeigte: „Der will auch ein Geschäft mit unserem Herrgott machen.“ Diese Worte habe ich nie vergessen und sie führten im Verein mit vielen anderen Motiven auf die Überzeugung, daß der Mensch nichts thue ohne angemessene Belohnung, daß er keine andere Liebe kennt, als Egoismus.“ La lettera citata è presente nello studio di Stefan Riedinger, *Aneignungen*, Baden Baden, Tectum 2005, p. 15.

<sup>46</sup> Cfr. FRIEDRICH NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches*, in *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden* (Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari), München/ Berlin/ New York, De Gruyter, 1967-1977 (Vol 2) pp. 99-102, in particolare: «...das absichtliche Schädigen nennen wir nicht unter allen Umständen unmoralisch; man tötet z.B. eine Mücke unbedenklich mit der Absicht, bloß weil uns ihr Singen missfällt [...]. Alle Moral lässt absichtliches Schadenthum gelten bei Nothwehr: das heisst wenn es sich um die Selbsterhaltung handelt! [...] Wenn man überhaupt die Nothwehr als moralisch gelten lässt, so muss man fast alle Aeusserungen des sogenannten unmoralischen Egoismus' auch gelten lassen: man thut Leid an, raubt oder tödtet, um sich zu erhalten oder um sich zu schützen, dem persönlichen Unheil vorzubeugen [...].»

zione alla loro lettura del *Faust* e il terzo costituito dai due momenti di apertura e chiusura della tragedia, in cui si tematizza la questione del suicidio.

### C) LA SATIRA DEL *BILDUNGSPHILISTER* E IL RICHIAMO AL SECONDO *FAUST*

I nomi parlanti di cui si accennava sopra sono stati tradotti solo da Prampolini e da Filippini. Nel caso di Pocar, Bertocchini e della traduzione di Lunari per la scena, curiosamente si è scelto di non tradurli. Pocar riporta nella nota a inizio testo la sua scelta rispetto alla non traduzione dei nomi. Purtroppo non dà indicazioni più precise rispetto alla scelta, ma il fatto che inserisca nell'elenco anche il nome di Stiefel, senza fare distinzione tra le funzioni dei nomi lascia pensare che abbia agito in tal modo per uniformità. Bertocchini riporta nella nota 10 a pagina 36 la spiegazione del significato dei nomi, escludendo Stiefel, e parlando solo dei nomi dei docenti, senza fornire ulteriori spiegazioni sulla scelta (“i nomi che si è scelto di non tradurre”).

Si tratta di un fattore rilevante, proprio perché i nomi parlanti, con carattere apertamente satirico, non solo hanno funzione derisoria in senso immediato, ma anche funzione di richiamo alla critica nietzschiana ai *Bildungsphilister*. La mancanza della resa in italiano può impedire un'immediata comprensione di questo livello intertestuale. In particolare si aggiunge qui il problema del nome Habebald, che appunto è il nome di uno dei “violenti” nel *Faust* goethiano. La questione è fondamentale sia per la lunga discussione che in Italia ha affrontato l'enigma traduttivo dei nomi nella tragedia di Goethe, sia perché è un indizio della presenza sottotraccia anche del secondo *Faust*, che invece spesso non si considera parte della riscrittura di Wedekind. A ben vedere, molti elementi, come già accennato sopra, concorrono alla rivelazione della presenza della completa parabola faustiana all'interno del testo (non da ultimo il riferimento diretto alla non centralità della vicenda di Margherita di cui vedremo fra poco). In ogni caso, nessun traduttore sembra riconoscere questo richiamo. In particolare Filippini, Pocar e Bertocchini (questi ultimi nelle note), avrebbero potuto scegliere una traduzione di Habebald già presente nelle edizioni del *Faust* del Novecento o quantomeno, trattandosi di traduzioni effettuate dopo una capillare penetrazione dell'opera goethiana nell'immaginario intellettuale italiano, annotare e far notare la connessione.

### D) LA LETTURA DEL *FAUST*

Nella scena seconda del secondo atto, la signora Gabor discute con Melchior e Moritz della lettura del *Faust*. Qui si presentano due diversi problemi intertestuali. Da una parte il chiaro riferimento a un'opera fondante per la cultura tedesca. Dall'altra, la spinosa questione delle abbreviazioni dei termini “pene” e “vagina” che Wedekind fa pronunciare a Melchior per spiegare la falsità dell'assorbimento di un senso morale dall'unico senso legato alla sfera sessuale. In questa scena la lettura nietzschiana è richiamata alla mente, e, dato che siamo in presenza di allusioni e intertestualità orizzontali, la resa letterale risulta da questo punto di vista sufficientemente corretta dal punto di vista ermeneutico, con i termini “insensibile” e la frase «per parte mia Rita avrebbe potuto morire di crepacuore» mentre ciò che crea alcune chiusure è la resa appunto delle iniziali «P... und V...», perché Wedekind certamente

conosce la diatriba intorno all'abbreviazione di Goethe nel verso 1821 del *Faust*: «und Kopf und Hintern, die sind dein.» Le prime edizioni del *Faust* riportano, al posto di *Hintern* (sedere), l'iniziale H. Molto si è discusso sulla scelta di Goethe di non esprimere l'intera parola, e molti studiosi avanzarono l'ipotesi che la parola abbreviata non fosse *Hintern*, bensì *Hoden* (testicoli). Tra questi, ad esempio, c'è Marx, come ricordato da Cases nel carteggio con Fortini sulla traduzione del *Faust*. Si tratta peraltro di una questione dibattuta ed evidente anche in traduzioni ottocentesche dell'opera (Scalvini, ad esempio)<sup>47</sup>. Riprendendo l'uso delle iniziali, Wedekind sta operando quindi in senso parodico. Non solo è satirico nei confronti della società che “censura” la naturalezza di certi discorsi, ma metadiscorsivamente “riscrive” parte della ricezione critica del *Faust*. I traduttori tendono ad avere un atteggiamento chiarificante<sup>48</sup> e talvolta eufemistico, spiegando il senso della frase (“sensi”, “sessi”); in altri casi, si mantengono delle iniziali “traducendole” (P... e V..., p... e c...). La traduzione di Lunari per la scena – scelta in effetti in questo caso imputabile alla dicibilità del testo, risulta quella più aderente. Lunari trova una soluzione creativa e sceglie il latino *mentula* e *cunnus*, rendendo bene l'ironia della situazione. L'enigma delle iniziali si può leggere infatti dal punto di vista del dialogo teatrale originale come polisemico. Da una parte vale appunto come educazione, dall'altra si intuisce che Melchior stesso ironizza su chi mette il sesso al centro di ogni analisi. Nella versione di Lunari Melchior sceglierebbe, quindi, di sostituire delle parole scabrose con i loro corrispondenti latini e l'ironia nei confronti di un sapere pudico e quindi inutile è mantenuta. La scena è ricca di rimandi e citazioni anche alla già menzionata attitudine nietzschiana verso il Faust, in particolare nell'esplicitazione della noncuranza nei confronti della tragedia di Margherita. Qui si segnala che le versioni di Prampolini e Filippini leggono la frase che descrive la reazione di Faust in modo opposto: “Faust selber kann sich nicht kaltblütiger darüber hinweggesetzt haben!” Dal punto di vista grammaticale, la differenza tra le versioni può essere dettata dalla comprensione di *kaltblütiger* (comparativo di *kaltblutig* – a sangue freddo). Appare più corretta in effetti la versione di Prampolini/Filippini («Faust stesso però non ha potuto rimanere insensibile!»/ «Lo stesso Faust non ha saputo farcela a sangue freddo»). L'interpretazione di Pocar/Lunari/Bertocchini è più aperta rispetto all'inter-testualità di *Risveglio di primavera* con la filosofia nietzschiana, che si riverbera nel dialogo tra Melchior e la madre, in cui emergono diverse considerazioni sull'autonomia del sapere, sulla possibilità di approfondimento delle conoscenze e sulla possibilità di interpretazioni data dallo studio tra pari senza una guida filistea. Si riportano le traduzioni con la maggior fedeltà possibile all'impaginazione originale.

Prampolini

Signora Gabor — Che libro è quello, Melchiorre?

Melchiorre — Il «Faust».

<sup>47</sup> P. DEL ZOPPO, *Faust in Italia*, cit. pp. 170-171.

<sup>48</sup> ANTOINE BERMAN, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Macerata, Quodlibet, 2003.

Signora Gabor — L'hai già letto?

Melchiorre — Tutto ancora no.

Maurizio — Siamo proprio alla notte di Valpurgis.

Signora Gabor — Quanto a me, io avrei aspettato ancora un anno o due.

Melchiorre — Non conosco altro libro, mamma, in cui io abbia trovato tante bellezze. Perché (sic) non avrei dovuto leggerlo? Signora Gabor — Perché (sic) non lo capisci.

Melchiorre — Tu non lo puoi sapere, mamma. Sento benissimo che io non posso ancora comprendere l'opera in tutta la sua grandezza...

Maurizio — Noi leggiamo sempre in due; così il libro riesce immensamente più facile.

Signora Gabor — Alla tua età, Melchiorre, puoi già distinguere quello che è giovevole e quello che è dannoso. Compi quelle azioni di cui puoi rispondere innanzi a te. Io sarò la prima a compiacermi se tu non mi darai mai motivo di doverti rifiutare qualche cosa. Tuttavia vorrei dirti solamente che anche le cose migliori possono recar danno quando non si possiede la maturità necessaria per accoglierle. Io confiderò sempre piuttosto in te stesso che in qualsiasi altro mezzo educativo. Se vi occorre qualcos'altro, ragazzi, vieni su tu, Melchiorre, e chiamami. Io rimango nella mia camera. (Va Via).

Maurizio — Tua mamma alludeva alla storia di Rita.

Melchiorre — E noi a quel punto non ci siamo fermati che un momento!

Maurizio — Faust stesso però non ha potuto rimanere insensibile!

Melchiorre — L'opera d'arte non eccelle dopo tutto in quel particolare scandaloso. Faust avrebbe potuto promettere alla fanciulla di sposarla, e abbandonarla più tardi, che ai miei occhi non sarebbe per nulla colpevole. Per parte mia Rita avrebbe ben potuto morire di crepacuore. A vedere come tutti si fermano sempre a quel brano si direbbe che l'intero mondo gira intorno ai sensi.

Filippini

Signora Gabor

Cos'è quel libro, Melchiorre?

- Melchiorre                    È il Faust.
- Signora Gabor                L'hai già letto?
- Melchiorre                    non ancora fino in fondo.
- Maurizio                      Siamo appunto alla Notte di Valpurga.
- Signora Gabor                Io, al posto tuo avrei atteso ancora un anno o due.
- Melchiorre                    non conosco un altro libro, mamma, in cui abbia trovato tante cose belle. Perché mai non avrei dovuto leggerlo?
- Signora Gabor                Perché non sei in grado di capirlo.
- Melchiorre                    Questo tu non lo puoi sapere, mamma. Sento benissimo che non sono ancora in grado di abbracciare l'opera in tutta la sua elevatezza...
- Maurizio                      Leggiamo sempre tutt'e due insieme: ce ne facilita straordinariamente la comprensione.
- Signora Gabor                Sei abbastanza grande, Melchiorre, per distinguere l'utile dal dannoso. Fa' quello di cui puoi farti garante. Sarò la prima a rallegrarmi se non mi darai mai occasione di negarti qualcosa. Vorrei solo renderti attento sul fatto che anche la migliore delle cose può fare del male, quando non si è abbastanza maturi per prenderla come va presa. Voglio sempre aver fiducia in te, piuttosto che nei principi educativi. Se avrete bisogno d'altro, figlioli, tu Melchiorre vieni a chiamarmi. Sono nella mia camera da letto.
- Esce.*
- Maurizio Margherita                La tua mamma faceva per dire di
- Melchiorre                    Eppure non vi ci siamo soffermati che un momentino!



Maurizio  
sangue freddo.

Lo stesso Faust non ha saputo farcela a

Melchiorre

Ma in fin dei conti l'opera d'arte non culmina in quel particolare vergognoso! Se Faust avesse promesso alla ragazza di sposarla, e poi l'avesse abbandonata, non sarebbe stato un filo meno colpevole, ai miei occhi. Per me, Margherita avrebbe potuto anche morir di crepacuore. Al vederli tutti fermi davanti a quell'immagine si direbbe che il mondo gravita intorno ai sessi!

Pocar

Signora: Che cosa stai leggendo Melchiorre?

Melchiorre: Il Faust.

Signora: L'hai già letto?

Melchiorre: Non tutto ancora.

Maurizio: Siamo alla notte di Santa Valpurga.

Signora: Al tuo posto avrei aspettato ancora un anno o due.

Melchiorre: Mamma, non conosco un altro libro nel quale abbia trovato tante cose belle. Perché non avrei dovuto leggerlo?

Signora: Perché non lo capisci.

Melchiorre: Non lo puoi sapere, mamma. Sento benissimo che non sono ancora in grado di afferrare i lati sublimi di quest'opera...

Maurizio: Si legge sempre in due, così è molto più facile capire.

Signora: Tu, Melchiorre, hai già un'età per poter sapere che cosa ti sia utile e che cosa dannoso. Fa' come credi di poter giustificare a te stesso. Io sarò la prima a riconoscerlo con gratitudine, se non mi darai mai motivo di doverti sottrarre qualche cosa. Volevo soltanto avvertirti che anche le cose migliori possono avere effetti dannosi, quando non si ha la maturità di afferrarle giustamente. Riporrò sempre la mia fiducia piuttosto in te che in qualunque misura pedagogica. Se avete bisogno

ancora di qualche cosa, ragazzi, vieni di là, Melchiorre, e chiamami. Sono nella mia camera.

*Esce.*

Maurizio: Tua madre alludeva alla storia di Margherita.

Melchiorre: Vi ci siamo trattenuti un istante solo!

Maurizio: Faust stesso non potrebbe passarci sopra con maggiore freddezza.

Melchiorre: In fin dei conti l'opera d'arte non culmina in questo scandalo. Faust potrebbe aver promesso alla ragazza di sposarla, potrebbe poi averla abbandonata, secondo me non sarebbe per nulla meno colpevole. Per conto mio, Margherita potrebbe morire di crepacuore. Quando si vede come tutti rivolgono gli occhi proprio su questo punto verrebbe fatto di credere che tutto il mondo giri intorno al P... e alla V...

Bertocchini

Signora Gabor: Che libro hai lì Melchior?

Melchior: Faust.

Signora Gabor: L'hai già letto?

Melchior: Devo ancora finirlo.

Moritz: Siamo alla notte di Valpurga.

Signora Gabor: Al tuo posto avrei aspettato ancora un anno o due.

Melchior: Mamma, non conosco un altro libro in cui abbia trovato tanta bellezza. Perché non avrei dovuto leggerlo?

Signora Gabor: Perché non lo capisci.

Melchior: Questo non puoi saperlo, mamma. Sento benissimo che non sono ancora in grado di

comprendere tutto il sublime di quest'opera...

Moritz  
molto la comprensione.

Si legge sempre in due: questo facilita

Signora Gabor Sei abbastanza grande, Melchior per capire che cosa ti è utile e cosa ti è dannoso. Fa' ciò di cui senti di poter rispondere di fronte a te stesso. Sono la prima a riconoscere con gratitudine, che non mi hai mai dato motivo di privarti di qualcosa. - Volevo solo farti osservare che anche le cose migliori possono avere effetti negativi, quando non si ha la maturità di prenderle nel modo giusto. - Io preferirò sempre riportare la mia fiducia in te, che in una qualsiasi regola educativa. - Se avete bisogno di qualcos'altro, ragazzi, vieni di là, Melchior, e chiamami. Sono in camera mia. (Esce).

Moritz  
Margherita.

Tua madre si riferiva alla storia di

Melchior  
momento!

Vi ci siamo soffermati solo per un

Moritz  
con maggiore freddezza.

Lo stesso Faust non potrebbe passarci sopra

Melchior

Il culmine dell'opera, dopotutto, non sta in questa oscenità! - Faust potrebbe aver promesso alla ragazza di sposarla, e averla poi abbandonata; per me non sarebbe meno colpevole. Per quanto mi riguarda, Margherita potrebbe morire di crepacuore. - A vedere come tutti fissano spasmodicamente lo sguardo subito su questo verrebbe da pensare che tutto il mondo giri intorno al p... e al c...!

Lunari

La Signora Gabor

Che libro è, Melchior?

Melchior

Il Faust.

La Signora Gabor

L'hai già letto?

Melchior

Non tutto.

- Moritz                               Siamo arrivati alla notte di Valpurga.
- La Signora Gabor               Fossi stata in te avrei aspettato ancora un paio d'anni.
- Melchior                              Non esiste un altro libro in cui abbia trovato tante cose splendide. Perché non avrei dovuto leggerlo?
- La Signora Gabor               Perché ancora non lo puoi capire.
- Melchior                              Questo non puoi saperlo. Posso anche rendermi conto di non riuscire sempre a cogliere gli aspetti magari più sublimi...
- Moritz                                Leggiamo sempre insieme: la comprensione ne è estremamente facilitata!
- La Signora Gabor               Tu sei grande abbastanza, Melchior, per sapere che cosa ti può essere utile e che cosa invece può farti del male. E dunque fa' come ti senti di fare. Sarò io la prima ad esserti grata, se mai mi darai motivo di proibirti qualcosa. – Una cosa sola volevo farti notare: che anche l'ottimo può avere effetti dannosi, quando non si è raggiunta ancora la maturità necessaria per prenderlo nel modo giusto. – Io preferisco sempre porre la mia fiducia in te, che in questo o quel metodo pedagogico. - Se avete ancora bisogno di qualcosa, ragazzi, veni pure giù a chiamarmi, Melchior. Sono in camera mia. (Esce)
- Moritz                                Tua madre alludeva all'episodio di Margherita.
- Melchior                              Ma se ci siamo soffermati appena un attimo!
- Moritz                                Neanche Faust poteva passarci oltre con più indifferenza!

Melchior        Il significato del “Faust” come opera d’arte non è certo in queste sconcezze! Faust poteva promettere a Margherita di sposarla, poteva abbandonarla in seguito, e la sua colpevolezza ai miei occhi non sarebbe diminuita neanche di tanto così. Per quel che mi riguarda, Margherita poteva anche morire di crepacuore. Ma basta pensare a come tutti sembra che non guardino ad altro che a questa storia e uno dovrebbe concludere che il mondo intero gira intorno alla mentula e al cunnus.

## E) IL SUICIDIO E LA MORALE

Il tema del suicidio<sup>49</sup> e l’etica cristiana vengono criticati con asprezza nella scena della sepoltura, ma anche in questo caso Wedekind insiste più sulla critica al *Bildungsphilister*, in particolare con la rappresentazione della insufficiente conoscenza biblica del pastore Kahlbauch (Pancianuda). La tematica però è annunciata fin nella primissima scena, in cui Wendla racconta alla madre che il pensiero di morire la tranquillizza e la fa dormire meglio. Il noto pensiero di Nietzsche “Der Gedanke an den Selbstmord ist ein starkes Trostmittel: mit ihm kommt man gut über manche böse Nacht hinweg.”<sup>50</sup> Il dialogo tra Wendla e la madre recita così:

Frau Bergmann        Ich weiß nicht, was ich sagen soll. Ich würde dich ja gerne so behalten, Kind, wie du gerade bist. Andere Mädchen sind stakig und plump in deinem Alter. Du bist das Gegenteil. – Wer weiß, wie du sein wirst, wenn sich die andern entwickelt haben.

Wendla                Wer weiß – vielleicht werde ich nicht mehr sein.

Frau Bergmann        Kind, Kind, wie kommst du auf die Gedanken!

Wendla                Nicht, liebe Mutter; nicht traurig sein!

Frau Bergmann        *sie küssend* Mein einziges Herzblatt!

Wendla                Sie kommen mir so des Abends, wenn ich nicht einschlafe. Mir ist gar nicht traurig dabei, und ich weiß, daß ich dann um so

<sup>49</sup> Cfr. il recente PAOLO STELLINO, *Nietzsche on Suicide*, in «Nietzsche-Studien», vol. 42, no. 1, 2013, pp. 151-177.

<sup>50</sup> FRIEDRICH NIETZSCHE, *Jenseits von Gut und Böse. Werke in drei Bänden*, München, Hanser, 1954, p. 637 (aforisma n. 157).

besser schlafe. – Ist es sündhaft, Mutter,  
über derlei zu sinnen?

Qui i traduttori scelgono soluzioni molto diverse. Per una resa ermeneuticamente corretta il punto principale è non “impedire” agli spettatori e ai lettori italiani una ricezione del livello intertestuale. Dunque la dinamica del sonno indotto dal pensiero della morte e del non esserci più che si rifà al famoso aforisma e i termini legati alla questione morale e al linguaggio filosofico: *Gedanken*, *sündhaft* (peccaminoso) dal *derlei* che si riferisce direttamente alla morte e alla scelta del verbo *sinnen* (ragionare).

Prampolini scrive: “Bambina, Bambina, perché queste idee?... Mi vengono alla sera quando non mi addormento. Non mi rendono affatto triste, e so che poi dormo tanto meglio. È peccato, mamma, pensare a simili cose?” trasferendo nell’ambito delle idee un pensiero concreto. Recupera subito dopo nell’enunciato di Wendla il termine pensare, per rendere il verbo *sinnen*. (Pag. 12) Filippini sceglie pensieri per *Gedanken*, ma poi fa dire a Wendla che “fantastica” (verbo) sul pensiero della morte, in effetti evitando di poter arrivare ai ragionamenti e alla terminologia nietzschiani. Pocar recupera una grande lealtà al testo tenendo pensare (verbo) per *Gedanken* (sostantivo) e “riflettere” per *sinnen* (p.5). Lunari opta per “ma cosa ti viene in mente” e per la resa di *sinnen* con “pensare” (p.87). Bertocchini torna a idee (“come ti vengono queste idee”) ma poi rende *sinnen* con meditare, che appare una scelta molto vicina alla lettura nietzschiana e anche “aperta” nel senso di polisemica. Meditare è una traduzione esatta per *sinnen*, ma è anche un richiamo alla locuzione “meditare il suicidio”. La traduzione di Bertocchini è in questo caso, dunque, ottimale per l’inserimento nel circolo ermeneutico.

La presenza in ipotesto del noto aforisma nietzschiano è evidente anche in una delle ultime scene, quella della sepoltura, in modo tanto evidente da risultare parodico. In questo senso allora la presenza della filosofia di Nietzsche è un elemento intertestuale strutturale che va riconosciuto come tale, e bisogna renderlo riconoscibile anche in traduzione. L’aforisma: «Verwandte eines Selbstmörders rechnen es ihm übel an, dass er nicht aus Rücksicht auf ihren Ruf am Leben geblieben ist», è ripreso nella frase pronunciata da Probst: “Meiner eigenen Mutter hätte ich’s nicht geglaubt, daß ein Kind so niederträchtig an seinen Eltern zu handeln vermöchte!” seguita dalla risposta di Ziegenmelker “An einem Vater zu handeln vermöchte, der nun seit zwanzig Jahren von früh bis spät keinen Gedanken mehr hegt als das Wohl seines Kindes!”, il tutto in un contesto in cui Wedekind sta riscrivendo tramite l’atmosfera faustiana lo scetticismo di Nietzsche per il concetto di morale. Wedekind infatti di lì a poco farà dire al *vermummter Herr*, che sappiamo dalla dedica essere l’autore: «Unter Moral verstehe ich das reelle Produkt zweier imaginärer Größen. Die imaginären Größen sind Sollen und Wollen. Das Product heißt Moral und läßt sich in seiner Realität nicht leugnen.<sup>51</sup> Si riportano di seguito le diverse rese del brano come esempio dei molteplici spunti e delle diverse modalità di resa degli echi.

Prampolini

<sup>51</sup> FRANK WEDEKIND, *Frühlingserwachen*, in ID., *Werke in drei Bänden*, cit.

Il pastore Pancianuda. ... Poiché chi ha respinto da sé la grazia con la quale l'Eterno Padre ha benedetto il nato dal peccato, quegli morirà della morte spirituale, ma chi nell'ostinata carnale rinnegazione dell'onore dovuto a Dio ha vissuto servendo il male, quegli morirà della morte corporale! [...]

Il possidente Stiefel. (con voce soffocata dal pianto, getta una palata di terra nella fossa). Non era mio figlio! Non era mio figlio! Sin da bambino non mi è piaciuto. [...]

Il rettore Colpodisole. (Getta una palata di terra nella fossa). Il suicidio, in quanto è la più grave offesa che si possa immaginare all'ordine morale del mondo, è la più incontestabile dimostrazione di questo stesso ordine, poiché il suicida risparmia a questo di pronunciare la sentenza e quindi ne conferma l'interna ragione. [...]

Lo Zio Prevosto Non avrei mai creduto, per la mamma mia, che un figlio potesse agire in modo così infame verso i suoi genitori!

L'amico Mungicapre Agire in tal guisa verso un padre che per venti anni da mattina a sera non ha avuto altri pensieri che per il bene del suo figliuolo.

Il Pastore Pancianuda. (Stringendo la mano al possidente Stiefel). Noi sappiamo che a coloro che amano Dio, ogni cosa va per il meglio. Prima Corinzia 12.15. Pensi ora alla sconsolata madre e cerchi di colmarle il vuoto del perduto con un amore raddoppiato.

Pocar

Pastore Kahlbauch ... poiché chi ha respinto la grazia con la quale l'Eterno Padre ha benedetto chi nacque in peccato morrà la morte dello spirito! E chi attraverso l'ostinata negazione carnale del rispetto dovuto a Dio è vissuto al servizio del male, morrà la morte del corpo! [...]

Il possidente Stiefel (con voce soffocata dal pianto, getta una palata di terra nella fossa):

Il ragazzo non era mio! Il ragazzo non era mio! Fin da piccolo non mi era piaciuto. [...]

Lo Zio Probst Non avrei creduto neanche a mia madre, se mi avesse detto che un figlio può agire contro i genitori in maniera così nefanda.

L'amico Ziegenmelker Che potesse agire contro un padre che, ormai da vent'anni, dalla mattina alla sera non ha avuto altro pensiero che il bene di suo figlio.

Il preside Sonnenstich (getta una palata di terra nella fossa): Il suicidio in quanto massima offesa pensabile all'ordinamento morale del mondo, è la massima prova pensabile in favore dell'ordinamento morale del mondo, in quanto il suicida risparmia all'ordinamento morale del mondo di pronunciare la sentenza e ne conferma la conservazione. [...]

Kahlbauch (Stringendo la mano al possidente Stiefel): Noi sappiamo che a coloro che amano Dio tutte le cose servono nel modo migliore. I Epistola ai Corinzi, 12, 15 – Pensi alla madre inconsolabile e cerchi di risarcirle con raddoppiato amore quello che ha perduto.

Bertocchini

Il pastore Kahlbauch ... poiché chi ha respinto da sé la grazia con la quale il Padreterno ha benedetto i nati nel peccato morrà la morte dello spirito! – Chi invece, attraverso l'ostinata negazione carnale del rispetto dovuto a Dio, avrà vissuto al servizio del male, morrà la morte del corpo! [...]

Il possidente Stiefel (con voce soffocata dalle lacrime, getta una palata di terra nella fossa): Il ragazzo non era mio figlio! Il ragazzo non era mio figlio! Non mi era piaciuto, fin da piccolo! [...]

Il preside Sonnenstich (getta una palata di terra nella fossa) Il suicidio come suprema offesa pensabile all'ordinamento morale del mondo, è la suprema prova pensabile a favore dell'ordinamento morale del mondo, in quanto il suicida risparmia all'ordinamento morale del mondo di pronunciare in suo giudizio e ne conferma la conservazione. [...]

Lo Zio Probst Non avrei creduto neanche a mia madre, se mi avesse detto che un figlio può agire in maniera così esecrabile contro i genitori.

L'amico Ziegenmelker Contro un padre che, ormai da vent'anni, dalla mattina alla sera non ha avuto altro pensiero che il bene di suo figlio.

Il pastore Kahlbauch (Stringendo la mano al possidente Stiefel): Noi sappiamo che per coloro che amano Dio tutto confluisce in bene. Prima Epistola ai Corinzi, 12, 15 – Pensi alla madre inconsolabile e cerchi di compensare con raddoppiato amore quello che ella ha perso.



Lunari

Kahlbauch ... poiché colui che volta le spalle alla grazia con la quale l'Eterno Padre redime quanti nacquero nel peccato originale, quegli perirà della morte dello spirito! – Colui che vive nel male servendo il male e caparbiamente rinnegando l'onore a Dio dovuto quegli perirà anche della morte del corpo! [...]

Stiefel (con voce soffocata dal pianto, getta una palata di terra nella fossa): Quel ragazzo non era figlio mio! Quel ragazzo non era figlio mio! Quel ragazzo, fin da piccolo, non mi era piaciuto! [...]

Sonnenstich (getta una palata di terra nella fossa) Il suicidio, in quanto è il sommo delitto immaginabile contro l'ordinamento morale è anche la somma conferma immaginabile per l'ordinamento morale stesso, poiché il suicida si sostituisce all'ordinamento morale nel sentenziare la sentenza e per ciò stesso ne convalida la validità. [...]

Lo Zio Probst Non avrei creduto neanche a mia madre, se mi avesse detto che un figlio può comportarsi così nefandamente verso i genitori.

L'amico Ziegenmelker Comportarsi così contro un padre che, ormai da vent'anni, dalla mattina alla sera non ha avuto altro pensiero che il bene di suo figlio.

Kahlbauch (Stringendo la mano a Stiefel) Noi sappiamo che a coloro che amano il Signore tutte le cose tornano ad onore. Prima lettera ai Corinzi, 12, 15 – Pensi alla madre inconsolabile e veda di compensare questa perdita raddoppiando il suo amore per lei.

Senza procedere oltre nell'esemplificazione, questo saggio vuole essere uno spunto per una o molte riflessioni più ampie, come enunciato nella sua parte teorica, della necessità di considerazione delle connessioni letterarie e filologiche nelle traduzioni, a prescindere dalla destinazione d'uso. Gli esempi, nella loro limitatezza, hanno cercato di rendere evidente la complessità e la ricchezza di un atto di traduzione che voglia andare al di là di regole linguistiche, o di genere testuale, e di destinazione per ragionare invece su un livello diverso, che si può dire ermeneutico, per restituire anche a una ricezione italiana aperta e allo studio, alla visione e alla lettura etica<sup>52</sup> di opere di letteratura.

---

<sup>52</sup> Cfr. EZIO RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino, 2007.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- «Der Komet» München, Februar 1911.  
 «Il dramma: rivista mensile di commedie di grande successo», A. 22, N.S. n. 16/17 (1/15 luglio 1946).
- AALTONEN, SIRKKU, *Time-sharing on stage: Drama translation in theatre and society*, Clevedon, United Kingdom, Multilingual Matters, 2000.
- WILLEKE, AUDRONE B., *Frank Wedekind and the 'Frauenfrage'*, in «Monatshefte», vol. 72, no. 1, 1980, pp. 26–38.
- BACHMANN-MEDICK, DORIS, *Kulturanthropologie und Übersetzung*, in *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, a cura di HARALD KITTEL, ARMIN PAUL FRANK, NORBERT GREINER, THEO HERMANS, WERNER KOLLER, JOSÉ LAMBERT e FRITZ PAUL, Berlin-New York, De Gruyter, 2004, pp. 155-165.
- BASSNETT, SUSAN, *Translating for the theatre: The case against performability*, in «TTR: Traduction, terminologie, redaction», 4, 1 (1991), pp. 99-III.
- BERMAN, ANTOINE, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Macerata, Quodlibet, 2003.
- BIGLIAZZI, SILVIA, PETER KOFLER, PAOLA AMBROSI (a cura di), *Theatre translation in performance*, New York, Routledge, 2013.
- DEL CARO, ADRIAN, *The Beast, the Bad, and the Body: Moral Entanglement in Wedekind's 'Frühlings Erwachen'*, in «Colloquia Germanica», vol. 24, no. 1, 1991, pp. 1–12.
- DEL ZOPPO, PAOLA, *Faust in Italia. Ricezione, adattamento, traduzione del capolavoro di Goethe*, Roma, Artemide, 2009.
- DEL ZOPPO, PAOLA, *L'incoerente continuum del reale. Leggere e tradurre Pong di Sibylle Lewitscharoff*, in Sibylle Lewitscharoff, *Pong*, Bracciano, Del Vecchio Editore, 2022.
- DI SANTO, GIULIA, *Scrittura, arte, media: su Frank Wedekind* (Atti del VI convegno scientifico AIG (Associazione italiana di germanistica) sul tema "Scrivere. Generi, pratiche, medialità"), Roma, 13-15 giugno 2013, in «BAIG-Bollettino dell'Associazione italiana di germanistica», VII, febbraio 2014, pp. 149-162.
- EDSCHMID, KASIMIR, *La letteratura tedesca d'oggi*, Firenze, Soc. An. Editrice "La Voce", 1925.
- FAMBRINI, ALESSANDRO e NINO MUZZI (A CURA DI) *A mezzanotte dormono i borghesi. Anarchia e cabaret nella Germania del primo Novecento*, «LABIRINTI», 96, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2006.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci, 2014.
- GADAMER, HANS GEORG, *Text und Interpretation*, in FORGET, PHILIPPE (a cura di), *Text und Interpretation*, München, Fink (= UTB 1257), pp. 24-55.
- ID., *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1986 (1960).
- GLYNN, DOMINIC, *Theater Translation Research Methodologies*, in «International Journal of Qualitative Methods», 19 (2020). <https://doi.org/10.1177/1609406920937146>
- GOSTAND, REBA, *Verbal and Non-verbal Communication: Drama as Translation*, in *The Language of Theatre. Problems in Translation and*

- Transposition of Drama*, a cura di ORTRUN ZUBER, Oxford–New York, Pergamon Press, 1980, pp. 1–9.
- GREINER, NORBERT, ANDREW JENKINS, *Bühnensprache als Übersetzungsproblem*, in *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, a cura di HARALD KITTEL, ARMIN PAUL FRANK, NORBERT GREINER, THEO HERMANS, WERNER KOLLER, JOSÉ LAMBERT e FRITZ PAUL Berlin-New York, De Gruyter, 2004, pp. 1008-1015.
- HAM, JENNIFER, *Unlearning the Lesson: Wedekind, Nietzsche, and Educational Reform at the Turn of the Century*, in «The Journal of the Midwest Modern Language Association», vol. 40, n. 1, 2007, pp. 49–63.
- HOLMES, J.S LAMBERT, RUPERT VAN DEN BROECK, (a cura di), *Literature and translation*, Leuven, Belgium, ACCO, 1978.
- ISER, WOLFGANG, *Der Akt des Lesens*, Stuttgart, Fink/UTB, 1994.
- KERR, ALFRED, "Frühlings Erwachen", in «Der Tag», Berlin, 23.II.1906.
- KRISTEVA, JULIA, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978 (ed. or. 1967).
- LAVOCAT, FRANÇOISE, *Fatto e finzione*, Bracciano, Del Vecchio Editore, 2021.
- MARINETTI, CRISTINA, *Translation and theatre: From performance to performativity*, in «Target», 25, 3 (2013).
- MAZZUCCHETTI, LAVINIA, *Il nuovo secolo della poesia tedesca*, Milano, Zanichelli, 1926.
- MENIN, ROBERTO, *Il concetto di recitabilità e la sua applicazione nella traduzione teatrale*, «Studi Germanici», 5 (2014), pp.303-328.
- MESCHONNIC, HENRI, *Propositions pour une poétique de la traduction*, in «Langages», 7<sup>e</sup> année, n° 28, 1972, pp. 49-54.
- MEYER, MICHAEL, *On translating plays*, in «Twentieth Century Studies», 11 (1974).
- MONTINARI, MAZZINO, *Che cosa ha veramente detto Nietzsche*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1975
- MOUNIN, GEORGES, *La traduction au théâtre*, in «Babel», 14, 1 (1968).
- ID., *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris, 1963.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden* (Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari), München/ Berlin/ New York, De Gruyter, pp.67-1977.
- ID., *Werke in drei Bänden*, München, Hanser, 1954-56.
- PIECYCHNA, BEATA, *Hans-Georg Gadamer's philosophy of understanding and its implications for a model of hermeneutical translation competence*, in «Perspectives», 31/1, pp. 74-87, DOI: 10.1080/0907676X.2022.2145909
- PRAMPOLINI, GIACOMO, *Storia universale della letteratura*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1959-1961.
- ID., *Letteratura universale. Antologia di testi*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1974.
- RAIMONDI, EZIO, *Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino 2006.
- RANDACCIO, MONICA, *From linguistic approaches to intertextuality in drama translation*, in F. DALZEL, S. GESUATO, M.T. MUSACCHIO (a cura di), *A Lifetime of English Studies*, Venezia, Il poligrafo, 2012, pp. 563-574.
- RANKE, WOLFGANG, *Übersetzen für das Theater: Dramatische Konventionen und Traditionen*, in KITTEL, HARALD, ARMIN PAUL FRANK, NORBERT GREINER, THEO HERMANS, WERNER KOLLER, JOSÉ LAMBERT e FRITZ PAUL (a cura di), *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Berlin/New

- York, De Gruyter, 2004, pp. 1015-1027. [HTTPS://DOI.ORG/10.1515/9783110137088.115.1015](https://doi.org/10.1515/9783110137088.115.1015)
- RIEDINGER, STEFAN, *Aneignungen*, Baden Baden, Tectum, 2005
- SNELL-HORNBY, MARY, *Theatre and Opera Translation*, in P. KUHIWCZAK, K. LITTAU (a cura di), *A companion to translation studies*, Clevedon, United Kingdom, Multilingual Matters, 2007.
- STELLINO, PAOLO, *Nietzsche on Suicide*, in «Nietzsche-Studien», vol. 42, no. 1, 2013, pp. 151-177.
- STOLZE, RADEGUNDIS, *Hermeneutic Translation and Translation Criticism*, in «Lublin Studies in Modern Language and Literature» Vol 46, No 2 (2022).
- UBERSFELD, ANNE, JEAN-PATRICK DEBECHE e PAUL PERRON, (a cura di), *Reading Theatre*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.
- WEDEKIND, FRANK, *Werke in drei Bänden* (a cura di Manfred Hahn), Berlin und Weimar, Aufbau, 1969
- ID., *Risveglio di primavera*, trad. di F. Filippini, Milano, Rizzoli 1,955
- ID., *Risveglio di primavera*, trad. di E. Pocar, in ID., *I drammi satanici*, Studio Tesi, 1991.
- ID., *Risveglio di primavera*, trad. di G. Bertocchini, Padova, Il melangolo, 2007.
- ID., *Risveglio di primavera*, trad. di L. Lunari, Torino, Teatro stabile di Torino, 2002.
- ID., *Risveglio di primavera*, versione dal tedesco del dott. Giacomo Prampolini, Milano, Il convegno editoriale.



#### PAROLE CHIAVE

Traduzione letteraria; ermeneutica letteraria; intertestualità; Wedekind; Nietzsche; *Faust*



#### NOTIZIE DELL'AUTORE

Breve notizia bio-bibliografica

#### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PAOLA DEL ZOPPO, *Wedekind*, Il risveglio di primavera, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



#### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli,

purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.





*BERLIN ALEXANDERPLATZ*  
DI ALFRED DÖBLIN

TRADURRE LA MODERNITÀ BERLINESE  
DELLA REPUBBLICA DI WEIMAR

RAUL CALZONI – *Università degli Studi di Bergamo*

Attraverso la produzione saggistica e giornalistica di Alfred Döblin degli anni Dieci e Venti, l'articolo indaga le modalità di rappresentazione della modernità berlinese offerte dall'autore con il "romanzo metropolitano" *Berlin Alexanderplatz* (1929). Se considerate nel contesto del dibattito relativo alla tecnologia e al capitalismo del tempo, tali modalità si rivelano di particolare importanza anche per comprendere le ragioni che hanno portato all'immediata traduzione dell'opera da parte di Alberto Spaini, autore della sola versione italiana del romanzo pubblicata nel 1931, ovvero durante un regime fascista che con molta probabilità poco comprendeva gli intenti di Döblin.

Through Alfred Döblin's essayistic and journalistic works of the 1910s and the 1920s, the article investigates the ways of representation of the 'Berliner' modernity offered by the author with his "metropolitan novel" *Berlin Alexanderplatz* (1929). If considered in the context of the debate relating to technology and capitalism these aesthetical ways of literary representation prove themselves helpful in order to understand the reasons for the prompt translation of the work by Alberto Spaini, author of the only version in Italian of the novel published in 1931, i.e., during a fascist regime that very probably misunderstood Döblin's intentions.

È noto che dall'intensa opera narrativa, saggistica e giornalistica di Alfred Döblin che risale agli anni Dieci e Venti del Novecento emergano le caratteristiche della modernità della metropoli tedesca del tempo e le contraddizioni sociali che la contraddistinsero. All'origine della volontà dello scrittore di confrontarsi con la metropoli dell'età guglielmina e della Repubblica di Weimar si possono annoverare, a detta di Klaus Schröder, tre «contraddizioni»<sup>1</sup> che segnarono la vita di Döblin: nel 1888, dopo l'abbandono della famiglia da parte del padre, che fuggì negli Stati Uniti con una nuova compagna, la madre dell'autore si trasferì con i figli da Stettino a Berlino; Döblin era di origine ebraica e visse l'ascesa e l'affermazione del nazismo con grande preoccupazione; lo scrittore era di estrazione piccolo-borghese e nella metropoli fu presto costretto ad affrontare il proprio *status* sociale. Dalla concomitanza di questi tre aspetti, vissuti con sofferente partecipazione dall'intellettuale Döblin, scaturì uno sguardo vigile e critico sulla città e sulla società del tempo. Non stupisce, quindi, che, già a diciott'anni, lo scrittore riassume le contraddizioni della Berlino guglielmina nella formula dell'«orribile lotta dell'uomo per il profitto, per essere o per non essere».<sup>2</sup> Essa divenne una sorta di *Leitmotiv* dei testi composti da Döblin negli anni in cui visse nella capitale sulla Sprea, in particolare di alcuni articoli giornalistici e dei due "romanzi berlinesi"<sup>3</sup> – *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* (1918) e *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf* (1929) –, grazie ai quali l'autore

<sup>1</sup> KLAUS SCHRÖDER, *Alfred Döblin*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1993, p. 21.

<sup>2</sup> ALFRED DÖBLIN, [Die Frau in der Klassegesellschaft (1896)], in *Schriften zur Politik und Gesellschaft*, in *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*, a cura di CHRISTINA ALTHEN, Fischer, Frankfurt am Main 2015, p. 13.

<sup>3</sup> A tale proposito cfr. LUCIA PERRONE CAPANO, *La scrittura e l'immaginario in Alfred Döblin*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane 2002, p. 74 e seg.

scandagliò a fondo le contraddizioni insite in lui e nella società berlinese, indagandone le origini storiche e innalzandole a condizioni ontologiche dell'esistenza umana nella *Moderne*.<sup>4</sup>

Con il primo “romanzo berlinese” del 1918, l'autore aveva già affinato la propria critica sociale abbozzata in alcuni schizzi narrativi e studi precedenti. In *Modern* (1896) e in alcuni racconti, come *Von der himmlischen Gnade* (1914), il cosiddetto *Großstadtthema* si era, infatti, già manifestato attraverso vivaci descrizioni di scene di strada della metropoli e l'utilizzo del colorito dialetto berlinese.<sup>5</sup> La metropoli, intesa come problema sociologico, era d'altronde presente negli articoli giornalistici che segnarono l'inizio della carriera dello scrittore. In un articolo, apparso nel 1910, dall'emblematico titolo *Das märkische Ninive*, Döblin aveva definito la metropoli come una «singolare città di piacere e peccato».<sup>6</sup> Più tardi, nel 1921, lo sguardo dell'autore si era diretto verso la situazione sociale dell'orientamento cittadino; in questa parte della metropoli si era aperta all'autore la possibilità di «mettere in poesia inni, canti di maledizione contro i negozi di scarpe e i grandi magazzini, impressionanti come un racconto del sanscrito babilonese».<sup>7</sup>

Richiamandosi anche alla saggistica e alla produzione giornalistica di Döblin, questo articolo indaga quindi l'evolversi dello sguardo dell'autore sulla modernità berlinese della Repubblica di Weimar, evidenziandone la modalità espressiva attraverso la sola traduzione italiana oggi disponibile del romanzo, apparsa ad opera di Alberto Spaini nel 1931 per i tipi di Modernissima. Si tratta, evidentemente, di una traduzione che, come ha dimostrato la critica, si colloca nel più ampio “progetto” di diffusione di opere letterarie tedesche durante l'Italia fascista<sup>8</sup> e, in particolare, di un autore la cui produzione solo un paio d'anni più tardi, non appena salito il nazismo al potere, sarebbe stata bruciata pubblicamente in Germania. Evidentemente, il romanzo godeva di soli due anni dalla sua uscita in lingua originale di un successo tale da renderlo degno di una traduzione italiana a ragione della sua modernità formale,

<sup>4</sup> Sui “romanzi berlinesi” di Döblin, cfr. i due capitoli di MIRJANA STANCIC, *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine. Roman* (1915), e SABINA BECKER, *GROßSTADTROMAN: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf* (1929), in SABINA BECKER (A CURA DI), *Döblin Handbuch: Leben – Werke – Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2016, pp. 52-61 e pp. 102-124.

<sup>5</sup> Cfr. GIANLUCA COSENTINO, *La traduzione di varietà linguistiche non standard: il caso del berlinese in “Berlin Alexanderplatz”*, in «Studi Germanici. Quaderni dell'AIG», 2019, pp. 33-49, url <https://www.studigermanici.it/wp-content/uploads/2019/06/1616-935-3-PB.pdf>

<sup>6</sup> ALFRED DÖBLIN, *Das märkische Ninive*, in «*Der Sturm*», 2 (1910), p. 5. Il titolo dell'articolo - *La Ninive brandeburghese* - apre un parallelo fra Berlino e la città di Ninive, caratterizzata come la capitale dell'allora impero guglielmino dall'azione continua della distruzione e della costruzione. La similitudine fra Berlino e Ninive emerge anche dal quinto libro di *Berlin Alexanderplatz*: «E così sono andate in malora anche Roma, Babilonia, Ninive, Annibale, Cesare, tutto in malora, ma pensa un po'. C'è da notare a questo proposito, primo, che adesso in quelle città si stanno facendo scavi, come si vede nelle fotografie dei giornali illustrati di domenica scorsa, e secondo, che quelle città hanno ormai esaurito il loro scopo e quindi adesso si possono costruire città nuove», in ALFRED DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz. La storia di Franz Biberkopf*, trad. ALBERTO SPAINI, BUR, Milano 1995, p. 186.

<sup>7</sup> LINKE POOT [alias ALFRED DÖBLIN], *Theater in Berlin*, in «Prager Tageblatt», 20 novembre 1921, p. 2.

<sup>8</sup> Cfr. NATASCIA BARRALE, *Le traduzioni di narrativa tedesca durante il fascismo*, Carocci, Roma 2012; PAOLA DEL ZOPPO, *La letteratura tedesca tradotta in Italia tra il 1925 e il 1950*, in «Studi germanici» 3/4 (2013), pp. 373-443; ANNA BALDINI ET AL., *La letteratura tedesca in Italia: un'introduzione (1900-1920)*, Quodlibet, Macerata 2018; MICHELE SISTO, *Traiettorie: studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Quodlibet, Macerata 2019; ANNA FERRANDO (a cura di), *Stranieri all'ombra del duce: le traduzioni durante il fascismo*, Franco Angeli, Milano 2019.



basata sulla tecnica del montaggio cinematografico, del suo linguaggio, già riconducibile alla *Neue Sachlichkeit*, e delle capacità dell'autore di offrire uno sguardo lucido e disincantato sulla metropoli, intesa quale massima espressione tecnologica della *Moderne*.

Döblin non era berlinese e il suo sguardo sulla città lo avrebbe portato alla stesura di un vero e proprio *Programm Berlinese* (1913),<sup>9</sup> in cui i principi del montaggio musicale, pittorico e filmico giocano un ruolo fondamentale; il programma rappresenta, cioè, la summa teorica della riflessione döbliniana attorno alle possibilità estetiche offerte dalle avanguardie linguistiche, come il Futurismo italiano, che di certo ha influito sulla lingua della traduzione di *Berlin Alexanderplatz*. Per trovare le origini dello sguardo dell'autore sulla metropoli, bisogna risalire all'infanzia berlinese dello scrittore che, al contrario di quella di Walter Benjamin, non fu affatto facile, anche perché dopo il trasferimento nella capitale i Döblin si impoverirono ulteriormente. Dell'estrema povertà in cui viveva la famiglia nell'ultimo decennio del XIX secolo riferisce, ad esempio, il capitolo "Ankunft" di *Pardon wird nicht gegeben*, scritto in esilio in Francia, perciò apparso in Olanda nel 1935, e tradotto già nel 1937 in italiano con il titolo *Senza Quartiere*. Il romanzo di matrice autobiografica, che rappresenta al pari di *Berlin Alexanderplatz* una miniera per avvicinarsi alla lingua della modernità berlinese, è stato tradotto in italiano da Alessandra Scalerò, la cui sensibilità si percepisce, ad esempio, nella resa dei dialoghi fra il protagonista del romanzo e la madre, dietro ai quali si avverte l'eco delle conversazioni che scandivano i difficili anni dei Döblin nella capitale dell'impero guglielmino.<sup>10</sup>

Si manifestò in quegli anni anche la presa di coscienza del ruolo dominante della tecnologia nella metropoli, ossia della *Technisierung* della città; un tema di particolare rilievo soprattutto nella capitale della Repubblica di Weimar che con il suo specifico bagaglio lessicale e figurativo costituì certamente una sfida per i primi traduttori italiani dell'opera di Döblin. Nel racconto *Die Zeitlupe*, Döblin ha, ad esempio, sintetizzato in immagini particolarmente efficaci la situazione della metropoli nel primo Novecento, riferendosi al processo di tecnicizzazione che imperversava già allora nella *Großstadt*:

I tram a cavalli scomparivano, sopra le strade venivano tirati fili elettrici, la città soggiaceva ad un'oscillante, fitta rete. [...] Alexanderplatz mutava, Wittenbergplatz diventava qualcos'altro; cresceva, cresceva! Su Leipziger Platz l'incantevole costruzione di Wertheim e, di rimpetto, la facciata dell'insignificante Herrenhaus. [...] Su Schiffbauerdamm in Brunnenstraße, la AEG: un piacere! E più avanti, in campagna, in Tegel Borsig, e in Oberschöneweide, di nuovo la AEG.<sup>11</sup>

Fu, però, solo negli anni Venti che la modernità di Berlino si esprime pienamente nella "tecnicizzazione" e nella contingente "americanizzazione" della città che, secondo Alex De Jonge, si celava sotto la facciata dell'ossessiva *Technisierung* della metropoli durante la Repubblica di Weimar. La *Techni-*

<sup>9</sup> ALFRED DÖBLIN, *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm*, in «Der Sturm», 158/159 (1913), p. 17.

<sup>10</sup> ID., *Senza Quartiere*, trad. ALESSANDRA SCALERO, Mondadori, Milano 1937.

<sup>11</sup> ID., *Die Zeitlupe. Kleine Prosa*, a cura di WALTER MUSCHG, Walter, Olten - Freiburg i. Br. 1962, p. 59.

sierung della città conseguiva quindi all'*Amerikanisierung* della capitale tedesca ed era motivata da una necessità inconscia dei berlinesi, i quali «gradivano pensarsi come una metropoli; si trattava di un'idea centro-occidentale, l'idea americana della città di successo».<sup>12</sup>

Se, però, è vero che la modernità della Berlino degli anni Venti si manifestò nell'*Amerikanisierung* e nella *Technisierung* della metropoli, fu soprattutto quest'ultima ad assurgere sul finire degli anni Venti a oggetto di un vivace dibattito intellettuale, che coinvolse i maggiori pensatori del tempo. Nel 1929 apparve sulla rivista «Die Böttcherstraße» un'inchiesta intitolata *Technik – Absicht und Zukunft*. Fra i letterati dell'epoca, che parteciparono al dibattito innescato dalla pubblicazione dell'articolo, vi fu Döblin che espresse con particolare chiarezza le sue convinzioni in merito alla tecnicizzazione di Berlino.<sup>13</sup> Nell'articolo, inviato in risposta alla rivista, l'autore richiamò l'attenzione dei lettori su un suo breve scritto apparso nel 1924 – *Der Geist des naturalistischen Zeitalters* –<sup>14</sup> per ribadire un'ottimistica valutazione dello «spirito naturalistico» associato alla tecnica. Nella risposta all'inchiesta, si riscontra, tuttavia, una certa diffidenza di Döblin nei confronti di chi paragonava lo sviluppo culturale della Germania al suo progresso tecnologico.

È, quindi, utile chiarire il significato ideologico sotteso alla *Technisierung* di Berlino durante la Repubblica di Weimar,<sup>15</sup> che fa da basso continuo a *Berlin Alexanderplatz* e alla sua traduzione in lingua italiana. Nella capitale della *goldene Zeit*, il progresso tecnologico fu molto apprezzato, come testimonia già nelle prime pagine di *Berlin Alexanderplatz* l'attenzione dedicata da Franz Biberkopf alle insegne luminose, ai cinematografi, ai tram e ai lavori relativi alla realizzazione della metropolitana attorno alla piazza berlinese:

Pioveva. A sinistra, nella Münzstrasse, brillavano insegne luminose, cinematografi. Arrivato all'angolo non poté proseguire, la gente stava ferma presso uno sbarramento sotto cui si apriva una gran buca, i binari dei tram correvano liberi nell'aria, sopra a tavolati; e proprio in quel momento, pian piano passava un tram. Ecco qua che fanno delle metropolitane, vuol dire che a Berlino c'è lavoro. Poi ancora un cinematografo.<sup>16</sup>

La tecnologia esercitò sui berlinesi un'attrazione tale da tramutarsi in un'esaltazione che la traduzione del romanzo apparsa nel 1931 non poteva certo non cogliere, mostrando così all'Italia fascista un modello di modernità alla quale ispirarsi. Benché Spaini non avesse certo in animo di sostenere il fascismo con la sua traduzione, il fatto che dal romanzo non si colga esplicitamente la “discendenza americana” della modernità della metropoli fa sì che la sua

<sup>12</sup> ALEX DE JONG, *The Weimar Chronicle. Prelude to Hitler*, Paddington Press, London 1978, p. 130.

<sup>13</sup> Cfr. ALFRED DÖBLIN, *Antwort auf die Umfrage 'Technik - Absicht und Zukunft'*, in «Die Böttcherstraße», I (1929), pp. 10-11.

<sup>14</sup> Cfr. ID., *Der Geist des naturalistischen Zeitalters*, in «Die Neue Rundschau», 35 (1924), pp. 1275-1293.

<sup>15</sup> Sul tema della cosiddetta “americanizzazione” della metropoli, cfr. ERHARD SCHÜTZ, “Wenn wir 1918...Amerikanismus, Technikult und literarische Utopien”, in ID., *Romane der Weimarer Republik*, Fink, München 1986, pp. 70-88.

<sup>16</sup> A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, cit., p. 36.

rapida e pervasiva tecnicizzazione potesse essere facilmente imbrigliata nel culto fascista del progresso. Svincolare la tecnicizzazione della metropoli dall'americanizzazione non era, in fondo, tanto difficile, se si pensa che già nel 1878, ovvero in pieno impero guglielmino, per celebrare l'ottavo anniversario della vittoria di Sedan, la ditta Siemens & Halske illuminò a giorno la Königstraße. In breve, la metropoli avrebbe posseduto una rete elettrica in grado di illuminare l'intero centro cittadino e i quartieri occidentali della capitale che, oltre a diventare più sicura, iniziò a contendere a Parigi il primato di *ville lumière*. Nella luce, la Germania degli anni Venti riconobbe un simbolo della propria modernità; non stupisce quindi che uno degli eventi mondani più frequentati dell'epoca fu l'esposizione "Berlin im Licht", tenutasi nell'ottobre 1928. In quella circostanza fu eretta una gigantesca colonna luminosa che annunciava la svolta della città verso una *Weltstadt* di luce, mentre le pagine di *pamphlet* e giornali dell'epoca si riempirono di articoli che elogiavano l'illuminazione artificiale della metropoli. L'antica credenza popolare che identificava nel tedesco un *Lichtmensch* per natura si rinvigorì durante la Repubblica di Weimar; essa contagiò anche Kurt Weill che, notoriamente scettico nei confronti delle innovazioni, compose per l'esposizione la celebre canzone *Berlin im Licht*. Interi spettacoli teatrali e cabaret si basarono sulla glorificazione della luce, come la *Berliner Lichter* (1927) di Nelson, mentre la canzone di Paul Lincke intitolata *Glühwürmchen, Glühwürmchen, flimmre* divenne celeberrima nella Berlino della *goldene Zeit*. Dall'esaltazione allora tributata alla tecnologia si evince una certa ingenuità dei berlinesi, i quali si spingevano a ritenere che fosse possibile "misurare" la modernità di una città dal numero di luci che illuminavano le sue strade, oppure da quello degli scaffali dei suoi grandi magazzini.<sup>17</sup>

In questa città della luce in continua crescita e in costante mutamento, lo sguardo di Döblin si era già rivolto all'analisi della condizione delle classi sociali che abitavano la metropoli. Il giovane scrittore cominciò, infatti, presto a misurarsi con i problemi della *Weltstadt*, cioè con la "questione sociale" e, certo, non muovendo dalla riflessione di filosofi o pensatori della destra tedesca. A fornire a Döblin un metodo per confrontarsi con la società fu, infatti, Friedrich Engels che, già nell'anno in cui lo scrittore si trasferì a Berlino, propose una lucida analisi della società tedesca del tempo con *Die Rolle der Gewalt in der Geschichte* (1887-1888), un'attenta disamina della condizione della piccola borghesia di allora capace di aprire a Döblin interessanti prospettive per indagare le differenti stratificazioni sociali di Berlino.<sup>18</sup> Furono soprattutto i contrasti sociali, che lo sopraffacevano nella crescente metropoli tedesca, a indurre lo sguardo dell'autore a sondare il ruolo delle classi nella Berlino guglielmina e weimariana. Attorno ai conflitti sociali si snodano d'altronde anche le vicende di Franz Biberkopf che, in *Berlin Alexanderplatz*, mette in gioco la propria appartenenza a un gruppo sociale. Tramite Biber-

<sup>17</sup> Un'altra ed indiscutibile icona di modernità dell'epoca furono i grandi magazzini, come il Karstadt sull'Hermannplatz, una costruzione monumentale apprezzata, anche, per una colonna di luce alta 15 metri utilizzata dagli aeroplani come punto di riferimento per raggiungere l'aeroporto di Tempelhof. Sui grandi magazzini come simbolo della metropoli durante gli anni Venti, cfr. PAOLO CHIARINI, ANTONELLA GARGANO, *La Berlino dell'Espressionismo*, Editori riuniti, Roma 1997, pp. 54-58, mentre sulla metropoli tedesca fra età guglielmina e Repubblica di Weimar, cfr. ANTONELLA GARGANO, *Progetto metropoli. La Berlino dell'Espressionismo*, Silvy, Scurelle (TN) 2012.

<sup>18</sup> FRIEDRICH ENGELS, *Die Rolle der Gewalt in der Geschichte*, in KARL MARX - FRIEDRICH ENGELS, *Gesamtausgabe*, Dietz Verlag, Berlin 1984, p. 432.

kopf si palesa l'impossibilità dello stesso Döblin di appartenere a un ceto particolare e, quindi, di possedere un'identità sociale stabile. Egli è un soggetto sradicato dal tempo che si muove, come il suo ideatore, fra le classi ed è incapace di inserirsi nel tessuto sociale. Lo stesso Döblin ha, d'altronde, dichiarato che, narrando la parabola esistenziale di Biberkopf, era sua intenzione occuparsi «della questione sociale degli individui che, per chissà quale motivo strappati dalla propria sfera interna, non si possono più successivamente unire ad a un'altra classe, la questione degli individui che «si trovano fra le classi»».<sup>19</sup>

La «questione sociale» venne indagata da Döblin nell'alveo dei rapporti che i ceti intessono fra loro, dissodando nelle loro complesse relazioni il terreno per la lotta di classe. Con ciò, le analisi socio-letterarie dello scrittore rivelano la validità dell'assunto marxista secondo il quale: «Non è la coscienza dell'individuo a determinare il suo essere, è invece al contrario il suo essere sociale a determinare la sua coscienza».<sup>20</sup> Döblin, che era figlio di un piccolo commerciante, osservò la società e la realtà berlinese degli anni Dieci e Venti dalla prospettiva piccolo-borghese. Per questo motivo, quando la sua scrittura indaga l'«orribile lotta dell'uomo per il profitto, per essere o per non essere»,<sup>21</sup> gli aspetti materiali dell'esistenza vengono considerati condizioni elementari e necessarie della vita stessa. Lo scrittore credeva nel superamento dei contrasti fra le classi attraverso una lotta volta a sconfiggere «la causa principale di ogni male, il capitalismo – anch'esso cadrà - con molti altri .... e fiorirà un mondo nuovo, più bello – migliore di quello attuale – in cui tutti avranno pari obblighi lavorativi, uguale piacere nel lavoro e senza lavoro nessun piacere e nessun lavoro senza piacere, sì, il lavoro sarà esso stesso piacere».<sup>22</sup>

Questa visione del capitalismo è sottesa alla storia di Franz Biberkopf narrata in *Berlin Alexanderplatz*, secondo il quale una volta estirpata la «causa di ogni il male», il vecchio mondo crollerà e sarà possibile raggiungere la libertà invocata nell'ultima pagina del romanzo: «andiamo verso la libertà, avanti verso la libertà, il vecchio mondo deve crollare, destate, è l'aria fresca dell'aurora».<sup>23</sup> Il programma sociale di Biberkopf, il cui anticapitalismo fu certamente frainteso dal fascismo a proprio vantaggio e promosse la traduzione del romanzo in italiano, discende anche dal progressivo affinarsi dello sguardo di Döblin sulla *Weltstadt*, che si rende innanzitutto evidente nella vasta produzione di articoli giornalistici dell'autore che, dalla prima edizione della rivista «Der Sturm» (1910) alla pubblicazione dell'ultimo fascicolo di «Das goldene Tor» (1951), si sviluppa lungo circa un quarantennio. In particolare, rientrato a Berlino dopo la Grande guerra, Döblin lavorò per alcuni quotidiani cittadini, come la «Vossische Zeitung» e il «Berliner Tageblatt». Su questi giornali apparvero alcune descrizioni della città interessanti per la concezione della metropoli definitivamente maturata dallo scrittore durante la Repubblica di Weimar. Sulla «Vossische Zeitung», accanto ad alcuni arti-

<sup>19</sup> *Materialien zu Döblin "Berlin Alexanderplatz"*, a cura di MATTHIAS PRANGEL, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975, p. 41.

<sup>20</sup> KARL MARX, *Zur Kritik der politischen Ökonomie* in MARX - ENGELS, *Gesamtausgabe*, cit., p. 206.

<sup>21</sup> Cfr. nota 2.

<sup>22</sup> A. DÖBLIN, [Die Frau in der Klassegesellschaft (1896)], cit., p. 13.

<sup>23</sup> ID., *Berlin Alexanderplatz*, op. cit., p. 500.

coli di psicoanalisi e medicina, apparvero dei veri e propri bozzetti dedicati alla Berlino degli anni Venti, dai quali emerge il disinteresse di Döblin per lo sfarzo dell'ovest e dei quartieri centrali della metropoli, come testimonia *Östlich um den Alexanderplatz* (1923).<sup>24</sup> Qui, Döblin innalza la piazza berlinese a luogo d'incontro e coesistenza fra le classi sociali della Berlino dell'epoca, trasmettendo al contempo un'immagine di Alexanderplatz legata al continuo flusso di individui, merci e occupazioni. Alle caratteristiche della vita attorno Alexanderplatz, di cui riferisce l'articolo, *Berlin Alexanderplatz* aggiungerà il riferimento ai lavori per la realizzazione della metropolitana sotto la piazza, che resero questo spazio urbano un luogo in permanente mutazione, un campo di sperimentazione che si offrì a Döblin durante la stesura del romanzo quale simbolo della città stessa. La piazza divenne emblema di una Berlino condannata a divenire in eterno e mai a essere, in cui si lasciano cogliere quelle tendenze destabilizzanti che, da un lato, incisero sulla vita sociale della Repubblica di Weimar fra il 1924 e il 1928 e, dall'altro, concorsero a consolidare il capitalismo.<sup>25</sup> Queste tendenze destabilizzanti, che resero la Berlino del tempo una sorta di «banco corallino che cementa l'individualità in socialità»,<sup>26</sup> emergono dal programma di Biberkopf relativo alla tranquillità, all'ordine sociale e alla libertà individuale, esposto in uno dei capitoli centrali del testo intitolato «Terza conquista di Berlino», a cui lo stesso Franz vorrebbe conformarsi.<sup>27</sup>

In questo *Korallenstock*, Biberkopf intende ricominciare la propria vita, sebbene, prima di poter diventare un uomo nuovo con un nuovo nome, dovrà confrontarsi con la morte, sperimentando una sorta di mitologico e goethiano «Muori e diventa».<sup>28</sup> Il 1928, anno in cui non a caso è ambientata la vicenda di Biberkopf, rappresenta una data simbolica per la storia di Alexanderplatz. In quell'anno venne approvata la completa ristrutturazione della piazza, con lo scopo di regolamentare il traffico che scorreva su di essa. Al centro di Alexanderplatz venne inserita una rotatoria a senso unico e, dato centrale per il romanzo di Döblin, iniziarono i lavori di costruzione della metropolitana. La piazza viene rappresentata nel romanzo come un luogo in costante trasformazione e per la traduzione italiana del passo si attinge a un linguaggio della modernità che rimanda alla simultaneità e al lessico del Futurismo, dai quali l'autore di *Berlin Alexanderplatz* elaborò il proprio originalissimo stile, definito nella celebre *Lettera aperta* a Tommaso Marinetti come

<sup>24</sup> Vgl. LINKE POOT [alias ALFRED DÖBLIN], *Östlich um den Alexanderplatz*, in «Berliner Tageblatt – Abend Ausgabe», 29 settembre 1923, p. 2.

<sup>25</sup> In questo periodo molti intellettuali erano consci di vivere in un'epoca di sovvertimento sociale e culturale, che si legava all'avvento del capitalismo. Tale coscienza della difficile condizione sociale degli anni Venti si combinò a valutazioni pessimistiche relative alla politica, anche culturale, perseguita dalla Repubblica di Weimar, che si leggono, ad esempio, nell'articolo originariamente apparso nel 1927 di SIEGFRIED KRACAUER, *La massa come ornamento*, in ID., *La massa come ornamento*, trad. MARIA GIOVANNA ALMIRANTE PAPPALARDO e FRANCESCO MAIONE, Prismi, Napoli 1982, pp. 1021-03

<sup>26</sup> Questa la definizione della città come spazio della collettività proposta dallo stesso Döblin in *Der Geist des naturalistischen Zeitalters*, cit.

<sup>27</sup> A. DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, cit., p. 268.

<sup>28</sup> Sul tema mitologico nel romanzo, che ricorre in molteplici richiami extratestuali, cfr. BARBARA BAUMANN-EISENCK, *Der Mythos als Brücke zur Wahrheit. Eine Analyse ausgewählter Texte Alfred Döblins*, Schulz-Kirchner, Idstein 1992.

«Döblinismus».<sup>29</sup> Le innovazioni linguistiche, pittoriche, scultoree e musicali che il Futurismo di Marinetti aveva diffuso in Europa erano note al pubblico tedesco *in primis* grazie a «Der Sturm», che aveva fatto precedere l'esposizione nella *Sturm-Galerie* di alcuni dipinti dei futuristi italiani, esposti dal 12 aprile al 31 maggio 1912, dalla pubblicazione sulle sue colonne di articoli “propedeutici” all'evento: il *Manifest der Futuristen*, il *Manifest der Futurismus von F. T. Marinetti e Futuristen. Die Aussteller an das Publikum*, firmato da Boccioni, Carrà, Russolo e Balla. Proprio dal confronto di Döblin con questi testi e con *Die Bilder der Futuristen*, come si intitola un fondamentale articolo dell'autore apparso su «Der Sturm» a ridosso dell'esposizione dei dipinti dei Futuristi nella Galleria sulla Tiergartenstraße<sup>30</sup>, nacque quella peculiare percezione della realtà definita «Döblinismus», che frutto di una riflessione attorno al Futurismo implica un metodo letterario e, al contempo, gnoseologico. Il «Döblinismus» non si sviluppò certo in opposizione al Futurismo, quanto piuttosto in dialogo con questo movimento artistico basato sulla tecnica, sulla velocità e, quindi, sull'estetica della metropoli.<sup>31</sup> Il «Döblinismus» è, perciò, un potenziamento dell'arte della sguardo, della dinamicità e della simultaneità di Marinetti e dei suoi sodali, innestata sulla riflessione musicologica del *fin de Siècle*.<sup>32</sup>

Così, Alexanderplatz è descritto nel romanzo come un emblema della modernità e della simultaneità, grazie a un linguaggio che evoca le parole dedicate da Döblin, in *Die Bilder der Futuristen*,<sup>33</sup> al dipinto *La rivoluzione* (1912) di Luigi Russolo:

In Alexanderplatz buttano all'aria il marciapiede per costruire la metropolitana. Bisogna camminare sulle passerelle. I tram traversano la piazza, risalgono Alexanderstraße, per la Münzstraße fino al Rosenthaler Tor. A destra e a sinistre strade. Nelle strade, casa accanto a casa. E le case piene di gente, dalla cantina al solaio. In basso botteghe. Bar, ristoranti, negozi di frutta e verdura, drogherie, dolciumi, trasporti, decorazioni, confezioni per signora, farina e prodotti macinati, garage, assicurazioni contro l'incendio.<sup>34</sup>

La trasformazione della piazza diventerà nel quinto libro di *Berlin Alexanderplatz* correlativo oggettivo del percorso di tramonto e rinascita del protagonista del romanzo. Infatti, il battipalo su Alexanderplatz non solo di-

<sup>29</sup> ALFRED DÖBLIN, *Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti*, in «Der Sturm», 150-151 (1913), p. 282.

<sup>30</sup> Cfr. ID., *Die Bilder der Futuristen*, in «Der Sturm», 110 (1912), pp. 41-42.

<sup>31</sup> Cfr. STEPHANIE CATANI, “Die Geburt des *Döblinismus* aus dem Geist des *Fin de Siècle*: Döblins frühe Erzählungen im Spannungsfeld von Ästhetik, Poetik und Medizin”, in STEFFAN DAVIES, ERNEST SCHONFIELD (a cura di), *Alfred Döblin: Paradigms of Modernism*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2009, pp. 28-45.

<sup>32</sup> Cfr., a tale proposito, RAUL CALZONI, “«Der Sturm» e la musica: dimensioni acustiche nella saggistica di Alfred Döblin”, in FEDERICA LA MANNA, FRANCESCA OTTAVIO (a cura di), «Der Sturm» (1910-1932): rivista di letteratura, arte e musica dell'Espressionismo tedesco, Guida, Napoli 2018, pp. 63-87.

<sup>33</sup> Cfr. A. DÖBLIN, *Die Bilder der Futuristen*, p. 42.

<sup>34</sup> ID., *Berlin Alexanderplatz*, cit., p. 137.

strugge, ma con la sua opera apre al nuovo, cioè alla modernizzazione della città, che viene narrata con un linguaggio della metropoli frutto di immagini, parole, suoni e rumori della modernità che anche in traduzione tradisce appieno la matrice futurista del «Döblinismus»:

Brum, brum: davanti a Aschinger sull'Alex strepita il battipalo a vapore. È alto quanto il piano di una casa e come niente infila i pali di ferro per terra. [...]

Brum brum, pesta il battipalo in Alexanderplatz. Molta gente ha tempo e si ferma a guardare la macchina. Un uomo sta in cima e tira una catena, e in alto qualcosa scatta, zac, e il palo si piglia un colpo sulla testa. Tutt'intorno uomini e donne con viso allegro stanno a vedere come tutto fila svelto: zac e il palo riceve un colpo sulla testa. Alla fine diventa piccolo come la punta di un dito ed ecco che gli arriva un altro colpo e adesso può fare quel che vuole: è sparito sottoterra. Perbacco, l'hanno condito bene. E la gente se ne va soddisfatta.<sup>35</sup>

L'Alexanderplatz descritto da Döblin, nella sua duplice connotazione di luogo della «costruzione» e della «distruzione»,<sup>36</sup> rappresenta la Berlino che dal tempo della *Kaiserzeit* fu esperita e immaginata come capitale della velocità, del lavoro e della continua trasformazione. Parallelamente, la piazza venne percepita dallo scrittore come luogo liminale fra l'ovest borghese e l'est proletario di Berlino; in alcuni *feuilletons* scritti da Döblin, come ancora *Östlich um den Alexanderplatz*, la piazza si manifesta come estremo avamposto della civilizzazione e luogo di transito verso una *terra incognita*. Metonimia dell'intera città, Alexanderplatz, con la sua valenza di spazio caratterizzato dalla distruzione, dal male e dalla violenza, apre alla lettura della metropoli come luogo della morte e della decadenza, la cui allegoria più riuscita nel romanzo di Döblin è quella della *Hure Babylon*:

In riva all'acqua c'è la grande Babilonia, la madre di tutte le impurità e di tutti gli orrori della terra. Essa siede su un animale di colore scarlatto, e ha sette teste e dieci corna, bisognerebbe che tu la vedessi. Ogni tuo passo la rallegra. Essa è ebra del sangue dei santi che ha divorato. Queste sono le corna con cui ti si getta contro, essa viene su dall'abisso e ti conduce verso la maledizione. Guardala, le perle, lo scarlatto, la porpora, i denti, come li digrigna, e quelle labbra grosse e carnose su cui è passato il sangue, con quelle ha bevuto. La puttana Babilonia! Occhi velenosi giallo-oro, collo di vampiro! E come ti ride in faccia!<sup>37</sup>

La «madre di tutte le impurità» dalle sette teste non combatte sola Biberkopf, ma è coadiuvata dalla morte, figura con la quale è anche in costante antagonismo. La morte, descritta attingendo a differenti modulazioni dell'iconografia classica e cristiana, assume le sembianze del «grande immolatore, del

<sup>35</sup> Ivi, p. 183.

<sup>36</sup> Lo stesso Döblin, indicando nel saggio *Das Ich über der Natur* (1926-1927) la base filosofica di *Berlin Alexanderplatz*, ha parlato dei principi «della costruzione e della distruzione» nei termini di «una duplice divinità», la cui azione regola il mondo, cfr. ID., *Il mio libro*, in *Berlin Alexanderplatz*, cit., p. 504.

<sup>37</sup> Ivi, p. 323.

suonatore di tamburo e della figura armata di scure»,<sup>38</sup> quando nell'ultimo libro di *Berlin Alexanderplatz* trionfa sulla sua antagonista:

La perfida Babilonia può finalmente tirar su la sua bestia che si mette al galoppo e scappa per i campi sprofondando nella neve. Si volta e urla contro la morte che giubila. In quel frastuono la bestia piega i ginocchi e la femmina le vola al di sopra del collo. La morte si serra addosso il mantello. E canta giubilante: Così! Così! Il campo sussurra: Così! Così!<sup>39</sup>

Eppure Döblin non si accontenta della logica binaria, perciò estende la sovrapposizione fra la città e la *Hure Babylon* ascrivendo alla metropoli i connotati di una macchina letale, ossia riconosce nella Berlino degli anni Venti una città mortifera. Omicidio e assassinio non sono temi che ricorrono casualmente spesso nel romanzo; si tratta di due tematiche che convergono con particolare crudezza nello *Schlachthof-Kapitel*, ovvero il capitolo dell'opera dedicato al mattatoio delle città. Già la citazione biblica che porta come motto («Poiché l'uomo e la bestia hanno uguale destino, allo stesso modo che muore l'uno, muore anche l'altro»)<sup>40</sup> innalza, d'altronde, quanto accade nel macello ad allegoria delle condizioni di vita nella metropoli. Contemporaneamente, la massima configura il mattatoio come parte integrante della città, ovvero come suo microcosmo, nel quale sembrano vigere le medesime norme che regolano la vita sociale nella Berlino degli anni Venti. Nel mattatoio, come nella società metropolitana, gli individui svolgono, infatti, ruoli precisi: «Nell'azienda sono occupate 258 persone, tra cui veterinari, ispettori, bollatori, aiuto veterinari, aiuto ispettori, impiegati in pianta stabile, operai».<sup>41</sup> La natura all'esterno di questo luogo appare fredda e insensibile al loro destino, mentre la *Großstadt*, al pari dello *Schlachthof*, è dominata dalla filosofia dell'utile, dell'odio e dell'indiscriminata prevaricazione: «Gli alberi sono spogli, è inverno, gli alberi hanno mandato i loro succhi nelle radici e attendono la primavera».<sup>42</sup>

Nel capitolo pare che solamente l'insieme delle bestie da macellare, simbolo degli abitanti di Berlino, sia stato concepito da Döblin come un essere vivente, ma ad esso l'autore si riferisce solo con una breve descrizione che manifesta la violenza dominante nella metropoli dell'epoca: «Due si azzuffano, c'è posto nell'angolo, testa contro testa cercano di morsiarsi il collo, gli orecchi, girano in cerchio, rantolano, ogni tanto restano fermi e silenziosi, si mordono soltanto».<sup>43</sup>

In questa immagine culmina la rappresentazione della *Großstadt* intesa come meccanismo mortale che per continuare a vivere necessita di quelle vittime che si nutriranno delle bestie che stanno per essere macellate. In questo contesto va, con ogni probabilità, letta anche la similitudine fra la città e un

<sup>38</sup> Ivi, p. 488.

<sup>39</sup> Ivi, p. 489.

<sup>40</sup> Ivi, p. 151.

<sup>41</sup> Ivi, p. 152.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Ivi, p. 153.



«banco corallino» che cementa l'individualità in socialità: si tratta di una *Geselligkeit* della quale Döblin ci ha dato ampia testimonianza e di cui il lettore italiano poteva leggere già dopo pochi anni dalla pubblicazione del volume in Germania grazie alla traduzione del romanzo di Spaini, cogliendo la descrizione di una metropoli moderna, ovvero di una Berlino che già fagocitava e annientata l'individualità in quella pericolosa collettività che sarebbe di lì a poco confluita nella massa inneggiante al *Führer* e, in Italia, a Mussolini.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALDINI, ANNA, ET AL., *La letteratura tedesca in Italia: un'introduzione (1900-1920)*, Quodlibet, Macerata 2018.
- BARRALE, NATÁSCIA, *Le traduzioni di narrativa tedesca durante il fascismo*, Carocci, Roma 2012.
- BAUMANN-EISENCK, BARBARA, *Der Mythos als Brücke zur Wahrheit. Eine Analyse ausgewählter Texte Alfred Döblins*, Schulz-Kirchner, Idstein 1992.
- BECKER SABINA (A CURA DI), *Döblin Handbuch: Leben - Werke - Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2016.
- CALZONI RAUL, "«Der Sturm» e la musica: dimensioni acustiche nella saggistica di Alfred Döblin", in FEDERICA LA MANNA E FRANCESCA OTTAVIO (a cura di), «Der Sturm» (1910-1932): rivista di letteratura, arte e musica dell'Espressionismo tedesco, Guida Napoli 2018, pp. 63-87
- CATANI STEPHANIE, *Die Geburt des Döblinismus aus dem Geist des Fin de Siècle: Döblins frühe Erzählungen im Spannungsfeld von Ästhetik, Poetik und Medizin*, in STEFFAN DAVIES, ERNEST SCHONFIELD (A CURA DI), *Alfred Döblin: Paradigms of Modernism*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2009, pp. 28-45.
- CHIARINI, PAOLO, E ANTONELLA GARGANO, *La Berlino dell'Espressionismo*, Editori riuniti, Roma 1997.
- COSENTINO, GIANLUCA, *La traduzione di varietà linguistiche non standard: il caso del berlinese in "Berlin Alexanderplatz"*, in «Studi Germanici. Quaderni dell'AIG», 2019, pp. 33-49.
- DE JONG, ALEX, *The Weimar Chronicle. Prelude to Hitler*, Paddington Press, London 1978.
- DEL ZOPPO, PAOLA, *La letteratura tedesca tradotta in Italia tra il 1925 e il 1950*, in «Studi germanici» 3/4 (2013), pp. 373-443.
- DÖBLIN, ALFRED, *Das märkische Ninive*, in «Der Sturm», 2 (1910), p. 5.
- ID., *Die Bilder der Futuristen*, in «Der Sturm», 110 (1912), pp. 41-42.
- ID., *Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti*, in «Der Sturm», 150-151 (1913), p. 282.
- ID., *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm*, in «Der Sturm», 158-159 (1913), p. 17.
- ID., *Der Geist des naturalistischen Zeitalters*, in «Die Neue Rundschau», 35 (1924), pp. 1275-1293.
- ID., *Antwort auf die Umfrage 'Technik - Absicht und Zukunft*, in «Die Böttcherstraße», 1 (1929), pp. 10-11.
- ID., *Senza Quartiere*, trad. ALESSANDRA SCALERO, Mondadori, Milano 1937.
- ID., *Die Zeitlupe. Kleine Prosa*, a cura di WALTER MUSCHG, Walter, Olten - Freiburg i. Br. 1962.
- ID., *Berlin Alexanderplatz. La storia di Franz Biberkopf*, trad. ALBERTO SPAINI, BUR, Milano 1995.
- ID., *Schriften zur Politik und Gesellschaft*, in ID., *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*, a cura di CHRISTINA, ALTHEN, Fischer, Frankfurt am Main 2015.
- FERRANDO, ANNA (A CURA DI), *Stranieri all'ombra del duce: le traduzioni durante il fascismo*, Franco Angeli, Milano 2019.
- GARGANO, ANTONELLA, *Progetto metropoli. La Berlino dell'Espressionismo*, Silvy, Scurelle 2012.

- KRACAUER, SIEGFRIED, *La massa come ornamento*, in ID., *La massa come ornamento*, trad. MARIA GIOVANNA ALMIRANTE PAPPALARDO e FRANCESCO MAIONE, Prismi, Napoli 1982, pp. 1021-03
- LINKE POOT [alias ALFRED DÖBLIN], *Theater in Berlin*, in «Prager Tageblatt», 20 novembre 1921, p. 2.
- ID., *Östlich um den Alexanderplatz*, in «Berliner Tageblatt – Abend Ausgabe», 29 settembre 1923, p. 2.
- MARX, KARL, E FRIEDRICH ENGELS, *Gesamtausgabe*, Dietz Verlag, Berlin 1984.
- PERRONE CAPANO, LUCIA, *La scrittura e l'immaginario in Alfred Döblin*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2002.
- PRANGEL, MATTHIAS (A CURA DI), *Materialien zu Döblin "Berlin Alexanderplatz"*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975.
- SCHRÖTER, KLAUS, *Alfred Döblin*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1993.
- SCHÜTZ, ERHARD, *Romane der Weimarer Republik*, Fink, München 1986.
- SISTO, MICHELE, *Traiettorie: studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Quodlibet, Macerata 2019.



#### PAROLE CHIAVE

Metropoli; tecnologia; capitalismo; fascismo; futurismo; americanizzazione



#### NOTIZIE DELL'AUTORE

Raul Calzoni è professore ordinario di letteratura tedesca presso il Dipartimento di Lingue, letterature e culture straniere dell'Università degli Studi di Bergamo. Ambiti di ricerca: la letteratura del periodo classico-romantico (J. W. von Goethe, F. Schiller, Novalis, E.T.A. Hoffmann), del *Vormärz* e del Realismo poetico (G. Büchner e T. Storm), la civiltà letteraria tedesca della *Moderne* (Benjamin, Bloch, Döblin) e il rapporto fra memoria, storia e testimonianza nella letteratura relativa alla Seconda guerra mondiale, alla Shoah e alla ricostruzione culturale dell'Austria e della Germania dopo la cesa del nazismo (G. de Bruyn, G. Grass, G. Roth, W. Kempowski, W.G. Sebald). Fra le sue pubblicazioni: *La letteratura tedesca del secondo dopoguerra. L'età delle macerie e della ricostruzione (1945-1961)* e *La letteratura tedesca contemporanea. L'età della divisione e della riunificazione*.

#### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

RAUL CALZONI, *Berlin Alexanderplatz di Alfred Döblin. Tradurre la modernità berlinese della Repubblica di Weimar*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



## COMPOSIZIONE SURREALISTA CON FIGURA INVISIBILE

### IL GOLEM DI GUSTAV MEYRINK NELLA TRADUZIONE DI ENRICO ROCCA

CRISTINA FOSSALUZZA – *Università Ca' Foscari Venezia*

*Il Golem* di Gustav Meyrink (1915), tradotto in italiano nel 1926, fu un romanzo fantastico dal grandissimo successo editoriale. La sua veloce ricezione in Italia non si giustifica solo con l'interesse per la letteratura esoterica o dell'orrore, ma va ricondotta alla scrittura modernista che lo caratterizza. Il traduttore e curatore Enrico Rocca lo legge come una "composizione surrealista", nella quale confluiscono, si amalgamano e si trasformano nuove e significative tendenze delle letterature e delle arti degli anni Dieci e Venti del Novecento e nella quale la figura che dà il titolo al romanzo è resa volutamente "invisibile".

Gustav Meyrink's *Der Golem* (1915), translated into Italian in 1926, was a fantastic novel with a huge publishing success. Its fast reception in Italy is not only justified by the interest in esoteric or horror literature, but also by the modernist writing that characterises it. Translator and editor Enrico Rocca reads it as a "surrealistic composition", in which new and significant trends in the literature and arts of the 1910s and 1920s converge, amalgamate and transform, and in which the title figure of the novel is deliberately rendered "invisible".

#### I LA FORTUNA DEL GOLEM

Se si guarda alla letteratura di lingua tedesca tradotta in Italia negli anni Venti del Novecento<sup>1</sup> spiccano testi di grande successo editoriale che oggi hanno una popolarità molto inferiore o non rientrano più nel canone. Con una tiratura straordinaria per l'epoca di 145.000 copie solo negli anni 1915-1917,<sup>2</sup> di questi *bestseller* di allora fa parte anche *Der Golem* di Gustav Meyrink, un romanzo che ai nostri giorni è ormai poco conosciuto e che le storie della letteratura nominano solo a margine.<sup>3</sup> Cominciato intorno al 1907, l'originale tedesco esce a puntate sulla rivista espressionista *Die weißen*

<sup>1</sup> Per una panoramica si vedano la banca dati digitale e i materiali del progetto: "LTit - Letteratura tradotta in Italia" <https://www.ltit.it/> (consultato il 24 agosto 2022).

<sup>2</sup> Come riporta il curatore AXEL DUNKER nel suo *Nachwort* all'edizione, in GUSTAV MEYRINK, *Der Golem*, Stuttgart, Reclam 2017, pp. 323-330, qui p. 323. Dunker fa notare quanto sia stata capillare e incisiva la campagna pubblicitaria messa in campo per la vendita di tale volume, ben oltre quanto si usasse all'epoca, e collega tale strategia alla volontà di alimentare il gusto per il sensazionale del pubblico, distogliendone l'attenzione dalla guerra. Binder sottolinea come tale politica fosse anche legata al "genio della propaganda" Georg Heinrich Meyer, che aveva assunto la guida della casa editrice Wolff (per cui esce il romanzo nel 1915) quando il precedente direttore Kurt Wolff allo scoppio della guerra era stato chiamato alle armi, cfr. HARTMUT BINDER, *Gustav Meyrink: Ein Leben im Bann der Magie*, Prag, Vitalis 2009, p. 497.

<sup>3</sup> È indicativo che Meyrink, per esempio, non compaia che di sfuggita nella recente storia della letteratura: cfr. CHIARA BUGLIONI ET AL. (a cura di), *La letteratura tedesca. Epoche, generi, intersezioni*, Milano, Mondadori, 2019: vol. 1, p. 438 e vol. 2, p. 76.

*Blätter* fra il 1913 e il 1914.<sup>4</sup> Nel 1915, in piena guerra mondiale, viene poi pubblicato in una prima edizione, in seguito più volte ristampata, per la casa editrice Wolff. Già nel 1926 viene tradotto in italiano dal goriziano Enrico Rocca per l'editore Campitelli di Foligno, corredato da diverse note di commento e da un'introduzione dello stesso traduttore.<sup>5</sup> Si tratta del primo testo letterario che Rocca traduce in italiano, dimostrando un grande talento che negli anni successivi lo porterà a essere molto apprezzato e a ricevere anche altri incarichi nella mediazione culturale con i Paesi di lingua tedesca.<sup>6</sup> Le sue qualità sono state riscoperte dalla critica in tempi recenti; e non da ultimo per l'amicizia con Stefan Zweig, autore allora famosissimo, di cui Rocca tradusse con successo alcune opere, fra le quali la novella *Amok*.<sup>7</sup> Se a fronte della celebrità di Zweig è evidente l'interesse del mercato letterario italiano degli anni Venti e dello stesso Rocca per questo autore e dunque il motivo che porta a tradurre i suoi testi,<sup>8</sup> è forse meno intuitivo il motivo del successo in Italia di *Der Golem* di Meyrink. Di primo acchito si potrebbe ipotizzare un interesse per la letteratura fantastica in tempi bui, di ricerca di distrazioni in anni politicamente sempre più difficili. È tuttavia curioso che per le traduzioni in italiano di altri testi ascrivibili alla letteratura fantastica in lingua tedesca di questo periodo bisogna attendere molti decenni: un importante romanzo come

<sup>4</sup> Già nel 1911 era uscita una parte del romanzo nella nuova rivista berlinese *Pan*. Si tratta del capitolo che poi si intitolerà *Praga*, che viene inizialmente pubblicato con il titolo di *Der Trödler Wassertrum*, e in una forma molto diversa da quella che sarà poi definitiva. Cfr. H. BINDER, *Gustav Meyrink: Ein Leben im Bann der Magie*, cit., p. 460.

<sup>5</sup> Rocca, profondo conoscitore della letteratura tedesca contemporanea, rivestì un ruolo importante nel panorama intellettuale italiano dai secondi anni Dieci in avanti, diventando un vero e proprio mediatore fra le due culture. Negli anni, Rocca pubblica inoltre moltissimi articoli in vari periodici italiani, in cui si occupa di letteratura tedesca e in particolare di quella austriaca. Per una lista degli articoli cfr. ANGELA MARIA BOSCO, *Enrico Rocca germanista*, in *Enrico Rocca, un germanista italiano fra le due guerre*, a cura di ID. e SERGIO RAFFAELLI, in «Studi germanici», 46, 1 (2008), pp. 99-179, in particolare pp. 132-135. Rocca scrive inoltre di letteratura italiana per la rivista tedesca «Literarische Welt». Su tutte queste attività di mediazione culturale cfr. RENATE LUNZER, *Triest: eine italienisch-österreichische Dialektik*, Klagenfurt, Wieser 2002 (trad. it. *Irredenti redenti. Intellettuali giuliani nel '900*, Trieste, Lint Editoriale 2009, pp. 219-242) e STEFANIA DE LUCIA, *Enrico Rocca*, in «Tradurre - Pratiche, teorie, strumenti», n. 17 (2019) <https://rivistatradurre.it> (consultato il 24 agosto 2022).

<sup>6</sup> Il suo talento come traduttore viene per esempio riconosciuto e valorizzato anche da una figura di spicco del panorama di quegli anni come Giuseppe Antonio Borgese, che lo invita a collaborare alla collana «Narratori Nordici», fondata da Lavinia Mazzucchetti, come traduttore di Jakob Wassermann e Stefan Zweig e con la «Biblioteca Romantica» da lui diretta per Mondadori come traduttore del *Rabbi di Bacharach* e di altre opere di Heine. Cfr. in proposito il carteggio pubblicato in: GIANCARLO LANCELLOTTI e SANDRA ZONCH, *Addio, Italia cara...: vita opere e mistero di Enrico Rocca goriziano*, a cura di CRISTINA BENUSSI, Trieste, Hammerle Editori 2004, pp. 142-150.

<sup>7</sup> Sul rapporto con Zweig cfr. anche la conferenza di ORIETTA ALTIERI-ALT: *Un'amicizia del mondo di ieri: Enrico Rocca, goriziano, traduttore di Stefan Zweig*, «Youtube», 2 marzo 2022, url <https://www.youtube.com/watch?v=WARfdE7tsPA> (consultato il 24 agosto 2022). I forti legami che legano Rocca a grandi autori tedeschi dell'epoca si evincono anche dalle dediche nei volumi della sua biblioteca conservata presso l'Istituto italiano di Studi Germanici, di cui dà conto A. M. BOSCO nella ricostruzione del «Fondo Rocca» in appendice al suo articolo: *Enrico Rocca germanista*, cit., pp. 155-179. Accanto a libri con dediche di Stefan Zweig, nella biblioteca di Rocca si trovano infatti volumi con dediche autografe di Thomas Mann, Theodor Däubler e Joseph Roth.

<sup>8</sup> Cfr. in particolare gli studi di R. LUNZER, per es.: *L'ineffabile senso dell'austriaco. Enrico Rocca austro-germanista*, in G. LANCELLOTTI e S. ZONCH, *Addio, Italia cara...: vita, opere e mistero di Enrico Rocca goriziano*, cit., pp. 117-124 e ID., *Irredenti redenti. Intellettuali giuliani nel '900*, cit., in particolare pp. 225-237.

*Die andere Seite* (1909) di Alfred Kubin<sup>9</sup> viene tradotto per esempio nella nostra lingua solo nel 1965,<sup>10</sup> mentre altre opere oggi forse meno note come quelle di Oskar Panizza o di Paul Scheerbarth vengono riscoperte e rese in italiano solo negli anni Ottanta e Novanta del Novecento.<sup>11</sup> Qual è allora il motivo dello specifico interesse per Meyrink negli anni Venti? L'ipotesi del nostro contributo è che questo romanzo sia stato recepito e tradotto in Italia per ragioni che non si giustificano derubricandolo esclusivamente nella letteratura esoterica o dell'orrore.<sup>12</sup> Esse vanno invece ricercate nella scrittura "modernista" che lo caratterizza, una scrittura che trova in questo romanzo un'espressione del tutto singolare nel panorama della letteratura tedesca dei primi decenni del Novecento, la quale a sua volta s'incrocia con tendenze e interessi simili nella scena culturale italiana degli anni immediatamente successivi. In questo senso, *Der Golem* appare un romanzo particolarmente significativo per la ricezione in Italia del modernismo europeo, se con modernismo intendiamo quanto nei Paesi di lingua tedesca generalmente si definisce *Moderne*.<sup>13</sup> Con questo termine si individua infatti un insieme, anche molto diverso, di avanguardie artistiche e letterarie che, auspicando il «superamento del naturalismo» (così per esempio Hermann Bahr, grande divulgatore delle tendenze del modernismo europeo nei Paesi di lingua tedesca, in un famoso saggio del 1891), sperimentano con nuove forme estetiche, ponendosi in una posizione di "rottura creativa" rispetto alla tradizione ottocentesca e traendo linfa e ispirazione da tendenze filosofiche e scientifiche moderne (si pensi solo al vitalismo di Nietzsche o alla psicoanalisi di Freud). In questo quadro, come vedremo, la particolarità del *Golem* di Meyrink consiste nel calare in un contesto del tutto nuovo il mito ebraico oggetto del racconto.

<sup>9</sup> Autore, peraltro, molto vicino a Meyrink, tanto da essersi anche impegnato a realizzare delle illustrazioni per *Il golem*. Quest'ultimo tardava però tanto a uscire che alla fine Kubin le utilizzò per il suo romanzo *Die andere Seite*.

<sup>10</sup> ALFRED KUBIN, *L'altra parte. Un romanzo fantastico*, «Biblioteca Adelphi» 1, Milano, Adelphi 1965, trad. di LIA SECCI.

<sup>11</sup> Per una ricognizione dettagliata della letteratura fantastica in lingua tedesca nei primi tre decenni del Novecento, comprensiva delle traduzioni in italiano, si veda MARGHERITA COTTONE: *La letteratura fantastica in Austria e Germania (1900-1930). Gustav Meyrink e dintorni*, Palermo, Sellerio 2009, pp. 129-153.

<sup>12</sup> Nel corso del tempo, la critica ha poco considerato questo autore, trattandolo da specifici punti di vista e tendendo a concentrarsi sulle tematiche magico-esoteriche nella sua opera. Su questo aspetto, che motiva anche l'interesse in Italia di figure come Julius Evola per la sua opera, cfr. per es. la raccolta di saggi: GIANCARLO SERI (a cura di), *Mistero e arcano immaginario nell'opera di Gustav Meyrink*, Acireale/Roma, Tipheret 2016 o la recente riedizione del testo dell'esoterista HENRI BIRVEN, *Gustav Meyrink als magisch-esoterischer Dichter: zur Einführung in die Probleme seiner Romane*, a cura di HANS THOMAS HAKL, Gaggenau, H. Frietsch Verlag 2020. Fra i lavori più significativi degli ultimi tempi su questo autore, che invece danno un'immagine meno unilaterale della sua produzione letteraria, si segnala in particolare la già citata biografia di H. BINDER, *Gustav Meyrink: Ein Leben im Bann der Magie*, cit. oltre alla raccolta di scritti: *Gustav Meyrink. Satirisches, Groteskes und Makabres aus dem Simplificissimus (1901-1926)*, Köln, Launenweber Verlag 2017, nel quale si raccolgono le prose pubblicate da Meyrink nella rivista satirica *Simplificissimus*. Per quanto riguarda gli studi in lingua italiana, si ricordano invece le pubblicazioni di M. COTTONE e soprattutto: *La letteratura fantastica in Austria e Germania (1900-1930)*, cit.

<sup>13</sup> Cfr. fra gli altri: SABINA BECKER e HELMUTH KIESEL, *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin, de Gruyter 2007 e WALTER DELABAR, *Klassische Moderne. Deutschsprachige Literatur 1919-1933*, Berlin, Akademie 2009.

## 2 REALISMO, PSICOLOGIA, MAGIA. UN ROMANZO MISTICO-ESOTERICO?

La leggenda dell'essere formato da polvere o argilla che prende vita attraverso l'evocazione rituale di una combinazione di lettere per aiutare la comunità<sup>14</sup> nel testo di Meyrink assume da subito sfumature moderniste. Già l'ambientazione del primo capitolo, intitolato *Schlaf*, ci porta infatti vicino alla letteratura di matrice neoromantica, con il suo paesaggio notturno e lunare in cui il protagonista perde se stesso e cade in un visionario stato di dormiveglia dopo aver letto un testo sulla vita di Buddha. Si ritrova poi nel ghetto di Praga sotto le spoglie di un intagliatore di gemme, maestro Athanasius Pernath, con il quale scopre di aver scambiato cappello e identità. La rappresentazione del golem, più che essere la figurazione mistica della tradizione, in Meyrink si lega perciò già all'inizio del romanzo a una riflessione narrativa sull'identità e il doppio, l'inconscio e il fantastico. Il fatto che la tradizione della leggenda ebraica, con le sue implicazioni mistico-esoteriche, nel romanzo sia più occasionale di quanto possa apparire a prima vista rispetto a tematiche del primo Novecento emerge anche da una serie di ulteriori piccoli segnali. Primo fra tutti il fatto che il titolo che l'autore aveva inizialmente pensato per il suo libro non facesse affatto riferimento al golem, ma recitasse invece: *Der Stein der Tiefe. Ein Guckkasten (La pietra del profondo. Un mondo nuovo)*.<sup>15</sup> *Golem* era in realtà solo il titolo di un singolo capitolo: il quinto, quello che, riprendendo un motivo ricorrente nella narrativa di E.T.A. Hoffmann,<sup>16</sup> poi diventerà *Punsch* (nella versione di Rocca Ponce), nel quale maestro Pernath, il burattinaio Zwakh, il musicista Procopio e il pittore Vrieslander, bevendo del punch bollente, iniziano a parlare per la prima volta esplicitamente del golem. La proposta di modificare il titolo in *Il golem* era arrivata dalla casa editrice, rispondendo a motivi più legati al mercato letterario che a esigenze narrative interne al testo.<sup>17</sup> Il primo titolo in realtà non ha dunque alcun legame con la tradizione della mistica ebraica, ma evoca tut-

<sup>14</sup> Per la storia dei riferimenti sul golem nella Scrittura e nel Talmud e poi nella cabala medievale si veda la *Prefazione* di ELÉMIRE ZOLLA all'edizione Bompiani del romanzo del 1966, pp. VII-XVI, in particolare pp. VII-XI. La storia mistica del golem viene poi ripresa nel Cinquecento nella leggenda praghese del gigante d'argilla creato dal Rabbi Löw alla corte dell'imperatore Rodolfo II, narrata anche da Jacob Grimm, come documenta per es. RENATE MOEHRING nel suo contributo: *Die Golem-Sage bei Jacob Grimm und in Handschriften Achim von Arnims*, in *Märchen, Mythen und Moderne: 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, a cura di CLAUDIA BRINKER-VON DER HEYDE et. al, vol. 2, Frankfurt a. M., Lang 2015, pp. 1105-1116. Tale mito, da figura che aiuta la comunità nelle varie riletture successive si trasforma poi in un automa minaccioso che sfugge al controllo dell'uomo. Nel corso del tempo esso ha infatti un'enorme fortuna, venendo più volte ripreso anche in celebri raffigurazioni artistiche e letterarie del Novecento e oltre: dal Romanticismo, a Frankenstein al Gollum dello *Hobbit* di John Ronald Reuel Tolkien. Su tali rielaborazioni cfr. per es. il catalogo della mostra che si è tenuta allo Jüdisches Museum di Berlino tra il 23 settembre 2016 e il 29 gennaio 2017: *GOLEM*, a cura di EMILY D. BILSKI e MARTINA LÜDICKE im Auftrag des Jüdischen Museums Berlin, Bielefeld/Berlin, Kerber Verlag 2016.

<sup>15</sup> Così si legge in una nota della redazione nella prima versione del romanzo pubblicata nel 1911. Cfr. H. BINDER, *Gustav Meyrink: Ein Leben im Bann der Magie*, cit., p. 460.

<sup>16</sup> Basti pensare alla nona veglia del *Vaso d'oro* o al *Magnetizzatore*.

<sup>17</sup> Come riporta Binder, che sottolinea come anche la scelta di dare solo titoli monosillabici ai vari capitoli fosse arrivata dall'editore per lo stesso motivo, incontrando poi il favore dell'autore. Cfr. H. BINDER, *Gustav Meyrink: Ein Leben im Bann der Magie*, cit., p. 477.



t'altri aspetti, ponendo al centro in prima battuta la visione della pietra che, a partire da un passo del libro su Buddha che il personaggio sta leggendo, lo tormenta sin dal primo capitolo, assumendo «proporzioni mostruose» nel suo cervello.<sup>18</sup> La funzione di questa pietra, che significativamente ritornerà alla fine del romanzo, non si spiega nell'economia del testo se non come elemento di una sorta di ossessione di Pernath (la cui "follia" peraltro è spesso tema delle conversazioni fra gli altri personaggi), apparentemente slegato da qualunque altra dimensione di senso. Alla pietra che, come viene più volte ribadito nel capitolo, somiglia a un pezzo di grasso, si aggiungono poi le visioni di altri ciottoli che assumono diversi colori e forme, dalle «tozze salamandre screziate» modellate da un bambino a «grossi panguri» che vogliono dire «cose d'incommensurabile importanza».<sup>19</sup> Tutte queste visioni oniriche condensate nell'immagine mutevole della pietra, con la loro simbologia, introducono il lettore direttamente nella coscienza del personaggio, che diventa una sorta di grande calderone nel quale confluiscono di diverso colore e chiarezza».<sup>20</sup> E sono proprio i meandri della psicologia, nello stato di dormiveglia dominato da visioni in cui il personaggio si muove, a emergere già nel primo capitolo come dimensione totalizzante del testo. Se dunque il titolo *Der Stein der Tiefe* pensato inizialmente dall'autore, pone l'accento su un aspetto genuinamente psicologico, il sottotitolo *Ein Guckkasten* contiene invece un doppio riferimento. Richiamandosi allo strumento del "mondo nuovo" (in tedesco: *Guckkasten*), l'antenato del cinema e della televisione in voga in particolare nel Settecento, che permetteva di vedere al suo interno grafiche, illusioni ottiche e immagini, il titolo richiama anche la leggenda secondo la quale il Rabbi Löw avrebbe usato una lanterna magica alla corte di Rodolfo II per proiettare immagini paurose di defunti.<sup>21</sup> In questo doppio rimando, nel testo di Meyrink leggende praguesi si fondono con tematiche romantiche e neoromantiche come la visione e il sogno, che a loro volta richiamano le tecniche sperimentali del nuovo cinema espressionista, nel quale in quegli stessi anni (si pensi solo ai tre film di Paul Wegener<sup>22</sup>) veniva ripresa la tematica del golem. Il risultato è una dimensione narrativa in cui sogno e realtà, psicologia e mondo reale si fondono completamente.

Un altro piccolo segnale che fa intuire che Meyrink in questo romanzo è sì un entusiasta della mistica e della sua tradizione, ma contemporaneamente rimane l'autore moderno, amante del gioco dei ruoli e del grottesco che aveva

<sup>18</sup> Tutte le citazioni in italiano sono tratte dalla seguente edizione: GUSTAVO MEYRINK, *Il golem*, Foligno, Franco Campitelli editore 1926, prima versione italiana, con studio introduttivo e note di ENRICO ROCCA, qui p. 36.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>21</sup> Questa leggenda viene anche nominata nel già citato capitolo quinto del romanzo. Nella sua traduzione, Rocca in una nota allo stesso capitolo vi fa riferimento: «Si narra che Rabbi Löw s'occupasse di magia nera insieme a Rodolfo di Boemia», *ivi*, p. 90. Anche E. ZOLLA nella sua introduzione al romanzo accenna alle «conventicole occultistiche» alla corte di Rodolfo II, alla quale «erano convenuti i maghi di tutta Europa», cfr. *Prefazione*, cit., p. XII.

<sup>22</sup> *Der Golem, wie er in die Welt kam* del 1920 è l'unico dei tre film muti a essersi conservato. I due film precedenti si intitolavano *Der Golem* (1915) e *Der Golem und die Tänzerin* (1917). Cfr. ELFRIEDE LEDIG, *Paul Wegeners Golem-Filme im Kontext fantastischer Literatur: Grundfragen zur Gattungproblematik fantastischen Erzählens*, München, Schaudig/Bauer/Ledig 1989.

caratterizzato gli anni della sua collaborazione al *Simplicissimus*,<sup>23</sup> è per esempio l'aneddoto che Gershom Scholem, che di mistica invece poteva dire di intendersi veramente, riporta con tono canzonatorio nella sua autobiografia *Von Berlin nach Jerusalem*, secondo il quale proprio Meyrink gli avrebbe chiesto, tra il serio e il faceto, di spiegarli alcuni aspetti del suo romanzo che lui stesso non aveva capito.<sup>24</sup>

E infine, la conferma forse più evidente di tutte del primato della modernità nel *Golem* di Meyrink è che in un romanzo a lui dedicato, il personaggio che dà il titolo al testo viene reso volutamente “invisibile” e, in perfetta linea con lo spirito neoromantico che anima *Il Golem*, compare principalmente su un piano metaletterario nei racconti nel racconto e nelle visioni ossessive degli altri personaggi.<sup>25</sup> In questi racconti da brivido il golem si configura come una minaccia nascosta sempre pronta a irrompere nella normalità, ed è paragonato a una saetta che accumula tensione elettrica fino a scaricarsi al suolo all'improvviso. È così che in Meyrink il golem diventa una figura con una fortissima carica simbolica e una vera e propria «epidemia» dello spirito, come afferma il burattinaio Zwakh nel capitolo quinto:

Ho meditato a lungo su tutto ciò e mi par d'essere meno lontano dal vero se penso che, immancabilmente, una volta nel corso d'ogni generazione, passi per il ghetto, con la celerità di un baleno, un'epidemia spirituale che opprime a qualche scopo, a noi recondito, le anime dei viventi e che fa sorgere, come per un miraggio, i contorni d'un essere caratteristico ch'è forse vissuto in questi paraggi molti secoli fa ed ora aspira a prender forma e consistenza.<sup>26</sup>

Nel testo il golem non è dunque tanto una figura “concreta”, quanto la manifestazione sensibile delle paure e ossessioni latenti dei personaggi, che torna regolarmente a imporre la sua minaccia sulla comunità ogni trentatré anni, annunciandosi, così continua Zwakh, attraverso «speciali indizi terrificanti [che] palesano l'imminente irruzione di quel fantasma nel regno della realtà (*Tat*)».<sup>27</sup> Egli si sostanzia nel romanzo di Meyrink quasi esclusivamente

---

<sup>23</sup> Su questo aspetto cfr. il già citato *Gustav Meyrink. Satirisches, Groteskes und Makabres aus dem Simplicissimus (1901-1926)*. Lo spirito giocoso e pungente di Meyrink, ben noto ai contemporanei, è riassunto forse nel modo più sagace da Peter Panter alias Kurt Tucholsky nella sua recensione all'edizione in tre volumi delle opere di Meyrink (*Des Deutschen Spießers Wunderhorn*): «Jeder hatte seinen eigenen Meyrink, jeder wußte neue Schönheiten zu berichten, die der andre noch gar nicht entdeckt hatte, und wenn wir uns abends nach Hause standen, brachen wir an jeder Straßenecke in ein Geheul aus (darob die Bürger erwachten), weil uns wieder etwas Neues eingefallen war von diesem Teufelskerl». Tale recensione porta il titolo, significativo anche per le nostre trattazioni a cavallo fra tradizione e modernità, di *Ein neuer Klassiker* («Die Schaubühne», 08.01.1914, n. 2, p. 55).

<sup>24</sup> Come riporta A. DUNKER nella sua postfazione al volume, cfr. GUSTAV MEYRINK, *Der Golem* cit., p. 326.

<sup>25</sup> Viene nominato esplicitamente per la prima volta nel quarto capitolo (*Prag*), in cui sorge effettivamente come uno spettro in una visione onirica di Praga, che appare al personaggio come una città popolata essa stessa da fantasmi. Ancor prima, nel capitolo quarto, compare un uomo misterioso che porta un libro a Pernath e che poi verrà collegato al golem, anche se Pernath non ricorda nulla del suo aspetto ed è incapace di descriverlo.

<sup>26</sup> GUSTAVO MEYRINK, *Il golem*, cit., p. 96.

<sup>27</sup> Ivi, p. 97.

in angoscianti proiezioni e perturbanti fantasmagorie della mente, comparabili alle illusioni ottiche di una lanterna magica o di un *Guckkasten*, come suggeriva, appunto, il sottotitolo della prima versione. Ma c'è di più: il golem non è solo una terribile e angosciante visione che opprime molti dei personaggi del romanzo; egli viene anche riconosciuto dagli stessi personaggi come una parte oscura del proprio sé. Questo spiega per esempio perché la defunta consorte del rabbino Hillel alla vista del golem «malgrado lo spaventoso brivido d'orrore che allora l'aveva pervasa, affermava tuttavia di non aver perduto, nemmeno per un secondo, la certezza di vedere nell'altro una parcella del suo stesso più intimo essere».<sup>28</sup> O fa capire anche come mai nel capitolo *Spuk (Spettri)* Pernath (che, seguendo un corridoio sotterraneo, giungerà alla casa spettrale in cui nel ghetto si diceva fosse solito scomparire il golem), riconosca nella carta del matto dei tarocchi che gli capita di trovare, e da cui non riesce a distogliere lo sguardo, un viso con una strana, inquietante somiglianza con il suo. Passi come questi illustrano l'inestricabile intreccio di "realità", "psicologia" e "magia" nel testo, un intreccio che fa da sfondo alle vicende narrate.

Su un piano poetologico, la concatenazione di "realità", "psicologia" e "magia", questa l'ipotesi del nostro contributo, non è tuttavia solo lo sfondo tematico del romanzo. "Realismo", "psicologia" e "magia" sono anche le categorie estetiche su cui esso si fonda. Letto in questo senso, il *Golem* non appare più solo come il manifesto letterario delle correnti mistico-esoteriche di quegli anni, ma si rivela essere un romanzo genuinamente modernista. Il *Golem* è infatti uno dei pochi testi della letteratura di lingua tedesca riconducibile *ante litteram* alla corrente estetica che nel 1925 il critico d'arte Franz Roh (riferendosi alla pittura) proprio in Germania definirà «realismo magico».<sup>29</sup> Ed è significativo che, come vedremo, anche Enrico Rocca nel 1926 legga e traduca il *Golem* da questo punto di vista, individuando proprio nella fusione autenticamente surrealista di "psicologia", "realismo" e "magia" la particolarità e il valore artistico del romanzo di Meyrink.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 100.

<sup>29</sup> FRANZ ROH, *Nach-Expressionismus: magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann 1925. Sul realismo magico nella letteratura tedesca dal 1920 alla contemporaneità si veda il recente studio monografico di HUBERT ROLAND, *Magischer Realismus und Geschichtsbewusstsein in der deutschsprachigen Literatur*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2021.

<sup>30</sup> Anche LADISLAV MITTNER interpreterà il romanzo nella direzione del Surrealismo, definendolo «un vero e proprio romanzo dada» (*Storia della letteratura tedesca III: Dal realismo alla sperimentazione 1820-1970*, Torino, Einaudi 1971, § 367, pp. 1117-1119, qui p. 1117).

## 3 ROCCA TRADUTTORE DI MEYRINK

Se è indubbio che la dominanza di elementi visivi e visionari nel testo richiami alla mente l'arte figurativa<sup>31</sup> e in particolare la pittura, la mescolanza di sogno e realtà e il ricorso a immagini oniriche ossessive e a fantasmagorie della mente, così come la ritroviamo nel *Golem* (si pensi solo alla pietra del primo capitolo), anticipa pure il surrealismo che André Breton, com'è noto, teorizzerà in un primo manifesto nel 1924, ispirandosi non da ultimo anche alla pittura metafisica italiana. Non è strano che Rocca nella sua traduzione colga immediatamente tale aspetto "figurativo" del romanzo, e proprio alla centralità dell'immagine nel testo (oltre che a un «gusto diffuso in Italia nel periodo delle due guerre»<sup>32</sup>) va forse ricondotto anche lo stile ricercato, "plastico" e non privo di interventi "liberi" e in parte "infedeli" che, come vedremo, caratterizza la sua versione rispetto a traduzioni successive.<sup>33</sup> Rocca conosceva bene le correnti della nuova pittura, sin da giovanissimo era stato vicino agli ambienti futuristi, di cui aveva apprezzato molto le tecniche avanguardistiche e sperimentali.<sup>34</sup> Che la traduzione di Rocca fosse strettamente legata al contesto delle avanguardie moderniste fra letteratura e arti figurative è confermato in modo evidente già dalla dedica dello stesso Rocca anteposta al testo, che si rivolge «al primo e all'ultimo amico del Golem».<sup>35</sup> Significativamente i due amici del romanzo di Meyrink sono, come il traduttore specifica, il pittore svizzero di ascendenza futurista Federico de Pistoris (Pfister), e Massimo Bontempelli, il grande divulgatore del realismo magico in Italia.<sup>36</sup> Anche questo doppio riferimento fa capire quanto *Il golem* sia stato recepito all'interno dei dibattiti intellettuali di quegli anni intorno al modernismo fra arte e letteratura. E quanto Rocca stesso facesse parte di una scena culturale

<sup>31</sup> La centralità delle immagini nel suo pensiero è sottolineata tra l'altro dallo stesso G. MEYRINK nell'articolo del 1927 *Bilder im Luftraum* (conservato nel fondo Meyrinkiana della Bayerische Staatsbibliothek e tradotto in italiano nel 1959 da EGLE BORRELLI nella raccolta *Alla frontiera dell'al di là* per la casa editrice Rocco di Napoli), come fa notare di recente MARIA DILETTA GIORDANO, in *Gustav Meyrinks Raumkonzepte: Der Amsterdamer Jodenbuurt im Vergleich zum Prager Ghetto*, in «Schnittstelle Germanistik», Jahrgang 2 (2022), Ausgabe 1 (*Texturen des NS-Ghettos*), pp. 185-197, qui p. 186. Anche M. COTTONE evidenzia poi in generale il grande influsso delle arti figurative sulla fioritura della letteratura fantastica all'inizio del Novecento, cfr. *La letteratura fantastica in Austria e Germania (1900-1930)*, cit., p. 100.

<sup>32</sup> Cfr. A. M. BOSCO, *Enrico Rocca germanista*, cit., p. 143.

<sup>33</sup> Sugli interventi traduttivi di Rocca rispetto alla successiva versione di CARLO MAINOLDI cfr. *ivi*, pp. 140-151.

<sup>34</sup> Rocca conosce Marinetti a Venezia nel febbraio del 1915, diventando poi uno dei direttori della rivista «Roma futurista», da cui però si dimette già all'inizio del 1920, prendendo le distanze anche dalle idee politiche vicine al nascente fascismo che aveva inizialmente condiviso.

<sup>35</sup> G. MEYRINK, *Il golem*, cit., p. 5.

<sup>36</sup> Cfr. MASSIMO BONTEMPELLI, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, a cura di ELENA PONTIGGIA, Milano, Abscondita 2006.

molto vivace in cui fiorivano avanguardie intellettuali (è il caso in particolare di Bontempelli) in stretto contatto con il modernismo europeo.<sup>37</sup>

Nella sua introduzione critica alla traduzione del 1926 Rocca sottolinea i motivi che lo avevano spinto a «schiudere allo strano romanzo – rivestendolo di parole [sue] – le porte d'Italia».<sup>38</sup> Inizialmente Rocca sottolinea la centralità della dimensione onirica nel *Golem*, e in particolare dell'atmosfera da incubo che pervade le vicende narrate. Così esordisce:

Immaginate di esser stato preda, nel giro di poche ore di sonno affannoso, d'un succedersi irrefrenabile, aggrovigliatissimo, strangolante di incubi chiusi senza possibilità di urlo liberatore. Siete lì passiva, indifesa vittima, disperata fino ai confini della follia: non potete arrestare in nessun modo il correre il sovrapporsi, l'acutissimo intensificarsi di immagini [sic] senza confronto terrificanti. È un dannato darsi convegno di tutti i sogni che, una volta sofferti, voi credevate sommersi per sempre nell'insondabile nulla di cui ebbero origine, ed eccoli invece tutti – associati, complicati – succedersi, darsi il cambio, sposarsi, fondersi, ritornare.<sup>39</sup>

Il traduttore descrive qui l'esperienza che il lettore fa leggendo il romanzo di Meyrink, per individuarne l'essenza in un ritorno del rimosso, nell'incontro con la follia e la violenza che nel sogno prende la forma di un coacervo di immagini perturbanti e impietose, dalle quali non si può fuggire perché fanno parte di noi. Nell'ottica di Rocca *Il golem* è dunque un viaggio nel profondo della psiche, che oltre a rievocare e potenziare la narrativa romantica (e in particolare di Hoffmann e di Tieck, che lo stesso traduttore cita esplicitamente qualche pagina più avanti),<sup>40</sup> richiama evidentemente la psicoanalisi, specie nel riferimento al sogno e all'«insondabile nulla»<sup>41</sup> da cui esso si origina, calando il lettore in un'atmosfera che è in tutto e per tutto «unheimlich» proprio nel senso di Freud.<sup>42</sup> Non è forse un caso se circa mezzo secolo

<sup>37</sup> Si pensi solo alla rivista «900. Cahiers d'Italie et d'Europe», fondata nel 1926 dallo stesso Bontempelli e da Curzio Malaparte e redatta inizialmente in francese, nella quale si pubblicano per la prima volta brani in traduzione tratti da testi centrali del modernismo europeo. La rivista vanta una serie di collaboratori internazionali, di cui fanno parte fra gli altri anche James Joyce, Ramón Gómez de la Serna e Pierre Mac Orlan e, fra gli autori di lingua tedesca: Albert Ehrenstein, Georg Kaiser, Emil Alfons Rheinhardt, Rainer Maria Rilke e Stefan Zweig. Cfr. ANNA M. MANDICH, *Una rivista italiana in lingua francese: il "900" di Bontempelli (1926-1929)*, Pisa, Ed. Libreria Goliardica 1983 e BARBARA STAGNITTI, *Una rivista d'autore: "900" di Massimo Bontempelli*, in «Quaderni grigionitaliani», 74 (2005), fascicolo 3, pp. 273-282.

<sup>38</sup> E. ROCCA, *Gustavo Meyrink e l'opera sua*, in Ivi, pp. 7-31, qui p. 31.

<sup>39</sup> Ivi, p. 7.

<sup>40</sup> A proposito del *Wunderhorn* di Meyrink, E. ROCCA scrive infatti: «[N]é credo vi sia in tutta la moderna letteratura niente di così atroce, folle, raccapricciante, nulla che ti mozzi così il respiro e ti faccia scendere lungo la spina dorsale come un'implacabile lama gelata, il terrore. Dopo una di queste letture i racconti di un Tieck o di un E.T.A. Hoffmann – che facevano venir la pelle d'oca ai buoni tedeschi del romanticismo – ti sembrano la più innocua cosa del mondo», cfr. Ivi, pp. 27-28.

<sup>41</sup> Ivi, p. 7.

<sup>42</sup> La vicinanza della «temperie» freudiana si evince anche dal fatto che E. ROCCA, nella sua introduzione, cita la capacità di Meyrink di scandagliare, oltre al sogno, buona parte degli ambiti di indagine della psicoanalisi, come «stati di catalessi, di sonno ipnotico, di dormiveglia, di telepatia, [...] allucinazioni tali da sconvolgere il cervello», Ivi, p. 11.

dopo Rocca, affrontando *Il golem*, Ladislao Mittner pur senza citare l'introduzione del 1926,<sup>43</sup> riassume tale atmosfera con parole dalle quali emerge un'interpretazione altrettanto "perturbante" e "moderna" del romanzo di Meyrink:

Egli ci fa veramente vedere un'umanità tutta sconvolta e scatenata: un medico mostruosamente gelido e disonesto, un giovane sordomuto dominato da una folle passione amorosa, un rigattiere infame, mendicante plurimilionario che con la sua nascosta rete di complici terrorizza il ghetto intero, il figlio tubercolotico del rigattiere che della propria vita ha fatto una cerimonia di odio dedicata al padre, e un delizioso, malinconico stupratore ed omicida che solo poche ore prima di salire sul patibolo comprende il carattere rituale dei suoi delitti.<sup>44</sup>

La grande potenzialità narrativa del *Golem* – su questo indipendentemente l'uno dall'altro Rocca e Mittner sembrano concordare – sta proprio nell'evocare tali immagini dal profondo della psiche e nel legarle in un tessuto estetico che non si limita a essere facile concessione di sensazioni al mercato, ma assume un autentico valore artistico. In cosa consiste dunque tale qualità estetica del romanzo? Rocca, a differenza di tanta critica successiva,<sup>45</sup> mette in luce come essa non stia a suo parere nel simbolismo cabalistico di cui si nutre il testo e a cui Meyrink (che egli stesso ha incontrato a Starnberg nell'autunno del 1922) mostra di credere. L'esoterismo di cui è intriso il *Golem* è infatti per Rocca un mero coacervo di teosofia di origine ebraica mescolata a «elementi tratti con indifferenza dalla più astrusa mitologia greca, sia dalle teoriche dei Rosacroce, ed esperienze di fahiri indiani e di dervisci arabi, e formule tauturgiche e miti egiziani, e perfino le stregonerie feticistiche degli Zulù».<sup>46</sup> Pur trovando intellettualmente avverso un simile, combinatorio ricorso all'irrazionale, al mistico e alla magia e interpretandolo come un segno di una crisi (ossia la ricerca di rifugio nell'insondabile in tempi bui, a suo parere molto più marcato nei Paesi di lingua tedesca che altrove<sup>47</sup>) Rocca nel suo saggio non si concentra tanto su questo, ma pone al centro delle sue riflessioni una domanda diversa. Egli sposta cioè il punto di attenzione sul piano estetico, domandandosi «se possa formare materia d'arte ciò che ripugna al sano intel-

<sup>43</sup> L. MITTNER fa invece riferimento alla già citata *Prefazione* di E. ZOLLA, pur non entrando nelle sue premesse argomentative rivolte principalmente alla Cabala, cfr. *Storia della letteratura tedesca*, cit., p. 1117.

<sup>44</sup> Ivi, p. 1118.

<sup>45</sup> Per esempio, lo stesso E. ZOLLA o anche GIANFRANCO DE TURRIS nel suo saggio: *Meyrink fra grottesco e macabro. Temi e simboli dei racconti del 1901-1908*, in G. MEYRINK, *La morte viola*, Trento, Reverdito 1988, pp. 249-288.

<sup>46</sup> E. ROCCA, *Gustavo Meyrink e l'opera sua*, cit., pp. 16-17.

<sup>47</sup> Sono tesi che si ritrovano anche nella *Storia della letteratura tedesca dal 1870 al 1933* di E. ROCCA, pubblicata postuma (Sansoni, Firenze 1950) con un'introduzione di BONAVENTURA TECCHI. Cfr. la sezione intitolata *Letteratura della crisi*, in particolare pp. 166-170 in cui si tratta Meyrink. Anche nel sommario originario redatto da Rocca (pubblicato in A. M. BOSCO, *Enrico Rocca germanista*, cit., pp. 136-139, qui p. 137) Meyrink si ritrova nella parte terza intitolata significativamente *L'evasione dalla realtà*.

letto o, per meglio dire, è distante e avulso da ogni umana esperienza». <sup>48</sup> E giunge infine a riconoscere che sì, nonostante il non sempre lineare sostrato concettuale di cui si nutre, *Il Golem*, nella sua perturbante modernità, possiede la grande qualità di essere «una nota senza dubbio originale e inimitabile nell'inquietata letteratura mondiale moderna». <sup>49</sup>

Se lasciamo dunque «il Meyrink credersi iniziato e iniziatore» per tenerci «a quel che c'è d'artistico in lui», <sup>50</sup> dobbiamo, con Rocca, riconoscere la specifica qualità estetica del testo nel suo ritmo narrativo, in una particolarissima armonia compositiva in cui, come in una sinfonia musicale, la variazione “realistica” dell'elemento comico-satirico si fonde tanto perfettamente con quella “perturbante”, e a tratti “horror”, del «terrore insistente, lentissimo, sciroccale» <sup>51</sup> da diventare surreale e surrealista *ante litteram*. Tali armonie per Rocca rendono *Il Golem* esteticamente anche più riuscito dei primi racconti di Meyrink, nei quali «l'aculeo polemico» <sup>52</sup> assume a suo parere dimensioni troppo spiccate e non altrettanto omogenee con le altre componenti narrative. È significativo che anche Mittner riprenda proprio qualità simili nella sua trattazione del *Golem*, sottolineando la componente ludica che lo renderebbe «un giuoco di prestigio» e, in particolare nella conclusione, «un giuoco di prestigio mistico». <sup>53</sup> Mittner evidenzia inoltre ancor di più questo aspetto, definendo lo stile di Meyrink come una sorta di «satanismo alla rovescia», nel quale il brivido si mescola al comico e l'orribile si fonde con il divertente. <sup>54</sup>

La comicità realistica, che accanto al magico e all'orribile insieme a lui già Rocca, a differenza della maggior parte degli interpreti successivi, ritiene essere un aspetto fondamentale del romanzo, si manifesta per esempio in uno spiccato gusto per la tradizione popolare. Ciò si evince dalle molte filastrocche e canzoni che costellano il testo, per cui Meyrink aveva una vera e propria predilezione <sup>55</sup> e che lo stesso Rocca traduce molto liberamente, utilizzando tutti i colori della parlata regionale italiana. Così accade nel già citato inizio del quinto capitolo, quando Procopio si mette a cantare in falsetto, imitando il gergo criminale:

«An Bein-del von Ei-sen  
recht alt  
An Stran-zen net gar  
a so kalt  
Messinung, a' Räucherl  
und Rohn

<sup>48</sup> E. ROCCA, *Gustavo Meyrink e l'opera sua*, cit., p. 17.

<sup>49</sup> Ivi, p. 31.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 25-26.

<sup>51</sup> Ivi, p. 30.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, cit., p. III8.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> Cfr. H. BINDER, *Gustav Meyrink: Ein Leben im Bann der Magie*, cit., pp. 544-546.

und immerrr nurr putz-en» ---<sup>56</sup>

Rocca, nella sua traduzione, cambia il testo radicalmente, e lo immerge appunto nella tradizione popolare del nostro paese e in particolare nel gergo napoletano:

«Cugino, pe' smorza'  
 'nu mezzo filo abbasta,  
 facimmo società  
 si tieni annor de cosca.  
 Tengo 'na zoccola' core  
 proprio pe' te.  
 Si sei vaglione d'annore,  
 Alessio, alé!  
 Alessio alé!»<sup>57</sup>

La traduzione di questo passo può anche dare un'idea generale degli interventi traduttivi di Rocca nel testo di Meyrink e del loro stile "libero". Al di là dell'infedeltà delle traduzioni nel caso appena citato, che risponde alla specificità di queste parti più "popolari" e che altrimenti non è mai così marcata nel resto del testo, il tratto che qui interessa mettere in rilievo è che Rocca nel suo ruolo di traduttore intende sempre sé stesso anche come poeta. Egli riscrive infatti da uomo di lettere il testo, in uno spirito che Alberto Spaini, anch'egli grande traduttore e buon amico di Rocca, ben esprimerà in un saggio sul *Tradurre* (che non è datato, ma che con probabilità risale agli anni Venti), nel quale, guardando al panorama italiano, auspica delle traduzioni che non siano più artefatta imitazione, ma opere «di arte e di cultura»:

Ed è proprio il Croce che potrebbe spiegarci perché in Italia si traduce così male. Egli ci potrebbe ripetere che un'opera d'arte, nel suo assieme come nei suoi più piccoli particolari, non è riproducibile in una lingua straniera; ma solo è possibile creare, al suo posto, un'altra opera, che tanto più renderà il suo spirito quanto si discosterà dalla prima. Forse le traduzioni più fedeli sono i rifacimenti, quelli che cinquant'anni fa si usavan chiamare tradimenti.<sup>58</sup>

Nell'economia di una traduzione così intesa, come opera d'arte "infedele" nella quale il traduttore diventa a sua volta scrittore, nel *Golem* di Rocca il realismo e il comico-popolare si fondono con elementi psicologici, dell'orrore e magico-fantastici in una composizione autenticamente "surrealista". Questo tratto modernista, caratteristico della traduzione di Rocca sarà totalmente assente dalla successiva versione di Mainoldi, come dimostra per esempio il fatto che quest'ultimo (peraltro senza segnalarlo) ometterà com-

<sup>56</sup> G. MEYRINK, *Der Golem*, cit., pp. 45-46.

<sup>57</sup> ID., *Il golem*, cit., p. 85.

<sup>58</sup> ALBERTO SPAINI, *Traduzioni e traduttori*, in «Tradurre», 4 (2013), url <http://rivistatradurre.it/2013/05/traduzioni-e-traduttori/> (consultato il 24 agosto 2022). Spaini conosce tra l'altro molto bene Meyrink, tanto che nel 1928 scrive anche un'introduzione alla ristampa della sua prima raccolta di racconti pubblicata in italiano nel 1920 nella traduzione di AGNESE SILVESTRI GIORGI, *Il baraccone delle figure di cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1908).



pletamente i testi delle canzoni popolari citate dalla sua traduzione, puntando molto meno sulla resa dell'aspetto "divertente" del testo quale controparte al macabro e al fantastico.

Anche nelle parti più descrittive della sua versione Rocca non perde invece occasione di "completare" il testo, di impreziosirlo e di renderlo letterario.<sup>59</sup> Ne risulta quindi più che una traduzione una vera e propria riscrittura, redatta con grande espressività, di cui può dare un'idea l'inizio del capitolo *Not* (*Pena*) nella rappresentazione del paesaggio invernale e nevoso che fa da sfondo al romanzo:

Eine Flockenschlacht tobte vor meinem Fenster. Regimenterweise jagten die Schneesterne – winzige Soldaten in weißen, zottigen Mäntelchen – hintereinander her an den Scheiben vorüber – minutenlang – immer in derselben Richtung, wie auf gemeinsamer Flucht vor einem ganz besonders bössartigen Gegner. Dann hatten sie das Davonlaufen mit einemmal dick satt, schienen aus rätselhaften Gründen einen Wutanfall zu bekommen und sausten wieder zurück, bis ihnen von oben und unten neue feindliche Armeen in die Flanken fielen und alles in ein heilloses Gewirbel auflösten.<sup>60</sup>

Una battaglia di fiocchi infuriava davanti la mia finestra. Reggimenti di stelline nivali – soldatini minuscoli intabarrati di bianco e d'ovatta – passavano a precipizio dinanzi ai vetri – per interi minuti – come in fuga generale di fronte a un avversario singolarmente perfido. – Poi stucche e risticche di scappare, parevan prese inesplicabilmente da un moto di furore e tornavano indietro sibilando, finché dall'alto e dal basso non piombavano ai loro fianchi nuove armate nemiche tutto sconvolgendo in un irreparabile turbinio.<sup>61</sup>

La letterarietà e l'espressività dello stile di Rocca emergono dunque non solo nelle parti di dialogo e nelle scene fra i personaggi, ma anche nella prosa. Questa versione italiana risulta perciò in generale molto meno "asciutta" dell'originale, come si evince anche dalla citazione seguente, in cui si dà voce alla paura di Pernath nel capitolo *Angst*, caricandone nella chiusa l'intensità e il colore:

War ich nicht schon wahnsinnig? Oder gestorben? – Ich tastete an mir herum.  
Aufstehen!  
Mich in den Sessel setzen!  
Ich ließ mich in den Lehnstuhl fallen.  
Wenn doch endlich der Tod käme!<sup>62</sup>

<sup>59</sup> Lo stesso avviene nei titoli dei singoli capitoli, che Rocca traduce in parte liberamente, ma con grande forza espressiva. Fra tutti si citano in particolare il settimo capitolo (*Wach/Desio*), il quindicesimo (*List/Serpi*), il sedicesimo (*Qual/Cella*) e il diciannovesimo (*Frei/Fuori*).

<sup>60</sup> G. MEYRINK, *Der Golem*, cit. p. 131.

<sup>61</sup> ID., *Il golem*, cit. p. 202.

<sup>62</sup> ID., *Der Golem*, cit. p. 164.

Non ero forse già pazzo? O morto? – e andavo tastando gli oggetti che mi stavano accanto.

Alzarsi!

Sedersi sulla seggiola!

Mi lasciai cadere sulla poltrona...

Venisse, venisse la morte alla malora!<sup>63</sup>

Il gusto di Meyrink per l'espressivo, il comico, la miniatura realistica e la caricatura nel *Golem* emerge in particolare in vere e proprie scenette da commedia, in cui si incontrano personaggi molto coloriti e in cui le macabre vicende sono narrate con umorismo lieve. Così per esempio nel capitolo *Donna (Weib)* in cui Pernath, per cercare compagnia, si reca alla trattoria *Zum alten Ungelt* dopo aver vagato come un ebbro per i vicoli di Praga e incontra Zwakh, Procopio e Vrieslander, descritti nel testo con tratti quasi vignettistici:

Wie ein Trifolium von Toten hockten sie um den wurmstichigen, alten Tisch herum, – alle drei: weiße dünnstielige Tonpfeifen zwischen den Zähnen, und das Zimmer voll Rauch. [...] Vrieslander, seinen kegelförmigen Hut mit der geraden Krempe auf dem Kopf, mit seinem Knebelbart, der bleigrauen Gesichtsfarbe und der Narbe unter dem Auge, sah aus wie ein ertrunkener Holländer aus einem vergessenen Jahrhundert. Josua Prokop hatte sich eine Gabel quer durch die Musikerlocken gesteckt, klapperte unaufhörlich mit seinen gespenstisch langen Knochenfingern und sah bewundernd zu, wie sich Zwakh abmühte, der bauchigen Arakflasche das Purpurmäntelchen einer Marionette umzuhängen.<sup>64</sup>

Terzetto macabro, li trovai che sedevano uno accanto all'altro intorno al vecchio tavolo parlato – tutti e tre col sottile cannello della loro pipa di coccio bianco tra i denti nel locale pieno di fumo. [...] Vrieslander con quel cappello a cono dalla falda dritta ficcato in testa, con quei mustacchi, con la sua faccia color grigio-piombo e con una cicatrice sotto l'occhio, pareva un olandese annegato in qualche secolo di cui non restasse memoria. Giosuè Procopio s'era ficcato una forchetta nella ricciuta chioma da musicista e tamburellava continuamente con le sue lunghe ossute dita spettrali e guardava ammirato Zwakh, occupato a mettere intorno ad un panciuto fiasco d'Arak la gonnella di una marionetta.<sup>65</sup>

Il tono di miniatura caricaturale di questa descrizione continua in tutta la scena, nella quale Zwakh racconta poi la storia, dai toni tragicomici, dell'assassino Babinski, un criminale dal «carattere spiccatamente idilliaco». <sup>66</sup> È interessante notare che il gusto macabro-umoristico che percorre tutto il *Golem*, sullo sfondo dell'ambiente criminale popolato di ladri, furfanti e assassini in cui si svolge l'azione, sembra in alcune scene portare il lettore dal

<sup>63</sup> ID., *Il golem*, cit. p. 248.

<sup>64</sup> ID., *Der Golem*, cit. pp. 204-205.

<sup>65</sup> ID., *Il golem*, cit. pp. 304-305.

<sup>66</sup> Ivi, p. 306.

ghetto di Praga ai sobborghi londinesi, in un'atmosfera tipica di un romanzo realista alla maniera di Dickens. Dickensiane non sono solo figure come Aaron Wassertrum, che evoca associazioni con il Fagin di *Oliver Twist*, ma anche loschi "figuri" come il «bel Venceslao» («der schöne Wenzel»), un «tipaccio dinoccolato dal berretto militare»<sup>67</sup> che nel capitolo *Maggio* s'intrufola con l'inganno nella cella in cui Pernath è recluso (accusato ingiustamente dell'assassinio di un certo Zottmann per colpa di Wassertrum) per portargli di nascosto una lettera con i «saluti» dell'ambiguo Charousek, il figlio illegittimo dello stesso Wassertrum, e per aiutarlo a evadere. In questa scena non mancano momenti grotteschi, quando per esempio Pernath alla vista della latta che il bel Venceslao gli porge allo scopo descritto, colto da un eccesso di commozione, scoppia in un pianto diretto gettandogli le braccia al collo. A questo punto lo strano figuro lo riprende come segue, in una scena esilarante e paradossale dalle tinte fortemente vignettistiche:

Er wehrte mich voll Milde ab und sagte vorwurfsvoll:  
 «Missen sich mehr zusammennähmen, Herr von Pernath! Mir habens me nicht eine Minutten zum Zeitverlieren. Es kann sich sofort herauskommen, daß ich in der falschen Zellen bin. Der Franzl und ich habens me unt beim Pordjöh die Nummern mitsamm vertauscht.» –  
 Ich mußte wohl ein sehr dummes Gesicht gemacht haben, denn der Schlot fuhr fort:  
 «Wann Sie das auch nicht verstähn, macht nix. Kurz: ich bin hier, Pasta!»<sup>68</sup>

Nella traduzione di Rocca, che pur non mantiene i tratti *yiddish* della parlata di Venceslao, l'ilarità e il colore rimangono inalterati:

Egli si schermì con molta indulgenza e mi disse in tono di rimprovero:  
 Deve dominarsi un po' di più, signor cavalier Pernath! Non abbiamo un minuto da perdere. Da un momento all'altro potrebbero accorgersi che questa non è la cella mia. Infatti giù, in guardina, io e Cecchino abbiamo scambiato i numeri.  
 Dovevo aver fatto proprio una faccia da cretino perché il figuro soggiunse:  
 Anche se non capisce, fa niente. Sono qui, ecco tutto. E basta.<sup>69</sup>

Che scene come queste non solo sembrano, ma siano effettivamente di diretta ispirazione dickensiana, è molto probabile se si pensa che proprio negli stessi anni in cui stava lavorando al *Golem*, dal 1909 al 1914, Meyrink era anche impegnato nella traduzione delle opere scelte di Dickens in lingua tedesca,<sup>70</sup> che peraltro aveva tradotto molto liberamente, con ampie omis-

<sup>67</sup> Ivi, p. 365.

<sup>68</sup> ID., *Der Golem*, cit. p. 250.

<sup>69</sup> ID., *Il golem*, cit. p. 366.

<sup>70</sup> *Ausgewählte Romane und Geschichten*. Sulle vicissitudini e i dettagli di questa edizione, uscita per lo Albert Langen Verlag, cfr. H. BINDER, *Gustav Meyrink: Ein Leben im Bann der Magie*, cit., pp. 443-445.

sioni e correzioni, e con l'obiettivo, come lui stesso aveva affermato, di mantenere «il punto di vista dell'artista e non quello del filologo».<sup>71</sup>

Seppur con diverse premesse, è la prospettiva dell'artista a caratterizzare anche la traduzione del *Golem* di Enrico Rocca, che si pone l'obiettivo di valorizzare *in primis* la qualità *letteraria* del testo di Meyrink. Come abbiamo visto, Rocca riconosce tale qualità del *Golem* non tanto nella sua ispirazione mistico-esoterica e nemmeno in un'appartenenza alla narrativa dell'orrore, quanto piuttosto in una particolare combinazione di comico e macabro, umoristico e fantastico, magia e realismo. Da questo punto di vista egli interpreta e traduce il *Golem* come un romanzo nel segno del modernismo. Ne risulta infatti una vera e propria composizione surrealista nella quale, come si è illustrato, confluiscono, si amalgamano e si trasformano nuove e significative tendenze delle letterature e delle arti degli anni Dieci e Venti del Novecento in una prospettiva europea.

---

<sup>71</sup> Ivi, p. 444.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BECKER, SABRINA e HELMUTH KIESEL, *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin, de Gruyter 2007.
- BILSKI, EMILY D. e MARTINA LÜDICKE (a cura di), *GOLEM*, im Auftrag des Jüdischen Museums Berlin, Bielefeld/Berlin, Kerber Verlag 2016.
- BINDER, HARTMUT, *Gustav Meyrink: Ein Leben im Bann der Magie*, Prag, Vitalis 2009.
- BIRVEN, HENRI, *Gustav Meyrink als magisch-esoterischer Dichter: zur Einführung in die Probleme seiner Romane*, a cura di HANS THOMAS HAKL, Gaggenau, H. Frietsch Verlag 2020.
- BONTEMPELLI, MASSIMO, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, a cura di ELENA PONTIGGIA, Milano, Abscondita 2006.
- BOSCO, ANGELA MARIA, *Enrico Rocca germanista*, in *Enrico Rocca, un germanista italiano fra le due guerre*, a cura di ID. e SERGIO RAFFAELLI, in «Studi germanici», 46, 1 (2008), pp. 99-179.
- COTTONE, MARGHERITA, *La letteratura fantastica in Austria e Germania (1900-1930). Gustav Meyrink e dintorni*, Palermo, Sellerio 2009.
- DE LUCIA, STEFANIA, *Enrico Rocca*, in «Tradurre - Pratiche, teorie, strumenti», n. 17 (2019) <https://rivistatradurre.it> (consultato il 24 agosto 2022).
- DE TURRIS GIANFRANCO, *Meyrink fra grottesco e macabro. Temi e simboli dei racconti del 1901-1908*, in MEYRINK, GUSTAV, *La morte viola*, Trento, Reverdito 1988, pp. 249-288.
- DELABAR WALTER, *Klassische Moderne. Deutschsprachige Literatur 1919-1933*, Berlin, Akademie 2009.
- GIORDANO, MARIA DILETTA, *Gustav Meyrinks Raumkonzepte: Der Amsterdamer Jodenbuurt im Vergleich zum Prager Ghetto*, in «Schnittstelle Germanistik», Jahrgang 2 (2022), Ausgabe 1 (*Texturen des NS-Ghettos*), pp. 185-197.
- KUBIN, ALFRED, *L'altra parte. Un romanzo fantastico*, trad. di LIA SECCI, «Biblioteca Adelphi» 1, Milano, Adelphi 1965.
- LANCELOTTI, GIANCARLO e SANDRA ZONCH, *Addio, Italia cara...: vita opere e mistero di Enrico Rocca goriziano*, a cura di CRISTINA BENUSSI, Trieste, Hammerle Editori 2004.
- LEDIG, ELFRIEDE, *Paul Wegeners Golem-Filme im Kontext fantastischer Literatur: Grundfragen zur Gattungsproblematik fantastischen Erzählens*, München, Schaudig/Bauer/Ledig 1989.
- LUNZER, RENATE, *Triest: eine italienisch-österreichische Dialektik*, Klagenfurt, Wieser 2002 (trad. it. *Irredenti redenti. Intellettuali giuliani nel '900*, Trieste, Lint Editoriale 2009).
- MANDICH, ANNA M., *Una rivista italiana in lingua francese: il "900" di Bontempelli (1926-1929)*, Pisa, Ed. Libreria Goliardica 1983.
- MEYRINK, GUSTAV, *Il golem*, trad. e note di ENRICO ROCCA, Foligno, Franco Campitelli editore 1926.
- ID., *Il golem*, trad. di CARLO MAINOLDI, prefazione di ELÉMIRE ZOLLA, Milano, Bompiani 1966.
- ID., *Il golem*, trad. di CARLO MAINOLDI, prefazione di UGO VOLLI, Milano, Bompiani 2000.
- ID., *Der Golem*, a cura di AXEL DUNKER, Stuttgart, Reclam 2017.
- ID., *Satirisches, Groteskes und Makabres aus dem Simplicissimus (1901-1926)*, prefazione di HANS ZIMMERMANN, Köln, Launenweber Verlag 2017.

- MITTNER, LADISLAVO, *Storia della letteratura tedesca III: Dal realismo alla sperimentazione 1820-1970*, Torino, Einaudi 1971.
- MÖHRING, RENATE, *Die Golem-Sage bei Jacob Grimm und in Handschriften Achim von Arnims*, in *Märchen, Mythen und Moderne: 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, a cura di CLAUDIA BRINKER-VON DER HEYDE et al., vol. 2, Frankfurt a. M., Lang 2015.
- ROCCA, ENRICO, *Gustavo Meyrink e l'opera sua*, in GUSTAV MEYRINK, *Il golem*, trad. e note di ENRICO ROCCA, Foligno, Franco Campitelli editore 1926, pp. 7-31.
- ID., *Storia della letteratura tedesca dal 1870 al 1933*, introduzione di BONAVENTURA TECCHI, Firenze, Sansoni 1950.
- ROH, FRANZ, *Nach-Expressionismus: magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann 1925.
- ROLAND, HUBERT, *Magischer Realismus und Geschichtsbewusstsein in der deutschsprachigen Literatur*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2021.
- SERI, GIANCARLO (a cura di), *Mistero e arcano immaginario nell'opera di Gustav Meyrink*, Acireale/Roma, Tipheret 2016.
- SPAINI, ALBERTO, *Traduzioni e traduttori*, in «Tradurre», n. 4 (2013), url <http://rivistatradurre.it/2013/05/traduzioni-e-traduttori/> (consultato il 24 agosto 2022).
- STAGNITTI, BARBARA, *Una rivista d'autore: "900" di Massimo Bontempelli*, in «Quaderni grigionitaliani», 74 (2005), fascicolo 3, pp. 273-282.
- TUCHOLSKY, KURT (Peter Panter), *Ein neuer Klassiker*, «Die Schaubühne», 8 Januar 1914, p. 55.



#### PAROLE CHIAVE

Neoromanticismo; Realismo magico; Surrealismo; Letteratura fantastica; Comico



#### NOTIZIE DELL'AUTORE

Cristina Fossaluzza insegna Letteratura tedesca all'Università Ca' Foscari Venezia. Ha studiato a Venezia, Tübingen e Berlino. È stata borsista del DAAD, coordinatrice DFG all'Università di Kassel e ricercatrice Rita Levi Montalcini. Attualmente coordina due progetti di ricerca internazionali in collaborazione con le Università di Heidelberg, Marburg e Parigi. È autrice di due studi monografici su K. Ph. Moritz (2006) e H. v. Hofmannsthal (2010) e di numerosi saggi sui legami fra estetica e politica nella letteratura di lingua tedesca dal Seicento alla contemporaneità. Di recente ha curato i volumi: *Kulturkritik der Wiener Moderne (1890-1938)*, Heidelberg 2019 (con B. Beßlich) e *Ausnahmezustände in der Gegenwartsliteratur: nach 9/11*, Würzburg 2017 (con A. Kraume).

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CRISTINA FOSSALUZZI, *Composizione surrealista con figura invisibile. Il Golem di Gustav Meyrink nella traduzione di Enrico Rocca*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.







## VOCE E GESTO

GIANNI CELATI E LINO GABELLONE  
TRADUCONO  
*ENTRETIENS AVEC LE PROFESSEUR Y*

ELENA CASADIO TOZZI – *Università di Bergamo*

Questo articolo prende in esame la traduzione da parte di Gianni Celati e Lino Gabbellone di *Entretiens avec le professeur Y*, pamphlet scritto da Louis-Ferdinand Céline e pubblicato dalla casa editrice Gallimard nel 1955. Dopo un'iniziale contestualizzazione dell'opera di Céline all'interno del movimento modernista e una ricostruzione delle principali particolarità della scrittura celiniana, il contributo presenta una serie di esempi delle strategie adottate dai due traduttori italiani. Da essi emergerà come, tanto sul piano lessicale (grazie all'adozione da parte dei traduttori di una *koiné* settentrionale), quanto su quello della resa dialogica (grazie alla performatività dell'atto traduttivo), i due traduttori siano riusciti a riprodurre le caratteristiche dell'agitata prosa celiniana.

This article examines Gianni Celati and Lino Gabbellone's translation of *Entretiens avec le professeur Y*, a pamphlet written by Louis-Ferdinand Céline and published by Gallimard in 1955. After posting Céline's work within the modernist movement and singling out the main peculiarities of Céline's writing, the contribution presents a series of examples of the strategies adopted by the two Italian translators. These analyses will show how, both on the lexical (thanks to the translators' adoption of a septentrional *koiné*) and discursive level (thanks to the performative nature of the translation act), the two translators succeeded in reproducing the characteristics of Céline's funambulist and agitated prose.

A prima vista, può sorprendere leggere il nome di Céline tra gli autori ascrivibili al Modernismo: nelle monografie a lui dedicate il termine Modernismo è quasi sempre assente, così come il suo nome non rientra tra quelli citati nei contributi relativi al movimento. Probabilmente questa mancata associazione è dovuta alla duplice difficoltà di riuscire a stabilire una definizione univoca, da un lato, alla produzione celiniana, dall'altro, alla nozione stessa del fenomeno modernista. Infatti, se la problematica definizione e la delimitazione spazio-temporale di Modernismo ha riguardato, e riguarda, le diverse letterature nazionali, in Francia è tutt'ora dibattuto il termine stesso da impiegare per descrivere il fenomeno trattato: *moderne*, *modernité* o *modernisme*? Nell'introduzione al volume *Entre classicisme et modernité. La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Koffeman, tentando di darne una definizione ai fini della sua trattazione, scrive che il termine *Modernisme* « n'est pas très courant en France, où l'on préfère celui de *modernité* », <sup>1</sup> e aggiunge che il termine *modernité* – neologismo balzachiano riassunto nella famosa frase baudelairiana « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre

---

<sup>1</sup> MAAIKE KOFFEMANN, *Entre classicisme et modernité. La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Amsterdam-New York, Rodopi 2003, p. 15.

moitié est l'éternel et l'immuable »<sup>2</sup> – risulta anch'esso troppo vago ai fini di un inquadramento esaustivo del movimento.<sup>3</sup> Non solo il fenomeno in sé è percepito come « mal défini »<sup>4</sup> dal sostantivo inglese *Modernism*, ma la sua stessa traduzione francese – *Modernisme* – appare non adeguata a descrivere ciò che si è realmente sviluppato in Francia.<sup>5</sup> A tal proposito si è espresso Yves Vadé nell'introduzione al volume *Ce que modernité veut dire (I)*:

Si l'on suit les dictionnaires, le “modernisme” dénote en français le “gout de ce qui est moderne”, la “recherche du moderne à tout prix” (Robert). Il n'implique pas seulement la volonté de se dégager du passé et de trouver du nouveau ; il suppose en outre une adhésion, un engagement en faveur du moderne, notamment dans le domaine technologique, un rapport positif au moderne qui n'est pas seulement un choix esthétique mais aussi un choix de valeur et un pari sur l'avenir.

Or le dernier siècle a vu se développer [...] une littérature marquée par ce qu'on voudrait pouvoir nommer une *modernité anti-moderniste*. Modernité en tant qu'elle suppose une conscience de l'historicité et qu'elle se situe par rapport à la dynamique qui emporte le monde moderne ; mais c'est pour s'en écarter, ou plus radicalement pour dénoncer et chercher *ailleurs*. Anti-moderniste donc parce qu'en *opposition de phase* avec l'évolution moderne, dans ses composantes politiques, sociales, voire technologiques.<sup>6</sup>

A questa prima difficoltà relativa al particolare contesto francese, se ne affianca una di ordine ancora più generale: come è noto, una definizione di Modernismo è da sempre, ed è tutt'ora, dibattuta, anche nella stessa area angloamericana, dove si è soliti collocare i massimi esponenti.<sup>7</sup> A differenza delle Avanguardie storiche dei primi decenni del Novecento, che nascevano, si nominavano e si sviluppavano intorno a un manifesto programmatico, il Modernismo, in quanto termine e concetto coniato a posteriori dalla critica, non ha uno statuto preciso. Da una panoramica sulle principali pubblicazio-

<sup>2</sup> CHARLES BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, Paris, Gallimard 1976, p. 695.

<sup>3</sup> Per un'analisi delle occorrenze storiche francesi del termine *Modernisme* cfr. PIERLUIGI PELLINI, *Per una genealogia del Modernismo*, «Le parole e le cose<sup>2</sup>. Letteratura e realtà» (<https://www.leparoleele-cose.it/?p=34723>), estratto da PIERLUIGI PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide 2016, pp. 205-223.

<sup>4</sup> MAAIKE KOFFEMANN, *Entre classicisme et modernité. La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, cit., p. 15.

<sup>5</sup> « [...] de nos jours le terme modernism, défini comme “esthétique de la modernité” est solidement implanté dans la critique de langue anglaise. [...] Dans une telle formulation, le modernisme se trouve identifié avec la littérature fin-de-siècle ou 1900, ce qui apparaît en français comme un abus du langage » in YVES VADÉ, *Présentation*, in ID., *Ce que modernité veut dire (I)*, «Modernités», 5, 1995, p. 9.

<sup>6</sup> Ivi, p. 10.

<sup>7</sup> ALESSANDRA NUCIFORA, *Note sul modernismo angloamericano*, in «Allegoria: per uno studio materialistico della letteratura», XXIII, 63 (2011), pp. 30-44.

ni in merito degli ultimi decenni, l'unico elemento costante in cui emerge l'accordo dei critici è che non si possa attribuire al Modernismo uno statuto monosemico.<sup>8</sup> Piuttosto, accantonata l'idea di voler definire univocamente il fenomeno, si tende oggi a riconoscere diversi 'modernismi', inseriti nel contesto degli sviluppi delle varie letterature nazionali. Su questa scia di complessità, si inserisce il pensiero di Raffaele Donnarumma che definisce il modernismo come una «*Weltliteratur* di un mondo non ancora globalizzato, i cui confini coincidono per l'ultima volta con quelli dell'Occidente e il cui centro è anglofono».<sup>9</sup>

Se si riscontra una grande difficoltà nell'individuare una definizione univoca e nello stabilire un canone universalmente riconosciuto del Modernismo, un problema analogo si ritrova nell'analisi dell'opera di Louis-Ferdinand Céline. Egli, infatti, è il primo a sfuggire a ogni incasellamento preciso, ma d'altro canto in lui si trova puntuale riscontro di alcune delle principali caratteristiche che la critica ha individuato come elementi modernisti: l'esperienza della guerra domina buona parte dei suoi romanzi (basti pensare al *Voyage* o a *Guignol's band*), così come la città moderna, fotografata nelle sue facce più degradate e negli effetti negativi che esercita sulle fasce socialmente più deboli, è sfondo e protagonista di tutte le sue storie. Le novità della vita moderna (la radio, il cinema, la prima catena di montaggio degli stabilimenti Ford) popolano i suoi scritti e sono da lui rivendicati con convinzione come oggetti del suo narrare. Inoltre, tutto questo si traduce nel suo rifiuto delle forme espressive del passato, ormai inadeguate di fronte alla modernità: si pensi alla sua tirata contro il Professor Y, al quale rinfaccia che «*les écrivains d'aujourd'hui ne savent pas encore que le cinéma existe !... et que le cinéma a rendu leur façon d'écrire ridicule et inutile... péroreuse et vaine...*».<sup>10</sup>

L'opera di Céline si accosta non solo nei contenuti, ma anche negli espedienti stilistici a quelle dei suoi contemporanei modernisti. Oltre alla presenza del narratore in prima persona – che spesso si traduce anche in un esplicito riferimento a sé (tra i protagonisti si trovano Louis-Ferdinand, Ferdinand, Destouches, e infine Céline) –, i suoi romanzi si innestano in una fitta rete formata da discorsi indiretti liberi e monologhi interiori che procedono in un vorticoso 'racconto di linguaggio'. Come in molti romanzi di rottura con il romanzo realista passato, anche nei romanzi di Céline la centralità della trama viene soppiantata dall'urgenza della sperimentazione linguistica e dell'attenzione al ritmo.

L'importanza della ricerca di una voce e di un ritmo per Céline è essenziale: dai primi lavori redatti alla forma impersonale, l'autore arriva, anche attraverso la letteratura teatrale, a concepire un nuovo modo di scrivere. Anche se si tratta di un espediente formale di rilievo, come scrive Henri Godard, la novità della scrittura celiniana non risiede tanto nell'uso della prima persona

<sup>8</sup> Sul complesso tema della storia della critica del Modernismo e della storia delle terminologie, può essere sicuramente interessante citare i due numeri monografici curati da Yves Vadé della rivista francese «*Modernités*»: YVES VADÉ (a cura di), *Ce que modernité veut dire (I)*, «*Modernités*», 5 (1994) e ID, *Ce que modernité veut dire (II)*, «*Modernités*», 6 (1994). Per una panoramica sull'indagine critica passata e recente sulla difficoltà di definizione spazio-temporale del fenomeno modernista cfr. LUCA SOMIGLI, *Modernismo italiano e modernismo globale. Appunti per un dibattito in progress*, in «*Narrativa [Online]*», 35-36 (2012).

<sup>9</sup> RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in ROMANO LUPERINI e MASSIMILIANO TORTORA (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori Editore 2012, pp. 13-14.

<sup>10</sup> LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard 1955, pp. 25-26.

(« son histoire est loin d'être neuf (pour s'en tenir au roman moderne, *Robinson Crusoe* date de 1709) »), quanto, piuttosto, nel modo in cui il *Je* protagonista si manifesta all'interno della realtà romanzesca. Godard insiste, infatti, a ribadire che nei romanzi di Céline « la première personne y trouve un nouvel impact ».<sup>11</sup> Questo *nouvel impact* è dato dalla nuova spinta che Céline dà alla lingua francese col rifiuto del francese corretto che si insegna e nelle scuole e con la volontà di scrivere in un *français antibourgeoise*. Il francese di Céline, marca fondamentale del suo lavoro, è una lavorata e limata riproposizione in forma scritta del linguaggio parlato, « une langue qui mime l'oral »<sup>12</sup> in ogni strato del discorso, che si manifesta sia nell'importante lavoro di rielaborazione della sintassi e del lessico francesi, dell'ordine delle parole, dell'andamento del discorso, da lui portato all'estremo, sia nell'innovativa « segnaletica grafica »,<sup>13</sup> ossia nei tanti e famosi tre punti di sospensione e nei segni di interpunzione:

Se multiplient toutes les marques ponctuelles qu'on à notre disposition quand nous éprouvons le besoin de nous inscrire, au fur et à mesure, dans notre propre discours : marques affectives, avec toutes les formes possibles de l'interjection, du juron, de l'interpellation ou de l'exclamation.<sup>14</sup>

L'uso del linguaggio popolare, che non si realizza però solo come sostituto del francese standard ma come apertura a diverse stratificazioni linguistiche,<sup>15</sup> e la riproduzione dell'oralità, favoriscono, insieme alla scelta della prima persona, una narrazione presente, immediata, che pone il lettore in dialogo con il narratore o, riprendendo Godard, con il *locuteur*.<sup>16</sup> La novità dello stile e del linguaggio celiniano risiede quindi nella volontà di scuotere una lingua che a suo avviso aveva raggiunto uno stato di immobilità, una lingua ormai morta, inadatta a parlare al e del mondo contemporaneo: non è più possibile raccontare in maniera sintatticamente ordinata, poiché la modernità ha ormai un altro ritmo. Ne risulta una lingua che, grazie alla rievocazione concreta della corporalità, della gestualità, della frenesia della lingua parlata, riesce a far instaurare un rapporto presente tra lettore e locutore-narratore, quella funzione partecipativa della letteratura di cui scrive Gianni Celati:

<sup>11</sup> HENRI GODARD, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard 2014, p. 283.

<sup>12</sup> Ivi, p. 217.

<sup>13</sup> LINO GABELLONE, *Inventare una lingua. Su Céline, tra lettura e traduzione*, in GIANFRANCO RUBINO (a cura di), *Tradurre Céline. Atti del Convegno dell'università di Cassino 10-11 marzo 1997*, Cassino, Università, Dipartimento di Linguistica e Letterature comparate 2001, p. 71. Per approfondire il tema si segnala il saggio di GIANNI CELATI, *Parlato come spettacolo*, in «Il Verri», 26 (26 febbraio) (1968), pp. 80-88.

<sup>14</sup> HENRI GODARD, *Préface*, in LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Romans I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard 1981, p. XIII.

<sup>15</sup> HENRI GODARD, *Une grande génération. Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malraux, Sartre, Queneau, Simon*, Paris, Gallimard 2003, p. 86.

<sup>16</sup> HENRI GODARD, *Poétique de Céline*, cit., p. 214.

La parola parlata come elemento spettacolare, perché suggerisce o richiede (per la comprensione) una sua rappresentazione spettacolare, vera o immaginaria, corredata cioè da mimica, intonazioni emotive, pause, enfasi e tutt'un'altra serie di sfumature psicologiche o emotive convenzionali proprie del personaggio che le pronuncia. Il suo apprendimento è essenzialmente partecipativo, provocando in essa una reazione globale (non limitata alla nostra coscienza linguistica) come potrebbe fare un'immagine cinematografica.<sup>17</sup>

Da un quadro anche così sommario e abbozzato del lavoro di Céline sul linguaggio, è facile intuire come la traduzione della sua prosa abbia storicamente posto una sfida per i traduttori che vi si sono cimentati.<sup>18</sup> Sicuramente, una delle difficoltà che si riscontra fin da un primo sguardo superficiale, è quella della resa della grande *trovata* di Céline: la volontà di ricreare quella *petite musique* capace di dare vita a *l'émotion de la langue parlée*. La ricerca, sia della musicalità, sia di della sensazione provocata dalla lingua orale, è tra le strategie da lui adottate per la realizzazione di quello stile che, come già delineato precedentemente, si vuole ricreatore della lingua popolare, con quella gestualità che rende la 'prosa' celiniana in grado di valicare i limiti della parola scritta e del genere romanzo, sfociando in un concerto di voci fisiche e concrete.<sup>19</sup> Semplificando, la questione si può riassumere e schematizzare, circoscrivendo il grande problema della traduzione della prosa celiniana in due direttrici principali, una complementare all'altra: la traduzione del ritmo, dei giochi di sonorità, di quello che Rubino definisce un «ritmo ansimante e spasmodico», e parallelamente la resa del suo «funambolismo verbale che allestisce un pirotecnico spettacolo linguistico».<sup>20</sup>

Un caso esemplare, tra i tanti i possibili, in cui coesistono con evidenza entrambi gli aspetti, è la traduzione di una delle opere più tarde del *corpus* celiniano, *Entretiens avec le professeur Y*, pubblicato nel 1955 da Gallimard, in cui si ritrova, quasi portato all'estremo, il problema dell'oralità e della gestualità, anche in virtù della sua stessa particolare natura. Si tratta, infatti, di un'opera della fase più matura di Céline, inaugurata dalla pubblicazione di *Guignol's band I* nel 1944, nella quale si trovano esasperate tutte le caratteristiche del suo dettato appena delineate, che producono una «prosa articolata su rapide cadenze e pause e fughe e arresti, che segue la propria traccia ritmica, sincopata, jazzistica».<sup>21</sup> In *Entretiens avec le professeur Y*, questa marca celiniana pervade il testo. Si presenta nella forma di un breve volume in cui

<sup>17</sup> GIANNI CELATI, *Parlato come spettacolo*, in «Il Verri», 26 (26 febbraio) (1968), p. 82.

<sup>18</sup> Questo problema è stato affrontato nel convegno di Cassino, ai quali atti si rimanda, cfr. GIANFRANCO RUBINO, *Premessa*, in ID., *Tradurre Céline. Atti del Convegno dell'Università di Cassino 10-11 marzo 1997*, cit.

<sup>19</sup> Si è scelto qui di virgolettare il termine *prosa* in quanto Céline afferma «Insomma io odio la prosa... sono un poeta mancato» e poi «sì che mi piacciono solo i poeti. Caspita se mi colpiscono i versi, mi toccano, mi vengono dietro» (GIANNI CELATI, *Prefazione*, in LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Guignol's band I-II* preceduti da *Casse-pipe*, Torino, Einaudi 1996, p. XIII).

<sup>20</sup> GIANFRANCO RUBINO, *Premessa*, in ID., *Tradurre Céline. Atti del Convegno dell'Università di Cassino 10-11 marzo 1997*, cit., p. 7.

<sup>21</sup> GIANNI CELATI, *La scrittura come maschera*, in LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Colloqui con il professor Y*, Torino, Einaudi, 2008, p. 109.

Céline sperimenta per la prima volta l'intervista come nuova forma di prosa.<sup>22</sup> È un'intervista-scandalo che Céline mette in scena tra il Céline-personaggio-maschera<sup>23</sup> e un anonimo intervistatore, nominato professor Y, usata come espediente per far emergere, da un lato, il fino ad allora taciuto rapporto – anche economico – tra autore ed editore; dall'altro, per la prima volta in maniera così netta, i capi-saldi della sua poetica,<sup>24</sup> i suoi *petits trucs*: la *petit musique* e il *rendu émotif* che fanno sì che la sua scrittura prenda vita e divenga «presenza magica di un medium animato».<sup>25</sup> Per riprendere le efficaci parole di Gianni Celati:

È innanzitutto un pamphlet sul mondo paranoico; poi, è la memoria d'un inventore stralunato presentata in uno *square* parigino davanti ad un unico ascoltatore, per giunta affetto da poluria; infine è una *slapstick comedy* che ricorda da vicino nel ritmo e nei gag (soprattutto nella parte finale) i classici del genere: Harry Longdon, Buster Keaton, i fratelli Marx, Laurel & Hardy.<sup>26</sup>

Trattandosi di un'intervista, è chiaro come il lettore si trovi di fronte a un vero e proprio dialogo tra due personaggi e non a una narrazione a tutti gli effetti, dal momento che lo scambio dialogico funge da canovaccio su cui innestare le riflessioni dell'autore (per quanto, comunque, nei romanzi di Céline la trama funge sempre da *fil rouge* di sottofondo che permette al linguaggio la sua espressione). In quest'opera, Céline dà forma a una corsa verbale in cui i tratti fondanti della sua scrittura vengono portati all'estremo: i tre punti

<sup>22</sup> Dopo la deludente risposta sia della critica che del pubblico di lettori in seguito all'uscita di *Féerie pour une autre fois* (1952), probabilmente dovuta a una scarsa promozione da parte dell'editore Gallimard, Céline decide di scrivere un testo per rilanciare la sua posizione e i suoi romanzi. Il risultato sarà (dopo alcune brevi anticipazioni sulla rivista *Nouvelle revue française*) l'uscita, nel 1955, del volumetto *Entretiens avec le professeur Y*, il racconto burlesco di un'intervista mai del tutto realizzata in cui Louis-Ferdinand-protagonista insiste per raccontarsi e raccontare il suo punto di vista su di sé, sulle sue trovate stilistiche e sulla situazione del romanzo, dell'uomo e della società moderni.

<sup>23</sup> Nella postfazione all'edizione del 2008 di *Colloqui con il professor Y*, dal titolo *La scrittura come maschera*, Gianni Celati analizza il modo in cui Céline racconta le verità del disagio e dell'inquietudine dell'uomo contemporaneo. Dal momento che l'opera dell'autore francese è un'opera del *fool*, del reietto, dell'*underground*, lontana e fuori dalla sfera civile e normata, che con quel *fool* non vuole avere un dialogo, «lo sganciamento dal mondo istituzionale non può essere che follia autentica oppure un suo segno, una stilizzazione portata sul volto come maschera perpetua che cancelli l'identità dell'autore». Il protagonista degli *Entretiens* è questo, una figura in cui «i tratti dell'interprete e quelli del ruolo confluiscono in un unico eccentrico disegno, dove finzione allegoria parodia ed esistenza si trovano rappresentati in un'unica concrezione». Da qui il duplice statuto del protagonista di personaggio-maschera. (GIANNI CELATI, *La scrittura come maschera*, in LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Colloqui con il professor Y*, cit., pp. 106-110). A conferma del pensiero celatiano sull'opera del francese può essere utile riportare un estratto di un suo intervento sulla rivista «Il Caffè», GIANNI CELATI, *Céline underground*, in «Il Caffè», 3 (1970), p. 11: «Dovunque passino i confini dell'ufficialità e del professionismo culturale, lì non c'è posto per Céline, autore per molti versi dilettesco e insostenibile partendo da una 'coerente visione del mondo'».

<sup>24</sup> Lo aveva già fatto in precedenza nel suo scritto *Qu'on s'explique* (LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Qu'on s'explique*, Liège, *À la lamp d'Aladdin* 1933) o nelle prime pagine di *Guignol's band I*, ma è in questa intervista mancata, messa in scena negli *Entretiens*, che programmaticamente dissemina spie del suo stile e della sua ricerca letteraria.

<sup>25</sup> ANITA LICARI, *L'effetto Céline*, in «Il Verri», 26 (26 febbraio) (1968), p. 66.

<sup>26</sup> GIANNI CELATI, *La scrittura come maschera*, cit., p. 105.

di sospensione e i punti esclamativi, che in Céline hanno già un uso personale ed espressivo, ora arrivano a separare porzioni di enunciati e di sintagmi.<sup>27</sup>

Ma, come si è accennato, è proprio nella particolare forma dialogica e nella spettacolarizzazione teatrale che risiede il nostro interesse per quest'opera e per la sua traduzione: questa spettacolarizzazione della forma dialogica si è estesa e ha riguardato l'atto traduttivo stesso. Infatti, la traduzione uscita per Einaudi nel 1970, con il titolo *Colloqui con il professor Y*, porta la firma di due traduttori, Lino Gabellone e Gianni Celati. La particolarità di questa pubblicazione risiede non tanto nella doppia firma degli autori, quanto nell'azione traduttiva che essi hanno attuato per portare a termine il loro difficile compito. Anita Licari scrive che il narratore celiniano, per divenire «come nel cinema, a portata di mano», deve «mimare: a) una percezione b) un'azione».<sup>28</sup> I due colleghi, per farsi narratori italiani della frenetica avventura di Louis-Ferdinand, si accorgono che l'unico modo, e probabilmente anche quello a loro più congeniale, per riuscire nell'intento è ricercare la voce italiana di Céline proprio nella fisicità del mimo, dell'attore che, come il protagonista, indossa la schizofrenica maschera e segue l'andamento del flusso di parole e intonazioni del testo. Uno dei due traduttori descrive così la loro esperienza mimetica:

Poi insieme abbiamo tradotto due libri di Céline (*Colloqui con il professor Y* e *Ponte di Londra*) e per riuscire a farlo abbiamo dovuto recitarceli, metterci al posto la voce e i gesti, fare lavoro sul personaggio. Abbiamo capito tutto una sera che siamo andati a vedere un film con Jean Gabin in francese, e tornati a casa abbiamo cercato di ripetere la sua parlata in argot, con gesti e tutto. Per un anno abbiamo tradotto Céline in questo modo, con un lavoro che era in un certo senso teatrale: riscrivere qualcosa modellato sulla voce e su una gesticolazione.<sup>29</sup>

Già da questo racconto biografico di Lino Gabellone si comprende come la dimensione della traduzione di questo pamphlet, già in sé dialogico, sia avvenuta a sua volta sotto forma di vero e proprio dialogo traduttivo, con la forte necessità della riproduzione gestuale e teatrale, di una messa in scena della traduzione stessa, di un «doppiaggio»<sup>30</sup> letterario-teatrale.

Il primo aspetto da prendere in considerazione per la comprensione del lavoro svolto dai due traduttori è il modo in cui si sono accostati al problema della resa della parola celiniana. Come già mostrato, la lingua di Céline è una miscela di tanti francesi provenienti da vari strati linguistici, ma che fanno tutti riferimento all'area geografica parigina. Giorgio Caproni aveva già riscontrato la difficoltà che da esso deriva, e si era già posto il problema di come

<sup>27</sup> Sui tre punti di sospensione cfr. GIANNI CELATI, *La scrittura come maschera*, cit., pp. 109: «I tre puntini di sospensione del discorso divengono un artificio tipografico duttile e mimetico per impostare una recitazione non più basata sui suggerimenti del regista, non più montata in frasi che filano secondo la tipica retorica letteraria francese, ma resa interamente ad un gestire sciolto da ogni taratura drammatica di tipo aristotelico».

<sup>28</sup> ANITA LICARI, *L'effetto Céline*, cit., p. 66.

<sup>29</sup> GIANNI CELATI E LINO GABELLONE, *Spiegazione del libro*, in NUNZIA PALMIERI (a cura di), *Gianni Celati con Carlo Gajani. Animazioni e incantamenti*, Roma, L'Orma Editore 2017, p. 171.

<sup>30</sup> GIORGIO CAPRONI, *Problemi di traduzione*, in «Il Verrini», 26 (26 febbraio) (1968), p. 29.

affrontarla; durante la traduzione di *Mort à credit*, infatti, ha osservato come «una lingua italiana atta a tradurre Céline sia ancora da inventare».<sup>31</sup> Infatti, l'italiano, come è noto, è privo di un registro basso, popolare, informale, comune a tutta la Penisola, e la soluzione, che poteva apparire in un primo momento più immediata, di ricorrere ai singoli dialetti regionali, sarebbe controproducente, in quanto circoscritti a un'area geografica limitata, a differenza degli argots che «sono parlate metropolitane che si diffondono in tutta la Francia».<sup>32</sup> Quindi il problema risulta essere primariamente capire quale sia la lingua più adatta ad accogliere questo groviglio linguistico che intesse varietà diastratiche e diafasiche. Lino Gabellone, durante il convegno dedicato proprio alla traduzione dell'opera di Céline, racconta la decisione che lui e il collega presero in merito alla scelta del bacino linguistico a cui attingere:

Avevamo tutti nell'orecchio in quegli anni gli accenti, le intonazioni delle giullarate di Dario Fo in *Mistero buffo*, quella specie di *koiné* padano-ruzantina così intensa e godibile, inventata e insieme comprensibile in tutta l'Italia del Nord, ma anche, per la sua forza mimica e intonativa, nell'Italia intera. Quella fu la base 'tonale', per noi, dello "sproloquio" celiniano.<sup>33</sup>

La lingua, se così si può definire, che più si ritrova nella traduzione di Celati e Gabellone, quindi, è riconducibile in larga misura all'area geografica nord-orientale italiana in cui, secondo Celati, vi è stato qualcosa di simile all'argot «con i gerghi degli ambulanti, della malavita, gerghi della prostituzione, gerghi dei mestieri, che nell'insieme formavano una lingua a sé, filtrata nei vari dialetti».<sup>34</sup> Facciamo seguire alcuni esempi, sia lessicali sia fraseologici, riconducibili alla *koiné* nord-padana circoscritta dai due traduttori:<sup>35</sup>

(p. 14) ... certains si déclamatoires !... d'autres tellement discutailleurs<sup>36</sup>

<sup>31</sup> Ivi, p. 29. Nello stesso intervento, Caproni pone un ulteriore problema traduttivo: l'impossibilità del trasferimento geo-culturale di quelle parole cariche e impregnate della cultura da cui derivano. Il poeta scrive: «È possibile travasare la storia della *Zone* nelle historie d'Italia? È possibile trasportar la *zone* sul Naviglio o sul Tevere o sull'Arno? Un *clochard* non è un *barbone*, a dispetto dei vocabolari. Lo negano la storia e la geografia. Così come del resto un *cleb* non è un cane [...]. Tradurre *cleb* come cane equivarrebbe a compiere una doppia traduzione, prima da *cleb* a *chien*, poi da *chien* a *cane*. Insomma, sarebbe un tradurre *chien* e non *cleb*: tradurre una parola (una *res*) che sul testo non esiste. Ma esistono davvero "parole", come segni trasferibili da un codice convenuto a un altro, sulla pagina di Céline, o non piuttosto esistono "cose" intrasferibili? La lingua di Céline è natura, natura governata dallo stile, ma natura». Ivi, p. 30.

<sup>32</sup> GIANNI CELATI, *Nota alla traduzione*, in LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Guignol's band I-II* preceduti da *Casse-pipe*, Torino, Einaudi 1996, p. XXIII.

<sup>33</sup> LINO GABELLONE, *Inventare una lingua. Su Céline, tra lettura e traduzione*, cit., p. 76.

<sup>34</sup> GIANNI CELATI, *Nota alla traduzione*, cit., p. XXIII.

<sup>35</sup> Per un'analisi dettagliata delle traduzioni realizzate da Gianni Celati e Lino Gabellone delle opere celiniane cfr. GIACOMO MICHELETTI, *Gianni Celati, Lino Gabellone, Louis-Ferdinand Céline. Traduzione come reinvenzione*, diss. Phd, Università degli Studi di Pavia, 2009.

<sup>36</sup> Per i numeri di pagina si fa riferimento alla prima edizione francese di *Entretiens avec le professeur Y* (Gallimard 1955) e alla quarta edizione italiana di *Colloqui con il professor Y* (Einaudi 2008).



(p. 12) ...ce n'erano certi declamati...altri ciacoloni in un modo

Il termine francese *discutailleurs*, che indica persone che amano discutere sempre e su qualsiasi argomento, viene tradotto con *ciacoloni*, parola veneta derivante da *ciacola* (chiacchiera). Si esalta così attraverso l'uso dialettale, ma anche attraverso il suono alternato dell'occlusiva palatale sorda e dell'occlusiva velare sorda, il chiacchiericcio inconcludente.

(p. 15) ...j'y ai de sacrément vieux souvenirs  
(p. 12) ...ci ho una maraià di quei vecchi ricordi

Il sostantivo gergale *maraià*, sempre di area veneta, traduce qui l'avverbio *sacrément*. Sulla resa degli avverbi francesi per mezzo di perifrasi, si tornerà più avanti.

(p. 48) ... à foutre tout le Répertoire en l'air !  
(p. 33) ...a ramengo tutto il repertorio!  
(p. 87) ...elle fout en l'air le cinéma !  
(p. 58) anche il cinema va a ramengo!

*A ramengo*, nella locuzione *andare a/mandare a*, significa, nel dialetto veneto – e più in generale dialetti centro-settentrionali – *andare/mandare in rovina, in malora*. Con questo espediente la traduzione riesce contemporaneamente ad attenuare il più volgare e argotico francese *à foutre*, e a mantenere comunque un'espressività bassa e colorita data dall'uso del regionalismo.

(p. 97) vous ergotez, Colonel !... bon !... vous voulez pisser plein votre froc ? à votre aise !  
(p. 64) lei cavilla, Colonnello!... come vuole!... vuole farsela nelle braghe? a suo piacimento!  
(p. 97) *Il était assis... il tenait plus... il se relevait... il se retripotait l'entrejambe*  
(p. 64) Era seduto...non la teneva più...si alzava...si cipollava il cavallo delle braghe

La resa di questi enunciati è molto interessante per vari aspetti (come, ad esempio, la traduzione della forma ipercaratterizzata coniata da Céline *retripotait*, derivante dal familiare *tripoter*, con *cipollare*), ma per rimanere sull'adozione della *koiné* settentrionale si noti l'uso del lessema *braghe*. Nel primo caso esso traduce la parola argotica *froc* (pantaloni), nel secondo, invece, viene impiegato per sciogliere l'espressione francese *entrejambe* (generalmente usata per indicare gli organi genitali e quindi, in questo caso, per estensione metonimica, la parte alta dei pantaloni) nel sintagma *cavallo delle braghe*.

Questa propensione per l'area linguistica delle regioni dell'Italia nord-orientale, non si riscontra solo nelle singole scelte lessicali, ma si estende anche al ricorso a locuzioni non standard, ma frequenti nel parlato settentrionale. Un primo esempio è la vastissima occorrenza della forma di negazione *mica*. Come riscontrato anche da Micheletti, questo assiduo uso del termine, già utilizzato da Caproni nella succitata traduzione di *Mort à credit*, viene

usata dai traduttori come soluzione per restituire una delle marche fondamentali della scrittura di Céline: l'omissione della particella di negazione *ne*.<sup>37</sup> Si veda l'alta frequenza di questo espediente fin dalle prime pagine del testo:

(p. 7) Allez pas croire un seul zéro de tous ces prétendus tirages à 100.000 !

(p. 7) Mica credere a un solo zero di tutte le pretese tirature di 100 000!

(p. 10) ...*pas d'illusions* !

(p. 9) ...*mica* illudersi!

(p. 12) *Je me regarde pas souvent dans la glace*

(p. 10) Io non mi guardo *mica* spesso allo specchio

(p. 16) *J'en manquais pas* !

(p. 12) *Mica* mi mancavano!

Un'altra sfera in cui si esprime questa tendenza è quella della resa delle esclamazioni, che puntualmente vengono tradotte con espressioni tipiche della parlata settentrionale:

(p. 22) Je l'amuse... il ricane, *ma parole* !

(p. 16) Lo diverto...lui ghigna! *per la miseria!*

(p. 96) *Parbleu! bien sûr ! bien sûr !*

(p. 63) *Ostia!* sicuro! sicuro!

(p. 100) *oh, là que j'ai hésité !*

(p. 67) *osteria* se ho esitato!

(p. 118) *Fouchtra ! fouchtri ! tonnerre ! bigre ! bougre* <sup>38</sup>

(p. 78) *Porca paletta! fulmini e saette! orpo d'un ostia!*

(p. 120) *Bigre! bougre ! fouchtra! Céline !*

(p. 79) Orpo! ostia! porca paletta! Céline!

A fianco di queste scelte lessicali, risulta necessario affrontare la seconda delle due direttrici individuate, l'oralizzazione della lingua scritta. Infatti, pare abbastanza chiaro che per tradurre l'opera di Céline, e in maniera particolare gli *Entretiens*, « il ne suffit pas de connaître le français »,<sup>39</sup> in quanto non è importante tradurre solo il lessico argotico, per quanto anch'esso, come si è mostrato, rappresenti uno scoglio non da poco, ma soprattutto la sintassi, i giri di frase, l'«onda ritmica»<sup>40</sup> della prosa celiniana in grado di bucare la parete della scrittura e della lettura *in absentia*.

<sup>37</sup> GIACOMO MICHELETTI, *Gianni Celati, Lino Gabellone, Louis-Ferdinand Céline. Traduzione come reinvenzione*, cit., pp. 37-38.

<sup>38</sup> *Bigre! Bougre!* si ritrova anche a p. 38 e viene tradotto, a p. 26, con *eh, ma che cavolo! eh, ma che cacchio!*.

<sup>39</sup> HENRI GODARD, *Une grande génération. Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malraux, Sartre, Queneau, Simon*, cit., p. 100.

<sup>40</sup> GIANNI CELATI, *Prefazione*, in LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Guignol's band I-II* preceduti da *Casse-pipe*, Torino, Einaudi 1996, p. XXI.

Celati e Gabellone sono d'accordo, è questa la grande sfida: creare un «timbro»,<sup>41</sup> ricreare un «tono»,<sup>42</sup> che possa far arrivare al lettore italiano l'incalzante e funambolica prosa celineiana, « transposer en italien le statut symbolique que revet la langue parlée dans le contexte linguistique français et qui est à l'origine du caractère désacralisant de l'écriture celineienne ».<sup>43</sup>

Oltre alla già citata *koiné* 'inventata' dai due traduttori, un altro aiuto per comprendere come Celati abbia affrontato questo problema linguistico proviene dalla prefazione alla sua traduzione del 1982 di *Guignol's band I*, in cui racconta il suo avvicinamento alla musica dei *faubourg*: «imparavo un po' l'argot, ma poi mi accorgevo che tutta la vena celineiana sgorgava direttamente da quella fonte, che di lì veniva il suo modo di pensare alla morte e al destino [...]. Poi mi sembrava anche che il suo fraseggio aggressivo somigliasse alle voci lanciate dalle vecchie cantanti dei faubourg».<sup>44</sup>

Ecco che torna la musicalità, la frenesia del fraseggio celineiano. Ma come hanno fatto Gabellone e Celati a rendere questa spiccata oralità? Innanzitutto, attraverso l'uso di alcune espressioni colloquiali, tipiche di un linguaggio basso e orale; ad esempio, ogni volta che Céline-personaggio incalza nella conversazione per rispondere al suo interlocutore, troviamo la frase *j'y dis*, che corrisponde alla trascrizione dell'articolazione orale *je lui dis* che, in italiano, viene resa con un altrettanto (se non più) colloquiale *gli faccio*. Per rimanere sull'uso di questo registro si possono fare alcuni altri esempi:

- (p. 14) *vous qu'êtes oiseux*, bon à rien foutre ! *fainéant* d'auteur !
- (p. 11) *razza di un poltrone* buono a niente! *fiaccone* di un autore!
- (p. 17) *où qu'il se riquait !*
- (p. 13) *in che bocca si andava a ficcare!*
- (p. 34) *vous avez rien compris !*
- (p. 24) non avete capito *un accidente!*

Un ulteriore fenomeno osservabile a livello fraseologico, nella traduzione dei due italiani, è la resa degli avverbi francesi attraverso perifrasi, una resa nominale che esalta l'immediatezza della parola parlata (come si è già potuto notare nell'esempio dell'avverbio *sacrément* sciolto in *una maraia di quei*):

- (p. 15) *Tellement* les humains sont vicieux
- (p. 12) la gente ti tira di quei bidoni
- (p. 12) *vous êtes joliment peu aimable*
- (p. 16) lei brilla per scortesia!
- (p. 18) *le professeur Y, là à côté de moi, y pensait vachement pour lui-même*
- (p. 14) il professor Y, qui presente, ci pensava come un matto

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> LINO GABELLONE, *Inventare una lingua. Su Céline, tra lettura e traduzione*, cit., p. 75.

<sup>43</sup> MARIE HÉDIARD, *Les niveaux de la langue à l'épreuve de la traduction : le cas du " que " celineien dans « voyage au bout de la nuit »*, in GIANFRANCO RUBINO (a cura di), *Tradurre Céline. Atti del Convegno dell'Università di Cassino 10-11 marzo 1997*, cit., p. 141.

<sup>44</sup> GIANNI CELATI, *Prefazione*, cit., p. VII.

(p. 30) *et encore alors elle se montre foutrement chiche !*

(p. 21) e anche in quei casi si mostra tirchia da matti!

Quando si definisce l'oralizzazione della scrittura e della traduzione, inoltre, non si fa riferimento giusto a questi espedienti stilistici, ma, come si è avuto modo di anticipare, all'intero processo traduttivo dell'opera. Come racconta Gabellone:

L'esigenza maggiore, mi sembra, e a cui è quasi impossibile soddisfare pienamente, non è soltanto di restituire una lingua oralizzata, ma di riascoltarla attraverso una nuova oralizzazione, una recitazione ad alta voce che spezzi l'illusione di un ritmo interiore, di un ritmo implicito, e tenti di ricostruirlo in una zona di scambio che è quella dell'intonazione reale, per calcolarne l'effetto.<sup>45</sup>

Ecco, quindi la necessità e l'importanza centrale di essere in due, di essere in dialogo, di provare e di farsi personaggio. Non è difficile immaginare le loro sedute di traduzione, il gioco di ruolo in cui erano protagoniste le parole e l'obiettivo principale era ricreare la modulazione mimetica e oralizzata del testo di Céline.<sup>46</sup> Ora non resta che ritrovare nel testo le spie del «gesticolare sciolto»<sup>47</sup> di questa traduzione dialogica *in praesentia*.

Un primo esempio è l'utilizzo insistito del 'ci' attualizzante del verbo avere, tipico dell'italiano dell'uso medio, di cui qui si riportano alcune occorrenze (oltre al più volte citato *ci ho una maraia*):

(p. 8) Il est supposé, lui, l'auteur, jouir d'une solide fortune personnelle

(p. 8) Perché lui, l'autore, senz'altro ci ha un cospicuo patrimonio personale

(p. 11) *pensez, scientifique comme je suis*

(p. 9) con la formazione scientifica che ci ho, figuratevi

(p. 16) *un manuscrit « en lecture » à la N. R. F.*

(p. 13) ci aveva un manoscritto «in lettura» alla NRF

<sup>45</sup> LINO GABELLONE, *Inventare una lingua. Su Céline, tra lettura e traduzione*, cit., p. 76.

<sup>46</sup> Per avere un'idea più precisa dell'estro mimetico di Gabelloni e Celati, può essere interessante scorrere le foto che il fotografo Carlo Gajani ha fatto loro e riproposte nel volume curato da Nunzia Palmieri, cfr. NUNZIA PALMIERI (a cura di), *Gianni Celati con Carlo Gajani. Animazioni e incantamenti*, cit., pp. 171-253. Si riporta l'eloquente nota del fotografo: «Il fotografo declina ogni responsabilità per le fotografie presenti in questo libro (che pur riconosce come proprie), causa comportamento assolutamente folle dei personaggi rappresentati. Costoro, incuranti di qualsiasi regola di decenza, hanno fatto i comodi loro, divertendosi pazzamente, non v'è dubbio, ma mettendo nel contempo a dura prova la pazienza del fotografo, costretto a lavorare in una indecente sarabanda. Dichiaro inoltre, per onestà, di essere stato contagiato da questo clima giocosamente irresponsabile e che, superate le prime incazzature, per la impossibilità di usare con un minimo di proprietà la macchina fotografica, ha poi tranquillamente scattato foto su foto con olimpica noncuranza, partecipando al gioco comune e divertendosi molto». (Ivi, 173).

<sup>47</sup> GIANNI CELATI, *La scrittura come maschera*, cit., p. 109.

Spesso troviamo un uso dei connettivi con valore pragmatico e tipico della lingua parlata, anche laddove assenti nel testo originale, e con la funzione o di focalizzare l'attenzione su un elemento nuovo dell'informazione (*e*, che normalmente ha funzione additiva) o di spostarla su un frammento di informazione (*ma*):

- (p. 13) une fois mis les lettres sous enveloppe  
 (p. 11) *e* una volta messe le lettere in busta  
 (p. 14) *Ils repartent en cure*  
 (p. 11) *e* ripartivano per le terme  
 (p. 17) *y a qu'à regarder un peu ce qu'il se paye comme automobile !*  
 (p. 13) *e* vedete poi la macchina che si ritrova!  
 (p. 23) *Réfléchissez un petit peu !*  
 (p. 17) *Ma* ci pensi un po'!

La genesi orale dialogata di questa traduzione è tradita anche dai passaggi dalla prima alla terza persona e al *tu* generico/confidenziale nel giro di poche battute:

- (p. 14) ils ont vraiment tout le temps pris, tout l'État-Major de Gaston... vous comprenez pas... vous posez des questions idiotes... vous qu'êtes oisieux, bon à rien foutre ! fainéant d'auteur !... parasite de l'Édition !... vous rêvez, voilà !... vous rêvez !... la réalité vous échappe !  
 (p. 11) sono così ma così impegnati, tutto lo Stato Maggiore di Gaston...tu non capisci...e fai domande cretine... razza d'un poltrone buono a niente! fiaccone d'un autore!... parassita dell'Editoria!... stai a sognare, sì!... sogni!... e la realtà concreta ti sfugge!  
 (p. 15) *Tellement les humains sont vicieux*  
 (p. 12) la gente ti tira di quei bidoni

Infine, un'ultima spia che avverte della natura performativa della traduzione italiana è la presenza di usi enfatici e deittici dei dimostrativi che sottintendono una recitazione in presa diretta, durante la quale gli attori-traduttori fisicamente si indicano:

- (p. 12-13) Tu t'es pas vu, Ferdinand ? t'es devenu fou ? pourquoi pas téléviser ? avec ta poire ? avec ta voix ? tu t'es jamais entendu ?... tu t'es pas regardé dans la glace ? ta dégaîne ?  
 (p. 10-11) Ma ti sei visto, Ferdinand? sei diventato matto? e magari perché non televisionarti? con quel grugno? e quella voce? ti sei mai sentito?... ma ti sei mai guardato allo specchio? La biffa che ci hai?...

Sia in merito all'uso della *koiné* nord-padana, sia sulle spie della performatività della traduzione, sono stati forniti solo alcuni esempi; tuttavia, già a partire da essi, è possibile notare come, tanto sul versante della resa linguistica quanto su quello della riproposizione dell'oralità celiniana, i *Colloqui con il professor Y* di Celati e Gabellone si prestino in modo esemplare a un confronto con quello che è stato qui identificato con il modernismo dell'opera Louis-Ferdinand Céline. Si è infatti notato come, pur con tutte le difficoltà di defi-

nizione del fenomeno modernista, tanto in generale quanto nella fattispecie francese, sia possibile parlare di una ‘via celiniana al Modernismo’. Essa è identificabile in alcuni tratti caratteristici che non si limitano ai contenuti, ma coinvolgono direttamente la forma, ed è su quest’ultima che ci si è qui concentrati, analizzando in particolare il binomio composto dalla *petite musique* celiniana – prodotta da alcuni espedienti lessico-linguistici – e dalla lavorata scrittura oralizzante. Si è, in seguito, preso il caso del pamphlet *Entretiens avec le professeur Y* che, per la sua particolare struttura, si presta come modello esemplare per l’analisi dei tratti riscontrati del modernismo celiniano: il riferimento alla guerra, la condizione dell’uomo moderno inserito in un contesto sociale e urbano nuovo, la comprensione (che sfocia in giudizi a volte positivi, altre negativi) delle nuove tecnologie, il rifiuto della forma romanzo precedentemente utilizzata e la messa in opera di una nuova espressività, che si concretizza, in Céline, in una spietata corsa frenetica del linguaggio. Successivamente, si è tentato di indagare come questa ‘via modernista’ sia stata affrontata e resa da Gianni Celati e Lino Gabellone, nella loro traduzione del libretto. Si è visto, quindi, come i due traduttori, qui nelle vesti anche di attori, abbiano avuto coscienza degli stilemi celiniani. Attraverso gli esempi si è avuto modo di riscontrare come i due abbiano adottato delle specifiche strategie che, tanto sul piano lessicale, tanto su quello performativo, rendessero gli obiettivi della prosa originale. Per quanto riguarda la sfera lessicale, si è osservato come la scelta di adottare una *koiné* settentrionale abbia aiutato i traduttori a ovviare al problema della coesistenza dei tanti livelli di francese adottati da Céline (letterario, familiare, popolare, argotico); sull’aspetto formale, invece, si è esaminato come l’exasperazione dei tratti colloquiali e mimetici dell’originale sia stata ricreata grazie anche all’eccezionale modalità in cui la traduzione ha preso vita, come vero e proprio dialogo teatrale che Celati e Gabelloni hanno immaginato di mettere in scena. Alla luce degli esempi proposti, per quanto parziali, si comprende dunque come questa traduzione colga nel segno e riesca a riproporre a un pubblico italiano la prosodia, il ritmo e la portata oralizzante degli *Entretiens* con esiti originali. I *Colloqui con il professor Y* sono, quindi, un esempio di come la traduzione non sia una pura trasposizione da una lingua a un’altra, ma piuttosto «un’anamnesi della propria lingua [...] e il recupero di un orecchio insieme linguistico e musicale nel quale risuoni la memoria di un giro di frase, di una parola, di un ritmo». <sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> LINO GABELLONE, *Inventare una lingua. Su Céline, tra lettura e traduzione*, cit., p. 76.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAUDELAIRE, CHARLES, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, Paris, Gallimard 1976.
- CAPRONI, GIORGIO, *Problemi di traduzione*, in «Il Verri», 26 (26 febbraio) (1968), p. 29-32.
- CELATI, GIANNI, *Céline underground*, in «Il Caffè», 3 (1970), p. 11.
- ID., *La scrittura come maschera*, in LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Colloqui con il professor Y*, Torino, Einaudi 2008, pp. 105-110.
- ID., *Nota alla traduzione*, in LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Guignol's band I-II* preceduti da *Casse-pipe*, Torino, Einaudi 1996, p. IX-XXXI.
- ID., *Parlato come spettacolo*, in «Il Verri», 26 (26 febbraio) (1968), pp. 80-88.
- CÉLINE, LOUIS-FERDINAND, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard 1955.
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Tracciato del modernismo italiano*, in LUPERINI, ROMANO e TORTORA, MASSIMILIANO, (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori Editore 2012, pp. 13-38.
- GABELLONE, LINO, *Inventare una lingua. Su Céline, tra lettura e traduzione*, in GIANFRANCO RUBINO (a cura di), *Tradurre Céline. Atti del Convegno dell'Università di Cassino 10-11 marzo 1997*, p. 69-78.
- GODARD, HENRI, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard 2014.
- ID., *Préface*, LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Romans I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard 1981, p. IX-LIII.
- ID., *Une grande génération. Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malaquais, Sartre, Queneau, Simon*, Paris, Gallimard 2003.
- HÉDIARD, MARIE, *Les niveaux de la langue à l'épreuve de la traduction : le cas du " que " célinien dans « voyage au bout de la nuit »*, in GIANFRANCO RUBINO (a cura di), *Tradurre Céline. Atti del Convegno dell'Università di Cassino 10-11 marzo 1997*, p. 127-144.
- KOFFEMANN, MAAIKE, *Entre classicisme et modernité. La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Amsterdam-New York, Rodopi 2003.
- LICARI, ANITA, *L'effetto Céline*, in «Il Verri», 26 (26 febbraio) (1968), p. 65-79.
- LUPERINI, ROMANO e TORTORA, MASSIMILIANO (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori Editore 2012.
- MICHELETTI, GIACOMO, *Gianni Celati, Lino Gabellone, Louis-Ferdinand Céline. Traduzione come reinvenzione*, diss. Phd, Università degli Studi di Pavia, 2009.
- NUCIFORA, ALESSANDRA, *Note sul modernismo angloamericano*, in «Allegoria: per uno studio materialistico della letteratura», XXIII, 63 (2011), pp. 30-44.
- PALMIERI, NUNZIA (a cura di), *Gianni Celati con Carlo Gajani. Animazioni e incantamenti*, Roma, L'Orma Editore 2017.
- PELLINI, PIERLUIGI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide 2016.
- RUBINO, GIANFRANCO (a cura di), *Tradurre Céline. Atti del Convegno dell'Università di Cassino 10-11 marzo 1997*, Cassino, Università, Dipartimento di Linguistica e Letterature comparate 2001.
- SOMIGLI, LUCA, *Modernismo italiano e modernismo globale. Appunti per un dialogo work in progress*, in «Narrativa [Online]», 35-36 (2012).

VADÉ, YVES (a cura di), *Ce que modernité veut dire (I)*, « Modernités », 5 (1994).  
ID. (a cura di), *Ce que modernité veut dire (II)*, « Modernités », 6 (1994).



### PAROLE CHIAVE

Modernismo; Louis-Ferdinand Céline; Traduzione; Gianni Celati



### NOTIZIE DELL'AUTORE

Elena Casadio Tozzi frequenta il corso di dottorato in 'Studi Umanistici Transculturali' dell'Università degli Studi di Bergamo. Ha conseguito il titolo di laurea magistrale in 'Italianistica, culture letterarie europee e scienze linguistiche' presso l'Alma Mater Studiorum – Università degli Studi di Bologna, con la tesi Yves Bonnefoy e la traduzione. Il caso dei ventiquattro sonetti di Francesco Petrarca, discussa con il professor Stefano Colangelo e il professor Fabio Scotto. Inoltre, ha frequentato il terzo anno di laurea triennale presso il dipartimento di filosofia dell'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (2015-2016), e ha svolto attività di ricerca presso il Fonds Yves Bonnefoy della Bibliothèque Municipale de la Ville de Tours (2019) e presso l'Archivio Sefiris dell'American School of Classical Studies at Athens (2021).

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ELENA CASADIO TOZZI, *Voce e gesto. Gianni Celati e Lino Gabellone traducono Entretiens avec le professeur Y*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



## AMBIGUITÀ METANARRATIVE NELLE TRADUZIONI ITALIANE DI *PROKLETA AVLIJA* DI IVO ANDRIĆ

MARIJA BRADAŠ – Università Ca' Foscari Venezia

Il saggio mette a confronto le tre traduzioni italiane del romanzo breve *Prokleta avlija* (1954) di Ivo Andrić, considerato l'opera più importante del tardo modernismo serbo. Le versioni di Jolanda Marchiori (1962), Franjo Trogranić (1974) e Lionello Costantini (1992) sono analizzate prendendo in esame i passi metanarrativi e i commenti di poetica del narratore autoriale per verificare in che misura i traduttori siano riusciti a renderne le stratificazioni semantiche. L'intreccio tra il senso letterale e quello figurato, a volte risolto in un'unica parola (uno dei pregi più significativi del romanzo di Andrić), è spesso difficile da discernere. La frequente ambiguità di queste espressioni mette alla prova il traduttore che, quando le nota, è spesso costretto a scegliere tra il significato letterale e quello traslato, incrinando il valore allegorico che il testo di Andrić ottiene anche grazie alle ambiguità metanarrative.

The essay compares the three Italian translations of the short novel *Prokleta avlija* (1954) by Ivo Andrić, considered a seminal work of late Serbian modernism. The versions by Jolanda Marchiori (1962), Franjo Trogranić (1974), and Lionello Costantini (1992) are analyzed through a study of the meta-narrative passages and poetic comments of the authorial narrator to assess how the translators render their semantic stratifications. The intertwining of the literal and figurative sense, sometimes resolved in a single word (one of the most significant qualities of Andrić's novel), is often difficult to single out. The frequent ambiguity of these expressions challenges the translators who, being aware of it, often cannot but choose either the literal or the metaphorical meaning and this consequently undermines the allegorical value achieved by Andrić's text also through these very metanarrative ambiguities.

*E là dove terminava un racconto, ne cominciava subito un altro.  
E così all'infinito.*

Il romanzo più breve di Ivo Andrić, ma anche il più complesso dal punto di vista dell'architettura narrativa, *Prokleta avlija* (1954),<sup>1</sup> è considerato da alcuni studiosi la «pietra miliare del tardo modernismo serbo».<sup>2</sup> L'universo diegetico ricorda la struttura delle scatole cinesi, consistente in una serie di racconti collegati tra di loro, con numerosi narratori e mediatori narrativi. Un narratore lascia la scena all'altro nel susseguirsi di racconti con uno scambio continuo di focalizzazione che solo apparentemente mina la forte struttura del racconto: benché sia una presenza quasi impercettibile, il narratore esterno è onnipresente e indirizza la trama. Esaminando gli aspetti della poetica di questa opera di Andrić, Aleksandar Jerkov sostiene infatti che «l'interezza del romanzo è totale e affidata al narratore autoriale, ma il racconto conserva l'intimità e l'autenticità della testimonianza – questa è la risposta originale di Andrić ad uno dei più grandi dilemmi della poetica moderna del

<sup>1</sup> IVO ANDRIĆ, *Prokleta avlija*, in ID., *Sabrana dela*, IV, Beograd-Zagreb-Sarajevo-Ljubljana-Skoplje-Titograd, Grupa izdavača 1986.

<sup>2</sup> ALEKSANDAR JERKOV, *Neizreciva misao smrti i neimenljivo u Proketoj avliji. Smisao Andrićeve poetike*, in «Sveske Zadružbine Ive Andrića», XVIII, 15 (1999), pp. 185-241.

romanzo».<sup>3</sup> Analoga è la posizione di Tihomir Brajović, che nel libro *Fikcija i moć* (*La finzione e il potere*) enfatizza la particolarità del modernismo di Andrić:

*Avlija* è una sorta di monumento alla superiorità della finzione artistica autonoma, alla sua capacità di assimilare e reinterpretare i modi collettivi e individuali di raggiungere la verità, creando pertanto i contorni della veridicità globale e universale. In quanto tale, questa narrazione straordinaria è, in un certo senso, davvero la massima realizzazione modernista, un'opera letteraria che soddisfa e completa a suo modo e quasi in toto il «paradigma epistemologico» del modernismo.<sup>4</sup>

*Prokleta avlija* è inoltre la massima espressione delle concezioni della poetica di Andrić, contenute nel celebre saggio *Conversazione con Goya* (1935), in cui Andrić fa pronunciare al pittore spagnolo i principi della propria poetica:

[...] per me esiste un solo modo di dipingere. È il modo della mia defunta zia Annunziata di Fuente de Todos. Ancora bambino la osservavo insegnare alla figlia, un po' più grande di me, l'arte della tessitura. La piccola sedeva accanto al telaio e la zia vicino a lei. La spola volava e batteva contro il telaio, ma la zia accompagnava ogni filo e ogni colpo gridando ancora più forte: «Stringi, stringi di più! Che fai, hai paura di fargli male? Più stretto!»<sup>5</sup>

L'arte della tessitura di zia Annunziata è portata all'estremo in *Prokleta avlija*, la cui compattezza sia sul piano narrativo che su quello stilistico è un grande esempio di poetica della sottrazione. È curioso che Andrić abbia iniziato a lavorare al romanzo proprio nel periodo spagnolo, ovvero più o meno negli stessi anni in cui, affascinato da Goya, scriveva il saggio menzionato. *Prokleta avlija* è senz'altro il libro dalla genesi più lunga nell'opera di Andrić, ma forse anche nella storia letteraria serba e jugoslava: la scrittura avrebbe impegnato quasi trent'anni e il progetto iniziale di scrivere una cronaca della vita del sultano Gem fu completamente cambiato. Le 250 pagine di cui lo

<sup>3</sup> «Celina romana je zaokružena i poverena autorskom pripovedaču, ali je priča sačuvala intimnost i autentičnost svedočanstva - to je originalno Andrićevo rešenje jedne od najvećih dilema moderne poetike romana». A. JERKOV, *Neizreciva misao smrti i neimenljivo u Proklesoj avliji*, cit., p. 221.

<sup>4</sup> «*Avlija* je svojevrstni spomenik nadmoći autonomne umetničke fikcije, njenoj sposobnosti da asimiluje i reinterpretira kolektivne i individualne načine dopiranja do istine, dajući pri tom obrise globalne i univerzalne istinitosti. Kao takva, ova znamenita pripovest je u izvesnom smislu zaista ultimativno modernističko ostvarenje, književno delo koje ispunjava i dovršava „epistemološku paradigmu modernizma na svoj način i takoreći bez ostatka». Cfr. TIHOMIR BRAJOVIĆ, *Fikcija i moć*, Beograd, Arhipelag 2011, p. 155.

<sup>5</sup> IVO ANDRIĆ, *Conversazione con Goya*, in ID., *Romanzi e racconti*, progetto editoriale e saggio introduttivo di PREDRAG MATVEJEVIĆ, traduzioni, cronologia e note a cura di DUNJA BADNJEVIĆ, «I Meridiani», Milano, Mondadori 2001, pp. 1185-1207 [1198-1199]. A metà strada tra racconto e saggio, il testo è difficilmente catalogabile dal punto di vista del genere letterario.

scrittore parla al suo biografo Jandrić<sup>6</sup> furono ridotte al capitolo centrale del romanzo che ne conta una decina. Al centro dei cerchi narrativi<sup>7</sup> si colloca infatti «in forma nuova e solenne l'antica storia dei due fratelli»,<sup>8</sup> Gem e Baiazet. Questa è del resto anche l'unica storia-capitolo del tutto autosufficiente nel romanzo e l'unica che non contiene interventi di poetica. Potrebbe essere estrapolata e funzionare come un racconto separato,<sup>9</sup> ma nel romanzo è introdotta dalle ultime parole del capitolo precedente e commentata con le prime parole del capitolo successivo. Appunto questi commenti metanarrativi,<sup>10</sup> spesso espliciti, ma a volte anche celati e ambigui, rappresentano l'oggetto di questo studio. La domanda a cui si vuole rispondere è: in che misura i traduttori italiani si sono resi conto del valore semantico-stilistico di questi interventi di Andrić e come li hanno restituiti nelle loro versioni italiane?

Il romanzo di Andrić si apre con l'immagine della neve che «ha coperto tutto fino alla soglia dell'uscio, togliendo a ogni cosa il suo aspetto reale e tutto fondendo in un unico colore».<sup>11</sup> La prospettiva data nel proemio è quella di un giovane frate senza nome che dalla cella di fra Petar ascolta altri frati parlare e battibeccare mentre nella stanza attigua fanno l'inventario delle cose rimaste dopo la morte del medesimo frate. L'immagine dell'inventario apre e chiude il romanzo fungendo quindi da cornice, da cerchio narrativo esterno, per i racconti di fra Petar sulla sua esperienza nel carcere di Istanbul denominato *Deposito*, perché oltre a vari arnesi e numerosi orologi che ha raccolto durante la vita fra Petar lascia in eredità anche numerosi racconti e l'amore per il raccontare: «Adesso, mentre guarda la sua tomba immersa nella neve, il giovane non fa che pensare ai suoi racconti. Vorrebbe parlare e riparlare della sua grande maestria di narratore. Ma non è cosa che si possa dire».<sup>12</sup>

<sup>6</sup> LJUBO JANDRIĆ, *Sa Ivom Andrićem*, Beograd, Srpska književna zadruga 1977, p. 30. Sulla genesi del romanzo e sui temi che tratta, si veda LUCA VAGLIO, *Anatomia della narrativa di Ivo Andrić. Un'introduzione al Cortile Maledetto*, in «Slavia», XXXI, 3 (2022), pp. 163-182.

<sup>7</sup> È curioso come Andrić utilizzi proprio la parola *krug* (cerchio) in riferimento ai gruppi di detenuti che si formano all'interno de *La corte del diavolo*: «Stvaraju se tihi ili glasni krugovi. Svaki takav krug ima svoje središte» (I. ANDRIĆ, *Prokleta avlija*, cit., p. 18). Nelle traduzioni si perde questo possibile riferimento alla struttura del romanzo: «Si formano gruppi calmi o chiassosi. E ognuno ha il suo centro» (ID., *La corte del diavolo*, traduzione di Lionello Costantini, Milano, Adelphi 1992, p. 18).

<sup>8</sup> I. ANDRIĆ, *La corte del diavolo*, cit., p. 83.

<sup>9</sup> Cfr. l'articolo di Zoran Milutinović in cui si sottolinea questa caratteristica di Andrić, scrittore *in primis* di racconti (*storyteller*) che crea la struttura dei propri romanzi intrecciando i singoli racconti. ZORAN MILUTINOVIĆ, *The Wisdom Effect: Ivo Andrić the Storyteller*, in IVO ANDRIĆ, *The Slave Girl*, Budapest/New York, Central European University Press 2009. Celia Hawkesworth, la traduttrice di Andrić in inglese, ha ipotizzato durante un colloquio orale a Venezia che Andrić non avrebbe mai scritto i suoi romanzi-cronache se non avesse deciso di non pubblicare durante la guerra, nella Belgrado occupata. Il lungo tempo che aveva a disposizione gli avrebbe permesso di intrecciare i racconti brevi in una composizione più vasta.

<sup>10</sup> Gli interventi extradiegetici e metanarrativi sono comuni in altre opere di Andrić, ma l'unica che si avvicina a *La corte del diavolo* per la loro frequenza è la raccolta di racconti *Kuća na osami*, pubblicata postuma e recentemente uscita anche in edizione italiana. Cfr. IVO ANDRIĆ, *La casa solitaria*, traduzione di Alice Parmeggiani, Isernia, Cosmo Iannone Editore 2016.

<sup>11</sup> I. ANDRIĆ, *La corte del diavolo*, cit., p. 9.

<sup>12</sup> I. ANDRIĆ, *La corte del diavolo*, cit., pp. 11-12.

Nello studio illuminante *Pripovedačeva estetika. Prilog poznavanju Andrićeve poetike* (*L'estetica del narratore. Un contributo alla conoscenza della poetica di Andrić*) Ivo Tartalja offre numerose osservazioni sull'estetica di Andrić, valide e attuali anche a distanza di più di quarant'anni dalla loro formulazione. Analizzando *La corte del diavolo*, lo definisce «il libro che – più degli altri libri – spiega se stesso».<sup>13</sup> Oltre a creare l'illusione di una narrazione aperta che continua a rinnovarsi, la strategia narrativa di Andrić offre anche tutti gli strumenti per interpretare questo racconto autogenerativo, perché anticipa, commenta, corregge e giustifica le singole narrazioni, seminando i commenti autoriflessivi e metaletterari lungo tutto il testo del romanzo.

Il racconto di fra Petar introduce altri narratori che a loro volta creano nuovi cerchi narrativi. Come evidenziato da Aleksandar Jerkov, «la delicata fusione delle voci dei narratori e dei commenti di poetica conferisce alla storia una profondità e una persuasività particolari». Lo stesso studioso richiama l'attenzione sul pericolo che può sorgere «quando le tracce dell'autocoscienza del narratore si perdono di vista» affermando che in quel caso «una delle qualità fondamentali della narrazione nella *Corte del diavolo* scompare».<sup>14</sup> Se questa svista appare pericolosa nell'interpretazione del testo letterario, lo è a maggior ragione nella traduzione che rappresenta l'atto interpretativo per eccellenza.

*Prokleta avlija*, come tutti i romanzi di Andrić, ha avuto più di una traduzione in italiano e Andrić è indubbiamente l'autore slavo meridionale più tradotto in Italia.<sup>15</sup> Le tre traduzioni finora realizzate sono tutte e tre opera di slavisti che hanno insegnato la lingua e la letteratura serbo-croata in Italia. La traduzione di Jolanda Marchiori risale al 1962<sup>16</sup> e si colloca all'interno del generale interesse per l'opera di Andrić che precede il conferimento del Premio Nobel. Da una lettera di Marchiori indirizzata ad Andrić nell'ottobre del 1961 e pubblicata da Danilo Capasso<sup>17</sup> si evince che questa pubblicazione non era stata sollecitata dal Premio Nobel. Si può ipotizzare che la traduzione fosse commissionata dalla casa editrice Bompiani che aveva appena pubblicato *La cronaca di Travnik* nella traduzione di Luigi Salvini.

<sup>13</sup> «Prokleta avlija je knjiga koja - više nego druge knjige - samu sebe objašnjava». IVO TARTALJA, *Pripovedačeva estetika. Prilog poznavanju Andrićeve poetike*, Beograd, Nolit 1979, p. 244.

<sup>14</sup> A. JERKOV, *Neizreciva misao smrti i neimenljivo u Proklesoj avliji*, cit. p. 209.

<sup>15</sup> Dopo il tedesco, l'italiano è la seconda lingua con più traduzioni delle opere di Andrić. Si veda la *Bibliografia di Ivo Andrić* realizzata in collaborazione tra la Fondazione Ivo Andrić di Belgrado, la Biblioteca della Matica srpska di Novi Sad e l'Accademia Serba delle Scienze e delle Arti (LJ. KLEVERNIĆ ET AL., *Bibliografija Ive Andrića (1911-2011)*, a cura di MIRO VUKSANOVIĆ, Beograd-Novı Sad, Zadužbina Ive Andrića-Srpska akademija nauka i umetnosti-Biblioteka Matice srpske 2011, consultabile anche online: <http://www.bms.ns.ac.rs/IAB1sep2011.pdf>). La bibliografia è recentemente stata ampliata del volume che copre il decennio 2011-2021: LJILJANA KLEVERNIĆ ET AL., *Bibliografija Ive Andrića 2 (2011-2021)*, a cura di MIRO VUKSANOVIĆ, Beograd-Novı Sad, Zadužbina Ive Andrića-Srpska akademija nauka i umetnosti-Biblioteka Matice srpske 2022.

<sup>16</sup> IVO ANDRIĆ, *Il cortile maledetto*, traduzione di Jolanda Marchiori, Milano, Bompiani 1962.

<sup>17</sup> Come dichiarato da Capasso, la lettera, insieme ad altra corrispondenza, era stata ritrovata da Valentina Sileo e utilizzata per la stesura della sua tesi di dottorato. Cfr. DANILO CAPASSO, *Kako je Prokleta avlija prevedena na italijanski jezik*, in *Andrić-Initiative, 8. Andrićeva Avlija / Andrić's Hof*, a cura di BRANKO TOŠOVIĆ, Graz-Banjaluka-Beograd, Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz et al. 2015, pp. 695-709. Cfr. anche LJILJANA BANJANIN, *Recepcija i dva italijanska prevoda Andrićeve Proklete avlije*, in *Andrić-Initiative, 8.*, cit., pp. 139-150.

Diverso invece il caso della traduzione di Franjo Trogranić<sup>18</sup> che rappresenta un progetto personale e una specie di omaggio ai francescani della Bosnia, l'ordine a cui Trogranić stesso era appartenuto prima di iniziare a lavorare come docente. Nell'edizione autofinanziata *Prokleta avlija* è presentata come «racconto» appartenente al ciclo francescano e non distinta quindi da altri racconti del ciclo uniti nel volume *Fra Petar e fra Marco*.<sup>19</sup>

L'ultima traduzione è uscita nella collana «Piccola Biblioteca Adelphi» nel 1992 a opera di Lionello Costantini,<sup>20</sup> probabilmente per ricordare i cent'anni dalla nascita dello scrittore. Questa fortunata edizione, soprattutto per la pregiata traduzione di Costantini e per la prestigiosa collocazione editoriale, ha avuto numerose ristampe ed è stata inclusa anche nel «Meridiano» dedicato ad Andrić.

Nei paragrafi che seguono le tre traduzioni saranno analizzate, come già precisato, a partire dalla resa dei commenti metanarrativi di Andrić per stabilire in che misura i traduttori siano riusciti a trasmettere varie stratificazioni di significato di questo «piccolo-grande libro», particolarmente in quei luoghi in cui è difficile discernere il confine tra il significato letterale e quello traslato. Petar Džadžić, uno dei primi studiosi di *Prokleta avlija*, ha evidenziato bene la fusione tra il letterale e il figurato ne *La corte del diavolo* sostenendo che l'allegoria di Andrić è enigmatica e mette in dubbio i dubbi stessi.<sup>21</sup> Nella descrizione della prigione di Istanbul molti studiosi hanno riconosciuto un'allegoria del potere repressivo o, più in particolare, un'immagine celata dei lager. Qualcuno, visto il periodo della pubblicazione del libro, ci ha persino riconosciuto l'allegoria di Goli otok (L'Isola Nuda), il campo di prigionia jugoslavo, destinato ai dissidenti politici. Oltre al tema della prigionia, presente anche in numerosi altri testi di Andrić, e quello dei francescani a cui ha dedicato una serie di racconti, il tema dominante è certamente il racconto e il raccontare, la cui funzione salvifica è naturalmente legata alle situazioni di privazione. Il racconto diventa così oggetto del raccontare tanto che il romanzo di Andrić si può considerare un'ode al racconto e al tempo stesso un metaracconto.

Di quei due mesi trascorsi nel carcere preventivo di Istanbul fra Petar parlava più e meglio che di ogni altra cosa. Ne parlava a intervalli, per episodi, come fa un uomo gravemente ammalato che si sforzi di non mostrare al suo interlocutore i propri dolori fisici o il pensiero ricorrente della morte vicina. Gli episodi non seguivano sempre l'ordine cronologico. Spesso, nel corso della narrazione, fra Petar ripeteva ciò che aveva già detto; spesso anticipava i fatti, saltando interi periodi di tempo. Raccontava come uno per il quale il tempo non ha più significato e che

<sup>18</sup> IVO ANDRIĆ, *Fra Petar e fra Marko*, traduzione di FRANJO TROGRANIĆ, Roma, Pia società San Paolo 1974.

<sup>19</sup> Di recente tutti i racconti francescani sono stati uniti in un unico volume, nell'eccellente traduzione di Luca Vaglio. Cfr. IVO ANDRIĆ, *Racconti francescani*, a cura di LUCA VAGLIO, Roma, Castelvecchi 2017.

<sup>20</sup> I. ANDRIĆ, *La corte del diavolo*, cit. Il titolo è cambiato probabilmente per distinguersi dalla traduzione di Marchiori.

<sup>21</sup> Cfr. PETAR DŽADŽIĆ, *Ivo Andrić*, Beograd, Prosveta 1957, pp. 174–175, citato in T. BRAJOVIĆ, *Fikcija i moć*, cit. p. 123.

quindi non dà più importanza neanche al suo corso normale nella vita degli altri. Il suo racconto poteva interrompersi, continuare, ripetersi, andare avanti, tornare indietro, arricchirsi di aggiunte, precisarsi e ampliarsi, indipendentemente dal luogo, dal tempo e dalla reale successione degli avvenimenti. Logico che in un tal modo di raccontare ci fossero parecchie lacune e punti oscuri, ma il giovane provava imbarazzo a interrompere la narrazione, a chiedere chiarimenti e a fare domande. *Era meglio lasciarlo raccontare liberamente.*<sup>22</sup>

Nella frase conclusiva del proemio, evidenziata qui in corsivo, Ivo Tartalja vede il *Leitmotiv* di *Prokleta avlija*. La parola chiave è *slobodno* (liberamente) e la sua importanza è ulteriormente evidenziata dalla posizione che occupa nel testo come l'ultima parola del proemio. Nel racconto e nel raccontare molti altri studiosi hanno riconosciuto infatti l'espressione di libertà e resistenza, «l'azione antirepressiva dell'arte».<sup>23</sup> Nel passo sopracitato, straordinariamente reso in italiano da Lionello Costantini, manca tuttavia la duplice e ambigua accezione dell'ultima frase. L'originale riporta «Najbolje je ipak pustiti čoveka da priča slobodno»,<sup>24</sup> dove *čovek* (uomo) può riferirsi sia a fra Petar sia, e forse soprattutto, all'uomo in generale. La frase quindi potrebbe essere intesa come una massima e come il perfetto preludio alla moltitudine di voci e racconti che costituisce gli otto capitoli di *Prokleta avlija* che seguono al proemio.

Come si vede dagli esempi, in tutte e tre le traduzioni italiane è reso solo un significato della parola *čovek* e così fra Petar è ridotto a protagonista e a narratore de *La corte del diavolo*, mentre il suo valore simbolico si è perso.

M: Meglio lasciare che fra' Pietro raccontasse liberamente.

T: Era perciò meglio lasciare che il frate si esprimesse liberamente.

C: Era meglio lasciarlo raccontare liberamente.<sup>25</sup>

In altri casi la parola *čovek* introduce un cambio di prospettiva, la focalizzazione del narratore esterno che è evidenziata dagli avverbi *ovako* e *tako* ('in questo modo, così') che non trovano riscontro in nessuna delle tre traduzioni. E così il lettore italiano non ha l'opportunità di accorgersi del cambio di prospettiva e dell'entrata in scena del narratore onnisciente:

I kad ih čovek ovako sa strane posmatra, izgledaju mu pomalo kao otimači, ali otimači kojima je osigurana nekažnjivost i koji znaju da se sopstvenik ne može vratiti i iznenaditi ih na poslu.

<sup>22</sup> I. ANDRIĆ, *La corte del diavolo*, cit., p. 13.

<sup>23</sup> Si veda il già citato libro di Brajović.

<sup>24</sup> I. ANDRIĆ, *Prokleta avlija*, cit., p. 13.

<sup>25</sup> I. ANDRIĆ, *Il cortile maledetto*, cit., p. 15; ID., *Fra Petar e fra Marko*, cit., p. 141; ID., *La corte del diavolo*, cit., p. 13. Nella traduzione inglese - «It was best to leave a man free to tell his tale as he wished» - la fusione tra il particolare e l'universale è meglio mantenuta, ma con l'aggiunta di «as he wished» si perde la sintesi e il voluto offuscamento dell'originale. Cfr. ID., *The Damned Yard and Other Stories*, edited by CELIA HAWKESWORTH, Beograd, Dereta 2000, p. 147.

[...]

Kad ih čovek tako gleda i sluša, sve se u njemu i nehotice okreće od života ka smrti, od onih koji broje i prisvajaju ka onom koji je sve izgubio i kome ništa i ne treba, jer ni njega nema.

M: A chi li osserva in disparte sembrano quasi degli usurpatori [...].

Se in simili occasioni uno guarda e ascolta, inconsciamente tutto gli si capovolge, dalla vita alla morte, da quelli che fanno l'inventario ed entrano in possesso della roba a colui che ha perduto ogni cosa e che di nulla ha più bisogno perché non è più.

T: E quando qualcuno li osserva stando così in disparte [...].

Se ci fosse qualcuno a guardarli e a udarli, gli verrebbe involontariamente la voglia di voltare le spalle alla vita e di volgersi verso la morte...

C: Osservandoli da lontano, sembrano quasi dei ladri [...].

A guardarli e a sentirli, l'animo si volgerebbe, anche senza volerlo, dalla vita alla morte, da coloro che fanno l'inventario e si appropriano...<sup>26</sup>

La prima soluzione di Marchiori sembra la più riuscita perché il pronome indefinito *chi* si avvicina al duplice valore del sostantivo *čovek* e l'alone di ambiguità è mantenuto. Lo stesso uso della parola originale viene sacrificato nel secondo esempio perché, nonostante sia mantenuta la valenza impersonale, si è perso il riferimento preciso alla scena descritta e di conseguenza svanisce anche la comparsa del narratore autoriale sulla scena.

Le soluzioni di Trogranić sono coerenti dal punto di vista lessicale perché in entrambi i casi *čovek* è tradotto con *qualcuno*, ma si ha l'impressione che un pronome maggiormente indefinito come *uno* o *chi* renderebbe meglio l'ambiguità originale. L'introduzione del periodo ipotetico nel secondo esempio sacrifica il riferimento specifico alla scena dell'inventario.

Costantini utilizza forme indefinite di gerundio e infinito per rendere l'impersonalità della parola *čovek* e nel primo caso, grazie all'uso del presente, riesce anche a mantenere il riferimento specifico alla scena descritta. Nel secondo caso, sebbene meno rispetto a Trogranić, il periodo ipotetico intacca l'immediatezza e la vicinanza della scena. A maggior ragione perché, una volta espressa questa idea, la narrazione si sposta immediatamente verso fra Petar e il suo modo di raccontare. Descrivendo questo narrare Andrić offre in realtà una dettagliata descrizione del proprio romanzo e in un punto anche la definizione parafrasata del fenomeno dello straniamento:

Često je fra Petar pričao o Karadozu, uvek sa pomešanim osećanjem ogorčenja, gnušanja i neke vrste nehotičnog divljenja, sa čuđenjem koje ni samo sebe ne shvata, ali i sa željom i potrebom da što bolje rečima prikaže sliku toga čudovišta, kako bi postala jasna i onome koji sluša i kako bi joj se i on čudio.

<sup>26</sup> I. ANDRIĆ, *Prokleta avlija*, cit., pp. 10-11. ID., *Il cortile maledetto*, cit., p. 13; ID., *Fra Petar e fra Marko*, cit., pp. 138-139; ID., *La corte del diavolo*, cit., p. 11.

M: Fra' Pietro parlava spesso di Karagjoz, e sempre con un senso di amarezza misto a ribrezzo ma, nello stesso tempo, con una specie di involontaria ammirazione, con uno stupore inspiegabile anche a se stesso, e con il desiderio e il bisogno di comporre nel miglior modo il ritratto di quell'uomo prodigioso, così che si profilasse chiaro a chi lo ascoltava e perché questi a sua volta potesse ammirarlo.

T: Fra Petar raccontava spesso di Karagjoz, sempre con un miscuglio di amarezza, di ribrezzo e con una specie di ammirazione involontaria, con uno sbalordimento che non riusciva a spiegare nemmeno a se stesso, ma col desiderio e con il bisogno di presentare quanto meglio possibile con parole e immagini quell'uomo prodigioso in modo da farlo diventare un personaggio chiaro e ammirato anche da colui che lo ascoltava.

C: Fra Petar parlava spesso di Karagös, sempre con un misto di amarezza, avversione e una sorta di involontaria ammirazione, con un senso di stupore che lui stesso non sapeva spiegarsi, ma anche con il desiderio e il bisogno di descrivere al meglio la figura di quell'uomo straordinario, perché fosse chiara e sorprendente anche per l'ascoltatore.<sup>27</sup>

L'effetto di straniamento (in serbo *začudnost* da *čudan*)<sup>28</sup> è enfatizzato dall'uso di tre parole con la stessa radice di *začudnost* (*čudenjem*, *čudovišta*, *čudio*) che in italiano non trovano equivalenti. Probabilmente per questa ragione Trogranić rende *čuditi se* con *ammirare* per richiamare *ammirazione* dall'inizio della frase compensando almeno in parte la mancata ripetizione.

Come è già stato notato, i commenti metanarrativi sono collocati in posizioni chiave del testo, nella maggior parte dei casi all'inizio o alla fine dei capitoli. Così avviene anche in chiusura del primo capitolo dove, attraverso la tecnica di sospensione, sono anticipate la figura e il racconto più importante del romanzo, quello di Camil-effendi:

Pa ipak, sve to kao da nije bilo najvažnije ni zauzimalo najviše mesta u fra-Petrovim sećanjima na Prokletu avliju o kojoj je, u poslednjim danima svoga života, toliko pričao mladiću pored sebe.

M: E tuttavia parlava con tono così distaccato come se quelli non fossero i ricordi più vivi e importanti del Cortile Maledetto, di cui però egli, negli ultimi giorni della sua vita, ci teneva a narrare diffusamente al giovane frate che gli era accanto.

<sup>27</sup> I. ANDRIĆ, *Prokleta avlija*, cit., p. 40. ID., *Il cortile maledetto*, cit., p. 45; ID., *Fra Petar e fra Marko*, cit., p. 166; ID., *La corte del diavolo*, cit., p. 44.

<sup>28</sup> La traduzione alternativa è *oneobičavanje* da *neobičan* (insolito).



T: Eppure sembrava che tutto ciò non occupasse il posto più importante tra i ricordi vivissimi che riguardano il Cortile Maledetto, del quale parlava così tanto, negli ultimi anni della sua vita, al giovane che gli era accanto.

C: Eppure, era come se tutto ciò non fosse la cosa più importante e non occupasse il primo posto nei suoi ricordi della Corte del diavolo di cui, negli ultimi giorni della sua vita, egli tanto parlava al giovane che gli stava accanto.<sup>29</sup>

Nelle versioni di Marchiori e Trogranić l'anticipazione riesce meno efficace a causa della poca precisione nella resa. Ricorrendo a lievi perifrasi e all'utilizzo di riempitivi i due traduttori compromettono l'essenzialità dell'originale. L'esempio illustra inoltre quanto la traduzione di Trogranić sia debitrice verso quella di Marchiori.<sup>30</sup>

Nel secondo capitolo in cui Andrić introduce due nuovi narratori, «il giovane turco» Ćamil e «l'ebreo di Smirne» Haim, si moltiplicano gli interventi metanarrativi. Fra Petar si sentirà subito vicino al turco riservato e taciturno con cui inizialmente non riuscirà a intrattenere lunghe conversazioni, come si nota dai commenti del narratore esterno che oscillano, fenomeno frequente in Andrić, tra il particolare e l'universale:

Così sono le conversazioni dei detenuti: cominciano lentamente, con esitazione, poi, non trovando nuovo alimento, si spengono ben presto in un silenzio sospettoso in cui ognuno degli interlocutori soppesa ciò che ha detto e ciò che ha udito. [...] Anche così, quelle conversazioni erano piacevoli per entrambi i detenuti come doni inattesi di qualcosa di cui lì soprattutto si sentiva la mancanza; perciò le rinnovavano di continuo e le riprendevano appena possibile dopo ogni interruzione.<sup>31</sup>

Alla figura del taciturno Ćamil è contrapposta quella di Haim, l'uomo «condannato a parlare», ma i due narratori interni condividono l'approccio di identificazione con i protagonisti di cui raccontano le storie, Ćamil al punto di confondere il proprio destino con quello del sultano Gem. La storia di Ćamil-efendi è sempre mediata da altri narratori, come emerge dai commenti che chiudono il terzo e aprono il sesto capitolo:

Tako je izgledala Ćamil efendijina istorija, onako kako je Haim mogao da zna i vidi, a kazana ovde ukratko, bez Haimovih ponavljanja i primedaba i mnogobrojnih »E? A!«.

[...]

<sup>29</sup> I. ANDRIĆ, *Prokleta avlija*, cit., p. 41. ID., *Il cortile maledetto*, cit., p. 46; ID., *Fra Petar e fra Marko*, cit., p. 166; ID., *La corte del diavolo*, cit., p. 44.

<sup>30</sup> Nella prefazione alla sua traduzione di racconti francescani Trogranić definisce «riuscitissima» la traduzione di Marchiori. Cfr. I. ANDRIĆ, *Fra Petar e fra Marko*, cit. p. 7.

<sup>31</sup> I. ANDRIĆ, *La corte del diavolo*, cit., p. 44.

Ovo je samo okosnica Ćamilove priče, šturo i kratko kazana. Mnogo duže i življe i drukčije, i sa drugim smislom govoreno, bilo je ono što je fra Petar čuo od svog novog prijatelja.

M: Questa la storia di Ćamil efendi, così come Haim poteva conoscerla e prospettarla, e che qui viene esposta in breve, senza le ripetizioni, le osservazioni e i numerosi «eh? ah!» di Haim.

[...]

Questa per sommi capi la storia narrata da Ćamil, esposta in breve e nel suo schema essenziale. Ma ciò che fra' Pietro udì dal suo nuovo amico fu un racconto più lungo, più vivo e diverso.

T: Questa era la storia Ćamil efendi da ciò che Haim aveva potuto apprendere e vedere, qui raccontata brevemente, senza le ripetizioni e le osservazioni di Haim e senza quei suoi numerosi «E? A!».

[...]

Questo è solo il nocciolo del racconto di Ćamil, qui esposto in modo scarno e breve. Ma ciò che fra Petar udì dal suo nuovo amico fu una storia lunga, più viva e diversa, narrata con un altro significato.

C: Questa, detta in breve e senza le ripetizioni, i commenti e i continui «eh? ah!», era la storia di Ćamil-efendi, così come Haim aveva potuto apprendere e vedere.

[...]

Questo è solo il nucleo del racconto di Ćamil, presentato in modo scarno ed essenziale. Ma quello che fra Petar udì dal suo nuovo amico fu molto più lungo e vivo e diverso, e detto con un altro significato.<sup>32</sup>

Come si vede, non ci sono differenze sostanziali tra le tre rese. Tuttavia, Marchiori sceglie di non chiudere il terzo capitolo con l'intervento del narratore autoriale e quindi l'osservazione perde la forza dell'originale dove occupa una posizione di rilievo.

Il motivo più frequente dei commenti metanarrativi è il raccontare di Haim che ne *La corte del diavolo* simboleggia il narratore onnisciente:<sup>33</sup>

<sup>32</sup> I. ANDRIĆ, *Prokleta avlija*, cit., pp. 66, 89. ID., *Il cortile maledetto*, cit., pp. 73, 83; ID., *Fra Petar e fra Marko*, cit., pp. 188, 207; ID., *La corte del diavolo*, cit., pp. 72, 95.

<sup>33</sup> La stessa funzione è riservata alla collettività dei detenuti: «Per settimane la Corte parlò di come Karagöz avesse ottenuto la gravosa ammenda da Kirkor, raccontando particolari che solo i due potevano conoscere, ma che i detenuti avevano appreso in modo misterioso oppure inventavano e infioravano». Cfr. I. ANDRIĆ, *La corte del diavolo*, cit., p. 44.

Prizore koji su se odigrali između dvoje ljudi, bez svedoka, on je znao da ispriča do neverovatnih pojedinosti i sitnica. I nije samo opisivao ljude o kojima priča nego je ulazio u njihove pomisli i želje, i to često i u one kojih ni sami nisu bili svesni, a koje je on otkrivao. On je govorio iz njih.

M: Egli sapeva descrivere, fin nei minimi particolari, delle scene svoltesi tra due uomini, anche se non c'erano stati testimoni. E non solo descriveva la gente della quale parlava, ma si immedesimava nelle loro idee e desideri, e spesso cercava di indovinare i pensieri dei quali essi stessi non erano consci, ma che egli scopriva. Quasi parlava per bocca loro [...].

T: Egli sapeva descrivere nei minimi particolari le scene svoltesi tra due persone senza alcun testimone. E non si fermava soltanto a descrivere gli uomini dei quali egli parlava, ma scopriva le loro intenzioni e i loro desideri, persino quelli reconditi dei quali essi stessi non erano consci, ma che egli indovinava. Parlava quasi per bocca loro.

C: Era capace di descrivere nei minimi particolari scene svoltesi senza testimoni. E non si limitava a descrivere le persone di cui parlava, ma penetrava nelle loro idee e nei loro desideri, spesso addirittura scoprendo quelli di cui esse non erano consapevoli. Sembrava parlare per bocca loro.<sup>34</sup>

Le differenze nella traduzione del modo di raccontare di Haim riguardano principalmente l'aspetto stilistico. La corrispondenza quasi totale della versione di Costantini con l'originale si nota anche a livello grafico: la traduzione ha la stessa lunghezza dell'originale rispecchiando perfettamente la concisione di Andrić.

In riferimento al modo di raccontare di Haim, Andrić osserva anche *Čovek je pričao*<sup>35</sup> (letteralmente: L'uomo raccontava), un'altra frase che sembra una massima e che funziona sia in riferimento a Haim che come illustrazione dell'intero romanzo e del raccontare che non conosce la fine, il cui effetto è ulteriormente aumentato dall'imperfettività del verbo. Una resa equivalente è forse impossibile in italiano. Come si vede dagli esempi, tutte e tre le versioni italiane optano per l'accezione concreta della parola *čovek* non essendo in grado di trasmettere anche il suo valore universale:

M: E il nuovo arrivato raccontava, raccontava.

T: E il nuovo venuto continuava a parlare.

C: E il nuovo arrivato parlava e parlava.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> I. ANDRIĆ, *Prokleta avlija*, cit., p. 53; ID., *Il cortile maledetto*, cit., p. 58; ID., *Fra Petar e fra Marko*, cit., p. 176; ID., *La corte del diavolo*, cit., p. 57.

<sup>35</sup> I. ANDRIĆ, *Prokleta avlija*, cit., p. 51.

<sup>36</sup> I. ANDRIĆ, *Il cortile maledetto*, cit., p. 46; ID., *Fra Petar e fra Marko*, cit., p. 174; ID., *La corte del diavolo*, cit., p. 56.

Čovek in questo caso si riferisce contemporaneamente a Haim, a tutti i narratori de *La corte del diavolo*, al narratore esterno ma soprattutto al bisogno umano di raccontare, un bisogno che si può soddisfare solo se c'è qualcuno che ascolta. Nella figura di fra Petar sono abbracciate entrambe le dimensioni, come è sottolineato dalla frase «Treba čoveka pustiti da kaže sve»<sup>37</sup> (letteralmente: Bisogna lasciare che l'uomo dica/racconti tutto) con cui vengono commentati i racconti di Čamil che fra Petar ascoltava con dedizione. Il commento è da intendere come credo personale e collettivo (francescano) di fra Petar. In questo pensiero del frate è contenuto anche il commento del narratore autoriale, ma in entrambi i casi il significato predominante è quello universale per cui la scelta dei traduttori italiani non sembra la più adatta:<sup>38</sup>

M: Così lo lasciava parlare.

T: Insomma, era necessario lasciare che l'uomo dicesse tutto.

C: Bisognava lasciarlo parlare.<sup>39</sup>

Il richiamo all'ascolto si ha anche in uno degli interventi più espliciti del narratore autoriale, in quanto segnato anche graficamente tramite le parentesi, e certamente il più bello, in quanto rappresenta un'apologia totale del racconto:

(Noi siamo sempre più o meno propensi a condannare quelli che parlano molto, specie se di cose che non li riguardano direttamente, e a giudicarli con disprezzo, considerandoli chiacchieroni e parolai, gente noiosa. E non ci rendiamo conto che questo difetto, così umano e così frequente, ha pure i suoi lati buoni. Che cosa, infatti, sapremmo noi dell'animo e dei pensieri altrui, dell'altra gente, e quindi anche di noi stessi, di ambienti e paesi che non abbiamo mai visto né avremo occasione di vedere, se non ci fossero questi individui che hanno bisogno di raccontare a voce o per iscritto le cose che hanno visto e udito, le emozioni e i pensieri che esse hanno fatto nascere in loro. Poco, molto poco. E anche se i loro racconti sono incompleti, coloriti di passioni e di esigenze personali, o magari inesatti, noi, che appunto abbiamo giudizio ed esperienza, possiamo valutarli e confrontarli tra loro, accettarli o respingerli, in tutto o in parte. Sicché, qualcosa dell'umana verità sopravvive pur sempre per coloro che li ascoltano o li leggono con pazienza.)<sup>40</sup>

Analogamente, molte delle verità di Andrić sopravvivono nelle tre traduzioni qui analizzate sebbene non sempre i lettori abbiano (o al limite avranno) la pazienza di fra Petar per coglierle, e benché non sempre venga resa nelle versioni in italiano la stratificazione semantica più sottile di questo capolavoro.

Questo compito spetta al quarto traduttore perché *là dove termina una traduzione ne comincia subito un'altra*.

<sup>37</sup> I. ANDRIĆ, *Prokleta avlija*, cit., p. 90.

<sup>38</sup> Più riuscita risulta la soluzione di Celia Hawkesworth: «You have to let a man say everything». I. ANDRIĆ, *The Damned Yard and Other Stories*, cit. p. 198.

<sup>39</sup> I. ANDRIĆ, *Il cortile maledetto*, cit., p. 96; ID., *Fra Petar e fra Marko*, cit., p. 208; ID., *La corte del diavolo*, cit., p. 96.

<sup>40</sup> I. ANDRIĆ, *La corte del diavolo*, cit., pp. 57-58.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANDRIĆ, IVO, *Prokleta avlija* [1954], in ID., *Sabrana dela*, IV, Beograd-Zagreb-Sarajevo-Ljubljana-Skoplje-Titograd, Grupa izdavača 1986
- ID., *Il cortile maledetto*, traduzione di JOLANDA MARCHIORI, Milano, Bompiani 1962
- ID., *Fra Petar e fra Marko*, traduzione di FRANJO TROGRANČIĆ, Roma, Pia società San Paolo 1974
- ID., *La corte del diavolo*, traduzione di LIONELLO COSTANTINI, Milano, Adelphi 1992
- ID., *The Damned Yard and Other Stories*, edited by CELIA HAWKESWORTH, Belgrado, Dereta 2000
- ID., *Conversazione con Goya*, in ID., *Romanzi e racconti*, progetto editoriale e saggio introduttivo di PREDRAG MATVEJEVIĆ, traduzioni, cronologia e note a cura di DUNJA BADNJEVIĆ, «I Meridiani», Milano, Mondadori 2001, pp. 1185-1207
- ID., *La casa solitaria*, traduzione di Alice Parmeggiani, Isernia, Cosmo Iannone Editore 2016.
- ID., *Racconti francescani*, a cura di LUCA VAGLIO, Roma, Castelveccchi 2017
- BANJANIN, LJILJANA, *Recepcija i dva italijanska prevoda Andrićeve Proklete avlije*, in *Andrić-Initiative, 8. Andrićeava Avlija / Andrićs Hof*, a cura di BRANKO TOŠOVIĆ, Graz-Banja Luka-Beograd, Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz et al. 2015, pp. 139-150
- BRAJOVIĆ, TIHOMIR, *Fikcija i moć*, Beograd, Arhipelag 2011
- CAPASSO, DANILO, *Kako je Prokleta avlija prevedena na italijanski jezik*, in *Andrić-Initiative, 8. Andrićeava Avlija / Andrićs Hof*, a cura di BRANKO TOŠOVIĆ, Graz-Banja Luka-Beograd, Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz et al. 2015, pp. 695-709.
- DŽADŽIĆ, PETAR, *Ivo Andrić*, Beograd, Prosveta 1957 [in cirillico]
- JANDRIĆ, LJUBO, *Sa Ivom Andrićem*, Beograd, Srpska književna zadruga 1977
- JERKOV, ALEKSANDAR, *Neizreciva misao smrti i neimenljivo u «Prokletoj avliji»*. Smisao Andrićeve poetike, in «Sveske Zadružbine Ive Andrića», XVIII, 15, (1999), pp. 185-241 [in cirillico]
- KLEVERNIĆ, LJILJANA et al., *Bibliografija Ive Andrića (1911-2011)*, a cura di MIRO VUKSANOVIĆ, Beograd-Noví Sad, Zadružbina Ive Andrića-Srpska akademija nauka i umetnosti-Biblioteka Matice srpske 2011 [in cirillico]
- KLEVERNIĆ, LJILJANA et al., *Bibliografija Ive Andrića 2 (2011-2021)*, a cura di MIRO VUKSANOVIĆ, Beograd-Noví Sad, Zadružbina Ive Andrića-Srpska akademija nauka i umetnosti-Biblioteka Matice srpske 2022 [in cirillico]
- MILUTINOVIĆ, ZORAN, *The Wisdom Effect: Ivo Andrić the Storyteller*, in IVO ANDRIĆ, *The Slave Girl*, Budapest/New York, Central European University Press 2009
- TARTALJA, IVO, *Pripovedačeva estetika. Prilog poznavanju Andrićeve poetike*, Beograd, Nolit 1979 [in cirillico]
- VAGLIO, LUCA, *Anatomia della narrativa di Ivo Andrić. Un'introduzione al Cortile Maledetto*, in «Slavia», XXXI, 3, (2022), pp. 163-182

## PAROLE CHIAVE

Ivo Andrić; *Prokleta avlija*; commenti metanarrativi; traduzione



## NOTIZIE DELL'AUTORE

Marija Bradaš è ricercatrice di Lingua e letteratura serba e croata presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati dell'Università Ca' Foscari Venezia. I suoi interessi di ricerca riguardano in particolare la traduzione letteraria, la ricezione della letteratura serba e croata nella cultura italiana, la poesia popolare serba e croata e le relazioni culturali italo-slave. Attualmente lavora all'edizione dei *Canti popolari illirici* di Niccolò Tommaseo per la Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore nonché all'edizione di una raccolta di satire scelte dello scrittore serbo Radoje Domanović (Padova, Linea edizioni). È membro dell'Associazione italiana degli slavisti e dell'Udruženje folklorista Srbije. Da anni è impegnata nella divulgazione delle lingue e culture dei paesi post-jugoslavi attraverso diverse iniziative culturali che ha fondato e che coordina quali Venezia legge i Balcani e Conversazioni con Andrić. Ha insegnato Filologia slava presso l'Università degli Studi di Verona.

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARIJA BRADAŠ, *Ambiguità metanarrative nelle traduzioni italiane di Prokleta avlija di Ivo Andrić*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## OSSERVAZIONI SULLE TRADUZIONI ITALIANE DELLO ŠVEJK

ANNA MARIA PERISSUTTI – *Università di Udine*

Sebbene lo scrittore ceco Jaroslav Hašek non avesse aderito ad alcun movimento modernista e non avesse letto Joyce o Stein, il suo romanzo *Osudy Dobrého vojáka Švejka za světové války* (*Le avventure del bravo soldato Švejk nella Grande Guerra*) (1921-1923) può essere considerato un capolavoro dell'epica modernista. Il contributo è dedicato alle tre traduzioni italiane integrali dell'opera, e si propone di analizzare le strategie utilizzate dai traduttori per riprodurre in italiano l'oralità, la commistione di ceco e tedesco, i giochi di parole, i termini militari. Per l'analisi interpretativa ci si appoggia al modello di critica delle traduzioni proposto da L. Hewson (2011), che offre strumenti per valutare se le soluzioni traduttive corrispondano alle interpretazioni suggerite dal testo di partenza.

Although the Czech writer Jaroslav Hašek had not adhered to any modernist movement and had not read Joyce or Stein, his novel *Osudy Dobrého vojáka Švejka za světové války* (*The Adventures of the Good Soldier Švejk in the Great War*) (1921-1923) can be considered a masterpiece of the modernist epic. The contribution is dedicated to the three complete Italian translations of the work and aims at analyzing the strategies used by the Italian translators to reproduce the orality, the mixture of Czech and German, the puns, and the military terms in Italian. The interpretive analysis is based on the translation criticism model proposed by L. Hewson (2011), which offers tools for assessing whether the translation solutions correspond to the interpretations suggested by the source text.

### I *IL BRAVO SOLDATO ŠVEJK* COME ROMANZO EPICO MODERNISTA

Tra il 1921 e il 1923 lo scrittore e giornalista Jaroslav Hašek scrisse il lungo romanzo satirico per cui è più conosciuto, intitolato *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (*Le avventure del buon soldato Švejk nella Grande Guerra*).<sup>1</sup>

Insegnato nelle scuole per tutto il Novecento, lo *Švejk* è diventato una pietra miliare della cultura nazionale, un vero e proprio classico nazionale. Come scrive il critico americano Václav Paris,<sup>2</sup> l'opera condivide questo destino con altri capolavori epici modernisti, come *The Making of Americans* di Gertrude Stein<sup>3</sup> o *Ulysses* di James Joyce,<sup>4</sup> diventati classici non per il fatto di avere aderito a una tradizione o a una convenzione, ma per aver contribuito a ridefinirla. A differenza delle sue controparti in lingua inglese, tuttavia, l'opera di Hašek è stata raramente collegata alla più ampia rivoluzione delle arti nota

<sup>1</sup> Nel seguito del testo ci riferiremo all'opera indicandola come *Švejk*. L'edizione di cui ci siamo serviti è la seguente: JAROSLAV HAŠEK, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* [online]. V MKP 1. ed. Praga, Městská knihovna v Praze, 2011, voll. 1. a 2. url [https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/37/00/55/svejk\\_1\\_a\\_2.pdf](https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/37/00/55/svejk_1_a_2.pdf) (consultato il 12/10/2022); JAROSLAV HAŠEK, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* [online]. V MKP 1. ed. Praga, Městská knihovna v Praze, 2011, voll. 3. a 4. url <http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/57/67/85/Švejk.pdf> (consultato il 12/10/2022).

<sup>2</sup> VACLAV PARIS, *The Evolution of Modernist Epic*, Oxford, Oxford University Press, 2021, p. 105.

<sup>3</sup> GERTRUDE STEIN, *The Making of Americans. Being a History of a Family's Progress*, Paris, Contact Editions, 1925, trad. it. BARBARA LANATI e LUIGI SAMPIETRO, *C'era una volta gli americani*, Torino, Einaudi, 1972.

<sup>4</sup> JAMES JOYCE, *Ulysses*, Paris, Shakespeare and Company, 1922.

come modernismo. Se pensiamo al cosiddetto alto modernismo, ciò non sorprende: *Švejk* è un'opera popolare, piuttosto che elitaria o difficile. Sebbene la giocosità rabelsiana della sua scrittura si colleghi a un generale sentimento antireligioso, il romanzo non sembra rispondere formalmente a nessuna delle rotture che il modernismo mette in scena. Tuttavia, allargando l'euristica del modernismo all'analisi della cultura popolare e a testi che esulano dal canone del cosiddetto alto modernismo, ci sono buone ragioni per sostenere che lo *Švejk* sia un'opera modernista. In questa sezione esporremo alcuni degli argomenti addotti dalla critica al riguardo.

Uno degli elementi che sembrano accomunare l'opera di Hašek ad altre opere moderniste dell'epoca è il suo antitetico rapporto con il genere epico: è stato più volte notato dalla critica<sup>5</sup> che, nonostante il formato dell'opera e il titolo preparino il lettore all'epica tradizionale, nel romanzo tale contenuto epico non si materializza mai: le settecento pagine dello *Švejk* rappresentano il bravo soldato, tra digressioni e aneddoti comici, costantemente in viaggio verso l'inarrivabile fronte orientale. Il romanzo, incompiuto, si interrompe per la morte dell'autore, sopraggiunta mentre stava scrivendo la quarta parte. Significativo che nell'Introduzione Hašek parli del soldato Švejk come di un eroe modesto e discreto e lo contrapponga a Napoleone e ad Alessandro Magno. Il critico americano Robert Porter<sup>6</sup> sostiene che, dal momento che il genere epico ha il compito di produrre una narrazione della storia, lo *Švejk* possa essere definito a ragione un romanzo anti-epico: in esso la storia stessa, infatti, viene sfatata; non c'è progresso, né vittoria, c'è solo una momentanea sopravvivenza.

La critica ha spesso messo in relazione l'opera con altri riadattamenti modernisti dell'epica, ovvero altri testi d'avanguardia sulla Grande Guerra solo apparentemente epici. Václav Paris,<sup>7</sup> ad esempio, annovera tra questi *La marcia di Radetzky* di Joseph Roth,<sup>8</sup> *Viaggio al termine della notte* di Louis Ferdinand Céline,<sup>9</sup> *I sonnambuli* di Hermann Broch,<sup>10</sup> *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Erich Maria Remarque,<sup>11</sup> *Tre soldati* di John Dos Passos.<sup>12</sup>

<sup>5</sup> Cfr. ad esempio ROBERT PORTER, *An Introduction to Twentieth-Century Czech Fiction: Comedies of Defiance*, Brighton, Sussex Academic Press, 2001; MICHAEL ŠPIRIT, *Jak válčí Švejk*, in *Kultura a totalita, Válka*, a cura di IVAN KLIMEŠ e JAN WIENDL, Praha, Filozofická Fakulta UK, 2014.

<sup>6</sup> Cfr. R. PORTER, *An Introduction to Twentieth-Century Czech Fiction*, cit., p. 6.

<sup>7</sup> V. PARIS, *The Evolution of Modernist Epic*, cit., p. 110.

<sup>8</sup> JOSEPH ROTH, *Radetzky marsch*, Berlin, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1932, trad. it. RENATO POGGIOLI, *La marcia di Radetzky*, Firenze, Bemporad, 1934.

<sup>9</sup> LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Denoël et Steel, 1932, trad. it. ALEX ALEXIS, *Viaggio al termine della notte*, Milano, Corbaccio, 1933.

<sup>10</sup> HERMANN BROCH, *Die Schlafwandler*, Zurigo, Rhein-Verlag, 1931-1932, trad. it. di CLARA BOVERO, *I sonnambuli*, Torino, Einaudi, 1960, 1986, 1997.

<sup>11</sup> ERICH MARIA REMARQUE, *Im Westen nichts Neues*, Vossische Zeitung, 1928, trad. it. STEFANO JACINI, *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, Milano, Mondadori, 1931.

<sup>12</sup> JOHN DOS PASSOS, *The three soldiers*, New York, Modern Library, 1932, trad. it. LUIGI BALLERINI, *Tre soldati*, Roma, Casini, 1967.



Milan Kundera,<sup>13</sup> tra gli altri, avvicina il romanzo a *L'uomo senza qualità* di Robert Musil.<sup>14</sup> Robert Pynsent<sup>15</sup> (citato da Annalisa Cosentino)<sup>16</sup> accosta il romanzo di Hašek agli *Ultimi giorni dell'Umanità* di Karl Kraus,<sup>17</sup> scrivendo così:

La Grande Guerra aveva infranto tutte le regole del codice comportamentale; per rappresentare fedelmente quella guerra in letteratura era necessario infrangere le regole del codice letterario. È questa consapevolezza a collegare le opere di Hašek e Kraus. [...] *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Kraus (1922) rispetta meno le convenzioni del dramma di quanto non faccia *Švejk* con quelle del romanzo. [...] Le due opere sono un collage di invenzione pura, esperienza personale e documenti [...], orazioni funebri per la monarchia asburgica.

Un altro elemento che permette di accostare il romanzo di Hašek alle narrazioni moderniste è il sentimento anti-imperiale, che comporta il rifiuto di accettare il *diktat* dello Stato imperiale o nazionale, secondo cui ogni soldato morto è il cittadino ideale. Questa idea, che raggiunse il suo apice nella Grande Guerra, costituisce un contesto storico fondamentale per capire il libro di Hašek. All'eroe coraggioso, impavido, che va verso la morte, Hašek contrappone l'idiota che sopravvive; sopravvivendo – cioè rifiutando la deontologia di morire per l'Austria-Ungheria – rifiuta anche la logica organica della 'grande famiglia', del *Vaterland*. Paris<sup>18</sup> invita a considerare il rifiuto del *Vaterland* come un attacco alla narrazione genealogica della famiglia e alla famiglia in quanto struttura normativa per la società.

Hašek immagina nuove forme di organizzazione sociale. Nelle sue infinite peregrinazioni, infatti, il soldato Švejk incontra una comunità di non combattenti, come la vecchia sdentata che gli porta la zuppa nel bosco, di pazzi, di alcolizzati, di traditori, di delinquenti, di galeotti e di emarginati sociali. Non tutti questi personaggi sono etnicamente cechi e certamente non tutti esprimono fedeltà a un'entità nazionale ceca o cecoslovacca. Ciononostante, c'è un senso di identità e di solidarietà costruito tra molti di loro che confluisce nell'idea del nuovo organismo di etnia mista che emerge in modo ambivalente da sotto il giogo dell'impero austro-ungarico. Scrive Paris:

<sup>13</sup> MILAN KUNDERA, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005, trad. it. MASSIMO RIZZANTE, *Il sipario*, Milano, Adelphi, 2005.

<sup>14</sup> ROBERT MUSIL, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlino 1930-1942, trad. it. ANITA RHO, *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1956.

<sup>15</sup> ROBERT PYNSENT, *The Last Days of Austria: Hašek and Kraus*, in *The First World War in Fiction. A Collection of Critical Essays*, a cura di HOLGER KLEIN, London, Macmillan, 1978 [1976], pp. 142-143, 147-148.

<sup>16</sup> ANNALISA COSENTINO, *Elogio dell'Idiozia*, in *Opere di Jaroslav Hašek*, a cura di ANNALISA COSENTINO, Milano, Mondadori, 2014, p. LXV.

<sup>17</sup> KARL KRAUS, *Die letzten Tage der Menschheit*, Wien 1922, trad. it. ERNESTO BRAUN e MARIO CARPITELLA, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, Milano, Adelphi, 1980.

<sup>18</sup> V. PARIS, *The Evolution of Modernist Epic*, cit., p. 110.

[...] Švejk rarely holds out any possibility of replacing Austria-Hungary with a sovereign Czech or Czechoslovak state. But there is, from the beginning when Švejk is arrested for suspicion of murdering the Archduke, a sense in which all the various figures are brought together in local symbiotic opposition to a larger colonial organism. It's as if they are a slightly different species from the German-speaking figures. Often this difference is marked, as it is in Joyce's linkage of the Irish with cattle, through associations with animals.<sup>19</sup>

In questo senso emerge come significativa la figura del bastardo, che accomuna lo *Švejk* ad altre opere moderniste, tra cui l'*Ulysses* (pensiamo all'episodio del Ciclope).<sup>20</sup>

Numerosi sono anche gli elementi formali che consentono di accostare lo *Švejk* alle opere moderniste: uno tra questi è rappresentato dalla dimensione non lineare del tempo riconoscibile nell'opera. Il tempo del romanzo è la simultaneità. Come fa notare Annalisa Cosentino,<sup>21</sup> nello *Švejk*, infatti, le coordinate temporali sono tendenzialmente assenti, in gran parte sostituite da quelle spaziali. Caratteristiche da questo punto di vista sono le numerosissime digressioni presenti nel romanzo, che frenano continuamente lo sviluppo della trama, costringendo la narrazione ad arretrare rispetto ai suoi piani iniziali: esse dilatano il tempo dell'azione e contribuiscono a produrre un effetto di simultaneità, mettendo in primo piano il presente.

I meccanismi narratologici dell'opera sono altresì degni di nota e per certi aspetti avvicinabili al modernismo; nel romanzo si possono infatti distinguere tre diverse istanze narrative: l'autore, che compare all'inizio del romanzo, nella breve introduzione, e alla fine della Prima parte; il narratore in terza persona che, come nota Giuseppe Dierna,<sup>22</sup> non è assolutamente del tipo 'onnisciente', come quello dei romanzi di guerra, ma è piuttosto un narratore 'reticente', che sa ma non dice; una pluralità di narratori in prima persona a cui si devono le moltissime storielle interpolate; questa funzione è svolta soprattutto dal soldato Švejk che, come nota J. Chalupecký,<sup>23</sup> è innanzitutto e soprattutto un discorso, non il personaggio di un romanzo. A questo proposito Annalisa Cosentino<sup>24</sup> scrive:

<sup>19</sup> Ivi, p. 119.

<sup>20</sup> Fin dall'*incipit* del romanzo, il soldato Švejk viene rappresentato intento a falsificare i pedigree dei cani meticci che vende, spacciandoli per dei cani di razza pura. Il tema, che ritorna più volte nel romanzo, non può essere compreso senza considerare le teorie eugenetiche che circolavano all'inizio del Novecento e che comparavano le lingue alle nazioni, sostenendo la superiorità delle popolazioni germaniche e la necessità di una pulizia etnica dei popoli non germanici, tra cui slavi ed ebrei.

<sup>21</sup> A. COSENTINO, *Elogio dell'Idiozia*, cit., p. LIX.

<sup>22</sup> Cfr. GIUSEPPE DIERNA, *Postfazione*, in JAROSLAV HAŠEK, *Le vicende del bravo soldato Švejk durante la guerra mondiale*, a cura di GIUSEPPE DIERNA, Torino, Einaudi, 2010, pp. 917-1007, cit. p. 976.

<sup>23</sup> JINDŘICH CHALUPECKÝ, *The Tragic Comedy of Jaroslav Hašek*, in «Cross Currents», 23 (1983), 197-222, p. 147.

<sup>24</sup> A. COSENTINO, *Elogio dell'Idiozia*, cit., p. LXX.

Il protagonista del romanzo, che ricopre il duplice ruolo di personaggio (in una storia) e di narratore (di altre storie), ha sostanza orale di racconto: lo si potrebbe definire addirittura un'incarnazione della lingua che crea il proprio mondo parlando, che agisce narrando, che vive in quanto racconto. [...] Švejk è l'antenato in linea diretta del *pábitel* (stramparlone), neologismo entrato nella lingua ceca nella seconda metà del Novecento per indicare un tipo che figura tra i più riusciti protagonisti delle prose di Bohumil Hrabal.

Come altri capolavori modernisti, inoltre, il romanzo di Hašek è un sapiente *pastiche* di stili, temi, motivi, lingue, registri. Ne è un esempio la tecnica spesso sfruttata da Hašek nel romanzo di trarre spunti, dati e informazioni dalla stampa, citando in modo preciso varie pubblicazioni.

Per quanto riguarda la lingua in cui è scritto il romanzo, Hašek fa parlare i propri personaggi in modo realistico, sgonfiando i registri formali cechi, utilizzando diverse varietà linguistiche orali, ricorrendo spessissimo a parole di origine straniera, in particolare al tedesco, di cui fa un uso molto più frequente rispetto ai suoi contemporanei.<sup>25</sup> Nel romanzo i dialoghi sono modellati sulla lingua colloquiale, il cui effetto è riprodotto con maestria a livello sintattico e lessicale. All'ineguagliabile uso del registro colloquiale, si aggiunge la capacità dell'autore di caratterizzare i vari personaggi attraverso la lingua in cui si esprimono. Come nota il critico ceco Jankovič,<sup>26</sup> inoltre, gli strumenti dell'umorismo haškiano sono linguistici e stilistici, dal momento che consistono nella parodia e nell'ironia, nell'esagerazione fantastica, nella logica paradossale, nei giochi di parole, nella comicità dei nomi, dei neologismi, delle parole deformate.

Appare evidente da tutti questi elementi che tradurre l'opera è un compito complesso. Come ebbe a scrivere il critico Luigi Salvini<sup>27</sup> nella prefazione alla prima edizione dello *Švejk*, «[...] tradurre Folengo o Ruzzante in cinese sarebbe forse una fatica più lieve».

Nel paragrafo seguente descriviamo le traduzioni italiane dell'opera e deliniamo il quadro critico a cui faremo riferimento per l'analisi.

## 2 LE TRADUZIONI ITALIANE

Lo *Švejk* è una delle opere più lette, tradotte, commentate e interpretate del Novecento ed è in assoluto il romanzo ceco che ha avuto il maggior numero di edizioni e di traduzioni. In italiano esistono cinque traduzioni dell'opera, di cui tre integrali e due parziali.

La prima traduzione italiana, intitolata *Le avventure del buon soldato Švejk*, fu realizzata da Venosto Vorlíček. Uscì in quattro volumi presso l'Univer-

<sup>25</sup> Hašek faticò infatti a trovare un editore per il romanzo e dovette stamparne i fascicoli a proprie spese. Nella postfazione alla parte prima del romanzo, l'autore sentì il bisogno di spiegare la propria scelta di far parlare i propri personaggi come parlano nella realtà, associando questa intenzione alla necessità di formare cittadini forti per la neonata Repubblica Cecoslovacca.

<sup>26</sup> MILAN JANKOVIČ, *Spor o Švejka?*, in *Cesty za smyslem literárního díla*, Praha, Karolinum, 2005, p. 192.

<sup>27</sup> LUIGI SALVINI, *Prefazione*, in JAROSLAV HAŠEK, *Le avventure del buon soldato Švejk I. Švejk va soldato*, Milano, Universale Economica, 1951, p. 9.

sale economica, a Milano, tra il 1951 e il 1952, con la prefazione dello slavista Luigi Salvini. Essa si interrompe alla fine del quinto capitolo della parte seconda, senza che il lettore della traduzione sia avvertito di questa circostanza.

Alla prima traduzione di Vorlíček seguì la traduzione degli slavisti, critici letterari, professori universitari e traduttori Renato Poggioli e Bruno Meriggi, uscita in versione integrale nel 1966 a Milano presso Feltrinelli con il titolo *Il buon soldato Sc'vèik*.<sup>28</sup> Priva di introduzione e di postfazione, questa traduzione, tuttora presente nel catalogo della Feltrinelli, è corredata da una succinta spiegazione, posta all'inizio del volume, che annuncia la decisione dei traduttori di mantenere la grafia originale dei nomi cechi, fatta eccezione per il nome del protagonista, la cui grafia *Sc'vèik* imita la pronuncia italiana. Le note dei traduttori, che contengono per lo più la traduzione in italiano delle parole e delle frasi che nell'originale sono scritte in lingue diverse dal ceco, sono inserite a piè di pagina. Il libro è corredata da illustrazioni del celebre grafico e illustratore Josef Lada.

Nel 1975 uscì la seconda traduzione parziale dell'opera, a cura del boemista, traduttore e professore di letteratura ceca Sergio Corduas. Composta dal solo primo capitolo della parte prima del romanzo, si intitola *Le vicende del bravo soldato Švejk nella guerra mondiale*. È contenuta nel volume *Švejk contro l'Italia. Racconti 1904-1923*, pubblicato presso Garzanti a Milano nel 1975 a cura dello stesso Corduas.

Nel 2010 ha visto la luce la traduzione del volume firmata dal boemista e traduttore Giuseppe Dierna, dal titolo *Le vicende del bravo soldato Švejk durante la guerra mondiale*, pubblicata a Torino presso Einaudi. Il volume è corredata dalle *Note esplicative* poste alla fine, da un *Glossario* dei termini militari tedeschi e da una lunga *Postfazione*. Le note a piè di pagina presenti all'interno del testo contengono la traduzione in italiano delle parole e delle frasi che nell'originale sono scritte in lingue diverse dal ceco, per lo più in tedesco. Alcune illustrazioni di Josef Lada completano l'edizione.

Infine, nel 2014, è uscita l'ultima traduzione del volume, ad opera della boemista, traduttrice e professoressa di letteratura ceca Annalisa Cosentino, pubblicata con il titolo *Le avventure del buon soldato Švejk nella Grande Guerra*, all'interno dell'ampio volume delle *Opere di Jaroslav Hašek*, curato dalla stessa Cosentino per la collana Meridiani della Mondadori. Il volume, che presenta una selezione dell'intera opera haškiana, è corredata da un ampio saggio iniziale (*Elogio dell'idiozia*), da una sezione dedicata alla *Cronologia* delle opere, dalla *Nota all'edizione*, collocata all'inizio del volume e contenente informazioni sulle strategie traduttive applicate dalla traduttrice, da un cospicuo apparato di *Note e notizie sui testi* posto alla fine del libro, dalla *Bibliografia* sia delle opere di Hašek che della critica e dall'*Indice*. All'interno del testo, alcune brevi note a piè di pagina presentano la traduzione in italiano delle parole e delle frasi che nell'originale sono scritte in lingue diverse dal ceco. Sedici illustrazioni realizzate da Karel Štroff, Josef Lada e Georg Grosz completano l'edizione.

In questo articolo prendiamo in esame brani tratti dalle tre traduzioni italiane integrali dell'opera: quella di Renato Poggioli e Bruno Meriggi (nel se-

<sup>28</sup> Questa traduzione ha una storia complessa: la parte prima uscì nel 1961 ad opera di Renato Poggioli; in una postilla, il traduttore rivela che la sua traduzione sarebbe dovuta uscire presso Vallecchi nel 1933, ma la pubblicazione della stessa fu impedita dalla censura fascista; la seconda parte uscì nel 1963 dopo la morte di Poggioli, a cura di Bruno Meriggi, con un'introduzione a firma di Meriggi stesso. Le parti terza e quarta vennero pubblicate nel 1966 per la Feltrinelli, nella traduzione italiana di Meriggi, con il titolo *Il buon soldato Sc'vèik*.

guito del testo PM), quella di Giuseppe Dierna (nel seguito del testo GD) e quella di Annalisa Cosentino (nel seguito del testo AC).

La nostra analisi delle traduzioni italiane dello *Švejk* si inquadra nel recente modello di critica delle traduzioni proposto da L. Hewson,<sup>29</sup> che pone al centro della riflessione il testo di partenza e le sue interpretazioni critiche, cercando di verificare se e in che modo le soluzioni traduttive corrispondano a interpretazioni suggerite dal testo di partenza.<sup>30</sup>

L'approccio proposto dal critico è di tipo comparativo e procede confrontando passaggi del testo originale e delle traduzioni a tre diversi livelli: il livello micro-strutturale (corrispondente alle singole frasi, di cui l'autore analizza le dimensioni sintattica, lessicale, morfologica e stilistica), il cosiddetto meso-livello (corrispondente a passaggi testuali più lunghi, delle dimensioni massime di una pagina) e il macro-livello (coincidente con il testo nella sua interezza). Interessato a cogliere gli effetti delle scelte traduttive, Hewson propone un'analisi che, partendo dal generale, ovvero dagli elementi macro-strutturali messi in rilievo dai lavori critici sull'opera originale, si muova verso il particolare, ossia verso il confronto di originale e traduzione/-i per quanto attiene al cosiddetto micro-livello, per tornare a ritroso verso la macrostruttura, verificando se i dati raccolti nel corso dell'analisi microstrutturale vengono confermati dall'analisi di altri brani.

Hewson riconosce l'esistenza di due tipi di effetti<sup>31</sup> creati dalle scelte traduttive e valutabili solo nell'ambito del meso-livello: gli effetti che incidono sulla voce narrante (nei passaggi narrativi) e sulle voci dei diversi personaggi (nei passaggi in cui dominano il discorso diretto o quello indiretto libero) e gli effetti di interpretazione, che riguardano il modo in cui le scelte traduttive influiscono sulle potenziali interpretazioni di un determinato brano.

Per quanto riguarda gli effetti che incidono sulla voce dei personaggi o del narratore, le scelte traduttive possono portare ad accrescimenti, riduzioni o deformazioni; si ha 'accrescimento' quando il traduttore opta per scelte che arricchiscono la voce del narratore o dei protagonisti dell'opera originale, rendendole più ricche di sfumature, attraverso forme di esplicitazione, ristrutturazione sintattica e simili. Si ha l'effetto opposto, ovvero 'riduzione', quando l'impatto dei tratti stilistici presenti nella traduzione è minore rispetto a quello dell'originale: questo effetto può essere il risultato di processi di implicitazione, semplificazione delle strutture sintattiche o di eliminazione. Si ha infine 'deformazione' quando la traduzione presenta cambiamenti di focalizzazione o modifiche apportate alla scelta dell'autore di utilizzare il di-

<sup>29</sup> LANCE HEWSON, *An Approach to Translation Criticism, "Emma" and "Madame Bovary" in translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2011.

<sup>30</sup> L. HEWSON, *An Approach*, cit., p. 268, scrive: «Translation criticism, it seems to me, can only be a meaningful exercise when it envisages the relationship of a secondary text to its source, and recognizes that the source is not just the origin of the new text, but also the point of reference if we wish to be able to make a critical pronouncement on the outcome of the translation».

<sup>31</sup> Gli studi dedicati all'analisi e alla classificazione degli effetti delle scelte traduttive rappresentano un ambito molto complesso e articolato: alcuni partono dall'assunto che sia impossibile verificare gli effetti delle scelte traduttive in modo obiettivo (si veda ad esempio ANDREW CHESTERMAN, *Causes, translations, effects*, in «Target», 10: 2 (1998), pp. 201-230), altri presentano elenchi molto precisi e dettagliati di effetti traduttivi (si veda ad esempio ANTOINE BERMAN, *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999) che ne rendono complessa l'applicazione all'analisi di testi letterari in traduzione. Il modello di Hewson, limitando la tipologia degli effetti a due grandi categorie, quelli che incidono sulla voce dei personaggi o del narratore e quelli interpretativi, risulta di più facile applicazione per esplorare un testo letterario in traduzione.

scorso diretto, quello indiretto o il discorso indiretto libero. Rientrano nell'ambito della deformazione anche le scelte che comportano modifiche all'aspetto verbale o alla modalità: esse hanno un profondo impatto sulle voci del narratore o dei personaggi, perché alterano il modo in cui gli eventi vengono presentati o commentati.

Per quanto riguarda invece gli effetti interpretativi, le scelte traduttive possono comportare effetti di contrazione, espansione o trasformazione. Un'interpretazione potenziale dell'originale è soggetta a 'contrazione' quando i percorsi interpretativi di cui dispone il lettore della traduzione sono meno numerosi di quelli di cui dispone il lettore dell'originale: questo accade quando le ambiguità del testo originale sono risolte dalla traduzione o quando le scelte traduttive limitano il modo in cui un passaggio può essere letto. Si ha invece 'espansione' quando l'insieme delle interpretazioni potenziali del testo originale risulta arricchito dalle scelte traduttive; si giunge a questo effetto non solo attraverso procedimenti di aggiunta e di esplicitazione, ma anche attraverso l'eliminazione di materiale presente nell'originale, procedimento che comporta un maggiore lavoro interpretativo da parte del lettore della traduzione. Si ha infine 'trasformazione' quando non sembra esserci alcun legame tra le letture potenziali dell'originale e quelle dei relativi passaggi in traduzione.

Tenendo conto del quadro critico appena presentato, nel seguito dell'articolo metteremo a confronto l'originale e le tre traduzioni italiane integrali dell'opera relativamente ai seguenti contesti:

- la resa dei discorsi diretti;
- la traduzione dei brani narrativi;
- la resa delle cosiddette 'storielle da osteria';
- la riproduzione del fenomeno dell'eterolinguismo.

L'analisi delle traduzioni si sforzerà di mettere in luce in che misura le soluzioni traduttive corrispondano a interpretazioni suggerite dal testo di partenza.

## 3 LA RIPRODUZIONE DEI DISCORSI DIRETTI

Come abbiamo visto in 1, i personaggi del romanzo parlano diverse varietà di ceco e sono perfettamente caratterizzati dall'autore attraverso il loro modo di esprimersi. Il protagonista, Švejk, parla in 'ceco comune',<sup>32</sup> l'interdialetto della Boemia. Gli ufficiali, invece, si esprimono in un ceco orale letterario (la cosiddetta *hovorová čeština*),<sup>33</sup> con molte espressioni tedesche; il *Feldkurat* Katz parla un ceco particolarissimo, in cui lo stile delle prediche religiose si mescola con il linguaggio militaresco. Le varie voci che ascoltiamo attraverso il discorso diretto costituiscono uno degli elementi che ci si aspetta di vedere riprodotto nelle traduzioni.

Nel primo passaggio selezionato, ci interessa verificare come sono stati tradotti i discorsi diretti in cui a parlare è il protagonista, il bravo soldato Švejk. Il brano seguente riporta il celebre *incipit* del romanzo: Švejk sta parlando con la signora Müllerová, la governante, che gli ha appena comunicato che l'arciduca Ferdinando è stato ucciso a Sarajevo.

«Tak nám zabili Ferdinanda,» řekla posluhovačka panu Švejkovi [...]. | «*Kerýho* Ferdinanda, paní Müllerová?» otázal se Švejk, nepřestáváje si masírovat kolena, «já znám dva Ferdinandy. *Jednoho, ten* je sluhou u drogisty Průši a vypil mu tam jednou omylem láhev nějakého mazání na vlasy, a potom znám ještě Ferdinanda Kokošku, *co* sbírá ty psí hovínka. *Vobou* není žádná škoda.» | «Ale, milostpane, pana arcivévodu Ferdinanda, toho z Konopiště, toho tlustýho, nábožnýho.» | «Ježíšmarjá,» vykřikl Švejk, «to je dobrý. A kde se mu to, panu arcivévodovi, stalo?» | «*Práskli* ho v Sarajevu, milostpane, z revolveru, vědí. Jel tam *s tou svou* arcikněžnou v automobilu.» | «Tak se podívejme, paní Müllerová, v automobilu. Jó, *takovej* pán si to může dovolit, a ani si nepomyslí, jak taková jízda automobilem může nešťastně

<sup>32</sup> Il 'ceco comune' (in ceco *obecná čeština*) è un fenomeno specifico della realtà linguistica ceca; rappresenta una realtà linguistica intermedia e oscillante tra i dialetti, da un lato, e il ceco letterario, dall'altro. È caratterizzato da tratti fonetici, morfologici e lessicali specifici (per una descrizione sistematica si veda JIŘÍ HRONEK, *Obecná čeština*, Praha, Univerzita Karlova, 1972). Sviluppatisi a partire dai dialetti centrali della Boemia, costituiti fino al periodo umanistico il complemento informale della varietà letteraria del ceco, descritta nelle grammatiche. Esso continuò a svolgere il proprio ruolo di lingua della comunicazione informale anche nel periodo barocco, quando il ceco letterario venne sostituito dal tedesco come lingua dell'amministrazione e della scuola. Durante la Rinascita Nazionale, tra la fine del Settecento e l'Ottocento, per codificare il ceco letterario gli intellettuali dell'epoca scelsero una varietà linguistica a loro non contemporanea, ovvero il ceco della prima traduzione completa della Bibbia, realizzata dall'Unità dei Fratelli Boemi e stampata a Kralice nad Oslavou tra il 1579 e il 1593. Il ceco comune venne lasciato al di fuori della codificazione ufficiale. Il purismo linguistico promosso dagli intellettuali della Rinascita Nazionale continuò anche all'inizio del Novecento, nel fervore nazionalistico del nuovo Stato cecoslovacco, con dibattiti sulla opportunità di epurare il ceco dai prestiti tedeschi e dai colloquialismi. In contrapposizione con le tendenze puriste dominanti all'epoca, Hašek scelse di far parlare in ceco comune Švejk e i personaggi cechi di bassa estrazione sociale, nel tentativo di fornire un quadro quanto più possibile attendibile e realistico dell'epoca.

<sup>33</sup> Mentre il 'ceco comune' dispone di un proprio sistema fonologico, morfologico oltre che lessicale, la *hovorová čeština* (ovvero il 'ceco colloquiale') è una varietà diafasica del ceco letterario, da cui sono espunte le parti più formali e libresche (quali ad esempio i gerundi, le forme brevi dell'aggettivo, gli elementi lessicali arcaici). A differenza del 'ceco comune', questa varietà si situa nell'ambito della codificazione ufficiale.

skončit. A v Sarajevu k tomu, to je v Bosně, paní Müllerová. To udělali asi Turci. My *holt* jsme jim tu Bosnu a Hercegovinu neměli brát. [...]».<sup>34</sup>

«Sicché ci hanno ammazzato Ferdinando», disse la fantesca al signor Sc'veck [...]. | «Quale Ferdinando, signora Müller?» domandò Sc'veck senza cessare di massaggiarsi i ginocchi. «Io conosco due Ferdinandi: il primo è commesso dal droghiere Prušy, e una volta si bevve per isbaglio una bottiglia di lozione per capelli; e poi conosco anche Ferdinando Kókoška, che raccoglie lo sterco di cane. Per tutti e due non sarebbe un gran male». | «Ma nossignore: l'arciduca Ferdinando, quello di Kónopiště, così grosso e così religioso...». | «Gesummaria!» esclamò Sc'veck. «Questa sì che è bella! E *dov'è che gli è capitata* questa faccenda, all'arciduca?» | «Gli hanno *sparato addosso* a Sarajevo, con la rivoltella, signore mio, mentre *se ne andava* in automobile con l'arciduchessa.» | «Guarda un po', in automobile signora Müller. Un tale si permette l'automobile e non va certo a pensare che *una girata* in automobile vada a finir così male. E come se non bastasse ciò va a capitargli a Sarajevo, che è in Bosnia, signora Müller. La colpa non può essere che dei turchi. Noi abbiamo fatto proprio male a prendere loro la Bosnia-Erzegovina. [...]».  
(PM)<sup>35</sup>

«E così ci hanno ammazzato Ferdinando!» disse la governante al signor Švejk [...]. | «E quale Ferdinando, signora Müllerová?» chiese Švejk senza neanche smettere di massaggiarsi le ginocchia. «Io di Ferdinandi ne conosco due. *Il primo, lui* fa il garzone dal droghiere Pruša, e una volta gli aveva anche bevuto per sbaglio un'intera bottiglia di lozione per capelli, e poi ne conosco ancora un altro, tale Ferdinando Kokoška, che è quello che raccoglie la cacca dei cani. In nessuno dei due casi si tratterebbe poi di una gran perdita». | «Ma, signor mio, io intendevo l'arciduca Ferdinando, quello di Konopiště, quello grasso, quello così religioso». | «Diosanto», urlò Švejk, «questa sì che è bella. E *dov'è che all'arciduca Ferdinando gli è capitata questa cosa qua?*» | «Gli hanno *sparato addosso* a Sarajevo, con una revoltella, ma pensate un po' voi. Lui *stava lì che se ne viaggiava* in automobile assieme alla sua arciduchessa.» | «È questo il punto, signora Müllerová: in automobile. Proprio così, un signore come lui *una cosa del genere se la può permettere*, e nemmeno gli passa per l'anticamera del cervello che una simile *scarrozzata* in automobile può anche finir male. E oltretutto anche a Sarajevo, signora Müllerová, vale a dire in Bosnia. *Quasi certamente è tutta opera dei turchi. Noi, a quelli lì, la Bosnia e l'Erzegovina non dovevamo proprio prendergliela.* [...]» (GD)<sup>36</sup>

<sup>34</sup> J. HAŠEK, *Osudy*, cit., voll. 1 e 2, p. 7.

<sup>35</sup> *Il buon soldato Sc'veck*, trad. it. BRUNO MERIGGI e RENATO POGGIOLI, illustrazioni di JOSEF LADA, nuova edizione in un unico volume, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 11-12.

<sup>36</sup> *Le vicende del bravo soldato Švejk durante la guerra mondiale*, a cura di GIUSEPPE DIERNA, Torino, Einaudi, 2010, pp. 7-8.



«Insomma hanno ammazzato il nostro Ferdinando» disse la domestica al signor Švejk [...]. | «Ma quale Ferdinando, signora Müllerová?» domandò Švejk senza smettere di massaggiarsi il ginocchio. «Io di Ferdinandi ne conosco due. Uno fa l'inserviente dal droghiere Průša, dove una volta *si è scolato* per sbaglio un flacone di lozione per capelli; e poi conosco anche Ferdinand Kokoška, quello che raccoglie le cacche di cane. Non è una gran perdita in nessuno dei due casi.» | «Ma padrone, Ferdinando l'arciduca, quello di Konopiště, quello grasso e religioso.» | «Oh Gesù» strillò Švejk, «ma pensa un po'. E dove gli è capitato, all'arciduca, questo guaio?» | «L'hanno fatto fuori a Sarajevo, padrone, con un revolver, sapete. Viaggiava in automobile con la sua arciduchessa.» | «Dunque, vediamo un po', signora Müllerová, in automobile. Eh già, un signore come quello se lo può permettere senz'altro, e no che non ci pensa, che un viaggio in automobile va a finire in disgrazia. E per giunta a Sarajevo, che è in Bosnia, signora Müllerová. Saranno stati i turchi. Noi non dovevamo prendergliela, la Bosnia e l'Herzegovina. [...]» (AC)<sup>37</sup>

In questo passaggio Hašek mette in scena tutta la sua maestria nel riprodurre il ceco orale: la lingua in cui si esprimono sia Švejk che la signora Müllerová è il ceco comune, l'interdialetto della Boemia, caratterizzato da tratti fonetici, morfologici, lessicali, fraseologici (cfr. nota 32). La sintassi è sgangherata ed evidenzia i tratti tipici del parlato: è caratterizzata da discontinuità, con frequenti interruzioni, aggiunte, anacoluti e dall'uso di elementi deittici.

Per rendere in italiano questa varietà, i tre traduttori utilizzano tratti tipici dell'italiano colloquiale.<sup>38</sup> Da questo punto di vista, la traduzione di GD spicca per la ricchezza e la varietà delle strutture usate; essa ricorre infatti non solo a elementi lessicali tipici di questa varietà, come i verbi polirematici (“sparare addosso”), ma anche a costruzioni sintattiche, come la costruzione mediale staviva («stava lì che se ne viaggiava in automobile»), alla dislocazione a sinistra («un signore come lui una cosa del genere se la può permettere») e a elementi fraseologici («nemmeno gli passa per l'anticamera del cervello»). Più controllata a livello sintattico la resa di AC, che non perde efficacia ma sfrutta soprattutto il lessico per riprodurre l'oralità (“si è scolato”, “fatto fuori”). Anche la traduzione di PM sfrutta mezzi sintattici, come le frasi scisse («dov'è che gli è capitata questa faccenda?») e lessicali («una girata in automobile»).

Nel prossimo brano osserviamo come è stata resa in italiano la voce di un altro personaggio del romanzo, il volontario di ferma annuale Marek. Siamo nella seconda parte, capitolo 2. Il volontario Marek sta dando a Švejk qualche ragguaglio sulla vita del reggimento:

«Vůbec», řekl jednoróční dobrovolník, ukrývá se pod deku, «všechno v armádě smrdí hnilobou. Teď se ještě vyjevené masy nevzpamatovaly. S vypoulenýma očima jdou se dát rozsekat na nudle a potom, když ho trefí kulička, zašeptá jen: Maminko... Neexistují

<sup>37</sup> JAROSLAV HAŠEK, *Opere*, a cura e con saggio introduttivo di ANNALISA COSENTINO, Milano, Mondadori, 2014, p. 9.

<sup>38</sup> GAETANO BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci, 2012.

hrdinové, ale jatečný dobytek a řezníci v jenerálních štábech. A nakonec se jim to všechno vzbouří, a to bude pěkná mela. Ať žije armáda! Dobrou noc! [...]»<sup>39</sup>

«E poi, in generale», aggiunse il volontario con ferma annuale, «ogni cosa qui nell'esercito puzza di marcio. Il fatto è che *le masse, sbigottite*, ancora non sanno orientarsi bene. Partono con gli occhi sbarrati per andare a *farsi accoppiare* e poi, quando arriva una pallottola, *non sanno fare altro che sussurrare*: “Mamma mia...” Non esistono gli eroi, ci sono solo bestie da macello e macellai negli stati maggiori. Ma prima o poi *scoppierà tutto quanto*, ed allora *ne vedremo delle belle*. Evviva l'esercito! Buona notte!» (PM)<sup>40</sup>

«[...] Ogni cosa nell'esercito», disse il volontario della ferma annuale scomparendo sotto la coperta, «emana tanfo di putrefazione. Ma per il momento *le masse sbigottite* ancora non si sono riprese. Strabuzzando gli occhi, *vanno a farsi ridurre a fettine*, e quando poi uno di loro viene centrato da qualche pallottolina, riesce solo a bisbigliare: “Mamma...” Non esistono eroi ma soltanto bestie da macello, e macellai negli Stati Maggiori. Ma prima o poi tutto questo *gli si ribellerà contro*, e allora ne verrà fuori *un gran bel pastrocchio*. Viva l'esercito! Buona notte!» (GD)<sup>41</sup>

«[...] In generale», disse il volontario di un anno infilandosi sotto la coperta, «nell'esercito tutto puzza di marcio. *Le masse attonite* non si sono ancora riavute. *Vanno a farsi fare a pezzi* con gli occhi spalancati per lo stupore e poi, quando *si prendono una pallottola, si limitano a sussurrare*: “Mamma...”. Non ci sono eroi, ma solo bestiame da macello e, negli stati maggiori, macellai. Ma alla fine *ci sarà una ribellione generale*, e *se ne vedranno delle belle*. Evviva l'esercito! Buonanotte!» (AC)<sup>42</sup>

Il personaggio in questione si esprime in un ceco peculiare, in cui si incrociano elementi di più varietà linguistiche: dal punto di vista morfologico e fonetico il suo è un ceco letterario, condito da un lato da parole forbite, dall'altro da parole e frasemi di ceco comune e da frasemi provenienti dal gergo militare tedesco. Colpisce il passaggio in cui il soggetto plurale *vyjevené masy*, “le masse attonite”, è ripreso, due frasi più avanti, dal pronome anaforico accusativo di terza persona singolare *ho* “lo”: riproponiamo di seguito il testo originale con una nostra traduzione letterale, utile a mettere in evidenza il fenomeno: *Ted' se ještě vyjevené masy nevzpamatovaly. S vypoulenýma očima jdou se dát rozsekat na nudle a potom, když ho trefí kulička, zaseptá jen:*

<sup>39</sup> J. HAŠEK, *Osudy*, cit., voll. 1 e 2, p. 267.

<sup>40</sup> *Il buon soldato Sc'vejek*, trad. it. BRUNO MERIGGI e RENATO POGGIOLI, cit., p. 329.

<sup>41</sup> *Le vicende del bravo soldato Švejk durante la guerra mondiale*, a cura di GIUSEPPE DIERNA, cit., pp. 359-360.

<sup>42</sup> JAROSLAV HAŠEK, *Opere*, a cura e con saggio introduttivo di ANNALISA COSENTINO, cit., p. 327.

*Maminko...* «Le masse attonite non si sono ancora riavute. Vanno a farsi fare a pezzi con gli occhi spalancati per lo stupore e poi, quando *lo colpisce* la pallottola, non fa che sussurrare: Mamma...».

Siamo in presenza in questo punto di un significativo e interessante spostamento della focalizzazione, sintatticamente molto marcato: il focus si sposta magistralmente dalle masse informi che, attonite, vanno al fronte, al singolo individuo che viene colpito. Si tratta indubbiamente di un passaggio difficile da tradurre.

La nostra analisi verterà sia sull'osservazione di come i traduttori hanno espresso la voce di Marek, sia sulla resa di questo difficile passaggio. Per quanto riguarda il primo elemento, PM ricorre ad un registro identico a quello con cui rende la voce del soldato Švejk, utilizzando strutture sintattiche e mezzi lessicali tipici dell'italiano colloquiale (frasi scisse come “il fatto è che”, verbi espressivi quali “farsi accoppiare” e simili). Dalla sua traduzione il lettore italiano non riesce a percepire differenze tra la voce del volontario Marek e quella del soldato Švejk. Siamo dunque in presenza di un effetto vocale che Hewson definisce di ‘riduzione’, corrispondente all'impressione che nella traduzione vi sia una minore articolazione o un minore impatto delle caratteristiche stilistiche rispetto all'originale.

Dalla traduzione di GD, invece, la voce di Marek emerge come peculiare e diversa da quella del soldato Švejk: la lingua italiana in cui si esprime il personaggio mette volutamente assieme elementi contrapposti, ovvero espressioni di registro elevato (quali “emana tanfo di putrefazione”) e collocazioni di registro colloquiale (“un gran bel pastrocchio”; “gli si ribellerà contro”).

Anche dalla traduzione di AC la voce di Marek emerge nella sua peculiarità, essendo marcata da elementi di registro elevato (cfr. ad esempio la frase «le masse attonite non si sono ancora riavute») e contemporaneamente da espressioni colloquiali (cfr. ad esempio la frase “vanno a farsi fare a pezzi”).

Per quanto riguarda il difficile passaggio in cui abbiamo notato il cambiamento di focalizzazione, possiamo notare le soluzioni seguenti: PM sceglie di non rendere in italiano il pronome di terza persona singolare e trasforma la frase transitiva ceca *když ho trefi kulička* (“quando lo colpisce la pallottola”) nella frase intransitiva “quando arriva la pallottola”; GD rende la diatesi attiva della frase originale con una frase passiva, scrivendo «quando uno di loro viene centrato da qualche pallottolina». Colpisce la scelta del traduttore di usare il diminutivo “pallottolina”, che toglie drammaticità alla scena. Anche AC trasforma la diatesi della stessa frase e mette al plurale la parola “soldati”, scrivendo «quando si prendono una pallottola, si limitano a sussurrare»: mentre nell'originale la situazione era vista dal punto di vista della pallottola che colpisce il/uno soldato, nella sua traduzione la situazione è vista dal punto di vista dei soldati che ricevono la pallottola. Tutti i traduttori, dunque, normalizzano la sintassi di questa frase, apportando piccole ma significative trasformazioni a livello micro-testuale.

## 4 LA RESA DEI PASSAGGI NARRATIVI

Mentre nei discorsi diretti la lingua in cui si esprimono i personaggi dello *Švejk* è vivace e realistica, quella dei brani narrativi è composta da elementi desueti già all'epoca di Hašek<sup>43</sup> (genitivo negativo, gerundi) e da periodi molto lunghi, dominati dalla paratassi: le singole frasi si aggiungono l'una all'altra, senza una gerarchia, con un andamento parallelizzante. Come nota Giuseppe Dierna nella postfazione alla sua traduzione, il narratore di Hašek si rivela essere un narratore 'reticente', che sa ma non dice. Scrive Dierna:<sup>44</sup>

[...] sarà proprio il narratore reticente uno degli artifici principali attraverso i quali si costruisce davanti agli occhi del lettore l'ambiguità del testo (l'indecidibilità del personaggio Švejk, il suo ondeggiare tra arguzia e stupidità) [...].

Il passaggio narrativo che presentiamo è tratto dalla seconda parte del romanzo, capitolo 1: Švejk e i suoi commilitoni si trovano su un treno che li sta portando a České Budějovice, dove raggiungeranno il 91° reggimento, destinato al fronte orientale. In questo brano l'ironia e il sarcasmo lasciano il posto alla descrizione naturalistica della guerra, tipica del reportage. Osserviamo il brano nell'originale ceco e nelle tre traduzioni italiane:

Před příjezdem osobního vlaku naplnila se restaurace třetí třídy vojáky i civilisty. Převládali vojáci od různých regimentů, formací a nejrůznější národnosti, které vichřice válečná zavála do tábořských lazaretů, kteří nyní odjížděli znova do pole pro nová zranění, zmrzačení, bolesti a jeli si vysloužit nad svými hroby prostý dřevěný kříž, na kterém ještě po letech na smutných pláních východní Haliče bude se ve větru a dešti třepetat vybledlá rakouská vojenská čepice se zrezavělým frantíkem, na které čas od času si usedne smutný zestárlý krkavec, vzpomínající na tučné hody před lety, kdy býval tu pro něho nekonečný prostřený stůl lidských chutných mrtvol a koňských zdechlin, kdy právě pod takovou čepicí, na které sedí, bylo to nejchutnější sousto – lidské oči.<sup>45</sup>

Prima dell'arrivo dell'accelerato il ristorante di terza classe si riempì di soldati e di borghesi. Erano in prevalenza militari dei vari reggimenti, delle singole formazioni e delle più svariate nazionalità, che il turbine della guerra aveva scaraventato negli ospedali di Tábor e che adesso partivano nuovamente alla volta del fronte, incontro a nuove ferite, mutilazioni e sofferenze, per andare a meritarsi sulla propria tomba una semplice croce di legno sulla quale, ancora dopo molti anni, nelle desolate lande della Galizia orientale, avrebbe sventolato al vento e alla

<sup>43</sup> Cfr. FRANTIŠEK DANEŠ, *Příspěvek k poznání jazyka a slohu Haškových „Osudů dobrého vojáka Švejka“*, in «Naše řeč», 37 (1954), pp. 124-139.

<sup>44</sup> Cfr. GIUSEPPE DIERNA, *Postfazione*, in JAROSLAV HAŠEK, *Le vicende del bravo soldato Švejk durante la guerra mondiale*, a cura di GIUSEPPE DIERNA, Torino, Einaudi, 2010, pp. 917-1007, cit. p. 976.

<sup>45</sup> JAROSLAV HAŠEK, *Osudy*, voll. 1 e 2, p. 209.

pioggia un berretto militare austriaco col *frantik* arrugginito; *su di esse* di tanto in tanto sarebbe andato a posarsi un triste corvo invecchiato, memore dei pingui conviti di qualche anno prima, quando lì lo attendeva una infinita tavola imbandita di gustosi cadaveri umani e di carogne di cavalli, quando proprio sotto *i berretti* sui quali si sarebbe posato si trovava il boccone più ghiotto, un paio di occhi umani. (PM)<sup>46</sup>

Prima dell'arrivo di un treno passeggeri, il ristorante di terza classe si era riempito di militari e di civili. Si trattava in prevalenza di soldati appartenenti a vari reggimenti e unità, e dalle nazionalità più diverse, che il turbine bellico aveva scaraventato negli ospedali militari di Tábor e che ora ripartivano di nuovo in direzione del fronte, incontro a nuovi ferimenti, nuove mutilazioni, nuovo dolore e andavano a meritarsi quella semplice croce in legno da mettere sopra le loro tombe, una croce su cui ancora per anni nelle desolate lande della Galizia orientale avrebbe svolazzato, nella pioggia e nel vento, *lo sbiadito berretto militare austriaco* col “franceschiello” arrugginito, e *su di essi* si sarebbe posato di tanto in tanto qualche triste corvo invecchiato e si sarebbe messo a ricordare i grassi banchetti di alcuni anni prima, quando *li per loro* era eternamente imbandita una tavolata fatta di gustosi cadaveri umani e di carogne di cavalli, e quando – sotto un berretto proprio uguale a quello sul quale oggi è appollaiato – c'era il più prelibato dei bocconi: degli occhi umani. (GD)<sup>47</sup>

Prima dell'arrivo del treno passeggeri, il ristorante di terza categoria si era riempito di soldati e di borghesi. Erano in maggioranza i soldati, provenienti da vari reggimenti e formazioni e di diverse nazionalità, che la bufera della guerra aveva spinto negli ospedali militari di Tábor e che ora ripartivano per il campo di battaglia per procurarsi nuove ferite, mutilazioni, sofferenze. Partivano per guadagnarsi sulla tomba una semplice croce di legno su cui per gli anni a venire, sui tristi pendii della Galizia orientale, continuerà a dondolare nel vento e nella pioggia uno scolorito cappello militare austriaco con il fregio arrugginito; sul cappello si poserà di tanto in tanto un triste e vecchio corvo a ricordare i grassi banchetti degli anni passati, quando in quel luogo per lui un'infinita tavola era imbandita di gustosi cadaveri di uomini e carcasse di cavalli e proprio sotto un copricapo come quello su cui ora si era posato c'era il boccone più succulento: gli occhi umani. (AC)<sup>48</sup>

Dal punto di vista sintattico, si tratta di un brano non semplice da tradurre: vi si evidenzia, infatti, la tendenza haškiana, già da noi evidenziata, a comporre nelle parti narrative periodi molto lunghi, dominati però dalla paratas-

<sup>46</sup> *Il buon soldato Sc'vejek*, trad. it. BRUNO MERIGGI e RENATO POGGIOLI, cit., p. 252.

<sup>47</sup> *Le vicende del bravo soldato Švejk durante la guerra mondiale*, a cura di GIUSEPPE DIERNA, cit., p. 277.

<sup>48</sup> JAROSLAV HAŠEK, *Opere*, a cura e con saggio introduttivo di ANNALISA COSENTINO, cit., pp. 249-250.

si: le numerose frasi relative (ben sette nel testo), i participi presenti e le coordinate aggiunte attraverso la congiunzione *a* ‘e’ sono indice di questa struttura.

Dal punto di vista temporale-aspettuale, il brano presenta una strana fusione di più piani (frequente nelle parti narrative dell’opera), che coincide con un cambiamento della focalizzazione: le frasi relative concatenate l’una all’altra presentano in successione diversi soggetti, che spostano il focus della narrazione. Vediamo qui in azione il ‘narratore reticente’ di cui parla Dierna: all’inizio del brano, infatti, il narratore sembra tenere le fila del discorso, guidando la focalizzazione; poi, gradualmente, nella lunga sequenza di frasi relative, sparisce, lasciando che la scena si costruisca davanti agli occhi del lettore: il focus si sposta prima sui soldati che vanno a combattere in Galizia per conquistarsi una croce di legno, poi sulla croce di legno stessa, poi sul berretto militare con il franceschiello arrugginito che ondeggia al vento e alla pioggia, infine sul triste e vecchio corvo che vi si siede sopra e che ricorderà i banchetti degli anni passati. Questo cambio di focalizzazione contribuisce all’ottenimento di un effetto narrativo di *climax*, con la scena finale del corvo che si pregusta i resti dei soldati.

La resa di questo passaggio (e di passaggi simili nel romanzo) appare particolarmente problematica, poiché vi si trovano incrociati diversi piani temporali: il presente della narrazione si inquadra in un contesto iterativo (i soldati che, uno dopo l’altro, partono per il fronte e i cui resti fanno da banchetto per i corvi).

Commentiamo le tre traduzioni italiane: possiamo notare innanzitutto che PM rispetta la sintassi dell’originale e non spezza il lungo periodo haškiano. Per rendere la modalità iterativa del brano, sceglie di riprendere col pronome anaforico plurale femminile “esse” l’antecedente sintagma nominale maschile singolare «lo sbiadito berretto militare austriaco col *frantik* arrugginito». In questo modo confonde il lettore e non gli consente di costruire un’interpretazione coerente del passaggio in questione. In modo simile GD utilizza due pronomi anaforici plurali (“essi” e “loro”) per riprendere rispettivamente gli antecedenti «lo sbiadito berretto militare austriaco col franceschiello arrugginito» e «qualche triste corvo invecchiato». Per riuscire a includere la frase finale, GD aggiunge una frase al testo («sotto un berretto proprio uguale a quello sul quale oggi è appollaiato»). La combinazione di modifiche e aggiunte al testo smorza la potenza espressiva dell’originale.

AC si affida alla punteggiatura: spezza con un punto il lungo periodo originale, ma la sua resa è quella più fedele all’originale e riesce a comunicare appieno l’intensità della scena e l’effetto narrativo di *climax*.

## 5 LA TRADUZIONE DELLE ‘STORIELLE DA OSTERIA’

Passiamo adesso a commentare un passaggio che corrisponde a un microgenere testuale frequente nel romanzo e assai peculiare, le cosiddette ‘storielle da osteria’ (*hospodské historky*).<sup>49</sup> Caratterizzate da una cornice spaziale che indica precisamente il luogo in cui gli eventi si sono realizzati, le storielle, nar-

<sup>49</sup> Il critico Emanuel Frynta ha individuato la matrice letteraria delle storielle presenti nell’opera, narrate soprattutto da Švejk: esse provengono, secondo l’autore, dal folclore cittadino e accomunano Švejk agli ‘stramparloni’ di un altro grande scrittore ceco, Bohumil Hrabal. Cfr. EMANUEL FRYNTA, *Náčrt základů Hrabalovy prózy* in BOHUMIL HRABAL, *Automat Svět*, postfazione di EMANUEL FRYNTA, Praga, Mladá Fronta, 1966, pp. 219–231.

rate nel romanzo soprattutto dal soldato Švejk ma anche da altri personaggi, sono contraddistinte dal contenuto iperbolico degli eventi narrati e, spesso, da una certa iteratività degli eventi stessi.

Il passaggio che presentiamo è posto all'inizio del romanzo, nella prima parte, capitolo I: Švejk si trova all'osteria *U Kalicha* e sta parlando con l'agente in borghese Bretschneider, in forza alla Polizia di Stato. Commentando la notizia della morte dell'arciduca Francesco Ferdinando, con l'apparente intenzione di mostrare solidarietà con la vedova dell'arciduca, Švejk racconta la storia della moglie di un guardacaccia. Osserviamo il testo originale e le tre traduzioni italiane:

To byl ve Zlivi u Hluboké před léty jeden hajný, měl takové *ošklivé jméno Pindour*. Zastřelili ho pytláci a zůstala po něm vdova s dvěma dítkami a vzala si za rok opět hajného, Pepíka Šavlovic z Mydlovár. A zastřelili jí ho taky. Pak se vdala potřetí a vzala si zas hajného a povídá: „Do třetice všeho dobrého. Jestli teď se to nepodaří, tak už nevím, co udělám.“ To se ví, že jí ho zas zastřelili, a to už měla s těmi hajnými šest dětí dohromady. Byla až v kanceláři knížete pána na Hluboké a stěžovala si, že má s těmi hajnými trápení. Tak jí odporučili porybného Jareše z ražické bašty. A co byste řekli, utopili jí ho při lovení rybníka, a měla s ním dvě děti. Pak si vzala nunváře z Vodňan, a ten jí jednou v noci klepl sekýrou a šel se dobrovolně udat.<sup>50</sup>

Qualche anno fa viveva a Zliva presso Hluboka una guardia campestre che si chiamava *col buffissimo soprannome di 'Barilotto'*. I bracconieri *l'ammazzarono*, e lui *lasciò* la vedova con due figli. Ma la donna dopo un anno *si rimaritò* con un'altra guardia campestre, Peppino Šavlovic di Mydlovary. E le *ammazzarono* anche quello. Allora *si risposò* per la terza volta e prese anche quella una guardia campestre, dicendo: “Tutte le cose buone vanno a tre a tre. Se mi va male anche questa, non so proprio a che santo votarmi”. Si capisce che le *ammazzarono* anche quello, e le *restarono* così sei figliuoli dai suoi tre guardaboschi. Allora *chiese udienza* nel gabinetto del principe di Hluboka per lamentarsi della sua disdetta con quei tre mariti, e quelli le *raccomandarono* il guardapesca Jareše degli stagni di Ražichij. Manco a dirlo, *s'annegò* mentre pescava, appena in tempo per lasciarle altri due figlioli. Allora *si sposò* con un castrino di Vodňany, che una bella notte le *fracassò* la testa con l'accetta e poi se n'andò a costituirsi alla polizia. (PM)<sup>51</sup>

A Zliv vicino a Hluboká, c'era anni addietro un guardacaccia che c'aveva *un nome davvero osceno, Pindour*. I bracconieri lo *fecero fuori* e restò la vedova con due pargoletti, e questa qua dopo un anno *si risposò* di nuovo e ancora con un guardacaccia Pepík Šavle, di Mydlovary. E loro le *uccisero* pure quello. *Si sposò* allora per la terza volta, e *si sposò* di nuovo con un guardacaccia, dicendo: «Non c'è due senza tre. E se non riesce

<sup>50</sup> J. HAŠEK, *Osudy*, voll. 1 e 2, pp. 13-14.

<sup>51</sup> *Il buon soldato Švejk*, trad. it. BRUNO MERIGGI e RENATO POGGIOLI, cit., p. 19.

neanche stavolta, allora davvero non saprei proprio cosa fare». E si capisce che l'*uccisero* pure quello, e con tutti quei guardiacaccia lei alla fine ci aveva un totale di sei bambini. Era andata persino nella segreteria del signor principe, a Hluboká, a lamentarsi che lei coi guardacaccia *c'aveva avuto* solo problemi. Così le *consigliarono* il guardapesca Jareš del presidio di Ražice. E, manco a dirlo, quelli glielo *fanno annegare* mentre stavano svuotando lo stagno, e con lui la tipa *c'aveva avuto* altri due bambini. *Passò* quindi a sposarsi un castratore di bestie di Vodňany e questo qui una notte con l'accetta le *affibbiò* un colpo mortale e poi *andò* a costituirsi di sua spontanea volontà. (GD, pp. 15)<sup>52</sup>

A Zliv di Hluboká anni fa c'era un guardiacaccia, aveva *un nome bruttino*, *Pindour*, *che è come dire Cazzetto*. I bracconieri gli *sparano* e la vedova *rimane* sola con due figli, e un anno dopo *sposa* un altro guardiacaccia, Pepík della famiglia Šavle di Mydlovary. E le *ammazzano* anche questo. Poi la vedova *si sposa* per la terza volta, di nuovo con un guardiacaccia, e fa: "Non c'è due senza tre. Se non va bene neanche questa volta, non so proprio che farò". È ovvio che le *fanno fuori* pure quello, e ormai con i vari guardiacaccia aveva fatto in tutto sei figli. È andata perfino nell'ufficio del principe di Hluboká a protestare per le sofferenze patite con i guardiacaccia. E allora le *raccomandano* Jareš, il guardiano della peschiera di Ražice. E indovinate un po': quello glielo *annegano* mentre si svuota il laghetto, e anche con lui la donna aveva fatto due figli. *Quindi sposa* un castrino di Vodňany che una notte la *fa fuori* con l'accetta e poi va spontaneamente a costituirsi. (AC)<sup>53</sup>

La storiella appena presentata evidenzia il tipico stile iterativo delle narrazioni haškiane: per la protagonista, la moglie del guardacaccia, vivere una vita monogama è impossibile; la sua vicenda sembra incastrata in uno schema destinato a ripetersi all'infinito, in base allo stesso copione. Nel brano emerge la critica di Hašek nei confronti della struttura sociale della famiglia eterosessuale,<sup>54</sup> di cui il *Vaterland*, la Grande famiglia dell'Arciduca Francesco Ferdinando, rappresenta il simbolo. Uno degli elementi che permettono al lettore italiano di accedere a questa chiave di lettura è nascosto nel significato del soprannome del primo marito, *Pindour*, ovvero "Cazzetto". Nell'analisi delle tre traduzioni italiane, osserveremo dunque come è stato reso questo aspetto. Nel brano emerge anche un altro tratto caratteristico del discorso comico di Hašek, ben descritto da Dierna nella postfazione della sua traduzione. Scrive Dierna:<sup>55</sup>

A nostro avviso, [...] l'elemento centrale nelle *Vicende del Bravo soldato Švejk durante la guerra mondiale* è il continuo sdoppiamento

<sup>52</sup> *Le vicende del bravo soldato Švejk durante la guerra mondiale*, a cura di GIUSEPPE DIERNA, cit., p. 15.

<sup>53</sup> JAROSLAV HAŠEK, *Opere*, a cura e con saggio introduttivo di ANNALISA COSENTINO, cit., p. 16.

<sup>54</sup> V. PARIS, *The Evolution of Modernist Epic*, cit., p. 126, osserva che nel romanzo le figure femminili sono pressoché assenti, essendo il mondo dello *Švejk* un mondo di soli uomini.

<sup>55</sup> G. DIERNA, *Postfazione*, cit., pp. 975-976.



della narrazione, un'ambiguità di fondo, un discorso che procede costantemente su un doppio piano, continuamente mantenendosi in bilico tra una narrazione realistica e la sua costante messa in parodia, e questo ai vari livelli del testo (voce narrante, personaggio Švejk, linguaggio, sviluppo della trama).

Nella storiella della moglie del guardacaccia, le indicazioni spaziali precise e l'uso di verbi al passato perfettivo sembrano far propendere infatti per una lettura realistica, l'iterazione delle scene e il loro carattere grottesco fanno invece preferire una lettura parodistica. Nelle traduzioni italiane del brano, la scelta dei tempi verbali sarà uno degli elementi rivelatori della capacità del testo tradotto di mantenere l'ambiguità tra le due interpretazioni.

Commentiamo brevemente le tre soluzioni traduttive: per quanto riguarda la traduzione del significato del soprannome del primo marito, PM ricorre alla strategia dell'adattamento culturale, sostituendo l'appellativo ceco con quello italiano «buffissimo soprannome di Barilotto», che non rende assolutamente il significato del soprannome ceco e non aiuta il lettore italiano ad interpretare la dimensione testuale nascosta. PM fa uso di una strategia adomesticante anche per la traduzione dei nomi propri degli altri mariti della signora: nella sua traduzione, *Pepík Šavlovic z Mydlovár* diventa "Peppino Šavlovic di Mydlovary". GD non traduce il significato del soprannome del primo marito, *Pindour*, ma lo riporta in ceco, aggiungendo l'aggettivo "osceno" («un guardacaccia che c'aveva un nome davvero osceno, *Pindour*»). AC è l'unica a tradurre il significato del soprannome ceco («c'era un guardacaccia, aveva un nome bruttino, *Pindour*, che è come dire Cazzetto»), permettendo al lettore del testo italiano di accedere all'interpretazione di un'importante dimensione testuale.

Per quanto riguarda la resa dei verbi, mentre PM traduce regolarmente i verbi che in ceco sono al passato perfettivo con dei passati remoti, GD alterna in modo efficace il passato remoto e il presente. AC sceglie di utilizzare esclusivamente il presente per rendere i passati perfettivi del testo originale: in questo modo ci sembra che la sua resa traduttiva, pur essendo molto efficace, inviti ad interpretare il testo più come una barzelletta, che come una storia accaduta. L'originale invece è, come abbiamo detto, volutamente ambiguo tra le due interpretazioni. Siamo in presenza di un effetto che Hewson definisce di 'contrazione', perché i percorsi interpretativi che il lettore della traduzione può seguire sono meno numerosi o meno ricchi rispetto a quelli presenti nel testo originale.

## 6 LA RESA DELL'ETEROLINGUISMO<sup>56</sup>

Un tratto caratterizzante del romanzo è, come abbiamo detto, la compresenza di diverse lingue: la lingua ceca si mescola nel romanzo a parole ed espressioni in tedesco, ungherese, polacco, slovacco, serbo-croato, russo e romani. Soprattutto il tedesco ha un ruolo pervasivo, perché fino al 1918 era la lingua della dinastia regnante e dell'esercito. Sono in tedesco i gradi, le cariche militari e interi passaggi dell'opera.

<sup>56</sup> Il termine è di RAINIER GRUTMAN, *Traduire l'hétérolinguisme: questions conceptuelles et (con)textuelles*, in MARIE-ANNICK MONTOUT (a cura di), *Autour d'Olive Senior: hétérolinguisme et traduction*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2012, pp. 49-81.

Per quanto riguarda la traduzione delle cariche militari, ci interessa osservare in che misura le scelte traduttive forniscano al lettore italiano le informazioni che gli consentono di comprendere il funzionamento dell'esercito austro-ungarico, permettendogli di formarsi un'immagine attendibile dello sfondo del romanzo. A questo proposito, PM è il testo meno sistematico dei tre e ricorre più spesso alla strategia dell'adattamento culturale, traducendo in italiano le cariche militari che nell'originale sono in tedesco. Dal momento che il sistema italiano dei gradi militari è notevolmente più semplice di quello austro-ungarico, questo approccio dà spesso esiti non coerenti. Ad esempio PM traduce con il termine di "colonnello" i termini tedeschi *obrlajtnant* e *obrst*. Le traduzioni più recenti, GD e AC, adottano invece un approccio più coerente per la traduzione dei gradi militari. Entrambe sono corredate da un glossario che elenca i gradi originali dell'esercito austro-ungarici con i loro equivalenti italiani includendo, ove opportuno, una spiegazione più dettagliata.

Come abbiamo detto, nell'opera non sono solo i nomi delle cariche militari ad essere in tedesco; in questa lingua sono scritte intere frasi e dialoghi; spesso gli ufficiali tedeschi si sforzano di parlare in ceco, storpiando le parole ceche: un esempio è il passaggio seguente, in cui riaffiora ancora una volta l'attacco al concetto di *Vaterland* e all'etica dello Stato imperiale o nazionale, secondo cui ogni soldato deve dare la vita in nome della patria. Siamo nella terza parte del romanzo, capitolo 3: Švejk è in viaggio ai confini della Galizia; sta parlando con un commilitone di Budějovice, che si lamenta di aver dovuto lasciare la propria famiglia per andare al fronte; per consolarlo, Švejk cita il discorso tenuto da un colonnello austro-ungarico a Bruck a dei riservisti che stavano partendo per la Serbia, discorso in cui si descrive l'eroismo dei soldati con famiglia:

[...] jsem jednou slyšel takovou řeč jednoho obršta k záložníkům v Brucku, který jeli odtamtud' do Srbska, že kterej voják zanechá doma rodinu a padne na bojišti, že sice roztrhá všechny rodinný styky – totiž von to řek takhle: «Když je mrtfol, ot rodiny mrtfol, rodiny svázek pšetrhnuta, fíc být ajn helt, poněvadž hat geopfert svúj šivota za fětší famílii, za Vaterland».<sup>57</sup>

Diceva dunque questo *Oberst* che, quando un soldato lascia a casa la propria famiglia e cade sul campo di battaglia, spezza tutti i legami familiari – cioè egli disse esattamente così: «Quando è catàfero, catàfero ala familia, lecame con sua familia romputo, più esere *ein Held*, poiché *hat geopfert* il suo vito per maciore familia, per la *Vaterland*». (PM)<sup>58</sup>

[...] una volta avevo sentito il discorso che aveva tenuto un *obršt*, a Bruck, ai riservisti che da lì se ne partivano per la Serbia, che cioè ogni soldato che lascia la propria famiglia a casa e cade sul campo di battaglia, lui in quel modo spezza tutti quanti i suoi legami familiari... cioè, lui in realtà aveva detto: «Quando essere morto, essere morto per familia,

<sup>57</sup> JAROSLAV HAŠEK, *Osudy*, voll. 3 e 4, p. 131.

<sup>58</sup> *Il buon soldato Švejk*, trad. it. BRUNO MERIGGI e RENATO POGGIOLI, cit., p. 662.

lecàmi con sua familia spetzati, lui essere ormai *ein held*, perché lui *hat geopfert* sua fita per più crande familia: per *vaterland*.» (GD)<sup>59</sup>

[...] una volta ho sentito il discorso di un colonnello ai riservisti a Bruck, stavano partendo per la Serbia, ha detto che il soldato che lascia a casa la famiglia e cade sul campo di battaglia spezza sì tutti i legami familiari... lui in realtà ha detto così: «Quando catafere, catafere da familia, da familia lecato spezzato più crante ein Held, perché offritto sua fita per più crante familia, per Vaterland.» (AC)<sup>60</sup>

Per tradurre in italiano il brano presentato, i traduttori si sforzano di imitare l'italiano storpiato da un madrelingua tedesco, inserendo consonanti sorde laddove in italiano ci sono consonanti sonore (“lecame” invece di ‘legame’, “crante” invece di ‘grande’, “catafere” al posto di ‘cadavere’ e simili), cambiando il genere delle parole (“vito” al posto di ‘vita’), proponendo forme ipercorrette di participi passati (“romputo” invece di ‘rotto’, “offritto” in luogo di ‘offerto’), inserendo i verbi ausiliari all’infinito, al posto delle forme verbali coniugate (“essere morto” al posto di ‘è morto’). Nelle note a piè di pagina riportano il significato delle tre parole che sono in tedesco nel testo originale, ossia *Held* ‘un eroe’, *hat geopfert* ‘ha sacrificato’, *Vaterland* ‘patria’.

Non potendo riprodurre nella traduzione italiana la presenza costante del tedesco, i tre traduttori vi alludono, sfruttando strategie creative ed efficaci.

## 7 CONCLUSIONI

In questo articolo abbiamo proposto un’analisi “micro- e meso-testuale” di alcuni brani tratti dall’opera *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (*Le avventure del buon soldato Švejk nella Grande Guerra*), confrontando l’originale con le tre traduzioni italiane integrali dell’opera.

I contesti che abbiamo scelto hanno messo in rilievo la vivacità linguistica dei discorsi diretti, gli spostamenti di focalizzazione nei brani narrativi, la peculiarità delle tante storielle di osteria raccontate dallo ‘stramparlone’ Švejk, la dimensione dell’eterolinguismo dell’opera.

I risultati della nostra analisi hanno portato all’individuazione di alcune tendenze negli approcci proposti dalle tre traduzioni di Švejk: PM, la cui traduzione è la più datata delle tre, adotta una strategia addomesticante, traducendo in italiano nomi propri e cariche militari, avvicinando in diversi modi il testo originale ceco alla cultura italiana. In questa traduzione sono inoltre pressoché assenti le informazioni sull’autore, sull’epoca e sull’opera tradotta. La resa della dimensione orale dell’opera è buona, ma le voci dei vari personaggi non emergono come chiaramente diverse l’una dall’altra. Nei brani narrativi, alcune incertezze nella ricostruzione della coesione testuale disturbano l’interpretazione.

Le due traduzioni contemporanee, invece, GD e soprattutto AC, con il cospicuo apparato di note e saggi critici, forniscono al lettore una grande quantità di dettagli che accompagna e influenza la lettura e l’interpretazione

<sup>59</sup> *Le vicende del bravo soldato Švejk durante la guerra mondiale*, a cura di GIUSEPPE DIERNA, cit., p. 712.

<sup>60</sup> JAROSLAV HAŠEK, *Opere*, a cura e con saggio introduttivo di ANNALISA COSENTINO, cit., p. 659.

del romanzo. Come è emerso nel corso dell'analisi, l'approccio generale adottato da questi due traduttori mira alla 'stranierificazione', poiché tende a non sacrificare elementi culturali del testo di partenza, anche laddove questo comporti un maggiore sforzo da parte del lettore. Mentre la traduzione di GD spicca per la ricchezza e la varietà dei mezzi con cui viene resa la dimensione dell'oralità, la traduzione di AC si distingue per la cura filologica e la creatività.

Essa rimane fedele all'intenzione dichiarata nel saggio introduttivo di voler offrire l'opportunità al lettore italiano di rileggere il grande romanzo ceco nel contesto complessivo degli scritti letterari haskiani, «separando Švejk dal cliché birroso del soldato imboscato e sornione che spesso lo accompagna»<sup>61</sup> e permettendo al lettore italiano di apprezzarne la complessità.

---

<sup>61</sup> A. COSENTINO, *Elogio dell'Idiozia*, cit., p. XI.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERMAN, ANTOINE, *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.
- BERRUTO, GAETANO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci, 2012.
- BROCH, ERMAN, *Die Schlafwandler*, Zurigo, Verlag, 1931, trad. it. CLARA BOVERO, *I sonnambuli*, Torino, Einaudi, 1960, 1986, 1997.
- CÉLINE, LOUIS-FERDINAND, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Denoël et Steel, 1932, trad. it. ALEX ALEXIS, *Viaggio al termine della notte*, Milano, Corbaccio, 1933.
- CHALUPECKÝ, JINDŘICH, *The Tragic Comedy of Jaroslav Hašek*, in «Cross Currents», 23 (1983), pp. 197-222, p. 147.
- CHESTERMAN, ANDREW, *Causes, translations, effects*, in «Target», 10: 2 (1998), pp. 201-230.
- COSENTINO, ANNALISA, *Elogio dell'Idiozia*, in JAROSLAV HAŠEK, *Opere*, Milano, Mondadori, 2014, pp. XI-CXI.
- DANEŠ, FRANTIŠEK, *Príspevek k poznání jazyka a slohu Haškových „Osudů dobrého vojáka Švejka“*, in «Naše řeč», 37 (1954), pp. 124-139.
- DIERNA, GIUSEPPE, *Postfazione*, in JAROSLAV HAŠEK, *Le vicende del bravo soldato Švejk durante la guerra mondiale*, a cura di GIUSEPPE DIERNA, Torino, Einaudi, 2010, pp. 917-1007.
- DOS PASSOS, JOHN, *The three soldiers*, New York, Modern Library 1932, trad. it. LUIGI BALLERINI, *Tre soldati*, Roma, Casini, 1967.
- FRYNTA, EMANUEL, *Náčrt základů Hrabalovy prózy*, in BOHUMIL HRABAL, *Automat Svět*, postfazione di EMANUEL FRÝNTA, Praga, Mladá Fronta, 1966, pp. 219-231.
- GRUTMAN, RAINIER, *Traduire l'hétérolinguisme: questions conceptuelles et (con)textuelles*, in *Autour d'Olive Senior: hétérolinguisme et traduction*, a cura di MARIE-ANNICK MONTOUT, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2012, pp. 49-81.
- HAŠEK, JAROSLAV, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války [online]*. V MKP 1. ed. Praga, Městská knihovna v Praze, 2011 [cit. 2022-10-12], voll. 1. a 2. url (consultato il 12/10/2022).
- HAŠEK, JAROSLAV, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války [online]*. V MKP 1. ed. Praga, Městská knihovna v Praze, 2011 [cit. 2022-10-12], voll. 3. a 4. url (consultato il 12/10/2022).
- HEWSON, LANCE, *An Approach to Translation Criticism, "Emma" and "Madame Bovary" in translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2011.
- HRONEK, JIŘÍ, *Obecná čestina*, Praha, Univerzita Karlova, 1972.
- JANKOVIČ, MILAN, *Hra s vyprávěním*, in *Cesty za smyslem literárního díla*, a cura di MILAN JANKOVIČ, Praha, Karolinum, 2005.
- JANKOVIČ, MILAN, *Spor o Švejka?*, in *Cesty za smyslem literárního díla*, a cura di MILAN JANKOVIČ, Praha, Karolinum, 2005.
- JOYCE, JAMES, *Ulysses*, Paris, Shakespeare and Company, 1922.
- KRAUS, KARL, *Die letzten Tage der Menschheit*, Wien, 1922, trad. it. ERNESTO BRAUN e MARIO CARPITELLA, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, Milano, Adelphi, 1980.
- KUNDERA, MILAN, *Le Rideau*, Paris, Gallimard 2005, trad. it. MASSIMO RIZZANTE, *Il sipario*, Milano, Adelphi, 2005.

- MUSIL, ROBERT, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlino, 1930-1942, trad. it. ANITA RHO, *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1956.
- PARIS, VACLAV, *The Evolution of Modernist Epic*, Oxford, Oxford University Press, 2021.
- PORTER, ROBERT, *An Introduction to Twentieth-Century Czech Fiction: Comedies of Defiance*, Brighton, Sussex Academic Press, 2001.
- PYNSSENT, ROBERT, *The Last Days of Austria: Hasek and Kraus*, in *The First World War in Fiction. A Collection of Critical Essays*, a cura di HOLGER KLEIN, London, Macmillan, 1978 [1976].
- REMARQUE, ERICH MARIA, *Im Westen nichts Neues*, Vossische Zeitung, 1928, trad. it. STEFANO JACINI, *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, Milano, Mondadori, 1931.
- ROTH, JOSEPH, *Radetzkymarsch*, Berlin, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1932, trad. it. RENATO POGGIOLI, *La marcia di Radetzky*, Firenze, Bemporad, 1934.
- LUIGI SALVINI, *Prefazione*, in JAROSLAV HAŠEK, *Le avventure del buon soldato Švejk I. Švejk va soldato*, Milano, Universale Economica, 1951.
- SPIRIT, MICHAEL, *Jak válčí Švejk*, in *Kultura a totalita, Válka*, a cura di IVAN KLIMEŠ e JAN WIENDL, Praha, Filozofická Fakulta UK, 2014.
- STEIN, GERTRUDE, *The Making of Americans. Being a History of a Family's Progress*, Paris, Contact Editions, 1925, trad. it. BARBARA LANATI e LUIGI SAMPIETRO, *C'era una volta gli americani*, Torino, Einaudi, 1972.

#### TRADUZIONI IN ITALIANO PUBBLICATE IN VOLUME

- Le avventure del buon soldato Švejk I. Švejk va soldato*, prefazione di LUIGI SALVINI, trad. it. VENOSTO VORLÍČEK, Milano, Universale Economica, 1951.
- Le avventure del buon soldato Švejk II. Švejk attendente*, trad. it. VENOSTO VORLÍČEK, Milano, Universale Economica, 1952.
- Le avventure del buon soldato Švejk III. Švejk cerca il reggimento*, trad. it. VENOSTO VORLÍČEK, Milano, Universale Economica, 1952.
- Le avventure del buon soldato Švejk IV. Švejk verso il fronte*, trad. it. VENOSTO VORLÍČEK, Milano, Universale Economica, 1952.
- Il buon soldato Sc'vejk 1*, trad. it. e prefazione di RENATO POGGIOLI, Milano, Feltrinelli, 1961.
- Il buon soldato Sc'vejk 2, Al fronte*, trad. it. BRUNO MERIGGI, Milano, Feltrinelli, 1963.
- Il buon soldato Sc'vejk 3-4, Botte da orbi e Ancora botte da orbi*, trad. it. BRUNO MERIGGI, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Il buon soldato Sc'vejk*, trad. it. RENATO POGGIOLI (parte I) e BRUNO MERIGGI (parti II-IV), Milano, Feltrinelli, 1966.
- Il buon soldato Sc'vejk*, trad. it. BRUNO MERIGGI e RENATO POGGIOLI, illustrazioni di Josef Lada, nuova edizione in un unico volume, Milano, Feltrinelli, 2013.
- Švejk contro l'Italia. Racconti 1904-1923*, a cura di SERGIO CORDUAS, Milano, Garzanti, 1975.
- Le vicende del bravo soldato Švejk durante la guerra mondiale*, a cura di GIUSEPPE DIERNA, Torino, Einaudi, 2010.
- JAROSLAV HAŠEK, *Opere*, a cura e con saggio introduttivo di ANNALISA COSENTINO, Milano, Mondadori, 2014.



## PAROLE CHIAVE

Jaroslav Hašek; Švejk; modernismo; traduzione; Grande Guerra



## NOTIZIE DELL'AUTORE

Anna Maria Perissutti è Professore Associato di Lingua ceca all'Università di Udine. Nella sua ricerca si occupa di sintassi e semantica del ceco, linguistica testuale, acquisizione del ceco come L2 e traduzione. È autrice del recente volume *Classi di verbi cechi tra semantica e sintassi. Azionalità e aspetto in un modello semantico scalare* (Aracne 2022), e coautrice della *Grammatica ceca. Fonetica, morfologia e sintassi con esercizi e soluzioni* (Hoepli 2019). Ha tradotto autori cechi classici (*Dášeňka* di Karel Čapek, WoM edizioni 2022) e contemporanei (Daniela Hodrová, *Sotto le due specie*, Forum Edizioni 2005; Ivan Wernisch, *Corre voce ovvero la morte ci attendeva altrove*, Forum Edizioni 2005; Chava Pressburger, *Il diario di Petr Ginz. Un adolescente ebreo da Praga ad Auschwitz*, Sperling & Kupfer 2006). Dal 2014 al 2016 ha coordinato il progetto europeo *Wrilab2* ([www.wrilab2.eu](http://www.wrilab2.eu)) sulla scrittura in quattro lingue seconde (ceco, italiano, sloveno, tedesco) e dal 2017 al 2019 ha coordinato il progetto *Translab*, laboratorio on-line di traduzione da tedesco, ceco, russo in italiano ([www.translab-project.eu](http://www.translab-project.eu)).

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANNA MARIA PERISSUTTI, *Osservazioni sulle traduzioni italiane dello Švejk*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.





## ANABASE DI SAINT-JOHN PERSE ALCUNE NOTE SULLA TRADUZIONE RUSSA DI GEORGIJ ADAMOVIČ E GEORGIJ IVANOV

CLAUDIA CRIVELLER – *Università degli Studi di Padova*

Il presente lavoro è dedicato alla traduzione russa del poema in prosa *Anabase* di Saint-John Perse (1924), realizzata da Georgij Adamovič e Georgij Ivanov nel 1926. Sulla base di materiali di archivio conservati alla Fondation Saint-John Perse di Aix-En-Provence l'articolo ricostruisce nella prima parte il contesto in cui l'editore Povolockij, emigrato a Parigi, decise di affidare ai due poeti la versione russa del poema, nonché la scarna bibliografia ad essa dedicata. Al centro della seconda parte è l'esame della traduzione, in particolare del limitato corpus lessicale individuato nel classico studio di Monique Parent (1960) su *Anabase* («pensée», «songe», «esprit»). Le scelte traduttive sono studiate anche mediante l'utilizzo del corpus nazionale della lingua russa, e specificamente del corpus parallelo francese-russo e del corpus poetico.

The present work is dedicated to the Russian translation of the prose poem *Anabase* by Saint-John Perse (1924), produced by Georgij Adamovič and Georgij Ivanov in 1926. On the basis of archival materials conserved at the Fondation Saint-John Perse, in the first part, the article reconstructs the context in which the emigré-publisher Povolockij decided to entrust the two poets with the Russian version of the poem, as well as the meager bibliography dedicated to it. At the center of the second part is an examination of the translation, in particular of the limited lexical corpus identified in the classic study by Monique Parent (1960) on *Anabase* («pensée», «songe», «esprit»). The translation choices are also studied through the use of the national corpus of the Russian language, and specifically the parallel French-Russian corpus and the poetic corpus.

Il poema in prosa *Anabase* di Saint-John Perse (pseudonimo di Alexis Léger, 1887-1975), poeta nativo di Guadalupa nelle Antille francesi e insignito del Premio Nobel per la letteratura nel 1960, venne pubblicato nel 1924 a Parigi per i tipi della Gallimard.<sup>1</sup> L'ambiente favoloso del lontano Oriente e la mitica conquista di terre sconosciute al centro dell'opera si intrecciano con la genesi stessa di *Anabase*, che nella tradizione degli studi perseani si è fatta risalire al soggiorno di Saint-John Perse presso la legazione diplomatica in Estremo Oriente. Qui, secondo una leggenda, l'autore l'avrebbe composta nel tempio abbandonato di Tao-Yu.<sup>2</sup> L'impianto tematico è articolato e fonde insieme magia e mistero con la qualità epica e la resa poetica dello spazio mitologico. In una dimensione quasi atemporale vi si colgono descrizioni di luoghi esotici, costumi e leggi di un popolo dell'Antico Oriente. In una costruzione ritmica complessa, sviluppata in dieci sezioni (*suites*) e due canzoni (*chansons*), nella quale lunghi passi in prosa si alternano al verso alessandrino, si fondono registri e domini linguistici, a volte contrapposti sul piano della coesione testuale e della coerenza lessicale. Nella piuttosto ampia bibliografia

<sup>1</sup> SAINT-JOHN PERSE, *Anabase*, Paris, Gallimard 1924. Alcuni frammenti apparvero già nel 1922 e poi nel 1924 sulla «Nouvelle Revue Française» (rispettivamente fascicolo XXII, pp. 414-415 e fascicolo XXIV, pp. 46-62); e sempre nel 1924 su «Intentions» (III, 22, 1-2). Dopo una nuova ristampa nel 1926, Saint-John Perse vietò nuove edizioni in Francia fino al 1948.

<sup>2</sup> Nella sua ricostruzione della genesi del poema, Henriette Levillain decostruisce il mito e giunge alla conclusione che Saint-John Perse abbia messo mano all'opera già prima del suo viaggio in Cina, in qualità di segretario della legazione francese a Pechino, dove rimase fino al 1921. HENRIETTE LEVILLAIN, *Saint-John Perse*, Paris, Fayard 2013, pp. 222-225.

dedicata all'opera, comune è la riflessione sull'unità linguistica del poema raggiunta, come concorda parte della critica, principalmente sul piano della sintassi. Una specifica attenzione verso il lessico emerge invece negli studi incentrati sulle numerose traduzioni del poema. Mentre una parte degli interpreti dell'opera di Perse concorda su questo aspetto mettendo in evidenza tale struttura, una specifica attenzione verso il lessico emerge piuttosto chiaramente nello studio del testo reso in diverse lingue straniere. Benché la complessa costruzione sintattica costituisca evidentemente una sfida accolta nella traduzione russa, oggetto del presente lavoro (esempi evidenti ma significativi sono l'ampio uso della tecnica di spostamento<sup>3</sup> e la resa della punteggiatura), l'inclinazione verso il lessico sembra emergere chiaramente anche qui. La versione rivela, infatti, un lavoro preciso sulla parola, resa densa a livello semantico, estremamente precisa, capace di creare una sorta di rete interpretativa. Basandomi sul saggio di Giovanni Maver, che all'inizio degli anni Trenta, suggeriva l'utilizzo dello studio delle traduzioni quale strumento di analisi non solo letteraria ma anche linguistica poiché «la traduzione ha dinanzi a sé un termine preciso di confronto; termine che manca all'opera originale, anche se questa coscientemente s'ispira ad un'altra creazione poetica», orienterò la mia indagine verso lo studio del lessico utilizzato da Perse e della sua traduzione.<sup>4</sup> Delle versioni in lingua straniera di *Anabase* (Mario Melchionda colloca l'opera nella polifonia di una «costellazione plurilingue»)<sup>5</sup>, quella russa, ad opera di Georgij Adamovič e Georgij Ivanov, fu la prima.<sup>6</sup> Il lavoro venne accolto da alcuni con vero entusiasmo. Nikolaj Tatiščev, precettore presso la famiglia imperiale emigrato a Parigi, per esempio, vide nella traduzione del poema francese addirittura la nascita della poesia russa contemporanea: «Negli anni Venti il tono della letteratura di qui venne conferito da Paul Valéry e Perse, l'autore di *Anabase*, allora già tradotta in russo da G. Adamovič e G. Ivanov».<sup>7</sup> Dopo aver letto il commento di Tatiščev, Adamovič il 17 giugno 1956 scrisse alla poetessa e narratrice Irina Odoevceva, moglie di Georgij Ivanov, anche lei come i due scrittori membro della Gilda dei Poeti, primo cenacolo acmeista: «La cosa più importante, ditelo a Georges! Tatiščev ha scritto che la poesia russa è iniziata con la nostra traduzione di S.J. Perse! E noi non lo sapevamo».<sup>8</sup> Oleg Korostel'ev, il quale fra gli altri ricorda

<sup>3</sup> Su alcune tecniche di traduzione si veda, per esempio: LAURA SALMON, *Teoria della traduzione*, Milano, FrancoAngeli 2017, pp. 212-220.

<sup>4</sup> Il saggio di Giovanni Maver, *Lo studio delle traduzioni come mezzo d'indagine linguistica e letteraria*, venne pubblicato per la prima volta a Praga nel 1931. È stato ristampato nel numero monografico sulla traduzione di «Europa Orientalis», 40 (2021), p. 16.

<sup>5</sup> MARIO MELCHIONDA, *Una costellazione plurilingue*, Padova, Unipress 2007. Lo studioso prende in esame la traduzione inglese (opera di T.S. Eliot, 1930) e quella italiana (di Giuseppe Ungaretti, 1931). Oltre a queste due versioni, segnaliamo quella tedesca (Walter Benjamin e Bernard Groethuysen, traduzione pronta per la stampa già nel 1925 ma pubblicata nel 1950), messicana di Octavio Barreda (1931), romena di Ion Pillat (1932), neogreca di Takis Papatzonis (1957), ucraina di Michail Moskalenko (2000) e quelle italiane di Rossella Pedone (Raffaelli 2010), nonché la recentissima di Giorgio Cittadini (2022).

<sup>6</sup> SEN-ŽON PERS, *Anabazis*, Pariž, Povolockij 1926.

<sup>7</sup> NIKOLAJ TATIŠČEV, *Sredi knjig*, in «Opyty», 7 (1956), p. 72. Le traduzioni, dove non diversamente indicato, sono dell'autrice del presente saggio.

<sup>8</sup> GEORGIJ ADAMOVIČ, *Episod sorokapjatiletnej družby-vraždy. Pis'ma G. Adamoviča I. Odoevcevoj i G. Ivanovu (1955-1958)*, Minuvšee, a cura di Oleg Korostel'ev, Istoričeskij al'manach, 21, Sankt-Peterburg, Atheneum: Feniks 1997, p. 429.

l'episodio, ritiene la traduzione russa quella meglio riuscita fra le numerose altre, una traduzione peraltro fortunata perché pubblicata più volte sia in emigrazione che in Russia.<sup>9</sup>

Georgij Adamovič (1892-1972), poeta e critico letterario, negli anni 1914-1915 fu vicino agli artisti acmeisti. Emigrò nel 1923, inizialmente a Berlino e in seguito in Francia, secondo un percorso usuale per molti intellettuali russi. La sua attività rimase fervida, grazie alla collaborazione con riviste della diaspora russa, attività che gli fece presto guadagnare l'appellativo di «primo critico dell'emigrazione». Sin dai tempi degli studi al celebre Istituto Teniščev<sup>10</sup> durava la conoscenza con Georgij Ivanov (1894-1958). Il poeta, narratore, memorialista e critico Ivanov, dal canto suo, è considerato uno dei più grandi poeti dell'emigrazione russa e incarnazione stessa del retaggio del Secolo d'argento; grazie alla sua vicinanza ai più autorevoli esponenti del Modernismo, dai simbolisti Konstantin Bal'mont e Aleksandr Blok, agli acmeisti, del cui gruppo anch'egli entrò a far parte e con i quali collaborò nella rivista «Apollon» sin dal 1914, fino agli egofuturisti. Emigrò nel 1922, anche lui prima a Berlino e poi a Parigi, dove divenne uno dei punti di riferimento della diaspora e dove rimase fino alla morte, nonostante le accuse di antisemitismo e collaborazionismo, che colpirono lui e la moglie e che causarono la rottura dei rapporti con Adamovič. I due scrittori collaborarono a lungo nella capitale francese, dove si ritrovarono al centro della vita culturale della comunità russa. Negli anni Trenta qui contribuirono alla celebre rivista «Čisla» (1930-1934), nella quale vennero pubblicate le opere dei più eminenti emigrati in Francia, quali Gajto Gazdanov, Boris Poplavskij, Jurij Terapiano, e le illustrazioni di Natal'ja Gončarova, Michail Larionov, Marc Chagall e diversi altri.<sup>11</sup>

Costituita principalmente da poesia e critica letteraria, l'attività di Adamovič e Ivanov non secondariamente era dedicata alla traduzione. Entrambi furono fervidi collaboratori della casa editrice «Vsemirnaja literatura», creata nel 1919 su iniziativa di Maksim Gor'kij. Adamovič già prima di emigrare fu autore di traduzioni di poeti e scrittori quali Baudelaire, Voltaire, Heredia, Thomas Moore, Byron e in seguito, in emigrazione, di opere di Cocteau, Sauthey, Rilke, Rannit, Camus.<sup>12</sup> Il francese, nota Korostelëv, era per Adamovič di fatto lingua madre, poiché in famiglia si parlava indifferentemente in francese e in russo.<sup>13</sup> Benché Irina Odoevceva considerasse Adamovič un

<sup>9</sup> In Europa occidentale fu nuovamente ristampata in «Mosty», 8 (1961), pp. 113-119, accompagnata da una introduzione di Adamovič, *O nas i o francuzach. Neskol'ko zamečanij po povodu perevoda "Anabazisa". Poemy S.-Dž. Persa*, ivi, pp. 106-112. Nel numero 6 della medesima rivista (pp. 349-351) era inoltre in precedenza apparsa una nota su *Anabase* di Evgenij Solonovič. In Russia la traduzione fu pubblicata su «Inostrannaja literatura», 7 (1989), pp. 134-136. Il testo completo è ora contenuto in PIERRE MOREL (sost.), *Sen-Žon Pers*, Izbrannoe, Moskva, Russkij put' 1996, pp. 21-64; e in OLEG KOROSTEL'EV (sost.), GEORGIJ ADAMOVIČ, *Anabazis*, in *Sobranie sočinenij v 18 tt.*, t. 1 *Stichi, proza, perevody*, Moskva, Dmitrij Sečin 2015, pp. 461-477.

<sup>10</sup> L'istituto pietroburchese intitolato a Vjačeslav Teniščev si distingueva per l'approccio pedagogico e le strutture all'avanguardia. Fra i docenti che vi prestavano servizio vale la pena ricordare il poeta e studioso di Puškin Vladimir Gippius, fra gli allievi Osip Mandel'stam.

<sup>11</sup> Sulla rivista si veda: LUIDŽI MAGAROTTO, *Sovremennaja evropejskaja literatura na stranicah žurnala «Čisla»*, in «Europa Orientalis», 23:2 (2003), pp. 185-196.

<sup>12</sup> Si veda: OLEG KOROSTEL'EV (sost.), GEORGIJ ADAMOVIČ, *Sobranie sočinenij. Stichi, proza, perevody*, Sankt-Peterburg, Aleteja 1999.

<sup>13</sup> OLEG KOROSTEL'EV, *Kommentarii*, in GEORGIJ ADAMOVIČ, *Sobranie sočinenij*, cit., p. 612.

buon traduttore,<sup>14</sup> Korostelëv ritiene che non lo si potesse definire «un traduttore impeccabile e neppure rilevante». Solo alcuni dei versi tratti dalle sue traduzioni risultavano persuasivi, dichiarava, mentre il resto non era che «indubbio ciarpame».<sup>15</sup> Odoevceva ricordava che, come emergeva da memorie e scambi epistolari, nell'ambiente frequentato da Ivanov e Adamovič per lo più la traduzione non godeva di un proprio valore autonomo e neppure veniva considerata un'arte.<sup>16</sup> Questo consentiva di spiegare, notava, l'atteggiamento piuttosto leggero con il quale gli autori si accingevano a lavori di traduzione, solo quale attività da cui trarre un profitto economico. Questo non ne limitava comunque il valore.<sup>17</sup> La traduzione di *Anabase* realizzata da Adamovič e Ivanov, come detto sopra, venne pubblicata in volume nel 1926, preceduta da una prima prefazione del poeta Valery Larbaud (*Predislovie Valeri Larbo*) e da una seconda a opera dei due traduttori (*Predislovie*),<sup>18</sup> oggi contenute anche nelle riedizioni in varie lingue del poema. Nella Prefazione i due traduttori chiariscono le intenzioni con le quali si accingono al lavoro, orientate principalmente alla precisa resa letterale del testo francese. Là dove ciò non era stato possibile, facevano notare, si era tentato di conservare la vicinanza sonora all'originale dei versi e dei brani in prosa, che si intrecciavano ora in versi alessandrini, ora in altri di misura diversa, nei quali si percepiva una precisa costruzione ritmica. Questo è tutto ciò che i due traduttori avevano tentato di conservare nella traduzione russa, laddove dichiaravano, citando Vasilij Žukovskij, di non aver voluto essere «schiavi» bensì «concorrenti» nella resa dell'opera nella propria lingua.<sup>19</sup>

Un primo accenno alla possibile traduzione di *Anabase* è contenuto nella lettera, inedita, dell'8 marzo 1925, indirizzata da Boris Poplavskij a Saint-John Perse e oggi conservata alla Fondation Saint-John Perse di Aix-en-Provence. Pur senza conoscerlo personalmente, lo scrittore dice di aver «accidentalmente» letto *Anabase* da «Monsieur Zadkin»<sup>20</sup> ed essersi molto appassionato, tanto da voler provare a tradurlo in russo. Il desiderio è nutrito da Poplavskij benché egli ritenga poco opportuno proporre l'opera ai lettori russi poiché la letteratura russa contemporanea, sostiene, si disinteressa a ricerche puramente formali, ma manifesta al tempo stesso un «grande bisogno» di misticismo ed enfasi come reazione contro l'indifferenza e la mancanza di consapevolezza. La proposta della traduzione in russo venne evidentemente accolta con favore e realizzata in breve tempo. Solo pochi mesi dopo, in una lettera del 20 giugno 1925, anch'essa inedita, l'editore odessita naturalizzato

<sup>14</sup> IRINA ODOEVCEVA, *Izbrannoe*, Moskva, Soglasie 1998, p. 20.

<sup>15</sup> OLEG KOROSTELËV, *Kommentarii*, in GEORGIJ ADAMOVIČ, *Sobranie sočinenij*, cit., p. 612.

<sup>16</sup> Si veda GEORGIJ IVANOV, *Otvet gg. Struve i Filippovu*, in «Novyj žurnal», 145 (1956), p. 302.

<sup>17</sup> IRINA ODOEVCEVA *I na beregach Nevy*, Washington, Izd. Kamkina 1967, p. 261.

<sup>18</sup> Si veda *Predislovie Perevodčikov* (senza indicazione dei nomi degli autori, p. 7); *Predislovie Valeri Larbo* (firmata da Valery Larbaud e datata Parigi, 1926, pp. 9-15).

<sup>19</sup> Il riferimento è al celebre aforisma di Vasilij Žukovskij «Il traduttore in prosa è uno schiavo, il traduttore in versi è un concorrente...».

<sup>20</sup> Il rinvio è con ogni probabilità a Osip Cadkin (Ossip Zadkine, 1888-1967), artista naturalizzato francese, originario di Vitebsk, emigrato in Occidente già nel 1905 con i genitori e stabilitosi nel 1910 a Parigi.

francese Jakob Povolockij<sup>21</sup> esprime a Larbaud la sua soddisfazione per l'intenzione di presentare Saint-John Perse ai lettori russi.<sup>22</sup> Non accenna al nome del traduttore incaricato del lavoro e non suggerisce ipotesi sulla decisione di affidarlo ad Adamovič e Ivanov, ma gli propone di scrivere un testo introduttivo di complessivamente cinquanta o sessanta righe in forma di presentazione o prefazione, a scelta di Larbaud stesso, al fine di collocare l'autore di *Anabase* nel contesto della poesia e della letteratura francese. Povolockij dichiara di pianificare la pubblicazione per il mese di ottobre di quello stesso anno e chiede a Larbaud di inviare il suo lavoro all'editore o a Marguerite Caetani, principessa di Bassiano.<sup>23</sup> Proprio quest'ultima, editore, giornalista, critico letterario, mecenate, fondatrice e direttrice della rivista francese «Commerce» e dell'italiana «Botteghe oscure», ebbe un ruolo per nulla secondario nella pubblicazione della traduzione.<sup>24</sup>

Su «Commerce» due anni prima erano comparsi alcuni lavori di Saint-John Perse (*Amitié du prince* nel primo fascicolo – été 1924 – e *Chanson* nel terzo – hiver 1924), per il quale la rivista fondata nel 1924 da Paul Valéry, Léon-Paul Fargue e Valéry Larbaud e attiva fino al 1932, era risultata la sede ideale per lavori così rappresentativi dell'evoluzione della letteratura contemporanea europea. I contributi in francese, inglese e italiano, che vi trovavano posto, costituivano una sorta di cenacolo modernista articolato e complesso, nel quale veniva data voce non solo a scrittori affermati a livello internazionale, ma anche a giovani scrittori sconosciuti. Fra gli altri vi avevano pubblicato Rainer Maria Rilke, T.S. Eliot (che nella stessa sede aveva proposto un adattamento proprio da Saint-John Perse), André Breton, Giuseppe Ungaretti, Giacomo Leopardi, Hugo von Hofmannstahl, José Ortega y Gasset, Vincenzo Cardarelli, Virginia Woolf, Federico García Lorca, ecc. Un'attenzione non secondaria veniva riservata agli autori russi con la pubblicazione di alcune opere di Boris Pasternak, Osip Mandel'stam (fascicoli hiver 1925 e été 1930) e di Aleksandr S. Puškin insieme a un saggio a lui dedicato da Dmitriij Mirskij (été 1928), e dei frammenti de *L'apocalisse del nostro tempo* di Vasilij Rozanov (été 1929). L'autrice delle traduzioni di Pasternak e Mandel'stam Hélène Iswolsky (Elena Izvol'skaja, 1896-1975), scrittrice, giornalista e traduttrice (tradusse, per esempio, Nikolaj Berdjaev e Vjačeslav Ivanov) di nobili origini e di ideali anticomunisti, in una lettera non datata, inedita e conservata alla Fondation Saint-John Perse, scrive alla Caetani, di cui frequentava il salotto,

<sup>21</sup> Povolockij aveva fondato nel 1910 a Parigi, dove era emigrato due anni prima, una casa editrice con lo scopo di favorire i rapporti fra la comunità della diaspora russa e il mondo culturale francese. Dopo una sospensione dovuta alla Prima guerra mondiale, le attività della casa editrice ripresero con l'obiettivo di diffondere la conoscenza in Occidente dei fatti rivoluzionari e sociali russi.

<sup>22</sup> Per le versioni poetiche di Saint-John Perse in traduzione russa si veda: *Izbrannaja lirika* (sost. GALINA POGOŽEVA), Moskva, Molodaja gvardija 1983; PIERRE MOREL (sost.), *Izbrannoe*, Moskva, Russkij put' 1996; EVGENIJ VITKOVSKIJ (sost.), *Stiči*, in *Sem' vekov francuzskoj poezii v russkich perevodach*, Sankt-Peterburg, Evrazija 1999, pp. 562-564.

<sup>23</sup> Su Marguerite Caetani (1880-1963) si veda LAURIE DENNETT, *An American Princess: The Remarkable Life of Marguerite Chapin Caetani*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press 2017.

<sup>24</sup> Sulla rivista «Commerce» si veda: SOPHIE LEVIE e GERALD S. SMITH (a cura), *La rivista «Commerce» e Marguerite Caetani. III Letters from D.S. Mirsky and Helen Iswolsky to Marguerite Caetani*, Roma, Fondazione Camillo Caetani, Edizioni di Storia e Letteratura 1985; MICHAEL EFIMOV, *La dimensione russa di «Commerce»: il principe D. Svjatopolk-Mirskij e E. Izvol'skaja*, in «Enthymema», XIII (2015), pp. 247-254.

della traduzione russa di *Anabase*.<sup>25</sup> Evidentemente interpellata dalla stessa Caetani per una revisione del testo, Iswolsky riferisce di aver trovato la traduzione eccellente sin da una prima lettura: la versione le era sembrata di prim'ordine, un vero e proprio tour de force, riuscito egregiamente nonostante le sfide in esso contenute. Il ritmo era perfetto, la lingua ricca e fluida, degna dell'originale e di meglio, disse, non si sarebbe potuto fare.

Già la prima valutazione del lavoro lasciava dunque presagire il successo di cui esso avrebbe goduto e di cui si è scritto sopra. Sulle sfide poste dal lavoro di traduzione torna Adamovič nell'introduzione a una più recente ristampa dell'opera. In questa sede egli guarda alla ormai datata traduzione da un osservatorio profondamente cambiato, mettendo a confronto la letteratura francese, contrappostasi nel corso del secolo all'antico retaggio cartesiano, e quella russa, meno razionalista, tradizionale incarnazione di pathos e fede, poco incline al diletto e al fascino per l'esotismo, ma fondata sull'idea della trasformazione della vita quale atto creativo, secondo il credo simbolista. Ne deriva l'esitazione sulla ricezione dell'opera di Perse presso i lettori russi, verosimilmente, crede Adamovič, destinata a rimanere limitata. In quanto ai problemi che aveva dovuto affrontare con Ivanov nella realizzazione della traduzione trentacinque anni prima, egli pone innanzitutto l'accento sulla questione della versificazione e del ritmo. Degli «echi» del verso alessandrino, che vi si possono cogliere quali traccia di forme ormai superate, fa notare che nella traduzione lui e Ivanov non riuscirono a rendere quasi nulla, tanto da fargli considerare quel tentativo «un errore e un'illusione». La storia delle traduzioni poetiche dal francese al russo mostra, egli ricorda, alcuni tentativi parzialmente riusciti di superare le differenze fra il verso sillabico da una parte e quello tonico dall'altra, conservando una certa affinità ritmica. Mentre, per esempio, nelle sue traduzioni di Verlaine Sologub era riuscito in questo senso grazie a precisi elementi testuali, nel caso di Perse ciò non era stato possibile. I due traduttori si erano invece districati nel ricchissimo e sofisticato tessuto lessicale e nel tono declamatorio. Nella versione da loro realizzata quest'ultimo era risultato, egli afferma, fin «troppo» «bello», ma ciononostante almeno il contenuto e il senso dell'opera erano stati resi accessibili a ogni lettore russo.<sup>26</sup>

Benché frequentemente al centro di studi dedicati ad *Anabase*, gli aspetti del sistema di versificazione rimangono esclusi anche dall'ormai classico lavoro sul poema in prosa di Monique Parent, che si concentra piuttosto sulle tematiche principali dell'opera, distinte in due filoni e sviluppate attraverso corrispondenti e ben definiti ambiti semantici. Con il primo filone Saint-John Perse descrive concretamente l'avventura umana riverberata nell'avanzata del cavaliere, protagonista in prima persona della migrazione fiabesca attraverso deserti e vasti altipiani verso la fondazione di nuove città. Ne deriva la rappresentazione di uomini, gusti, abitudini, luoghi, età in evoluzione. Il secondo tema riflette l'avventura spirituale del cavaliere che, avanzando nella conquista di nuove terre, procede anche nella conquista della propria consa-

<sup>25</sup> Sui rapporti fra Iswolsky e Caetani rinvio all'autobiografia della prima: HÉLENE ISWOLSKY, *Light before Dusk, A Russian Catholic in France. 1923-1941*, New York, Longmans, Green and Co. 1942, p. 43.

<sup>26</sup> GEORGIJ ADAMOVIČ, *O nas i o francuzach. Neskol'ko zamečanij po povodu perevoda Anabazisa poemy S.-Ž. Perse*, cit., pp. 106-112.

pevolezza e spiritualità.<sup>27</sup> La rappresentazione di «paesaggi interiori» che costruiscono l'ascesa spirituale dell'eroe, è messa in evidenza anche da Larbaud e Ungaretti<sup>28</sup> nelle rispettive introduzioni all'opera, così come il tema dell'avventura umana, fondata sulla definizione di luoghi questa volta concreti. La continua oscillazione fra il mondo reale e quello della fantasia produce una sorta di «poesia dello smarrimento».<sup>29</sup> Saint-John Perse non solo dominava la complessità del linguaggio poetico, ma ben conosceva professionalmente anche la lingua enigmatica e i messaggi cifrati delle cancellerie, che qui trova concreto riflesso. Come si è anticipato all'inizio del presente lavoro, per Parent essa traspare principalmente attraverso i legami sintattici, prima ancora che nelle scelte lessicali operate dall'autore. Ciononostante, Parent mostra in maniera efficace come i due filoni tematici si condensino intorno a un gruppo di parole chiave cui dedica un esame accurato. Rappresentative del tema dell'«avventura spirituale», ritiene, sono espressioni relative all'ambito del pensiero umano, mentre il tema dell'«avventura umana» si realizza attraverso i campi semantici delle professioni, delle occupazioni, dei gusti, dei paesaggi, delle istituzioni.

Gli esiti del suo studio costituiscono il punto di partenza per una prima e circostanziata analisi testuale che ho ritenuto utile avviare qui, al fine di verificare queste prime osservazioni di carattere generale. Con questo obiettivo mi limito a prendere in considerazione uno solo degli aspetti analizzati da Parent, la sfera spirituale come derivata da un unico campo semantico fra i vagliabili, quello del sogno e del pensiero. Le parole che vi si possono ricondurre sono: «*pensée*», «*songe*», «*esprit*», «*mémoire*», «*idée*», «*doute*», «*dessein*», «*âme*». Ho innanzitutto verificato mediante gli odierni strumenti digitali i dati a suo tempo forniti dalla ricerca empirica condotta da Parent e in seguito li ho messi a confronto con il Corpus Nazionale della lingua russa,<sup>30</sup> sia con il Corpus fondamentale («*osnovnoj*»), che con quello parallelo francese-russo. Ho ampliato, inoltre, l'indagine ai singoli corpora di Adamovič e Ivanov lì contenuti, nonché al Corpus poetico. Lo studio delle parole chiave consente di osservare le immagini e i pensieri a esse associati e l'evoluzione del processo creativo. Obiettivo è verificare se e come i due traduttori russi rendano nella traduzione le ambiguità poste dalla lingua dell'autore, se e come le scioglano.

Alcune delle parole chiave indicate da Parent («*doute*», «*pensée*», «*âme*») non offrono spunti di riflessione poiché a esse si abbina per ciascuno un unico traduttore (rispettivamente «*somnénie*», «*mysl'*», «*duša*»). Più interessante appare soffermarsi sulla parola «*songe*», che nel poema registra il numero maggiore di occorrenze (quattordici).<sup>31</sup> Si tratta di una scelta precisa e consapevole da parte di Saint-John Perse, che nel poema non utilizza mai la

<sup>27</sup> MONIQUE PARENT, *Saint-John Perse et quelques devanciers. Études sur le poème en prose*, Paris, Librairie C. Klincksieck 1960.

<sup>28</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Nota del traduttore*, in MARIO MELCHIONDA, cit., pp. 153-154.

<sup>29</sup> La citazione è tratta da Christian Murciaux, che a sua volta rinvia a Louis Raymond, v. CHRISTIAN MURCIAUX, *Saint-John Perse*, Torino, Borla 1965, p. 18.

<sup>30</sup> Nacional'nyj Korpus russkogo jazyka. url [Национальный корпус русского языка \(ruscorpora.ru\)](http://Национальный корпус русского языка (ruscorpora.ru)), (consultato il 26 settembre 2022).

<sup>31</sup> È necessario osservare che Parent registra solo quattro occorrenze della parola «*songe*».

parola «*rêve*» («*sogno*»), in una prima accezione inteso quale serie di immagini e rappresentazioni che attraversano lo spirito, e in una seconda anche espressione della vita incosciente e mentale, nonché elaborazione di un pensiero che trasforma la realtà). Pare una scelta deliberata poiché nella prima accezione del lemma le parole «*son*» e «*rêve*» sono sinonimiche, anche se la prima è contraddistinta da una chiara connotazione letteraria. Nella seconda accezione la semantica si orienta verso la fantasticheria, la costruzione dell'immaginazione nello stato di veglia.<sup>32</sup> La parola, che è protagonista centrale del poema, compare qui, come dicevamo, quattordici volte e viene resa in traduzione in tre casi con il sostantivo «*snovidenie*» («*sogno*»), in uno con l'infinito del verbo «*dumat'*» («*pensare*»), in uno con il participio «*snit'sja*» («*sognare*») e nei restanti casi con il sostantivo «*son*». Quest'ultimo indica il processo fisiologico dell'attività onirica durante il riposo e il sonno. È sinonimo in questa accezione di «*snovidenie*», ma anche di «*mečta*» e «*ill-juzija*», ovvero di fantasia e illusione. In senso traslato significa anche condizione di tranquillità e silenzio.<sup>33</sup> Il sostantivo «*snovidenie*» viene invece utilizzato solo nella prima accezione, ovvero con il significato di attività onirica.

Se è possibile trarre delle conclusioni già in questa prima fase di analisi, le scelte traduttive mostrano innanzitutto accortezza e precisione, nonché un orientamento verso il mondo dell'immaginazione piuttosto che verso la realtà. I due traduttori colgono l'essenza delle scelte lessicali di Saint-John Perse, che proietta il suo poema in un mondo principalmente ideale e vagheggiato, prima ancora che reale, convinzione sulla quale convergono molti fra gli studi più recenti.<sup>34</sup> Si può ipotizzare che la predilezione per questa scelta, stilistica e lessicale al contempo, appartenga del resto all'idioletto e all'immaginario di almeno uno dei due traduttori, Adamovič. L'indagine quantitativa a cui sono state sottoposte le sue opere in prosa e poesia e le traduzioni da lui realizzate,<sup>35</sup> rivelano la stessa inclinazione verso le parole «*son*» e «*snit'sja*», a discapito di «*snovidenie*», che nell'intero corpus contenuto nella *Sobranie sočinenij (Raccolta di opere)*, compare una sola volta, a fronte rispettivamente delle ventuno e delle tredici che si contano nel corpus poetico e in quello in prosa. A titolo esemplificativo si vedano le seguenti occorrenze:<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Il dizionario della lingua francese del XIX e XX secolo di riferimento utilizzato nel presente lavoro è *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, url TLFi (atilf.fr) (consultato il 26 settembre 2022).

<sup>33</sup> Il dizionario della lingua russa di riferimento per il mio lavoro è Wikislovar', url: Викисловарь (wiktionary.org) (consultate il 26 settembre 2022). Ho utilizzato inoltre: *Slovar' russkogo jazyka v 4 tt.*, Moskva, Akademiya Nauk SSSR - Institut russkogo jazyka, Gos. Izdatel'stvo inostrannykh i nacional'nykh slovar'ej e *Bol'soj Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, Sankt-Peterburg, Norint, 1998, nonché VLADIMIR KOVALÉV, *Dizionario russo-italiano, italiano-russo*, Bologna, Zanichelli 2014.

<sup>34</sup> Laurent Fels, per esempio, dedica il suo lavoro monografico agli aspetti, che definisce «esoterici» dell'opera perseana. Si veda: LAURENT FELS, *Quête ésotérique et création poétique dans Anabase de Saint-John Perse*, Bruxelles, Peter Lang 2009, pp. 27-33.

<sup>35</sup> GEORGIJ ADAMOVIČ, *Stichi, proza, perevody*, cit.

<sup>36</sup> Per le citazioni tratte dal poema in originale e in traduzione si vedano rispettivamente le note 1 e 6 nel presente lavoro, indicanti le edizioni di riferimento. A testo vengono dati fra parentesi il numero della *suite* e la pagina di riferimento.



Ha! Plus ample l'histoire de ces feuillages à nos murs, et l'eau plus pure qu'en des songes, grâce lui soient rendues de n'être pas un songe! (III, p. 76)

A! udivitel'nej prošloe etoj listvy u našich sten i čišče voda, čem vo sne, slava ej, slava, čto ona – ne son! (III, p. 30)

Et un tel, fils d'un tel, homme pauvre, vient au pouvoir des signes et des songes. (III, p. 76)

I takoj-to, syn takogo-to, čelovek bednyj, prichodit k vlasti znamenij i snov. (III, p. 31)

Aux ides pures du matin que savons-nous du songe, notre aïnesse? (I, p. 66)

V jasnye idy utra, čto znaem my o snovidenii, o pervorodstvo naše? (I, p. 23)

... Or je hantais la ville de vos songes et j'arrétais sur les marchés déserts ce pur commerce de mon âme. (I, p. 68)

... Ja často poseščal snivšijsja vam gorod i na pustynnych ploščadjach ja torgoval svoej dušoj. (I, p. 24)

Alla valutazione delle scelte traduttive può contribuire il confronto con il Corpus nazionale della lingua russa e più specificamente con il Corpus parallelo russo-francese, che nel caso di «*songe*» raccoglie 147 entrate in un corpus complessivo di 31 documenti, riconducibili a differenti generi (prosa artistica, critica e teoria letteraria). La parola «*songe*», che ricorre per 35 volte alla forma base, è tradotta con «*son*» in 32 casi in opere attribuibili a generi differenti (traduzioni dal francese in russo di opere di Makine; traduzioni dal russo in francese di opere di Bachtin e Genette). Nel medesimo Corpus parallelo la parola «*songe*» è tradotta con «*snovidenie*» in soli tre casi (le traduzioni dal francese in russo sono tratte da opere di Genette; le traduzioni dal russo al francese da Bachtin e Bulgakov). In altri casi il sostantivo viene esplicitato con le espressioni «*imet' v vidu*» («intendere»), «*proročeskij rasskaz*» («racconto profetico»), «*vspominat'-vspomnit'*» («ricordare»), «*traur*» («lutto»). L'adesione letterale al testo, dichiarata dai due traduttori nella prefazione da loro redatta, si rivela anche nella limitata varietà lessicale. Così come Saint-John Perse ricorre solo alla parola «*songe*», Adamovič e Ivanov ignorano altre possibili scelte, quali «*mečta*» e «*čimera*», che ricorrono non di rado nel Corpus parallelo. È utile notare che, differentemente dal corpus di Anabase, nella maggior parte dei casi contenuti nel Corpus parallelo la parola «*songe*» è resa con parafrasi e verbi, per lo più estesi verso ambiti semantici vicini. In particolare, vengono utilizzati frequenti sostantivi e verbi relativi alla sfera del pensiero, quali «*mysl'*» («pensiero»), «*pomyšljat'*» («avere intenzione»), «*dumat'*» («pensare»), «*podumat'*» (nella traduzione di Anabase questa accezione compare solo in un caso), e dell'immaginazione come «*kazat'sja*» («sembrare»), «*vynašivat' plany*» («coltivare progetti»), «*vidit'sja*» («si vede»), «*predstavit' sebe*» («immaginarsi»), «*komu predstavljaetsja*» («chi si immagina»), «*grjaduščij*» («futuro»). Anche in questo caso le scelte traduttive di Adamovič e Ivanov, che rispecchiano in buona misura quelle del Corpus parallelo, mostrano una rilevante consapevolezza

linguistica, non solo del russo ma anche del francese, nonché una notevole precisione nella scelta dell'accezione. La predilezione per l'utilizzo di sostantivi, piuttosto che di riformulazioni sintattiche, è dovuta probabilmente alla necessità, dichiarata dai traduttori, come si è visto, di conservare l'armonia ritmica nel testo. La ripetizione contribuisce inoltre, sul piano della costruzione, al consolidamento del Leitmotiv, ampiamente utilizzato dall'autore e alla base di diverse parti del poema.

Una seconda parola chiave ripresa da Parent è «*esprit*», le cui occorrenze nel poema di Saint-John Perse sono tre. In due casi il traduttore scelto è «*duch*» («spirito»), in un caso «*razum*» («ragione», ma anche «intelletto» e «mente»):

La mer au matin comme une présomption de l'esprit. (I, p. 66)  
I more poutru, kak nadmennost' ducha. (I, p. 23)

Au délice du sel sont toutes lances de l'esprit... (I, p. 68)  
Uteche sol'ju vse kop'ja razuma...

beaucoup de choses entreprises sur les ténèbres de l'esprit – beaucoup de choses à loisir sur les frontières de l'esprit. (VIII, p. 104)

Mnogo predprinjato v potëmkach razuma – mnogo prazdnogo na granicah razuma. (VIII, p. 49)

Entrambe le scelte traduttive rinviano a due delle accezioni utilizzate. La prima rimanda allo spirito vitale, principio di vita anche quale espressione biblica, intesa come spirito creatore proveniente da Dio. La seconda accezione è ricondotta alla storia della psicofisiologia e fa riferimento agli elementi della materia quali agenti di vita e sentimento, principi della vita affettiva e spirituale. Si tratta di significati dunque vicini alla parola «*duch*». Secondariamente la parola rinvia al principio del pensiero e della riflessione dell'uomo, quale sostanza e realtà pensante, soggetto della conoscenza e a questo ambito è riconducibile la parola «*razum*». La preferenza verso la parola «*duch*» è confermata dal Corpus parallelo francese-russo, dove essa viene utilizzata per tradurre «*esprit*». Quest'ultima parola compare in 55 documenti per complessivamente 1108 occorrenze. In 261 casi essa viene tradotta in russo con «*duch*», mentre solo in 32 casi con la parola «*razum*». Benché il corpus di *Anabase* offra un gruppo di esempi piuttosto esile, l'orientamento generale viene confermato, così come, nel contempo, anche l'orizzonte interpretativo, più incline alla dimensione immaginativa e spirituale.

La terza parola su cui vale la pena soffermarsi è «*pur*». In un caso essa viene tradotta da Adamovič e Ivanov con «*jasnyj*», in cinque casi con «*čistyj*» e con il grado comparativo di questo aggettivo (in un caso la parola è eliminata). Nel Corpus parallelo solo in 17 casi su 477 occorrenze viene registrata la corrispondenza con «*jasnyj*» (in traduzioni dal francese di opere di Genette, Camus, Verne e Hugo, in traduzioni dal russo al francese in opere di Gončarov, Tolstoj, Čechov, Bulgakov). In un numero estremamente più esteso, 311, il Corpus mostra la resa di «*pur*» con «*čistyj*». Benché si sia presa in esame solo la forma base dell'aggettivo, senza tenere conto del grado comparativo e superlativo o della concordanza di genere, il dato appare comunque significativo. Ancora una volta, sul piano meramente statistico, il corpus tratto da

*Anabase* è rappresentativo del Corpus parallelo francese-russo. In questo caso l'accezione accolta dai due traduttori della parola «pur» sottolinea la qualità non corrotta o alterata, sia nel caso di un essere animato, che inanimato. Il significato del traduceur «čistyj» contiene l'accezione scelta per la versione russa, ovvero privo di impurità. Per esempio:

Et l'eau plus pure qu'en Jabal fait ce bruit d'un autre âge. (III, p.78)  
I voda čišče, čem v Javale, pleščetsja, kak v inye gody. (III, p.31)

Passando al piano più specificamente semantico, è opportuno ricordare il rinvio di «jasnyj» al significato di chiaro, splendente, non annebbiato, e con specifico riferimento al cielo e al tempo atmosferico, luminoso («svetlyj»). Adamovič e Ivanov scelgono il traduceur più appropriato per descrivere una parte del giorno:

Aux ides pures du matin que savons-nous du songe. (I, 66)  
V jasnye idy utra, čto znaem my o snovidenii. (I, 23)

Queste prime parziali ipotesi interpretative sulle scelte traduttive di Adamovič e Ivanov, basate su un pur limitato corpus tratto da *Anabase*, inducono a cogliere, come si è visto, la precisione costante nella selezione dei traduceur e l'attitudine allo scioglimento delle frequenti ambiguità contenute nel testo, osservate attraverso il filtro della sfera ideale e spirituale. È interessante notare, in conclusione, che nel citato saggio del 1961 Adamovič suggerisce implicitamente questo orientamento mentre approfondisce l'evoluzione del lessico nelle sue sintetiche riflessioni sulla poesia francese e su quella russa nella loro reciproca interazione. In particolare si sofferma, poco verosimilmente solo per coincidenza, proprio sulle parole prese in considerazione nel presente lavoro in relazione all'inclinazione della poesia francese verso il sogno («snovidentie») e la fantasticherie («mečta») («le rêve», puntualizza in francese), quali snodi centrali e simbolici di un intero sistema letterario che in *Anabase* si rispecchierebbe dunque perfettamente e che, al di là degli errori e delle illusioni evocati in quello stesso saggio, decenni prima lui e Ivanov erano stati in grado di cogliere con chiarezza e lungimiranza.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> GEORGIJ ADAMOVIČ, *O nas i o francuzach*, cit., p. 109.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADAMOVIČ, GEORGIJ, *Episod sorokapjatiletnej družby-vraždy. Pis'ma G. Adamoviča I. Odoevcevoj i G. Ivanovu (1955-1958)*, Minuvšee, a cura di Oleg Korostelëv, Istoričeskij al'manach, 21, Sankt-Peterburg, Atheneum, Feniks 1997.
- ID., *O nas i o francuzach. Neskol'ko zamečanj po povodu perevoda Anabazisa. Poemy S.-Dž. Persa*, in «Mosty», 8 (1961), pp. 106-112.
- ID., *Stichi, proza, perevody*, Sankt-Peterburg, Aleteja 1999.
- DENNETT, LAURIE, *An American Princess: The Remarkable Life of Marguerite Chapin Caetani*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press 2017.
- EFIMOV, MIKHAIL, *La dimensione russa di «Commerce»: il principe D. Sojatopolk-Mirskij e E. Izvol'skaja*, in «Enthymema», XIII (2015), pp. 247-254.
- FELS, LAURENT, *Quête ésotérique et création poétique dans Anabase de Saint-John Perse*, Bruxelles, Peter Lang 2009.
- ISWOLSKY, HÉLÈNE, *Light before Dusk, A Russian Catholic in France. 1923-1941*, New York, Longmans, Green and Co. 1942.
- IVANOV GEORGIJ, *Otvet gg. Štruve i Filippovu*, in «Novyj žurnal», 145 (1956), p. 302.
- KOROSTELËV, OLEG, *Kommentarij*, in GEORGIJ ADAMOVIČ, *Sobranie sočinenij. Stichi, proza, perevody*, Sankt-Peterburg, Aleteja 1999, p. 612.
- LEVIE, SOPHIE, SMITH, GERALD S. (a cura di), *La rivista «Commerce» e Marguerite Caetani. III Letters from D.S. Mirsky and Helen Iswolsky to Marguerite Caetani*, Roma, Fondazione Camillo Caetani, Edizioni di Storia e Letteratura 1985.
- LEVILLAIN, HENRIETTE, *Saint-John Perse*, Paris, Fayard 2013.
- MAVER, GIOVANNI, *Lo studio delle traduzioni come mezzo d'indagine linguistica e letteraria*, in «Europa Orientalis», 40 (2021), pp. 15-24.
- MELCHIONDA, MARIO, *Una costellazione plurilingue*. Padova, Unipress 2007.
- PARENT, MONIQUE, *Saint-John Perse et quelques devanciers. Etudes sur le poème en prose*, Paris, Librairie C. Klincksieck 1960.
- PERS SEN-ZON, *Anabazis*, in «Inostrannaja literatura», 7 (1989), pp. 134-136.
- ID., *Izbrannaja lirika*, a cura di Galina Pogoževa, Moskva, Molodaja gvardija 1983.
- ID., *Izbrannoe*, a cura di Pierre Morel, Moskva, Russkij put' 1996.
- ID., *Stichi*, in *Sem' vekov francuzskoj poezii v russkich perevodach*, a cura di Evgenij Vitkovskij, Sankt-Peterburg, Evrazija 1999, pp. 562-564.
- PERSÈ, SAINT-JOHN, *Anabazis*, in *Sobranie sočinenij v 18 tt.*, t. 1 *Stichi, proza, perevody*, a cura di Oleg Korostelëv, Moskva, Dmitrij Sečin 2015, pp. 461-477.
- ID., *Anabase*, in «Nouvelle Revue Française», XXII (1922), pp. 414-415; XXIV (1924), pp. 46-62.
- ID., *Anabase*, in «Intentions» III, 22, 1-2 (1924).
- ID., *Anabase*, Paris, Gallimard 1924.
- ID., *Anabazis*, Pariž, Povolockij 1926.
- ID., *Anabase*, in «Mosty», 8 (1961), pp. 113-119.
- SALMON, LAURA, *Teoria della traduzione*, Milano, FrancoAngeli 2017.
- TATIŠČEV, NIKOLAJ, *Sredi knig*, in «Opyty», 7 (1956), p. 72.



### PAROLE CHIAVE

Anabase; Anabazis; Saint-John Perse; Georgij Adamovič; Georgij Ivanov; modernismo; traduzione



### NOTIZIE DELL'AUTORE

Claudia Criveller è professore associato all'Università di Padova, dove insegna letteratura russa. I suoi principali ambiti di interesse riguardano il Modernismo russo, in particolare l'opera di Andrej Belyj. Si occupa inoltre di studi autobiografici in ambito russo. Con Andrea Gullotta dirige la rivista «Avtobiografija. Journal on Life Writing and the Representation of the Self in Russian Culture» ([www.avtobiografija.com](http://www.avtobiografija.com)). Ha scritto lavori teorici dedicati alla fiction autobiografica in Vladimir Nabokov, Venedikt Erofeev, Andrej Sinjavskij ed Evgenij Charitonov. Attualmente si sta occupando di adattamenti intersemiotici nel Modernismo russo.

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CLAUDIA CRIVELLER, *Anabase di Saint-John Perse: alcune note sulla traduzione russa di Georgij Adamovič e Georgij Ivanov*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.





## FEDERIGO TOZZI IN RUSSIA

ANNA JAMPOL'SKAJA – *Istituto Universitario di Letteratura A. M. Gorkij*

Nel saggio vengono prese in considerazione le traduzioni russe delle opere di Federigo Tozzi e gli studi degli storici della letteratura a lui dedicati. Il lettore russo ha conosciuto Tozzi con grande ritardo, ma le pubblicazioni delle sue opere non passano inosservate. Si analizzano anche alcune soluzioni linguistiche adottate nella loro versione russa.

This paper takes into consideration the Russian translations of Federigo Tozzi's works and the critical studies on him by literary historians. Even though Russian readers came across Tozzi with quite a delay, his works do no longer go unnoticed. The paper also addresses some linguistic solutions adopted in the Russian translations of such works.

È noto che la fortuna di uno scrittore in altri Paesi dipenda da molti fattori tra cui, in primo luogo, la possibilità di leggere le sue opere in traduzione o, meglio, in una buona traduzione. In questo senso, Federigo Tozzi non è stato fortunato in Russia: le prime versioni delle sue novelle risalgono al 2008, mentre i suoi romanzi più famosi, *Con gli occhi chiusi* e *Tre croci*, sono stati pubblicati in lingua russa soltanto nel 2012. In parte ciò può essere spiegato con la particolare posizione dello stesso Tozzi nel panorama letterario italiano, con le difficoltà di fornire una definizione alla sua poetica, di ascriverlo a un movimento o a una corrente. D'altro canto, bisogna tener presente la specifica situazione in cui si trovavano gli storici della letteratura, gli editori e i traduttori sovietici: le ragioni ideologiche prevalevano spesso su quelle estetiche e molti tra i più grandi scrittori contemporanei venivano scartati come decadenti oppure troppo legati al mondo del passato. È significativo che, nell'unico manuale di storia della letteratura italiana contemporanea edito in Unione sovietica<sup>1</sup>, Tozzi non venga nemmeno menzionato, mentre non poca attenzione sia prestata al Verismo, a Luigi Pirandello e, non ultimo, a Italo Svevo. Nel 2000 ha avuto inizio la pubblicazione di una nuova monumentale *Storia della letteratura italiana*, progetto diretto da Michail Andreev e realizzato da un gruppo di studiosi dell'Accademia russa delle scienze: nel secondo tomo dell'ultimo volume, dedicato alla letteratura del Novecento, finalmente trova spazio anche lo scrittore senese, qui presentato come uno tra i più importanti narratori italiani dello scorso secolo, paragonabile per statura a Carlo Emilio Gadda o a Tommaso Landolfi.<sup>2</sup> Infatti, come nota l'autrice del lungo e minuzioso saggio su Tozzi, Elena Saprykina, tre romanzi – *Con gli occhi chiusi* (1919), *Tre croci* (1920) e *Il podere* (1920)

hanno fatto sì che il nome di Tozzi si trovi ora accanto a quelli di Italo Svevo e di Luigi Pirandello. Per mezzo secolo, però, la narrativa di Tozzi è rimasta all'ombra di quei vertici riconosciuti del Modernismo italiano – fino a quando non ci si è resi conto dell'importanza della sua opera

---

<sup>1</sup> Vedi IRINA VOLODINA, ALEKSANDR AKIMENKO, ZLATA POTAPOVA, INNA POLUJACHTOVA, *Istorija italijanskoj literatury XIX-XX vekov* [Storia della letteratura italiana dei secoli XIX-XX], Moskva, Vyssaja Skola 1990.

<sup>2</sup> *Istorija literatury Italii* [Storia della letteratura italiana], diretta da M. L. Andreev, vol. IV (2), kniga 2, Novecento, a cura di Elena Saprykina, Moskva, IMLI RAN (in corso di stampa).

nell'ambito del Modernismo internazionale e [la critica] ha smesso di considerarla come parte della letteratura regionale di matrice verista.<sup>3</sup>

Dopo aver illustrato la biografia dello scrittore senese e la sua produzione di vari periodi la Saprykina conclude sottolineando la centralità del romanzo per Tozzi: «lo scrittore toscano ha sperimentato tutta la vita con la forma del romanzo cercando di conciliare l'autobiografismo lirico delle memorie con l'espressività grottesca, con l'analiticità razionale della prosa psicologica e con la poetica delle sommersioni spontanee per arrivare all'oggettività concreta e per mostrare, allo stesso tempo, come funziona il subconscio dei suoi giovani personaggi». Tozzi, continua la Saprykina, «è riuscito a trovare un nuovo punto di vista sulla realtà italiana a lui contemporanea; questo punto di vista avvicina la narrativa degli anni Venti dello scrittore toscano alla letteratura europea della *lost generation*»<sup>4</sup>.

Abbiamo già detto che, per la prima volta, le opere di Tozzi sono state tradotte in russo nel 2008, in occasione della pubblicazione, a cura di chi scrive, di un numero dedicato alla letteratura italiana della prestigiosa rivista «Inostrannaja literatura». Accanto alle opere dei poeti e dei narratori contemporanei, della letteratura *non fiction* e dei brani tratti dal poema di Ludovico Ariosto *Orlando furioso*, nella sezione «I classici del Novecento: Futurismo, Espressionismo, Surrealismo» sono stati pubblicati testi di Aldo Palazzeschi e di Filippo Tommaso Marinetti (questo anche per rendere omaggio al Futurismo alla vigilia del suo centenario), novelle di Tozzi e frammenti del libro *La vita intensa. La vita operosa* di Massimo Bontempelli. La scelta di questi autori si spiega con il fatto che erano quasi sconosciuti al pubblico non specialistico, ovvero di non italianisti, mentre potevano sicuramente suscitare l'interesse del lettore comune. Nella sua prefazione, la traduttrice di Tozzi, Ekaterina Stepancova, definisce lo scrittore «un vero classico» e «motivo di orgoglio» della letteratura italiana, facendo notare che la sua poetica e il suo metodo lo avvicinano a Dostoevskij e Kafka. La Stepancova ha scelto alcune novelle tratte dal volume *Giovani e altre novelle: Il Crocifisso, La casa venduta, Marito e moglie, La mia amicizia*.<sup>5</sup> È doveroso precisare che, tra i vari testi del ricco fascicolo italiano, proprio le novelle di Tozzi sono state apprezzate dai critici e dal pubblico, non a caso, la giovane traduttrice è stata insignita del premio speciale della redazione.

A seguito di questo primo successo, l'opera di Tozzi ha attirato l'attenzione della piccola casa editrice moscovita «Reka vremën» che pubblica la serie «Biblioteca Italica» a cura della filologa Marina Arias-Vichil'. Questa serie, unica nel panorama editoriale russo, include opere di autori italiani, in particolare dei grandi classici o degli autori sperimentali (Aldo Palazzeschi, Tommaso Landolfi, Eugenio Montale, Dino Campana, Nanni Balestrini, ecc.) che non sono considerati garanzia di successo commerciale e che pertanto vengo-

<sup>3</sup> Ivi.

<sup>4</sup> Ivi.

<sup>5</sup> TOZZI FEDERIGO, *Novelly [Novelle]*, prefazione e traduzione di Ekaterina Stepancova, in «Inostrannaja literatura», numero speciale «Ital'janskana literatura v poiskakh formy» [«La letteratura italiana in cerca di una forma»], a cura di Anna Jampol'skaja, ottobre 2008, pp. 227-241.



no pubblicati senza grande entusiasmo dalle grandi case editrici.<sup>6</sup> Nel 2012 sono usciti ben due romanzi di Tozzi: *Con gli occhi chiusi* tradotto da Ekaterina Stepancova e *Tre croci* tradotto da Oksana Muštanova.<sup>7</sup> A parte l'indubbia qualità delle versioni russe, i due libri hanno il vantaggio di includere un utile apparato critico: una nota biobibliografica dello scrittore e degli stralci dal volume di Romano Luperini *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere* (Roma – Bari, Laterza 1995), nei quali lo studioso italiano commenta i due romanzi.

La Stepancova, la quale, a suo tempo, aveva scelto Tozzi per la propria tesi di laurea in traduzione letteraria, ha realizzato anche una breve prefazione in cui non tratta tanto le difficoltà incontrate bensì spiega che cosa, a suo avviso, renda preziosa e attraente la narrativa dello scrittore senese:

Il mondo di Tozzi è pieno di ansia, poco accogliente, ma non raramente ammalia il lettore con le sue raffigurazioni ai limiti dell'allucinazione [...]. In questo primo romanzo, come nella narrativa tozziana del primo periodo, a differenza dei romanzi scritti secondo l'approccio più "oggettivo", sono ben evidenti i tratti tipici della maniera di Tozzi. La narrazione (spesso anche singoli paragrafi e frasi) si frantuma, si divide in frammenti tra cui a volte manca un chiaro legame, come manca e non può non mancare il legame tra i personaggi: ognuno di loro è chiuso nel proprio universo, senza via d'uscita.<sup>8</sup>

Tozzi crea il proprio mondo: un mondo irreali, magico, dove un piccolo dettaglio può diventare grande e l'uomo non è né più né meno importante delle case, delle rondini e delle nuvole. La narrativa di Tozzi, sottolinea la Stepancova, è volutamente priva di gerarchie e di oggettività, il suo sguardo volutamente impassibile si ferma su tutto, senza distinzione, ma paradossalmente riesce a creare immagini di enorme potenza espressiva.

Purtroppo, le traduzioni russe di Tozzi non sono ancora oggetto di dettagliata analisi linguistica e stilistica ma, per dare un'idea del loro impatto sui lettori, citiamo il commento che un'utente ha inserito sul sito Labirint.ru [sito dedicato al commercio on line di prodotti editoriali - ndr]: «Raffinata e piena di colore, piena di emozioni, espressiva e allo stesso tempo commovente, spontanea, profonda – così è la vera narrativa italiana! Federigo Tozzi! Un libro raro, unico».<sup>9</sup>

Proviamo ora ad analizzare le trasformazioni che il testo tozziano subisce nella versione russa: come esempio prendiamo per comodità lo stesso brano che Pier Vittorio Mengaldo riporta nel volume *Storia della lingua italiana. Il*

<sup>6</sup> Vedi a proposito ANNA JAMPOL'SKAJA, *La letteratura italiana in Russia: osservazioni sulla politica editoriale*, in *Translating East and West*, ed. by O. Palusci, K. E. Russo, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2016, pp. 167-178.

<sup>7</sup> FEDERIGO TOZZI, *Tri kresta [Tre croci]*, traduzione di Oksana Muštanova, Moskva, Reka Vremën 2012; FEDERIGO TOZZI, *Zakryv glaza [Con gli occhi chiusi]*, traduzione di Ekaterina Stepancova, Moskva, Reka Vremën 2012.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 5-7.

<sup>9</sup> Commento di utente anonimo, «Labirint», 12 maggio 2022, url: <https://www.labirint.ru/books/448104/> (consultato il 19 dicembre 2022).

*Novecento*.<sup>10</sup> Prima, però, conviene ricordare i tratti stilistici attribuiti a Tozzi da Vittorio Coletti nella sua *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*.<sup>11</sup> Coletti parla della prosa di Federigo Tozzi nella sezione *Espressionismo toscano* del vasto capitolo intitolato *Le risorse del repertorio linguistico nazionale* dove, per illustrare il ventaglio delle possibilità offerte agli scrittori, prende in considerazione anche la narrativa di Gadda, di Fenoglio, dei neorealisti (tra cui Pasolini e Pavese), di Calvino e di alcuni altri importanti autori del Novecento. Coletti parte dal presupposto che «L'impegno del realismo [...] obbliga il romanzo, nella difficoltà ad agganciare una lingua media nazionale, a misurarsi con le varietà del repertorio linguistico nazionale, dialetti e italiani regionali in primo luogo».<sup>12</sup> In questo senso, osserva lo studioso, gli scrittori toscani «naturalmente i più attrezzati a recuperare le lingue della loro realtà» tuttavia «sembrano i meno interessati a un impiego realistico del vernacolo, cui affidano valenze di ingrediente espressionistico o ironico».<sup>13</sup> Così Tozzi impiega in varie sue opere i toscanismi fonetici e lessicali, ma non pochi sono anche i fenomeni grammaticali come l'uso dell'articolo prima del possessivo con i nomi di parentela («con la mia moglie») oppure l'uso della terza persona singolare per prima plurale («si piglia tutti la sbornia»). Il colorito locale sarebbe, dunque, il tratto linguistico di primaria importanza: lo conferma il fatto che anche nei manuali italiani per i licei il commento che accompagna frammenti antologizzati delle opere tozziane riguarda soprattutto gli elementi dialettali e la loro funzione nel testo. Nel brano che segue la presenza di tali elementi è ben evidente.

Tornata, per non udire brontolii, passava dalla finestra di camera, attaccandosi ai sostegni del pollaio; si spogliava ed entrava a letto senza cenare; arrabbiandosi con il rumore della zuppiera, dove Giacco e Masa mangiavano con i loro cucchiari d'ottone; e quando si sbattevano insieme, Giacco dava un'occhiata a Masa.

Alla fine, la nonna capiva che era in casa; e, pensando che si sarebbe ammalata, le portava di nascosto un pezzo di pane; ma, prima di darglielo, glielo batteva sul capo.

Ghisola masticava, tenendo il capo volto dalla parte del muro; meravigliandosi che il pane fosse bagnato di lacrime, che non volevano smettere, avendo avuto, piuttosto voglia di ridere. Doveva esser quella la sua vita?

Ma, al rumore dei nonni quando entravano, chiudeva gli occhi; per far credere che dormisse e per il bisogno di non vederli.

L'ultimo giorno che stette a Poggio a' Meli, mentr'era per addormentarsi con una forcella in bocca, che aveva mangiucchiata con i

<sup>10</sup> PIER VINCENZO MENGALDO, *Storia della lingua italiana*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1994. Vedi soprattutto pp. 145-148 dove l'autore dà la caratteristica generale della lingua di Tozzi e pp. 313-317 dove viene preso in esame il brano intitolato «Il sogno di Ghisola e la visione di Pietro».

<sup>11</sup> VITTORIO COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 335-337.

<sup>12</sup> Ivi, p. 335.

<sup>13</sup> Ivi.

dentì, le parve di cadere da una grande altezza e battere sul tetto della casa a Radda: gemendo, si scosse tutta. Il nonno, dall'altro letto, le gridò:

– Stai zitta! Credi che non mi dispiaccia?

Temette d'esser brontolata. Poi rifletté, e a lei parve a voce alta: «Non ci pensano più. Bisogna che non russi».

Ma le dava fastidio l'odore delle lenzuola poco pulite; e, per non sentirlo, se le avvoltoò al collo.

I suoi capelli, sciolti, finivano a punta; e, sopra il capezzale, assomigliavano a una falce.

Le pareva d'entrare in casa: la mamma aveva un vestito nuovo, le due sorelle erano ingrassate. Una voce le chiese:

– Che cosa ci fai qui?

Ed ella rispose:

– Non lo so: non ci sono venuta da me. Ma il babbo dov'è nascosto?

– La colpa è tua.

Ripigliava la voce.

La mamma e le sorelle ascoltavano e guardavano, con un silenzio così orribile ch'ella si slanciava addosso a loro; perché andassero nell'altra stanza. Ma le pareva di non poter muovere le braccia, e di urtare con il capo in una parete invisibile. Allora sentiva che il cuore cambiava di posto, il ventre faceva lo stesso, la gola si spellava; e i volti della mamma e delle sorelle doventavano spaventevoli. Ella disse:

– Parlate!

Quelle si volsero ad un uscio; e il babbo, con due sacchi pieni su le spalle, con il viso grondante di sangue, tanto sangue che andava a empire la gora del mulino, salì le scale.

Ella, sentendo il peso dei sacchi addosso, urlò.<sup>14</sup>

Вернувшись, она, чтобы не слушать брюзжание бабки, залезала в комнату через окно, цепляясь за подпорки курятника – и без ужина раздевалась и ложилась в постель. Звяканье латунных ложек, которыми Джакко и Маза хлебали из супницы, выводило ее из себя. Когда ложки сталкивались, Джакко поднимал глаза на Мазу.

В конце концов, старушка понимала, что Гизола дома, и, считая, что внучка больна, относился ей тайком кусочек хлеба – но прежде чем отдать, стучала ей этим хлебом по голове.

Гизола жевала, отвернувшись к стене, и ей было странно, что хлеб весь мокрый от слез – они текли без остановки, хотя совсем недавно ей было смешно. Неужели так и пройдет вся жизнь?

Но услышав, что старики входят в комнату, она закрывала глаза – пусть думают, что она спит, а видеть она никого не хотела.

В последний свой день в Поджо-а-Мели, лежа в кровати, она покусывала шпильку и уже засыпала, зажав ее в зубах, как вдруг ей почудилось, что она упала с огромной высоты на крышу их дома в

<sup>14</sup> FEDERIGO TOZZI, *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi, a cura di Marco Marchi. Introduzione di Giorgio Luti, Milano, Mondadori 1987; cit. in PIER VINCENZO MENGALDO, Storia della lingua italiana, cit., pp. 314-316.*

Раде и разбилась – и она дернулась с застонала. Дедушка со своей кровати прикрикнул:

– Тихо! Думаешь, мне не жалко?

Она испугалась, что ее будут ругать. Но потом подумала так ясно, будто сказала вслух: «Они и думать забыли. Надо только не храпеть».

Запах несвежих простынь ее раздражал, и чтобы избавиться от него, она отвернула их к шее.

Ее распушенные волосы книзу сходились на кончик и, лежа на подушке, напоминали серп.

Она увидела, как входит в дом: на маме новое платье, обе сестры пополнели. И голос спросил ее:

– Что ты здесь делаешь?

– Не знаю, – отвечала она. – Это не я так решила. А папа где прячется?

– Это ты виновата, – продолжал голос.

Мама и сестры смотрели и слушали в молчании настолько жутком, что она стала кидаться на них, чтобы они шли в другую комнату. Но руки у нее не поднимались, а голова все утыкалась в невидимую стену. Тогда она почувствовала, что сердце у нее переворачивается, и все в животе тоже, а в горле дерет. Лица матери и сестер теперь пугали.

– Скажите что-нибудь! – закричала она.

Они повернулись к дверям. И отец с двумя набитыми мешками на плечах, с залитым кровью лицом – крови было столько, что наполнилась бы мельничная запруда – взшел по ступенькам.

Мешки всей тяжестью придавили ее, и она закричала.<sup>15</sup>

Nel suo commento al testo Mengaldo menziona vari elementi senesi e toscani: la forma «doventare» (invece di «diventare»), le omissioni dell'articolo in «di camera» e «entrava a letto», l'impiego riflessivo di «si sbattevano», la ridondanza colloquiale «Che cosa ci fai qui?», il toscanismo netto di «brontolare» transitivo; mentre nel lessico vengono indicati senesismi, toscanismi e colloquialismi: «avanti» («prima»), «era per addormentarsi», «forcella» («forcina»), «babbo», «uscio». Con alcuni di questi, come sottolinea Mengaldo, «stanno gli espressionismi, verbali e di immagine, che costellano il testo»: «masticava», «mangiucchiare», «avvoltolato»<sup>16</sup>.

Confrontando il testo originale con la traduzione russa possiamo notare che gli elementi elencati da Mengaldo vengono resi con elementi linguistici privi di colore locale: infatti, in casi simili i traduttori cercano di caratterizzare con i mezzi linguistici a disposizione nella lingua d'arrivo la posizione sociale del personaggio, il suo livello d'istruzione, i suoi tratti individuali, ecc. Nel caso di Tozzi, come abbiamo detto, è importante tener presente anche la funzione espressiva dei toscanismi e dei senesismi. È un problema che i traduttori dall'italiano incontrano abbastanza spesso, tra gli esempi felici di soluzioni linguistiche possiamo ricordare innanzitutto le versioni dei sonetti di Giu-

<sup>15</sup> F. TOZZI, *Zakryv glaza [Con gli occhi chiusi]*, cit., 63-64.

<sup>16</sup> P. V. MENGALDO, *Storia della lingua italiana*, cit., pp. 313-314.

seppe Gioachino Belli realizzate da Evgenij Solonovič<sup>17</sup> dove il romanesco viene reso più che altro con gli elementi di *prostoreč'e* ovvero della lingua d'uso quotidiano che non rientra nella norma letteraria codificata. Lo stesso Solonovič, però, nella traduzione de *La concezione del telefono* di Andrea Camilleri propone un percorso alternativo:

Sono contrario alla soluzione praticata da alcuni miei colleghi, i quali dotano i propri personaggi di una lingua artificiale, composta da una strana miscela di ucrainismi, locuzioni dialettali, arcaismi, elementi di gergo e di *prostoreč'e*, cerco la soluzione al livello dell'intonazione ovvero della sintassi, e verifico la naturalezza dei discorsi dei personaggi a orecchio. La soluzione sintattica viene poi confermata dal corrispondente lessico: alcuni personaggi nella mia versione parlano una lingua corretta, almeno lo spero... il che non esclude la presenza delle parole e dei costrutti tipici del parlato.<sup>18</sup>

Infatti, nella traduzione della Stepancova non si incontrano gli elementi di *prostoreč'e*, né al livello lessicale, né a quello grammaticale. Il lessico è in prevalenza neutro, incolore, tuttavia non mancano elementi che rimandano all'ambiente contadino: il paragone tra i capelli sciolti che «finivano a punta» e «la falce» («распущенные волосы <...> напоминали серп»), la menzione del «pollaio» - «курятник»; della «gora del mulino» - «мельничная запруда» e dei «sacchi» - «мешки». Molto indicativi sono i termini di parentela: «il nonno» - «дедушка»; «la nonna» - «бабка, старушка»; «i nonni» - «старики» (letteralmente «i vecchi»); «la mamma» - «мама, мать»; «le sorelle» - «сестры»; «il babbo» - «папа, отец». In russo, dunque, osserviamo maggiore varietà di soluzioni lessicali: mentre alcune rimandano alla fiaba popolare (insieme con il verbo «хлебать» - «mangiare» o alla parola «внучка» - «la nipote» che si riferisce a Ghisola), altre aiutano a rendere il testo più convincente ed espressivo, riproducendo il linguaggio tipico degli abitanti della campagna (ad esempio, «старики» per indicare parenti anziani); intanto il passaggio da «мама, папа» a «мать, отец» nella parte finale aiuta a creare l'atmosfera onirica dell'incubo. La stessa compresenza di due piani, realistico e simbolico, si riflette nelle scelte lessicali piuttosto colloquiali («брюзжание» - «brontolii», «в горле дерет» - «la gola si spellava») che si trovano accanto alle forme verbali che rendono la narrazione solenne e rarefatta (il verbo dell'aspetto imperfettivo «отвечала» invece del perfettivo «ответила», «продолжал» invece di «продолжил»), lo stesso effetto viene ottenuto grazie all'uso del verbo «кричать» (letteralmente «gridare») che corrisponde al neutro «Ella disse» del testo originale; da notare, infine, la scelta del verbo «взошел по ступенькам» (invece del meno solenne «поднялся») che corrisponde a «salì le scale».

<sup>17</sup> DŽUZEPE DŽOAKINO BELLI, *Rimskie sonety* [Sonetti romaneschi], Moskva, Novoe izdatel'stvo, 2012.

<sup>18</sup> Cit. in ANNA JAMPOL'SKAJA, *Sulle traduzioni italiane di Očarovannyj strannik di N. S. Leskov*, in *Giornata dei giovani slavisti*, 17 gennaio 2006, a cura di Emanuela Bulli e Francesca Fici, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, p. 146. Vedi anche l'analisi della traduzione italiana del brano tratto da un romanzo di Vladimir Sorokin: FRANCESCA FICI, ANNA JAMPOL'SKAJA, *La lingua russa del 2000. Le forme verbali dell'italiano e del russo. Problemi di interpretazione e di traduzione*, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 109-123.

Non meno significative sono le soluzioni sintattiche e l'uso della punteggiatura a esse legato: Mengaldo mette in evidenza «il tratto idiosincratco del punto e virgola in luogo di virgola, che rallenta il ritmo e spezza la frase [...] con cui va il rigoroso uso delle virgole».<sup>19</sup> Ma il mezzo espressivo più potente, forse, è proprio la sintassi tozziana, la tendenza alla paratassi breve e secca, priva di ornamenti retorici: «è soprattutto la sintassi ad assumersi il compito di esprimere in prima persona la grandezza tragica delle visioni tozziane: come in ogni buon espressionista».<sup>20</sup>

È sufficiente dare un'occhiata al primo paragrafo per scoprire che la traduzione sembra allontanarsi dall'originale: mentre in italiano abbiamo una frase lunga, composta di quattro parti divise dal punto e virgola e ulteriormente frammentate dalle virgole, in russo ad essa corrispondono tre frasi delimitate con il punto. La punteggiatura nel testo russo non sembra sovrabbondante come nel testo originale, ma segue le regole comuni, almeno per quello che riguarda l'uso della virgola. Da notare che, in un caso, al punto e virgola in italiano nel primo paragrafo corrisponde in russo il trattino lungo, il quale crea pure l'effetto di pausa e aiuta a mettere in rilievo la parte della frase che segue. In realtà, la frammentazione della sintassi viene resa, ma con altri mezzi: è risaputo che la divisione del periodo lungo tipico, almeno in certe epoche storiche, della narrativa italiana è una trasformazione comune per le traduzioni verso il russo, e questo fenomeno si spiega non con l'incapacità della lingua russa di costruire periodi lunghi, ma con ben altre ragioni di natura sia stilistica sia tipologica (tra cui, in primo luogo, la differenza tra lingue sintetiche e analitiche).<sup>21</sup> Ad ogni modo, questo procedimento, che nel brano citato si incontra anche in altri casi (benché in generale il traduttore cerchi comunque di mantenere la stessa lunghezza della frase) è un'operazione più che accettabile. Ci appare invece più interessante l'uso del trattino lungo: basti dare un'occhiata alla versione russa per vedere che il traduttore sistematicamente ricorre a questo mezzo grafico, mentre il punto e virgola è del tutto assente.

In realtà, le regole russe della punteggiatura ammetterebbero l'uso del punto e virgola al quale ricorre Tozzi, soprattutto tra le parti del periodo complesso le cui costituenti, per esempio proposizioni subordinate, formalmente non sono legate tra di loro e addirittura quando esse sono legate dalle congiunzioni.<sup>22</sup> Benché numerosi esempi d'uso del punto e virgola si trovino nei testi dei grandi classici russi, da Puškin a Tolstoj,<sup>23</sup> pare che oggi gli scrittori e i traduttori evitino di usarlo ricorrendo a soluzioni alternative che consentono di ottenere un effetto analogo, di rompere il legato della narrazione.

<sup>19</sup> P. V. MENGALDO, *Storia della lingua italiana*, cit., p. 313.

<sup>20</sup> Ivi, p. 314.

<sup>21</sup> Vedi esempi di analisi contrastiva in FRANCESCA FICI, ANNA JAMPOL'SKAJA, *La lingua russa del 2000. Le forme verbali dell'italiano e del russo. Problemi di interpretazione e di traduzione*, cit., pp. 71-135.

<sup>22</sup> A proposito dell'uso del punto e virgola in russo vedi DITMAR ROZENTAL', *Spravočnik po pravopisaniju i literaturnoj pravke*, Moskva, Kniga 1985.

<sup>23</sup> Tra gli esempi riportati da Rozental' (ivi): «Ветер не мог тут свирепствовать; дорога была гладкая; лошадь ободрилась, и Владимир успокоился» (A. S. Puškin); «Шесть лет комиссия возилась около здания; но климат что ли мешал, или материал был уже такой, только никак не шла казенное здание выше фундамента» (N.V. Gogol'); «Обед кончился; большие пошли в кабинет пить кофе, а мы побежали в сад шаркать ногами по дорожкам, покрытым упавшими желтыми листьями, и разговаривать» (L.N. Tolstoj).

Probabilmente la ragione è insita nel fatto che il punto e virgola si incontra spesso nei testi scientifici o burocratici russi e viene attualmente percepito come poco adatto per la narrativa. Invece si diffonde sempre di più nella prosa letteraria l'uso dei due trattini lunghi per separare una parte del periodo assegnandole un peso particolare, come nella frase «Они повернулись к дверям. И отец с двумя набитыми мешками на плечах, с залитым кровью лицом – крови было столько, что наполнилась бы мельничная запруда – взошел по ступенькам» (prima in simili casi si usavano spesso le parentesi). Nella frase originale italiana i trattini sono assenti: «Quelle si volsero ad un uscio; e il babbo, con due sacchi pieni su le spalle, con il viso grondante di sangue, tanto sangue che andava a empire la gora del mulino, salì le scale».

Si potrebbe pensare che le trasformazioni che abbiamo rilevato e che riguardano i più rilevanti fenomeni linguistici tipici delle opere dello scrittore (la presenza degli elementi dialettali di vario tipo, la sintassi estremamente frammentata e l'uso abbondante del punto e virgola) si spieghino con lo stile di chi traduce. Tuttavia, prendendo in esame la versione russa del romanzo *Tre croci* realizzata da Oksana Muštanova noteremo che anche la seconda traduttrice ricorre sistematicamente alle stesse soluzioni. La domanda alla quale bisogna rispondere, a questo punto, è se simili cambiamenti tradiscano il romanzo, e se la sua espressività ne risenta. Cosa rimane se gli elementi distintivi scompaiono? Paradossalmente rimane il testo tozziano: in fondo, sia le soluzioni lessicali che quelle sintattiche adoperate dalle traduttrici di Tozzi rendono abbastanza bene la maniera del grande narratore italiano, permettono di sentire anche in russo quello che Mengaldo definisce «la voce ansimante dell'autore» che «parla attraverso quella dei suoi sciagurati personaggi».<sup>24</sup> La realizzazione della funzione espressiva viene affidata ad altri mezzi linguistici, più consoni al testo d'arrivo, ma questo ancora una volta prova la validità della regola che seguono i traduttori letterari: ricreare con i mezzi della propria lingua un'opera letteraria in tutta la sua ricchezza di significati e in tutta la sua carica espressiva o, almeno, tentare di farlo.

---

<sup>24</sup> P. V. MENGALDO, *Storia della lingua italiana*, cit., p. 314.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BELLI, DŽUZEPE DŽOAKINO, *Rimskie sonety* [Giuseppe Gioachino Belli, *Sonetti romaneschi*], traduzione di Evgenij Solonovič, Moskva, Novoe izdatel'stvo, 2012.
- COLETTI, VITTORIO, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 2000.
- FICI, FRANCESCA, JAMPOL'SKAJA ANNA, *La lingua russa del 2000. Le forme verbali dell'italiano e del russo. Problemi di interpretazione e di traduzione*, Firenze, Le Lettere, 2009.
- Istorija literatury Italii* [Storia della letteratura italiana], diretta da M. L. Andreev, vol. IV (2), a cura di Elena Saprykina, Moskva IMLI RAN (in corso di stampa).
- JAMPOL'SKAJA, ANNA, *Sulle traduzioni italiane di Očarovannyj strannik di N. S. Leskov*, in *Giornata dei giovani slavisti, 17 gennaio 2006*, a cura di Emanuela Bulli e Francesca Fici, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 131-150.
- JAMPOL'SKAJA, ANNA, *La letteratura italiana in Russia: osservazioni sulla politica editoriale*, in *Translating East and West*, ed. by O. Palusci, K. E. Russo, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2016, pp. 167-178.
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1994.
- ROZENTAL', DITMAR, *Spravočnik po pravopisaniju i literaturnoj pravke* [Prontuario di ortografia e di editing editoriale], Moskva, Kniga, 1985.
- TOZZI, FEDERIGO, *Novelly* [Novelle], prefazione e traduzione di Ekaterina Stepancova, in «Inostrannaja literatura», numero speciale di «Ital'janskaja literatura v poiskach formy» [«La letteratura italiana in cerca di una forma»], a cura di Anna Jampol'skaja, ottobre 2008, pp. 227-241.
- ID., *Tri kresta* [Tre croci], traduzione di Oksana Muštanova, Moskva, Reka Vremën 2012.
- ID., *Zakryv glaza* [Con gli occhi chiusi], traduzione di Ekaterina Stepancova, Moskva, Reka Vremën 2012.
- VOLODINA, IRINA, AKIMENKO, ALEKSANDR, POTAPOVA, ZLATA, POLUJACHTOVA, INNA, *Istorija itali'janskoj literatury XIX-XX vekov* [Storia della letteratura italiana dei secoli XIX-XX], Moskva, Vysšaja Škola 1990.



## PAROLE CHIAVE

Federigo Tozzi; traduzione letteraria; letteratura italiana; modernismo





---

### NOTIZIE DELL'AUTORE

Anna Jampol'skaja, professore associato presso il Dipartimento di Traduzione letteraria, Istituto Universitario di Letteratura A. M. Gorkij (Mosca, Russia). Ha tradotto testi di A. Palazzeschi, A. Banti, R. Calasso, C. Malaparte, C. Magris, P. Cognetti, M. L. Spaziani, A. M. Ortese ecc. Insieme a Marco Dinelli ha pubblicato un libro di racconti *Lenin. Dalla Pravda a Prada: storie da una rivoluzione* (2008).



### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

Anna Jampol'skaja, *Federigo Tozzi in Russia*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.





# LA POESIA MODERNISTA ISPANOAMERICANA NELLE TRADUZIONI ITALIANE.

## INTERPRETAZIONI E TRADUZIONI A CONFRONTO

STEFANO TEDESCHI – *Università di Roma La Sapienza*

In questo articolo si intendono tracciare le linee principali della diffusione della poesia modernista ispanoamericana in Italia, attraverso la definizione del corpus delle traduzioni dei principali autori di quella corrente letteraria nel nostro paese. L'analisi si concentrerà sulle traduzioni apparse in volumi singoli e nelle numerose antologie di poesia ispanoamericana tra gli anni Cinquanta e Ottanta. L'analisi di questo corpus mostrerà come il Modernismo sia poco conosciuto in Italia, e in modo spesso condizionato dalle visioni critiche dei vari momenti in cui ha avuto luogo la sua diffusione. La storia della sua diffusione passerà allora attraverso l'analisi dei volumi dei singoli autori e la presenza nelle antologie di poesia ispanoamericana. La mia attenzione si concentrerà in particolare sulla produzione poetica, ampiamente maggioritaria nei volumi presi in esame, con una particolare attenzione verso quegli apparati paratestuali – introduzioni, note biografiche, note dei traduttori – che hanno come scopo quello di situare gli autori in una precisa epoca storica e in una corrente letteraria poco conosciuta in Italia.

The aim of this article is to study the main lines of the diffusion of Hispano-American Modernist poetry in Italy, through the definition of a corpus of translations of the main authors of that literary current in our country. The analysis will focus on the translations that appeared in single volumes and in the numerous anthologies of Hispano-American poetry between the 1960s and 1980s. The analysis of this corpus will show how little Modernism has been known in Italy, and in a way that is often conditioned by the critical views of the various moments in which its diffusion took place. The history of its diffusion will then pass through the analysis of the volumes of individual authors and their presence in anthologies of Hispanic-American poetry. My attention will focus in particular on the poetic production, which is largely in the majority in the volumes examined, with particular attention to those paratextual apparatuses – introductions, biographical notes, translators' notes – that aim to situate the authors in a precise historical period and in a literary current that is little known in Italy.

Uno studio sulla diffusione e conoscenza del Modernismo ispanoamericano in Italia dovrà partire da una constatazione preliminare di come esso soffra di un evidente scarto temporale nelle traduzioni e negli studi nel nostro paese. Negli anni del suo maggiore fulgore, infatti, non si registrano interventi significativi: le scarse notizie reperibili sulle riviste letterarie non permisero di comprendere quello che stava accadendo nelle letterature di lingua spagnola. Maggiori riferimenti e notizie cominciano a diffondersi negli anni Venti, grazie a una rinnovata relazione culturale con la Spagna: un interesse tardivo che confluisce nell'*Enciclopedia Italiana* della Treccani (1929-1937), le cui voci costituiranno la base conoscitiva condivisa dalla critica italiana nella prima metà del Novecento. A partire dagli anni Cinquanta iniziano poi ad apparire studi accademici dedicati al Modernismo, che dialogano ormai stabilmente con quanto accade in Spagna e in America: nel mio studio ne ricorderò alcuni, quando ebbero dei significativi riflessi nella divulgazione e nelle traduzioni.

ni, ma non mi soffermerò sul loro insieme, un tema che esula da questo articolo e che meriterebbe sicuramente una ricerca a parte.

In questa storia giocarono invece un ruolo fondamentale le antologie di poesia ispanoamericana pubblicate tra il 1957 e il 1992, nelle quali è sempre presente una selezione di autori modernisti, che come vedremo svolge il ruolo di fornire una prima introduzione di quella corrente letteraria. I curatori delle antologie si sono trovati infatti in una posizione abbastanza anomala: quando mettono mano alle loro imprese la letteratura ispanoamericana – e la poesia in particolare – è un territorio culturale che passa da un totale sconoscimento al famoso *boom* della fine degli anni Sessanta. Le proposte di Francesco Tentori Montalto, Antonio Porta e Marcelo Ravoni o di Luca Fiorentino si vogliono offrire allora come delle introduzioni a un mondo nuovo, una specie di guida alla scoperta di nomi in larghissima maggioranza ancora non tradotti in italiano. Se però questa funzione aveva una sua ragion d'essere per poeti e poetesse attivi in quei fatidici anni, meno facile era spiegare una generazione che apparteneva a un secolo prima, e che apparteneva ormai alla storia della letteratura. Questo sfasamento temporale tra l'epoca di sviluppo e di auge del Modernismo e la sua conoscenza in Italia costituisce dunque una condizione necessaria per comprendere lo sviluppo e le conseguenze che si vedranno in seguito.

Le antologie cui farò riferimento sono quelle di Francesco Tentori Montalto, *Poesia Ispano-americana del 900* (1957), poi ristampata in una nuova edizione nel 1971 (*Poeti ispanoamericani del 900*), quella a cura di Marcelo Ravoni e Antonio Porta, *Poeti ispanoamericani contemporanei* (1970) e quella di Luigi Fiorentino, *Ragguagli della poesia iberoamericana moderna e contemporanea* (1974). Chiuderà poi questo circolo nel 1992 il volume curato da Roberto Paoli, *Cent'anni di poesia ispanoamericana*, che cambierà radicalmente l'interpretazione del Modernismo.

## I COS'È IL MODERNISMO? LE INTERPRETAZIONI ITALIANE DAGLI ANNI CINQUANTA ALLA FINE DEL SECOLO

Il Modernismo ispanoamericano non si è mai voluto definire come movimento: Darío lo chiarisce nelle *Palabras liminares* di *Prosas profanas* e si rifiuterà sempre di stilare un Manifesto modernista. Per tale ragione la delimitazione di un corpus condiviso di autori e autrici che potessero rientrare in quella costellazione è stato un problema critico molto dibattuto, soprattutto per quegli autori la cui attività inizia prima della pubblicazione di *Azul...* (1888), che sono stati via via indicati come “precursori”, “iniziatori”, o a volte anche separati dal filone principale. Tali preoccupazioni storiografiche non hanno però influito granché sulla ricezione del Modernismo in Italia: in generale l'idea che viene trasmessa fino agli anni Sessanta è quella di un gruppo di scrittori e scrittrici che diedero vita tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del nuovo secolo a una corrente letteraria che si autodefinì come “modernista”, e che ebbe evidenti legami con la poesia francese, soprattutto parnassiana e simbolista. Anche l'individuazione delle sue principali caratteristiche ha rappresentato un terreno ricco di interpretazioni diverse, a volte anche opposte, e di scontri intellettuali, come avvenne in occasione del centenario della nascita di Darío, che venne a cadere in un 1967 ricco di eventi politici e letterari. L'incontro dei poeti ispanoamericani a Varadero organizzato da *Casa de las*

*Américas* rappresentò in questo senso un momento di condensazione dei diversi punti di vista sull'opera del poeta nicaraguense e più in generale di tutta l'esperienza modernista.<sup>1</sup>

L'analisi delle voci dell'*Enciclopedia Italiana* e delle antologie sembra comunque risolvere molti problemi nella selezione di un corpus omogeneo che si ripete nei vari volumi e che può essere così riassunto:

- José Martí (Cuba, 1853-1895)
- Manuel Gutiérrez Nájera (Messico, 1859-1895)
- Julián del Casal (Cuba, 1863-1893)
- José Asunción Silva (Colombia, 1865-1896)
- Rubén Darío (Nicaragua, 1867-1916)
- Amado Nervo (Messico, 1870-1919)
- Leopoldo Lugones (Argentina, 1874-1938)
- Julio Herrera y Reissig (Uruguay, 1875-1910)
- Delmira Agustini (Uruguay, 1886-1914)

Questa selezione permette allora di disegnare una mappa abbastanza precisa della diffusione del Modernismo in Italia, attraverso un censimento di presenze (o assenze) che, proprio per il loro carattere di autori imprescindibili, riesce a dare la misura del grado di conoscenza di quella corrente letteraria.

Il primo passaggio che però tutti coloro che si dedicano a questo periodo si trovano a dover affrontare è quello di una demarcazione iniziale del Modernismo, dei suoi temi, delle forme poetiche e del legame con la società contemporanea.

Nell'*Enciclopedia Italiana* non esiste una voce espressamente dedicata al Modernismo ispanico,<sup>2</sup> ma una sua breve descrizione si trova in quella sul Decadentismo: una scelta che è già una chiara indicazione critica. La parte sulle letterature di lingua spagnola viene affidata a Salvatore Battaglia, che indica gli autori principali, cui verranno dedicate poi voci individuali, costruendo un primo canone del Modernismo ispanoamericano, destinato a non cambiare poi molto nei decenni successivi:

Nei paesi iberici e ibero-americani fu soprattutto per opera di Rubén Darío (v.) che, alla fine del secolo, sorse quel movimento letterario e pseudofilosofico ch'egli e i suoi seguaci chiamarono "modernismo": insieme con i parnassiani e i simbolisti, *i decadenti di lingua spagnola si dissero "modernisti"*. Il rinnovamento lirico si opera più intensamente nel decennio che corre tra *Azul* (1888) e *Prosas profanas* (1896) del Darío, che traduce la nuova sensibilità in un ritmo poetico e in una prosa numerosa più raffinati, più delicati e antiaccademici. Quelle che erano state incerte aspirazioni a una poesia di stile europeo, che rompesse la traccia angusta della tradizione locale e fosse strumento più consono alle nuove esigenze spirituali, quali si erano delineate nel cubano Julián del Casal (v.), nei messicani Manuel Gutiérrez Nájera (v.) e Salvador Díaz Mirón (v.), e nel

<sup>1</sup> A tale incontro partecipò anche un intellettuale italiano, Gianni Toti, con un intervento molto d'avanguardia per l'epoca, ma che non fu mai tradotto in italiano, e che dunque non ebbe alcun effetto sulla ricezione italiana di Darío.

<sup>2</sup> Curiosamente anche nei successivi aggiornamenti e nuove edizioni questa voce continuerà a mancare.

colombiano José Asunción Silva (v.), acquistarono nei "modernisti" piena consapevolezza; determinando, attraverso un rinnovamento di schemi ritmici e di forme stilistiche, un'abbondante fioritura lirica, in cui eccelsero, fra altri, gli argentini Leopoldo Díaz e Leopoldo Lugones (v.), il boliviano Ricardo Jaimes Freyre (v.), l'uruguaiano Julio Herrera y Reissig (v.), il messicano Amado Nervo (v.), il peruviano José Santos Chocano (v.), il colombiano Guillermo Valencia, ecc.<sup>3</sup> (corsivo mio).

Questo forte legame tra il Decadentismo di matrice europea (descritto in dettaglio nel resto della voce enciclopedica) e il Modernismo ispanoamericano continuerà poi a segnare, in forme diverse, gran parte dell'interpretazione italiana almeno fino agli anni Sessanta.

Nelle tre antologie citate la definizione del Modernismo ispanoamericano si pone come un problema storiografico, ma soprattutto come la necessità di fornire ai lettori italiani dei contorni comprensibili in cui situarlo, attraverso un gioco di analogie e paragoni con il panorama europeo.

Tentori Montalto è il primo a porsi la questione e apre la sua introduzione generale con un paragrafo intitolato «Introduzione al Modernismo». Nell'edizione del 1957 esso mostra forti legami con alcuni studi spagnoli (Panero, Salinas), da lui consultati nei suoi frequenti viaggi in Spagna. Da Leopoldo Panero trae infatti le citazioni più significative, come quella che definisce il processo iniziato dai modernisti sulla lingua simile a quello di Bécquer, che «sostituirono ai toni alti, epici ed elegiaci, del romanticismo americano, un tono 'più basso, ma più intimo, più sincero, più autentico, una voce che veniva, diretta ed emozionante, dal cuore, un linguaggio nudo, scarno ma essenziale, semplice, perché definitivo'». <sup>4</sup> Nelle presentazioni dei singoli poeti questa filiazione critica rimane poi evidente, così come la costante ricerca di voci europee cui avvicinare gli autori ispanoamericani: Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José Asunción Silva, Rubén Darío sono collegati a Baudelaire, de Musset, Verlaine, Leopardi, Heine e numerose altre fonti: l'antologo italiano sembra voler mostrare queste fonti europee come garanzia di un valore poetico ancora non riconosciuto alla cultura latinoamericana.

Quando Tentori rimette mano alla nuova edizione del 1971 fa una scelta drastica: esclude tutti i modernisti dall'antologia, tranne Rubén Darío, presentato come il padre di tutta la poesia del Novecento. Dunque anche nel testo introduttivo quella «Introduzione al Modernismo» viene sostituita da una prima sezione intitolata «La poesia nuova. Rubén Darío». Il discorso critico si modifica, mostrando forse anche gli effetti delle polemiche degli anni Sessanta, ma scompare pressoché totalmente il quadro di riferimento complessivo. Tentori ricorda solamente che quel gruppo (ormai scomparso dall'antologia) era «votato all'espressione di un esaltato pessimismo, di stremate malinconie e sensualità, di una sensibilità decadente che confondeva

<sup>3</sup> SALVATORE BATTAGLIA, *Decadentismo*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 12, 1931, url [https://www.treccani.it/enciclopedia/decadentismo\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/decadentismo_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (consultato il 30 settembre 2022). Salvatore Battaglia (1904-1971) fu un importante filologo romano e linguista, autore del fondamentale *Grande Dizionario della lingua italiana* che nei suoi anni giovanili si dedicò anche alle letterature di lingua spagnola.

<sup>4</sup> FRANCESCO TENTORI MONTALTO, *Introduzione a Poesia Ispano-americana del 900*, Parma, Guanda, 1957, p. XVI.

amore, gusto della morte e misticismo in una musica suadente e in un'estasi morbosa».<sup>5</sup>

Anche Ravoni e Porta escludono il Modernismo dalla loro selezione, scegliendo di far iniziare la poesia ispanoamericana del Novecento con le Avanguardie, ma nell'introduzione generale Marcelo Ravoni non può dimenticare quelle radici, cui dedica una breve riflessione, legata alla lingua poetica:

Il maggior rinnovamento in profondità nella lingua letteraria spagnola dopo Góngora, cioè la sua moderna e sprovvincializzante flessibilità, viene da un avvenimento principalissimo della fine dell'Ottocento: la letteratura *modernista* degli ispanoamericani. [...] Il *modernismo* invade poi tutto il continente con un'ondata di rinnovamento in cui il nicaragueno Rubén Darío appare come un gigante di nuove e rare perfezioni e come la maggiore irradiazione poetica che avesse avuto in molti anni la lingua spagnola.<sup>6</sup>

Di quel rinnovamento però l'antologia non darà conto, e ancor meno dell'eredità che lascia nei maggiori poeti del Novecento.

Il lavoro di Luca Fiorentino vuole essere invece piuttosto una silloge di voci poetiche più che di correnti e movimenti, poco interessata a descrizioni generali, tanto che una definizione di Modernismo la si ritrova, in forma molto sintetica, solo nella scheda di presentazione di Darío:

Dare in poche parole l'essenza del modernismo è impossibile. Diremo, generalizzando, che i modernisti reagirono alla poesia prosastica dell'età realistica mirando a un rinnovamento nella forma e nel contenuto. Guardarono ai movimenti parnassiano e simbolista francesi, ma si lasciarono guidare dal calore dei sentimenti e non dal canone dell'impassibilità postulato dal parnassianismo. Ebbero il gusto della lontananza e delle cose remote nel tempo (esotismo); diedero alla poesia una vaghezza malinconica, una vibrazione più intensa alla parola; crearono nuove forme metriche, talvolta adattando quelle cadute in oblio; cercarono le allitterazioni; amarono il cromatismo, la fauna e la flora rare, i neologismi, gli arcaismi, la metafora barocca, la musicalità e i simboli in forme raffinate e in sentimenti decadenti; affermarono, in genere, il valore dell'elemento *indio* riconoscendo però l'importanza dell'elemento spagnolo nella loro civiltà.<sup>7</sup>

Queste presentazioni non riescono di fatto nel loro intento di fornire ai lettori italiani un'immagine completa e convincente del Modernismo, e bisognerà aspettare il 1993 per una nuova visione di quell'universo letterario, grazie al lavoro di Roberto Paoli. Nell'introduzione generale alla sua antologia

<sup>5</sup> Ivi, p. XIX.

<sup>6</sup> MARCELO RAVONI, *Introduzione a Poeti ispanoamericani del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. VII-VIII.

<sup>7</sup> LUIGI FIORENTINO, *Ragguagli della poesia Ibero Americana moderna e contemporanea*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria 1974, p. 39.

Paoli costruisce il discorso in un modo assai articolato, distinguendo tra l'apporto di Darío, quello dei suoi contemporanei («La poligenesi del Modernismo») e i suoi sviluppi in area rioplatense. La dimensione innovativa si ritrova in una vera e propria rivoluzione della lingua:

Che contenuti portava il modernismo? Non del tutto nuovi né particolarmente profondi. Ma nuova e profonda, fin dall'inizio, fu l'esigenza di ridare flessibilità, fluidità e suggestività alla parola, di arricchirla nella semantica e nella ritmica senza – almeno in una prima fase – violentarla espressionisticamente. E ci fu anche, non meno iniziale a guardar bene, il sorriso, l'ironia, l'incredulità stupefatta per un mondo così bello e felice da non poter essere vero.<sup>8</sup>

La presenza di un'ironia diffusa nei testi modernisti è un elemento del tutto nuovo, e Paoli torna più volte su questo aspetto, fino a farne il segno distintivo della sua interpretazione:

La dizione modernista autentica non è mai compassata, stentorea, patetica. Il modernismo, prima di diventare apertamente gioco e parodia, ha un'attenuazione del tono, una riserva di riso e di svago sempre sul punto di entrare in circolo, una cordialità conversevole e scherzosa. Si inaugurano tonalità inusitate, coeve e parenti strette del canto di conversazione, che saggia un nuovo melos più aderente al parlato ma senza pregiudicare l'accento lirico. La stessa stagione culminante del modernismo è così piena e matura, così consapevole della sua saturazione e presaga del suo sfiorire che il lettore la riceve come un messaggio intriso di gioco, tra innocenza e malizia, tra rimpianto e garbata irrisione.<sup>9</sup>

Se dunque la definizione del Modernismo nel suo insieme conosce tali cambiamenti, altrettanto accade con i singoli autori, che presenterò di seguito seguendo la cronologia delle traduzioni delle loro varie raccolte che, come si vedrà, non segue l'ordine stabilito dalla storiografia letteraria.

## 2 AMADO NERVO

Il primo poeta modernista tradotto in Italia non fu infatti Rubén Darío, ma Amado Nervo, di cui vennero pubblicati ben tre libri negli anni Venti: nel 1925 appare *La vita completa* (traduzione di *Plenitud*, 1918) presso l'editore Carabba di Lanciano, nella traduzione di Elvira Rezzo, cui seguirà nel 1927 una brevissima selezione di poesie, in una serie dello stesso editore chiamata *I nostri quaderni*, per giungere nel 1930 al volume *Sorella acqua. Plenitudo ed altre liriche e prose*, pubblicato nella collana dell'Istituto Cristoforo Colombo, l'istituzione pubblica che in quegli anni cercò di creare relazioni culturali

<sup>8</sup> ROBERTO PAOLI, *Introduzione a Cent'anni di poesia ispanoamericana*, Firenze, Le Lettere 1993, p. 6.

<sup>9</sup> Ivi, p. 7.



stabili tra l'Italia e l'America Latina. Il volume fu curato da Jesús Rodolfo Lozada, all'epoca uno dei collaboratori stranieri dell'Istituto Colombo, con una diffusione però molto limitata, come avvenne anche con altri volumi pubblicati dall'Istituto.

Questa iniziale presenza di Nervo riflette la sua enorme fama americana e spagnola, ma in Italia viene in realtà proposto come un poeta religioso, quasi mistico, per il quale il Modernismo rappresenta solo un aspetto secondario della sua esperienza poetica. Si può osservare questa linea interpretativa nella voce che gli viene dedicata nell'*Enciclopedia Italiana*, ampia e dettagliata. Salvatore Battaglia lo situa infatti all'interno del gruppo dei modernisti messicani attraverso la sua collaborazione con le riviste dell'epoca, ma ne sottolinea l'«ingenita religiosità»:

Attraverso la collaborazione alla *Revista azul*, diretta da M. Gutiérrez Nájera – allora lo scrittore più rappresentativo della cultura messicana – e della *Revista moderna*, da lui stesso fondata, attorno alla quale si riunivano gl'imitatori di Rubén Darío, il N. venne sviluppando la sua sensibilità lirica, con un contenuto spirituale che oscillò sempre tra un raffinato estetismo "modernista" e una ingenita religiosità. Anche nell'ultimo periodo, in cui entrò nella diplomazia (dal 1905) – che per altro arricchì d'un senso cosmopolita la sua esperienza – il N. intese la vita come assidua ansia di trascendenza, indifferente o superiore alle voci del mondo e confinato in una sua lirica e mistica solitudine.<sup>10</sup>

La consueta ricerca delle fonti ispiratrici lascia poi spazio ad un apprezzamento pieno della personalità poetica di Nervo, situato però in una dimensione più vicina al crepuscolarismo italiano che al Modernismo:

Per quanto il N. tenda alla purezza dell'idea, nella sua ispirazione permane un vago sensualismo, che, appunto perché inconfessato e come represso, si rivela più morbido e più sottilmente malinconico. Se sono ravvisabili in lui residui romantici (specie Bécquer e Campoamor) e forti derivazioni dal simbolismo francese (il N. subì soprattutto l'influenza del Verlaine), tuttavia egli, in quella sua condizione disincantata eppure ansiosa, è poeta personalissimo. Nessuno ha cantato con pari semplicità il trepido e amaro desiderio dei beni lontani, sognati o attesi, la fragile poesia delle cose immateriali, dei colori che sfumano, delle luci che svaniscono, delle solitudini e dei silenzi, l'ineffabile gioia dello spirito che si fa inconscio e libero per identificarsi con l'essenza del creato.<sup>11</sup>

Questa precoce fortuna editoriale non trova poi riscontro nelle antologie: Tentori non lo include nella sua selezione, e troviamo solo quattro sue liriche nei *Ragguagli* di Fiorentino, che nella scheda biografica non si discosta molto dalla Treccani, aggiungendo solo una breve considerazione critica:

<sup>10</sup> S. BATTAGLIA, *Amado Nervo*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 24, 1934, url [https://www.treccani.it/enciclopedia/amado-nervo\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/amado-nervo_(Enciclopedia-Italiana)/) (consultato il 30 settembre 2022).

<sup>11</sup> Ivi.

Inizialmente esuberante e raffinato, dopo i primi libri si libera degli orpelli decorativi e mostra di possedere un tono personale nella duplice tastiera dell'amore e della preoccupazione dell'aldilà. Di solito, esprime l'amore in forme morbidamente pudiche; l'aldilà è interpretato malinconicamente come un porto di quiete, con un profondo sentimento umano e con un misticismo d'impronta panteistica, pur non mancando i momenti di fervida religiosità. Discontinuo nei risultati, ma sempre amabile, anche nelle poesie di palese carattere colloquiale.<sup>12</sup>

Non sorprende allora che con questo tipo di presentazione Nervo non trovasse una grande accoglienza negli anni Settanta, mentre in anni molto più recenti si è avuto un nuovo interesse verso la sua opera, con una raccolta di racconti fantastici (*Pioggia luminosa e altri racconti fantastici*) e una antologia di poesie tradotte da Rosario Trovato:<sup>13</sup> nel primo caso si tratta di una riscoperta della sua opera narrativa, nella chiave di una generale riconsiderazione delle origini del fantastico in America Latina, mentre nel secondo assistiamo a un recupero di autori modernisti da parte del traduttore e curatore del volume, che coinvolge anche Martí.

### 3 RUBÉN DARÍO

Nonostante il riconoscimento del suo ruolo preminente, la poesia di Darío conosce una diffusione abbastanza tardiva in Italia, con una serie di traduzioni molto distanziate tra loro.

La voce dell'*Enciclopedia Italiana* è anche qui un essenziale punto di partenza: molto dettagliata, punta a riassumere le interpretazioni critiche ormai consolidate nel mondo ispanico. Scritta da Mario Casella, oscilla tra due poli: da una parte si concentra su una ricostruzione biografica minuziosa, passando in rassegna tutti i viaggi transatlantici del poeta, mentre dall'altra ricostruisce tutti i possibili legami con le fonti europee, in particolare francesi, e con i suoi contemporanei poeti spagnoli, con una struttura che verrà poi ripresa da quasi tutte le introduzioni successive. Il cosmopolitismo dariano è vissuto allora nell'inclusione in una «stirpe latina», in quegli anni più volte evocata:

Ormai da Parigi il D. si sente veramente il poeta cosmopolita, ma con le sognanti illusioni delle sue terre lontane. In *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (Madrid 1905) le esperienze parnassiane, decadenti e simbolistiche, piegano a maggiore intimità, accolgono la parola del patriottismo e l'orgoglio e la solidarietà della

<sup>12</sup> L. FIORENTINO, *Ragguagli*, cit., p. 61.

<sup>13</sup> AMADO NERVO, *Pioggia luminosa. Racconti fantastici*, Viterbo, Vocifuoriscena, 2019; *Poesie*, Zaffarena Etnea, Algra, 2019.

stirpe latina. Sono elementi nuovi che s'inseriscono nel modernismo estetizzante e lo fanno calare nel movimento della storia presente.<sup>14</sup>

Questa visione verrà poi in parte confermata anche dalla prima consistente selezione di testi di Darío proposti in lingua italiana, presenti nella famosa antologia di Oreste Macrí, *Poesia spagnola del 900* (1952). Darío apre la selezione, dato che viene considerato il pilastro fondamentale della poesia spagnola del Novecento, ma tale posizione è appunto legata alla poesia peninsulare. Macrí ne riconosce il ruolo di ispiratore di tutta una generazione, ma quella interpretazione riguarda quasi solo il rapporto con la Spagna, in quella dialettica tra Modernismo e Generazione del '98 che caratterizza l'antologia dello studioso salentino, e che poi segnerà i suoi successivi studi su Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez. I riferimenti all'origine ispanoamericana rimangono allora sullo sfondo, come in attesa di sviluppi critici ulteriori.

Gli approfondimenti in effetti non mancarono: diversi studi accademici tra il 1953 e il 1960 affrontano il Modernismo ispanoamericano e la figura di Darío: Erminio Polidori, Vittorio Borghini e Cesco Vian gli dedicano studi più o meno ponderosi,<sup>15</sup> che nutriranno l'introduzione di Giuseppe Bellini alla prima antologia interamente dedicata al poeta nicaraguense, pubblicata nel 1961 dalla casa editrice Nuova Accademia, con le traduzioni di Gino Regini, nella collana «Il mosaico dei poeti», una serie con una larga diffusione, e in cui era già stata pubblicata un'ampia antologia di Pablo Neruda, sempre curata e tradotta da Bellini.

L'introduzione, che è una versione ridotta di una parte del saggio pubblicato da Bellini nello stesso anno, rappresenta un momento cruciale nella diffusione di Darío e più in generale del Modernismo, tanto da costituire un punto di riferimento almeno per un paio di decenni. Bellini inizia con un'affermazione molto chiara che situa il Modernismo in una prospettiva finalmente americana, una prospettiva fino a questo momento rimasta abbastanza nell'ombra: «Il modernismo si presentò, tuttavia, come un movimento essenzialmente americano, il primo dell'Ispero America indipendente, e valse a compiere quell'ambientazione culturale di cui l'America abbisognava per nascere a vita originale anche nel campo delle lettere».<sup>16</sup>

Nonostante un'apertura così decisa, nelle pagine successive Bellini torna però a sottolineare l'importanza delle fonti francesi, che considera imprescindibili per comprenderlo e apprezzarlo:

<sup>14</sup> MARIO CASELLA, *Rubén Darío*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 12, 1931, url [https://www.treccani.it/enciclopedia/ruben-dario\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ruben-dario_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (consultato il 30 settembre 2022). Mario Casella (1886-1956) fu uno dei maggiori filologi italiani e dantisti della prima metà del Novecento. Nonostante la sua ferma opposizione al fascismo, fu coinvolto nell'Enciclopedia Italiana per alcune voci fondamentali.

<sup>15</sup> Gli studi italiani più importanti di quegli anni furono quelli di FRANCO MEREGALLI, *Gli iniziatori del Modernismo*, Milano, La Goliardica, 1949; ERMINIO POLIDORI, *Introduzione allo studio del Modernismo letterario ibero-americano*, Milano, Gastaldi, 1953; VITTORIO BORGHINI, *Rubén Darío e il Modernismo*, Genova, Istituto Universitario di Magistero, 1955; CESCO VIAN, *Il «Modernismo» nella poesia ispanica*, Milano, La Goliardica, 1955; GIUSEPPE BELLINI, *La poesia modernista*, Milano, La Goliardica, 1961.

<sup>16</sup> GIUSEPPE BELLINI, *Introduzione alla poesia di Rubén Darío*, in RUBÉN DARÍO, *Poesie*, Milano, Nuova Accademia, 1961, p. 9.

E tuttavia, non per questi elementi extra francesi si può negare che il modernismo rappresenti un'ulteriore «afrancesamiento» della letteratura ispanica, come sostiene invece l'Onís, il quale afferma che il movimento mostrò ben presto la propria originalità in una espressione totalmente nuova nella forma, nel vocabolario, nei tempi e nel sentimento. Qualità, queste, innegabili, indubbiamente, ma che prendono costantemente le mosse dalla letteratura francese.<sup>17</sup>

La prima parte dell'introduzione si conclude poi con una proposta di definizione del Modernismo, all'interno della quale inserire Darío:

Benché in ognuna delle sue maggiori espressioni il modernismo riaffermi l'individualità, l'unicità del poeta, tutti i modernisti presentano alcuni caratteri generali fondamentali dai quali è determinata l'atmosfera modernista. Prevale in essi il soggettivismo, il desiderio di libertà assoluta, un atteggiamento ribelle nei confronti dei moduli borghesi di vita e del conservatorismo cattolico, un atteggiamento angosciato che caratterizza la loro esistenza dominata dal dubbio, dalla delusione e dalla noia.<sup>18</sup>

Nella presentazione del poeta emergono elementi nuovi, che vengono collegati anche all'opera, anche se Bellini cerca sempre di distinguere la poesia dagli incidenti biografici:

Rubén Darío fu una creatura singolare, un misto di «niño grande, inmensamente bueno», come lo definì Valle Inclán, e di poeta maledetto. La sua intrinseca bontà, la sua ingenuità, valsero a fargli perdonare molti degli aspetti sconcertanti che presentò la sua esistenza e a creargli intorno un'atmosfera di simpatia propizia alla sua affermazione che del resto sostenevano qualità veramente eccezionali.<sup>19</sup>

La ricostruzione si concentra sui molti viaggi di Darío, europei e americani, e sugli incontri intellettuali, elementi che formano un'immagine di scrittore cosmopolita che abita differenti universi culturali. Al termine di questa prima parte, Bellini passa all'analisi dei suoi tre libri fondamentali, con precisi richiami ai testi contenuti nella silloge antologica. Di *Azul...* si apprezza più la prosa che la poesia: in quelle pagine Darío rivela infatti «una profonda assimilazione della prosa artistica francese pervenendo a una ricreazione di essa del tutto modernista». <sup>20</sup> Se la poesia non lo convince del tutto, rappresenta comunque per Bellini un passaggio epocale nei temi e nelle scelte, tra i quali si sottolinea una tendenza all'erotismo che si dispiegherà poi pienamente nei libri successivi.

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 11.

<sup>18</sup> Ivi, p. 12.

<sup>19</sup> Ivi, p. 13.

<sup>20</sup> Ivi, p. 18.

È infatti in *Prosas profanas* che Bellini vede il Darío pienamente modernista, ormai perfettamente conscio delle sue possibilità, sia dal punto di vista ritmico e metrico che nella varietà delle figure e delle tematiche evocate. La lettura di Bellini mette però in relazione le innovazioni formali con una ricerca in cui quell'erotismo solo accennato nella raccolta precedente si dispiega in tutta la sua rilevanza:

E tuttavia se l'apporto delle *Prosas profanas* si limitasse a questo, cioè alle innovazioni metriche puramente, la sua portata sarebbe di molto ridotta. Nel libro vi è, invece, una nuova sostanza poetica, che rivela un mondo insospettato in tutta la sua ricchezza, un mondo che non è solamente coloristico e musicale, ma anche più intimamente spirituale, misuratamente malinconico e deluso. [...] A questo proposito si è parlato di paganesimo in Darío: certamente il poeta non rivela spirito religioso nel suo decorativismo, ma il suo profanare i termini liturgici non risponde che a un'intima necessità di deificazione, di nobilitazione dell'elemento erotico che sente in sé così presente. [...] Nella seconda edizione della raccolta non c'era più solamente il poeta squisito, cultore aristocratico della forma, perciò rimpicciolito, secondo il Rodó, nel suo contenuto umano e nella sua universalità, ma un lirico che si rivelava in tutta la sua portata universale e umana, che dimostrava chiaramente quanta carne viva vi fosse nelle *Prosas Profanas* sotto quello che alcuni vollero interpretare come marmo.<sup>21</sup>

La sottolineatura di una separazione tra la forma e un livello più profondo di riflessione ritorna anche nel giudizio sui *Cantos de vida y esperanza*, considerata come la raccolta della maturità, in cui il controllo più misurato della versificazione si collega a un periodo più maturo della biografia dariana. D'altronde la selezione dei testi conferma una tale preferenza: i trenta componimenti di quella raccolta scelti per l'antologia equivalgono a tutti quelli degli altri libri, peraltro anch'essi legati più al contenuto che alla loro rilevanza nella traiettoria poetica dariana. La traduzione di Gino Regini, traduttore multilingue con una traiettoria professionale rispettabile, cerca di riprodurre la musicalità modernista, con risultati a volte anche interessanti – in particolare nei sonetti – ma non riesce sempre nell'intento, soprattutto quando il tentativo di riprodurre le rime lo conduce a forzature di significato che sfociano nella riscrittura più che in una vera e propria traduzione.

Questa lettura critica, che Bellini confermerà nelle diverse edizioni della sua *Storia della letteratura ispanoamericana*, si collega in modo evidente agli studi precedenti, italiani, spagnoli ma anche ispanoamericani, citati con precisione nella bibliografia, ma paga un dazio nei confronti di un'impostazione generale della critica italiana, che ancora alla fine degli anni Cinquanta rimaneva condizionata da un impianto di stampo crociano. In tal modo la ricezione, accademica e non, della poesia di Darío verrà condizionata da questa

---

<sup>21</sup> G. BELLINI, *Introduzione alla poesia di Rubén Darío*, cit., pp. 23-24, 27.

visione, dato che il decennio appena iniziato si rivolgerà verso una letteratura del tutto lontana da quel Modernismo disegnato dall'antologia del 1961.<sup>22</sup>

Nelle antologie degli stessi anni Darío riveste ovviamente un ruolo cruciale, ma i cambiamenti che si possono apprezzare nelle sue presentazioni mostrano un'evoluzione significativa.

La prima antologia di Tentori Montalto non si discosta infatti molto dall'approccio di Bellini: i riferimenti bibliografici sono praticamente gli stessi, forse con una maggiore predilezione da parte di Tentori per quelli spagnoli: «Profeta, padre e vivificatore della poesia ispanoamericana moderna, Rubén Darío ha esercitato un'influenza decisiva sul destino della lirica delle due Spagne. Dalla sua fortunosa avventura umana e letteraria, la poesia uscì rinnovata fin dalle radici, e d'ora in avanti ogni conquista o invenzione lirica, sulle due sponde, porterà segretamente inciso il nome di Rubén».<sup>23</sup>

Emerge poi il tema del «ritorno dei galeoni», in cui Darío è il «nuovo Colombo [che] ritornò attraverso l'oceano in Spagna a fecondare le secche zolle liriche dell'antica patria» e si individua nella varietà tematica e formale e nella dialettica tra amore e morte il cuore della sua poesia:

Il mondo poetico di Rubén Darío: esso è vario, come fu vario l'uomo; l'epica, l'idillio, il lamento, l'invocazione, la meditazione, si mescolano sulle sue pagine con suono quasi sempre sincero e necessario. Se non, come si vorrebbe, un centro, questa poesia ha nell'amore il tema più frequente e prediletto, e a volte ossessivo. [...] C'è un altro fantasma, portatore di gravità e di malinconia – avverte Salinas – che presto invaderà la poesia di Rubén. Questo fantasma, quest'ombra, è il sentimento del tempo e della morte; quando quella lirica ne sarà penetrata e posseduta, diverrà più ricca, più piena e profonda.<sup>24</sup>

La scheda biografica posta in fondo al volume si concentra invece su un aspetto finora rimasto nell'ombra, ma che Tentori enfatizza, forse in modo eccessivo: «Come Gabriela Mistral e César Vallejo, aveva antenati indie; e alluse una volta al suo sangue misto di spagnolo e chorotega. Questo meticciato ha dato all'America di lingua spagnola i frutti più splendidi della sua poesia, quasi che la morente razza india avesse resuscitato in essi la sua antica forza».<sup>25</sup>

Nella riedizione del 1971 il cambiamento di strategia antologica obbliga Tentori a modificare anche la sua presentazione di Darío. Dopo averlo infatti riconosciuto come fondatore della poesia ispanoamericana del Novecento, Tentori ne delimita però con una certa precisione il perimetro, seguendo proprio l'interpretazione di Bellini, quando sottolinea un magistero di tipo spirituale, da cui nasce quello formale:

<sup>22</sup> Nello stesso anno esce anche un'altra piccola raccolta, *Poema dell'autunno e altre poesie*, tradotta da VINCENZO DE TOMASSO, che non aggiunge però molto a quella di Bellini, dato il numero di poesie molto ridotto e la breve introduzione, quasi esclusivamente biografica: RUBÉN DARÍO, *Poema dell'autunno e altre poesie*, Milano, Ceschina, 1961.

<sup>23</sup> F. TENTORI MONTALTO, *Introduzione*, cit., p. XIX.

<sup>24</sup> Ivi, p. XXI.

<sup>25</sup> F. TENTORI MONTALTO, *Poesia Ispano-americana del 900*, cit., p. 460.

Ma la conquista di Rubén è d'ordine spirituale prima che formale; [...] il demone che lo muove è tutt'altro che esteriore: viene dal profondo e incarna una remota insoddisfazione, esprime la necessità, sentita dall'America Spagnola, di trovare la propria lingua. [...] Rubén ha gettato il seme di infinite piante, ha tentato accordi diversi che saranno ripresi e ampliati, ha – soprattutto – insegnato, nei momenti di grazia, con quale semplicità e intensità si possa liberare nella parola il sentimento profondo.<sup>26</sup>

Il ruolo preminente esaltato nei primi paragrafi viene però sorprendentemente sminuito nella chiusura, probabilmente influenzata dalle polemiche degli anni Sessanta, ma giungendo a delle conclusioni del tutto opposte:

Non tutto, oggi, di Rubén si salva. Diremo di più: quello che si salva è poco, ma basta a farne un genio dell'intuizione lirica, un profeta della poesia che premeva alle soglie. C'è una gran parte della sua opera, del suo stesso mondo d'immaginazione, che non ci interessa [...] il fatto esteriore, gli orpelli, la letteratura, quanto sarà poi rifiutato. Ma c'è un'altra voce in Darío; la voce nuda, autentica, che sale da radici insieme ancestrali e sue, e che dà vita a una poesia di tremori, di malinconie laceranti, di nostalgia della purezza, d'infantile paura dinanzi al dolore e alla morte che minacciano l'esistenza. È la voce, voce veramente della solitudine e dell'angoscia esistenziale, che risuona nei tre *Notturni* e in poche altre liriche, con le quali si è voluto rappresentare Rubén Darío in questa antologia. Questo è per noi, benché occupi un luogo poco esteso nello spazio totale della sua opera, il vertice e il centro segreto della poesia del nicaraguense, che vi attinge l'intimo e l'occulto.<sup>27</sup>

L'antologia di Fiorentino presenta la consueta scheda biografica, con una valutazione critica conclusiva che non si allontana molto dalle precedenti: si aggiunge qualcosa solo sulla religiosità del nicaraguense, un tema di particolare interesse per il curatore dell'antologia:

Nonostante il tormento del dubbio, Darío ebbe fede profonda, anche se spesso la sentì in senso panteistico. Tale fede gli permise di spaziare nel Vecchio e nel Nuovo Testamento con una sicurezza forse non minore rispetto a quella avuta per i miti classici dell'Ellade o per le visioni orientali o per quelle cosmopolite. Con la sua straordinaria capacità tecnica, con le virtù stilistiche, con la ricchezza del lessico, con la potenza del temperamento lirico, con la miniera inesauribile dei motivi nel prevalente tono unico, Darío fu un rinnovatore che diede parecchio ai poeti spagnoli e ispano-americani della sua e delle successive generazioni,

---

<sup>26</sup> FRANCESCO TENTORI MONTALTO, *Introduzione alla poesia ispanoamericana*, in *Poeti Ispanoamericani del 900*, Torino, ERI, 1971, p. XIX.

<sup>27</sup> Ivi, pp. XX-XXI.

ridestando lì dal sapore in cui erano caduti e avviandoli verso la grande rinascita dell'età nostra.<sup>28</sup>

Per trovare una nuova traduzione di Darío bisogna aspettare il 1980, con un volume curato da Giampiero Manfredini, apparso in una collezione economica di una casa editrice, la Newton Compton di Roma, che in quei suoi primi anni mostrava una volontà decisamente innovativa: i grandi classici erano venduti a un prezzo molto accessibile, si potevano trovare anche nelle edicole e in particolare la collana «Paperbacks poeti» voleva fornire «volumi dedicati alla poesia ed ai poeti, reinterpretati più modernamente quanto alla resa formale, ma soprattutto polemicamente nel contesto socio ideologico e politico in cui il loro messaggio andò coinvolto», come recitava la controcopertina di tutti i suoi libri.

L'introduzione di Manfredini – un giovane studioso che poi abbandonerà completamente il mondo latinoamericano – cerca infatti di mettere in risalto elementi del tutto assenti nelle letture precedenti, sulla scorta soprattutto degli studi critici di Ángel Rama, più volte citato. Tra essi emerge fin dall'inizio un certo legame con il *rétro*, che sfocia poi nel kitsch, tema di grande attualità negli anni Ottanta:

L'angolo di visuale da cui si guarda al poeta deve essere allora differente: implica la valutazione del suo cosmopolitismo, quello della sua opera, e non sfugge oggi al fascino esercitato da un certo piacere del *rétro*, che non è poi tanto peculiare di questi anni né, più estesamente del solo 900, come tanti vezzi rubendariani stanno proprio a dimostrare. [...] nelle proprie rime accolgono questi materiali in un crescendo che al gioco del raffinamento nella versificazione vede accompagnarsi un irrompere sempre più prepotente del kitsch: dagli accenni a presenze esotiche all'oro, il gobelin, i cristalli, le rose, i vasi cinesi, il Pierrot, il caffè galante, il fine baccarà, lo champagne, la Gautier, in un contesto impregnato di tangibile compiacimento, del piacere esaltato nell'agnizione del risultato lirico composto nella più rappresentativa e compiuta creazione modernista.<sup>29</sup>

Altro aspetto che Manfredini rileva con una certa insistenza è la consapevolezza del poeta rispetto al suo ruolo nel campo letterario, testimoniato dal proliferare nell'opera di Darío delle *Artes Poéticas*, rintracciabili in tutti i libri del nicaraguense:

Complementare alla posizione del poeta cosmopolita è quella del ricercatore cosciente del proprio ruolo nella storia letteraria: lo scarto fra società vissuta e le forme poetiche che essa genera richiede al poeta una lucidità che gli consenta di sapere cosa volere da sé stesso. È su questo motivo che nasce un altro filone a percorrere l'intera raccolta lirica di Rubén Darío, concretizzato nelle numerose arti poetiche rispondenti a

<sup>28</sup> L. FIORENTINO, *Ragguagli*, cit., p. 40.

<sup>29</sup> GIAMPIERO MANFREDINI, *Introduzione*, in R. DARÍO, *Poesie*, Roma, Newton Compton 1990, pp. 7, 13.



un concetto antico della loro funzione: l'enunciazione dei modi di far poesia è essa stessa fatta poesia.<sup>30</sup>

Non mancano poi numerosi riferimenti a una lettura in termini sociologici e politici, derivata direttamente dal taglio degli studi apparsi in America Latina fin dagli anni Sessanta:

Nella morsa dell'antinomia dominante-dominato egli canta l'America spagnola, cristiana, baluardo di civiltà contro la barbarie, contro il materialismo nordamericano, secondo una formula che, se nel mondo cristiano e manicheo ha ormai fatto la sua fortuna e per altri versi il suo tempo, non manca al momento in cui il poeta agisce – e subite le mediazioni della sublimazione poetica – di sprigionare una propria vitalità. [...] E in questa raccolta più che altrove che il filone lirico implicante i segni di coscienza della dipendenza – per comodità: del colonialismo – nel suo divenire trova spazi a correzione quasi delle enunciazioni manichee che nell'esaltazione della civiltà dell'America spagnola e cristiana nascondevano le responsabilità storiche della subalternità anche, certamente, culturale: primi passi sulla strada di una presa d'atto che la letteratura latinoamericana saprà poi far propria.<sup>31</sup>

Anche la selezione dei testi mostra la stessa ricerca di aggiornamento: si recuperano testi giovanili, introvabili in altre raccolte, con un' enfasi maggiore anche sulle raccolte tardive e sulle *poestas dispersas*. Una rinnovata attenzione che si riflette in un lavoro traduttivo non banale, con risultati che purtroppo però non arrivarono ai destinatari immaginati: di tutta la collana questo sarà il solo volume a non conoscere ulteriori ristampe, nemmeno in tutte le numerose rivisitazioni che la casa editrice farà della serie.

Dopo altri dieci anni uscirà la prima traduzione di un libro completo di Darío. Nel 1990 esce infatti *Azzurro...*, presso l'editore Liguori di Napoli, curato da Maria Rosaria Alfani: si tratta in realtà di una vera e propria edizione critica, con un'introduzione di circa quaranta pagine, cronologia e ampia bibliografia, cui segue una nota della traduttrice. Il volume è poi completato da note dettagliate ai singoli testi, che ne rintracciano genesi e significato. La collocazione in una collana universitaria dedicata alle letterature di lingua spagnola spiega l'organizzazione del libro e di un'introduzione di taglio accademico, con molti riferimenti alle poesie francese e spagnola, mentre meno evidente appare il collegamento alla poesia ispanoamericana. Le note rappresentano un valore aggiunto, ma confermano come il volume sia stato pensato per un uso prevalentemente didattico per l'università, più che a una diffusione verso un pubblico più generale.

Nel 1992 l'antologia di Roberto Paoli pone le basi per una lettura di Darío profondamente diversa, come si è già osservato per il Modernismo in generale, in un dialogo fecondo con le correnti critiche più recenti – soprattutto ispanoamericane. Dopo l'inevitabile riconoscimento del ruolo di fondatore

<sup>30</sup> Ivi, p. 9.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 14, 15-16.

del Modernismo e della poesia di lingua spagnola del Novecento, Paoli lo spiega però in modo alquanto diverso:

La carta vincente di Rubén Darío (ma si potrebbe dire di tutto il modernismo) fu l'aver individuato fuori dalla tradizione ispanica, lontano dalla fatale immediatezza della geografia e della storia, un luogo di rinascita sopranazionale, magari più interiore che esteriore, di recupero di una qualità linguistica di prim'ordine smarrita nel corso dei secoli o scaduta a *routine* accademica. [...] Il modernismo non si esaurisce nell'esperienza francese, soprattutto rappresentata da parnassiani e simbolisti, perché Rubén Darío non si limitò a scoprire a tutte le Spagne la Francia, quella più aggiornata e cosmopolita, ma riscoprì agli stessi ispanici la tradizione spagnola più genuina e profonda.<sup>32</sup>

Paoli si concentra poi soprattutto su *Prosas profanas* (di cui traduce le imprescindibili «Era un aire suave...» e «Sonatina», sorprendentemente mancanti in tutte le raccolte e antologie precedenti), indicandone però alcune caratteristiche che abbiamo già visto nelle sue considerazioni sul Modernismo:

Poi vengono *Prosas Profanas*, il libro di maggiore impatto storico del poeta. «Era un aire suave...», testo iniziale e veramente emblematico della raccolta, esprime un sentimento di ironica nostalgia per un mondo che si sa essere falso, di maniera, ma insostituibilmente felice. È la perfetta messa in scena lirica di una gioia irrefrenabile che si dubita se, dove e quando sia stata realmente possibile, ma che idealmente esplose in ogni tempo e in ogni luogo. A torto sono stati discussi i virtuosismi musicali e il funambolismo verbale di questa poesia come di altre del medesimo libro, perché non si tratta di vacui ornamenti ma di manifestazioni quasi naturali e spontanee del mondo che vi è descritto, governato dal piacere. [...] *Prosas profanas* attira come un palinsesto, come una mostra di riletture di stili del passato ricca di sorprendenti filtraggi e contaminazioni.<sup>33</sup>

Questa lettura si allontana ormai definitivamente dalla visione di Darío come poeta decadente, aprendo la strada a nuove versioni italiane, che però non hanno ancora visto la luce.

Quando infatti appare nel 1998 la traduzione di *Canti di vita e di speranza*, pubblicata da Passigli nella sua collana di poesia, ancora oggi di un certo prestigio nella nicchia, limitata ma fedele, dei lettori appassionati al genere, il fallimento dell'operazione editoriale è pressoché totale. Il volume, curato da Maurizio Fantoni Minnella e tradotto da Enza Minnella, presenta una breve introduzione con il titolo «Intermezzo tropicale o la malinconia del cigno. Note critiche sulla poesia di Rubén Darío», oltre a una sintetica cronologia e un'ancora più sintetica bibliografia.

L'introduzione svara su molti temi – la poesia nicaraguense contemporanea, José Lezama Lima, una generica visione dell'America Latina – ma non si

<sup>32</sup> R. PAOLI, *Introduzione*, cit., pp. 6-7.

<sup>33</sup> Ivi, p. 9.

sofferma molto su Darío e il Modernismo, come se volesse allontanarsi da un inquadramento troppo accademico. Il problema è che il curatore in realtà mostra di conoscere molto poco il contesto della scrittura dariana, una lacuna che condiziona poi anche la traduzione, piena di errori anche grossolani, come si osserva dall'incipit del poema *Yo soy aquel...*, testo cruciale della poetica di Darío:

Yo soy aquel que ayer no más decía  
el verso azul y la canción profana,  
en cuya noche un ruiseñor había  
que era alondra de luz por la mañana.

El dueño fui de mi jardín de sueño,  
lleno de rosas y de cisnes vagos;  
el dueño de las tórtolas, el dueño  
de góndolas y liras en los lagos;

y muy siglo diez y ocho y muy antiguo  
y muy moderno; audaz, cosmopolita;  
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,  
y una sed de ilusiones infinita.

Io sono, quello che ieri *più non* diceva  
il verso azzurro e la canzone profana  
nella cui notte un usignolo c'era  
allodola di luce per il mattino.

Il signore *fuggì* dal mio giardino di sogno,  
pieno di rose e di cigni leggiadri;  
il signore delle tortore, il signore  
di gondole e lire nei laghi;

e *molti secoli dieci e otto* e molto antichi  
e molto moderni, *audaci e cosmopoliti*;  
con Hugo forte e con Verlaine ambiguo,  
e una sete di illusioni infinita.<sup>34</sup>

Gli errori di traduzione, qui segnalati dal carattere in grassetto – che non meritano ulteriori commenti – si moltiplicano lungo tutto il libro, rendendo a volte incomprensibile il senso dei testi poetici, quando non ne stravolgono il significato. Il tentativo meritorio di proporre uno dei libri fondamentali della poesia di Darío, e delle letterature di lingua spagnola naufraga, dunque, proprio al momento della traduzione, in un fallimento editoriale e traduttivo.

<sup>34</sup> RUBÉN DARÍO, *Canti di vita e di speranza*, Firenze, Passigli, 1998, p. 24. Questa stessa traduzione è quella pubblicata da Fabbri Editore nello stesso anno, per la collezione *I grandi classici della poesia*, che si vendeva solo in edicola.

Anche se questa ricerca si concentra sulla ricezione della poesia modernista, non si può ignorare che a partire dagli anni Ottanta c'è stato un nuovo interesse anche nei confronti della prosa di Darío, sia nella forma narrativa che in quella saggistica.

Il primo volume pubblicato in tale ambito è stato *Il velo della Regina Mab e altri racconti*, curato da Lucio D'Arcangelo, in cui si ritrovano i testi più famosi della produzione narrativa di Darío. Nell'introduzione il curatore ricostruisce una ricca rete di riferimenti intertestuali, europei e nordamericani, ma anche qui la cultura ispanoamericana rimane nell'ombra, giacché secondo D'Arcangelo è il cosmopolitismo il segno di identità dello scrittore.

Decisamente meno curata è la raccolta *Racconti*, pubblicata dalla editrice Maitana: contiene una prefazione, essenzialmente biografica e abbastanza superficiale, a cura della redazione editoriale, che firma con lo pseudonimo di Madigra anche la traduzione, sulla quale è meglio sorvolare.<sup>35</sup>

In anni molto più recenti sono stati poi pubblicati due volumi dalla piccola casa editrice Vocifuoriscena di Viterbo, che già nei titoli indicano come l'interesse editoriale si orienti verso quella dimensione esoterica e fantastica presente nella prosa di Darío, che sembra corrispondere a inquietudini molto contemporanee, come afferma la controcopertina della seconda raccolta, intitolata *Racconti pagani, fiabeschi, mistici*:

Ingiustamente oscurati dalla grandezza dell'opera poetica, i racconti di Rubén Darío sono una parte fondamentale del suo universo letterario. A partire dai testi giovanili, in cui il narratore rievoca il mondo meraviglioso della mitologia greca, riscrive le leggende cavalleresche, attualizza i racconti di fate, viene sedotto dagli scenari esotici delle Mille e una notte, riproponendo una sensualità neopagana in chiave moderna, il Darío maturo si avventura in territori oscuri e inquietanti.<sup>36</sup>

Nel campo della saggistica si segnala l'edizione de *Gli eccentrici*, a cura di Alessandra Ghezzani, che propone un itinerario sul processo di diffusione dell'estetica simbolista in America Latina, a partire da questo testo fondamentale del Modernismo.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> RUBÉN DARÍO, *Il velo della Regina Mab e altri racconti*, Firenze, Sansoni, 1988; *Racconti*, Milano, Maitana, 1995. Nel 1987 era anche uscito un piccolo volume nella casa editrice Theoria, che conteneva solo quattro racconti. Il sottotitolo recava però già l'indicazione «racconti fantastici» (*La larva. Racconti fantastici*, Roma, Theoria).

<sup>36</sup> RUBÉN DARÍO, *Racconti pagani, fiabeschi, mistici*, Viterbo, Vocifuoriscena, 2019, controcopertina. L'altra raccolta si intitola *Thanatopia. Racconti fantastici, esoterici e del terrore*, Viterbo, Vocifuoriscena, 2016.

<sup>37</sup> RUBÉN DARÍO, *Gli eccentrici*, Pisa, ETS, 2013. Alessandra Ghezzani ha tradotto anche l'autobiografia di Darío, apparsa nel 2016 (*La mia vita*, Roma, Castelvetti). Per completezza si dovrà ricordare anche il *Diario d'Italia*, curato da TERESA CIRILLO, Napoli, Guida, 1994.

#### 4 JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

Il poeta colombiano è già presente nell'*Enciclopedia Italiana* ed Emilio de Matteis gli dedica una voce che nella sua sinteticità racchiude quasi tutti gli elementi che poi si ritroveranno anche nelle antologie e nei volumi singoli successivi: «Riesumatore dei vecchi metri poetici, specie del dodecasillabo, pur facendo qualche concessione a forme moderniste, il S. fu molto disordinato, ma sempre di elevata ispirazione. La sua composizione più nota è *Nocturno*, pervasa di una chiara influenza di G.A. Bécquer, il lirico spagnolo».<sup>38</sup>

Quel «disordine» si rispecchia infatti in tutti i profili biografici, marcati dalle tragedie vissute da Silva nella sua breve vita, che vengono collegate direttamente alla sua poetica, variamente riscattata dai diversi curatori. Tentori Montalto la definisce in termini quasi crepuscolari:

Sensualità, tristezza, ironia dolorosa, sono le corde della sua poesia votata all'inquietudine e ossessionata dalla morte. [...] Le sue liriche, figlie di un'immaginazione malinconica, sono popolate da “sogni confusi”, da fantasmi, da forme incerte e paurose. La fantasia di Silva però, come la sua vita, è soprattutto patetica, e contempla con estatico orrore la morte, vera patria dell'anima di questi padri della sensibilità modernista.<sup>39</sup>

Se Fiorentino lo definisce invece «poeta di transizione tra romanticismo e modernismo»,<sup>40</sup> Paoli lo inquadra dal lato della scrittura, definendo il suo stile come «il più puro, lunare e diafano del modernismo»,<sup>41</sup> reclamandone un'analisi più approfondita.

Un richiamo in qualche modo accolto da due pubblicazioni di area accademica: nel 1983 con la traduzione de *El libro de versos*, con un'introduzione di Franco Meregalli, i cui studi sul poeta colombiano risalivano agli anni Sessanta, cui segue nel 2019 una raccolta, curata da Domenico Cusato e Sabrina Costanzo, che presenta i testi più noti di Silva.<sup>42</sup> In entrambi i casi il lettore italiano potrebbe dunque accedere ad una visione molto più completa di quella proposta dalle antologie, ma purtroppo la scarsa diffusione di questi volumi non ha davvero contribuito a un cambiamento sostanziale.

<sup>38</sup> EMILIO DE MATTEIS, *José Asunción Silva*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 31, 1936. url [https://www.treccani.it/enciclopedia/jose-asuncion-silva\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/jose-asuncion-silva_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (consultato il 30 settembre 2022). Emilio De Matteis fu un divulgatore della letteratura argentina in Italia, di cui si registra la presenza sulle due rive dell'Atlantico. Collaborò all'*Enciclopedia Italiana* scrivendo numerose voci dedicate a politici, giornalisti e scrittori ispanoamericani.

<sup>39</sup> F. TENTORI MONTALTO, *Introduzione*, cit., p. XIX.

<sup>40</sup> L. FIORENTINO, *Ragguagli*, cit., p. 26.

<sup>41</sup> R. PAOLI, *Introduzione*, cit., p. 16.

<sup>42</sup> JOSÉ ASUNCIÓN SILVA, *El libro de versos*, Roma, Bulzoni, 1983; *Antología poética*, Messina, Lippolis, 2019.

## 5 JOSÉ MARTÍ

Il ruolo più importante riconosciuto al poeta cubano fu naturalmente quello politico, ma già nella voce dell'*Enciclopedia Italiana*, affidata a Salvatore Battaglia, viene dato un certo risalto alla sua produzione poetica, collegando Martí a Darío e al Modernismo, e situandolo così in un discorso più ampio:

Nell'unità della sua vita, tesa verso i grandi valori dello spirito e della patria, l'attività letteraria e la poesia soprattutto sono concepite dal M. come azione eroica, suscitatrice di supremi ideali, esaltatrice delle più profonde energie morali. La sua opera perciò è ricca di contenuto umano, calda di fervore oratorio, sempre accesa da un'interna esaltazione. Per questo bisogno di comunicare direttamente e di esprimersi con schiettezza, il suo stile è impetuoso, senza rifinitezza letteraria, con un linguaggio irriflesso, che se a volte è oscuro e perfino arbitrario, ha però la poesia della sincerità genuina, incontrollata, esuberante. Per questi motivi la sua lirica (*Ismaelillo*, 1882; *Versos sencillos*, 1891) ha un vigore nuovo, che trascende la sensibilità romantica del poeta, e canta i suoi affetti, le sue inquietudini, le ansie malinconiche della sua vita e della sua terra con una modernità di tono e un'originalità di tecnica che stupivano lo stesso "modernista" Rubén Darío.<sup>43</sup>

Nonostante questo precoce apprezzamento, la traduzione delle sue poesie tarderà molto a vedere la luce. All'inizio degli anni Settanta si darà infatti la precedenza alla sua opera saggistica, in particolare a quella d'ispirazione politica, come avviene nei volumi curati da Antonio Melis, e dalla redazione della rivista *Ideologie*, con l'introduzione di Cintio Vitier.<sup>44</sup> Bisognerà dunque aspettare vent'anni prima di trovare traduzioni di testi letterari di Martí: tra il 1993 e il 1995 la casa editrice bolognese Synergon pubblica in piccole edizioni per bambini alcuni racconti tratti da *La edad de oro*, cui seguono le poesie pubblicate sulla stessa rivista, tradotte da Irina Bajini.<sup>45</sup> Nel 1996 escono poi due libri che sembrano preludere a una maggiore attenzione verso la sua opera: Dario Puccini traduce per Sellerio le cronache del 1881-1882 sul processo Guiteau, l'assassino del presidente statunitense Garfield, cercando di recuperare il Martí cronista, mentre Gianni Guadalupi traduce i *Versos sencillos*, con un titolo che vuole giocare su un particolare noto per i lettori italiani, ma del tutto estraneo alla poetica martiana. Il libro si intitola infatti *Guantanamo. Le più belle poesie cubane*, e viene pubblicato dalla casa editrice Zelig, una costola abbastanza effimera della Baldini & Castoldi: anche nella presentazione della controcopertina viene esplicitamente ricordato questo legame tra

<sup>43</sup> SALVATORE BATTAGLIA, *José Martí*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 22, 1934, url [https://www.treccani.it/enciclopedia/jose-marti\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/jose-marti_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (consultato il 30 settembre 2022).

<sup>44</sup> JOSÉ MARTÍ, *Cuba USA America Latina. Scritti politici 1871-1895*, Firenze, La Nuova Italia, 1972; *José Martí. Antologia di testi e antologia critica*, Bologna, Ideologie, 1974.

<sup>45</sup> JOSÉ MARTÍ, *Mignolo; Nene birichina; Tre eroi; La bambola nera; Bebe e il signor Don Pomposo*, Bologna, Synergon, 1993; *L'età d'oro. Poesie*, Bologna, Synergon, 1995.

i versi di Martí e la popolare canzone cubana, omettendo però che la famosa versione musicale nacque negli anni Trenta, quando il poeta è morto da tempo.<sup>46</sup> Saranno comunque i *Versos sencillos* ad essere di nuovo tradotti nel 2004 da Giampietro Schibotto, e nel 2016 è apparsa una selezione più ampia delle poesie di Martí, curate e tradotte da Rosario Trovato. Nel frattempo, Italia Maria Cannataro si propone di far riscoprire la complessità del pensiero politico martiano grazie a una nuova antologia di saggi, con la volontà di superare la visione di «una terra identificata in maniera ancora troppo stringente con la dittatura di Castro e con il folclore che la circonda», come si afferma nella controcopertina.<sup>47</sup>

Anche la presenza nelle antologie si rivela abbastanza povera, e si concentra quasi esclusivamente sui *Versos sencillos*. Troviamo infatti solo tre poesie in quella di Tentori Montalto, altrettante in quella di Fiorentino, mentre uno spazio più ampio gli viene dato da Paoli, con sette testi, peraltro tutti molto brevi. Anche qui le introduzioni generali e le brevi biografie vogliono offrire un profilo sintetico dell'autore, e lo collegano inevitabilmente all'immagine del «padre della patria». Tentori Montalto definisce Martí come un «nuovo Byron»,<sup>48</sup> contrapponendolo a Darío: «egli si rivela intero e vivente nei suoi versi, dà in essi la sua misura d'uomo».<sup>49</sup> Ravoni, pur non includendolo nell'antologia, lo cita come iniziatore della poesia modernista, in un breve ma folgorante periodo: «Il cubano José Martí, splendente e liberatore in più di un campo, la inaugura [la poesia modernista] nella sua maggiore novità, sia nella poesia sia nella prosa, mentre tutta la sua vita di poeta, di scrittore e di pensatore tende a una sola principale preoccupazione: organizzare l'ultima guerra di liberazione contro la Spagna, nella quale trova la morte».<sup>50</sup>

Anche Fiorentino dedica gran parte della scheda alla biografia, arricchendola però di una citazione dalla storia letteraria di Bellini sul valore della prosa martiana, mentre esprime chiaramente la sua preferenza per i *Versos sencillos*, dove la «semplicità che obbedisce a un'ispirazione profonda in cui la materia e le forme tradizionali hanno un senso nuovo, e di difficile conquista, della musicalità, in versi brevi e densi, con un senso nuovo che dà alle poesie di Martí chiare anticipazioni modernistiche».<sup>51</sup>

Paoli approfondisce il ragionamento sullo stile poetico nell'introduzione generale, e anche lui sottolinea la brevità e la semplicità del verso martiano, appartenente comunque alla galassia modernista:

In Martí colpiscono la brevità e quasi l'esilità dei versi e delle strofe, sostenute tuttavia da un io ardente dalle risonanze whitmaniane, in possesso di una forza morale soggiogante. A contrasto con l'umile e

<sup>46</sup> JOSÉ MARTÍ, *Il processo Guiteau*, Palermo, Sellerio, 1996; *Guantanamo. Le più belle poesie cubane*, Milano, Zelig, 1996.

<sup>47</sup> JOSÉ MARTÍ, *Versi semplici*, Reggio Calabria, Città del Sole, 2004; *Poesie*, Zafferana Etnea, Algra, 2016; *Il pensiero politico di José Martí. Scritti scelti*, Cosenza, Rubbettino, 2019.

<sup>48</sup> F. TENTORI MONTALTO, *Introduzione*, cit., p. XVII.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> M. RAVONI, *Introduzione*, cit., p. VII.

<sup>51</sup> L. FIORENTINO, *Ragguagli*, cit., p. 14.

modesta metrica, col linguaggio spoglio e popolareggiante, c'è una personalità gigantesca, una moralità assoluta. [...] La lezione di Martí, pur essendo anch'essa di schietta matrice modernista, era però tale da piacere agli antimodernisti, cioè a coloro che, come Miguel de Unamuno, trovarono estetizzanti e «disumanizzate», nonché troppo debitrice del decadentismo francese, la visione e la scrittura di Rubén Dario.<sup>52</sup>

## 6. I POETI DELLE ANTOLOGIE

Un rilevante gruppo di autori modernisti non conosce poi alcuna pubblicazione di volumi singoli dedicati alla loro opera, rimanendo confinati alla sola presenza antologica.

### 6.1 MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

Lo scrittore messicano è uno dei grandi assenti nelle traduzioni italiane, con una traiettoria davvero effimera. La sua prima apparizione nell'*Enciclopedia Italiana*, con una voce scritta da Ezequiel A. Chávez, contiene un accenno alla religiosità dell'autore abbastanza inatteso, e che di certo non aiuta a comprenderne il contributo letterario, presente solo nell'ultima riga:

Seramente religioso, approfondì nella sua lirica il lato sentimentale della fede, con un'alternativa di religiose affermazioni e di pessimistici abbandoni, sotto l'influenza soprattutto del Renan, del Musset e del Leopardi. Spirito assimilatore, aderì alle maggiori correnti intellettuali dell'epoca, che diffuse, con intima persuasione e in una prosa personalissima, attraverso una fervida attività critica e giornalistica: in molti dei suoi atteggiamenti si fa presentire il modernismo.<sup>53</sup>

Tentori Montalto lo inserisce nella sua antologia del 1957 con sei poesie, e la brevissima presentazione biografica è a dir poco fulminante: «Manuel Gutiérrez Nájera è simile ai suoi contemporanei Casal e Silva nell'inquietudine, nel disordine dell'esistenza, nel pessimismo. Giornalista, liberava nella poesia, strappata a un mestiere forse non amato, le fantasie della sua natura ansiosa e incline al funereo».<sup>54</sup> Non stupisce dunque che i testi selezionati facciano tutti riferimento alla morte, in forme diverse.

Paoli seleziona solo la poesia «En la muerte de Manuel Álvarez del Castillo», ma lo presenta in modo assai diverso, mettendo in risalto la vasta cultura

<sup>52</sup> R. PAOLI, *Introduzione*, cit., p. 14.

<sup>53</sup> EZEQUIEL A. CHÁVEZ, *Manuel Gutiérrez Nájera*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 18, 1933, url [https://www.treccani.it/enciclopedia/manuel-gutierrez-najera\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/manuel-gutierrez-najera_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (consultato il 30 settembre 2022). Ezequiel A. Chávez (1868-1946) fu un importante intellettuale messicano degli anni Trenta, che occupò rilevanti cariche istituzionali. Scrisse alcune voci messicane per l'*Enciclopedia Italiana*.

<sup>54</sup> F. TENTORI MONTALTO, *Poesia Ispano-americana del 900*, cit., p. 458.



autodidatta, la sua attività giornalistica e il ruolo nello sviluppo del Modernismo, attraverso la sua opera poetica e in prosa, di cui si afferma che «il prosatore non fu certamente inferiore al poeta; anzi, per gli inizi della prosa modernista, assume un rilievo anche più marcato».<sup>55</sup> Per tale ragione forse l'unico altro testo ad essere poi tradotto sarà il racconto «La novella del tranvai», in una collocazione però abbastanza anomala, non legata al Modernismo, quale fu l'antologia *Donne allo specchio*, curata da Martha Canfield, dedicata alla presenza delle donne nella letteratura ispanoamericana.<sup>56</sup>

## 6.2 JULIÁN DEL CASAL

Anche in questo caso tutto inizia con la voce dell'*Enciclopedia Italiana*: di nuovo Salvatore Battaglia inserisce Casal chiaramente nella scia del Decadentismo:

La tristezza dello spirito e l'infermità del corpo, che presto ne consumarono la giovinezza, riflettono nella sua vita e nella sua poesia una dolcezza melanconica e un'infinita ansia dolorosa. Lontano dalle contese politiche che travagliarono la patria, e come naufrago della vita, si rinchiuso in una solitudine lirica. Unico in Cuba e tra i primissimi in America, raggiunse una purezza d'ispirazione e una trasparenza di tecnica che lo fanno precursore del "modernismo" e lo avvicinano spiritualmente a Rubén Darío. Senti fortemente l'influsso del migliore Baudelaire e dei parnassiani: Parigi fu sempre la città lontana del suo sogno. Tuttavia la breve attività non gli consentì di maturare quei germi e quei grandi presagi artistici, rimasti un po' incerti e disuguali: *Hojas al viento* (1890), *Amor en el claustro*, *Idilio realista* e *Nieve* (1891) sono le sue cose migliori, tutte penetrate da un sottile decadentismo.<sup>57</sup>

Le antologie non contribuiscono a cambiare il panorama: Tentori Montalto e Paoli si concentrano sui dati biografici, senza molti approfondimenti ulteriori, concludendo entrambi con l'aneddoto della morte improvvisa durante un pranzo, mentre Fiorentino sottolinea anche «l'amore di Casal per la città e la vita innaturale, la lode per la morfina che produce quella *dicha artificial que es la vida verdadera*».<sup>58</sup> Tentori aggiunge che «la sua esaltata fantasia decadente disegna un universo tra mistico e morboso»,<sup>59</sup> e in tutte e tre le

<sup>55</sup> R. PAOLI, *Introduzione*, cit., p. 77.

<sup>56</sup> MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA, *La novella del tranvai*, in *Donne allo specchio. Racconti ispanoamericani fra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 49-58.

<sup>57</sup> SALVATORE BATTAGLIA, *Julián del Casal*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 9, 1933, url [https://www.treccani.it/enciclopedia/julian-del-casal\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/julian-del-casal_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (consultato il 30 settembre 2022).

<sup>58</sup> L. FIORENTINO, *Ragguagli*, cit., p.22.

<sup>59</sup> F. TENTORI MONTALTO, *Introduzione*, cit., p. XVIII.

presentazioni si evidenziano i forti legami con le fonti francesi, quasi fosse il più *afrancesado* dei modernisti.

Nelle sillogi antologiche vengono proposti in tutto solo dieci testi poetici, che sono però curiosamente tutti diversi, pur se legati a quella stessa interpretazione di partenza.

### 6.3 LEOPOLDO LUGONES

Leopoldo Lugones conosce un cammino molto diverso rispetto a tutti gli altri autori fin qui esaminati: comincia ad apparire in alcune antologie italiane già agli inizi degli anni Trenta, ma con dei riferimenti che non lo collegano direttamente al Modernismo, anche se lo fa la voce dell'Enciclopedia Italiana, stranamente anonima, che risulta abbastanza dettagliata, mostrando una conoscenza non superficiale dell'autore argentino: «L'amicizia di Rubén Darío, che il L. conobbe a Buenos Aires, lo orientò più decisamente verso la sensibilità modernista, che in lui rimase la più forte e la più palese, nonostante le inquiete e molteplici tendenze del suo spirito.», per poi allargare lo sguardo all'insieme di un'opera che viene avvertita come complessa e variegata:

Passato con curiosità appassionata attraverso l'esperienza dei più diversi movimenti d'arte e di pensiero, il L. ritrovò dappertutto un suo personale atteggiamento, così intimamente originale e coerente da fare della sua poesia e della sua prosa opera di maestro e di educatore. Nella complessità dei suoi interessi – meditò di filosofia, di scienza, di storia, di politica, sempre con animo di idealista – prevale una concezione fortemente individualistica, che meglio si esprime nella forma simbolica, aristocratica e tormentata della sua lirica. [Le raccolte poetiche] sono un commento pittorico, lussureggiante e malinconico della propria vita sentimentale e di quella più vasta e più meravigliosa della natura argentina. Le stesse opere di storico, di critico e di narratore non soltanto appagano il romantico interesse per la vita indigena, selvaggia e primitiva, ma riecheggiano quel suo temperamento liricamente prezioso e tormentato, forzato da una tensione umana e da una accensione formale che non hanno riposi e mai si adagiano sulle stesse vie.<sup>60</sup>

Questo apprezzamento si riflette in una presenza significativa nelle antologie di poesia rioplatense uscite in Italia in quegli anni: sei componimenti si trovano nell'*Antologia della poesia argentina moderna*, curata da Folco Testena (1927), e sette ne *Il libro de la Pampa*, di Gherardo Marone (1937). Si tratta di tredici poesie diverse, che sono però tutte legate alla produzione più paesaggistica e localistica di Lugones, ormai lontana dal Modernismo.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> ANONIMO, *Leopoldo Lugones*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 21, 1934, url [https://www.treccani.it/enciclopedia/leopoldo-lugones\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/leopoldo-lugones_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (consultato il 30 settembre 2022).

<sup>61</sup> FOLCO TESTENA, *Antologia della poesia argentina moderna*, Milano, Alpes, 1927; GHERARDO MARONE, *Il libro della pampa. Antologia di autori argentini*, Lanciano, Carabba, 1937. Folco Testena (1875-1951, pseudonimo di Comunardo Braccialarghe) e Gherardo Marone (1891-1962) furono due figure di rilievo nelle relazioni culturali tra Italia e Argentina.

Tentori Montalto include quattro suoi testi nel volume del 1957, tutti legati all'«amore per la terra», mentre Fiorentino lo esalta come «il maggior poeta argentino di ogni tempo»,<sup>62</sup> con una presentazione delle sue raccolte principali, e posizionandolo rispetto al modernismo in generale: «Nel complesso, con Lugones, il modernismo guadagna in latitudine e talvolta in bellezza, ma in pari tempo mostra che va esaurendosi per il premere di una nuova sensibilità e di un nuovo tipo di poesia».<sup>63</sup>

Paoli lo inquadra invece in modo assai più completo nel modernismo rioplatense, suggerendo collegamenti all'interno di una costellazione di poesia crepuscolare che va da Samain a Jammes, fino a Gozzano, attraverso la figura del *solterón*, soggetto di uno dei testi prescelti. Anche Paoli segnala poi il superamento del modernismo in Lugones, ma con un riferimento preciso a *Lunario sentimental*, rimasto del tutto fuori dalle presentazioni precedenti: «Lugones non è futurista ma già comincia a uccidere il chiaro di luna per eccessiva dilatazione metaforico-lessicale. Egli è poeta di sensazioni che restituisce sovente filtrate da un'elaborazione intellettuale, in una ricerca di arricchimento (anziché di quello sfoltoimento che sarebbe stato necessario) affidato a una strabiliante strumentazione retorica, tra cui primeggiano le sinestesie».<sup>64</sup>

Anche con Lugones si registra poi un crescente interesse verso la sua prosa narrativa, in particolare quella definita come «fantastica». La sua inclusione nella *Biblioteca Blu* che Franco Maria Ricci costruì insieme a Borges con *La statua di sale* (1980) ha favorito questo percorso, confermato dalla presenza nei *Racconti fantastici argentini* e poi dalla pubblicazione di quattro raccolte tra il 1989 e il 2016, a testimonianza di una generale nuova attenzione verso la prosa modernista, sul versante di un *horror* misterioso e inusuale.<sup>65</sup>

#### 6.4 JULIO HERRERA Y REISSIG

In questo caso la biografia che Salvatore Battaglia scrive per l'*Enciclopedia Italiana* assume toni lirici, quasi emozionati, di fronte a un poeta in quel momento praticamente sconosciuto in Italia, per inserirlo in quella dimensione decadentista già osservata in precedenza:

Di squisita sensibilità decadentista, tutto imbevuto di echi baudelairiani e simbolisti, H. y R. è poeta d'ispirazione aristocraticamente solitaria e raffinata, disdegnosa delle forme facili e dei motivi comuni, tesa a scrutare i più rari, oscuri e sovraeccitati momenti dell'anima, in balia di sottili, rarefatte ed esotiche visioni, che nell'accensione dello spirito si fanno tormentose, contorte, quasi gongoristiche. La sua migliore esperienza estetica si ricollega a L.

<sup>62</sup> L. FIORENTINO, *Ragguagli*, cit., p. 86.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> R. PAOLI, *Introduzione*, cit., p. 16.

<sup>65</sup> LEOPOLDO LUGONES, *La statua di sale*, Parma, Franco Maria Ricci, 1980; *Le forze strane*, Roma, Lucarini, 1989; *Yzur*, Internós, Chiavari, 2012; *Racconti fatali*, Roma, Nova Delphi, 2012; *Le forze misteriose*, Torino, Lindau, 2016.

Lugones e a Rubén Darío, che, sebbene suoi maestri e suoi vivi modelli, riconobbero e commemorarono in lui il poeta ch'essi sognavano: il poeta la cui giovinezza spirituale parve bruciare alla fiamma della pura e sovrumana liricità.<sup>66</sup>

La conoscenza del poeta uruguayano era forse passata dall'antologia *Poeti della terra orientale*, una selezione di autori uruguayani curata da Camillo Cardu in cui era presentato in questo modo:

Spirito coltissimo, ma amante dello strano, del bizzarro, egli è considerato, non del tutto a torto, un precursore della poesia moderna, in quanto essa può avere di sciatto e di volgare. Ciò non significa che Herrera y Reissig fosse uno spirito volgare: tutt'altro. Ma l'amore per lo strano era in lui così potente da indurlo persino in peccato di lesa buongusto. Egli fu in fondo, un decadente in ritardo. Le sue rime son quanto di più strambo si possa concepire e rendono quasi impossibile la fedele traduzione dei suoi versi.<sup>67</sup>

Questa visione della poetica di Herrera y Reissig non poteva che escluderlo dalla selezione di Tentori, mentre lo ritroviamo in Fiorentino e in Paoli, con giudizi che sembrano coincidere in una delimitazione dei meriti dell'uruguayano, in entrambi i casi ai confini del Modernismo, ma con esiti diversi. Per Fiorentino, infatti:

In ogni modo è da rilevare che Herrera y Reissig reca nel modernismo un'allucinata dimensione simbolistica fitta di astrusità e di visioni dolorose, deformate verso il grottesco e dilatate, si direbbe, verso lo psicopatico. Sotto questo aspetto, egli fa presentire le principali correnti posteriori, ma offre il meglio di sé non nei funambolismi dei quali fece uso e abuso, sí invece, ma solo a momenti, quando vagheggia la vita campestre di un immaginario paese basco fermo nel tempo o quando dà ascolto alla sua misura coloristico-metaforica. [...] Semmai fu poeta di prestigio allo stato potenziale.<sup>68</sup>

Paoli sottolinea invece il lavoro sul linguaggio e individua uno spazio specifico dove la poetica di Herrera y Reissig sembra dare il suo meglio:

<sup>66</sup> SALVATORE BATTAGLIA, *Julián del Casal*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 9, 1931, url [https://www.treccani.it/enciclopedia/julian-del-casal\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/julian-del-casal_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (consultato il 30 settembre 2022).

<sup>67</sup> CAMILLO CARDU, *Poeti della terra orientale*, Milano, Alpes, 1930. Camillo Cardu fu un altro protagonista, meno conosciuto delle relazioni culturali tra Italia e il Río de la Plata: nel suo caso l'attenzione si rivolse verso l'Uruguay, con la produzione di questa antologia, un vero *unicum* dell'editoria italiana, cui sono stati dedicati due studi: MARTHA CANFIELD, *La poesia uruguayana en el primer hispanismo italiano*, in «Boletín de la Academia Nacional de Letras», 2, 1 (luglio-agosto 1997), pp. 17-35, e ALESSIA MELIS, *L'Italia e il Río della Plata negli anni venti e trenta: poeti della terra orientale. Antologia di poeti uruguayani di Camillo Cardu*, in «Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada», 1 (2014), pp. 104-114.

<sup>68</sup> L. FIORENTINO, *Ragguagli*, cit., p. 109.

L'uruguayano Julio Herrera y Reissig spinge ugualmente all'estremo il linguaggio modernista fino a portarlo al limite di rottura del suo interno equilibrio. [...] Tuttavia, i risultati migliori di Herrera non sono prodotti dalla lunatica ispirazione barocca né dalla ridda neologista delle sue decime. Son dati, piuttosto, dall'eden di maliziosa innocenza racchiuso nei sonetti alessandrini, dove egli si mostra capace di creare una nuova arcadia decadentistica in porcellane squisite che raffigurano un mondo placido e remoto.<sup>69</sup>

Le sintetiche scelte antologiche non riescono a dar conto dell'importanza del poeta uruguayano nella transizione del Modernismo verso altre forme poetiche, offrendo solo una rassicurante collezione di sonetti.

Vale la pena segnalare la presenza di Herrera y Reissig in un progetto di antologia scolastica curata da Antonio Melis per la casa editrice D'Anna nel 1980. Melis seleziona il poeta uruguayano come unico rappresentante del Modernismo insieme a Darío, ma già nel 1980 lo segnala come una sorta di ponte verso un'epoca differente, come si spiega nel testo che lo presenta:

L'altro è l'uruguayano Julio Herrera y Reissig, un poeta ancora per molti aspetti da scoprire. Il suo superamento del modernismo si realizza, paradossalmente, proprio portandone alle estreme conseguenze i tratti stilistici e repertorio di immagini. Di qui deriva il carattere fantasmagorico delle sue poesie, che presentano spesso una concentrazione sovrabbondante di metafore e di elementi esotici. È come un estremo riepilogo di tutto il periodo il repertorio modernista, accentuato dal tema della sfilata, che ricorre in gran parte della poesia di Herrera y Reissig. La bizzarria del lessico utilizzato dal poeta si accompagna alle rime rare e alle musicalità inedite e sconcertanti. Ma tutto avviene all'interno dell'involucro modernista, che viene così fatto esplodere e dissolto.<sup>70</sup>

Il sonetto che viene proposto ai lettori/studenti è allora «Sei tutto!», assai più significativo in questa dimensione di poeta di transizione verso un'altra epoca della poesia ispanoamericana.

## 6.5. DELMIRA AGUSTINI

La poetessa uruguayana, unica voce femminile di questo corpus, apre l'antologia *Poeti della terra orientale*, con una biografia breve ma esaltata, e si trova un'ampia voce nell'*Enciclopedia Italiana*, curata di Luis Gonzáles Alonso:

<sup>69</sup> R. PAOLI, *Introduzione*, cit., p.16.

<sup>70</sup> ANTONIO MELIS, *Quaderni. 2/ sei aree linguistiche straniere*, Messina-Firenze, Casa editrice G. D'Anna 1980, p. 443.

Fu donna ardente ed appassionata, che intensamente visse e soffersse, e finì tragicamente: unitasi in matrimonio con un negoziante, dopo una settimana di burrascosa vita coniugale, in cui il disinganno li divise e la passione di nuovo li ricongiunse, venne uccisa dal marito, che poi si suicidò. Anche come poetessa fu una natura istintiva, che nei suoi versi rifletté, con incontrollato abbandono, tutto il tumulto della sua anima e dei suoi sensi. Scrisse con sincerità, in tono arditamente realistico, e, se talvolta la sua parola restò torbida e mancò della purità espressiva propria della vera poesia, sempre però la sua opera ha il commosso accento di una diretta confessione. Aveva diciassette anni quando pubblicò *El libro blanco*, e compose in seguito altre raccolte di liriche: *Los cantos de la mañana* (1910), *Los cálices vacíos* (1913), in cui cantò, con colorite immagini, le voluttà e lo strazio delle sue esperienze d'amore. "Mille anni dell'idea – aveva scritto nel *Libro blanco* – non valgono un minuto azzurro del sentimento"; e la sua opera appare realmente come la poesia di un'anima, per cui l'amore fu tutta la vita.<sup>71</sup>

Il suo nome poi scompare completamente dalle antologie italiane fino a quella di Fiorentino, che però la presenta in modo molto meno lusinghiero. Dopo una presentazione biografica costruita sull'eccezionalità, non molto diversa dalla precedente, la considerazione critica assume tratti di giudizio severo, in cui i diminutivi usati per definire i libri della Agustini rivelano già la valutazione:

Oltre a *El libro Blanco*, che si caratterizza nel tema dell'amore carnale cantato con sfarzo decorativo e ispirazione impetuosa, pubblicò due più sorvegliate e approfondite raccolte di versi erotici: un altro libretto, il *Rosario de Eros*, apparve postumo nel '24. Nella discontinuità del dettato lirico, Delmira offre gramigna e fiori di campo. Il centro ideale è un uomo superiore presentato con i connotati del superuomo nicciano-dannunziano. Sembra una poesia di morbide volute carnali e invece reca una tristezza illimitata e visioni tormentose per il costante conflitto tra spirito e carne, realtà e sogno. La poetessa respinge la realtà qual è e si rifugia in un mondo onirico, senza trovar pace giacché serba la coscienza del risveglio e del conseguente ritorno alle bassezze quotidiane.<sup>72</sup>

Solo nel 2012 Betina Prenz pubblica una scelta di poesie per la casa editrice Hammerle di Trieste, ma il libro non conosce alcun riscontro presso il pubblico italiano: non solo si esaurisce praticamente subito, ma risulta presente in sole tre biblioteche in tutta Italia.<sup>73</sup>

<sup>71</sup> LUIS GONZÁLES ALONSO, *Delmira Agustini*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 2, 1929, url [https://www.treccani.it/enciclopedia/delmira-agustini\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/delmira-agustini_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (consultato il 30 settembre 2022). González Alonso collaborò all'Enciclopedia Italiana per i primi due volumi, ma di lui non si hanno più notizie dopo il 1930.

<sup>72</sup> L. FIORENTINO, *Ragguagli*, cit., p. 156.

<sup>73</sup> DELMIRA AGUSTINI, *Poesie*, Trieste, Hammerle, 2012.

## 7. IL MODERNISMO ISPANOAMERICANO IN ITALIA: UNA TERRA INCOGNITA

Gli altri autori del canone modernista (Ricardo Jaimes Freyre, Salvador Díaz Mirón, Enrique González Martínez, Guillermo Valencia, Juana de Ibarbourou, ecc.) sono in pratica assenti dal panorama delle pubblicazioni italiane, o non vengono collegati al Modernismo, come accade con José Santos Chocano, ricordato per la sua eccentrica biografia e per i suoi versi che rivelano «l'anima ispanica e incaica di lui».<sup>74</sup>

Il panorama che si è andato delineando mostra con chiarezza come il Modernismo ispanoamericano sia rimasto di fatto una terra incognita per i lettori italiani, con una ricezione spesso stretta tra influssi spagnoli e ispanoamericani e una politica delle traduzioni del tutto erratica.

Questa conoscenza così limitata ha avuto però una conseguenza rilevante su un piano più generale: i grandi autori ispanoamericani del Novecento (Neruda, Borges, Mistral, Vallejo, Paz) sembreranno infatti nati dal nulla, come dei giganti venuti fuori chissà come in un deserto culturale, qual è l'America Latina dell'Ottocento nell'immagine che si è ormai consolidata in Italia.

---

<sup>74</sup> L. FIORENTINO, *Ragguagli*, cit., p. 606. Nell'antologia di Fiorentino sono presenti anche Jaimes Freyre e González Martínez, ma con un numero di testi limitato e non significativo per la ricezione italiana.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Nota: si indicano solo articoli e volumi consultati e utilizzati nell'articolo.

Ulteriori informazioni bibliografiche relative ai volumi, solo citati nelle note, possono essere reperite nel sito a mia cura Atlis.it (<https://sites.google.com/view/atlis-letter-ispanoam-italia/home>), dedicato alle traduzioni italiane degli autori ispanoamericani.

ANONIMO, *Leopoldo Lugones*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 21, 1934, url [https://www.treccani.it/enciclopedia/leopoldo-lugones\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/leopoldo-lugones_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (consultato il 30 settembre 2022).

BATTAGLIA, SALVATORE, *Decadentismo*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 12, 1931, url [https://www.treccani.it/enciclopedia/decadentismo\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/decadentismo_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (consultato il 30 settembre 2022).

ID., *Julián del Casal*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 9, 1933, url [https://www.treccani.it/enciclopedia/julian-del-casal\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/julian-del-casal_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (consultato il 30 settembre 2022).

ID., *José Martí*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 22, 1934, url [https://www.treccani.it/enciclopedia/jose-marti\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/jose-marti_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (consultato il 30 settembre 2022).

ID., *Amado Nervo*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 24, 1934, url [https://www.treccani.it/enciclopedia/amado-nervo\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/amado-nervo_(Enciclopedia-Italiana)/) (consultato il 30 settembre 2022).

BELLINI, GIUSEPPE, *Introduzione alla poesia di Rubén Darío*, in RUBÉN DARÍO, *Poesie*, Milano, Nuova Accademia, 1961, pp. 7-48.

CANFIELD, MARTHA, *La poesia uruguayana en el primer hispanismo italiano*, in «Boletín de la Academia Nacional de Letras», 2, 1 (luglio-agosto 1997), pp. 17-35.

CARDU, CAMILLO, *Poeti della terra orientale*, Milano, Alpes, 1930.

CASELLA, MARIO *Rubén Darío*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 12, 1931, url [https://www.treccani.it/enciclopedia/ruben-dario\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ruben-dario_%28Enciclopedia-Italiana%29/).

CHÁVEZ, EZEQUIEL A., *Manuel Gutiérrez Nájera*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 18, 1933, url [https://www.treccani.it/enciclopedia/manuel-gutierrez-najera\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/manuel-gutierrez-najera_%28Enciclopedia-Italiana%29/).

DARÍO, RUBÉN, *Poesie*, Milano, Nuova Accademia, 1961.

ID., *Poesie*, Roma, Newton Compton, 1980.

ID., *Canti di vita e di speranza*, Firenze, Passigli, 1998.



- ID., *Il velo della Regina Mab e altri racconti*, Firenze, Sansoni, 1988.
- ID., *Racconti*, Milano, Maitana, 1995.
- ID., *Racconti pagani, fiabeschi, mistici*, Viterbo, Vocifuoriscena 2019.
- DE MATTEIS, EMILIO, *José Asunción Silva*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 31, 1936. url [https://www.treccani.it/enciclopedia/jose-asuncion-silva\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/jose-asuncion-silva_%28Enciclopedia-Italiana%29/).
- FIORENTINO, LUIGI, *Ragguagli della poesia Ibero Americana moderna e contemporanea*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1974.
- GONZÁLES ALONSO, LUIS, *Delmira Agustini*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. 2, 1929, url [https://www.treccani.it/enciclopedia/delmira-agustini\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/delmira-agustini_%28Enciclopedia-Italiana%29/).
- MANFREDINI, GIAMPIERO, *Introduzione*, in RUBÉN DARÍO, *Poesie*, Roma, Newton Compton, 1980, pp. 7-27.
- MELIS, ALESSIA, *L'Italia e il Río della Plata negli anni venti e trenta: poeti della terra orientale. Antologia di poeti uruguayani di Camillo Cardu*, in «Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada», 1 (2014), pp. 104-114.
- MELIS, ANTONIO, *Quaderni. 2/ sei aree linguistiche straniere*, Messina-Firenze, Casa editrice G. D'Anna, 1980.
- PAOLI, ROBERTO, *Cent'anni di poesia ispanoamericana*, Firenze, Le Lettere, 1993.
- RAVONI, MARCELO, *Introduzione a ANTONIO PORTA e MARCELO RAVONI, Poeti ispanoamericani del Novecento*, Milano, Feltrinelli 1970.
- TENTORI MONTALTO, FRANCESCO, *Poesia Ispano-americana del 900*, Parma, Guanda 1957.
- ID., *Poeti Ispanoamericani del 900*, Torino, ERI 1971.



## PAROLE CHIAVE

Modernismo; Rubén Darío; José Martí; ricezione letteratura ispanoamericana



### NOTIZIE DELL'AUTORE

Stefano Tedeschi si è laureato in Letteratura ispano-americana presso l'Università di Roma "La Sapienza", ha conseguito un dottorato di ricerca in Studi Americani ed è attualmente professore associato di Letterature ispano-americane presso Sapienza Università di Roma, dove tiene corsi di Letteratura e Traduzione. Partecipa a diversi gruppi di ricerca in Italia, Spagna e in vari Paesi dell'America Latina (Messico, Guatemala, Cuba) e le sue aree di studio sono la letteratura del Settecento, la rappresentazione degli aztechi nella letteratura messicana, il rapporto tra letteratura e cinema, l'analisi delle traduzioni e la ricezione della letteratura ispanoamericana in Italia. Ha pubblicato le monografie *La riscoperta dell'America. L'opera storica di Francisco Javier Clavigero* (2007), *Alla ricerca dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia* (2008), e *Miguel Angel Asturias en Italia* (2021). Ha inoltre curato i volumi *Rumbos del Hispanismo. Literatura Hispanoamericana* (2013) e *Mitologías prehispánicas y mitologías clásicas en las literaturas latinoamericanas* (2017). Ha scritto numerosi saggi e articoli per riviste accademiche nazionali e internazionali e ha tradotto libri di Gonzalo Celorio, Antonio Benítez Rojo, Juan José Arreola, Alfonso Reyes, e raccolte di poesie di David Rosenmann-Taub, Elsa Cross e Gloria Gervitz. Insieme a Mayerín Bello, ha curato il volume *Al abrigo del tiempo que me arrasa. Eliseo Diego en su centenario*, pubblicato nel 2021: una raccolta di saggi di vari specialisti sul poeta cubano, accompagnata dalla sua traduzione di un'ampia selezione di poesie di Diego.

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

STEFANO TEDESCHI, *La poesia modernista ispanoamericana nelle traduzioni italiane. Interpretazioni e traduzioni a confronto*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022).



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



## «MORIRÒ SENZA PATRIA, MA SENZA PADRONE»

### UN CAPITOLO DEL MODERNISMO ISPANO-AMERICANO

ALESSANDRA GHEZZANI – *Università di Pisa*

Il saggio indaga il ruolo rivestito dalla traduzione nei processi d'importazione del simbolismo nell'America ispanica, dedicando uno spazio privilegiato alla raccolta di ritratti *Los Raros* pubblicata da Rubén Darío nel 1896.

The aim of this essay is to investigate the role played by translation in importing symbolism processes into Hispanic America, paying special attention to *Los Raros*, the collection of *semblanzas* published by Rubén Darío in 1896.

Se il lettore italiano dovesse misurare la caratura del grande poeta nicaraguense Rubén Darío, iniziatore e primo protagonista della rivoluzione estetica di fine Ottocento, meglio nota come modernismo ispano-americano, a partire dalla circolazione delle sue opere in traduzione italiana, non potrebbe che ricavarne un'impressione fuorviante. Uno sguardo al panorama delle edizioni italiane della poesia dariana conduce, infatti, alla constatazione del fatto che la sua presenza nel paese è affidata a un numero davvero esiguo di testi. Si pensi, ad esempio, che la prima raccolta *Azul* (1888) tutt'oggi circola in un'unica, seppur valida, edizione a cura di Maria Rosaria Alfani,<sup>1</sup> che i *Cantos de vida y esperanza* (1905) si leggono in una sola edizione a cura di Enza Minnella del 1998, e che la raccolta *Prosas profanas* (1896), opera centrale e di consolidamento del modernismo, non è ancora disponibile in traduzione.<sup>2</sup> E si può affermare lo stesso anche nel caso di altri grandi autori del panorama ispano-americano di fine Ottocento e inizi Novecento (penso a José Martí, César Vallejo o a Octavio Paz), anche tenendo conto di alcune isolate e lodevoli iniziative. Nel caso di Darío, vale la pena ricordare il contributo della casa editrice indipendente viterbese Vocifuoriscena, che nel 2016 pubblica due raccolte antologiche, *Voce lontana. Racconti fiabeschi e mistici* e *Thanathopia. Racconti fantastici, esoterici e del terrore*,<sup>3</sup> che racchiudono una selezione di testi in rigorose edizioni corredate di appendici, nelle quali trova spazio anche qual-

---

<sup>1</sup> Cfr. RUBÉN DARÍO, *Azzurro*, a cura di MARIA ROSARIA ALFANI, Napoli, Liguori 1990.

<sup>2</sup> Al *Poema dell'Autunno e altre poesie* (1961), a cura di VINCENZO DE TOMASSO fa seguito, nel 1980, la raccolta *Poesie* a cura di GIAMPIERO MANFREDINI. Oltre alle traduzioni di Alfani e Minnella, cui si è già fatta menzione, occorre inoltre ricordare la traduzione di *Sonatina* di GIULIANO SORIA nel 2007, nonché i numerosi componimenti tradotti e inclusi in raccolte antologiche, quali, ad esempio, *Poesia spagnola del Novecento* curata da ORESTE MACRÌ, *Poeti ispano-americani del Novecento* curata da FRANCESCO TENTORI MONTALTO, lavoro successivo a un'antologia allestita nel 1957 per Guanda, riproposta in un'edizione ampliata nel 1971 per la ERI di Torino e poi per Bompiani, nonché il prezioso contributo di ROBERTO PAOLI, *Cent'anni di poesia ispano-americana: 1880-1980*, Firenze, Le Lettere 1993, ai quali si aggiunge il volume *Poesia straniera. Spagnola e ispano-americana* a cura di MARTHA CANFIELD per la «Biblioteca di Repubblica» nel 2004.

<sup>3</sup> R. DARÍO, *Voce lontana. Racconti pagani, fiabeschi e mistici*, a cura di LAURA PERUGINI, Viterbo, Vocifuoriscena 2016; R. DARÍO, *Thanathopia. Racconti fantastici, esoterici del terrore*, a cura di LAURA PERUGINI, Viterbo, Vocifuoriscena 2016.

che componimento poetico. A simili proposte, per lo più rivolte alla prosa,<sup>4</sup> si affiancano i progetti concepiti nel contesto degli studi accademici, tra i quali si può includere la mia traduzione dei *Raros* datata 2012,<sup>5</sup> nata non tanto dalla pretesa di colmare alcuni di quei vuoti cui ho appena fatto riferimento, ma soprattutto dalla volontà di comprendere e approfondire il modo in cui commentando, parafrasando e in parte anche traducendo e rielaborando le opere degli scrittori scelti a rappresentare l'estetica di *fin de siècle*, Darío contribuì in modo decisivo a diffondere la sensibilità estetica necessaria al consolidarsi del modernismo. Il libro è composto da una silloge di ritratti di scrittori, per lo più francesi (Verlaine, Leconte de Lisle, Léon Bloy, Jean Moréas), ma non solo (Ibsen, Martí, Edgar Allan Poe), che per l'iconoclastia delle opere, lo scrittore nicaraguense ritenne illustri portavoce del radicale cambiamento, riconoscendo a ciascuno di essi un tratto di autentica eccentricità, concepito in base a criteri diversi, che spaziano dalla bizzarria all'irriverenza, all'esotismo, all'ermetismo delle scelte poetiche, e dando spazio anche alle singole vicende esistenziali. Pubblicato in Argentina nel 1896,<sup>6</sup> lo stesso anno della raccolta poetica *Prosas profanas*, *Los Raros* raccoglie articoli usciti su «La Nación» tra il 1893 e il 1896, frutto del suo soggiorno a Parigi, città nella quale fu inviato nel 1893 nel ruolo di console. In quel breve lasso di tempo, Darío ebbe modo di frequentarne i cenacoli letterari, esperienza che gli permise di fortificare alcune ferme convinzioni, poi compiutamente espresse nelle opere degli anni immediatamente successivi, e da cui trasse non pochi stimoli di natura poetica. Di tale feconda circostanza dà conto anche la prospettiva critica proiettata sulla produzione dei rappresentanti delle correnti europee di fine secolo protagoniste di quel cambiamento, che Darío scelse di includere tra i suoi *raros*, attraverso la rosa nutrita delle tendenze all'epoca dominanti, che essi incarnavano: preraffaellite, parnassiane, decadenti, impressioniste, romantiche inclini all'onirico, sovrannaturali e fantastiche. Il contesto nel quale si iscrive l'operazione è quello dell'apertura all'Europa, e dei rapporti internazionali che alla fine del XIX secolo, in piena ondata di modernizzazione, vede l'Argentina teatro di un grande fermento culturale, vivacizzato dalla presenza di Rubén Darío, il quale soggiornò a Buenos Aires come corrispondente di «La Nación». Si tratta, perciò, di un testo imprescindibile allo studio e all'approfondimento del ruolo rivestito dal grande cosmopolita nicaraguense nella diffusione del simbolismo in terra americana, il cui studio ha stimolato, tra le altre cose, una riflessione sull'importanza che rivestirono le pratiche di traduzione in epoca modernista. La libertà che all'epoca guidava l'appropriazione dei testi, e orientava le pratiche di imitazione, di traduzione e rimaneggiamento contribuì infatti in modo consistente al rinnovamento, influenzando la prassi poetica e il ricco repertorio di immagini e forme adottato dai modernisti, grazie a quel vivace dialogo tra lingue e culture diverse che, a fine Ottocento, vide le Americhe guardare alla Francia con particolare interesse.

<sup>4</sup> Alle quali possiamo aggiungere *Il diario d'Italia*, a cura di TERESA CIRILLO, Napoli, Guida 1994, e l'autobiografia *La mia vita*, a cura di ALESSANDRA GHEZZANI, Roma, Castelvecchi 2016.

<sup>5</sup> R. DARÍO, *Gli eccentrici*, cura, traduzione e note di A. GHEZZANI, Pisa, ETS 2012.

<sup>6</sup> Alla prima edizione stampata da Vasconia (Buenos Aires) nel 1896, segue una seconda nel 1905, l'anno di uscita dei *Cantos de vida y esperanza* pubblicata da Maucci (Barcelona-Buenos Aires), che vede l'aggiunta di altri due contributi ai diciannove della prima (i ritratti di Camille Mauclair e di Paul Adam), e la soppressione di alcune epigrafi.

## I IMITAZIONE, TRADUZIONE, ADATTAMENTO

Quando uscì nel 1896, *Los Raros* animò un dibattito vivacissimo sulle nuove correnti estetiche, di cui danno conto gli articoli e le note pubblicati sulle riviste dell'epoca, in particolare quelli che ospitano posizioni di contrarietà, sorte dal seno degli ambienti accademici più tradizionalisti, che non fecero altro che sottolineare la carica rivoluzionaria del libro, quanto esso si rivelasse un eccellente propulsore del cambiamento.<sup>7</sup> Molti degli scrittori e intellettuali più conservatori, infatti, lo recepirono come strumento di diffusione di un'estetica dannata perché sostenuta da idee contrarie al sistema dei valori borghesi, e perché costituiva una minaccia per l'integrità delle lettere nazionali, favorendone la "stranierizzazione". Lo storico e erudito franco-argentino Paul Groussac, uno dei più colti esponenti della tendenza conservatrice, metteva in guardia i giovani scrittori dalla perniciosa propensione all'esterofilia che poteva corrompere i caratteri più autentici della lingua e della cultura autoctone. Il 22 febbraio del 1896, «La Nación» pubblica la lettera che Juan Valera indirizza a Darío:

hay dos puntos en que discrepamos por completo. Soy yo grande admirador de la literatura francesa, pero disto infinito de la idolatría que en V. noto. Y todavía me aparto más del modo de sentir y de pensar de V. en la afición a los raros. La rareza es de celebrar y de lamentar a la vez, si por rareza se entiende la calidad de no ser común.<sup>8</sup>

Fu una vera fortuna per le lettere argentine che la generazione di fine Ottocento non seguisse questi ammonimenti, e invece prestasse ascolto, e desse una concreta risposta, alla domanda che Martí aveva posto nel 1882: «¿Por qué nos han de ser fruta casi vedada las literaturas extranjerias, tan sobradas hoy de ese ambiente natural, fuerza sincera y espíritu actual que falta en la moderna literatura española?».<sup>9</sup> Due anni più tardi, il messicano Gutiérrez Nájera si esprimeva, affermando: «Conserve cada raza su carácter sustancial; pero no se aísle de las otras, ni las rechace, so pena agotarse y morir».<sup>10</sup> E, in effetti, gli esperimenti di imitazione, rimaneggiamento, elaborazione «alla maniera di» autori quali Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Catulle Mendès, Verlaine ecc., che furono i trami fondamentali del processo di assimilazione e appropriazione dei nuovi modelli, non solo parigini, ma anche inglesi, tedeschi e italiani, dominarono lo scenario delle lettere americane. La prassi consolidata di importare elementi espressivi,

<sup>7</sup> Tra gli articoli che testimoniano la vivacità degli scambi tra intellettuali che l'uscita del volume stimolò, oltre la recensione di Groussac, vale la pena ricordare quelle di LUIS BERISSO («La Nación», 16 ottobre 1896), di LEOPOLDO LUGONÉS («El Tiempo», 25 ottobre 1896), di MIGUEL ESCALADA («La Nación», 29 ottobre 1896) e di JUAN VALERA («La Nación», 22 febbraio 1897).

<sup>8</sup> Cit. in ROCÍO OVIEDO PÉREZ DE TUDELA e JULIO VÉLEZ-SAINZ, *Rubén Darío. La vida errante*, Madrid, Cátedra 2021, p. 240.

<sup>9</sup> JOSÉ MARTÍ, *Oscar Wilde*, in «La Nación», XII, 10, 1882, p. 1.

<sup>10</sup> GONZALO GUTIÉRREZ NÁJERA, «El cruzamiento en la literatura», in ID., *Obras I. Crítica literaria*, México, Unam 1959, p. 102.

temi, forme metriche fu tale da produrre radicali cambiamenti in tutti i generi letterari, nella poesia e nella prosa poetica in maniera più vistosa. Al riguardo, molti sono gli esempi che si possono fare. Julián del Casal, ad esempio, la cui *Hércules y los Estinfálides* è una riscrittura del sonetto *Stimphe* di José María de Heredia (1888); Asunción Silva, che in *Día de difuntos* riproduce la struttura della poesia *The bells* di Edgar Allan Poe e, come quest'ultimo, ottiene l'effetto onomatopeico che riproduce i diversi rintocchi della campana. Un esempio particolarmente significativo è costituito da un noto componimento dariano, *Sinfonía en gris mayor (Prosas profanas, 1896)*, testo concepito come speculare a *Symphonie en blanc majeur* di Théophile Gautier,<sup>11</sup> ma in chiave americana, nel quale il contrasto tra il bianco e il nero creato dalle catene oppositive di tipo cromatico si risolve nell'approdo al grigio, concepito come il colore del superamento delle contraddizioni, e tappa conclusiva del processo di "ennegrecimiento", "impurificación": il bianco (colore dell'originale francese) che tende al nero e si risolve appunto nel grigio. Darío persegue la perfezione formale di stampo parnassiano, riproducendo la struttura del verso di Gautier (quartine di endecasillabi), ma, al contempo, evoca la sua mancanza di purezza, adeguandolo al contesto americano, attraverso i concetti di sincretismo e ibridazione che ne celebrano il carattere *mestizo* implicito nel gioco cromatico. La traduzione, al pari dell'imitazione e del rimaneggiamento, spesso praticata al limite della riscrittura, era concepita più come un esercizio per piegare la lingua spagnola ai modelli stranieri, per adattarla a una concezione nuova del ritmo e della prosa, che come un mezzo di diffusione delle opere. Essa, pertanto, rappresenta un materiale fondamentale per delineare genesi e caratteri dell'estetica modernista, per ricostruire i processi di assimilazione di tecniche, forme, motivi, ambientazioni dei modelli parnassiano e simbolista e i modi della loro rielaborazione in chiave americana. D'altra parte, il concetto di *arte acrático* esposto in quello che a ragione può considerarsi un vero e proprio manifesto del modernismo, il già citato prologo a *Prosas profanas*, incoraggia la rottura con la tradizione e, parallelamente, la personale rielaborazione delle nuove influenze, in un'ottica oltre che sincretica, cosmopolita: «Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Utlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman. Buenos Aires: Cosmópolis. ¡Y mañana!».<sup>12</sup> Un esempio di contaminazione delle opere per effetto del lavoro di traduzione è costituito dalla chiusa di *Para un menú* (1888) del messicano Nájera, che traduce il verso finale di *À une femme* di Bouilhet, componimento appartenente alla raccolta *Festons et Astragales* (1859):

dejemos las copas ... si queda una gota,  
que beba el lacayo las heces de amor ...

<sup>11</sup> Vale la pena ricordare che nel 1881, Oscar Wilde aveva scritto la sua versione in giallo del componimento di Gautier, *The Symphony in Yellow*.

<sup>12</sup> R. DARÍO, *Páginas escogidas*, Madrid, Cátedra 1997, p. 59.

le banquet est fini ... S'il reste encore du vin, les laquais le boiront...<sup>13</sup>

Diverso è il caso dalla traduzione che Nájera realizza di una *Chanson* di Alfred de Musset (*La canción de oro*), adattandola metricamente al decasillabo tradizionale, nella forma di doppio quinario ereditata dal suo maestro Justo Sierra, anch'egli messicano. Julián del Casal, cubano, pubblica il suo primo libro nel 1890 (*Hojas al viento*), nel quale compaiono alcune traduzioni di Hugo, Heredia, Coppée, Bouilhet e di Théophile Gautier; proprio Gautier segnerà più degli altri il suo cammino poetico trasmettendogli il gusto per l'evocativo lessico dei gioielli e delle pietre preziose, nonché la predilezione per le immagini sinestetiche, quali elementi della sua ricerca di bellezza formale, uno tra gli obiettivi conclamati di quella generazione. Poi c'è l'approccio mostrato da Francisco Gavidia (scrittore salvadoreño, figura chiave del modernismo), il quale, nella sua *Historia de la introducción del verso alexandrino francés en castellano* (1904) traduce due poesie di Victor Hugo per offrire un esempio pratico di quanto l'adattamento dell'alessandrino francese al castigliano potesse comportare una profonda e feconda innovazione del ritmo e della metrica del verso ispanico. Vanno ancora citati almeno il colombiano José Asunción Silva, morto suicida giovanissimo, poeta sensibile e inquieto, afflitto da quel *mal del siglo* che è uno dei volti assunti dal modernismo, che tradusse per la prima volta in spagnolo Tennyson e Anatole France (*El cofre de nácar*); il salvadoreño Darío Herrera, autore della prima versione castigliana (o forse sarebbe meglio dire parafrasi) della *Chanson d'automne* di Verlaine; Pérez Bonalde, primo traduttore dell'*Intermezzo lirico* di Heine nel 1877, e successivamente, nel 1885, del *Canzoniere* in versione integrale, testo sul quale si era già cimentato il cubano Francisco Sellén, giungendo a risultati ben inferiori a quelli ottenuti da Bonalde; l'argentino Carlos Ortiz, autore di *Rosas del crepúsculo* (1899) e del *Poema de las mieses* (1902), nonché della prima versione della *Città morta* (1896) di Gabriele d'Annunzio, uscita sulle pagine del «Mercurio de América» nel 1898, lo stesso anno in cui la tragedia venne rappresentata per la prima volta a Parigi, in traduzione, e con la partecipazione di Sarah Bernhardt. Il ruolo rivestito dalla traduzione nella ricerca delle forme espressive non cessò di essere centrale anche nella fase conclusiva del movimento, quando temi, tecniche, e *cliché* di matrice parnassiana e simbolista erano ampiamente assorbiti e già quasi stereotipati. Tant'è che, nei primi anni del Novecento, compare più di un componimento intitolato «alla maniera di», ora non più finalizzato a costituire un esempio di scelta formale ma piuttosto un'attestazione di come quelle forme fossero ormai logore: siamo già alle porte del cambiamento determinato dalle avanguardie storiche.

Il più illustre rappresentante di questo passaggio è senz'altro l'uruguayano Herrera y Reissig e l'opera che meglio lo incarna è *Las pascuas del tiempo* (1902), nella quale gli influssi di *Au jardin de l'Infante* (1893) di Albert Samain, di cui Herrera y Reissig aveva tradotto dodici componimenti, entrano in un contesto dai toni parodici. In tutta questa operazione, furono le riviste a costituire i veri e propri laboratori della traduzione: la «Revista Moderna» diretta da Amado Nervo in Messico (1894-1896), «El Cojo Ilustrado» e «Cosmópolis» in Venezuela, «El Iris» e «La Niebla» in Perù, la «Revista Nacional de Literatura y ciencias sociales» in Uruguay, «La Biblioteca» di-

<sup>13</sup> Per la comparazione cfr. MAX HENRÍQUEZ UREÑA, *Breve historia del modernismo*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica 1954, p. 70.

retta da Paul Groussac e la «Revista de América» in Argentina, la «Quincena» e «El Repertorio», che tra il 1866 e il 1876 offrirono una grande quantità di opere francesi in traduzione e, infine, il «Mercurio de América». Le riviste furono attivissimi centri di divulgazione per i «collezionisti» dell'arte, perché i rappresentanti di questa generazione, pur criticando aspramente l'atteggiamento di mercificazione proprio della borghesia, rivendicando per l'arte un posto di autenticità e rilievo, di fatto concepirono la traduzione anche come mezzo per esibire il loro repertorio di letture e, in certi casi, per mostrare la fecondità creativa delle fonti delle proprie opere.

E da collezionisti fecero dell'esibizione dei modelli, suggerendo in questo modo anche le forme che ne definiscono l'appropriazione, una vera e propria pratica di scrittura, fino, come nel caso di Guillermo Valencia, ad arrivare a concepire la propria opera come una collezione di traduzioni. Colombiano, introdotto negli ambienti intellettuali della Bogotá «ilustrada» da José Asunción Silva, le sue *Obras completas*, pubblicate a Madrid nel 1952, comprendono più traduzioni che testi originali, ed esse sono forse quanto di più creativo egli abbia concepito. Le sue traduzioni di liriche cinesi raccolte in *Catay*, e basate sulle versioni francesi in prosa di Franz Toussaint, al contrario appaiono contaminate da tratti stilistici tipicamente modernisti.

Ma oltre alla poesia e alla prosa poetica, il processo riguarda anche il genere della *semblanza*, di cui Darío fu un autorevole pioniere, e sulle cui orme si mossero Leopoldo Díaz, Gómez Carrillo, Pérez Petit, che nel 1902 (cioè tra la prima e la seconda edizione del libro di Darío) dette alle stampe *Los modernistas*, il cileno Francisco Contreras, che nel 1909 compose *Los modernos*, Armando Donoso con *Los nuevos* (1912), solo per citare i casi più noti. Uno sguardo approfondito alle *semblanzas* raccolte in *Los Raros* ha permesso di individuare una serie di strategie discorsive che presiedono alla redazione dei commenti. Darío trascrive poesie e prose poetiche, parafrasa lunghi frammenti, illustra le opere con dovizia di particolari in commenti puntuali, e finisce, così, per dar corpo a micro-antologie, a collage composti da testi originali, da traduzioni sue o di altri, da libere riformulazioni, il tutto immerso in una rete di osservazioni sui testi o sulle opinioni formulate, attraverso le quali passano i temi, i modelli e le forme delle nuove correnti estetiche. Un esempio in tal senso è costituito dal commento ai versi di Edgar Allan Poe, per il quale Darío utilizza l'espedito della rievocazione della donna amata prematuramente scomparsa. E coi versi citati, tradotti, riformulati passano i temi prediletti della poesia simbolista, quello della donna nella sua veste di *femme fatale* e di donna angelicata, l'abbandono (il commento a Edouard Dubus), la doppiezza dell'anima (il commento a Ibsen), la perversione (il commento a Rachilde e a Théodore Hannon), il satanismo, il sogno, il sacerdozio dell'arte, l'aristocrazia artistica; insomma, credo si possa affermare che i commenti dariani ne esauriscano l'intera geografia.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Per un approfondimento sul tema, vedi A. GHEZZANI, *Paráfrasis, traducción, antologización, reescritura: Los raros de Rubén Darío en el proceso de transmisión del simbolismo en América Latina*, in *Constelación latinoamericana: intelectuales y escritores entre traducción, crítica y ficción*, a cura di MARCO PAONE, *Pliegos hispánicos*, vol. II, Mantova, Universitas Studiorum 2020, pp. 171-191.



## 2 JOSÉ MARTÍ, UN ECCENTRICO TRA GLI ECCENTRICI

Ed è nondimeno utile constatare come il processo di creativa ibridazione che orienta le pratiche di manipolazione, rimaneggiamento, adattamento e traduzione dei testi appartenenti alle estetiche di fine secolo possa seguire il processo inverso, e farsi a sua volta lente dalla quale tornare a mettere a fuoco l'elemento autoctono, dalla quale leggere e commentare l'opera di quei connazionali, che reca tracce più o meno vistose di quel rinnovamento. La riflessione sorge a margine della lettura del saggio incluso nella raccolta, dedicato a José Martí. Nel lungo testo scritto per commemorarne la morte, avvenuta il 19 maggio del 1895, Darío, infatti, ne illustra la vita e le opere, attivando una serie copiosa di collegamenti con gli scrittori simbolisti e parnassiani, riflettendo, cioè, sulla sua produzione, a partire da quei modelli e quelle forme, e punteggiando il commento di elementi espressivi propri di quelle estetiche, che valgono una feconda ibridazione con i canoni delle correnti *fin de siècle*. Ciò contribuisce a fare entrare di diritto Martí tra gli illustri rappresentanti di quel cambiamento in qualità di precursore,<sup>15</sup> in nome di quella propensione all'esterofilia che questi incoraggia e che Darío mette in pratica. Si tratta, come molti altri di quelli inclusi nella raccolta, di uno scritto d'occasione, da alcuni ritenuto un contributo minore per il fatto che José Martí, così come Domenico Cavalca, appare solo marginalmente coerente con i profili esistenziali e artistici degli altri eccentrici inclusi nella raccolta. In verità, l'acume critico delle opinioni su cui si basa il commento, nonché la rete dei riferimenti utilizzati, contribuiscono all'elaborazione di un discorso con cui la critica dovette e deve fare i conti, sebbene esso possieda un carattere marcatamente impressionistico, proprio della critica d'autore prodotta in quest'epoca.

Darío conobbe Martí durante la sua prima visita a New York nel 1893, alla Harmand Hall, dove il poeta cubano avrebbe tenuto un lungo discorso al cospetto di un'assemblea di connazionali in un momento difficile dell'attività rivoluzionaria.<sup>16</sup> Due anni dopo, Martí muore sul campo di battaglia, senza esser riuscito a vedere la sua Cuba libera, evento storico-politico per il quale aveva strenuamente combattuto tutta la vita. Il primo giugno di quell'anno, Darío redige e pubblica una commemorazione, che già nel suo esordio offre un chiaro esempio di quel processo di contaminazione:

El fúnebre cortejo de Wagner exigiría los truenos solemnes del *Tannhäuser*; para acompañar a su sepulcro a un dulce poeta bucólico, irían, como en bajo-relieves, flautistas que hiciesen lamentarse a sus melodiosos dobles flautas; para los instantes en que se quemase el cuerpo de Melesígenes, vibrantes coros de liras.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Martí è considerato un precursore dell'estetica modernista da tutti i grandi studiosi della generazione, ma Darío è tra i primi a mettere a fuoco alcuni aspetti dell'opera che ne definiscono la caratura di inquieto antesignano del rinnovamento.

<sup>16</sup> Di questo incontro Darío dà conto in una delle cronache redatte per «La Nación» di Buenos Aires («La insurrección de Cuba», 2 marzo 1985) e poi nel capitolo XXXI della sua autobiografia.

<sup>17</sup> R. DARÍO, *Los Ramos*, cit., p. 309.

Il celebrativo incipit, oltre a contenere riferimenti precisi agli agenti propulsori del cambiamento, visibili nel riferimento alla classicità e a Wagner, evoca un'altra commemorazione, quella scritta un anno prima per Leconte de Lisle, attivando con quest'ultimo un collegamento sulla base del ruolo di leader e iniziatore di una sensibilità nuova che li accomuna.

Homéricos funerales deberían ser los de Leconte de Lisle. En hoguera encendida con maderos olorosos, allá en el corazón de la isla maternal, en donde por primera vez vio la gloria del Sol, consumiríase su cuerpo al vuelo de las odas con que un coro de poetas cantarí­a el Triunfo de la Lira; recitarían los rapsodas estrofas del maestro venerando, y las cenizas sagradas guardaríanse en urna labrada por el cincel del más hábil artífice, el cual representaría a Orfeo encadenado con sus acordes la furia de los leopardos y leones, o a Melesígenes cercado de las musas en una apoteosis.<sup>18</sup>

La stessa solenne presentazione con cui aveva omaggiato colui che i parnassiani scelsero a guida del movimento, appare a Darío il modo più adeguato di tratteggiare l'unicità della posizione di Martí nel contesto delle lettere americane, evidenziando come quell'umile servo della causa del popolo, lo strenuo difensore della libertà e dei diritti umani, fosse anche l'iniziatore di uno stile nuovo. Animato come fu da un fervente e militante ant imperialismo, per Darío Martí consegna alla posterità pagine di grande intelligenza, ma nondimeno di quella bellezza estetica alla quale gli scrittori di fine secolo attribuivano il potere di incidere sulla riorganizzazione delle cose del mondo. Redatte in un uno stile figlio di un'epoca su cui il poeta avrebbe fatto appena in tempo ad affacciarsi, le pagine di Martí fecero «admirar el secreto de las fuentes luminosas»; afferma Darío che «nunca la lengua nuestra tuvo mejores tintas, caprichos y bizarrías. Sobre el Niágara de Castelar,<sup>19</sup> milagrosos iris de América ¡Y qué gracia tan ágil, y que fuerza natural tan sostenida y magnífica!».<sup>20</sup> Un uomo di genio, così lo definisce, al pari di molti degli eletti artefici del suo tempo, e che lo scrittore nicaraguense descrive ancora una volta attingendo alle letture di ambito simbolista e parnassiano. Martí, per Darío, rappresenta lo spirito del genio che in America non è riuscito ad incarnarsi, ma, afferma Darío, non un genio del tipo di quelli di cui parla Catulle Mendès, «incapaces de comunicar con los hombres porque sus alas les levantan sobre las cabezas de éstos, e incapaces de subir hasta los dioses, porque el vigor no les alcanza y aún tiene fuerza la tierra para atraerles»,<sup>21</sup> bensì, al contrario, di quelli vocati alla causa dell'umanità, la cui natura compassionevole e

<sup>18</sup> Ivi, p. 255.

<sup>19</sup> Darío si riferisce a Emilio Castelar y Ripoll (1832-1899), che fu il quarto presidente della Prima Repubblica spagnola, il quale si fece promotore dell'abolizione della schiavitù nelle colonie nel 1870. A lui è dedicato il *Poema del Niágara* di J. Pérez Bonalde, che Martí prologò, consegnando ai contemporanei il noto saggio redatto nel 1881, nel quale espose le inquietudini ideologiche ed estetiche che lo hanno reso uno dei primi e più acuti interpreti della modernità.

<sup>20</sup> R. DARÍO, *Los Raros*, cit., pp. 309-310.

<sup>21</sup> Ivi, p. 310.

generosa li rende capaci di vivere in comunione con Dio e con la Natura. Il riferimento a Mendès è contenuto nel saggio dedicato a uno dei più aristocratici interpreti dell'arte fine-secolare, Villiers de L'Isle Adam, «el monarca *raté*, pero prodigioso poeta»,<sup>22</sup> un eccentrico tra gli eccentrici, rispetto al quale Martí, «fruto tan solamente de árboles centenarios –ese majestuoso fenómeno del intelecto elevado a su mayor potencia, alta maravilla creadora, el Genio, en fin»<sup>23</sup>, costituisce l'altro volto della superiorità intellettuale e artistica, quello umile e non aristocratico ed elitario.

Periodista, profesor, orador, gastando el cuerpo y sangrando el alma; derrochando las esplendideces de su mundo interior en paraje en donde jamás se podría comprender el valor del altísimo ingenio y se le infligiría además el baldón del elogio de los ignorantes; –tuvo en cambio grandes gozos: la comprensión de su vuelo por los raros que le conocían hondamente; el satisfactorio aborrecimiento de los tontos; la acogida que *l'élite* de la prensa americana en Buenos Aires y Méjico– tuvo para sus correspondencias y artículos de colaboración.<sup>24</sup>

Le stesse categorie impiegate per definire i martiri della bellezza consacrati al sacerdozio dell'arte, verso i quali Darío rivolge il proprio interesse di poeta e di critico, e alle cui opere attinge per ricavare forme, temi e ambientazioni, permeano il commento all'opera e al pensiero del poeta combattente, arricchendone la pregnanza anche in ragione di quel processo d'inevitabile ibridazione che ne consegue, e che produce i suoi non trascurabili frutti anche nella saggistica. Parallelismi, evocazioni, modelli di matrice simbolista e parnassiana contribuiscono a tratteggiare con particolare enfasi la figura di Martí come interprete della modernità. È il poeta cubano lo fu tanto nel modo in cui intese e descrisse gli aspetti più disumanizzanti dei processi di modernizzazione, di cui il modernismo costituì la vibrante risposta, tanto in quello con cui, per certi aspetti, anticipò l'ondata di rinnovamento estetico. Quest'ultimo aspetto è apprezzabile nei cromatismi, nei simboli, nelle immagini ricercate, seppur non ancora pienamente moderniste, e nell'aggettivazione "suggerente", che caratterizzano i suoi versi. Si ricorderà, inoltre, l'accusa rivolta alla vacuità e all'efferato materialismo dell'epoca, che Martí muove nel noto prologo al *Poema de Niágara* di Pérez Bonalde, attraverso il reiterarsi anaforico di quel «Ruines tiempos!», di cui è punteggiato il saggio, e la serie di immagini drammatiche e visionarie di cui è corredato, che riecheggia nella frase «Yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer», pronunciata da Darío nelle già citate *Palabras liminares* del 1896.<sup>25</sup> «No hay ahora mendrugo más denteado que un alma de poeta: si se ve con los ojos del alma, sus puños

<sup>22</sup> Ivi, p. 197.

<sup>23</sup> Ivi, p. 310.

<sup>24</sup> Ivi, p. 316.

<sup>25</sup> R. DARÍO, *Prosas profanas y otros poemas*, Madrid, Castalia 1987, p. 86.

mondados y los huecos de sus alas arrancadas manan sangre»,<sup>26</sup> afferma Martí, indicando per il poeta un destino di sofferenza e annunciandone quello del martire. Ma, diversamente da quello degli altri interpreti di quella sensibilità estetica, il martirio martiano è doppio, perché si compie nel nome dell'Arte e dell'Umanità.

¡Oh Cuba! Eres muy bella, ciertamente, y hacen gloriosa obra los hijos tuyos que luchan porque te quieren libre; y bien hace el español de no dar paz a la mano por temer de perderte, Cuba admirable y rica y cien veces bendecida por mi lengua; más la sangre de Martí no te pertenecía; pertenecía a toda una raza, a todo un continente; pertenecía a una briosa juventud que pierde en él quizá el primero de sus maestros; ¡pertenecía al porvenir!<sup>27</sup>

Un uomo del futuro, un uomo nuovo: è così che Martí presenta Darío. E tra gli aspetti che ne definiscono l'unicità, si è detto, spicca la sua natura compassionevole, la propensione a occuparsi degli ultimi, fatto questo che parrebbe distanziarlo dai decadenti con i quali si confonde nella silloge, se non fosse che tale atteggiamento e la sua unicità finiscono per consegnarlo a un destino di marginalizzazione e incomprensione analogo a quello degli "eccentrici" del volume. «Padeció mucho Martí, desde las túnicas consumidoras, del temperamento y de la enfermedad, hasta la inmensa pena del Señalado que se siente desconocido entre la general estolidez ambiente»;<sup>28</sup> come gli altri, anche Martí scrive e opera da una posizione di marginalità, rivendicando per il poeta, la bellezza estetica e la spiritualità un posto di privilegio, che essi non hanno più all'epoca dei processi di industrializzazione e delle politiche imperialiste. Il genio, l'interprete e il poeta dei tempi nuovi si eleva sulla massa, senza declamare la sua superiorità, ma portando sulle sue spalle il peso di tutta quella consapevolezza, prima generatrice del dolore e della sofferenza di cui recano traccia i suoi versi.

Sí, aquel prosista que siempre fiel a la Castalia clásica se abrevó en ella todos los días, al propio tiempo que por su constante comunión con todo lo moderno y su saber universal y políglota formaba su manera especial y peculiarísima, mezclando en su estilo a Saavedra Fajardo con Gautier, con Goncourt –con el que gustéis, pues de todo tiene [...] hacía versos, y casi siempre versos pequeños, versos sencillos ¿no se llamaba así un librito de ellos? –versos de tristezas patrióticas, de duelos de amor, ricos de rima o armonizados siempre con tacto.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> J. MARTÍ, *Prólogo al poema del Niágara*, New York 1882, p. 7, url [https://edisciplinas.usp.br/plugin-file.php/3111713/mod\\_resource/content/1/mart%C3%AD%20%20opr%C3%B3logo.pdf](https://edisciplinas.usp.br/plugin-file.php/3111713/mod_resource/content/1/mart%C3%AD%20%20opr%C3%B3logo.pdf)

<sup>27</sup> R. DARÍO, *Los Raros*, cit., p. 311.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 321.

L'opera, così come la sua vicenda umana, sono illustrate in stretto rapporto col più ampio contesto delle estetiche di fine secolo e, dunque, con le opere dei suoi più illustri rappresentanti per similitudine o per contrasto. «Creo», afferma Darío, «que como Banville la palabra *lira* y Leconte de Lisle la palabra *negro*, Martí la que más ha empelado es *rosa*». <sup>30</sup> Darío se ne figura gli ammonimenti, evocando quel sogno martiano, mediante il quale ricorda, parafrasandoli, alcuni suoi versi, che indirettamente, e per contrasto, evocano la raggelante visione di Thogorma dei *Poèmes barbares* di Leconte de Lisle. «Y pareceme que con aquella voz suya, amable y bondadosa, me reprende», afferma Darío:

adorador como fue hasta la muerte del ídolo luminoso y terrible del Patria ¿y me habla del sueño en que viera a los héroes: las manos de piedra, los ojos de piedra, los labios de piedra, las barbas de piedra, la espada de piedra ...<sup>31</sup>

Il riferimento è al componimento XLV, contenuto nella raccolta *Versos sencillos*:

Sueño con claustros de mármol// Donde en silencio divino// Los héroes, de pie, reposan:// ¡De noche, a la luz del alma, // Hablo con ellos: de noche! // Están en fila: paseo // Entre las filas: las manos // De piedra les beso: abren // Los ojos de piedra: mueven // Los labios de piedra: tiemblan // Las barbas de piedra: empuñan // La espada de piedra: lloran:// ¡Vibra la espada en la vaina! // Mudo les beso la mano.<sup>32</sup>

Non è altrettanto confortante, invece, la visione della città di Thogorma contenuta nel poema di Leconte de Lisle, citato nelle pagine dedicate a Poe, per anticipare l'entrata nel cuore del mostro, la baia di New York, di cui Darío intende mettere in evidenza gli aspetti più alienanti, paragonando i Forti del poema francese agli uomini di Manhattan:

Thogorma dans ses yeux vit monter des murailles// De fer dont s'enroulaient des spirales de tours// Et des palais cerclés d'airain sur des blocs lourds; // Ruche énorme, géhenne aux lugubres entrailles// Où s'engouffraient les Forts, princes des anciens jours<sup>33</sup>.

Gli eroi evocati da Martí, in versi non scervi di visionarietà, alzano il vessillo dei valori morali e patriottici contro il sistema dei disvalori utilitaristici e materialisti, ben rappresentati dal brulicare della massa in movimento, dal

---

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Ivi, p. 327.

<sup>32</sup> J. MARTÍ, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, edición de I. SCHULMAN, Madrid, Cátedra 2015, p. 216.

<sup>33</sup> R. DARÍO, *Los Raros*, cit., p. 110.

fermento dei mezzi di comunicazione, dalla banca, dalla fonderia, icone del nuovo sistema economico e produttivo descritte da Darío nel saggio dedicato a Poe, nonché responsabili di quella vertigine e di quel senso di smarrimento che prende forza dal parallelismo con i versi di Leconte de Lisle.

Alla fine del componimento contenuto nei *Versos sencillos*, le statue si animano, abbandonano il loro piedistallo di marmo per cingere il poeta combattente, che impavido cerca di non desistere dalla lotta per l'indipendenza e «repite luego el voto del verso»:

Yo quiero cuando me muera,  
Sin patria, pero sin amo,  
Tener en mi losa un ramo  
De flores,  
—y una bandera.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 327. Il frammento poetico appartiene al brano XXV di *Versos sencillos* (vedi J. MARTÍ, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, cit., p. 205).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CARESANI, RODRIGO JAVIER, *Darío traductor: poesía, pintura y música*, in *Actas del VIII Congreso internacional Orbis Tertius: literaturas compartidas*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata 2012, pp. 1-6.
- ID., *Viaje y traducción en el fin de siglo latinoamericano*, in «Letral», 14 (2015), pp. 1-16.
- CARILLA, EMILIO, *Una etapa decisiva de Darío. Rubén Darío en la Argentina*, Madrid, Gredos 1967.
- DARÍO, RUBÉN, *Obras completas*, voll. I-V, Madrid, Aguado 1950.
- ID., *Prosas profanas y otros poemas*, edición, introducción y notas de IGNACIO M. ZULETA, Madrid, Castalia 1987.
- ID., *Los Raros*, edición crítica, introducción y notas de GÜNTHER SCHMIGALLE, Berlin, Edition Tranvía-Werlag Walter Frey 2015.
- ID., *Gli eccentrici*, cura, introduzione e note di ALESSANDRA GHEZZANI, Pisa, ETS 2012.
- ID., *La mia vita*, traduzione, introduzione e cura di ALESSANDRA GHEZZANI, Roma, Castelvechi 2016.
- FIORANI, FLAVIO, *La fine del caudillismo*, Roma, Edizioni Associate 1990.
- GARCÍA MORALES, ALFONSO, *Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (documentos y cartas inéditas)*, in «Anales de Literatura Hispanoamericana», 33 (2004), pp. 103-173.
- GHEZZANI, ALESSANDRA, *Paráfrasis, traducción, antologización, reescritura: Los raros de Rubén Darío en el proceso de transmisión del simbolismo en América Latina*, in *Constelación latinoamericana: intelectuales y escritores entre traducción, crítica y ficción*, a cura di MARCO PAONE, *Pliegos hispánicos*, vol. II, Mantova, Universitas Studiorum 2020, pp. 171-191.
- GUTIÉRREZ, JOSÉ ISMAEL, *Traducción y renovación literaria en el modernismo hispanoamericano*, in «Livivs», 1 (1992), pp. 69-83.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL, *Poesías I-II*, París-México, Librería de la V. de Ch. Bouret 1897.
- ID., *El cruzamiento en la literatura*, in ID., *Obras I. Crítica literaria*, México, UNAM 1959, p. 102.
- GROUSSAC, PAUL, *Los raros*, in «La Biblioteca», II, 1 (1986), pp. 474-480.
- HENRÍQUEZ UREÑA, MAX, *Breve historia del modernismo*, México- Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica 1954.
- MAÍZ, CLAUDIO, *Las re(d)vistas latinoamericanas y las tramas culturales: redes de difusión en el romanticismo y el modernismo*, in «cuad. CILHA», XII, 1 (2011), pp. 75-91, url <http://www.scielo.org.ar/scielo.php> (consultato il 18 giugno 2022).
- MARTÍ, JOSÉ, *Oscar Wilde*, in «La Nación», XII, 10, 1882.
- ID., *Ismaellillo. Versos libres. Versos sencillos*, edición de IVAN A. SCHULMAN, Madrid, Cátedra 2014.
- ID., *Prólogo al poema del Niágara*, New York, 1882, p. 7, url [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3111713/mod\\_resource/content/1/mart%C3%AD%20%20opr%C3%B3logo.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3111713/mod_resource/content/1/mart%C3%AD%20%20opr%C3%B3logo.pdf) (consultato il 31 agosto 2022).
- OVIDO PÉREZ DE TUDELA, ROCÍO e VÉLEZ-SAINZ, JULIO, *Rubén Darío. La vida errante*, Madrid, Cátedra 2021.
- SÁINZ DE MEDRANO, LUIS, *Acerca de la crítica sobre Darío*, in «Anales de Literatura Hispanoamericana», 35 (2006), pp. 107-121.

- TÉRAN, OSCAR, *Vida intelectual en le Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la «cultura científica»*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica 2000.
- VENUTI, LAWRENCE (ed.), *The Translation Studies Reader*, London, Routledge 2004.
- VIERECK SALINAS, ROBERTO, *Rubén Darío y la traducción en «Prosas profanas»*, in «Anales de Literatura Hispanoamericana», 29 (2000), pp. 221-235.
- WILSON, PATRICIA, *La Costelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XX 2004.



### PAROLE CHIAVE

Rubén Darío; *Los Raros*; modernismo ispano-americano; traduzione



### NOTIZIE DELL'AUTRICE

Alessandra Ghezzani insegna Lingua e Letterature ispano-americane presso l'Università di Pisa. Si è dedicata allo studio dei modi d'importazione del simbolismo in America Latina, approfondendo l'opera di Rubén Darío, di cui ha curato la prima traduzione italiana annotata dei *Raros* (ETS 2012). Per quanto riguarda il Novecento, oltre a saggi e articoli su autori come Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Virgilio Piñera, Guillermo Cabrera Infante, ha indagato l'opera dello scrittore argentino Jorge Luis Borges. Su Borges ha pubblicato la monografia *Borges critico letterario. Strutture e procedimenti* (ETS 2008) ed è in corso di pubblicazione il volume *Leggere Borges* (Carocci).

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALESSANDRA GHEZZANI, «Morirò senza patria, ma senza padrone». *Un capitolo del modernismo ispano-americano*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022).



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



# SUPERREALISMO (1929), O LA SCRITTURA AVANGUARDISTA SECONDO AZORÍN. QUALCHE PROPOSTA TRADUTTIVA

RENATA LONDERO – *Università di Udine*

Il contributo prende spunto dal personale rapporto che José Martínez Ruiz/Azorín (1873-1964) intrattene con le avanguardie storiche, per analizzarne in prospettiva traduttiva la peculiare rivisitazione del surrealismo nel suo romanzo più sperimentale, *Superrealismo. Prenovela* (1929). Infatti, pur scrivendo un testo a-narrativo ed embrionale, dominato dall'ellissi e dalle libere associazioni di pensieri e sensazioni, Azorín non pratica affatto la scrittura automatica né l'onirismo dei surrealisti. A seguire si offrono una serie di brani tratti dal prologo e da alcuni fra i capitoli più originali del libro, cui si accompagnano le rispettive proposte di versione italiana. Nel commento si sottolinea come nel tradurre questi testi si sia mirato a restituire i caratteri precipui dello stile azoriniano (brevità, linearità, ricchezza del lessico), sfrondandone talvolta la tendenza all'iterazione, ma rispettando la cura per l'eufonia e la figuratività come pure la tendenza all'innovazione e alla commistione fra le arti che lo avvicina alle modalità espressive del Modernismo.

This article starts from the personal relationship that José Martínez Ruiz/Azorín (1873-1967) had with avant-garde movements, in order to analyze the author's peculiar interpretation of Surrealism in his most experimental novel, *Superrealismo. Prenovela* (1929), as regards its translation into Italian. Indeed, although Azorín's text is non-narrative and embryonic and it is marked by ellipsis and free associations of thoughts and sensations, Azorín doesn't practise any surrealist automatic writing or onirism at all. Below, a series of passages from the preface and the most original chapters of the book are quoted and translated into Italian. In the commentary we underline that our translation aims at respecting the main characteristics of Azorín's style (brevity, clarity, lexical richness): even though we have trimmed a sometimes excessive repetitiveness, we have tried to maintain not only the use of musical and visual imagery but also the tendency towards novelty and artistic mixture, which are close to the expressiveness of Modernism.

## I AZORÍN, UNO SPIRITO ALL'AVANGUARDIA

Spinta innovativa e rispetto della tradizione, pensoso ripiegamento su sé stesso e lucida osservazione di quanto e quanti lo circondavano. Questi i due poli tra cui si è mossa costantemente la produzione di Azorín, lungo i fertillissimi settant'anni della sua traiettoria creativa. La cifra di tale peculiarità è compresa nella definizione che di lui ha dato Ramón Pérez de Ayala nel 1964, tre anni prima della scomparsa del grande amico alicantino: «desde sus primeros rasguños de pluma fue el vanguardista de sí mismo» («fin dai suoi primi tratti di penna fu l'avanguardista di sé stesso»)<sup>1</sup>. L'infaticabile sperimentatore di temi e stili, sempre fedele, però, alle direttrici portanti del proprio pensiero e al culto del patrimonio letterario ispanico ed europeo, era descritto così appena due anni dopo anche da Ramón Menéndez Pidal, allora

---

<sup>1</sup> RAMÓN PÉREZ DE AYALA, *Ante Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva 1964, p. 142.

direttore della Real Academia Española, mentre ne caldeggiava la candidatura al premio internazionale “Antonio Feltrinelli” per l’anno 1966-1967, in una missiva del 15 dicembre 1966 rivolta al direttore dell’Accademia dei Lincei, Angelo Monteverdi. Secondo l’insigne filologo galego, il merito precipuo dell’opera azoriniana consisteva nella sua «ansia de constante renovación».<sup>2</sup>

Uno slancio verso il nuovo e il diverso, che l’autore non si stancò di far convivere con la sua personale idea del mondo, delle lettere e della scrittura. Azorín seppe dare forma alle continue variazioni narrative di una questione per lui centrale: il controverso rapporto fra realtà e finzione artistica – di indefettibile stampo decadentista, *fin de siècle* o modernista che dir si voglia –, che espresse in uno stile asciutto, raffinato, dalla straordinaria ricchezza e precisione lessicale affidata a una sintassi fratta ed ellittica, spesso vicina ai principi costitutivi del linguaggio lirico.

All’insegna della predilezione per l’arte rispetto alla vita, nella seconda metà degli anni Venti del Novecento Azorín interpreta anche l’esaltante stagione delle avanguardie, con uno speciale riguardo verso due correnti più affini alla sostanza del suo scrivere: il cubismo e il surrealismo.<sup>3</sup> Nel considerarle, parte da un assunto per lui fondamentale fin dal 1902, fin dal tempo, cioè, in cui stava pubblicando il suo romanzo-saggio fondativo, *La voluntad*, dove, in compagnia di Unamuno, Pío Baroja e Valle-Inclán, aveva scardinato il canone diegetico ottocentesco, aprendo la narrativa spagnola alla modernità europea.<sup>4</sup> Se già il co-protagonista de *La voluntad*, il maestro Yuste, insegna al discepolo Antonio Azorín che «la imagen lo es todo»,<sup>5</sup> sostenendo la supremazia dell’immagine artistica sulla concretezza del reale, durante la campagna per lo svecchiamento del teatro contemporaneo condotta sulla stampa madrilenica e bonaerense nel 1926-1927, Azorín dichiara: «¿Qué es Superrealismo? [...]. Lo cierto es que nos apartamos, en arte, de la realidad». («Cos’è il superrealismo? [...] Non v’è dubbio che nell’opera artistica ci stacciamo dalla realtà»)<sup>6</sup> E qualche mese prima, in un’intervista a Luis Calvo apparsa su «ABC» il 31 marzo 1927, affermava: «Yo creo en la resolución futura de estos dos estados, en apariencias tan contradictorios, como son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de superrealidad» («Ho fede che in futuro il conflitto fra due stati in apparenza

<sup>2</sup> Il premio fu poi concesso non ad Azorín, ma a John Dos Passos. La lettera fa parte di un breve carteggio inedito, intercorso fra Menéndez Pidal e Monteverdi fra il 15 dicembre 1966 e il 18 gennaio 1967, e riportato in appendice nella mia tesi dottorale: cfr. RENATA LONDERO, *Azorín narratore: i romanzi della maturità (1928-1944)*, Università degli Studi di Bologna, A.A. 1993-1994.

<sup>3</sup> Sulla relazione che lo scrittore istituì con questi due movimenti artistici, mi permetto di rinviare a RENATA LONDERO, *Azorín romanziere e le avanguardie francesi: dal cubismo al surrealismo*, in *Francia e Spagna a confronto*, a cura di STEFANO TORRESI, Macerata, EUM 2010, pp. 277-292.

<sup>4</sup> Sulla forza dirompente dei quattro romanzi del 1902 nel panorama letterario ispanico – *Sonata de otoño* di Valle-Inclán, *Camino de perfección* di Baroja, *Amor y pedagogía* di Unamuno, e *La voluntad* di Azorín, cfr., per esempio, FRANCISCO JOSÉ MARTÍN (a cura di), *Las novelas de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva 2003.

<sup>5</sup> JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ, *La voluntad*, a cura di MARÍA MARTÍNEZ DEL PORTAL, Madrid, Cátedra 1997, p. 131.

<sup>6</sup> AZORÍN, *De las candilejas*, in «ABC», 15 settembre 1927.

SURREALISMO (1929), O LA SCRITTURA AVANGUARDISTA SECONDO  
AZORÍN. QUALCHE PROPOSTA TRADUTTIVA

tanto contraddittori come il sogno e la realtà si scioglierà in una sorta di realtà assoluta, in una super-realtà»<sup>7</sup>).

Del resto, Azorín non solo ben conosceva e molto ammirava la pittura tanto di Cézanne, antesignano dei cubisti,<sup>8</sup> quanto dell'amico Daniel Vázquez Díaz, che nelle sue tele importò la lezione figurativa dei colleghi transpirenaici, ma aveva letto anche il primo *Manifeste du surréalisme* (1924) di André Breton, menzionato nella stessa intervista di Calvo e nell'articolo *El superrealismo es un hecho evidente* («ABC», 7 aprile 1927). Inoltre, Azorín cominciò ad apprezzare i pittori cubisti e surrealisti – fra cui Fernand Léger, Jean Metzinger, Marcel Duchamp, Juan Gris, María Blanchard, Braque e Picasso –, visitando varie mostre allestite a Madrid e a Barcellona, o comunque avendone sentore, nell'arco di quasi un decennio (1912-1920), ed entrò in contatto con gli scritti di autori come Apollinaire. Per esempio, un brano dei suoi *Les peintres cubistes* (1912) fu divulgato sulla rivista «España» di José Ortega y Gasset, il 21 novembre 1918. In quei quadri e su quelle pagine, pertanto, il nostro scrittore ritrova le proprie convinzioni sulla ricostruzione mentale della realtà in arte<sup>9</sup> e sull'imperativo di condensarla in un linguaggio dalla scarna essenzialità e dal potente portato metaforico.

Ecco, dunque, come in un clima culturale tanto fervido e appassionante, dal 1927 al 1930, vengono alla luce quelle che Azorín denomina «nuevas obras». Mi riferisco alle *pièces Judit* (1925-1930), *Old Spain!* (1926), *Brandy, mucho brandy* (1927), *Comedia del arte* (1927), *Angelita* (1930), *Cervantes, o la casa encantada* (1931), alla trilogia drammatica de *Lo invisible* (1930),<sup>10</sup> e a tre romanzi: *Félix Vargas* (1928), *Superrealismo* (1929) e *Pueblo* (1930). Tutti questi testi antimimetici sono accomunati da una serie di temi e motivi attinti alla temperie avanguardista del momento, ma soprattutto tipici della sensibilità di Azorín, radicata nella filosofia *finisecular* che nella Spagna (e in parte, anche nell'Isospanoamerica) del primo ventennio del ventesimo secolo informò le opere sia dei modernisti che dei 'novantottisti'. In effetti, essi ruotano attorno al primato dello sguardo intimo che l'artista getta sul reale, al fluire del tempo, alla coscienza dell'inanità umana di fronte a un mondo frammentario e inafferrabile, ai confini indistinti tra il vero e il falso. Le storie che si narrano, poi, sono poverissime di eventi e vengono interrotte senza posa da digressioni riflessive e descrittive, presentate attraverso un eloquio conciso, iterativo, paratattico e fortemente sincopato. Non è un caso che poco prima

---

<sup>7</sup> LUIS CALVO, *El superrealismo en el teatro*, in «ABC», 31 marzo 1927, *Páginas teatrales*, p. 10.

<sup>8</sup> Al riguardo, cfr. RENATA LONDERO, *Ut pictura fictio: trazas y trazos pictóricos en las últimas novelas de Azorín*, in *Azorín, renovador de géneros*, ed. MIGUEL ÁNGEL LÓZANO MARCO, Madrid, Biblioteca Nueva 2009, pp. 45-59. Circa le approfondite conoscenze pittoriche di Azorín e l'applicazione della tecnica ecfrastica al suo stile, cfr. GAYANA YURKEVICH, *In Pursuit of the Natural Sign. Azorín and the Poetics of Ecphrasis*, Lewisburg-London, Bucknell University Press-Associated University Presses 1999, e JOSÉ LUIS BERNAL MUÑOZ, *Tiempo, forma y color: el arte en la literatura de Azorín*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante 2001.

<sup>9</sup> Ad esempio, nel citato primo manifesto surrealista, Breton afferma che «Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure» (ANDRÉ BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard 1963, p. 37).

<sup>10</sup> Il teatro sperimentale azoriniano è stato studiato con acume da ANTONIO DíEZ MEDIÁVILLA, in *Tras la huella de Azorín. El teatro español en el último tercio del siglo XIX*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo 1991; e da MARGHERITA BERNARD, in *Sulla scena. Azorín e il teatro*, Viareggio, Mauro Baroni 2002.

di comporre queste opere, in un articolo edito su «ABC» il 2 novembre 1925, Azorín dedicasse alcune riflessioni a *El arte de Proust* che suonano particolarmente interessanti. Della *Recherche*, insomma, Azorín predilige «*el detallamiento indefinido*», «la labor de lo subconsciente» e «la sensación del tiempo» («l'indefinitezza dei dettagli», «il lavoro del subconscio», «il sentimento del tempo»<sup>11</sup>).

Che il grande prosista di Monóvar fosse sospinto da acuta curiosità e tensione innovatrice lo abbiamo già detto più volte. Eppure, come sottolinea fra gli altri Domingo Ródenas, non possiamo asserire che Azorín si sia mai messo «al servicio de una “transmutación de los valores”»<sup>12</sup> radicale, sovversiva, alla maniera di un Soupault, di un Buñuel, di un Marinetti. Quanto al surrealismo, per esempio, di libri davvero rubricabili tra quelli appartenenti alla corrente francese ne uscirono in quello scorcio di secolo in Spagna, seppure non in abbondanza: basti pensare ai racconti de *La flor de California* (1928) di José María Hinojosa, oppure ai romanzi *La túnica de Neso* (1929) di Juan José Domenchina, *Teoría del zumbel* (1930) di Benjamín Jarnés ed *El hijo surrealista* (1930) di Ramón Gómez de la Serna. Ma le opere azoriniane di quel periodo non rientrano affatto in questo ridotto regesto. In effetti, pur praticando sia un timido ermetismo nella scelta delle immagini sia la misura testuale bozzettistica e aforistica e un dettato eminentemente nominale (questi ultimi in linea con il suo culto per il non finito), Azorín rifugge dall'onirismo disarticolato e dalla rottura dei nessi logici e morfosintattici operati dalla scrittura automatica.

I termini della sua moderata adesione alle novità letterarie dell'epoca si condensano nel prologo al primo dei tre metaromanzi di fine anni Venti, *Félix Vargas. Etopeya*, redatto nell'estate del 1928 e pubblicato nello stesso anno a Madrid, da Biblioteca Nueva. A colloquio (unamuniano, pirandelliano) con l'autore del libro, lo scrittore protagonista propende per uno stile contraddistinto dalla sintesi e dalle libere associazioni: «la elipsis en el tiempo, el espacio y el espíritu. La supresión de transiciones o el salto de trapezio a trapezio» («l'ellissi nel tempo, nello spazio e nello spirito. L'annullamento dei passaggi o il salto da un trapezio all'altro»<sup>13</sup>). Ne consegue un testo che s'incentra sul travagliato, altalenante processo compositivo – di sé stesso e di altri testi – durante il suo svolgersi dentro la mente dell'artista: la *fabula* è esile quant'altre mai e l'impalcatura sintattica, laconica e asindetica, si costruisce su forme verbali all'infinito e catene di sostantivi e aggettivi.<sup>14</sup> Le coordinate formali di *Félix Vargas* permangono anche nel romanzo successivo, *Superrealismo. Prenovela*, scritto ed edito nel 1929, il cui intreccio, tuttavia, si ferma alla fase creativa pre-finzionale, come indica il suo stesso sottotitolo. Su

<sup>11</sup> AZORÍN, *El arte de Proust*, in ID., *Andando y pensando (Notas de un transeúnte)*, Madrid, Páez 1929. Cito dalla seconda edizione della raccolta, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1959, pp. 90, 91 e 92.

<sup>12</sup> DOMINGO RÓDENAS, *Introducción*, in AZORÍN, *Félix Vargas. Etopeya – Superrealismo. Prenovela*, ed. D. RÓDENAS, Madrid, Cátedra 2001, p. 37.

<sup>13</sup> AZORÍN, *Félix Vargas. Etopeya – Superrealismo. Prenovela*, cit., p. 113.

<sup>14</sup> Per una estesa disamina di questo romanzo, cfr. DOMINGO RÓDENAS, *Introducción*, ivi, pp. 62-86, e, in precedenza, RENATA LONDERO, *Nell'officina dello scrittore. I romanzi di Azorín fra gli anni Venti e Quaranta*, Padova, Unipress 1997, pp. 17-36.

SURREALISMO (1929), O LA SCRITTURA AVANGUARDISTA SECONDO  
AZORÍN. QUALCHE PROPOSTA TRADUTTIVA

quest'opera, che costituisce il più ardito tentativo azoriniano di scrittura sperimentale, verteranno le osservazioni a seguire, traduttive e non.

2 SUPERREALISMO, ROMANZO SURREALISTA SUI GENERIS:  
QUESTIONI E CAMPIONI DI TRADUZIONE

Alla vigilia della sua uscita, nel novembre del 1929, Azorín presenta così *Superrealismo*, parlando dal prestigioso proscenio della *Revista de Occidente*: «es una novela amorfa, en estado de formación, como una nebulosa de novela; prenovela, y no novela» («è un romanzo amorfo, in via di costituzione, una sorta di romanzo-nebulosa: un pre-romanzo, non un romanzo»).<sup>15</sup> Accostando il proprio romanzo ad altri coevi, riconducibili alla nuova estetica della nebulosa propugnata da Gómez de la Serna, quali *Margarita de niebla* (1927) di Jaime Torres Bodet e *Novela como nube* (1928) di Gilberto Owen, l'autore ne pone in risalto la natura pulviscolare ed embrionale. Di fatto vedremo che non sarà esattamente così, se si fa eccezione per la premessa e i primi fra i 49 capitoli del testo. Al di là di apparire un agglomerato di materiali preparatori alla redazione di un romanzo, esso presto si rivela, invece, un originale breviario di estetica. Mentre nei capitoli dal terzo al nono e poi 46-47 si scandagliano le folgorazioni e le titubanze di uno scrittore alle prese con le fasi alterne dell'ispirazione, raffigurata da un angelo, oltrepassando fitte digressioni descrittive ed erudite, nella seconda parte (capitoli 13-45), la rappresentazione delle bellezze paesaggistiche e delle peculiarità storico-etnografiche della terra d'origine di Azorín, il Levante alicantino,<sup>16</sup> cede il passo alla velata esposizione dei capisaldi poetici dell'autore. Che sono: la teoria e la prassi del *matiz* (la sfumatura), che presiede alla smaterializzazione del narrare, all'indefinitezza dei significati e alla labilità della frontiera tra finzione e realtà; la ricerca della concisione espressiva; la commistione dei generi.

Procediamo per ordine, però, e prendiamo l'avvio dal prologo, per il nostro viaggio analitico e traslativo fra le tappe principali di *Superrealismo*. In primo luogo, la metafora acquatica che domina l'*ouverture*, popolata da pesci policromi e altre creature marine, rimanda al moto libero e guizzante delle idee programmatiche e degli abbozzi narrativi nel liquido amniotico della pre-creazione, entro un discorso dalla fattura lirica, punteggiato di parallelismi, tropi e simmetrie eufoniche. Non v'è dubbio che Azorín prenda a prestito questa *imagerie* dalla psicanalisi di Freud, approdata in Spagna nel 1923 grazie alla traduzione della sua opera completa a cura di Luis López Ballesteros y de Torres. Come anche è probabile che ricordi il *poisson soluble* (1924) di Breton e che tenga presente, riguardo all'autonomia delle parole, il *Proclama futurista a los españoles*, diffuso da Marinetti nell'aprile del 1910 sulla rivista «Prometeo». Ciò nonostante, mentre il pesce di Breton si dissolve inabis-

---

<sup>15</sup> AZORÍN, *Superrealismo (Prenovela)*, in «Revista de Occidente», VII, LXXVII (1929), p. 145.

<sup>16</sup> Per questa ragione, nel 1947 Ángel Cruz Rueda, curatore delle *Obras completas* dell'autore edite in nove tomi per i tipi di Aguilar, propose di modificare il titolo da *Superrealismo* a *El libro de Levante*, nel volume V.

sandosi nel fondale dell'inconscio, i pesci variopinti di Azorín risalgono verso la superficie – il foglio – oppure scappano dall'acquario, percorrendo un limpido ruscello. A ben guardare, siamo lontani anni luce dall'eversione onirista e paroliberista di surrealisti e futuristi, perché, in definitiva, ciò a cui Azorín più aspira, nell'intero corso della sua parabola artistica, è la chiarezza, la semplicità, l'equilibrio degli opposti. Di conseguenza, la sua fulminea incursione nel magmatico universo delle avanguardie si limita a un uso per lui inedito del lessico e soprattutto della sintassi, a imitazione dei *collages* cubisti e surrealisti.<sup>17</sup> Prova inequivocabile ne sono i due paragrafi della prefazione, che riproduco qui sotto integralmente:

*Los peces de colores, que giran, tornan a girar, vuelven a dar la vuelta, se escabullen y aparecen. En el acuario de lo subconsciente. En el acuario de aguas oscuras donde hay también anémonas y actinias con sus filamentos sedosos, pulpos voraces, erizos, estrellas de mar. Una cara que quiere con sus ojos ávidos acercarse para ver lo que se mueve en el acuario; pero el acuario está cerrado. Un arroyito de agua clara, transparente, que surge del misterioso acuario. Corre susurrante el agua; entre sus linfas tersas espejea un pez rojo, otro pez amarillo, otro pez áureo. Se han escapado del acuario. Y hay quien se ríe –o por lo menos, sonríe– de los peces de colores; pero hay también –siempre los ha habido en el Arte– quienes los miran atentos, con simpatía.*

*Peces de colores y palabras autónomas. La autonomía de las palabras; la libertad de las palabras cansadas de la prisión en que las ha tenido la retórica antigua. Vida profunda y bella de las palabras solas, independientes. Una sola palabra situada en su ambiente natural, expresa más vida, ella sola, única, que engarzada en largo y prolijo periodo. No tener miedo a libertar palabras. Conceder valientemente la libertad a las pobres palabras engarzadas, incrustadas, fosilizadas en la prolijidad de un estilo anacrónico. Que vivan las palabras su vida; hacer que cada palabra rinda el máximo de su vitalidad. Palabras que todavía no han desenvuelto toda su fuerza; deben ser colocadas en una atmósfera estética propicia a su pleno desarrollo. Palabras y peces de colores. Los peces, con el auxilio de las palabras, en plena autonomía, en plena libertad.<sup>18</sup>*

<sup>17</sup> Cfr. RENATA LONDERO, *La imagen surrealista en las novelas experimentales de Azorín*, in *Azorín et le surréalisme*, ed. CHRISTIAN MANSO, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Le Pont du Rôle, Éditions Fédérop 2001, pp. 259-268.

<sup>18</sup> AZORÍN, *Superrealismo. Prenovela*, cit., pp. 213-214.

SURREALISMO (1929), O LA SCRITTURA AVANGUARDISTA SECONDO  
AZORÍN. QUALCHE PROPOSTA TRADUTTIVA

*Superrealismo* appartiene al consistente gruppo di opere azoriniane mai restituite finora in italiano,<sup>19</sup> mentre il fine azorinista francese Christian Manso lo ha volto al francese nel 1989.<sup>20</sup> In questa sede offro, quindi, alcune proposte traduttive dei brani a mio parere più significativi di questo singolare romanzo-saggio, armata della consapevolezza che, come dice Susanna Basso, «ogni traduzione, anche la più attenta, anche la più ispirata, non può che offrirsi al testo come desiderio del testo»,<sup>21</sup> o che, come chiosa Massimo Bocchiola, «tradurre significa cercare, anzi inseguire senza mai raggiungere».<sup>22</sup> Tale coscienza, oltretutto, si acuisce ancor più di fronte alla pagina di Azorín, persuaso che il segreto della scrittura più felice risiedesse nel suo incessante limarsi.

Tradurre Azorín, come ogni scrittore della sua levatura, significa innanzitutto mettersi sulla sua medesima linea d'onda. Ergo, rispettarne con scrupolo lo stile,<sup>23</sup> cioè «l'ordito lessicale (ma pure sintattico e fonologico) prezioso e suggestivo, tentando di recuperarne al meglio la densità metaforica, la cadenza ritmica e l'eufonica sonorità»,<sup>24</sup> e muovendosi «all'insegna della chiarezza, brevità e precisione»,<sup>25</sup> che egli sempre rincorse. L'osservanza della lettera di partenza, perfino nel caso di Azorín, certosino cesellatore di parole, non deve però prevaricare sull'adeguatezza al sistema linguistico e culturale di arrivo, poiché – si domanda Enrico Terrinoni – «come si può tradurre senza cambiare una singola parola del testo originario?».<sup>26</sup> Nel nostro caso non guasterà, allora, introdurre qualche inversione nell'ordine frastico o piccoli slittamenti semantici, mitigare talvolta l'eccesso di iteratività, oppure sfrondare un'interpunzione a tratti troppo insistita, secondo un intento lievemente esplicitante o alleggerente, come cercherò di esemplificare.

Di seguito riporto la mia versione del prologo, ma non corrodo né la prima né le prossime proposte traduttive di un commento interlinguistico circo-

---

<sup>19</sup> Se si tralasciano le scarse versioni italiane degli scritti di Azorín compiute fino agli anni Sessanta del Novecento, si constata con tristezza che quelle più recenti non si contano nemmeno sulle dita di una mano. Esse sono AZORÍN, *L'invisibile*, a cura di LUCIO BASALISCO, Verona, Libreria Universitaria Editrice 1988; AZORÍN, *Il politico*, a cura di LIA OGNO, Firenze, Le Lettere 2001; J. MARTÍNEZ RUIZ (AZORÍN), *La volontà*, a cura di LIA OGNO, Firenze, Le Lettere 2002; AZORÍN, *La isla sin aurora/L'isola senza aurora*, a cura di RENATA LONDERO, Napoli, Liguori 2006.

<sup>20</sup> AZORÍN, *Surréalisme. Pré-roman*, ed. CHRISTIAN MANSO, Paris, José Corti 1989.

<sup>21</sup> SUSANNA BASSO, *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*, Milano, Bruno Mondadori 2010, p. 21.

<sup>22</sup> MASSIMO BOCCHIOLA, *Mai più come ti ho visto. Gli occhi del traduttore e il tempo*, Torino, Einaudi 2015, p. 7.

<sup>23</sup> Franca Cavagnoli sostiene che tradurre un testo vuol dire «cercare di aderire non solo al senso di ciò che è stato scritto, bensì anche alla lettera, dunque allo stile dell'autore». (FRANCA CAVAGNOLI, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli 2012, p. 63).

<sup>24</sup> RENATA LONDERO, *Criteri di edizione e traduzione*, in AZORÍN, *La isla sin aurora/L'isola senza aurora*, cit., p. 67.

<sup>25</sup> LIA OGNO, *Nota alla traduzione*, in AZORÍN, *Il politico*, cit., p. 15.

<sup>26</sup> ENRICO TERRINONI, *Oltre abita il silenzio. Tradurre la letteratura*, Milano, Il Saggiatore 2019, p. 82.

stanziato, che rischierebbe di diventare «foriero di noia infinita» per il lettore.<sup>27</sup> Dirò soltanto che mi sono sforzata di enfatizzare il contrasto fra libertà e costrizione su cui poggia questo testo di apertura, tendendo nel contempo a trasporre con efficacia almeno alcuni segni distintivi – tanto lessicali quanto fonici – di quella prosa «delle sensazioni»,<sup>28</sup> dalla matrice marcatamente modernista, che Azorín non smise mai di coltivare.

*I pesci colorati, che girano, continuano a girare, tornano a ruotare, sgusciano via e riappaiono. Nell'acquario del subconscio. Nell'acquario dalle acque scure dove nuotano anche anemoni e actinie dai fili setosi, polpi voraci, ricci, stelle marine. Un volto che con occhi avidi si avvicina per vedere cosa si muove nell'acquario: ma l'acquario è chiuso. Un ruscelletto di acqua chiara, trasparente, che sgorga dall'acquario misterioso. L'acqua scorre sussurrando; nella sua liquida purezza rifulge un pesce rosso, poi un pesce giallo, e poi ancora un pesce d'oro. Sono fuggiti dall'acquario. E c'è chi ride – o almeno sorride – dei pesci colorati, ma c'è anche chi – ce ne sono sempre stati nel mondo dell'arte – li guarda fisso, con simpatia.*

*Pesci colorati e parole autonome. L'autonomia delle parole, la libertà delle parole stanche della prigione cui le ha costrette la retorica antica. Vita bella e profonda delle parole sciolte, indipendenti. Una sola parola, soltanto lei, unica, inserita nel suo habitat naturale, esprime più vitalità di quando è incastonata in un periodo lungo e prolisso. Non avere timore di affrancare parole. Spingersi a concedere la libertà alle povere parole incastrate, incrostate, fossilizzate in uno stile prolisso, anacronistico. Che le parole vivano la loro vita; permettere a ogni parola di esprimere al massimo la sua vitalità. Parole che non hanno ancora sprigionato la propria forza: devono essere calate in un ambiente estetico propizio al loro pieno sviluppo. Parole e pesci colorati. I pesci, con l'ausilio delle parole, in piena autonomia, in piena libertà.<sup>29</sup>*

Dal fluido mulinare delle componenti testuali che corrisponde al concepimento dell'opera si passa nel primo capitolo allo stadio della *inventio*, durante cui una vaga istanza diegetica, messa in rilievo dall'impiego pervasivo dell'infinito e del gerundio, si dibatte tra due divergenti esordi romanzeschi: un'elegante sala da gioco e la spartana cella di un convento. Quando ne ho trasferito in italiano il paragrafo iniziale, mi sono soprattutto curata di trasmetterne il moto ondulatorio – che simboleggia il tentennamento creativo dello scrittore –, l'isotopia della luce connessa all'ispirazione, e l'equazione tra l'opera letteraria e un essere organico, vivente. Ciò ha comportato la messa in

<sup>27</sup> Ivi, p. 196.

<sup>28</sup> Cito la calzante etichetta utilizzata da Giovanni Battista De Cesare, secondo cui «il modernismo è la letteratura delle sensazioni» (GIOVANNI BATTISTA DE CESARE, *Introduzione*, in RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, *Sonata di primavera*, a cura di GIOVANNI BATTISTA DE CESARE, Venezia, Marsilio 1995, p. 25).

<sup>29</sup> Questo passo in traduzione italiana, come gli altri che seguono, sono inediti.



*SURREALISMO (1929), O LA SCRITTURA AVANGUARDISTA SECONDO  
AZORÍN. QUALCHE PROPOSTA TRADUTTIVA*

atto di una pratica riformulativa fondata sulla ricategorizzazione e la modulazione, e improntata a rendere più chiaro e scorrevole un originale a volte appesantito dalla sovrabbondanza di formule nominali. Leggiamo il passo-fonte, con la sua traduzione:

Propósito de escribir una novela. Propósito que se está balanceando, dentro de la persona, en el tiempo, yendo el columpio de un día para otro. Para otro en que comenzará a ser escrita la novela. Y el deseo se va afirmando. Novela gaseiforme, amorfa; primera sensación de una novela. Primera, no; lo primero es el deseo. Después, en lontananza, como una luz, va surgiendo la sensación. Se afirman y definen las imágenes; brotan poco a poco los detalles. Dar la sensación de la novela en su estado predefinitivo. Cosa indistinta; con todo el atractivo de un sueño vago, confuso; pero que sentimos, profundamente. Lucha ahora de dos imágenes. El germen de la futura novela. Dos imágenes que giran, se acercan y se alejan. [...] Dos imágenes: la alfombra recia, silenciosa, y la debilísima luz del alba en un ventanal del fondo. Por otra parte, cuatro paredes blancas, lisas, recubiertas de cal, y una mesita de pino. La sala espléndida de juego –en la playa elegante–; y la celda en la hospedería de un convento de franciscanos. Oscilación de la mancha verde del tapete hacia el pino dorado de la mesita. [...] (I, «El lapicerito de oro»)<sup>30</sup>

Intenzione di scrivere un romanzo. Intenzione che sta oscillando, nella persona, nel tempo, come un'altalena che dondola da un giorno all'altro. Verso l'altro giorno in cui il romanzo comincerà a scriversi. Ecco, il disegno si va definendo. Romanzo gassiforme, amorfo: sensazione prima di un romanzo. Prima, no: prima viene il disegno. Poi, in lontananza, come una luce, la sensazione comincia a baluginare. Si precisano e si definiscono le immagini; poco a poco germogliano i dettagli. Dare la sensazione del romanzo in uno stadio intermedio. Qualcosa di indistinto, che ha tutto il fascino di un sogno vago, incerto, ma che sentiamo nel profondo. Lotta fra due immagini, ora. Il germe del romanzo futuro. Due immagini che fluttuano, si avvicinano e si allontanano. [...] Due immagini: il tappeto spesso, felpato, e il debolissimo chiarore dell'alba su una vetrata, sullo sfondo. Dalla parte opposta, quattro pareti bianche, lisce, stuccate da cima a fondo, e un tavolino di legno di pino. La splendida sala da gioco nell'elegante località di mare; e la cella nel dormitorio di un convento francescano. Dondolio della macchia verde del tappeto da gioco verso il pino dorato del tavolino. [...] (I, «L'astucetto d'oro»).

In talune occasioni, al contrario, a favore di una resa più snella e armoniosa, ho optato per la *reductio*, spingendo ulteriormente sul pedale della stringatezza. Così è stato per due frammenti desunti rispettivamente dai capitoli decimo («Manos» / «Mani») e ventiquattresimo («Sonríen» / «Sorrídon»). Il primo dei due s'impenna su un fotogramma che viene replicato serialmente, alla maniera del cinema surrealista (si pensi alla paradigmatica scena del-

---

<sup>30</sup> AZORÍN, *Superrealismo. Prenovela*, cit., p. 215.

l'occhio sezionato dalla lama in *Un chien andalou* di Buñuel, 1929): si tratta di una mano vista da diverse angolazioni, attraverso cui Azorín dà la propria blanda variante del *corps morcelé*. Solo al termine di *Superrealismo* si capirà che quella mano appartiene al monaco intento a redigere la vicenda incastonata nel romanzo-cornice. Il capitolo XXIV, invece, mediante il suo intreccio di suggestioni visive, gustative e tattili, testimonia ancora una volta come il lirismo ereditato dal Modernismo nutra le radici dell'espressività azoriniana: di tale aspetto precipuo ho tenuto debito conto nel traghettarne l'*incipit* in italiano.

Infine, prima di citare i brani in questione accompagnandoli ai loro saggi traslativi, rinvio a un vezzo formale che in realtà caratterizza questi come tutti gli altri segmenti qui esaminati e tradotti, perché rappresentativo dello stile di Azorín. Consiste nell'uso assiduo della congiunzione copulativa «y» a inizio o a metà frase, che l'autore mutua da uno dei suoi massimi modelli di vita e scrittura, fray Luis de León, come ebbe a puntualizzare in un articolo del 1935:

Si cogéis *Los nombres de Cristo*, la más hermosa obra de fray Luis de León [...], os percataréis de un detalle curioso: casi todos los periodos comienzan con [...] la conjunción y. [...] Nosotros [...] hacemos lo que hacía el autor de *Los nombres de Cristo* [...] porque de ese modo expresamos mejor, con más exactitud, [...] con más energía, nuestro pensamiento.<sup>31</sup>

Lo sfruttamento di questo abito sintattico, tuttavia, può dar luogo a un'eccessiva ridondanza: in quei momenti, come si vedrà, ho sostituito il nostro «e» con l'avverbio icastico «ecco», oppure ho deciso di espungerlo del tutto.

Al commento seguono adesso i testi, in spagnolo e nella nostra lingua:

La mano; la mano que emerge del condesijo de los recuerdos; la mano que surge de lo subconsciente; la mano que aparece en todas partes, en todos los momentos. Mano grande, inmensa; mano diminuta; mano de bronce colosal; mano chiquita, de marfil. Millares de esas manecitas que están esparcidas por el área de la sensibilidad. No poder olvidar la mano; echarla hacia dentro –dentro de lo confuso, dentro de lo olvidado– y repentinamente saltar ante los ojos la mano. Caos; espacio negro; ámbito en que se agitan confusamente recuerdos, emociones, imágenes, sentimientos. Como desde la puerta de una caverna, miramos esa negra aglomeración de nuestra conciencia; no de nuestra conciencia, sino de ese terreno indeterminado que se halla entre lo consciente y la sima de

---

<sup>31</sup> «Scorrendo *I nomi di Cristo*, l'opera più bella di fray Luis de León [...], vi noterete un dettaglio particolare: quasi tutti i periodi iniziano con [...] la congiunzione e. [...] Noi [...] seguiamo l'esempio dell'autore de *I nomi di Cristo* [...] perché così riusciamo a esprimere meglio il nostro pensiero, con più precisione, [...] con più forza». (AZORÍN, *Los misterios de la puntuación*, in «La Prensa», 13 ottobre 1935). Al riguardo, cfr. RENATA LONDERO, *Criteri di edizione e traduzione*, in AZORÍN, *La isla sin aurora/L'isola senza aurora*, cit., pp. 69-70.

*SURREALISMO (1929), O LA SCRITTURA AVANGUARDISTA SECONDO AZORÍN. QUALCHE PROPOSTA TRADUTTIVA*

los inconsciente. Y allá dentro, una mano; una mano que se rebulle y que nos llama. [...] (X, «Manos»).32

La mano, la mano che emerge dal fondo dei ricordi, la mano che affiora dal subconscio, la mano che compare in ogni luogo, in ogni tempo. Mano grande, immensa; mano minuscola; mano di bronzo, colossale; mano piccina, d'avorio. Migliaia di manine sparse nello spazio della sensibilità. Non riuscire a dimenticare la mano; risospingerla dentro – verso l'indistinto, verso l'oblio – e d'un tratto la mano balzare agli occhi. Caos; fondo nero; ambito in cui confusamente si agitano ricordi, emozioni, immagini, sentimenti. Come dalla bocca di una caverna scorgiamo quel nero ammasso della nostra coscienza: non della nostra coscienza, ma di quel terreno indefinito che sta fra la coscienza e l'abisso dell'inconscio. Ecco, una mano, laggiù. Una mano che si anima e ci chiama. [...] (X, «Mani»).

Invierno u otoño; el girar en otoño, de las golosas avispas en torno a los melosos y frescos granos de uva y de la gotita de miel que tienen los higos en su centro. Avispas amarillas, de oro, en el ambiente de oro de la luz de Alicante. Invierno; el frío intenso del Guadarrama. El cierzo cortante del Guadarrama que rebaña las aceras de la calle de Alcalá. El cierzo, como una cuchilla. La cuchilla que baja hasta la ranura. El cierzo del Guadarrama, que es la cuchilla, y la calle de Alcalá, que es la ranura donde encaja, para cortar. Huir de esta hoja afilada. En lo más recio del invierno madrileño, tomar una mañana el tren de Alicante. La tierra alicantina, cálida, confortadora. [...] (XXIV, «Sonríen»).33

Inverno o autunno. In autunno, lo svolazzare delle vespe ghiotte attorno agli acini d'uva, dolcissimi e freschi, e sulla gocciolina di miele al centro del fico. Vespe gialle, dorate, nella luce dorata di Alicante. Inverno: il freddo intenso del Guadarrama. La tagliente tramontana del Guadarrama spazza i marciapiedi della calle de Alcalá. La tramontana, come una lama. La lama che s'infilza giù nella fessura. La tramontana del Guadarrama – la lama – e la calle de Alcalá – la fessura dove il vento s'insinua per tagliare. Scappare da questa lama affilata. Nel colmo dell'inverno madrileño prendere un mattino il treno per Alicante. La terra alicantina, rasserenante, calda. [...] (XXIV, «Sorrídon»).

Fra i punti cardinali dell'estetica di Azorín spicca la «compenetración»<sup>34</sup> che egli stabilisce tra lo scrivere e il dipingere, connotati entrambi da un cromatismo soffuso, astratto, congeniale all'indole speculativa dell'autore. In *Superrealismo*, entrambe queste caratteristiche sostanziano il capitolo trenta-

---

<sup>32</sup> AZORÍN, *Superrealismo. Prenovela*, cit., p. 237.

<sup>33</sup> Ivi, p. 273.

<sup>34</sup> AZORÍN, *Pintores y literatos*, in «La Vanguardia», 10 giugno 1913, ora in ID., *Pintar como querer*, ed. JOSÉ GARCÍA MERCADAL, Madrid, Biblioteca Nueva 1954, p. 96.

cinquesimo, dal titolo inequivocabile: «Olores, colores». Vediamo, ad esempio, in quali termini, sensuali (cioè, modernisti) e spirituali a un tempo, si descrive in apertura il distacco progressivo dalla dimensione sensibile verso le rarefatte altezze della meditazione, ricorrendo a immagini olfattivo-pittoriche:

Ante un escaparate; en una ciudad moderna –San Sebastián–; de pronto la vista, después de vagar de un objeto en otro, se detiene en la contemplación de una cajita. Cajita de pastillas para quemar; para perfumar las habitaciones. Larga y estrecha; en seis compartimentos, colocadas las pastillas; cada una de esas divisiones de la caja, corresponde a un color de la tapa. La tapa, en lo interior, a fajas de diversos colores. Seis colores. En el rojo pone: *Rose*. En el verde: *Pine*. En el amarillo: *Waterlily*. En el morado: *Violet*. En el ocre: *Sandalwood*. En el negro: *Musk*. Violentos los colores; la mirada que se agarra a esta escala de colores. Poco a poco, abstracción del mundo; el mundo exterior que desaparece. Complacencia; del fondo de lo consciente, sale como una neblina que se va concretando. [...] (XXXV, «Olores, colores»)<sup>35</sup>

Nella mia traduzione ho puntato soprattutto a serbare, e semmai ad accentuare leggermente, il crescendo di astrattismo che permea non solo questo capitolo ma tutto il romanzo. Dal momento che l'iconografia adottata da Azorín a tale scopo si appunta sul movimento ascensionale, al termine del paragrafo prescelto ho inteso rimarcarlo, a rischio di sembrare erronea nella resa di «sale» (letteralmente, «fuoriesce») con «risale»:

Davanti a una vetrina in una città moderna – San Sebastián –; dopo aver vagato da un oggetto all'altro a un tratto lo sguardo si posa a contemplare una scatolina. Scatolina di pastiglie da bruciare per profumare gli ambienti. Lunga e stretta; le pastiglie suddivise in sei scomparti; a ogni divisorio della scatola corrisponde un colore del coperchio. Al suo interno il coperchio ha fasce di colori diversi. Sei colori. Sulla fascia rossa c'è scritto *Rose*. Sulla verde *Pine*. Sulla gialla *Waterlily*. Sulla viola *Violet*. Sulla ocre *Sandalwood*. Sulla nera *Musk*. Violenti, i colori: lo sguardo si aggrappa a questa scala di colori. Astrarsi dal mondo, sempre di più: il mondo esterno sparisce. Appagamento: risale dal fondo della coscienza, come una nebbiolina che va prendendo forma. [...] (XXXV, «Profumi, colori»).

Il piccolo scrigno degli odori e dei colori – al pari dei paesaggi, delle case, degli abitanti del Levante natale elogiati da Azorín – racchiude il suo ideale estetico per eccellenza: il nitore, la naturalezza. A tale traguardo perviene perfino un romanzo tautologico e antiteleologico come questo, nell'ultimo capitolo, il quarantanovesimo, per l'appunto intitolato «Aurora». Così, il testo si conclude con il sorgere verginale del sole, occorrenza metaletteraria della germinalità assai cara allo scrittore: un modo di fare letteratura ormai desueto cede il passo a uno nuovo, in un clima di quiete speranzosa. Da qui

<sup>35</sup> AZORÍN, *Superrealismo. Prenovela*, cit., p. 303.

*SURREALISMO (1929), O LA SCRITTURA AVANGUARDISTA SECONDO  
AZORÍN. QUALCHE PROPOSTA TRADUTTIVA*

discende un epilogo dove il disordine primigenio, dai tratti variegati e pure ameni, confluisce in un candido luccichio uniforme, sconfinante nel rosa aurorale e nel celeste del firmamento. Un cielo a cui Azorín ha riservato pagine memorabili, come quelle del celebre racconto *Las nubes* della silloge *Castilla* (1912):

La escala de colores; la escala de la cajita de perfumes. Rojo, verde, amarillo, violeta, negro, ocre. Y el religioso que escribe en su celda. [...] Escala de colores que brilla de pronto. El contacto establecido; correspondencia entre los colores y las ideas. Colores y sensaciones; matices finísimos e irisaciones de la sensibilidad. [...] Confusión de colores. Rojo, amarillo, violeta, ocre, verde. Colores que van y vienen en revoltijo pintoresco; un color que avanza y anula al otro; y el otro que recobra su posición primera. El pensamiento elaborándose en el cerebro. Y sobre el cristal, fosforescente, suave, delicada, la iluminación de los colores. Un momento, de todos los matices, en el girar vertiginoso, no se percibe sino una nota confusa; después, el girar se hace lento; las fajas de color, los rondeles, los cuadrados de verde, de rojo, de amarillo, de violeta, van pasando lentos, despaciosos. Una luz blanca ilumina la placa toda. [...]; la pluma camina lenta sobre el papel. [...] Blancura espléndida. Blancura refulgente en el cristal. Blancura, en Oriente, del alba que nace. El alba y la aurora después. Una aurora con rosicler nunca visto por el religioso. Rosicler de oro, vivísimo; de resplandores célicos; de fulgores en que se han fundido todos los más claros diamantes del mundo. Y el religioso sonrío con una sonrisa inefable, divina. (XLIX, «Aurora»<sup>36</sup>).

Per trasportare il gran finale in italiano, ne ho privilegiato l'imperante dinamicità e luminosità sul versante lessicale e ne ho ammorbidito l'impalcatura sintattica quando diventava oltremodo spigolosa, alternando qualche taglio a minime aggiunte e sottili scambi sintagmatici, senza trascurarne peraltro la soave musicalità allitterante e paragrammatica. L'esito potrebbe essere il seguente:

La scala dei colori, la scala della scatola dei profumi. Rosso, verde, giallo, viola, nero, ocre. E il religioso mentre scrive nella sua cella. [...] Scala dei colori che d'un tratto inizia a brillare. Il contatto è stabilito: corrispondenza tra i colori e le idee. Colori e sensazioni: sfumature lievissime e iridescenze della sensibilità [...]. Miscuglio di colori. Rosso, giallo, viola, ocre, verde. Colori che vanno e vengono in un pittoresco parapiglia; un colore prevale e annulla l'altro, e l'altro riacquista il risalto di prima. Il pensiero in elaborazione nel cervello. Ecco: sul vetro, fosforescente, tenue, delicato, lo scintillio dei colori. Per un attimo, in quel vertiginoso vorticare di gradazioni non si percepisce che una tonalità indistinta; dopo, il turbinio rallenta; le fasce dei colori, i cerchi, i quadrati verdi, rossi, gialli, viola sfilano a ritmo lento, cadenzato. Una luce bianca illumina tutta la lastra. [...]; la penna avanza lenta sulla carta.

---

<sup>36</sup> Ivi, pp. 345-346.

[...] Candore splendido. Candore luccicante sul vetro. Candore, a Oriente, dell'alba che nasce. L'alba, e poi l'aurora. Un'aurora tinta di un rosa mai visto dal religioso. Un rosa dorato, vivissimo, dai riflessi celestiali, sfavillanti, in cui si è concentrata la luce di tutti i diamanti del mondo. Il religioso sorride con un sorriso ineffabile, divino. (XLIX, «Aurora»).

Poiché le pagine di *Superrealismo* sono inondate dalla luce, come abbiamo visto, chiudo le mie considerazioni citando la prima frase della prefazione che Domingo Ródenas antepone alla sua pregevole edizione di *Félix Vargas e Superrealismo*, edita nel 2001 per i tipi di Cátedra. Lo studioso esordisce con questa malinconica constatazione: «La estrella de Azorín languidece».<sup>37</sup> Effettivamente, è purtroppo vero che fra i grandi scrittori del Novantotto, oggi Azorín è il meno letto e tradotto, per una serie di motivi, non ultimo quello ideologico.<sup>38</sup> Pertanto, se la stella azoriniana è in declino, il modo migliore per far sì che continui a brillare – visto il suo incontestabile valore sia letterario che linguistico –, è rileggerla, reinterpretarla, rimetterla in circolo, facendone anche risaltare le indubbie cifre moderniste: pacata rottura con gli schemi formali del passato, cura minuziosa del linguaggio, contaminazione fra generi e arti.<sup>39</sup> A maggior ragione nel caso di *Superrealismo*, uno dei testi dell'autore meno fruiti dai lettori e meno sondati dalla critica. Quale attività, dunque, è più idonea del tradurre per mettere in atto quest'operazione salvifica?<sup>40</sup> In quello che a mio parere è il più bel romanzo dell'autore, *La isla sin aurora* (1944), tre scrittori approdano su un isolotto confinato in un angolo remoto del Pacifico, alla riscoperta dell'equilibrio. Per la sua inesausta ricerca dell'armonia verbale attraverso assidui ritocchi e riequilibrature, proprio l'esercizio traduttivo aiuta a comprendere appieno il messaggio letterario di un maestro della prosa spagnola come Azorín, impedendo che il suo bagliore tenue ma penetrante si affievolisca sempre di più.

<sup>37</sup> DOMINGO RÓDENAS, *Introducción*, in AZORÍN, *Félix Vargas. Etopeya – Superrealismo. Prenovela*, cit., p. 13.

<sup>38</sup> Sull'accettazione del regime franchista (non priva di inquietudine) da parte di Azorín in seguito al rientro in patria dopo il volontario esilio parigino, che coincide con il corso della guerra civile spagnola, e sulle nefaste ripercussioni che tale atteggiamento, tiepido e intimista, ebbe sulla ricezione della sua opera per almeno un quarantennio, sono ancora attualissimi due lavori apparsi a metà anni Novanta del secolo scorso: EDWARD INMAN FOX, *Azorín y el franquismo. Un escritor entre el silencio y la propaganda*, in «Anales azorinianos», 4 (1993), pp. 81-117; e JOSÉ PAYÁ BERNABÉ, *Nuevos datos sobre el exilio de Azorín*, in *Actes du deuxième Colloque International Azorín et la France*, Pau, J & D Éditions 1995, pp. 311-325.

<sup>39</sup> Susan Sontag dichiara in merito: «Circolare, per ragioni diverse e necessariamente impure, è nella natura stessa della letteratura così come la intendiamo oggi – correttamente, credo. La traduzione è il sistema circolatorio delle letterature del mondo». (SUSAN SONTAG, *Tradurre letteratura*, Milano, Archinto 2004, p. 66).

<sup>40</sup> Enrico Terrinoni assicura infatti che «l'unica morte possibile per un testo, come anche per un personaggio inventato, è quella di non esser rimesso in circolazione dalla lettura». E alla base del tradurre sta ovviamente il leggere, attento e paziente. (ENRICO TERRINONI, *Oltre abita il silenzio*, cit., p. 97).

SURREALISMO (1929), O LA SCRITTURA AVANGUARDISTA SECONDO  
AZORÍN. QUALCHE PROPOSTA TRADUTTIVA

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AZORÍN, *Pintores y literatos* (1913), in ID., *Pintar como querer*, ed. JOSÉ GARCÍA MERCADAL, Madrid, Biblioteca Nueva 1954, pp. 93-99.

ID., *El arte de Proust* (1925), in ID., *Andando y pensando (Notas de un transeúnte)* (1929), Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1959, pp. 89-93.

ID., *De las candilejas*, in «ABC», 15 settembre 1927.

ID., *Superrealismo (Prenovela)*, in «Revista de Occidente», VII, LXXVII (1929), pp. 145-157.

ID., *Los misterios de la puntuación*, in «La Prensa», 13 ottobre 1935.

ID., *L'invisible*, a cura di LUCIO BASALISCO, Verona, Libreria Universitaria Editrice 1988.

ID., *Surréalisme. Pré-roman*, ed. CHRISTIAN MANSO, Paris, José Corti 1989.

ID., *Félix Vargas. Etopeya – Superrealismo. Prenovela*, ed. DOMINGO RÓDENAS, Madrid, Cátedra 2001.

ID., *Il politico*, a cura di LIA OGNO, Firenze, Le Lettere 2001.

ID., *La isla sin aurora/L'isola senza aurora*, a cura di RENATA LONDERO, Napoli, Liguori 2006.

BASSO, SUSANNA, *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*, Milano, Bruno Mondadori 2010.

BERNAL MUÑOZ, JOSÉ LUIS, *Tiempo, forma y color: el arte en la literatura de Azorín*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante 2001.

BERNARD, MARGHERITA, *Sulla scena. Azorín e il teatro*, Viareggio, Mauro Baroni 2002.

BOCCHIOLA, MASSIMO, *Mai più come ti ho visto. Gli occhi del traduttore e il tempo*, Torino, Einaudi 2015.

BRETON, ANDRÉ, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard 1963.

CALVO, LUIS, *El superrealismo en el teatro*, in «ABC», 31 marzo 1927, *Páginas teatrales*, p. 10.

CAVAGNOLI, FRANCA, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli 2012.

DE CESARE, GIOVANNI BATTISTA, *Introduzione*, in RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, *Sonata di primavera*, a cura di G. B. DE CESARE, Venezia, Marsilio 1995, pp. 9-28.

DÍEZ MEDIAVILLA, ANTONIO, *Tras la huella de Azorín. El teatro español en el último tercio del siglo XIX*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo 1991.

FOX, EDWARD INMAN, *Azorín y el franquismo. Un escritor entre el silencio y la propaganda*, in «Anales azorinianos», 4 (1993), pp. 81-117.

LONDERO, RENATA, *Azorín narratore: i romanzi della maturità (1928-1944)*, tesi di Dottorato in Iberistica, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1993-1994.

EAD., *Nell'officina dello scrittore. I romanzi di Azorín fra gli anni Venti e Quaranta*, Padova, Unipress 1997.

EAD., *La imagen surrealista en las novelas experimentales de Azorín*, in *Azorín et le surréalisme*, ed. CHRISTIAN MANSO, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Le Pont du Rôle, Éditions Fédérop 2001, pp. 259-268.

EAD., *Criteri di edizione e traduzione*, in AZORÍN, *La isla sin aurora/L'isola senza aurora*, a cura di R. LONDERO, Napoli, Liguori 2006, pp. 65-71.

EAD., *Ut pictura fictio: trazas y trazos pictóricos en las últimas novelas de Azorín*, in *Azorín, renovador de géneros*, ed. MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO, Madrid, Biblioteca Nueva 2009, pp. 45-59.

EAD., *Azorín romanziera e le avanguardie francesi: dal cubismo al surrealismo*, in *Francia e Spagna a confronto*, a cura di STEFANO TORRESI, Macerata, EUM 2010, pp. 277-292.

MARTÍN, FRANCISCO JOSÉ (ed.), *Las novelas de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva 2003.

MARTÍNEZ RUIZ, JOSÉ, *La voluntad*, a cura di MARÍA MARTÍNEZ DEL PORTAL, Madrid, Cátedra 1997.

ID., *La volontà*, a cura di LIA OGNO, Firenze, Le Lettere 2002.

OGNO, LIA, *Nota alla traduzione*, in AZORÍN, *Il politico*, a cura di L. OGNO, Firenze, Le Lettere 2001, pp. 15-17.

PAYÁ BERNABÉ, JOSÉ, *Nuevos datos sobre el exilio de Azorín*, in *Actes du deuxième Colloque International Azorín et la France*, Pau, J & D Éditions 1995, pp. 311-325.

PÉREZ DE AYALA, RAMÓN, *Ante Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva 1964.

RÓDENAS, DOMINGO, *Introducción*, in AZORÍN, *Félix Vargas. Etopeya – Superrealismo. Prenovela*, ed. D. RÓDENAS, Madrid, Cátedra 2001, pp. 13-105.



SURREALISMO (1929), O LA SCRITTURA AVANGUARDISTA SECONDO  
AZORÍN. QUALCHE PROPOSTA TRADUTTIVA

SONTAG, SUSAN, *The world as India*, in «Times Literary Supplement», 13 giugno 2003, trad. it. PAOLO DILONARDO, *Tradurre letteratura* (2003), Milano, Archinto 2004.

TERRINONI, ENRICO, *Oltre abita il silenzio. Tradurre la letteratura*, Milano, Il Saggiatore 2019.

YURKEVICH, GAYANA, *In Pursuit of the Natural Sign. Azorín and the Poetics of Ecphrasis*, Lewisburg-London, Bucknell University Press-Associated University Presses 1999.



### PAROLE CHIAVE

Azorín; Surrealismo; Romanzo-saggio; Stile modernista; Traduzione



### NOTIZIE DELL'AUTRICE

Renata Londero è professoressa ordinaria di Letteratura Spagnola all'Università di Udine. Si occupa di letteratura spagnola dei secoli XVII e XX-XXI. Tra le sue pubblicazioni più recenti si ricordano le edizioni bilingui di: Azorín, *La isla sin aurora/L'isola senza aurora* (Liguori 2006), l'antologia di Luis Cernuda, *Invocazioni. Poesie scelte (1927-1962)* (Medusa Edizioni 2008), Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario/Cinque ore con Mario* (versione teatrale) (Marsilio 2017), José Sanchis Sinisterra, *El lector por horas/Il lettore a ore* (ETS 2018). Ha in corso di stampa l'edizione critica della commedia secentesca *La corona del agravio* di Álvaro Cubillo de Aragón (Reichenberger). Partecipa a numerosi progetti di ricerca in Italia, Spagna e Francia; fa parte di diversi comitati scientifici di riviste internazionali e collane editoriali di tema letterario ispanico. Dal 1 gennaio 2022 dirige la rivista (fascia A) dell'Associazione Ispanisti Italiani, *Cuadernos AISPI*.

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

RENATA LONDERO, *Superrealismo (1929), o la scrittura avanguardista secondo Azorín. Qualche proposta traduttiva*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022).



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli,

purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.