



17

2025  
I

# L'ospite ingrato

קנין  
FIRENZE  
UNIVERSITY  
PRESS

Usiena  
PRESS

# L'ospite ingrato

Rivista online del Centro  
Interdipartimentale di Ricerca  
Franco Fortini

n. 17, I (2025)



Cover photo: V.C., *Butterfly* (2021)

*Published by*

**Firenze University Press** - University of Florence, Italy

Via Cittadella, 7 - 50144 Florence - Italy

<https://oaj.fupress.net/index.php/oi>

Copyright © 2025 Authors. The authors retain all rights to the original work without any restrictions. Open Access. This issue is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-4.0) which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons license, and indicate if changes were made. The Creative Commons Public Domain Dedication (CC0 1.0) waiver applies to the data made available in this issue, unless otherwise stated.

## **L'ospite ingrato**

Rivista online del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini

ISSN: 1974-9813

Periodicità: semestrale

e-mail: ospiteingrato@gmail.com

I saggi inviati alla rivista vengono sottoposti a processo di blind peer review.

### **Direttore scientifico/Editor in chief**

Niccolò Scaffai (Università degli Studi di Siena)

### **Direttore responsabile**

Massimo Raffaeli

### **Coordinamento/Editorial supervisors**

Luca Lenzi (Università degli Studi di Siena), coordinatore/coordinator

Luca Baranelli (ricercatore indipendente), Valeria Cavalloro (Università per Stranieri di Siena), Francesco Diaco (Università di Ginevra)

### **Comitato di redazione/Editorial Board**

Valentino Baldi (Università per Stranieri di Siena), Mimmo Cangiano (Università Cà Foscari Venezia), Emmanuela Carbé (Università degli Studi di Siena), Marco Gatto (Università della Calabria), Monica Marchi (Università degli Studi di Siena), Giulia Marcucci (Università per Stranieri di Siena), Roberto Russo (Conservatorio Frescobaldi di Ferrara), Tiziano Toracca (Università di Udine)

### **Redattori/Copyeditors**

Giulia Bassi (Università degli Studi di Siena), Michel Cattaneo (Università di Genova), Ludovica Del Castillo (Università degli Studi Roma Tre), Gabriele Fichera (Università di Berna), Damiano Frasca (Università degli Studi di Siena), Francesca Ippoliti (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"), Sabatino Peluso (Università della Calabria), Jacopo Parodi (Università di Pisa), Alessandra Reccia (Università degli Studi di Siena), Maria Vittoria Tirinato (Università per Stranieri di Siena)

### **Editor contenuti multimediali/Multimedia editor**

Lorenzo Pallini

### **Comitato scientifico/Scientific Committee**

Andrea Afribo (Università di Padova), Daniele Balicco (Università degli Studi Roma Tre), Mimmo Cangiano (Università Ca' Foscari Venezia), Stefano Carrai (Scuola Normale Superiore di Pisa), Pietro Cataldi (Università per Stranieri di Siena), Giovanna Cordibella (Università di Berna), Andrea Cortellessa (Università degli Studi Roma Tre), Stefano Dal Bianco (Università degli Studi di Siena), Davide Dalmas (Università di Torino), Paolo Desogus (Sorbonne Université), Irene Fantappiè (Università di Cassino e del Lazio meridionale), Giovanni La Guardia (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"), Romano Luperini (Università degli Studi di Siena), Leonardo Masi (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie), Guido Mazzoni (Università degli Studi di Siena), Alessandro Niero (Università di Bologna), Pierluigi Pellini (Università degli Studi di Siena), Thomas E. Peterson (University of Georgia), Antonio Prete (Università degli Studi di Siena), Felice Rappazzo (Università degli Studi di Catania), Donatello Santarone (Università degli Studi Roma Tre), Raffaella Scarpa (Università di Torino), Beatrice Sica (University College London), Michele Sisto (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara), Laura Toppan (Université de Lorraine), Giovanna Tomasucci (Università di Pisa), Alberto Toscano (Goldsmiths, University of London), Jean-Charles Vegliante (Sorbonne Nouvelle), Emanuele Zinato (Università di Padova)

# Indice

## Sezione monografica *Tradurre il trauma*

*a cura di Giulia Marcucci e Ornella Tajani*

1. Introduzione 1  
*Giulia Marcucci, Ornella Tajani*
2. La traduction comme survivance 5  
*Tiphaine Samoyault*
3. Sulle tracce del trauma 17  
*Domitilla Cataldi*
4. Tradurre l'abbandono. Per una nuova versione italiana della "trilogia"  
amorosa di Pedro Salinas 27  
*Matteo Lefèvre*
5. Moments of beauty in the prose of Danilo Kiš 47  
*Simona Škrabec*
6. Tradurre la memoria traumatica: quando chi narra la storia  
è una donna 65  
*Franca Cavagnoli*
7. Dovlatov, scrittore russo a New York. Sulle manipolazioni traduttive e  
la censura identitaria 75  
*Laura Salmon*
8. Denarrazione della storia, ripetizione del trauma, e alcuni tentativi di  
processare una traduzione "perduta" 97  
*Renata Morresi*
9. Il linguaggio del trauma, poesia e ripetizione. Tradurre *Elegie del*  
*Quattro giugno* di Liu Xiaobo 115  
*Nicoletta Pesaro*

10. I caratteri dell'indicibile. La traduzione del sintomo in alcune opere della letteratura sinofona 141  
*Silvia Pozzi*
11. L'inchiostro delle emozioni. Brodskij e le diverse espressioni del trauma 159  
*Giulia Marcucci*
12. *L'Événement* di Ernaux al cinema: come *non* tradurre il trauma 175  
*Ornella Tajani*

### **scrittura/lettura/ascolto**

13. Fabrizio De André, il tema dell'incontro nella dialettica testuale di *Storia di un impiegato* 191  
*Emanuele Bellante*
14. La poesia di *Menzogna e sortilegio*. Leopardi, Saba, Penna e l'antidoto alla tragedia 201  
*Sara Cerneaz*
15. *Il Bestiario* di Arturo Loria: un doppio debutto mancato 211  
*Monica Marchi*
16. Il bisogno di un tempo laterale. Del Giudice, Bazlen e «le storie di Ljuba» 229  
*Manuel Caritto, Jacopo Parodi*
17. Cassola e il comunismo: la storia di Baba 259  
*Michela Rossi Sebastiano*
18. Per una fenomenologia ermeneutica della *Complessità di Gadda* 283  
*Antonio Sichera*
19. La stagione degli *Ossi di seppia* attraverso le lettere (1919-1925) 295  
*Giulia Bassi*

### **fortiniana**

20. «Caro Franco, devo dirti molte cose». Carteggio tra Franco Fortini e Walter Siti (1978-1993) 309  
*Ilaria Leoncini*



Sezione monografica *Tradurre il trauma*

## Introduzione

GIULIA MARCUCCI, ORNELLA TAJANI

Nel presente che attraversiamo, in cui le scritture dell'io e della memoria, spesso traumatica, occupano uno spazio importante in varie letterature, così come lo occupano sempre di più le narrazioni direttamente collegate ai traumi della bruciante attualità, abbiamo ritenuto che potesse essere proficuo ragionare sul nodo tra letteratura e trauma da una prospettiva a noi particolarmente congeniale, ossia quella della traduzione letteraria (interlinguistica in particolare, intersemiotica in misura minore). Si è pensato così di aprire un confronto tra esperienze diverse, riflettendo ad esempio criticamente sugli approcci normalizzanti e interventisti di certi editori che, pur di assecondare le leggi del mercato e un pubblico considerato pigro, sono in realtà poco rispettosi dell'architettura, dei procedimenti, delle tensioni emotive (più o meno esplicitamente verbalizzate) del testo di partenza. Il risultato di questo progetto, al quale hanno partecipato studiose e studiosi italiani e stranieri, nonché traduttrici e traduttori, e che è stato realizzato grazie al coinvolgimento del Centro Studi sulla Traduzione (CeST) dell'Università per Stranieri di Siena, in collaborazione con l'Università degli Studi di Siena,<sup>1</sup> è la presente sezione monografica, articolata in tre sottoinsiemi: al primo appartengono un saggio in francese e uno in italiano dal carattere introduttivo e teorico; al secondo, contributi disposti in ordine cronologico, in cui le autrici e gli autori sono anche traduttrici/traduttori dell'opera analizzata; nell'ultimo, infine, le analisi traduttive sono relative alla saggistica (sia critica sia autobiografica) e al passaggio dal racconto al film.

Se l'espressione del trauma è spesso descritta come traduzione, postula Tiphaine Samoyault nell'intervento d'apertura, la traduzione del trauma si presenta dunque come una traduzione al quadrato: un'operazione essenziale, che mostra come, nel movimento incessante del pas-

---

<sup>1</sup> Teniamo a ringraziare in particolare Anna Baldini e Anna Di Toro, co-ideatrici di questo lavoro, insieme al Direttivo del CeST.

saggio in più lingue, possa iscriversi un superamento dell'esperienza traumatica che sia non già oblio, ma memoria, racconto. Ripercorrendo le riflessioni sulla traduzione che costellano *Se questo è un uomo* di Primo Levi (1919-1987), Samoyault invita a concepire questa pratica – soprattutto nella sua connessione con il trauma – come *survivance*.

L'attraversamento del trauma dal punto di vista del rapporto terapeutico con il paziente è il cuore dell'articolo di Domitilla Cataldi, che, attingendo alla propria esperienza di psicanalista e ripercorrendo alcuni contributi teorici fondamentali sul tema, come quello di Sándor Ferenczi, si sofferma in particolare sul trauma provocato dall'abuso e sulla sua traduzione in termini di pratica clinica.

L'esperienza di traduzione interlinguistica in prima persona è il terreno da cui nasce il contributo di Matteo Lefèvre, che affronta i problemi legati alla versione italiana di alcuni componimenti della «trilogia amorosa» di Pedro Salinas (1891-1951) *La voz a ti debida*; *Razón de amor*; *Largo lamento*, nei quali i temi dell'assenza e dell'abbondono, vissuti traumaticamente, sono centrali.

Il saggio di Simona Škrabec su Danilo Kiš (1935-1989) ripercorre la prosa di *Una tomba per Boris Davidovič* e di *Enciclopedia dei morti*, da lei resi in catalano; la studiosa mostra la capacità dell'autore di portare alla luce l'intersezione di traumi individuali e collettivi, sottolineando al contempo alcune dominanti della sua scrittura, tra cui l'uso non realistico del dettaglio. In prospettiva traduttiva, suggerisce Škrabec, occorre essere particolarmente accorti, perché in Kiš «il dettaglio più sgradevole può diventare come il bozzolo di un baco da seta, fornendo metri su metri di filo che una lettura attenta può continuamente dipanare e ricostruire».

Franca Cavagnoli conduce lettori e lettrici dietro le quinte della sua traduzione di *Nel cuore del paese* di John Maxwell Coetzee (1940-), apparsa per Einaudi nel 2004: attraverso una panoramica sulle specificità stilistiche strettamente connesse al racconto di una memoria traumatica, Cavagnoli riflette sulle strategie e la postura di chi traduce narrazioni di questo tipo e sul rispetto da tributare alle scelte autoriali (ad esempio i silenzi della protagonista), anche considerando come talvolta sia importante giocare d'anticipo per prevedere (e quindi evitare) eventuali osservazioni «razionalizzanti» dell'editore in fase di revisione.

Nel suo contributo, Laura Salmon, grazie alla ricca esperienza di traduttrice di tutte le opere di Sergej Dovlatov (1941-1990) in italiano, di cui riporta ampi estratti (volti, in particolare, a ricostruire la postura dello scrittore e la sua inconfondibile vena umoristica), analizza le versioni americane delle opere dello scrittore, che nel 1978 emigrò a New York. Soffermandosi in particolare sul caso del tredicesimo capitolo di

*Naši* (*Ours*, traduzione di Anne Frydman), la studiosa ne mostra le forti manipolazioni sia sul piano ideologico, sia su quello filologico e stilistico.

Una riflessione sul ruolo e sulla posizione di chi traduce è anche il fulcro del saggio di Renata Morresi, che ragiona a partire dal suo lavoro di traduzione del testo forse più “sperimentale” tra quelli inclusi nella presente sezione monografica: *Zong! as told to the author by Setaey Adamu Boateng* (2008) di nourbeSe philip (1947-), poema rifiutato dall'autrice nella sua versione italiana; poiché la traduzione, come scrive Morresi, è «un processo spaziale, simbolico, epistemologico e infine personale e politico», come comportarsi quando questi piani si disallineano?

Come già in altri articoli, la figura della «ripetizione», variamente interpretata, mostra la sua attinenza con il trauma nel saggio di Nicoletta Pesaro, dedicato alla traduzione in italiano della raccolta *Elegie del Quattro giugno* del premio Nobel per la pace Liu Xiaobo (1955-2017): partendo da molteplici riferimenti teorici, la studiosa ripercorre il lavoro traduttivo per interrogarsi ad ampio raggio sul significato del testo e sul legame tra poesia e trauma, con l'obiettivo di «recuperare e salvaguardare la prospettiva interiore» dell'autore.

Alla letteratura sinofona è dedicato anche l'articolo di Silvia Pozzi, che prende in considerazione opere di Yu Hua (1960-), Dorothy Tse (1977-) e Kevin Chen (1976-) e le relative versioni italiane, francesi e inglesi, analizzando i problemi sollevati dalla rappresentazione della memoria segnata dai traumi e interrogandosi sull'approccio da adottare in traduzione.

Il percorso fra una serie di opere di e su Iosif Brodskij (1940-1996), sia in russo sia in inglese – fra cui il saggio critico di Lev Losev, il saggio autobiografico *In a Room and a Half* e un'intervista con Solomon Volkov – permette a Giulia Marcucci, nel suo contributo, di ragionare sulla peculiare maniera del poeta, emigrato forzatamente negli Stati Uniti nel 1972, di raccontare il proprio vissuto (e di riraccontarlo traducendolo a volte in forme, lingue e spazi diversi); la riflessione conduce infine ad alcune osservazioni sulle implicazioni della resa in italiano, e quindi della traduzione in senso stretto, di alcuni passi dei testi in prosa dello scrittore.

Cosa resti del trauma nella traduzione intersemiotica di *L'Événement* di Annie Ernaux (1940-), adattato su schermo dalla regista Audrey Diwan, è oggetto del saggio di Ornella Tajani, che mostra come alcuni elementi fortemente traumatici del racconto di un aborto clandestino – ad esempio il rapporto col proprio corpo durante una gravidanza indesiderata, o la vergogna sociale che accompagna la protagonista nel corso della vicenda – risultino espunti o indeboliti nella versione cinematografica.

La traduzione letteraria non è mai solo una questione di resa: è attività e riflessione profonda e complessa. Si tratta di una pratica artistica di responsabilità, di un gesto sociale ancor più delicato quando l'altro, cui si dà voce in un altrove geografico e linguistico, racconta, in prosa o in poesia, esperienze traumatiche ora personali, ora collettive e/o nazionali. Quando si traduce, ascoltare diventa essenziale: ascoltare al contempo parole e silenzi, per farsi infine, rivivendola, «custodi» dell'esperienza, anche traumatica, dell'altro. Di tutto ciò i saggi presentati in questo dossier tematico, nella loro varietà di genere e spaziotemporale, vogliono essere una viva testimonianza.



Sezione monografica *Tradurre il trauma*

## La traduction comme survivance

TIPHAINE SAMOYAULT

*École des Hautes Études en Sciences Sociales*

rf.ssehe@tluayomas.eniahpit

**Abstract.** To be able to express a traumatic experience implies to translate it. Translating trauma means being able to say it. Thus, the translation of texts bearing witness to trauma is ultimately presented as the translation of a translation. This is why Primo Levi's *If This is a Man* is an ongoing reflection on translation. By associating translation with survival, as Walter Benjamin and, even more precisely, Janine Altounian did in *La Survivance: traduire le trauma collectif* (Dunod, 2000), this essay aims to explore the different ways in which translation is linked to survival.

**Keywords:** extreme violence, trauma, translation theory, Primo Levi.

**Riassunto.** L'espressione del trauma è spesso presentata come una traduzione. Tradurre il trauma significa riuscire a dirlo. La traduzione di testi che raccontano un trauma si presenta quindi come la traduzione di una traduzione. Ecco perché in *Se questo è un uomo* di Primo Levi troviamo una continua riflessione sulla traduzione. Associando la traduzione alla sopravvivenza, come hanno fatto Walter Benjamin e, più concretamente, Janine Altounian in *La Survivance: traduire le trauma collectif* (Dunod, 2000), questo articolo intende esplorare i diversi modi in cui la traduzione è legata alla sopravvivenza.

**Parole chiave:** violenza estrema, trauma, teoria della traduzione, Primo Levi.

## La traduction comme survivance

Traduire le trauma: l'énoncé engage la traduction au sens large puisque l'enjeu n'est pas seulement d'aller d'une langue à l'autre mais de faire passer dans une langue un événement ou une expérience qui n'en ont pas.<sup>1</sup> Car le trauma est sans langue, il prive de toute langue. L'expression du traumatisme est ainsi très souvent présentée comme une traduction – au sens large d'élaboration psychique. Traduire le traumatisme signifie parvenir à le dire. Mais associer la traduction du trauma – la traduction au sens large, donc – et la traduction au sens restreint me paraît particulièrement intéressant. Car la traduction des textes témoignant du traumatisme se présente finalement comme la traduction d'une traduction. Or les textes qui s'écrivent avec les traductions sont parmi les plus difficiles à traduire; il faut traduire non un dit mais un mouvement vers le dire que le passage d'une langue à l'autre oblitère souvent. Comment traduire en conservant ce mouvement qui conduit à dire?

Dans mon livre *Traduction et violence*, j'ai choisi de placer au centre la pensée de la traduction qui me paraît être au cœur de *Se questo è un uomo* de Primo Levi. Je dis bien pensée de la traduction car je suis convaincue que ce livre n'est pas uniquement un témoignage clair et factuel de ce que son auteur a vécu à Auschwitz, mais porte une réflexion profonde sur les conditions de possibilité du témoignage de la violence extrême et qu'il pense le témoignage de cette violence comme traduction. Le témoignage comme traduction: c'est-à-dire comme la triple épreuve de l'étranger radical, du déplacement et de la nécessité d'une transmission. Je vais reprendre certaines conclusions de cette analyse, qui me paraît importante pour les enjeux de notre colloque, avant de me consacrer à une réflexion plus théorique sur la traduction comme survivance, c'est-à-dire un dépassement du trauma sans l'oubli.

On sait que Primo Levi accordait une grande importance aux traductions de ses livres, dans les langues qu'il connaissait bien comme le français et l'allemand mais aussi dans les langues qu'il connaissait moins bien (l'anglais) ou pas du tout (les autres). Il assure lui-même la traduction de l'adaptation théâtrale de *Se questo è un uomo* en français et en anglais en 1966-1967, augmentant encore la part consacrée aux langues étrangères dans le texte sur le camp. Vers la fin de sa vie, il traduit *Le Procès* de Kafka, qui paraît chez Einaudi en 1983; il traduit aussi passionnément Lévi-Strauss, en particulier *Le Regard éloigné* et *La Voix des masques*. Ce qui le préoccupe est moins l'exactitude du passage (comme

<sup>1</sup> J. Laplanche, *Traumatisme, traduction, transfert et autres trans(es)*, in Id., *La Révolution copernicienne inachevée. Travaux 1967-1992*, Paris, Aubier, 1992, pp. 24-61.

en témoigne la très catastrophique première traduction de son livre en français par Michèle Causse – sous le titre *J'étais un homme* – alors qu'il était tout à fait capable d'en vérifier la justesse) que la conscience qu'une vérité de son livre (je dirais même de ses livres, et de la littérature) advient entre les langues et dans le pluriel des langues. On peut y voir une forme de reproduction de la Babel reformée dans le camp, mais aussi une forme de réparation contre le drame de la séparation instituée par celle-ci, qui empêche que se comprennent entre eux des êtres vivant la même expérience. Traduire *Le Procès* est sans doute pour Levi l'expérience la plus marquante de la traduction comme rencontre de deux violences. Comment en effet ne pas se reconnaître dans l'histoire de ce jeune homme de trente ans, arrêté sans raison ou pour une raison qu'il ignore? Dans sa *Note du traducteur*, il commente la dernière phrase du livre, lorsque le personnage principal est tué: «Come un cane! – disse, e fu come se la vergogna gli dovesse sopravvivere»<sup>2</sup> («Comme un chien!» dit-il, et c'était comme si la honte devait lui survivre»). Pour lui, cette phrase, incompréhensible pour beaucoup, est tout à fait claire et signifie deux choses. D'abord, la honte du personnage qui, sachant qu'il n'avait aucune issue, n'a pas trouvé la force de se supprimer lui-même mais s'est laissé tuer par deux sbires empotés; et puis la honte d'avoir vu que toute cette parodie de justice était celle d'un monde d'hommes auquel il appartenait.

Dans *Se questo è un uomo*, la survie dépend de la traduction et la traduction dépend de la survie. Les deux choses sont vraies, mais pas en même temps. Dans l'espace du camp, la possibilité de traduire conditionne la survie: survie matérielle liée à la capacité à entendre les ordres, à comprendre ce qui se passe; survie morale liée à l'opportunité de parler avec d'autres (comme dans le très célèbre chapitre 11 où le narrateur tente de se remémorer et de traduire en français à Pikolo le «chant d'Ulysse» de la *Divine Comédie* où il s'agit de faire venir le livre qui manque dans la langue qui manque). Dans un autre espace-temps, une fois sorti du camp, être un survivant entraîne ensuite la nécessité de traduire, dans tous les sens du terme, l'expérience dans la langue, et la langue aux autres langues. C'est là que le trauma sans langue doit d'abord être traduit dans le texte littéraire, pour se déployer ensuite dans d'autres langues. Le plurilinguisme est essentiel. Il explique d'ailleurs très vite que l'italien ne suffit pas pour exprimer la réalité des camps et le traumatisme subi. En recevant la traduction allemande de *Se questo è un uomo*, il parle d'ailleurs de «retraduction» – car, dans la Babel des camps, toutes les langues n'étaient pas équivalentes. Dans *Les Naufragés et les Rescapés*, il précise que le travail de Heinz Riedt, qu'il a suivi de

<sup>2</sup> F. Kafka, *Il processo*, trad. it. di P. Levi, Torino, Einaudi, 1983, p. 250.

très près et, dans ce cas, dans un souci très grand de la littéralité, est moins une traduction qu'une «restauration; [...] une *restitutio in pristinum*, une retraduction, un retour à la langue dans laquelle les choses s'étaient produites et qui était la leur. Ce devait être, plus qu'un livre, une bande de magnétophone»<sup>3</sup> («In un certo modo, non si trattava di una traduzione ma piuttosto di un restauro: la sua era, o io volevo che fosse, una *restitutio in pristinum*, una retroversione alla lingua in cui le cose erano avvenute ed a cui esse competevano. Doveva essere, più che un libro, un nastro di magnetofono»). L'événement parle d'abord une langue, et le subir comme y survivre suppose de ne pas cesser de le traduire (même si la traduction du traumatisme ne peut se suffire de cette langue). Inversement, si Hurbinek, le petit enfant au début de *La Trêve*, meurt non racheté, c'est qu'il ne sait dire qu'un seul mot, et que ce seul mot n'appartient à aucune langue. Il a deux raisons de ne pas survivre : il ne peut pas traduire et ne peut pas être traduit : «Il ne reste rien de lui, il témoigne à travers mes paroles» («Nulla resta di lui – egli testimonia attraverso queste mie parole»).<sup>4</sup> Et c'est ainsi que nous sommes invités à relire les textes de Primo Levi, en comprenant qu'un certain nombre de traumatismes ne peuvent être exprimés dans la littérature que par le détour de la traduction, ou par la pensée de la traduction. Le témoignage implique un certain rapport à la mimésis, tout en rendant nécessaire la traduction : le pôle négatif et terrifiant de Babel, la frontière qui résiste au passage (par exemple, le plurilinguisme monstrueux qui est la réalité du camp), s'inscrivent littéralement dans le texte. C'est que le genre est fondé sur la création d'un monde, sur la séparation entre un monde et un autre, et sur la nécessité de traduire l'un dans les termes de l'autre – ce qui, on le sait, est impossible.

Outre «Le chant d'Ulysse», le fameux chapitre 11 qui est toujours analysé dans ce sens, un autre chapitre de *Se questo è un uomo* est entièrement construit autour du thème de la traduction, au point d'en constituer aussi une véritable parabole. Il s'agit du chapitre 3, intitulé «Initiation» («Iniziazione»). On est au début du séjour dans le camp. Le narrateur a plus de questions que de réponses et son anxiété est à la mesure de son incompréhension. Or ce chapitre de quelques pages met en scène trois «fables» de l'articulation des termes «traduction», «violence» et «remémoration». Il peut paraître abusif et paradoxal de parler de fable à propos du témoignage qui se donne comme rapport fidèle de l'expérience, sans aucune accointance avec la fiction. Mais, encore une

<sup>3</sup> P. Levi, *Opere complete I-II*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 1987-1990, p. 795. P. Levi, *Les Naufragés et les Rescapés. Quarante ans après Auschwitz* [1986], trad. par A. Maugé, Paris, Gallimard, 1989, pp. 169-170.

<sup>4</sup> P. Levi, *La Trêve* [1963], trad. par E. Genevois-Joly, Paris, Grasset, 1966, p. 27.

fois j'emploie le terme à dessein, car Primo Levi travaille soigneusement son texte de manière à réfléchir constamment aux conditions de possibilité de sa parole, à celles du témoignage lui-même. Il est évident que ce chapitre, s'il a sa place dans l'ordre de la narration et des événements, est aussi crucial dans sa façon de mettre délibérément en scène le témoignage comme l'articulation d'une mémoire et de la traduction, cruciale pour assurer la survie, d'une part, et transformer cette survie en survivance.

La première de ces fables est liée à l'incompréhension initiale:

J'ai trop de choses à demander. J'ai faim, et quand on distribuera la soupe demain, comment ferai-je pour la manger sans cuillère? Et comment fait-on pour avoir une cuillère? Et où est-ce qu'ils m'enverront travailler? Diena n'en sait naturellement pas plus que moi, et répond à mes questions par d'autres questions. Mais voilà que d'en haut, d'en bas, de près, de loin, de tous les coins de la baraque, des voix ensommeillées et furibondes me crient: "Ruhe, Ruhe!" Je comprends qu'on m'ordonne de me taire, mais comme ce mot est nouveau pour moi et que je n'en connais pas le sens ni les implications, mon inquiétude ne fait que croître. Le mélange des langues est un élément fondamental du mode de vie d'ici; on évolue dans une sorte de Babel permanente où tout le monde hurle des ordres et des menaces dans des langues parfaitement inconnues, et tant pis pour ceux qui ne saisissent pas au vol.<sup>5</sup>

Ho troppe cose da chiedere. Ho fame, e quando domani distribuiranno la zuppa, come farò a mangiarla senza cucchiaio? e come si può avere un cucchiaio? e dove mi manderanno a lavorare? Diena ne sa quanto me, naturalmente, e mi risponde con altre domande. Ma da sopra, da sotto, da vicino, da lontano, da tutti gli angoli della baracca ormai buia, voci assonnate et iraconde mi gridano: – Ruhe, Ruhe! Capisco che mi si impone il silenzio, ma questa parola è per me nuova, e poiché non ne conosco il senso e le implicazioni, la mia inquietudine cresce. La confusione delle lingue è una componente fondamentale del modo di vivere di quaggiù; si è circondati da una perpetua Babele, in cui tutti urlano ordini e minacce in lingue mai prima udite, e guai a chi non afferra a volo.<sup>6</sup>

Ce passage fait de l'impossibilité à traduire la condition même de la violence. Comment comprendre l'incompréhension du narrateur lorsqu'il entend les ordres: «Ruhe, Ruhe!»? Primo Levi connaît l'allemand et il est évident qu'il reconnaît ce mot simple et courant. Pourtant le mot est «nouveau»: soit qu'il porte en lui une valeur inconnue de l'auditeur, la marque de l'allemand totalitaire et dénaturé, soit que

<sup>5</sup> P. Levi, *Si c'est un homme* cit., p. 52.

<sup>6</sup> P. Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1999, p. 32.

la structure même du camp l'apparente à une Babel malheureuse où la violence des séparations est incompatible avec l'intercompréhension linguistique et avec la traduction. Tout devient intraduisible. La radicale séparation des victimes et des bourreaux implique l'éloignement des langues qu'on connaissait autrefois. La première évocation de Babel est ici celle d'une Babel essentiellement violente, d'une Babel assimilée à la punition divine, accompagnée d'oppression et d'injonction. La confusion babélienne touche à la fois à l'intercompréhension, à l'entente réciproque: elle entraîne le passage de l'un au multiple, faisant perdre le «comme un» de la communauté. Mais la confusion touche aussi à l'entente entre la langue et le monde. Les mots ne correspondent plus à la réalité de ce qui se passe en ce lieu, la traduction est toujours barrée et la langue dénaturée.

La deuxième fable se situe deux pages plus loin. Elle est peut-être la plus spectaculaire dans ce qu'elle dit du rapport entre témoignage, plurilinguisme et traduction. Elle met en scène une version moins violente, moins punitive, du mythe de Babel, celle qui fait se rencontrer, à égalité, des populations de langue différente dans le camp:

[...] car dans cinq minutes c'est la distribution du pain-Brot-Broit-chleb-pane-lechemkenyér, du sacro-saint petit cube gris, qui semble énorme dans la main du voisin, et petit à pleurer dans la vôtre. C'est une hallucination quotidienne à laquelle on finit par s'habituer, mais dans les premiers temps elle est si irrésistible que beaucoup d'entre nous, après de longs palabres à deux sur la malchance manifeste et constante de l'un et la chance insolente de l'autre, finissent par échanger leurs rations, pour voir l'illusion se recréer aussitôt en sens inverse, nous laissant tous frustrés et mécontents. Le pain est également notre seule monnaie d'échange.<sup>7</sup>

[...] perché entro cinque minuti inizia la distribuzione del pane, del pane-Brot-Broit-chleb-pain-lechem-kenyér, del sacro blocchetto grigio che sembra gigantesco in mano del tuo vicino, e piccolo da piangere in mano tua. È una allucinazione quotidiana, a cui si finisce col fare l'abitudine: ma nei primi tempi è così irresistibile che molti fra noi, dopo lungo discutere a coppie sulla propria palese e costante sfortuna, e sfacciata fortuna altrui, si scambiano infine le razioni, al che l'illusione si ripristina invertita lasciando tutti scontenti e frustrati.<sup>8</sup>

La liste des différentes façons de dire le pain («pane-Brot-Broit-chleb-pain-lechem-kenyér») forme une sorte de chaîne d'équivalence

<sup>7</sup> P. Levi, *Si c'est un homme* cit., p. 54.

<sup>8</sup> P. Levi, *Se questo è un uomo* cit., p. 33.

qui restaure un principe sinon d'amitié, du moins de communauté – le pain est aussi un symbole d'hospitalité. Mais cette chaîne d'équivalence repose également sur la non-équivalence (où l'on retrouve la guerre des langues), qui montre le dérèglement de tous les ordres en contexte de violence extrême: dérèglement de la langue, dérèglement de l'économie, de l'échange (contre le mot «pain», on a quelque chose qui ne ressemble en aucun cas à du pain, mais évoque un «petit cube gris», «*blocchetto grigio*»; et lorsqu'on échange, une dissymétrie apparaît immanquablement). Le dérèglement des proportions entraîne un autre type de violence, lié à la transaction impossible en l'absence de valeur stable. Or il est intéressant que Primo Levi semble reprendre ici l'exemple canonique des théories de la traduction pour traiter du problème de l'équivalence non équivalente en traduction. On le trouve dans plusieurs livres de linguistique traductive et on le rencontre aussi dans «La tâche du traducteur» de Benjamin:

Pour saisir exactement cette loi, une des lois fondamentales de la philosophie du langage, il faut, à l'intérieur de l'intention, distinguer ce qui est visé de la manière dont on le vise. Dans "Brot" et "pain", le visé est assurément le même, mais non la manière de le viser. Car en raison de ce mode de visée les deux mots signifient quelque chose de différent pour l'Allemand et le Français, ne sont pas pour eux interchangeables et même, en fin de compte, tendent à s'exclure l'un l'autre, alors que, pour ce qui concerne le visé, pris absolument, ils signifient une seule et même chose.<sup>9</sup>

Seule une révélation messianique (qui est précisément la tâche de la traduction et du traducteur selon Benjamin) peut permettre de rejoindre la langue unique par quoi l'on saisit la visée commune des langues, la langue pure débarrassée du conflit. La traduction, tout en montrant la guerre des langues, est visée comme l'enjeu cherchant ultimement à nous débarrasser d'elle. Je n'affirme pas ici que le texte de Pimo Levi soit écrit en mémoire directe de celui de Benjamin – il paraît improbable qu'il l'ait lu en langue originale, et sa traduction en italien par Solmi date de 1962,<sup>10</sup> soit quatre ans après l'écriture de «Iniziazione». En revanche Levi paraît rejouer nettement, et ironiquement, cette idée d'une parenté des langues dans cette communauté des pains: l'original donne «*sacro blocchetto grigio*» (qui est différent du «sacro-saint» de la traduction française), renvoyant en l'inversant cette énergie messianique.

<sup>9</sup> W. Benjamin, *La tâche du traducteur*, in Id., *Œuvres*, t. I, trad. par M. de Gandillac, Paris, Gallimard, 1971, p. 251.

<sup>10</sup> W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti* [1962], a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2001.

La troisième scène du chapitre met en abyme les conditions mêmes du témoignage que nous sommes en train de lire: un officier autrichien explique à Primo Levi l'importance, même dans ce monde où les gestes ordinaires semblent n'avoir plus cours, de se laver, qui répond au devoir de rester vivant.

Je ne me souviens plus aujourd'hui, et je le regrette, des mots clairs et directs de Steinlauf, l'ex-sergent de l'armée austro-hongroise, croix de fer de la guerre de 14-18. Je le regrette, parce qu'il me faudra traduire son italien rudimentaire et son discours si clair de brave soldat dans mon langage d'homme incrédule.<sup>11</sup>

Ho scordato ormai, e me ne duole, le sue parole diritte et chiare, le parole del già sergente Steinlauf dell'esercito austro-ungarico, croce di ferro della guerra '14-18. Me ne duole, perché dovrò tradurre il suo italiano incerto et il suo discorso piano di buon soldato nel mio linguaggio di uomo incredulo.<sup>12</sup>

Il est possible en effet que l'officier autrichien parlât italien; reste que la phrase «il me faudra traduire son italien rudimentaire et son discours si clair de brave soldat dans mon langage d'homme incrédule» montre qu'il n'est possible de comprendre la vérité de l'expérience que dans l'après-coup, grâce à l'opération de traduction. L'«homme incrédule», ce n'est plus seulement le nouvel arrivant au camp, mais le lecteur du témoignage; l'«italien rudimentaire», ce n'est pas seulement la langue du brave soldat, mais celle de Primo Levi lui-même, souhaitant rendre son témoignage dans une langue simple et claire pour traduire ce qui lui est arrivé en allemand. Le témoin place ainsi au cœur de son récit une allégorie des rapports entre traduction et témoignage, entre violence et traduction, cette dernière étant aussi, une fois de plus, un espace possible de la réparation. Pour que l'expérience inédite du réel soit crue, elle doit inévitablement être traduite, et cela littéralement.

Après cette lecture, il paraît intéressant de revenir sur les propos de Levi concernant la traduction allemande de son livre, vécue comme un retour à la langue des faits. Étrangement, cet énoncé s'est trouvé corroboré par ma propre lecture du livre en allemand, que j'ai éprouvé comme étant une sorte d'original. Cette impression a sans doute été en partie due au savoir que j'avais du propre sentiment de Primo Levi, mais elle se justifie aussi par le fait que le rapport entre les langues joue différemment en allemand: l'ordre donné, «Ruhe! Ruhe!», par exemple, tout comme le mot «Lager», employé systématiquement pour nom-

<sup>11</sup> P. Levi, *Si c'est un homme* cit., p. 58.

<sup>12</sup> P. Levi, *Se questo è un uomo* cit., p. 35.

mer le camp, vécus subjectivement comme incompréhensibles par les déportés, marquent forcément autrement les lectrices et les lecteurs de l'allemand. Pour le narrateur, «dieses deutsche Wort ist mir neu» («ce mot est nouveau pour moi»), mais pas pour le lecteur. Cela touche d'autres vocables, comme «Kommando», «Technik», «Kapo», et d'autres encore, moins liés à la réalité du camp mais prenant dans ce contexte un sens particulier – ainsi le mot «Tier» (bête), par exemple. Dans le passage où Levi dit traduire l'italien «rudimentaire» de Steinlauf (le texte original donne «il suo italiano incerto») dans son langage d'homme incrédule, les phrases violemment ironiques qui blessent la conscience du personnage sont là encore rendues à leur langue, à leur rythmique implacable: «So bist du rein», «So gehst du ein», «Eine Laus, dein Tod», présentées «als pure Auswüchse teunischen Geistes» (de simples traits d'esprit typiquement germaniques).<sup>13</sup> Mais c'est dans le chapitre «Le chant d'Ulysse» que le jeu des langues est le plus troublant dans la traduction allemande. Dans l'original, le texte de Dante ne crée comme seule distance avec la narration que celle, temporelle, qui éloigne l'italien de Dante de celui de Levi, distance que le contenu de l'évocation vient combler. Dans la version allemande du livre, l'écart creusé entre la langue de la narration, celle des faits racontés, et celle de Dante est fortement accusé. Le français (langue de traduction de Levi à Jean, dit Pikolo) et l'italien (langue de l'original) s'en trouvent d'autant plus désarmés. Un exemple: «Das Licht, das unterm Mond geschienen Hatte – “Lo lume era di sotto della luna” – oder so ähnlich. Aber vorher?... “Keine Ahnung”, wie man hier sagt».<sup>14</sup> La langue d'ici et maintenant ne peut décidément rejoindre la langue de là-bas ni la mémoire qui s'en est perdue. Le contraste entre les deux semble donner encore plus de sens à la scène et l'on comprend pourquoi Levi a pu faire de cette traduction de 1961 un nouvel original de son œuvre.

Traduire le trauma, on le voit, implique de réfléchir à ce que signifie l'opération de traduction, le transport d'un lieu dans un autre lieu, d'une langue dans une autre langue, ou d'une absence de langue dans une langue. C'est ainsi précisément que Janine Altounian, psychanalyste héritière du trauma du génocide arménien définit le traumatisme: «Traumatisme: ce qui défait le lieu, ce qui n'a plus de lieu».<sup>15</sup>

<sup>13</sup> P. Levi, *Ist das ein Mensch?*, trad. par H. Riedt, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1992, p. 44; «“So bist du rein” (comme ça, tu es propre)», «“So gehst du ein” (comme ça, tu cours à ta perte)», «“Eine Laus, deine Tod” (un pou, c'est ta mort)» (Id., *Si c'est un homme* cit., p. 55).

<sup>14</sup> P. Levi, *Ist das ein Mensch?* cit., p. 138; «“Lo lume era di sotto della luna” ou quelque chose comme ça; mais avant? Aucune idée, “Keine Ahnung”, comme on dit ici» (Id., *Si c'est un homme* cit., p. 177).

<sup>15</sup> J. Altounian, *L'Effacement des lieux. Autobiographie d'une analysante, héritière de survivants et traductrice de Freud*, Paris, PUF, 2019.

Une expérience d'effacement, dit-elle, demande à être traduite dans la langue de l'autre pour s'inscrire dans le monde. Elle pense ainsi de manière conceptuelle ce que Primo Levi a élaboré de façon littéraire. Janine Altounian a écrit trois livres majeurs pour penser les rapports entre traumatisme et traduction: *La Survivance. Traduire le trauma collectif* 2000; *L'Intraduisible. Deuil, mémoire, transmission*, Dunod, 2005; *L'Effacement des lieux. Autobiographie d'une analysante, héritière de survivants et traductrice de Freud*, PUF, 2019. En effet, elle a aussi participé à la traduction des œuvres complètes de Freud pendant plus de trente ans au sein de l'équipe sous la direction de Jean Laplanche, qui a été publiée aux Presses Universitaires de France. Sa réflexion concerne à la fois le traumatisme lié à l'expérience directe de la violence et celui qui est lié à la postmémoire ou dans l'après-coup. Dans son cas, ce sont ses parents qui ont dû quitter la Turquie au moment du génocide de 1915, elle-même étant née beaucoup plus tard à Paris dans une famille qui n'en parlait pas. Elle travaille alors sur ce qui se transmet d'un trauma collectif aux héritiers des survivants. Son père, Varham Altounian, avait raconté son expérience dans un texte resté à l'état de manuscrit enfoui, qu'elle ne découvre qu'après sa mort en 1970. Elle le fait traduire ce qui lui permet à la fois de subjectiver son histoire et de faire advenir une expérience jusqu'alors non venue à la parole, qui plus est dans une langue étrangère.<sup>16</sup> Une des conséquences du génocide, dans ce cas, est en effet que la transmission ne peut se faire que dans la langue d'une autre culture, celle du pays d'accueil. Mais souvent, ce «pays d'accueil», ou «pays de retour» dans le cas de Primo Levi, met une autre chape de silence sur les événements. Les témoins ne sont pas écoutés. Ce travail de traduction requiert donc plusieurs générations avant que ce qui a pu être «traduit» au «pays d'accueil» s'inscrive dans le champ culturel et politique de celui-ci.

Sa thèse analytique, qu'elle expose dans *L'Effacement des lieux*, en 2019, est la suivante:

J'aimerais montrer comment, lors de l'élaboration de l'héritage traumatique d'un crime de masse, écrire, c'est-à-dire vouloir traduire au

<sup>16</sup> Janine Altounian a d'abord fait publier cette traduction dans «Les Temps modernes», en 1982. Varham Altounian, *Journal Tout ce que j'ai enduré des années 1915 à 1919* (traduction, notes et postface de Krikor Beledian), in «Les Temps Modernes», 38/427, 1982. Il a ensuite été repris et discuté par plusieurs psychanalystes dans un livre qui met bien en évidence sa genèse transgénérationnelle: Varham et Janine Altounian, *Mémoire du génocide arménien. Héritage traumatique et travail analytique*, Paris, PUF, 2009. Une version de ce livre avait fait l'objet d'une publication antérieure en italien: J. Altounian, V. Altounian, *Ricordare per Dimenticare. Il genocidio armeno nel diario di un padre e nella memoria di una figlia*, Roma, Donzelli Editore, 2007. Sur la temporalité du témoignage voir J. Altounian, *Une temporalité qui va d'un écrit de 1920 à sa publication en 2009*, in «Filigrane», 22, 2, 2013, pp. 9-26.

monde, ressenti comme étranger au trauma familial, l'espace mortifère d'un héritage psychique ghettoisant peut, chez un certain type d'analysant, contribuer à l'élaboration de celui-ci et au travail de deuil qu'il doit accomplir pour s'émanciper de sa famille endeuillée – émancipation qui l'amène alors à témoigner de réalités sociopolitiques dont lui seul a fait l'expérience et à quitter une posture de victime en devenant actif dans la vie politique de la cité.<sup>17</sup>

Il devient actif en transformant le trauma individuel en vérité collective. Effectivement, depuis la première publication du témoignage de son père, l'histoire du génocide arménien s'est inscrite dans les mémoires en France. Cela a pris du temps, mais c'est bel et bien advenu, presque un siècle après les événements.

La traduction est bien à entendre «au sens large» ici : il s'agit d'abord d'une élaboration psychique, puis d'un travail de traduction d'une langue dans une autre et enfin d'une transmission des restes d'une culture détruite, qui assure une survivance de ces restes dans d'autres cultures.

En associant la traduction à la survivance, comme l'a fait avant elle Walter Benjamin en mettant en relation étroite «*übersetzen*» (traduire), «*übertragen*» (transférer, transmettre) et «*überleben*» (survivre), elle permet d'explorer les différentes façons dont la traduction est liée à la survie. Le survivant est aux prises avec un langage qui ne signifie plus, qui est devenu impuissant à dire aux autres ce qui eut lieu pour lui et en lui. Le système de la parole est différent pour lui de ce qu'il est pour le reste du monde. C'est pourquoi le témoignage de la violence extrême, même lorsqu'il se fait dans la langue maternelle est déjà traduction. Il implique de transformer sa langue pour qu'elle puisse accueillir et faire entendre ce qui n'a pas encore de langue. C'est pour cela aussi – et ce point est peut-être encore plus important – qu'il doit être traduit en plusieurs langues car c'est dans ce mouvement interminable de la traduction que s'inscrit le reste, la survivance. La traduction, en laissant place à la fois au tiers, au passage et à un autre espace-temps est, dans son mouvement même, le lieu de l'absence de lieu. Le survivant, la survivante est donc condamnée à traduire pour que sa survie se transforme en survivance, ou assure le dépassement du traumatisme par la constitution d'une mémoire collective de l'événement qui l'a provoqué.

La traduction comme survivance est une traduction en mouvement, qui ne s'arrête pas à une version considérée comme définitive de l'histoire vécue. Comme l'analyse, elle est interminable. La traduction permet ainsi dans son processus continu et cyclique de retrouver un point de non fixation de l'écrit, un point de passage où la langue redevient

<sup>17</sup> J. Altounian, *L'Effacement des lieux* cit., p. 57.

chant, parole, faite pour être transmise, mais en se transformant. Elle bouscule en tout cas l'autorité de l'écrit qui fixe, encadre et sacralise. On peut ainsi poser que la traduction opère ce passage de l'écrit vers l'oral que des siècles de culture ont entrepris d'inverser et participe de ce fait au soin collectif que nous devons apporter à la mémoire des violences.



Sezione monografica *Tradurre il trauma*

## Sulle tracce del trauma

DOMITILLA CATALDI

*Psicoanalista*

domicata57@gmail.com

**Abstract.** In this paper, I will deal with abuse understood as trauma that, in a relationship between two people, violates the body. Clinical practice still reveals to us today the extent of the effects on an ego that is incapable of defending itself and of allowing the excitatory, incomprehensible and ruinous charge of an abusive adult to flow out of itself. In this sense, the theoretical clinical contribution of Ferenczi, still remains essential today in approaching the complexity of the pathological dynamics of the traumatic scenario. A scenario that is explored here within the psychoanalytic relationship, through the therapist's listening and welcoming towards the narrative fabric of the patient's body and mind manifestations, in order to trace the abuse and return it to the vital dynamics of communication and thus be able to translate it, restoring meaning to it.

**Keywords:** traumatic experience, alien legacy, agonic experience, narrative fabric.

**Riassunto.** In questo scritto tratterò l'abuso inteso come un trauma che, in una relazione tra due persone, va a violare il corpo. La pratica clinica ci rivela ancora oggi la portata degli effetti su un Io incapace di difendersi e di far defluire da sé la carica eccitatoria, incomprensibile e rovinosa, di un adulto abusante. In tal senso, il contributo teorico clinico di Ferenczi rimane ancora oggi imprescindibile nell'accostarsi alla complessità della dinamica patologica dello scenario traumatico. Scenario che viene qui esplorato all'interno della relazione psicoanalitica, attraverso l'ascolto e l'accoglienza del terapeuta verso il tessuto narrativo delle manifestazioni del corpo e della mente del paziente, al fine di rintracciare l'abuso e restituirlo alla dinamica vitale della comunicazione e poterlo così tradurre, restituendogli senso.

**Parole chiave:** esperienza traumatica, lascito alieno, vissuto agonico, tessuto narrativo.

## Sulle tracce del trauma

La metafora dell'albero può ben rappresentare la psicoanalisi e aiutare a riconoscere in Sigmund Freud la base di una creazione originale le cui ramificazioni si sono sviluppate nei contributi successivi del pensiero psicoanalitico. Il concetto di trauma appare invece come un fiume carsico che nasce ben visibile già agli albori della psicoanalisi, per poi inabissarsi e ricomparire, arricchito dalla gestazione e dalla ricerca di Sandor Ferenczi, così da aprirsi come un delta fecondo per gli analisti delle successive generazioni. In tal senso ricordo la testimonianza del *Diario Clinico* di Ferenczi, che s'interruppe con la sua morte nel 1933 ma fu pubblicato solo nel 1985.<sup>1</sup>

La parola trauma, dicevo, è presente fin dagli inizi della psicoanalisi. Siamo nel 1895 – mancano dunque cinque anni a *L'interpretazione dei sogni* – quando Freud e Josef Breuer pubblicano gli *Studi sull'isteria*, 1892-1895. Vale qui la pena di notare come il pensiero psicoanalitico nasca, fin dal suo esordio, dall'esperienza clinica e si sviluppi all'interno di una relazione: Freud e Breuer, e poi Freud e Fliess, con il carteggio sull'autoanalisi di Sigmund (1908-1933), e ancora l'epistolario tra Freud e Ferenczi (1908-1914),<sup>2</sup> che li vide impegnati quasi quotidianamente; senza dimenticare gli incontri del mercoledì, fucina di pensieri degli analisti della prima generazione, e così via, fino ai gruppi e ai seminari teorici e clinici del nostro presente.

Gli *Studi sull'isteria*, dunque: un lavoro in cui l'origine dell'isteria e le sue manifestazioni somatiche non vengono più attribuite a patologie degli organi genitali, ma a esperienze psichiche di natura traumatica vissute dalle pazienti ricoverate alla Salpêtrière, l'ospedale nel quale si ritrovano, insieme a J.M. Charcot, Freud e Breuer. Attraverso la narrazione dei diversi *Casi clinici* – di cui ricordo solo il più noto, Anna O – seguiamo l'appassionante rivelazione del mondo interno delle pazienti. Furono loro, le pazienti, a insegnare a Freud che cosa fosse lo shock traumatico, la reazione ad esso successiva, e gli effetti patogeni sullo strutturarsi del Sé psicosomatico. Reminiscenze, le chiamò Freud, aprendo così la strada all'importante ricerca sulle dinamiche delle fantasie inconscie e delle emozioni ad esse legate, e sul ruolo delle identificazioni proiettive ed introiettive della persona.

Man mano che procedeva l'analisi delle pazienti, Freud si accorse che le esperienze traumatiche risalivano a un passato lontano, sempre

<sup>1</sup> S. Ferenczi, *Diario clinico* [1932], ed. it. a cura di G. Carloni, Milano, Cortina, 1988.

<sup>2</sup> S. Freud, *Lettere. 1898-1914*, trad. it. di S. Stefani, Milano, Cortina, 1993; Id., *Lettere. 1914-1919*, trad. it. di S. Stefani, Milano, Cortina, 1998; Id., *Lettere a Wilhelm Fliess. 1887-1904*, a cura di J.F. Masson, trad. it. di M.A. Massimellon, Torino, Boringhieri, 2008.

più remoto. L'emersione dei ricordi infantili, con la loro intensità, si impose e lo portò a indagare, e poi sviluppare, le dinamiche dei moti affettivi e pulsionali dell'infanzia, il ruolo fondante dell'oggetto primario, il seno materno, o *caregiver* come diremmo oggi, al quale aggiunse la nozione di terzo – la funzione paterna – giungendo così alla formulazione del complesso edipico, che Melanie Klein (1959) riprese e sviluppò nella sua teorizzazione successiva.<sup>3</sup>

Sappiamo che in seguito Freud ridimensionò l'importanza del ruolo del trauma reale quale punto d'insorgenza delle patologie psichiche, per rivolgere la sua attenzione agli aspetti strutturali del mondo interno della persona: il gioco delle fantasie nella formazione del ricordo e le dinamiche del conflitto tra le istanze psichiche: le pulsioni dell'Es, le pretese del Super Io, e il loro rapporto con l'Io alle prese con la realtà.

Ma che cosa si intende per esperienza traumatica? Il termine 'trauma' deriva dal greco e indica una ferita, una ferita in grado di lacerare. E più precisamente un evento carico di una intensità lacerante che irrompe inaspettatamente nella vita di un soggetto: un soggetto che nell'istante in cui si trova esposto a una situazione dirompente non ha la possibilità di difendersi, di organizzarsi in modo da rispondere adeguatamente all'insulto che riceve. Abbiamo dunque una forza distruttiva e un soggetto che a tale distruzione non è in grado di opporsi. Non lo è perché la natura improvvisa dell'impatto non consente all'Io di ricevere il segnale d'angoscia, quell'allerta che si accende nella nostra parte più cosciente, l'Io appunto, snodo tra i recettori sensoriali e le categorie mentali, preposta anche alle funzioni difensive della persona. Spazzato via dall'urto, l'Io non può organizzarsi, non può prepararsi all'impatto.

Già in *Inibizione, sintomo e angoscia*, Freud definisce traumatica ogni esperienza nella quale il soggetto sente di essere in balia di forze sovrastanti, quando l'Io, inadeguato a far fronte alle violente emozioni scaturite dalla situazione alla quale si trova esposto, vive una totale perdita di controllo e teme di essere travolto dall'angoscia e dal sentimento d'impotenza che ne deriva. Si tratta di un'esperienza che trae origine dalla perdita di ciò che Freud, nel testo citato, chiama «scudo protettivo».<sup>4</sup>

L'imaturità e l'inadeguatezza dell'Io, unite all'intensità sovrachiantante dell'evento, rendono traumatica una perdita, un lutto, che in un altro contesto avrebbe potuto promuovere le capacità elaborative.

<sup>3</sup> M. Klein, *Note su alcuni meccanismi schizoidi* [1946], in Ead., *Scritti*, trad. it. di A. Guglielmi, Torino, Boringhieri, 1978; Ead. *Sull'identificazione* [1955], in M. Klein, P. Heimann, R. Money Kyrle, *Nuove vie della psicoanalisi*, Milano, il Saggiatore, 1966.

<sup>4</sup> S. Freud, *Inibizione, sintomo e angoscia* [1925], in Id., *Opere*, ed. it. diretta da C.L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1967, vol. 10, p. 244.

Così come una separazione, un incidente, una violenza bellica o un evento climatico. Nel mio scritto, tratterò in particolare dell'abuso inteso come un trauma che, in una relazione tra due persone, va a violare il corpo.

La pratica clinica ci rivela la portata degli effetti di questa esperienza su un Io ancora incapace di far defluire da sé e di proteggersi dalla carica eccitatoria, incomprensibile e rovinosa, di un adulto abusante. Un piccolo essere inabilitato a difendersi ma non a percepire l'emozione, la pulsione e il senso di colpa di colui che lo ferisce: contenuti che diventeranno un lascito alieno, un innesto insano nell'evoluzione della sua persona: un lascito che continuerà a dare notizie di ciò che l'evento traumatico ha portato con sé.

L'esperienza traumatica travolge i confini della persona, la sua pelle fisica e psichica, e penetra nel suo mondo interiore. Spesso sono le manifestazioni cliniche a svelare, nel rapporto terapeutico, l'abuso subito. Lo cogliamo nell'alterata modulazione delle emozioni, nello sconvolgimento delle strutture mentali, nell'incapacità di registrare informazioni e tessere reti di significato e nel sogno «traumatolitico»<sup>5</sup> (così definito da Ferenczi nell'articolo apparso postumo *Riflessioni sul trauma*, 1934), in un sogno, cioè, capace di fare emergere la narrazione del trauma, altrimenti celato.

La persona tuttavia dovrà pur sopravvivere. Ma come sopravvivere? Se la cosa non è sopportabile, come sopportare una cosa che non lo è? La prima risposta è: smettendo di sentirla, andando via da lì, via dalle emozioni, dalla mente e dal corpo che vive quell'esperienza traumatica. Tuttavia, andare via da ciò che può uccidere pur di non rimanere uccisi comporta un'eredità gravosa, perché anche se esisterà il momento successivo, anche se il cuore continuerà a battere e il mondo a girare, l'esperienza di morte, o di stato agonico, è stata fatta, e resterà in chi l'ha vissuta. L'esperienza traumatica, per quanto allontanata da sé, non può essere cancellata. Rimane, lacerata e agonizzante, nascosta in un forziere cristallizzato ma attivo. Alla mente non resta che la strada della dissociazione, un meccanismo di difesa arcaico che opera amputando non solo il trauma in sé ma parti vitali della persona che quell'esperienza ha vissuto: parti emotive, mentali e somatiche.

Se alcuni elementi dell'esperienza personale vengono tagliati via, altri compaiono e si insediano nella persona abusata. Nell'articolo *La confusione delle lingue tra adulti e bambini. Il linguaggio della tenerezza e il linguaggio della passione* (1932) – il contributo teorico più significativo della sua ricerca sul trauma e ancora oggi imprescindibile per chi si accosta

<sup>5</sup> S. Ferenczi, *Riflessioni sul trauma*, in Id., *Opere*, a cura di G. Carloni, Milano, Cortina, 2002, vol. 4, 1927-1933, p. 105.

alla complessità della dinamica patologica dell'esperienza traumatica –, Sandor Ferenczi indica nella differenza tra la tenerezza dell'erotismo infantile e la passionalità dell'erotismo adulto la causa della violazione del mondo infantile: un fraintendimento che sottende la scena traumatica, in cui l'adulto, sfruttando il bisogno emotivo di attenzione, affetto e riconoscimento del bambino, gli attribuisce propri contenuti emotivi che non riesce a integrare, scatenando nel bambino o nella bambina un terremoto emotivo che la (o lo) lascia al contempo costretta e congelata, ma anche scissa e frammentata nel doppio e incomprensibile linguaggio. Le vittime dell'abuso, scrive Ferenczi,

si sentono indifesi fisicamente e moralmente, la loro personalità è ancora troppo debole per poter protestare, sia pure solo mentalmente; la forza preponderante e l'autorità degli adulti li ammutolisce, spesso toglie loro la capacità di pensare. Ma questa stessa paura, quando raggiunge il culmine, li costringe automaticamente a sottomettersi alla volontà dell'aggressore, a indovinarne tutti i desideri, a obbedirgli ciecamente, a identificarsi completamente con lui.<sup>6</sup>

Sarà fondamentale per lo psicoanalista che si avvicina al terreno minato della sua paziente (o del suo paziente) traumatizzata, tenere presente – non solo mentalmente, ma con una partecipazione insieme sincera, affettuosa e rispettosa – che l'identificazione con l'aggressore è la risposta alla lacerazione subita; è un assecondare estremo, nel quale il bambino rinuncia al proprio Sé per assumere l'aggressività dell'adulto al fine di placarlo e per poter continuare a ritenere buono l'oggetto da cui dipende.

Quando il trauma è inflitto da un genitore, o da un componente affettivamente significativo della cerchia familiare, sotto la pressione del bisogno il bambino o la bambina tenderà insieme ad avvicinarsi e a fuggire dalla persona abusante, in una dinamica di speranza e terrore, per ritrovare il conforto perduto e per evitare d'imbattersi nel riconoscimento dell'odio nell'adulto da cui dipende.

Inoltre, diventa spesso ancora più difficile per il bambino preservare un contatto con le proprie reali sensazioni ed emozioni, perché in seguito alla condotta abusante il genitore, o chi per lui o per lei, tenderà a comportarsi come se non fosse successo nulla, evitando e sveltando i possibili tentativi del bambino o della bambina di parlarne. E anche se il trauma è avvenuto al di fuori del gruppo familiare, il bambino o la bambina può sperimentare un'incredulità da parte degli adulti o delle figure autorevoli che, non aiutandola a esprimersi o invitandola più o

---

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 96.

meno esplicitamente a desistere dai suoi tentativi, le impediranno di dare forma e parola a ciò che è successo, ostacolando la via della rappresentazione mentale.

All'esperienza dell'abuso viene così negata la possibilità di procedere verso i processi mentali di digestione emotiva; di promuovere cioè una evoluzione dal marasma corporeo, scisso e insieme incapsulato, alla sensazione e all'emozione riconosciuta e condivisa e poi al lavoro della memoria, del ricordo. Ed è proprio questa mancanza da parte dell'adulto abusante e dell'ambiente circostante, questo chiudere gli occhi, nel raccogliere i messaggi, spesso impliciti, del bambino o della bambina, a innestare e cementare internamente il danno inferto al momento dell'esperienza traumatica. È la seconda fase del trauma, come la definisce Ferenczi.<sup>7</sup> Lasciati soli, il bambino o la bambina non potranno che fare ricorso, come abbiamo detto, alle difese arcaiche della dissociazione, in una auto-espulsione di parti del Sé, al fine di sopravvivere, incorporando al loro posto, nel vuoto identitario che si è così formato, la volontà dell'aggressore, i suoi stati emotivi. Questi trapianti estranei di aspetti della relazione con la persona abusante danno al bambino la sensazione di riprendere il controllo e di non soccombere nell'impotenza annichilente e potenzialmente mortale dell'esperienza traumatica; ma così facendo egli innesta dentro di sé una presenza oscura ed estranea, la percezione di una forza distruttiva che può sempre esplodere e tragicamente agire e riproporre in lui, in qualunque suo presente, l'adulto abusante di allora.

Allora come poi fidarsi dei propri sensi? Lo stato d'impotenza, insieme alla perdita della fiducia nella propria personale traduzione e comprensione della realtà sensoriale, emotiva e relazionale di cui fa parte, unito alla solitudine nella quale si svolge tutto lo scenario traumatico, si manifesta nel tempo e insieme in un senza tempo, attraverso un ventaglio doloroso di sintomi e inibizioni.

A volte sono i luoghi del corpo, rimasti congelati, a parlare; e lo fanno per sottrazione, attraverso anestesi e torpori o invece attraverso un animarsi improvviso con segnali di soprassalto (contrazioni e spasmi, alterazioni del ritmo del respiro), come un risveglio dopo un'anestesia, dopo un intorpidimento. Si svolge una riemersione non simbolica di ciò che è stato vissuto, e al suo posto si manifesta una "memoria implicita", potremmo dire "tracce mnestiche nel corpo". Questo risveglio può essere incomprensibile alla persona stessa, e risultare complesso per il terapeuta, che dovrà vigilare sul proprio bisogno di interpretazione, di una comprensione intellettuale, sempre così rassicurante. La partita si gioca proprio sul permanere insieme nel dialogo tra la dimensione

<sup>7</sup> *Ibidem.*

psichica e la dimensione corporea, in uno spazio condiviso e protetto per entrambi dalla cornice del *setting*, concepito ora più che mai come un confine pensato a misura del paziente.

A volte appaiono invece schegge d'immagini frammentate, che sarà compito del terapeuta accogliere per quello che sono e sopportare, aiutato dalla propria analisi mai così essenziale come in questi momenti in seduta, lasciando che permangano in lui, nell'attesa di poterle iniziare a nominare.

In un seminario clinico con W. Bion quale supervisore (1987), il paziente di cui si ragionava era un giovane ragazzo in preda a una forte angoscia che aveva cominciato a vedere immagini scorrere rapidissime sulla parete di fronte al lettino senza poterle cogliere. Alla richiesta dell'analista, comprensibilmente smarrito, che chiedeva come interpretare, Bion risponde spostando l'attenzione sull'importanza che il paziente riesca a vedere sulla parete della stanza d'analisi qualcosa, «per quanto terrificante e intollerante essa sia».<sup>8</sup>

A volte sono figure e visioni, vissute dal paziente per lo più come estranee a sé, ma alle quali è importante dare asilo, in quanto tessere di una narrazione preziosa, come tutto ciò che prende forma e viene così restituito a una dinamica liberata dalle maglie della ripetizione coatta che il trauma trascina con sé.

Una mia giovane paziente, picchiata da bambina da un padre violento e abusante, alternava in seduta silenzi carichi di vergogna a piccoli ma precisi movimenti di controllo della mia persona. D'improvviso, cominciò a vedere uccelli neri che entravano minacciosi nella stanza di analisi. A questo seguì un'immagine onirica di una tastiera per scrivere aggredita da vermi che ne distruggevano i caratteri. Fu un momento di snodo del percorso analitico. Il sogno le rivelò che le violenze subite avevano minato la funzione mentale che l'avrebbe resa capace di scrivere e di descrivere, innanzitutto a se stessa, sentimenti e pensieri. E soprattutto sperimentò che la visione e il sogno erano prodotti della sua mente: li aveva fatti proprio lei; e dunque si stava riappropriando delle proprie capacità elaborative e creative, e cominciava perciò a potersi differenziare dalle modalità intrusivamente distruttive subite e poi riprodotte nel suo funzionamento. Iniziava l'arduo cammino, di tutta una vita, dell'assunzione di responsabilità della propria persona.

A volte accade che sia il senso di colpa di colui che ha aggredito, insieme al suo odio scaturito dal fatto stesso di sentirsi in colpa, a presentarsi chiedendo conto al paziente, che avrà bisogno di prendersi tutto il tempo necessario per orientarsi tra i lasciti dell'identificazione con l'ag-

<sup>8</sup> W.R. Bion, *Seminari Clinici. Brasilia e San Paolo* [1987], a cura di F. Bion, Milano, Cortina, 1989, p. 104.

gressore e gli oggetti interni non-Sé, i corpi estranei ereditati dall'*impingement*, dalla violenta pressione intrusiva del trauma.

C'è dunque un tessuto narrativo del trauma, che può svolgersi in modi e livelli diversi, a partire dal corpo e poi attraverso frammenti e schegge oniriche che sono però già in qualche modo racchiuse e tenute in una mente che può iniziare a rappresentarle, fino a sogni più compiuti quando l'analisi progredisce.

Questi che ho descritto sono momenti assai ardui dell'analisi, che a volte si presentano inaspettati all'analista stesso; e sarà molto importante coglierli, dal momento che, se la persona traumatizzata non avverte un sentimento di accoglienza da parte del terapeuta, si ritirerà nel guscio corazzato della difesa. Sarà come se egli rivivesse la terribile sensazione di solitudine e disconoscimento di ciò che ha provato.

Ho finora cercato di descrivere lo scenario dei traumi di abuso inferti, diciamo così, per eccesso; la ferita lacerante. Ma non dobbiamo dimenticare l'effetto traumatico prodotto dalla mancanza di accudimento e di rispecchiamento primario, la ripetuta trascuratezza nei confronti dei bisogni di base del bambino o della bambina: quando lo sguardo non restituisce il suo esistere, non conferma la realtà del suo stesso sentire; quando, al posto della funzione di *rêverie* dell'oggetto primario, capace di accogliere il marasma fisico ed emotivo, restituendolo depurato, digerito e poi nominato, il bambino o la bambina registra invece l'assenza, la non permeabilità, la durezza del contenitore del *caregiver*. Parliamo allora di esperienze traumatiche per difetto: la *basic fault* (come la definisce M. Balint).<sup>9</sup> Questa mancata integrazione all'inizio della vita, della relazione duale tra madre e bambino, si manifesterà in seguito con fratture nella continuità del sentimento e senso di Sé, in terrore e angosce senza nome, nel ventaglio dei sintomi depressivi di vuoto e di morte: la *sindrome della madre morta*, come la chiamerò A. Green.<sup>10</sup>

Un'ultima suggestione, che prendo in prestito da Wilfred Bion, uno psicoanalista nato in India e vissuto in Inghilterra e poi in Brasile, che ha dato un contributo fondamentale allo studio della capacità di pensare, e alla relazione nel processo analitico. Nella sua autobiografia, *La lunga attesa* (1986), racconta di quando, non ancora ventenne, si trovò catapultato nell'orrore della Prima guerra mondiale. Scrive: «Sono morto l'8 agosto 1918, sulla strada di Amiens-Roye».<sup>11</sup> *Sono morto*. Questi due termini ci dicono che il trauma, anche se consapevolmente rivissuto e riorganizzato, non passa. Non dice: è come se fossi morto. Il ragazzo

<sup>9</sup> M. Balint, *The Basic Fault. Therapeutic Aspects of Regression*, London, Tavistock, 1968.

<sup>10</sup> A. Green, *Narcisismo di vita narcisismo di morte* [1983], trad. it. di L. Felici Montani, Roma, Borla, 1992.

<sup>11</sup> W.R. Bion, *La lunga attesa. Autobiografia 1897-1919* [1982], a cura di F. Bion, Roma, Astrolabio, 1986, p. 280.

che ha vissuto quel momento terribile durante la guerra, il momento in cui ha sentito di morire, rimane in lui. L'adulto ne può però parlare e può consegnarlo a noi tutte e tutti che lo leggiamo e che anche così impariamo da lui.





Sezione monografica *Tradurre il trauma*

## Tradurre l'abbandono. Per una nuova versione italiana della “trilogia” amorosa di Pedro Salinas

MATTEO LEFÈVRE

*Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”*

matteo.lefevre@uniroma2.it

**Abstract.** In this article, by the translator’s point of view, we face the Italian translation of some Pedro Salinas’ poems from his love “trilogy” (*La voz a ti debida; Razón de amor; Largo lamento*). In particular, the theme of separation, that the poet lives in a traumatic way, in his poetry creates a specific language of deprivation. Also in the Italian version the translator uses this peculiar linguistic and stylistic code, and, from a part, with a source-oriented approach, he is very loyal to the original poem; from another, on the target side, recurring to different strategies, he creates a new writing able to evoke a similar atmosphere also in the context in and for which the text is translated.

**Keywords:** poetic translation, Pedro Salinas, trauma studies, translation of Spanish poetry.

**Riassunto.** Il contributo, a partire dall’esperienza concreta del traduttore, affronta i problemi connessi con la versione italiana di alcuni testi poetici di Pedro Salinas appartenenti alle raccolte della cosiddetta “trilogia” amorosa (*La voz a ti debida; Razón de amor; Largo lamento*). In particolare, emerge in alcune di queste liriche il tema dell’assenza e dell’abbandono, che il poeta vive in maniera traumatica e trasforma sulla pagina in un singolare codice della privazione. Si osserverà come anche la versione italiana sia chiamata a farsi carico di tali istanze e come il traduttore, da un lato, sul piano etico, obbedisca al linguaggio del testo-fonte, dall’altro, sul fronte della sua responsabilità professionale, ricorra talvolta a strategie più flessibili e target-oriented, così come richiede il mondo dell’editoria.

**Parole chiave:** traduzione poetica, Pedro Salinas, trauma studies, poesia spagnola in traduzione.

## Tradurre l'abbandono. Per una nuova versione italiana della "trilogia" amorosa di Pedro Salinas

### I. Salinas e la "trilogia" amorosa: un trauma duplice

Nonostante la produzione di Salinas sia estesa e variegata, grazie al successo della cosiddetta "trilogia" amorosa, composta dalle raccolte *La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1936) e *Largo lamento* (1938-39) e ispirata dalla sua relazione con l'ispanista americana Katherine Redding Whitmore, per non poco tempo sul piano internazionale lo scrittore madrilenò è stato celebrato soprattutto come poeta dell'eros. Ciò ha limitato in parte un apprezzamento globale della sua opera, che spazia tra tematiche e obiettivi ben più vasti e che non contempla solo la poesia, ma anche la narrativa<sup>1</sup> e la saggistica,<sup>2</sup> il teatro<sup>3</sup> e la traduzione.<sup>4</sup> Allo stesso tempo, anche l'etichetta di "trilogia" per questi libri è sempre stata più una fortunata idea della critica, e più ancora dell'editoria,<sup>5</sup> che un autentico progetto d'autore: il poeta stesso non li ha mai voluti presentare in un insieme compatto, circostanza confermata da una nota lettera a Guillén dell'ottobre del 1938<sup>6</sup> e anche dal fatto, tutt'altro che secondario, che l'ultimo dei tre volumi non venne mai pubblicato mentre egli era in vita. Cionondimeno, è innegabile che le tre opere appartengano a un contesto omogeneo sul piano tematico e stilistico, che

<sup>1</sup> Tra i libri di narrativa di Salinas si annoverano *Víspera del gozo*, Madrid, Revista de Occidente, 1926; poi, negli anni dell'esilio, *La bomba increíble*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1950; e infine *El desnudo impecable y otras narraciones*, Ciudad de México, Tezontle, 1951. Per un'edizione comprensiva ed emendata, si veda direttamente la sezione relativa, a cura di E. Bou e A. Soria, presente nel primo volume delle *Obras completas. Vol. 1: Poesía - Narrativa - Teatro*, Madrid, Cátedra, 2007.

<sup>2</sup> Anche in ragione della sua attività accademica, Salinas ha sempre praticato la scrittura saggistica occupandosi di un ampio repertorio che va dagli autori spagnoli dei Secoli d'Oro fino ai suoi contemporanei. Anche per questa produzione si rimanda all'edizione saliniana delle *Obras completas. Vol. 2: Ensayos completos* cit.

<sup>3</sup> Per quanto riguarda le opere teatrali, un'edizione significativa uscita pochi anni dopo la morte dell'autore resta senz'altro quella del *Teatro completo*, ed. J. Marichal, Madrid, Aguilar, 1957; ma anche in questo caso, e sempre ad opera dei curatori menzionati in precedenza, si veda direttamente la parte specifica all'interno del primo volume delle *Obras completas* cit.

<sup>4</sup> Soprattutto nel primo periodo della sua attività il poeta andaluso tradusse dal francese opere di diverso genere. Per quanto riguarda la poesia, per esempio, si vedano le sue versioni di Albert Samain contenute nell'antologia *La poesía francesa moderna*, ed. E. Díez Canedo, F. Fortún, Madrid, Renacimiento, 1913. Sul versante drammaturgico Salinas si fece invece apprezzare per la traduzione di Alfred de Musset, *Los caprichos de Mariana y otras comedias*, Madrid, Imprenta clásica española, 1920. E tra le opere di narrativa si ricordi principalmente la sua versione dei primi due volumi completi della Recherche di Proust: *Por el camino de Swan* e *A la sombra de las muchachas en flor*, Madrid, Metro y Cía., 1922.

<sup>5</sup> Si veda, per esempio, l'edizione recente apparsa nei «Clásicos castellanos» della casa editrice Cátedra: P. Salinas, *La voz a ti debida. Razón de amor. Largo lamento*, ed. M. Escartín, Madrid, Cátedra, 1995.

<sup>6</sup> P. Salinas, J. Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, ed. A. Soria, Barcelona, Tusquets, 1992, pp. 193-194.

risultino insomma fondamentali nell'evoluzione di un itinerario lirico in cui le ragioni della biografia si mescolano con prepotenza a quelle della letteratura: in ciascuna di tali raccolte, con intensità e distribuzione distinta, con il filtro della propria esperienza il poeta esplora la passione in tutte le sue sfaccettature, dalla scoperta del sentimento al suo apice, dal disincanto all'epilogo del rapporto di coppia. Ma l'epilogo che si consuma al termine di questo percorso è presagito fin dall'inizio delle vicissitudini che questi libri immortalano: in *La voz a ti debida* il processo emozionale e rivelatorio, pur nel pieno di un canto entusiasta, preannuncia in più luoghi del testo l'angoscia della separazione; e altresì in *Razón de amor* sulla falsariga di una maggiore densità concettuale ritroviamo i medesimi estremi; infine, con una prospettiva elegiaca, con i chiaroscuri di una *consolatio* originata dall'allontanamento tra il poeta e la donna, anche in *Largo lamento* se ne ripercorrono le tappe, le ferite e le mancanze. Quest'ultima raccolta, in particolare, appare estremamente significativa per il nostro discorso, poiché si costruisce sulle macerie di un amore e rivela la natura traumatica del vissuto e della scrittura implicati: da un lato, sul versante biografico, quando Salinas ne comincia a scrivere i versi la storia con la Whitmore è ampiamente terminata, restando circoscritta alla nostalgia di uno scambio epistolare sempre più diluito;<sup>7</sup> dall'altro, sul piano creativo, in ragione di ciò nell'opera prevale una sorta di poetica della disillusione, che trova compimento, come vedremo in dettaglio più avanti, in una strutturale frammentarietà – grammaticale, retorica, umorale – confermata inoltre dalla circostanza per cui la silloge, dopo vari tentennamenti, verrà accantonata e lasciata per sempre incompiuta.

In tale atmosfera, ad ogni modo, il turbamento del poeta non si consuma esclusivamente sul piano dell'intimo, nell'esperienza prima gratificante e poi frustrante dell'eros, ma anche su quello più vasto della scena nazionale, in cui negli anni Trenta, decennio a cui si ascrive tale produzione, si osserva il progressivo declino dell'esperienza repubblicana con lo scoppio della Guerra civile e la successiva affermazione del franchismo. Proprio nell'autunno del 1936, a seguito del golpe dei Nazionalisti e in un clima sempre più teso, il poeta lascia la Spagna e si trasferisce negli Stati Uniti scegliendo la via di un esilio volontario che di fatto lo porterà a non tornare più in patria fino alla morte. Ciò che in questo periodo osserviamo nella sua lirica, dunque, è un trauma duplice, che oscilla contemporaneamente tra il discorso privato e quello sociale e si

<sup>7</sup> Per il carteggio tra Pedro e Katherine, che – è giusto sottolinearlo – raccoglie solamente le lettere inviate dal poeta alla donna, si veda soprattutto P. Salinas, *Cartas a Katherine Whitmore. Epistolario secreto del gran poeta del amor*, ed. E. Bou, Barcelona, Tusquets, 2002, con un utile apparato critico. Ne è uscita recentemente anche un'edizione italiana: *Amore in bilico. Lettere a Katherine Whitmore (1932-1947)*, a cura di E. Bou, Milano, Editoriale Jouvence, 2023.

evidenzia nel progressivo distacco dalla donna e dalla terra amate. Sul piano della cronaca sentimentale, a quest'altezza Salinas è rientrato nei ranghi della responsabilità familiare, soprattutto dopo il tentato suicidio della moglie, e per via delle stringenti difficoltà economiche originate dalla nuova vita americana; la giovane ispanista, dal canto suo, pur rimanendo sempre in contatto con il poeta, ha già preso una nuova strada e presto sposa il collega americano Brewer Whitmore, a cui resterà legata tutta la vita. Ma al di là delle questioni del cuore il disagio dell'autore in questi anni si manifesta anche nel rapporto conflittuale che egli stabilisce proprio con la soffocante realtà degli USA: si tratta di una difficoltà che scaturisce dal trapianto improvviso in un mondo estremamente diverso dal proprio, in cui il poeta non riesce a integrarsi appieno, in cui, secondo un'attitudine già esperita da altri scrittori iberici del primo Novecento (Juan Ramón Jiménez, García Lorca, José Moreno Villa, tra gli altri), soffre l'alienazione provocata dalla grande metropoli e dalle sue grigie grandezze, dal capitalismo spietato, dalla negazione della natura, dalla spersonalizzazione costante. Ne danno prova numerose liriche in cui lo straniamento prodotto dal progresso, così come la sua radicale, ingombrante estraneità rispetto al creato e allo spirito umano qui raggiungono vette senza precedenti. E per arricchire il quadro di tale inquietudine si consideri anche la pressione sociopolitica, con una Spagna sempre più isolata che si stava legando in misura crescente ai regimi fascisti in Europa, fattore che portò il poeta, il quale era sostanzialmente un impolitico, un «repubblicano senza fede» come pure ebbe a definirsi, a dover testimoniare in varie sedi la sua esperienza di esule e a riaffermare in molte occasioni la causa della libertà spagnola.

## II. La poesia saliniana come documento traumatico: dalla *Voce al Lamento*

Possiamo osservare i riflessi di tutto questo in alcuni componimenti presenti nei libri che abbiamo individuato, di cui di seguito, per entrare in una dimensione traduttologica e consentire ai non ispanisti di comprendere al meglio il discorso, forniamo a fronte anche le versioni che chi scrive ha realizzato per una nuova antologia italiana appena uscita presso l'editore Garzanti.<sup>8</sup>

In ordine cronologico, ma anche per la temperatura che sottende al canto la stazione di partenza è senza dubbio quella individuata da *La voz a ti debida*, primo volume di questo trittico e soprattutto teatro di una poesia appassionata e festosa. A questa raccolta corrisponde un tono fervido, una "voce" dirompente, singolarissima, con cui Salinas

<sup>8</sup> P. Salinas, *Poesie*, a cura di M. Lefèvre, Milano, Garzanti, 2024. Prendiamo i testi spagnoli e italiani citati di seguito direttamente da questo volume.

costruisce un solido edificio lirico che sembra contenere a fatica la forza dell'amore, condensata in una retorica dell'altezza e della luce che sfiora altresì gli accenti e i modi della mistica. Ciononostante – ecco il punto che è opportuno mettere in rilievo – anche in un orizzonte di felice appagamento, di gratitudine per l'esperienza che si sta vivendo, le difficoltà contingenti di questa passione vissuta tra lontananza e clandestinità fanno già intuire, nella coscienza e nei versi del poeta, l'ipotesi della separazione. È la «lettura», tra gli altri, di Francesco Fava, il quale ha sottolineato la compresenza di umori discordanti già in questo primo «movimento» della «trilogia».<sup>9</sup> Ed è quanto emerge, per esempio, in modo sintomatico nella poesia che chiude la raccolta, *Las oyes cómo piden realidades*, in cui al trionfo della luminosità, della leggerezza di cui si sostanzia l'erotica gioiosa risponde l'inquietudine pressante dell'ombra, anzi, delle «ombre», effigi diafane nelle quali sembrano destinati a trasformarsi i due amanti, già sull'orlo della dissolvenza.

¿Las oyes cómo piden realidades,  
ellas, desmelenadas, fieras,  
ellas, las sombras que los dos forjamos  
en este inmenso lecho de distancias?  
Cansadas ya de infinitud, de tiempo  
sin medida, de anónimo, heridas  
por una gran nostalgia de materia,  
piden límites, días, nombres.  
No pueden  
vivir así ya más: están al borde  
del morir de las sombras, que es la nada.

Le senti come chiedono realtà,  
loro, scompigliate, furiose,  
loro, le ombre che noi due forgiamo  
in questo immenso letto di distanze?  
Stanche d'infinitudine, di tempo  
smisurato, di anonimia, ferite  
da una nostalgia immane di materia,  
chiedono giorni, nomi, limiti.  
Non possono  
più vivere così: sono sul baratro  
della morte delle ombre, che è il nulla.

Le ombre si fanno allegorie trasparenti, in senso figurativo ma anche semantico, icone sfumate di una dissoluzione che pare annunciarsi

<sup>9</sup> Cfr. F. Fava, *Amor y sombras: lectura di «La voz a ti debida» di Pedro Salinas*, Pisa, ETS, 2009.

inesorabilmente fin dal principio della storia: per sopravvivere alla precarietà del sentimento si ha bisogno di «realtà», «materia», «date», «limiti», tutte misure della concretezza da innalzare come baluardi contro la fugacità. E allora i protagonisti sono chiamati in prima persona a dare a queste ombre una sostanza, a lottare contro questo progressivo annullamento:

Los dos les buscaremos  
 un color, una fecha, un pecho, un sol.  
 Que descansen en ti, sé tú su carne.  
 Se calmará su enorme ansia errante,  
 mientras las estrechamos  
 ávidamente entre los cuerpos nuestros  
 donde encuentren su pasto y su reposo.  
 Se dormirán al fin en nuestro sueño  
 abrazado, abrazadas. [...]

Noi due gli cercheremo  
 un colore, una data, un petto, un sole.  
 Che riposino in te, fagli da carne.  
 Si calmerà la loro errante angoscia,  
 mentre noi le stringiamo  
 avidamente in mezzo ai nostri corpi  
 dove avranno riposo e nutrimento.  
 Si assopiranno dentro il nostro sonno  
 abbracciato, abbracciate. [...]

L'uomo e la donna, fuor di metafora, sono chiamati a impedire, quantomeno a differire una fine incombente mediante l'abbraccio, l'abitudine, in una parola mediante la costanza, in una relazione che lamenta invece criticità strutturali ed è soggetta a pause e lontananze forzate. Possono essere giusto i «ricordi», in tali fragranti, a restituire agli amanti una sostanza «mortale» ma durevole, al di là del tempo e dello spazio:

Y su afanoso sueño  
 de sombras, otra vez, será el retorno  
 a esta corporeidad mortal y rosa  
 donde el amor inventa su infinito.

E quel sonno affannato  
 di ombre sarà il ritorno, nuovamente,  
 alla corporeità mortale e rosa  
 dove l'amore inventa il suo infinito.

Anche nella raccolta successiva, *Razón de amor*, che esce nel 1936, pochi mesi prima che il poeta si trasferisca negli Stati Uniti, ci sono diverse liriche in cui l'epilogo del legame tra Pedro e Katherine si avverte in maniera sempre più concreta. Soprattutto nella seconda parte di questo libro l'approccio alla materia d'amore si fa più ragionato, quasi apodittico, indicatore anch'esso del distacco con cui l'autore riesamina le proprie emozioni. È tale sguardo retrospettivo a consentire l'analisi, un'analisi che è così lucida da rovesciare, in alcuni testi decisivi, linguaggio e figure della lirica precedente. Si guardi, in primo luogo, alla dicotomia oscurità/luce: se nella *Voce* è un ampio spettro di «colori» ad assicurare l'intensità luminosa del sentimento, e ciò proprio in opposizione alle «ombre» di cui abbiamo appena detto, al contrario in quest'opera è il buio – la notte, la cecità – a custodire (ancora) per il poeta una nebulosa speranza. La luce, infatti, rivela in modo spietato l'assenza della donna accanto al poeta; un'assenza che è fisica e morale, che sintetizza uno spazio sempre più vuoto tra i due a causa delle scelte personali, di una geografia ostile, del disincanto crescente. Possiamo osservare tutto questo in *De noche la distancia*.

De noche la distancia  
parece sólo oscuridad, tiniebla  
que no separa sino por los ojos.  
[...]  
Se sueña  
que en la esperanza del silencio oscuro  
nada nos falta, y que a la luz primera  
los labios y los ojos y la voz  
encontrarán sus términos ansiados:  
otra voz, otros ojos, otros labios.

Di notte la distanza  
sembra soltanto oscurità, una tenebra  
che non separa eccetto che per gli occhi.  
[...]  
Si sogna  
che nella fede del silenzio oscuro  
niente ci manca, e che alle prime luci  
le nostre labbra e gli occhi e la voce  
troveranno il bramato complemento:  
un'altra voce, altri occhi, altre labbra.

Il favore dell'oscurità, come si evince in questa prima strofa, diviene garanzia di stabilità, sogno di ritrovare al mattino «voce», «occhi» e «labbra» amate. Eppure, con il risveglio giunge presto l'amara scoperta:

Y amanece el error. La luz separa.  
 Alargando las manos no se alcanza  
 el cuerpo de la dicha, que en la noche  
 tendido se sentía junto al nuestro,  
 sin prisa por trocarlo en paraíso:  
 sólo se palpan soledades nuevas,  
 ofertas de la luz. [...]

L'errore è all'alba. La luce separa.  
 Allungando le mani non si sfiora  
 il corpo delizioso, che la notte  
 disteso si sentiva accanto al nostro,  
 sinonimo di calma e paradiso:  
 si sente solo nuova solitudine,  
 offerta della luce. [...]

Di questa constatazione le tracce più marcate si trovano nei versi finali, in cui, dinanzi all'evidenza della separazione, la tenebra diviene una sorta di ancora di salvezza per il poeta, velo provvidenziale che cela la sua solitudine.

[...] Y la distancia  
 es distancia, son leguas, años, cielos;  
 es la luz, la distancia. Y hay que andarla,  
 andar pisando luz, horas y horas,  
 para que nuestro paso, al fin del día,  
 gane la orilla oscura  
 en que cesan las pruebas de estar solo.

[...] E la distanza  
 è distanza, sono anni, leghe, cieli;  
 la luce è la distanza. E va percorsa,  
 percorrere la luce, ore e ore,  
 affinché il passo, alla fine del giorno,  
 tocchi la sponda oscura  
 in cui di essere soli non c'è prova.

Non solo: quella «sponda oscura» è l'anticamera del sogno, ultimo e ir-reale dominio in cui il soggetto aspira a ritrovare nuovamente l'amante, in cui il vuoto può essere colmato almeno dall'immagine antica del piacere.

Donde el querer, en la tiniebla, piensa  
 que con decir un nombre  
 una felicidad contestaría.  
 Y cuando en la honda noche se nos colman

con júbilos, con besos o con muertas,  
los anhelosos huecos,  
que amor y luz abrieron en las almas.

Dove il volere pensa, nella tenebra,  
che al solo dire un nome  
una felicità saprà rispondere.  
E quando a notte fonda ci si riempiono  
con piaceri, con baci o con le morti,  
i nostri ansiosi vuoti,  
che amore e luce schiusero alle anime.

È in *Largo lamento*, comunque, che il trauma saliniano si consuma del tutto, tra il disorientamento provocato dall'esilio e la conclusione della relazione con Katherine. Circostanza, quest'ultima, come abbiamo sottolineato, che con tutta probabilità portò il poeta a "disamorarsi" anche dell'idea di dare al libro una struttura e una veste compiute, da cui il suo stato frammentario e il suo essere rimasto inedito. Nei testi tradizionalmente ascritti a questa silloge, che appunto ha tardato a conoscere un'edizione definitiva,<sup>10</sup> entrambe le facce della sofferenza emergono con prepotenza, e vi incontriamo testi che si ergono a veri e propri monumenti di uno choc che appare sociale e culturale oltre che sentimentale. Lo possiamo notare, a puro titolo di esempio, in *No me sueltas*, in cui, sul filo di un espressionismo che ricorda il Lorca di *Poeta en Nueva York*, la memoria dell'amore trascorso, immortalato persino nei suoi episodi minori, avviene sullo sfondo di una metropoli che in un'articolata rete di metafore si staglia tra i versi con tutto il suo portato di pericolosità e alienazione:

No te me sueltas en las calles céntricas.  
Recuerda aquella tarde, estando a orillas  
de un gran río metálico de ruedas,  
desatado hacia el mar de los quehaceres,  
en que por desprenderte  
de mí te viste sola en un islote  
de desolado asfalto,  
cogida entre las ondas incesantes  
de automóviles raudos. Hasta que otro  
Neptuno manejando una luz verde  
paró el torrente y yo volví a encontrar  
tu mano y te arrastré hacia nuestra tierra.

<sup>10</sup> Per le questioni di tipo ecdotico, che in questa sede non ci competono, rimandiamo direttamente alla *Prefazione* di V. Nardoni alla sua edizione italiana di *Amore, mondo in pericolo*, Firenze, Passigli, 2014, p. 9.

Non mi lasciare per le vie del centro.  
 Ricorda quella sera, sulle rive  
 di un gran fiume metallico di ruote,  
 sfrenato verso il mare degli impegni,  
 in cui, per svincolarti  
 da me, tu sei finita sopra un'isola  
 di desolato asfalto,  
 imprigionata tra le onde incessanti  
 di macchine veloci. Finché un nuovo  
 Nettuno grazie a un'alta luce verde  
 fermò il torrente e di nuovo trovai  
 la tua mano e ti ricondussi a terra.

Sono scorci che fanno del ricordo isolato l'altare di una nostalgica amarezza che, a propria volta, sia pur con una punta di ironia, scopre piaghe profonde, tradisce l'angoscia della complicità e della grazia perdute. E in effetti la "pesantezza", la retorica gonfia del quadro non lasciano dubbi in questo senso: la dimensione materiale, tra metallo e cemento, si manifesta con prepotenza e toglie il respiro, fa violenza sistematica al fondamento più puro degli esseri, alla volatile gioia degli innamorati. La stessa Katherine, in questo itinerario al rovescio, viene trascinata dalle sommità del terzo cielo, quello degli spiriti amanti, alla durezza del suolo e soffre un processo di "prosaicizzazione", divenendo fumosa lontananza, zona morta o addirittura oggetto inerte. È quanto annotiamo, per esempio, in *De marfil o de cuerpo*, in cui la donna è "trafigurata" in una chincaglieria d'altri tempi:

Tú, que tuviste brazos  
 como vías celestes  
 [...]

Tú, que tenías piernas  
 como dulces riberas  
 de algún río en estío,  
 [...]

¿Por qué te has convertido  
 en abanico antiguo?

Tu, che hai avuto braccia  
 come strade celesti  
 [...]

Tu, che avevi gambe

come le dolci rive  
di un fiume in estate,  
[...]

Perché ti sei mutata  
in un ventaglio antico?

Questo «ventaglio» non si apre e, al contrario, è condannato alla prigione del suo «astuccio», che assurge a simbolo mortifero, di rinuncia alla vita:

Estuches de abanicos,  
sonrosados por dentro:  
tibios forros de raso  
todos abullonados,  
casi tumba o costumbre.

Astucci di ventagli,  
color rosa all'interno:  
caldi involucri in raso  
tutti belli imbottiti,  
quasi tomba o abitudine.

Nei versi finali, addirittura, dell'amata non resta che lo «spettro», e il commiato appare indifferibile:

Y te vuelvo a tu estuche,  
–¿es tu vida o tu féretro?–  
tan delicadamente  
como si yo acostase  
al más amado espectro  
en un lecho de «déjame»,  
de «déjame», sin fondo.

Ti metto nel tuo astuccio  
– è la vita o è la bara? –  
in modo delicato  
come se io deponessi  
il mio più amato spettro  
in un letto di «lasciami»,  
di «lasciami», infiniti.

### III. La "trilogia" amorosa di Salinas in Italia

Prima di analizzare le strategie di traduzione adottate nelle versioni proposte vale la pena spendere due parole sulla ricezione della "trilogia"

saliniana in Italia. Come dicevamo, infatti, proprio in virtù di queste opere il poeta ha presto ottenuto una fama notevole a livello internazionale. Alla stessa stregua di altri autori della Generazione del '27, la sua poesia conosce le prime traduzioni italiane grazie alla mediazione del circolo ermetico:<sup>11</sup> lo scrittore madrileno compare nell'antologia *Lirici spagnoli* curata nel 1941 da Carlo Bo,<sup>12</sup> e sempre negli anni di guerra anche un giovane Macri ne pubblica alcune versioni in rivista;<sup>13</sup> e poco oltre è giusto segnalare anche quelle di un letterato raffinato come Francesco Tentori su «La Fiera Letteraria» tra il 1951 e il 1952.<sup>14</sup> In quest'ultimo anno, peraltro, Guanda dà alla luce anche la prima edizione della *Poesia spagnola del Novecento* (poi ampliata e ristampata più volte),<sup>15</sup> al cui interno un Macri più maturo concede al nostro autore un posto di riguardo. Ma la presenza di Salinas in questi anni si rafforza soprattutto nelle miscelanee di impianto internazionale: tra le altre, si ricordino almeno quella dei *Poeti stranieri del '900 (tradotti da poeti italiani)*, edita da Scheiwiller nel 1956, in cui appare nella traduzione di Vittorio Bodini,<sup>16</sup> e poi quella einaudiana dei *Poeti del Novecento italiani e stranieri* (1960) nella trasposizione di Mario Socrate.<sup>17</sup> Lo stesso Bodini in quel medesimo scorcio curò anche la prima antologia italiana del poeta, che dava uno spazio autorevole proprio ai testi della “trilogia”.<sup>18</sup> A partire dal decennio seguente, inoltre, del poeta si pubblicano anche gli scritti critici e narrativi<sup>19</sup> nonché le prime edizioni di alcune raccolte singole: tra le altre spicca proprio *La voce a te dovuta* (1979), che Emma Scoles preparò per la «Bianca»

<sup>11</sup> Per un quadro generale delle versioni del nostro autore in Italia, si veda in primo luogo V. Nardoni, *L'opera di Salinas attraverso alcune traduzioni italiane*, in P. Salinas, *Sicuro azzardo*, a cura di V. Nardoni, Firenze, Passigli, 2008, pp. 135-150. Sull'ispanismo sorto in seno all'Ermetismo fiorentino, come punto di partenza rimandiamo ai lavori di C. Bo, *La cultura europea in Firenze negli anni '30*, in «L'approdo letterario», 46, 1969, pp. 3-18; e, soprattutto, a due noti contributi di O. Macri, *L'ispanismo a Firenze*, in Id., *Studi ispanici*, a cura di L. Dolfi, Napoli, Luigi, 1996, vol. II, pp. 135-140, e *La traduzione negli anni Trenta (e seguenti)*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004, pp. 55-56.

<sup>12</sup> *Lirici spagnoli*, Milano, Corrente, 1941.

<sup>13</sup> A puro titolo d'esempio si ricordino le sue versioni di *Spiaggia* e *Non ti vedo*, su «Architrave», I, 1, 31 gennaio 1943, pp. 3-4.

<sup>14</sup> Si tratta di *Le isole meravigliose* su «La Fiera Letteraria», VI, 23, 10 giugno 1951, p. 4, e di vari testi commemorativi della morte del poeta sullo stesso periodico: *ivi*, VII, 5, 3 febbraio 1952, p. 3.

<sup>15</sup> *Poesia spagnola del Novecento*, a cura di O. Macri, Parma, Guanda, 1952 (poi, in edizione ampliata, Guanda, 1961, e Garzanti, 1974 e 1985).

<sup>16</sup> *Poeti stranieri del '900 (tradotti da poeti italiani)*, a cura di V. Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1956.

<sup>17</sup> *Poeti del Novecento italiani e stranieri*, a cura di E. Croce, trad. it. di M. Socrate, Torino, Einaudi, 1960.

<sup>18</sup> P. Salinas, *Poesie*, a cura di V. Bodini, Milano, Lerici, 1958; poi nuovamente Lerici, 1964; e infine, con il titolo *Ragioni d'amore*, Milano, Accademia, 1970.

<sup>19</sup> Per esempio, la versione italiana di *Víspera del gozo: Vigilia del piacere*, trad. it. di C. Greppi, Torino, Einaudi, 1976.

di Einaudi<sup>20</sup> e che viene ristampata ancora oggi. Nel periodo successivo, a parte un ruolo significativo nell'antologia della *Lirica spagnola del Novecento* a firma di Tentori (1997),<sup>21</sup> per una ventina d'anni la sua poesia è uscita in parte dai radar della nostra editoria, anche se con il nuovo secolo si riscontrano nuove iniziative. Tra queste, in primo luogo, l'antologia dei *Poeti del Ventisette* realizzata da Maria Rosso per Marsilio (2008), in cui Salinas è figura fondamentale,<sup>22</sup> e in seguito alcune nuove traduzioni realizzate dagli ispanisti dell'ultima generazione. Parliamo della versione di *Il Contemplato* ad opera di Francesco Fava (2012 e 2022), inizialmente accompagnata da saggi autorevoli di Cesare Segre e della stessa Scoles,<sup>23</sup> ma soprattutto, per la centralità della nostra "trilogia", delle edizioni messe a punto da Valerio Nardoni per Passigli: *Ragioni d'amore* (2006);<sup>24</sup> *Amore, mondo in pericolo* (2014)<sup>25</sup> e *Il corpo, favoloso* (2015),<sup>26</sup> tratte entrambe da *Largo lamento*; e, in una nuova versione, *La voce a te dovuta* (2022).<sup>27</sup> A questa serie si aggiunga infine anche l'antologia garzantiana ricordata in precedenza,<sup>28</sup> all'interno della quale un peso significativo è costituito proprio dai versi delle raccolte che stiamo inquadrando.

#### IV. Il "codice" della privazione e la sua traduzione

Dalla *Voce* al *Lamento*, come abbiamo intravisto, in entrambi gli idiomi, o piuttosto nel passaggio da una lingua all'altra, si definisce un vero e proprio "codice" della privazione che tra aspetti formali e di contenuto comprende gli estremi del trauma saliniano. Sul piano stilistico, in questo senso, un fattore che si lascia percepire fin dal primo dei testi citati è senza dubbio il ricorso a una sintassi incalzante ma disordinata, a tratti persino involuta, che anche la versione italiana sottolinea. Ne richiamiamo l'incipit:

¿Las oyes cómo piden realidades,  
ellas, desmelenadas, fieras,  
ellas, las sombras que los dos forjamos  
en este inmenso lecho de distancias?

<sup>20</sup> P. Salinas, *La voce a te dovuta*, a cura di E. Scoles, Torino, Einaudi, 1979.

<sup>21</sup> *Lirica spagnola del Novecento*, a cura di F. Tentori, Firenze, Le Lettere, 1997.

<sup>22</sup> *I poeti del Ventisette*, a cura di M. Rosso, Venezia, Marsilio, 2008.

<sup>23</sup> P. Salinas, *Il contemplato. Mare. Poema. Tema con variazioni*, trad. it. di F. Fava, Roma, Editori Internazionali Riuniti, 2012; poi, in edizione più snella, *Il contemplato (mare, poema)*, a cura di F. Fava, Firenze, Passigli, 2022.

<sup>24</sup> Id., *Ragioni d'amore*, a cura di V. Nardoni, Firenze, Passigli, 2006.

<sup>25</sup> Id., *Amore, mondo in pericolo. Lungo lamento*, a cura di V. Nardoni, Firenze, Passigli, 2014.

<sup>26</sup> Id., *Il corpo favoloso. Lungo lamento*, a cura di V. Nardoni, Firenze, Passigli, 2015.

<sup>27</sup> Id., *La voce a te dovuta*, a cura di V. Nardoni, Firenze, Passigli, 2022.

<sup>28</sup> Cfr. *supra*, n. 8.

Le senti come chiedono realtà,  
 loro, scompigliate, furiose,  
 loro, le ombre che noi due forgiamo  
 in questo immenso letto di distanze?

Si noti il recupero del notevole iperbato che si accampa tra i vv. 1 e 2, con la ripresa anaforica di *ellas/loro* che mantiene il ricorso alla “spersonalizzazione” generata dall’elemento pronominale. Tale espediente, peraltro, è una costante in *La voz a ti debida* (si veda, per esempio, la celebre *Para vivir no quiero*) e si ritrova spesso anche nelle raccolte precedenti del poeta: il pronome, in generale, in queste liriche de-realizza i protagonisti, i quali in tal modo, in chiave positiva, vengono quasi “ipostatizzati”, diventando limiti di un assoluto che non ha bisogno del dettaglio particolare, del dato di realtà; in ottica negativa, al contrario, si fanno vettori dell’evanescenza, senza centro e senza connotati. Nel nostro caso il pronome, collocato in posizione prolettica rispetto alle *ombre* a cui fa riferimento, serve al poeta – e al traduttore – sia sul piano figurale che semantico. Per il primo aspetto, con questa costruzione complessa si ottiene quella frammentazione del discorso che è indizio anch’esso dell’*impasse* che il soggetto lirico vive in questa fase della sua scrittura, analogo di un rovello personale che si ripercuote quasi naturalmente sul piano della morfosintassi. Dal punto di vista assiologico, allo stesso tempo, l’impiego di «loro» in questo caso tende a tracciare un solco tra gli amanti, qui ancora riuniti in un «noi» foriero di speranze, da una parte, e l’universo fuggevole delle ombre, dall’altra. Nella nostra versione questa inquieta simbologia che spazia dalle «sombros» alla «nada», cioè al «nulla», viene ripresa in maniera stringente, poiché si fa metafora della paura che assedia il poeta sin dagli esordi del suo rapporto con Katherine: è quanto suggerisce lo scenario che offre l’«immenso letto di distanze» su cui, in ogni caso, a quest’altezza della storia i due dovevano ancora ritrovarsi con frequenza. E l’atmosfera agitata del canto si ritrova anche sul versante ritmico, di cui pure abbiamo riprodotto la partitura e che, secondo una tendenza che si ritrova in tutta la poesia di Salinas, alterna sulla stessa pagina misure differenti, dall’endecasillabo al settenario, dal novenario a misure più brevi. Nel testo italiano, effettivamente, emerge proprio la mediazione tra l’istanza metrica di partenza e la sua peculiare distribuzione, con la ripartizione dei significanti in sequenze che non tradiscano né la ritmica né l’articolata *dispositio* saliniana, la quale, come detto più volte, si sostanzia spesso di anastrofi, anacoluti e altre figure di un incedere insicuro. Come ricorda Sansone, del resto, questo è il pane quotidiano del traduttore di poesia, specialmente quando quest’ultimo è chiamato a una solida ricostruzione delle melodie

dell'origine, necessità che talvolta richiede «addizioni», «sottrazioni» e «sostituzioni» sulla linea del verso.<sup>29</sup> Ne troviamo un esempio nel secondo testo che abbiamo evocato, *De noche la distancia (Di notte la distanza)*:

[...] Y la distancia  
es distancia, son leguas, años, cielos;  
es la luz, la distancia. Y hay que andarla,  
andar pisando luz, horas y horas,  
para que nuestro paso, al fin del día,  
gane la orilla oscura  
en que cesan las pruebas de estar solo.

[...] E la distanza  
è distanza, sono anni, leghe, cieli;  
la luce è la distanza. E va percorsa,  
percorrere la luce, ore e ore,  
affinché il passo, alla fine del giorno,  
tocchi la sponda oscura  
in cui di essere soli non c'è prova.

Si osservino a tal proposito un paio di inversioni significative, ovviamente con il loro corrispettivo in fatto di perdite sul piano stilistico. Al terzo verso, *in primis*, il sintagma «es la luz la distancia» diviene «la luce è la distanza»: la formulazione più lineare rispetto all'iperbato spagnolo non si deve a una ricerca di chiarezza, ma al mantenimento dell'unità metrica, cioè alla serie di accenti del primo emistichio che dà vita all'endecasillabo e che una resa letterale di detto sintagma avrebbe quanto meno ostacolato. Allo stesso tempo, però, tale soluzione comporta una perdita altrettanto evidente rispetto alla retorica del modello con l'eliminazione dell'anafora tra secondo e terzo verso: «*es distancia...*» / «*es la luz*». Uno stesso discorso riguarda l'ultimo dei versi evocati. In questo frangente, sempre per riproporre l'endecasillabo avviene il contrario di quanto appena osservato, poiché è la versione italiana a ribaltare la sintassi lineare: «*en que cesan las pruebas de estar solo*» → «*in cui di essere soli non c'è prova*». È da situazioni come quelle descritte che la traduzione esibisce una strategia-guida, nella fattispecie l'adesione puntuale ai ritmi della fonte. Seguendo la lezione di Schleiermacher e dei Romantici, d'altronde, la sinuosità del verso disciplina quella del pensiero, tra regolarità, increspature e sussulti; e su una falsariga simile anche Henri Meschonnic in tempi a noi più vicini ha sottolineato come il ritmo assurdo a elemento portante di una poetica – quella dell'autore

<sup>29</sup> Cfr. G. Sansone, *Traduzione ritmica e traduzione metrica*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Milano, Guerini e Associati, 1989, pp. 13-28.

– che l'interprete deve saper aggiornare e riprodurre nell'officina del proprio lavoro.<sup>30</sup> In questa direzione, l'adesione ai moduli proposti dal poeta madrileno, pur nella vasta regione di un verlibrismo accentuato, ha rappresentato un obiettivo primario delle nostre versioni, uno dei "compiti" del traduttore che si è tentato di svolgere con maggior rigore.

In un componimento teso come *No me sueltes (Non lasciarmi)* abbiamo invece l'opportunità di analizzare come il testo-meta cerchi di condensare le ragioni profonde del trauma saliniano specialmente sul piano del contenuto. Si guardi alla rete di irruenti metafore equoree tramite le quali, anche in traduzione, viene descritto il paesaggio allucinato della metropoli americana.

Recuerda aquella tarde, estando a orillas  
de un gran río metálico de ruedas,  
desatado hacia el mar de los quehaceres,  
en que por desprenderte  
de mí te viste sola en un islote  
de desolado asfalto,  
cogida entre las ondas incesantes  
de automóviles raudos. Hasta que otro  
Neptuno manejando una luz verde  
paró el torrente y yo volví a encontrar  
tu mano y te arrastré hacia nuestra tierra.

Ricorda quella sera, sulle rive  
di un gran fiume metallico di ruote,  
sfrenato verso il mare degli impegni,  
in cui, per svincolarti  
da me, tu sei finita sopra un'isola  
di desolato asfalto,  
imprigionata tra le onde incessanti  
di macchine veloci. Finché un nuovo  
Nettuno sfoderando luce verde  
fermò il torrente e di nuovo trovai  
la tua mano e ti ricondussi a terra.

Su un medesimo spartito composto da endecasillabi nervosi intervallati saltuariamente dalla misura "compatibile" del settenario, la lirica originale è qui riproposta con un altissimo coefficiente di "lealtà", per cui le *avenues* anche nel testo italiano sono assimilate a «un gran fiume metallico di ruote, / sfrenato verso il mare degli impegni»; e alla stessa maniera il marciapiede tra i viali diventa «un'isola / di desolato asfalto /

<sup>30</sup> Cfr., in particolare, due suoi saggi recenti: *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999; e *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.

imprigionata tra le onde incessanti / di macchine veloci». Più articolata ancora l'immagine conclusiva della strofa che abbiamo preso a campione, nella quale si fa spazio il richiamo a una classicità mediterranea che stride, appunto, con la modernità estremizzata della città statunitense: qui il semaforo con la sua inequivocabile «luce verde» è paragonato a un «nuovo Nettuno» capace di fermare il «torrente» di veicoli frenetici, permettendo così al poeta di ritrovare la mano dell'amata. La versione italiana, ricorrendo dunque alla mera trasposizione dei significanti, ha buon gioco nel riprodurre l'alienazione causata dalla *city*, quella distanza respingente che, come abbiamo spiegato, non è solo quella che si crea con il tempo tra Pedro e Katherine, ma anche quella che nasce dalla sostanziale incapacità di adattarsi, da parte dello scrittore, alla vita negli USA. Non a caso, sia detto per inciso, dopo i primi anni tra il Massachusetts e Baltimora, Salinas viaggerà presto a sud, a Puerto Rico, dove finalmente nella purezza del mare caraibico, come mostrano i versi di *El contemplado*, troverà una rinnovata serenità e un'ispirazione nuovamente entusiasta nei confronti della vita e della natura.

Interessante sotto il profilo traduttivo quanto possiamo notare anche nell'ultima lirica scelta, *De marfil o de cuerpo (D'avorio o di corpo)*, in cui la certezza del distacco si concretizza in versi più brevi, incalzanti, alla maniera di scorci e pensieri che si inseguono affannati, quasi a singhiozzo, con la dominante del settenario in primo piano. Qui il processo di reificazione che investe la donna amata – tramutata in «ventaglio antico», in oggetto inservibile chiuso in un «astuccio» che diviene allegoria mortifera –, viene evidenziato anche nel testo italiano attraverso l'attenzione posta alla dimensione materica dei costituenti lessicali, contraltare della natura eterea, privilegiata dell'eros: siamo al cospetto di una sorta di antiplatonismo, in cui ciò che è inerte, frivolo si fa emblema di una fine dapprima annunciata, intravista, e adesso pienamente compiuta. O sarebbe meglio parlare di consapevolezza della fine, quella di una storia d'amore ma anche di un'epoca dell'esistenza; di un trauma tutt'altro che inconscio che in altri luoghi di *Largo lamento* si cerca invece di eludere, di neutralizzare attraverso la memoria, il vagheggiamento, persino l'ironia. Nel testo individuato, tuttavia, l'amarezza emerge tra le righe in tutta la sua forza, e la versione aspira a farsi carico del vocabolario preciso di questa sofferenza.

Estuches de abanicos,  
sonrosados por dentro:  
tibios forros de raso  
todos abullonados,  
casi tumba o costumbre.

Astucci di ventagli,  
color rosa all'interno:  
caldi involucri in raso  
tutti belli imbottiti,  
quasi tomba o abitudine.

Di fatto, anche nella lirica italiana si ritrova l'oggettistica banale su cui è costruita la strofa, un bozzetto dimesso come la descrizione che le dà sostanza e che incarna altresì la medesima metafora tetra («tomba»), il germe stesso del disamore («abitudine»). E tale immagine è rinforzata nella parte conclusiva del componimento, in cui una letteralità accentuata nel passaggio dal testo-fonte al testo-meta sottolinea proprio il richiamo alla morte («bara», «spettro») e un abbandono senza fine.

Y te vuelvo a tu estuche,  
–¿es tu vida o tu féretro?–  
tan delicadamente  
como si yo acostase  
al más amado espectro  
en un lecho de «déjame»,  
de «déjame», sin fondo.

Ti metto nel tuo astuccio  
– è la vita o è la bara? –  
in modo delicato  
come se deponessi  
il mio più amato spettro  
in un letto di «lasciami»,  
di «lasciami», infiniti.

## V. Il contesto editoriale: dalla *source* al *target*

Merita qualche rapida considerazione anche il contesto in cui sono state realizzate le presenti versioni che, come abbiamo indicato più volte, vengono offerte al pubblico italiano nel formato dell'antologia d'autore. Rispetto ad altre traduzioni recenti, in effetti, questo volume si propone obiettivi specifici che vale la pena illustrare. *In primis*, è giusto ricordare la collana a cui sono destinate queste *Poesie*: si tratta infatti della serie «I Grandi Libri» Garzanti, in cui da vari decenni vengono dati alla luce i classici della poesia internazionale e in cui, in particolare, uno spazio notevole è concesso proprio agli autori del Novecento (basti pensare, per il caso spagnolo, a Lorca<sup>31</sup> e Machado).<sup>32</sup> La natura di que-

<sup>31</sup> F. García Lorca, *Tutte le poesie*, trad. it. di C. Bo, Milano, Garzanti, 1962, con numerose ristampe successive.

<sup>32</sup> A. Machado, *Poesie*, a cura di M. Lefèvre, Milano, Garzanti, 2022.

sta collana è storicamente divulgativa, e in questo risponde agli auspici di un marchio inserito da sempre nell'editoria di mercato; nondimeno, ogni opera è accompagnata da un'introduzione critica e da curatele realizzate perlopiù da esponenti del mondo letterario o accademico. Si tratta insomma di operazioni di alta divulgazione con copiosi apparati paratestuali, dai prologhi alle note e alle bibliografie, che tendono a offrire di ogni scrittore un ritratto completo. A ciò si aggiunga, sempre tra le finalità di questa serie, anche la volontà di presentare nella maggior parte dei casi traduzioni nuove rispetto al passato, affidate in genere a interpreti di provata esperienza sia sul fronte filologico, ai fini dell'esattezza della versione, sia su quello della creatività, per una resa poetica all'altezza delle prove originali, capace di parlare al lettore di oggi. Nel caso saliniano ci ha guidato proprio questa duplice preoccupazione, che integra l'aderenza dell'interpretazione e l'attenzione agli obiettivi di ogni impresa editoriale, con progetti che da un lato rendano giustizia del valore del testo-fonte, dall'altro comunichino efficacemente con il pubblico a cui tali versioni sono dirette. Questo è, senza dubbio, l'obiettivo primario della committenza, ma anche il dovere del traduttore professionista, la cui responsabilità si esercita costantemente nella mediazione tra etica ed estetica, tra lealtà scrupolosa alla lingua e alle ragioni dell'origine e capacità di dare a entrambe una veste rinnovata, vitale. Ciò significa muoversi tra gli estremi paradigmatici del traduttore-studioso e del poeta-traduttore,<sup>33</sup> che al di là di etichette troppo rigide definiscono un atteggiamento versatile nella comunione con l'*altro* letterario. A tale logica, né più né meno, rispondono anche le nostre versioni, che aspirano a individuare e ricreare pienamente le vicissitudini del poeta sotto il profilo dell'intensità emotiva e dell'invenzione lirica, da una parte percorrendo le tracce dolorose della sua avventura spirituale, dall'altra conservando la sapiente organizzazione di temi, armonie e figure del canto.

## VI. Conclusioni (e un bilancio)

Due parole infine sulle strategie e le scelte puntuali osservate in queste traduzioni che, come abbiamo appena evidenziato, cercano di contemplare un approccio insieme *source-* e *target-oriented*. Per il primo aspetto, un criterio essenziale è stato quello di una sorta di "equivalenza emozionale", principio fondato su un'analisi schietta dei sentimenti dell'autore, del loro ondivago sviluppo e della loro sintesi sofferta; il che sul piano della prassi conduce a una «letteralità» traumatica, nel

<sup>33</sup> Cfr. V. Nardoni, *Poeta-traduttore, traduttore-poeta e studioso: tre punti di uno stesso piano di lavoro*, in *Poeti traducono poeti*, a cura di P. Taravacci, Trento, Università degli Studi di Trento, 2015, pp. 147-161.

senso bermaniano del termine,<sup>34</sup> cioè al recupero solerte di ritmi, significanti e oggetti che simboleggiano il disagio dell'autore e che non possono eludersi né nell'interpretazione né nella riformulazione del testo. Come dicevamo, si tratta di un codice della privazione che si basa su una sintassi spezzata, singhiozzante, oppure invece richiusa su sé stessa, mestamente dipanata, che è corrispondenza formale di detto disagio e che sul piano dei contenuti si declina attraverso un'ampia gamma di metafore della cui connotazione funesta si è dato ampiamente conto. E a ciò si aggiunge una metrica variabile – a volte instabile, a volte insistita – anch'essa affine all'umore altalenante e alle ossessioni del poeta. Nelle traduzioni vuole esserci tutto questo, dall'incedere di ogni componimento all'accurata cronaca sentimentale in cui il trauma dell'abbandono si consuma. Da qui, nell'omogeneità della campata ritmica, anche l'adeguamento del lessico e della retorica di partenza al nuovo contesto culturale, nonché, su un piano tonale, la riproposizione della figuralità degli affreschi. Entriamo così nei confini del *target*, per cui gli stessi motivi del modello sono ricostruiti con un linguaggio che oltre a rispondere alle istanze di partenza, sia nella chiarezza che nell'oscurità, si vuole comunque intellegibile al lettore italiano. È una questione che fonda l'essenza della produzione editoriale, disciplinando l'autonomia della versione lirica e calibrando *inventio*, *dispositio* ed *elocutio* in rapporto a vocazione e mestiere, *poiesis* e mercato. In questo senso, al netto del connubio proficuo tra filologia e libertà che da sempre ha orientato la traduzione di poesia, l'obiettivo principale del critico è quello di far parlare ogni poeta al pubblico di oggi. Nel nostro caso, va da sé, è quello di presentare ai lettori degli anni Duemila un Salinas storicizzato ma allo stesso tempo pienamente attuale nei moventi e negli esiti della scrittura: è l'idea stessa del "classico contemporaneo", un autore che ci è vicino nel tempo e anche nello spazio, nell'*imagerie* e nei sentimenti, specialmente laddove questi ultimi appartengono a una fisiologia condivisa quale è quella d'amore, cifra antropologica comune a ogni individuo. Salinas è un autore che invoca la solidarietà di chi sia disposto ad ascoltarlo, dagli interlocutori dei suoi testi ai lettori; sempre ha fatto vibrare le corde degli altri poeti e del suo pubblico raccontando in versi la propria felicità e la propria sofferenza, le radici e le propaggini di un trauma che si eterna sulla scena del verso. Di questo sentire si fa carico il traduttore, rendendo l'esperienza comprensibile, ridandole forma e sostanza per dividerla, a distanza di anni, con lettori nuovi e, in questo modo, sotteraneamente, per rivelare le ombre di ognuno.

<sup>34</sup> Cfr. A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1991.



Sezione monografica *Tradurre il trauma*

## Moments of beauty in the prose of Danilo Kiš

SIMONA ŠKRABEC

*Autonomous University of Barcelona (UAB)*

simona.skrabec@uab.cat

**Abstract.** Danilo Kiš is one of the few Balkan authors that have acquired sufficient prestige not only to circulate but also to be studied beyond their own borders. He was forced to abandon Yugoslavia as a result of the affair orchestrated by the authorities in connection with the publication of *A Tomb for Boris Davidovich* (1976). The book was censored as the result of an infamous campaign in which the author was accused of plagiarism (1976-1981). Kiš decided to leave the country and lived in Paris during the decisive decade of the thawing of East-West relations. He became one of the most insightful voices in the analysis of totalitarian societies as a «combative author» (Casanova 1999). The very structure of his literary works functions as an artefact that expose the possibility of manipulation of any discourse. Behind his prose, there is a deep analytical work capable of documenting the personal and collective traumas.

**Keywords:** Danilo Kiš, Balkan, World Literature, traumatic childhood, collective trauma, resilience, nation building.

**Riassunto.** Danilo Kiš è uno dei pochi autori balcanici ad aver acquistato abbastanza prestigio non solo per circolare ma anche per essere studiati al di fuori dei propri confini. È stato costretto ad abbandonare la Jugoslavia per lo scandalo orchestrato dalle autorità in relazione alla pubblicazione di *Una tomba per Boris Davidovich* (1976). Il libro è stato censurato dopo una campagna diffamatoria in cui l'autore è stato accusato di plagio (1976-1981). Kiš ha deciso di lasciare il paese e vivere a Parigi durante il decennio decisivo del disgelo delle relazioni Est-Ovest. È diventato una delle più acute voci nell'analisi delle società totalitarie come «combative author» (Casanova 1999). La struttura stessa delle sue opere letterarie funziona come un artefatto che espone la possibilità di manipolazione di ogni discorso. Dietro la sua prosa, c'è un profondo lavoro analitico capace di documentare traumi personali e collettivi.

**Parole chiave:** Danilo Kiš, Balcani, letteratura mondiale, infanzia traumatica, trauma collettivo, resilienza, costruzione nazionale.

## Moments of beauty in the prose of Danilo Kiš

*Bien entendu l'énonciation historique des événements est indépendante de leur vérité 'objective'. Seul compte le dessein 'historique' de l'écrivain.*  
Émile Benveniste, 1966

In his *Problèmes de linguistique générale* (1966), Émile Benveniste reflected on «the man within the language». He did so with the attention to detail of a born linguist who identified the fact that we use language to speak in two clearly differentiated ways. On the one hand, we use language in order to give an account of History, while on the other, we speak with the aim of communicating, with a wish to give rise to a discourse that can be shared between a “me” and a “you”. Communicative discourses are born from a desire to influence someone else in some way, while History is always written in the «Aorist». Benveniste uses this term, which is borrowed from classical Greek, to refer to a verb tense that has neither first nor second person and that also excludes any possibility of being used to depict the present. In order to be perceived as an «objective reality», history must be recounted in the third person, from a distance and without any kind of involvement. In this way, events are positioned in a causal chain once they come into view over the horizon of history. The historian's pen documents the past in a highly selective way, and always from the perspective of those who have the power to speak in the third person, to assume the position of an uninvolved observer.<sup>1</sup>

«If, as indicated by the primitive nature of its stem, the aorist is the oldest Greek tense, it is understandable that it is also the simplest. It simply points to the action without describing it. To stress such matters as duration or state of completion, other tenses were developed», observed Frank Stagg in an article in which he analysed the interpretative abuse that the Greek aorist tense has endured in many biblical translations. Translators of the Holy Scriptures have often been unable to resist the temptation to translate the archaic simplicity of that «most ancient verb tense», directly attributing biblical passages in aorist with the capacity to transform the world through prophecy.<sup>2</sup>

Danilo Kiš is an author who likes to speak in aorist, a tense that is difficult to identify in the original, because in Serbian the third person singular form in the present and aorist tenses are easily confused; they are homographs, written in the same way, though when spoken they di-

<sup>1</sup> E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Gallimard, 1966.

<sup>2</sup> F. Stagg, *The Abused Aorist*, in «Journal of Biblical Literature», 91, 2, 1972, pp. 222-231.

splay subtle differences in stress. What is more, philologists assure us that the aorist tense is a form that has become extinct. However, Kiš shows us that this tool, which is useful for “weaving” historical narratives, is available to any writer with the necessary skills.<sup>3</sup> Danilo Kiš “decorates” his texts with a verb tense that sounds like an old translation of the Bible, infusing his prose with a sound so ancient that it seems to come from the beginning of time. Verb endings are used with the clear intention of providing literary texts with a special solemnity and importance, an unquestionable historical weight.

The question raised by the use of such a conscious and profound structure in a literary text is whether Kiš is seeking to reproduce the epic force of those ancient narratives, or whether, by contrast, the author wants to deconstruct the narrative and show its separate component parts in order to reveal the workings of the mechanism of rhetorical persuasion. This is not an easy question to answer, though I should like to try and offer some reflections resulting from my experience of having translated two of his books into Catalan. I will talk first about *A Tomb for Boris Davidovič* (1976), and then about *The Encyclopaedia of the Dead* (1983). These are two unusual books, though they have also been widely translated and discussed in the theatres of the «world republic of letters».<sup>4</sup>

### I. Translating an author accused of plagiarism

In my first translation of *A Tomb for Boris Davidovič*, published in 2003, the deadly tool used by the disemboweller Mikša had a handle «made of rosewood». I have to make the uncomfortable confession that I succumbed to the opportunity of translating this syntagma in a literal way. I own up to my mistake because it provides a good example of the density of the web of poetical images created by Danilo Kiš. I remember that I thought at the time that it must have been very difficult to find rosewood, and that maybe there were varieties that were especially cultivated for this purpose, and that the wood must be very strong, as is the case with boxwood, which is only used for small tools because the size of the tree's branches does not allow for anything bigger. I was completely mistaken.

The “rosewood” that lends its name to the title of the first story is a metaphorical description, one that is common in many languages, of an exotic tree: *palisander* is given the name ‘rosewood’ because it gives off such a pleasant smell. Some species are cultivated for their resin,

<sup>3</sup> P.-L. Thomas, *L'aoriste, temps de l'Histoire chez Danilo Kiš*, in *Temps de l'Histoire. Études sur Danilo Kiš*, éd. A. Prstojević, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 55-83.

<sup>4</sup> P. Casanova, *The World Republic of Letters*, eng. trans. by M. DeBevoise, Boston, Harvard University Press, 2004.

which is used as incense, while others are cultivated for their highly attractive reddish grained wood. If it had ended there, then this would just have been a simple error in translation. But having been tripped up in this way, I then realised that Mikša had used a knife with fine hardwood inlays, a tool far too valuable for a simple peasant, in order to kill a polecat. The polecat is an animal that is found in the forests of central Europe and that emits such a foul smell that this characteristic is even included in its scientific name, *Mustela putorius*. The aroma of the most delicate resins and the repugnant stench of the animal, brought together in a game of contrasts that is as rich as it is unnecessary. As part of the story, this detail did not seem to be of any importance for the development of the plot.

But the assassin's unusual tool also in itself represents the noble value that the bringer of justice ends up stamping on his own actions. His killings were ritual acts, he was not troubled by his conscience. Because the apprentice tailor associated the stench of the woodland animal with those *despicable* humans: «“Look for the thief among the Jews”, said Mikša. And Reb Mendel understood the strength of the insult».<sup>5</sup> In the eyes of their neighbours, the Jews stank, and they therefore *deserved* the kind of treatment dished out to a polecat that was sneaking into a henhouse. In the end, the cruel apprentice revolutionary finally demonstrates that the word becomes flesh, and that what is first a thought ends up becoming a deed.

This is precisely the challenge faced when reading *A Tomb for Boris Davidovič* (1976). The most unpleasant detail can become like a silkworm's cocoon, providing metre upon metre of thread that an attentive reading can continually unravel and reconstruct. Kiš constructs his stories in a way that is clearly contrary to one of realistic detail. He has no wish to be a narrator who can fill the canvas with all kinds of minutiae in order to make it more real. He is not at all interested in whether the reader can recognise his world, reconstruct it as it is. The author himself said that what he took from the works of Jorge Luis Borges was his technique for organising reading, forcing the onlooker to become involved in the action. Kiš attributes Borges with the invention of *deduction* as a literary mechanism: the elements of the literary universe are a collection of words that are scrupulously chosen and placed in a precise position in order to elicit connections, such as the one between a polecat from the forests of Europe and a tree from a tropical jungle, twinned in a mortal embrace. In this way, thanks to this Borgesian technique, the world becomes *fantastic*, illuminated from within.

<sup>5</sup> D. Kiš, *A Tomb for Boris Davidovich*, eng. trans. by D. Miklič-Mitchell, New York, Penguin, 1980, p. 7.

A literary work built on the principle of deduction, like an enigma, cannot simply be observed, following the solid brushstrokes painted by the artist. Every gesture must instead be interpreted, the parallelisms noted, the exotic wood inlays on an everyday object recognised, if we take the example of this first image from the book.

To be precise, the knife with the rosewood handle is not the first image, because we first have the book's title and subtitle. The title is easy to decipher, though this does not make it any less frightening. This book of short stories is an offering, a cenotaph, an empty tomb erected in the memory of all those who never found peace because the place in which they died is unknown. Where is the tomb for Boris Davidovič, who chose to emulate the death of the prophet Elijah, throwing himself into the fire to be reduced to a column of smoke that swirled upwards into the heavens? The protagonist's tomb is a «tomb in the air», a permanent reminder of the victims whose bodies were supposed to be erased in the crematoria. Even though he documents the Stalinist terror, Kiš never forgets the price that was paid for the utopia of Nazi purity.

In this regard we should bear in mind the author's previous work, in which Kiš recounted his family history and described Nazi oppression in the Balkans. Kiš experienced this persecution at very close quarters. Nazism was the culmination of the "neurosis of fear", constant anxiety, trapped within the family circle, because for him, like many other Central European authors in the first half of the 20th century, Judaism was seen as a *Familienunglück* (a family curse), in the words of Heinrich Heine. When documenting this traumatic experience, the author creates his own way of confronting it:

The ideal of a witness account shared by a number of survivors from the nineteen-forties and fifties is founded on the provision of a restrained, dignified and thoughtful account that is chronologically ordered and rich in factual detail. In the writings of Kiš this is transformed into a fragmented novel built around a central figure who is no longer with us and whose words must therefore be reconstructed.<sup>6</sup>

Eduard Mendel (1889-1944), Danilo Kiš's father, was born Eduard Mendel Kohn in 1889 in a village called Kerkabarbás, in the South-West of what is now Hungary. His was the only Jewish family in the village. In 1903, Eduard Kohn was enrolled at the trade school in the city of Zalaegerszeg with the name Eduard Kiss. His obviously Jewish surname was changed for one that was very common in Hungary. 'Kiss' means 'little'

<sup>6</sup> A. Prstojević, *Le sens de la forme. La Shoah, le roman et le "partage du sensible"*, in «Revue de Littérature Comparée», 1, 2009, pp. 85-100: p. 92.

in Hungarian. In 1920, Eduard moved to Subotica, then called Szabadka, whose inhabitants were mostly Hungarian. In 1918, following the fall of the Hapsburg Empire, the city fell within the State of Slovenes, Croats and Serbs (SHS), just a few kilometres from the border. The Serbian spelling of the author's surname, Kiš, simply results from the phonetic transcription of his Hungarian surname, a standard procedure in Serbian orthography. His father worked for the Austro-Hungarian railway company from 1907 through to the collapse of the Empire in 1918, rising to the rank of chief supervisor. In 1920 he was taken on as an employee of the SHS State's national railway, and he continued to work there until 1928, when he was given early retirement in circumstances that are not entirely clear. The following year, 1929, following the reforms made by Alexander, the State of Slovenes, Croats and Serbs changed its name to the Kingdom of Yugoslavia and would soon take a turn towards dictatorship.

In 1930, Eduard met Milica Dragičević (1903-1951), whom he married the following year. Danilo was born on 22 February 1935. His mother was a native of Montenegro and had come to the city to visit her sister, as her husband also worked on the railways. In 1937, the family moved to Novi Sad. In 1938, Eduard Kiš published *Konduktor*, a handbook for travellers which contained bus, ship, train and plane timetables for the whole of Yugoslavia.<sup>7</sup> This publication was very important to Danilo Kiš, and it is often mentioned in his *Family Cycle* trilogy and other autobiographical texts.

Danilo Kiš's father was arrested in Novi Sad during the anti-Semitic operation known as the "Cold Days" in January 1942, but he later came home because the holes in the ice in the river Danube had become blocked with corpses and there was no room for any more. Following this traumatic event, the family returned to the small Hungarian village where Kiš's father had been born. Two years later, in 1944, his father was deported to the improvised ghetto in Zalaegerseg, and from there he was taken to Auschwitz. In 1947, with help from the Red Cross, his mother, Milica, was able to set up home with her two children in Cetinje, Montenegro, the town that she was originally from. Milica died in 1951 when the author was 16 years old.

Kiš grew up thinking that his father's illness had been caused by alcohol. He only discovered much later that his drinking was merely a symptom of a much more serious illness. At the beginning of the nineteen-seventies, Danilo learned that in 1934 Eduard had not been diagnosed with *delirium tremens* but had instead been found to be suffering from anxiety neurosis. From that moment on, the author was able to re-

<sup>7</sup> B. Krstić, O. Tolnai, *Putovati znači živeti*, Subotica, [s.d.], 2013.

solve one of the great concerns of his childhood: «I learned that anxiety has for a long time been regarded as an endemic condition among the Jewish intelligentsia in Central Europe, and that patients began to drink in order to drown their deepest fears». Kiš also mentions that he himself had experienced this «terrible suffering» in his youth, which he describes as «a kind of metaphysical fear, fear and trembling. All of a sudden, with no visible exterior cause, the defence mechanism that lets you live with the knowledge of human mortality goes to pieces, and a menacing lucidity comes over you; an absolute lucidity, you could call it».<sup>8</sup>

*Boris Davidovič* is therefore an account that provides a mirror image, a counterpoint to the childhood memories that had so marked Danilo Kiš. The author constructed this set of short stories with minute precision, without being a direct witness of the Stalinist terror, in order to raise awareness of these crimes among all those people who insisted on ignoring the price that was ultimately paid for this utopian idea of a better world. The subtitle, *Seven Chapters of the Same Story*, clearly indicates that one is not expected to read this book as a *portrait* of the years of the Great Terror in the Soviet Union. The author's intention is not really to paint a picture, but rather to analyse, something that is very different. Kiš wants to get within, to penetrate the unfolding events, he wants to examine the subcutaneous tissue, to look at what is moving the entire system, to understand why the machinery has been set in motion and what energies are feeding all this cruelty, this fundamental lack of empathy.

Kiš reproached Borges for dedicating his *Universal History of Infamy* (1935) to the petty criminals of popular legend, ignoring the moral misery that surrounded them. It was for this reason that Kiš wanted to make use of the Argentinian's narrative technique to talk about the crimes that were the real infamy of twentieth century Europe. Danilo Kiš was an established author when in 1976 he published a work that was even more ground-breaking than its predecessors, a collection of related short stories entitled *A Tomb for Boris Davidovič*. Its publication caused the biggest literary scandal ever seen in Socialist Yugoslavia. Above all, it was Dragan Jeremić, Professor of Philosophy at Belgrade University, who tried to show in a number of articles and in his book *Narcissus without a Face* (1981) that Kiš had transfigured and altered testimony about the Stalinist terror from well-documented texts, also accusing him of using quotes and fragments from other works without citing his sources. Based on this latter claim he accused him directly of plagiarism. Dragoljub Golubović, the author of the first article attacking the book,

<sup>8</sup> M. Thompson, *Birth certificate. The Story of Danilo Kiš*, Itaca and London, Cornell University Press, 2013, p. 9.

which was published in «Oko» magazine in Zagreb in June 1976 under the elegant title *A Necklace of Stolen Pearls*, went so far as to demand an examination of the accused's mental faculties in the resulting court action, and he tried to claim that Kiš's literary activities were serving the purposes of the Cold War. Fortunately, the writer was acquitted, but the fight continued and was not brought to an end until the publication of *The Anatomy Lesson* in 1978, and the volume edited by Boro Krivokapić with the eloquent title *Do we need to throw Danilo Kiš on the bonfire?* (1980), which ran to more than four hundred pages and brought together the various contributions to this controversy. Following this, his detractors fell silent under the weight of the arguments.<sup>9</sup>

## II. The footnote to history

Danilo Kiš is capable of showing us the points of no return and all those tragic, irreparable, absolutely definitive mistakes. And he is therefore able to write a “footnote to history”, like the one noted by *the translator* under one of the passages from *Dogs and Books*:

In the diocese of Pamiers, the Jews had, according to the provisions of Arnaud Dejean's decree, the right to live freely. This decree, which forbade the inhabitants and civil authorities from behaving in an excessively severe or cruel way towards the Jews, shows that, in difficult times, personal attitudes and the bravery of individual citizens can change an outcome that the timid believe to be unavoidable, convinced as they are that this is fate and something that is historically ordained.<sup>10</sup>

This “footnote” by a fictitious translator is not commenting on a passage from the book but instead on the entire history of the twentieth century. Whether or not cruelty is imposed as the only recourse depends on each one of us. In Tito's Yugoslavia during the nineteen-seventies, Stalin seemed little more than a remote memory, as forgettable as he was for the French left that emerged from May 1968. The Soviets never occupied this territory militarily, and in 1948 Tito wanted to cut all ties with them. However, in 1976 Danilo Kiš's book acted as an explosive force, because it exposed the lie in the assumption that Yugoslavia was an almost democratic country, a country in which freedom of thought was respected, the country that enjoyed «Socialism with a human face». The reactions that the book provoked in the circles of power demonstrated the uncomfortable nature of this allegorical reading. It wasn't that people in Yugoslavia didn't know what the Soviet Union was,

<sup>9</sup> B. Krivokapić, *Treba li spaliti Kiša?*, Zagreb, Globus, 1980.

<sup>10</sup> D. Kiš, *A Tomb for Boris Davidovich* cit., p. 160.

or that they were unaware of its repressive Stalinist methods, it was that no-one was able to make the people imagine that they, perhaps, were also living in circumstances in which this hidden terror was also happening.

In 1956 there was a meeting between Nikita Khrushchev (1894-1971) and Josip Broz Tito (1892-1980) which, as well as seeking to bring the Soviet Union and Yugoslavia closer together, served to resolve some of the grievances that the Yugoslav state still felt towards the former Soviet leader, Stalin. Tito knew that more than a hundred Yugoslav activists had vanished without a trace somewhere within that vast country, and he asked for a search to be carried out for potential survivors. A search was started on the orders of the highest authorities. From places in Siberia, where the living were sent to die, of the hundred or so that were missing only thirteen came back alive. One of them was Karlo Štajner, who recounted his moving experiences in the book *7,000 days in Siberia*, which was published in Zagreb in 1971 and proclaimed «book of the year».<sup>11</sup> This detailed chronicle of the Stalinist terror raised no suspicions about Tito's regime, though by contrast, Kiš's short stories did, despite the fact that the content of both books is more or less the same. This once again confirmed that Communist orthodoxy «could only be criticised when the regime required it and in the way that the regime required it».<sup>12</sup> Štajner makes a brief reference, for example, to a certain butcher called Miška. In Kiš's hands, this brief passage from a history book becomes a canvas on which the unforgettable character from the first story, the throat-slitting Mikša, is brought to life. The events recounted by the original author in a couple of paragraphs are expanded in Kiš's short story to fill some twenty pages. Kiš's book is not, therefore, a work that was created from scratch, but rather an ingenious rearrangement of documents that already existed.

In Yugoslavia it took many years, indeed, right through to the nineteen-eighties, before people began to become aware of the existence of the «social re-education camps» that this country with a “human face” had run in the most absolute secrecy for decades. Danilo Kiš's final work was the documentary *Goli život* (1989, “Bare Life”) about the island Goli otok, (Bare Island), a rock in the middle of the Adriatic without any vegetation which housed the largest of the prison camps. The film recounts the conditions in which two young Jewish women are deported to the island, from which one could see the coast, even though mentioning its very existence was forbidden. In these two interviews recorded in Israel shortly before his death, Kiš was able to show where the

<sup>11</sup> K. Štajner, *7000 dana u Sibiru*, Zagreb, Globus, 1971.

<sup>12</sup> B. Shehu, «*Quién teme a Danilo Kiš?*», in «*República de las Letras*», 80, 2003, pp. 17-22: p. 20.

greatest cruelty of the Tito regime lay. It was repression on an entirely arbitrary basis; there were no rules by which one could predict who might end up in this penal colony in the middle of the sea. Deportations were selective, limited and entirely secret. People just simply “disappeared”. The deported also included victims of the “Dachau processes” which were held in Ljubljana between 1947 and 1949 against survivors of Dachau concentration camp. Those who returned were suspected of having survived because they had collaborated with the Nazis. One of those who left Yugoslavia a few days after returning from Dachau was Zoran Mušič (1909-2005), a painter who ended up living in Venice and is known for his disturbing cycle *We Are Not the Last*, a series of gigantic canvases painted in vivid colours depicting bodies piled up in front of the cremation ovens. We should bear all of this in mind if we want to understand the spark that resulted in the huge literary controversy against Danilo Kiš’s book in Yugoslavia.

The glory of Tito’s Yugoslavia was based, along with its unity, on the idea of an epic world founded ultimately on the wars of the twentieth century. One could talk about the suffering, about the horror, but one could never question whether there was any point to these wars, or whether they were truly inevitable. Kiš, with his 1976 revision of the Russian revolution found himself indirectly up against the revolutionary myth on which the Socialist Federal Republic of Yugoslavia was founded, the belief that one day, through bloodshed and fire, a new people and a new world would emerge.

Kiš managed to explain to his people that they were also living in a world in which they were deprived of the most basic freedoms, even though Yugoslavia presented a smiling and tolerant face with regard to the *folkloric* differences between the nations from which it was made up. Josip Broz Tito, leader of the revolution, Head of State and Marshall of the armed forces, died in 1980, and with his death the Socialist Federal Republic of Yugoslavia (1943-1991) went into a visible decline. In its happiest and most prosperous times, Tito’s Yugoslavia was a cultural space in which it was possible for Danilo Kiš’s books to be published equally in both Zagreb and Belgrade. Sales of successive editions of *A Tomb for Boris Davidovič*, issued by the emblematic Belgrade BIGZ publishing house and published, as was the custom of the time, in Latin script with the aim of reaching the maximum possible number of readers, reached 100,000 in just a few years, itself demonstrating that Kiš was not short of readers.

The controversy faced by Kiš showed that, still in the 1970s, there was a dogmatic and intransigent elite hard core in Yugoslavia that was willing to defend the established model at all costs. In a prophetic way,

Kiš described a parallel to the political, social and cultural panorama towards which Serbia ended up moving in the nineties. The Occitania of the fourteenth century, the expansion of Nazi fascism across the continent of Europe, the immensity of the Soviet territories subject to Stalin's terror and Slobodan Milošević's Serbia during the period of Yugoslavia's disintegration, all of these show the same signs of a severe pathology of the social fabric; all opposition was to be silenced, annihilated or converted, whichever was more convenient. «Safely dead», wrote Susan Sontag in her obituary, «he could be eulogized by the mediocrities who had always envied him and had engineered his literary excommunication, and who would then proceed – as Yugoslavia fell apart – to become official writers of the new post-Communist, national chauvinist order».<sup>13</sup>

### III. The banality of an ordinary life

The aim of *The Encyclopaedia of the Dead* seems from the outset to stem from «post-memory», as this is defined by Marianne Hirsch: «It promised to propose forms of justice outside of the hegemonic structures of the strictly juridical, and to engage in advocacy and activism on behalf of individuals and groups whose lives and whose stories have not yet been thought».<sup>14</sup> But Kiš goes far beyond just telling a story that has not yet been told. Reality and text are frequently and intentionally confused.<sup>15</sup>

In the story from which this collection of short stories gets its title, we enter a secret underground library that contains details of the lives of ordinary people, all those who have not left any lasting memory. We understand that the rooms in this enormous space are organised alphabetically. However, we have to remember that 'alphabet' in Serbian is 'azbuca', and this work comes from the first two letters of Old Church Slavonic, 'az' and 'buki'. The order of the letters in this mysterious library is therefore not the same as that of the Latin alphabet. This classification serves to introduce one of the themes of the story, which is how can one bring order to the immense diversity in the world? Is alphabetical order as obvious as it seems? Serbian, which is Danilo Kiš's language, is a separate case, because as well as being written in Cyrillic it can also be written in Latin script. Both writing systems co-exist and remain in use. In Cyrillic, organising the letters "alphabetically" has nothing to do with the idea of organising an encyclopaedia from *a* to *z*.

<sup>13</sup> S. Sontag, *Danilo Kiš*, in «Partisan Review», 62, 3, 1995, pp. 372-375: p. 375.

<sup>14</sup> M. Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 16.

<sup>15</sup> S. Boym, *Conspiracy Theories and Literary Ethics: Umberto Eco, Danilo Kiš and the Protocols of Zion*, in «Comparative Literature», 51, 2, 1999, pp. 97-122.

*The Encyclopaedia of the Dead* (1983) offers a highly perceptive analysis of the process of mystifying an experience. Any accidental event can be converted into part of a collective consciousness and subsequently evoked as if it had always been present. The eponymous short story creates a space that is literally mythical, a space with an absolute, ineradicable, eternal presence. Not only with his use of the aorist tense, which I have already mentioned, but also with his misuse of the present in a narrative about the past, Danilo Kiš bends the possibilities of the tenses of the verb.<sup>16</sup> The more internal structure of this short story is a true provocation and a challenge to the mythical perception of time. Kiš wants to examine the nature of traditional stories, but also the nature of the creative prose of the Balkans of that time. He takes the reader to a point where they are separated from the fictional universe, as if to force them to see the actual form, the innate structure of the story.

The protagonist is not only “remembered” in this story, he is made literally present. The power of *The Encyclopaedia* is just this, it can rescue lives from death, it can make something that once was continue to be, unchanged, eternally present. In this way Danilo Kiš creates a short circuit between the simple human desire to preserve everything one loves and the manipulation that is inevitable when the compiling of records is institutionalised. What is remarkable about this work is that the author doesn’t just reflect on this problem, he actually makes these contradictions form part of the very structure of the story. Kiš creates instant flashes of memory and freezes moments in which past and present become confused.

The plot was a gift from Mirjana [Miočinović], the story’s dedicatee; for the dream of an encyclopaedia was hers, and the father figure, “Đ.M.,” was based on her father, Đura Miočinović (1910-1979). He and Kiš were very close and shared certain convictions; according to Mirjana, her father never had a good word to say about any nation, beginning with his own, the Serbs.<sup>17</sup>

This literary character really seems to be very good natured, a little absent-minded and eccentric, but completely harmless politically and historically irrelevant, unconnected with all the important events. If we make a superficial reading of the story, if we tie together the anecdotes of a life as if they were biographical details compiled in some fortuitous way, we could see Đ.M. as an anonymous hero, and he could be any one

<sup>16</sup> V. Pilipović, *The Serbian Present Tense and its English Equivalents in a Narrative Text*, in «Linguistics and Literature», 11, 1, 2013, pp. 13-21.

<sup>17</sup> M. Thompson, *Birth certificate* cit., p. 285, n. 111.

of us who have not made a place for ourselves in history. But I suppose that it is now clear that we cannot read Kiš in such an offhand way. Đ.M., retired railway worker, stamp collector and father is merely a construct, a deliberate construct that shows us a particular *banality of evil*.

A more attentive reading of this story reveals that Danilo Kiš was conscious of the dangers of Serbian hegemony and of all the ghosts that could rise from the ashes. Kiš did not mourn the state that had emerged from the Titoist revolution but instead dreamed of something completely different. «Quietly Kiš adds a simple statement that is actually worthy of headlines in the context of this debate: the Europe to which Central Europe compares itself includes not just Judeo-Christian traditions, but also the Byzantine and the Ottoman ones».<sup>18</sup> The debates of the 1980s, when developments in Central Europe affected discussions on the whole of Europe in its entirety, and attempts were made to define the future of a continent without ideological divisions, went against «fatalistic subjugation to the determining power of a fractured zone».<sup>19</sup> We must understand that the Balkans are not a powder keg that are always on the point of exploding, and that the guardianship of a hegemonic nation is never going to be the solution. A city such as Sarajevo was besieged and destroyed by Serbian forces precisely because it was an example of the peaceful co-existence of religions and cultures that rejected the need for homogenisation.

No less interesting than the use of certain verb tenses is the origin of some words. The frequency of borrowed terms that come from a wide variety of languages is notable. The message here is that any literary language is a multi-hued jigsaw of complex influences. No language can be reduced to one single and pure source, something that is of especial significance in the Balkans. Serbian is a language that has allowed itself to be strongly influenced by French, in the hope of mirroring that cosmopolitan culture. Thus, *cauchemar* in this sense becomes *košmar*, a word used in everyday language without seeming at all odd. I have preserved this borrowed language in my translation, in order to create small hurdles that the reader will encounter and thus be forced to reflect on the cultural background that we share in Europe, where the most diverse ideas have been passed from one language to another, mutually enriching us all.

Also interesting in this regard is the use of a word of Arabic origin, *haramia*, in the context of religious arguments between Jews and Christians in the story based on the legend of Simon Magus. *Haram* in clas-

<sup>18</sup> J.K. Cox, *The Adriatic-Baltic Transversal: Danilo Kiš Through the Prism of Baltic Writing on Essentialism and Diversity*, in «Interliteraria», 20, 2, 2015, pp. 79-87: pp. 84-85.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 86.

sical Arabic means anything that is impure, as opposed to *halal*, which refers to practices that are permitted under Islamic law. Without explicitly saying so, by choosing to use words made available to him by a language marked by long periods of Ottoman occupation, a language in which Islamic concepts are therefore integrated into one's everyday vocabulary, Kiš expands the contextual space in which to make his reflection. By choosing these words he is able to include the third monotheistic religion, Islam, and its presence and influence in these same debates, without actually mentioning it specifically. At the same time, with the use of these words the author is denying the purity of the Serbian language, exposing it to the Islamic tradition and legacy that also forms part of this territory.

As with the use of these "intrusive" words, particularly in the eponymous story in *The Encyclopaedia*, there is a very specific use of place names. Kraljevčani, for example, is a small village in the frontier region between Croatia and Bosnia, on the secular border with the Ottoman Empire. The historical region of Banija (Kiš purposefully uses its old name) became one of the hot spots in the war of the 1990s, and it is one of the territories in which open hostilities first broke out between Serbs and Croats, initially in the form of small, isolated and seemingly unconnected actions. It should never be forgotten that the aggressor was Serbia, in a well-organised joint action between the regular army of the Yugoslav Federation (JNA) and Serbian paramilitary units. The main problem was that the federal government became complicit in the ideology of a Greater Serbia right from the beginning of the conflict, and it used its regular armed forces to this end, in addition to arming or helping to arm members of the Serbian civilian population who were living outside the borders of the Federal Republic of Serbia.

At the beginning of the 1980s, Danilo Kiš was already aware of the potential magnitude of the tragedy if the mythologisation of history continued on this course. There are therefore details in this story that create a window through which we are shown issues that are extremely difficult to face. Kiš forces his readers, if indeed they wish make a serious reading of the story, to adopt a highly critical attitude. The author does not allow us any kind of respite in the empty slogans of politically correct language. His challenge is basically addressed to virulent Serbian nationalism. The author takes a critical position towards the nation and the culture to which he himself felt he belonged. What he examines in this story is how the legendary touchstones of a powerful nation have been constructed. In Serbia, the people who lived their nice simple lives were never actually aware of the poison contained in these touchstones and the beliefs that they cultivated.

For the majority of his Western admirers, Danilo Kiš denounces the dangers of nationalism. But what this assessment overlooks is that Kiš is denouncing Serbian nationalism, the nationalism of Yugoslavia's hegemonic nation, the supposed bedrock of that federal state. Tito's Yugoslavia did not disintegrate as the result of the disobedience of peripheral nationalisms, but because Josip Broz's Communist regime never succeeded in creating a truly plural and democratic society. Communism acted as an enforced binding agent, which became a dogma that did not permit any deviation. Indeed, it was during the Tito regime that this transformation of the past into a mythical narrative was encouraged, based on the heroic origins of the Yugoslav "nation", a narrative that was completely ahistorical, non-critical and easy to manipulate. With the coming to power of a politician as skilled as Slobodan Milošević, this Communist dogma was transformed into the golden legend of the nation of Serbia.

However, the people of Yugoslavia had been trained not to examine the past and not to think critically, not to have the capacity to evaluate anything other than the arguments about purity and unconditional belonging. This is the evil that Danilo Kiš denounces, aware of the fact that any nation that denies its plural past will destroy its future, as his own biographer also observed:

The ideology of Yugoslav unitarism had expired, unmourned, in the 1960s. Communism in Europe was weakening, but Yugoslavia had generated very little liberal or democratic energy to exploit or accelerate this trend. Instead, the initiative lay with nationalist intellectuals – such as Dobrica Ćosić and Gojko Ćogo – who saw neighbouring nations as the enemy. The 1980s saw the creation or resurrection of nationalist myths, drawing on the traditionalism and authoritarianism that were deeply rooted in Yugoslav society. This process went fastest and farthest in Serbia.<sup>20</sup>

Kiš died in 1989, when open hostilities, though generally expected, had still not broken out. However, the author knew that stories persisted regarding the incorruptible national (and religious!) origins of the Serbs, and that all of this mythology was capable of creating a state of war. The Serbian population, historically established in Croatia in enclaves located along the entire border with Bosnia, was heavily armed, and it was isolated incidents involving these people during 1991 which lit the fuse for a war that then spread rapidly, like a wildfire.<sup>21</sup> Croatia was simultaneously attacked by the Yugoslav army while at the same time

<sup>20</sup> M. Thompson, *Birth certificate* cit., p. 291.

<sup>21</sup> D. Matanić, *Zvzdán [The High Sun]*, Croatia, 2015, 123 min.

being sabotaged from within in hostile actions perpetrated by Serbian civilians who had lived within Croatian territory for centuries. However, Croatia quickly organised its defences and succeeded in holding on to its land. Croatian history books now speak about this period as the “domovinski rat” (Homeland War). Operation “Storm” (Oluja) lasted from 3 to 5 August 1995, and its actual purpose was ethnic cleansing: expelling the Serbs who were still living in their homes within the territory of Croatia. This operation is celebrated as a great victory in Croatia, to the extent that 5 August is celebrated as a national holiday. Some of its architects, such as General Ante Gotovina, were accused by the International Criminal Tribunal in The Hague of crimes against humanity (2011), though this in no way changed the widespread view in Croatia that still persists and that maintains that it was essential to eliminate or physically expel from the country anyone who might become hostile agents.

Many of the cities in *The Encyclopaedia of the Dead* share the common feature that they are important railway hubs. We should remember that Danilo Kiš's own father worked for the railway company. As with cartographers who draw maps, railway workers are responsible for constructing a territory's physical links so that a country ends up materialising into an imagined community. The plot of this story originates from a reflection on who these men are who make it possible to construct the symbolic infrastructure required in order to create a nation state.

As a result of the events of his own life, and particularly that of his father, Kiš was not short of arguments to show how the State takes advantage of individuals but will equally abandon them in the event of the slightest problem in order to replace them with others who can perform the same tasks more faithfully, depending on the current moment in history. That which we perceive as almost eternal, a map with its defined borders or a railway network, are here spaces in a state of continual construction and reconstruction. States collapse and are reconstructed in a different way, making use of the existing physical infrastructure as well as the mechanisms of symbolic cohesion. The people who suffer from this abusive construction and reconstruction are clearly the individuals who have to adapt to new patterns and new requirements for belonging.

In telling the story of his protagonist, Kiš is describing the progress of a new State, the Yugoslavia that emerged in 1918 as the result of the First World War, a State that did not know any internal boundaries and that supposedly allowed its population to move freely, particularly within the space in which Serbo-Croat was spoken. The language spoken in Croatia, Serbia, Bosnia and Herzegovina and also in Montenegro is

mutually understood and, as a result of this ability to communicate, this large area was theoretically accessible to all without requiring any additional effort. The protagonist is born in a small village close to Sisak, in central Croatia, he completes his baccalaureate in the medium-sized city of Vojvodina (now in Serbia) and then first sets up home in Zagreb, the capital of Croatia, before going to live for fifty years in Belgrade, the Serbian capital. Similarly to the way he had done with Joseph Roth, the chestnut seller who travelled across the vast expanse of the Hapsburg Empire, Kiš describes the complexity of Balkan co-existence through the use of the *burek*, a culinary institution that extends throughout all the regions that have formed part of the Federation, from Slovenia to Macedonia. This is a savoury pastry made with a very fine flaky and crispy dough and filled with cheese or minced meat. It is usually made and sold in small patisseries or street stalls run by Kosovar or Bosnian families. The cohesion created by Empires or multinational States allows for the creation of these spontaneous networks, through which the influence of cultures that are not always visible or even accepted can be extended. With these seemingly unimportant details, Danilo Kiš repeatedly reminds his readers that the nation of Serbia is a conglomerate, formed from many layers, with many different influences.

For Yugoslavia to be able to function, the Serbs would have had to be able to accept their own diversity; this could be one of the author's messages. Here is where the Yugoslav experiment failed. From 1990 onwards, Serbia devoted itself to justifying its own purity and uniqueness. The possibility of belonging was based on characteristics of exclusion. Kiš criticises this gestation of nationalist symbolism using references to books like *Hajduk Stanko* (1896) by Janko Veselinović, which talks about the Serbs' heroic resistance against Turkish domination. This portrays the figure of the Hajduk, the Serbian combatants who hid in the forests and made incursions against Ottoman power with the support of the civilian population. Svetolik Ranković's *Gorski car* ("The King of the Mountains", 1897) is also mentioned. This is a critical account of those men from the forests who have taken justice into their own hands. Basing his depiction on an attack suffered by his own family, in which his father was killed and other members of his family were tortured, he denounces the brutality of which these people were capable. In addition to these two classic Serbian works, *The Encyclopaedia of the Dead* also quotes the most well-known Croatian author from the end of the 19th century, August Šenoa, and his novel *Seljačka buna* ("The Peasants' Revolt", 1887), which describes the great revolt against serfdom led by Matija Gubec in 1573 that affected land in southern Slovenia, central Croatia and Dalmatia.

This combination of literary references is quite strange, and could also be regarded as a denunciation of ideological intoxication. The common thread that unites these books is the idea of a necessary struggle against unfair domination. The theme of a kind of heroism that is inherent in every town throughout Yugoslavia was one that was clearly highly promoted during the Presidency of Marshall Tito, and it rests on the fact that the partisans succeeded in liberating the territory of Yugoslavia without any external military help. Stories about a rebel peasant and an irrepressible Hajduk were thus joined by epic accounts of the actions of the partisans. For generations, therefore, these stories about combatants who had fought for an ideal that was more important than their own individual lives were the ones that fed the imaginations of young people, filling them with a sense of lost grandeur and unfair exploitation.

The central theme in the story that we are analysing here is that the protagonist starts to draw strange flowers on the wall, which in the end are revealed to be a likeness of the carcinoma that is killing him from the inside. At this point it is worth recalling that, «Aristotle called the climatic discovery of identity *anagnorisis*, its *locus classicus* being when the foundling Oedipus ('swollen foot') realizes his relationship to the father who named him by marking his feet with a wound».<sup>22</sup> What kind of *anagnorisis* is represented, then, by those mysterious flowers on the wall that indicate that an incurable disease has begun to consume one's body?

We know that Kiš died prematurely in 1989 from a virulent lung cancer (he was an inveterate smoker), and we cannot completely discount the fact that he was intuitively aware of this some years before his illness was confirmed. Cancer is also frequently used as a metaphor to describe social pathologies. It is an unpleasant comparison, but this story requires us to make a very serious examination of this rhetorical device. Is a pensioner who is bored and who collects stamps offered here as a representation of that banality, that inertia, that lack of awareness that allows destructive ideas to spread as if they were of no importance?

Behind the moments of beauty in his prose, there is a deep analytical work that has the capacity to document both personal and collective traumas. Kiš uses these moments of beauty to show us the head of Medusa, reflected in the mirror.

---

<sup>22</sup> J. Emery, *Danilo Kiš's Metafictional Genealogies*, in «The Slavic and East European Journal», 59, 3, 2015, pp. 391-412: p. 396.



Sezione monografica *Tradurre il trauma*

## Tradurre la memoria traumatica: quando chi narra la storia è una donna

FRANCA CAVAGNOLI

*Università degli Studi di Milano*

franca.cavagnoli3@gmail.com

**Abstract.** In translating J.M. Coetzee's novels related to the category of trauma, one is confronted with stylistic peculiarities such as fragmentary passages, repetitions, elliptical constructions, and structural deviations, which are typical of traumatic memory at both the collective level – the experience of slavery and apartheid – and the individual level. This is particularly evident in *In the Heart of the Country* (1978), where the story is told by a woman and trauma is intertwined with specific aspects of her position in South African society. If, on one hand, preserving traumatic memories means avoiding a rationalizing tendency in the course of translation, on the other hand it means respecting the silences that pervade the pages and not filling them just to make the text more coherent. Such a translation project may mean coming into conflict with the publishing house, which tends to normalize the text in the belief that readers may not easily understand.

**Keywords:** translation, postcolonial literature, woman, trauma, apartheid.

**Riassunto.** Nel tradurre i romanzi di J.M. Coetzee legati alla categoria del trauma ci si trova ad affrontare particolarità stilistiche quali passi frammentari, ripetizioni, costruzioni ellittiche, devianze strutturali, tipici della memoria traumatica a livello sia collettivo – l'esperienza dello schiavismo e dell'apartheid – sia individuale. Questo è evidente in *Nel cuore del paese* (1978), dove la storia è narrata da una donna e il trauma si intreccia con aspetti specifici della sua posizione nella società sudafricana. Se da una parte conservare la memoria traumatica significa sottrarsi a una tendenza razionalizzante nel corso della traduzione, dall'altra vuol dire rispettare i silenzi che pervadono le pagine e non riempirli per rendere il testo più coeso. Un progetto di traduzione simile può significare entrare in conflitto con l'editore, che tende a normalizzare il testo nella convinzione che chi legge possa non comprenderlo facilmente.

**Parole chiave:** traduzione, letteratura postcoloniale, donna, trauma, apartheid.

## Tradurre la memoria traumatica: quando chi narra la storia è una donna

Se il concetto di trauma comporta «l'idea di una breccia inferta» nella barriera che respinge gli stimoli dannosi, sono traumatici «quegli eccitamenti che provengono dall'esterno e sono abbastanza forti da spezzare lo scudo protettivo».<sup>1</sup> Nel caso di Magda, la protagonista di *In the Heart of the Country*, il romanzo di J.M. Coetzee pubblicato nel 1978 in Sudafrica e uscito nella mia traduzione per Einaudi nel 2004 con il titolo *Nel cuore del paese*, gli eccitamenti dall'esterno sono di duplice natura. Formato da brevi passi numerati (266 in tutto), il romanzo rivela subito grazie alla sua struttura frammentaria, che è una delle caratteristiche della memoria traumatica, uno sconvolgimento psichico sia individuale – quello di Magda, la protagonista e voce narrante – sia collettivo, ossia la vita nel Sudafrica dell'apartheid alla metà del secolo scorso. Magda è una donna intelligente e molto sola, che vive in una fattoria isolata del Karoo, nella Provincia del Capo, ignorata da un padre indifferente, disprezzata e temuta dalla servitù indigena, scivolata da tempo nella depressione e in preda a una disperazione profonda. Vive ormai in una realtà che si confonde con le sue ansie più profonde, con desideri inespressi, visioni, sogni e sogni a occhi aperti, ma vive anche in una realtà in cui le tensioni fra colonizzatore e colonizzato si fanno sempre più marcate. Una vicenda familiare in una delle zone più desertiche del Sudafrica diventa così uno specchio dell'esperienza coloniale. Per questa situazione particolare, Magda vive in uno stato permanente di angoscia, intesa come una «situazione che può essere definita di attesa del pericolo e di preparazione allo stesso»,<sup>2</sup> un pericolo che può anche essere sconosciuto. Quella vissuta dalla protagonista è una situazione, cioè, spesso di paura, per la quale è necessario un oggetto di cui si ha timore, o di spavento, quando la donna si trova di fronte a un pericolo senza esservi preparata. Paura e spavento, e le conseguenti turbe psichiche, si riflettono nel linguaggio con cui Magda annota sul diario quanto accade.

Nelle prime righe del romanzo il disagio di Magda affiora subito in modo impercettibile:

Today my father brought home his new bride. They came clip-clop across the flats in a dog-cart drawn by a horse with an ostrich-plume waving on its forehead, dusty after the long haul.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, trad. it. di A.M. Marietti e R. Colorni, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 175-176.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 151.

<sup>3</sup> J.M. Coetzee, *In the Heart of the Country*, Johannesburg, Ravan Press, 1978, p. 1, d'ora in avanti HC.

Oggi mio padre ha portato a casa la nuova sposa. Sono arrivati, clip-clop, dalla piana su un carro trainato da un cavallo con una piuma di struzzo ondeggiante sulla fronte, impolverati dopo il lungo tragitto.<sup>4</sup>

Che cos'è quel «clip-clop»? Una onomatopea? Un avverbio? Nemmeno due righe e troviamo già, dal punto di vista traduttivo, il primo ostacolo. In questo libro il linguaggio non è meno sperimentale del trattamento riservato alla voce narrante. Come Coetzee ha osservato in una intervista a David Atwell, sia Franz Kafka sia Gerrit Achterberg, un poeta olandese contemporaneo di Kafka, spingono in là i confini del linguaggio sicché, se si spera di seguirne le orme, bisogna spingere in là i confini delle discipline linguistiche.<sup>5</sup> Ed è esattamente ciò che Coetzee fa sin dall'inizio. Nella mia traduzione ho cercato di lasciare la stessa ambivalenza in italiano: ho aggiunto soltanto due virgole, una prima e una dopo «clip-clop», ma l'ho fatto soprattutto per la redazione di Einaudi, non per il mio lettore modello: temevo che non accettassero la mia traduzione, che pretendessero qualcosa come 'a passo di trotto' o qualche altra perifrasi, temevo cioè che preferissero una traduzione dalla marcata tendenza razionalizzante.<sup>6</sup> E razionalizzare è proprio ciò che, quando si traduce il linguaggio di Magda, non si deve fare.

Una delle difficoltà maggiori nel tradurre le parole di Magda è dovuta al fatto che lei vive in una foschia permanente di immaginazione, fantasmagorie e stati d'animo molto diversi tra loro, e spesso simultanei, come un'adolescente. La sua è una vita sospesa, per così dire. Vive in un eterno presente ed è preda delle sue passioni, che non sa governare, il che la rende una narratrice inaffidabile.<sup>7</sup> «Magda sarà anche pazza ma io, dietro di lei, sono solo passionale» dice Coetzee in un'altra intervista.<sup>8</sup> E poco oltre aggiunge: «Credo che la mia prosa sia piuttosto aspra e asciutta, ma dentro di me mi sento continuamente stratonare, spintonare verso l'elaborazione sensuale – verso la sinfonia tardo-romantica».<sup>9</sup> La traduttrice dietro l'autore deve essere consapevole di tradurre le parole distorte dalle passioni di Magda, che la rendono incapace di colmare la lacuna tra il razionale e l'irrazionale, ed essere nel contempo sensibile alla «elaborazione sensuale» dell'autore. E questo perché

<sup>4</sup> J.M. Coetzee, *Nel cuore del paese*, trad. it. di F. Cavagnoli, Torino, Einaudi, 2004, p. 3, d'ora in avanti *CP*.

<sup>5</sup> J.M. Coetzee, *Doubling the point. Essays and Interviews*, ed. D. Atwell, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1992, p. 197.

<sup>6</sup> A. Berman, *Translation and the Trials of the Foreign*, in *The Translation Studies Reader*, ed. L. Venuti, New York and London, Routledge, 2002, pp. 280-281.

<sup>7</sup> D. Attridge, *J.M. Coetzee and the Ethics of Reading*, Chicago (IL), University of Chicago Press, 2004, p. 23.

<sup>8</sup> J.M. Coetzee, *Doubling the point* cit., p. 61.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 208.

Magda è più a suo agio con ciò che Musil chiama in modo vago «l'altra condizione», ossia l'inconscio, l'irrazionale represso e rimosso.<sup>10</sup>

Per tornare all'incipit e a quel «clip-clop» iniziale, nelle prime pagine Magda lo ripete altre due volte. La prima all'inizio del frammento n. 27:

I ask myself: Why, since the moment she came clip-clop across the flats in the dog-cart drawn by a horse with ostrich-plumes in its harness, dusty after the long haul, in her wide-brimmed hat, have I refused speech with her, stubbornly exerting myself to preserve the monologue of my life? (*HC*, p. 12)

Mi chiedo: perché, sin da quando è arrivata, clip-clop, dalla piana sul carro trainato da un cavallo con piume di struzzo nei finimenti, impolverata dopo il lungo tragitto, con il cappello a tesa larga, mi sono rifiutata di rivolgerle la parola, sforzandomi testardamente di conservare il monologo della mia vita? (*CP*, p. 19)

E, poco dopo, il frammento n. 38 inizia così:

Six months ago Hendrik brought home his new bride. They came clip-clop across the flats in the donkey-cart, dusty after the long haul from Armoede. (*HC*, p. 17)

Sei mesi fa Hendrik ha portato a casa la nuova sposa. Sono arrivati, clip-clop, dalla piana su un carro trainato da un asino, impolverati dopo il lungo tragitto da Armoede. (*CP*, p. 27)

La situazione è la stessa e al tempo stesso diversa: prima il padre con la nuova moglie poi il servo africano con la moglie. Siamo di fronte a una *repetitio con variatio*, ma il rovello implacabile della mente, generato dall'arrivo di queste due coppie, è lo stesso e ruota intorno ad alcune idee fisse e parole che alimentano il ritmo della narrazione. Nella vita psichica sembra agire una tendenza alla ripetizione indipendentemente dal principio di piacere e nel suo saggio Freud la esamina, oltre che nelle nevrosi di guerra e in un caso di attività ludica infantile, anche nei sogni traumatici, in cui i soggetti ripetono le situazioni traumatiche della loro infanzia. Ma comunque si voglia interpretare le parole di Magda – sogno, fantasia, dato di realtà – quel che importa a chi traduce è come il personaggio racconta un episodio simile.

In tutti e tre i casi ho sempre scritto «clip-clop» tra due virgole per mantenere la stessa ambivalenza del testo inglese: onomatopea o av-

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 235.

verbio? Per me conservare «clip-clop» era importante: evoca un suono, un suono duro, monotono, sempre non decrescente e sempre non crescente, come una funzione matematica, che si ripete identico. La prima traccia di decine di reiterazioni presenti nel testo, di devianze dalla lingua letteraria, che ho sempre conservato e che sono passate indenni dalle maglie della redazione sia in virtù di un promemoria per i revisori, sia per averlo ripetuto più volte durante le fasi successive di lavorazione del libro. Assecondare la marcata tendenza razionalizzante di una parte del sistema editoriale significherebbe in molti casi cancellare le tracce del trauma riposte nelle pieghe del testo fonte, ma anche infantilizzare chi legge, ritenendo che sia incapace di comprendere una situazione dolorosa, ed è pertanto necessario opporre una ferma resistenza.

Nel linguaggio di Magda sono presenti pure alterazioni sintattiche improvvise, imprevedibili, che calano come una scudisciata. Per esempio, il frammento n. 10 comincia con un'andatura piana, tranquilla, consapevole. E d'improvviso nelle due frasi successive il ritmo accelera con una doppia cancellazione della virgola prima di un'avversativa:

I live, I suffer, I am here. With cunning and treachery, if necessary, I fight against becoming one of the forgotten ones of history. I am a spinster with a locked diary but I am more than that. I am an uneasy consciousness but I am more than that too. (*HC*, pp. 3-4)

Vivo, soffro, sono qua. Con l'astuzia e con l'inganno, se necessario, lotto per non essere tra chi è stato dimenticato dalla Storia. Sono una zitella con un diario provvisto di lucchetto ma sono più di questo. Sono una coscienza inquieta ma sono anche più di questo. (*CP*, p. 7)

L'ansia di Magda, la paura di essere dimenticata dalla Storia, che trapela da questa accelerazione sotto forma di soppressione delle virgole che obbliga a leggere la frase tutta d'un fiato, altera di punto in bianco il ritmo della frase, che si fa concitato, obbligando chi legge a una duplice piccola apnea, a una duplice aritmia. Un'ansia che si è trasmessa anche a me fino alla pubblicazione, sempre nel timore che lo zelo di qualche correttore di bozze potesse aggiungere trionfante le virgole che io avevo diligentemente omesso.

A volte l'uso delle virgole è diametralmente opposto a questo: non sono omesse bensì moltiplicate, non è un processo di cancellazione ma di accumulazione – un singhiozzo, se vogliamo. Nel frammento n. 21 Magda descrive come prepara la tinozza per il bagno del padre quando rientra dal lavoro e come si ritira non appena il padre entra nella tinozza:

Tiptoeing out of the bathroom I would hear the wash of his entry, the sucking of the water under the armpits and between his buttocks, and inhale the sweet damp heavy miasma of soap and sweat. Later this duty ceased; but when I think of male flesh, white, heavy, dumb, whose flesh can it be but his? (*HC*, p. 9)

Uscendo in punta di piedi dalla stanza da bagno sentivo lo sciabordio dell'acqua quando vi entrava, il risucchio sotto le ascelle e tra le natiche, e inalavo i dolci e pesanti miasmi umidi di sapone e sudore. Poi questo compito è cessato; ma quando penso alla carne dell'uomo, bianca, pesante, muta, quale carne può essere se non la sua? (*CP*, pp. 14-15)

Qui l'ultima frase è tutta giocata su uno staccato, su una esecuzione a note staccate – «quando penso alla carne dell'uomo, bianca, pesante, muta» – che altera profondamente il ritmo piano che il brano ha avuto fino a quel momento, con la tranquilla descrizione di gesti quotidiani – una figlia che prepara l'occorrente per il bagno del padre di rientro dal lavoro –, una descrizione tutta in legato, in note che devono eseguirsi in successione quanto più possibile senza interruzione di suono. «Legare in senso psicologico» la gran quantità di stimoli che hanno fatto irruzione nell'apparato psichico è ciò che poi consente di liberarsene. Ma chi soffre di una nevrosi, ci ricorda Freud, si comporta in modo infantile, dimostrando in questo modo che le tracce mnestiche rimosse dalle sue esperienze più remote non sono presenti in forma «legata». <sup>11</sup> Al fatto di non essere legate, esse devono anche la loro capacità di formare, congiungendosi con i residui diurni, una fantasia di desiderio. Nel caso di Magda, quando i gesti quotidiani non si possono più compiere perché il compito passa a qualcun altro – verosimilmente la nuova moglie del padre o una delle domestiche africane – e rimane solo la memoria, il ricordo del padre che si immerge nella tinozza evoca in Magda il desiderio del corpo maschile, della «carne dell'uomo». E qui le note interrompono tre volte il suono, scandendo il ritmo: «bianca, pesante, muta», prima della domanda retorica che Magda fa a se stessa e che non può non richiamare alla mente il ricordo del corpo del padre, ossia «quale carne può essere se non la sua?». Pare che qui Magda sia indotta a ripetere il contenuto rimosso nella forma di un'esperienza attuale: aiutare il padre a fare il bagno. Queste riproduzioni che si presentano con una fedeltà indesiderata hanno sempre come oggetto una parte della vita sessuale infantile, ossia del complesso edipico e dei suoi esiti. <sup>12</sup>

La coazione a ripetere, dunque, richiama in vita anche esperienze passate che escludono qualsiasi possibilità di piacere, «esperienze che

<sup>11</sup> S. Freud, *Al di là del principio di piacere* cit., p. 185.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 160.

non possono aver procurato un soddisfacimento neanche in passato, nemmeno a moti pulsionali che da quel momento in avanti sono stati rimossi». <sup>13</sup> Basta l'evocazione del desiderio, però, perché nel frammento successivo Magda guardi il padre e la nuova moglie entrare in casa e scomparire alla vista, senza fretta. Ma siamo proprio certi che la donna guardi? Non potrebbe forse sognare? Non è forse vero che anche i sogni ubbidiscono alla coazione a ripetere – in cui si esprime la forza del rimosso – nell'intento di legare psichicamente le impressioni traumatiche? E non potrebbe forse solo immaginare, sognare a occhi aperti? Questi sogni, come ci insegna Freud, «cercano di padroneggiare gli stimoli retrospettivamente, sviluppando quell'angoscia la cui mancanza era stata la causa della nevrosi traumatica». <sup>14</sup>

Subito dopo, nel frammento n. 23, guardando fuori dalla finestra, Magda si chiede: «What are pain, jealousy, loneliness doing in the African night (*HC*, p. 9)?» («Che ci fanno nella notte africana il dolore, la gelosia, la solitudine?», *CP*, p. 15). E dopo questa riflessione, ecco che subito «the wound in my chest slides open (la ferita nel petto si apre)» e inizia un periodo lungo, come accade sovente nel testo:

I am incomplete, I am a being with a hole inside me, I signify something, I do not know what, I am dumb, I stare out through a sheet of glass into a darkness that is complete, that lives in itself, bats, bushes, predators and all, that does not regard me, that is blind, that does not signify but merely is. (*HC*, p. 9)

Sono incompleta, sono un essere con un buco dentro, significo qualcosa, non so cosa, sono muta, da una lastra di vetro guardo fuori in un'oscurità completa, che ha una sua vita, pipistrelli, cespugli, predatori e tutto il resto, che non mi riguarda, che è cieca, che non ha significato ma si limita a essere. (*CP*, p. 15)

Un periodo tutto giocato sullo staccato, che crea una netta separazione, a volte brusca, tra quanto viene prima e quanto viene dopo. E in cui affiora uno degli aggettivi usati per la descrizione della carne dell'uomo poco sopra, «muta», e soprattutto l'essere «incompleta», un «essere con un buco dentro», «i predatori» che si annidano nell'oscurità, e l'ammissione di inconsapevolezza di sé: «significo qualcosa, non so cosa».

Periodi di dissociazione fra il prima e il dopo, della scomparsa dei normali rapporti associativi delle idee, di evidenza dello stato di forte disagio psichico di Magda affiorano numerosi tra le pagine di *Nel cuore del paese*. E il deterioramento dei processi associativi cresce via via che

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 180.

la narrazione si avvicina alla fine, rivelando un pensiero sempre più distorto, in cui diventa via via più difficile distinguere tra ciò che Magda vede realmente, ciò che crede di vedere, ciò che immagina e ciò che sogna. O, come dice lei stessa:

What I lack in experience I plainly make up for in vision. (*HC*, p. 42)

Quel che mi manca sul piano dell'esperienza è compensato dalla mia visionarietà. (*CP*, p. 62)

Via via che Magda percorre lo spazio interstiziale tra la sua vita cosciente e i suoi residui inconsci, i pensieri fluiscono a sbalzi senza nesso logico e spesso con devianze sintattiche. In una società che fa del vivere 'a parte', ossia della segregazione, la sua realtà quotidiana, ciò che nella vita Magda deve tenere separato, deve tenere 'a parte' – si pensi alla distanza che Magda deve frapporre fra sé, donna bianca e afrikaner, e la servitù africana –, nella sua mente si mescola, si confonde, dando origine a fantasie, fantasmagorie, visioni. E come nella vita politica del suo paese, il Sudafrica al tempo dell'apartheid, l'interregno è quel luogo in cui – come insegna Gramsci – si verificano i fenomeni morbosi più svariati,<sup>15</sup> così l'interregno in cui si muove Magda è il luogo del perturbante, da cui prende origine la struttura desultoria del romanzo che riflette lo stato frammentario della coscienza in seguito al trauma.

Il linguaggio di Magda è difficile da tradurre per queste ragioni, perché ho dovuto arrendermi al processo grazie al quale il pensiero si esprime in metafore e similitudini. Per entrare nell'«altra condizione» a cui allude Musil bisogna abbandonare la logica a favore dell'analogia.<sup>16</sup> Come succede quando si ha la febbre alta, le percezioni di Magda sono acute, se non intensificate all'eccesso, o sono confuse e sfocate. Uno dei problemi nel tradurre il linguaggio appassionato di Magda è la difficoltà di stare dietro alla sua narrazione sbilanciata, disarmonica, e di frenare la tentazione di smorzarne gli scoppi irrazionali e quindi di porre il linguaggio in termini razionali, smussandone gli angoli.

Lo stesso accade con i suoi silenzi: bisogna resistere all'impulso normalizzante di costruire un ponte tra le parole là dove non ce ne sono, o introdurre collegamenti tra frasi non legate tra loro. I frammenti in prosa di Magda, numerati in modo preciso come sono, indicano qualcosa che tra loro non esiste. Se queste brevi sequenze non fossero numerate, la loro posizione nella narrazione potrebbe essere invertita, anticipa-

<sup>15</sup> A. Gramsci, *Passato e presente*, in Id., *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1974, p. 311.

<sup>16</sup> J.M. Coetzee, *Doubling the point* cit., p. 235.

ta o posposta. Ma così come sono, costringono il lettore a leggerle in modalità consecutiva. A volte avrei voluto che fossero iscritte in cerchi – come le nuvolette dei graphic novel – e che occupassero posizioni diverse sulla pagina, in modo da essere percepite simultaneamente da chi legge. Le percezioni di Magda sono simultanee più che consecutive. Di nuovo, analogia e non logica.

«L'infinito negli irrazionali è più grande dell'infinito nei razionali. In particolare, tra due razionali, per quanto vicini siano, c'è un insieme di irrazionali. Passare da un razionale all'altro è come attraversare un ponte i cui piloni sono uniti da qualcosa che non esiste veramente», come ci ricorda Coetzee il matematico.<sup>17</sup> I silenzi della storia di Magda si raggruppano in insiemi: è stato necessario averne grande rispetto, rispetto per questa alterità testuale, questa *textuality*.<sup>18</sup> Il libro è un artefatto verbale che parla di ciò che deve rimanere silente e mostra «come coinvolgere, mettere in scena, tenere a distanza, abbracciare, manifestare l'alterità nel simultaneo esibirsi e dubitare dell'autorialità. Responsabilità nei confronti di e per gli altri». <sup>19</sup> In breve, nella mia traduzione ho dovuto resistere alla tentazione di riempire il silenzio per rendere il testo più coeso – per esempio, alterando le devianze sintattiche e le discontinuità temporali o aggiungendo un connettivo logico all'inizio del frammento successivo, per creare il legato là dove c'è una successione di staccati.

Un'altra questione importante che emerge in questo romanzo è posta dai pronomi, in particolare quelli che Magda nel frammento n. 89 chiama «i pronomi dell'intimità»:

Perhaps, despite my black clothes and the steel in my heart (unless it is stone, who can tell when it is so far away), I am a conserver rather than a destroyer, perhaps my rage at my father is simply rage at the violations of the old language, the correct language, that take place when he exchanges kisses and the pronouns of intimacy with a girl who yesterday scrubbed the floors and today ought to be cleaning the windows. (*HC*, p. 43)

Forse, nonostante i vestiti neri e l'acciaio nel cuore (a meno che non sia pietra, chi può dirlo quando è tanto lontano), sono una conservatrice e non una distruttrice, forse la rabbia che nutro verso mio padre è solo rabbia per le violazioni di una lingua antica, la lingua corretta, ogni qualvolta lui scambia un bacio e i pronomi dell'intimità con una ragazza che ieri fregava i pavimenti e oggi dovrebbe lavare i vetri. (*CP*, p. 64)

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 234.

<sup>18</sup> D. Attridge, *J.M. Coetzee and the Ethics of Reading* cit. p. 30.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 30-31.

Il problema con i pronomi in *Nel cuore del paese* è stato facilitato grazie all'edizione originaria del romanzo, quella stampata in Sudafrica. Sebbene per la traduzione abbia lavorato sull'edizione della Ravan Press, una casa editrice sudafricana, dove si usa l'afrikaans nei dialoghi e l'inglese nelle parti descrittive, nell'edizione italiana non ho potuto lasciare le sezioni in afrikaans – così come non erano state lasciate in afrikaans nell'edizione del Regno Unito circolata poi nel mondo intero – perché erano numerose. Ma ho notato che nelle sezioni in afrikaans, quando riporta le battute di dialogo tra suo padre e Klein-Anna, una domestica indigena, Magda usa il pronome  *jy* , ossia la forma intima di  *you*  / tu, e non il pronome formale  *u* . Così quando Magda riporta i dialoghi tra sé e Hendrik, il servo africano, il rapporto  *I / you*  è stato facile da risolvere ed è diventato io / tu, qualcosa che «riconosce la natura precaria della percezione dei ruoli padrone/servo». <sup>20</sup> Poter lavorare sull'edizione originaria del romanzo mi ha consentito di non decidere in solitudine e di compiere una scelta che era quella fatta in primo luogo dall'autore. Ossia un uso dei pronomi a testimonianza di un rapporto iniquo che in Sudafrica non è cessato con la fine della colonizzazione ma è proseguito nel regime segregazionista dell'apartheid, il trauma collettivo alla base del Sudafrica contemporaneo. Per tornare al dramma personale di Magda, se «tradurre è il gesto con cui una madre e un padre portano per la prima volta la vita delle cose nel cuore di un bambino o di una bambina, il modo in cui gli rendono tollerabile il mondo e gli insegnano a curare la distanza fra la realtà esterna e quella psichica», <sup>21</sup> allora forse si potrà convenire che nessuno ha insegnato a Magda a rendere tollerabile il mondo e a prendersi cura di sé per coprire la distanza fra una realtà atroce, inumana, quella del Sudafrica al tempo dell'apartheid, e la sua realtà interiore. Nessuno ha saputo compiere per lei questo semplice e imprescindibile gesto di traduzione.

<sup>20</sup> S. Kossew, *Pen and Power. A Post-Colonial Reading of J. M. Coetzee and André Brink*, Amsterdam and Atlanta (GA), Rodopi, 1996, p. 72.

<sup>21</sup> P. Cataldi, *La traduzione come gesto sociale*, in «Allegoria», 81, 2020, pp. 181-184; p. 184.



Sezione monografica *Tradurre il trauma*

## Dovlatov, scrittore russo a New York. Sulle manipolazioni traduttive e la censura identitaria

LAURA SALMON

*Università degli Studi di Genova*  
salmon@unige.it

**Abstract.** Dovlatov was not a dissident, nor an American writer, nor did he hate his country. His Soviet past is the main subject of his *povesti*, and even the pages focused on his American emigration express a critical and humorous approach which does not line with dissident ideological axioms. Dovlatov's sense of belonging to Russian culture («I just want to be a Russian writer») is aware and explicit, and crucial to the interpretation of his work and style. The very ethical and aesthetic distance between the writer and the American sovietophobia of his days explains some obvious manipulations of the American translation of his texts. We will see the exemplary case of chap. 13 of *Naši* (cfr. *Ours* 1989), where A. Frydman produces a surprising re-writing, erasing both the author's ethical-identarian values and his refined Russian humor.

**Keywords:** Dovlatov, identity, translation, manipulation, sovietophobia.

**Riassunto.** Dovlatov non era un dissidente, né uno scrittore americano, né odiava il suo Paese. Oggetto prevalente delle sue *povesti* è il suo passato sovietico, ma anche le pagine dedicate all'emigrazione americana riflettono un approccio critico-umoristico in nulla allineato ai postulati ideologici della dissidenza. L'appartenenza di Dovlatov alla cultura russa («voglio solo essere uno scrittore russo») appare consapevole ed esplicita, nonché cruciale per l'interpretazione della sua opera e del suo stile. Proprio la distanza etico-estetica dello scrittore dalla coeva sovietofobia americana spiega talune vistose manipolazioni dei suoi testi in traduzione americana. In particolare, viene qui illustrato il caso emblematico del cap. 13 di *Naši* (cfr. *Ours* 1989), in cui A. Frydman opera una stupefacente riscrittura, cancellando sia i valori etico-identitari dell'autore, sia il raffinato umorismo russo che ne deriva.

**Parole chiave:** Dovlatov, identità, traduzioni, manipolazioni, sovietofobia.

## Dovlatov, scrittore russo a New York. Sulle manipolazioni traduttive e la censura identitaria

### I. Scrittore russo. Senza se e senza ma

Sergej Dovlatov (Ufa 1941 – New York 1990) nell'ultimo trentennio si è attestato come un «classico» della letteratura russa del Novecento. Senza entrare nell'annoso dibattito sul concetto di «autore classico»,<sup>1</sup> un parametro oggettivo per valutare la rappresentatività di un autore nel suo Paese è l'impatto della sua opera sulla lingua nazionale e la frequenza e diversificazione delle consapevoli citazioni letterarie. È innumerevole la quantità di espressioni tratte dai testi dovlatoviani che, in soli tre decenni, sotto forma di idiomatismi, modi di dire, frasi fatte e persino “proverbi”, sono entrate a far parte del russo contemporaneo.<sup>2</sup> Lo stesso può dirsi degli aneddoti letterari dovlatoviani che permeano l'immaginario russo alla stregua di quanto è accaduto coi massimi capolavori russi del passato. Alla figura di Dovlatov e alla sua opera, inoltre, sono stati dedicati in Russia cinque film (dal 1992) e innumerevoli rappresentazioni teatrali, nonché da tre decenni continua a prodursi una messe di monografie, memorie, miscellanee e tesi accademiche dedicate ai suoi testi artistici, critici, pubblicistici e all'epistolario. Dal 1993, le raccolte delle sue opere hanno avuto quattro edizioni diverse con differenze strutturali e contenutistiche, di cui le ultime due (2019 e 2022, Sankt-Peterburg, Azbuka) sono dotate dell'apparato critico di Igor' Suchich.

A esemplificare in modalità euristica l'eccezionale ricezione dell'opera dovlatoviana in patria aiuta la sintesi che Valerij Popov propone nel suo saggio *Il sangue, unico inchiostro*:

L'amore per Dovlatov ha conciliato le persone più diverse: sovietici e antisovietici, russo-monarchici e cosmopoliti... tutto quanto in lui c'era! Per la stessa ragione, nessuna delle più diverse correnti politiche può appropriarsi di Puškin, che sorrideva agli esseri umani, non alle correnti, e tutti sentono di appartenere agli esseri umani. Mediante l'amore di Dovlatov, noi amiamo tutti quanti: guardie e prigionieri. Rischiando in prima persona, Dovlatov ha preso i lati estremi della vita e li ha uniti, li

<sup>1</sup> Dibattendo sul caso di Dovlatov, una decina di anni fa Čajkovskaja e Volkov esprimevano un sostanziale disaccordo sul significato di «classico»: I. Čajkovskaja, S. Volkov, *Amerikanskij Dovlatov*, in «Zvezda», 2011, 9, pp. 146-161: p. 146.

<sup>2</sup> Ad esempio: «A Dio non si chiedono gli extra», «L'umorismo è un sorriso della ragione», «Una persona perbene è chi, nel far le carognate, non prova piacere», «Dopo i comunisti più di tutti detesto gli anticomunisti», «Il talento è come la lussuria. Nascondere lo è difficile, simularlo ancora di più», «Due è più di TU ed IO. Due siamo NOI», «L'amore è per i giovani, per i militari e gli sportivi», «Qui non è più una questione d'amore, è il destino», «Il paradiso è ciò di cui siamo privi», «Dopo la morte comincia la storia» ecc.

ha umanizzati, li ha riempiti di una grazia senza cui si finisce solo col tornare all'ostilità, al conflitto... Eccetto Dovatlov, nessuno è in grado di costringere sia le guardie, sia i prigionieri a sorridere della stessa cosa.<sup>3</sup>

Per questo è un atto ingiustificato che a Sergej Dovatlov si attribuisca il ruolo riduttivo di «scrittore dell'emigrazione» o quello, del tutto arbitrario, di «scrittore americano». Si consideri, ad esempio, la seguente asserzione di Marat Grinberg, professore, scrittore e slavista americano:

Notwithstanding his enormous posthumous fame in Russia, Dovatlov is best seen as an American artist, the Russian-language equivalent of the Yiddish-speaker I.B. Singer.<sup>4</sup>

L'insostenibilità pregiudiziale di quest'affermazione da parte di un accademico (peraltro bilingue) non può essere attribuita a semplice incompetenza. Sembra piuttosto espressione della pressione ideologico-critica che la dissidenza antisovietica, sopravvissuta pressoché immutata alla dissoluzione dell'URSS, ha applicato per decenni alla cultura russa. Colpisce, tra l'altro, l'imperizia del paragone di Dovatlov con Singer: Bashevis, pur polacco di nascita, non si identificava né con la cultura, né con la lingua polacca; il mondo yiddish dei suoi eroi era geograficamente trasversale, circoscritto a una cerchia etno-religiosa sovranazionale che rappresentava la componente ashkenazita, cancellata dalla Shoah, di un popolo privo di uno Stato e di una lingua letteraria (laica). Dovatlov, al contrario, oltre a non conoscere l'inglese, pur non essendo etnicamente «russo»,<sup>5</sup> si definiva «scrittore russo» e si identificava con la potente tradizione letteraria nazionale russa:<sup>6</sup>

Io, ad esempio, voglio solo essere uno scrittore russo. Personalmente, è questa la sola cosa che cerco di ottenere.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> V. Popov, *Krov' – edinstvennye černila*, in S. Dovatlov, *Sobranie prozy v četyrech tomach. Maloizvestnyj Dovatlov*, 4, Sankt-Peterburg, Azbuka, 2019, pp. 447-452: pp. 450-451.

<sup>4</sup> M. Grinberg, *Invisible Man: Has the Soviet Philip Roth Found Peace in a Cemetery in Queens?*, in «Tablet», 2/12/2014, <https://www.tabletmag.com/sections/arts-letters/articles/sergei-dovatlov> (ultimo accesso: 11/1/2025).

<sup>5</sup> Lo scrittore era figlio di madre russo-armena e di padre ebreo-russo.

<sup>6</sup> Nel 1984 Dovatlov dichiarava in un'intervista di non seguire la letteratura americana, di non leggere in inglese, in cui non era in grado «di scrivere neppure una primitiva lettera di lavoro» o di avere rapporti con qualcuno, di reagire «con faccia impietrita allo humor» e di sentirsi «nelle relazioni con gli americani come un bimbo di sei anni»: S. Dovatlov, J. Bobko, *Istorija rasskazčika*, in S. Dovatlov, *...poslednjaja kniga...*, Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2001, pp. 553-567: pp. 561-562).

<sup>7</sup> S. Dovatlov, *Literatura prodolžajetsja* [1982], in Id., *Maloizvestnyj Dovatlov* cit., pp. 236-246: p. 239, corsivo mio.

- Dunque lei si sente astrattamente russo?
- Ho pensato a lungo a come formulare la mia appartenenza etnica e ho deciso che sono russo per professione.
- Ma cosa significa russo per professione?
- Beh, io scrivo in russo, la mia professione è essere uno scrittore russo.
- Un autore russo, dunque implica la cultura russa e gli scrittori russi alle sue spalle?
- [...] Quando vivevo a Leningrado, o leggevo il «*tamizdat*»<sup>8</sup> o leggevo autori stranieri in traduzione. E quando in un romanzo americano si descriveva il protagonista che entrava in un bar, buttava sul banco metallico mezzo dollaro e ordinava un Martini doppio, mi sembrava così vero, così autentico... Praticamente Shakespeare!
- Una grande letteratura...
- Già. E solo in America è emerso che m'interessa di più la letteratura russa...<sup>9</sup>

Dovlatov aveva affrontato l'emigrazione con profonde perplessità e proprio in America la sua identità russa si era rafforzata, consentendogli di affermare che la sua «patria» era «lontana»:

- Non c'è nulla da spiegare... È la mia lingua, il mio popolo, il mio folle paese... puoi non crederci, ma io amo persino i miliziani.
- [...] Cosa ti trattiene? L'Ermitage, la Nevà, le betulle?
- Le betulle non mi turbano minimamente.
- E allora cosa?
- La mia lingua. In una lingua straniera perdiamo l'ottanta per cento della nostra personalità. Restiamo privi della capacità di scherzare, di ironizzare. Basta già questo a terrorizzarmi [...] qui ci sono i miei lettori. Là, invece... Che se ne fanno dei miei racconti a Chicago?<sup>10</sup>

Devo dirvi davvero che non vi ho dimenticato? E che penso continuamente a Leningrado? Se volete posso elencarle tutte le insegne dal Barrikada al Titan. Se volete posso disegnarvi il percorso per partire da via Raz'ezžaja e sbucare in via Marat passando attraverso i cortili.

So bene chi siamo noi e da dove veniamo. So da dove vengo, ma non mi è molto chiaro dove sto andando. E neanche voi, penso, ne avete un'idea. Forse saperlo non è necessario... E meno male!

Siamo vivi e questa sola cosa è già, di per sé, un indice di qualità.

E ricordatevi: non tutti i compatrioti sono amici. E certo non tutti quelli

<sup>8</sup> Così era definita in epoca sovietica la letteratura in lingua russa pubblicata oltre la «cortina di ferro» e per lo più assoggettata in URSS alla censura (da «*tam*», «*là*», e «*izdat*», «pubblicato»).

<sup>9</sup> S. Dovlatov, V. Erofeev, *Dar organičeskogo bezzlobija* [1990], in S. Dovlatov, *Sobranie sočinenij*, 3, Sankt-Peterburg, Azbuka, 2019, pp. 404-411: p. 405.

<sup>10</sup> S. Dovlatov, *Il Parco di Puškin*, trad. it. di L. Salmon, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 101-102).

che parlano russo sono comprensibili. A volte, come ha scritto Maramzin, uno parla, ma da ascoltare non c'è niente...

Io mi chiamo sempre nello stesso modo.

Nazionalità: leningradese.

Patronimico: figlio della Neva...<sup>11</sup>

Mi ricordo bene dove siamo nati. Amo l'America, sono grato all'America, ma *la mia patria è lontana*.<sup>12</sup>

Allora la persona nobile dice:

– Una madre non te la scegli. È la mia unica patria. Io amo l'America, ammiro l'America, sono grato all'America, *ma la mia patria è lontana*. Misera, affamata, folle e alcolizzata! Ha perduto, rovinato e respinto i suoi figli migliori! Come fa ad essere buona, allegra e affettuosa?!...<sup>13</sup>

Per quanto permangano oggi i tentativi di strumentalizzazione della figura e dell'opera di Dovlatov, come vedremo, nulla è stato più filologicamente eccezionale delle manipolazioni ideologico-politiche perpetrate ai danni della sua opera nelle “traduzioni” americane.<sup>14</sup> Dovlatov, per cui la lingua russa era il solo strumento di lavoro e una ragione di vita, cercava di non soccombere in un Paese di cui non conosceva la lingua e in cui la letteratura aveva un ruolo irrisorio rispetto alla Russia, in cui da due secoli viveva, senza analoghi, il fenomeno del «letteraturocentrismo»:<sup>15</sup>

Nel nostro Paese il successo è un concetto integrale, onnicomprensivo e inequivocabile. Comprende tutto: fama, soldi, posizione, comfort. Più innumerevoli privilegi [...]. Qui puoi essere famoso e in miseria. E viceversa, ignoto seppur benestante. In America il successo e la fama non

<sup>11</sup> S. Dovlatov, *La marcia dei solitari* [1983], trad. it. di L. Salmon, Palermo, Sellerio, 2006, pp. 80-81.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 199, corsivo mio.

<sup>13</sup> S. Dovlatov, *Il giornale invisibile* [1985], trad. it. di L. Salmon, Palermo, Sellerio, 2008, p. 113, corsivo mio.

<sup>14</sup> Nella consapevolezza della «complessità ed elusività» legata (a seconda della disciplina) ai concetti di «ideologia»/«ideologico» (cfr. S. Baumgarten, *Ideology and Translation*, in *Handbook of Translation Studies*, 3, eds. Y. Gambier, L. van Doorslaer, Amsterdam, John Benjamins, 2012, pp. 59-65: p. 59), qui e in seguito ci si riferisce alle posizioni (credenze, convinzioni, conoscenze) latamente politiche condivise all'interno di un gruppo sociale specifico per convinzione individuale, per imposizione dall'esterno, per proiezione o compensazione psichica o per l'insieme di tutti questi fattori. Nella maggior parte delle opere sull'ideologia in traduzione è assente qualsivoglia definizione di lavoro utile a creare un concetto condiviso tra gli studiosi (ad esempio, A. Lefevere nel suo capitolo «Translation: Ideology» tratta il *case study* del Diario di Anna Frank senza alcuna riflessione metateorica: A. Lefevere, *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*, London-New York, Routledge, 1992, pp. 73-86).

<sup>15</sup> Cfr. I.V. Kondakov, *Po tu storonu slova (Krizis literaturocentrizma v Rossii XX-XXI vekov)*, in «Voprosy literatury», 8, 2008, pp. 5-44.

sono la stessa cosa. Successo e denaro non sono sinonimi.

Il mio tipo di successo, diciamo, si chiama «*critically acclaimed*»: «apprezzato dai critici». Coi soldi non ha alcuna vera relazione.

Una volta ero a pranzo col mio agente e così mi ero deciso a chiedergli:

– Andrew, mi sono usciti quattro libri in inglese. Hanno avuto cento recensioni e tutte positive. Come mai i miei libri non si vendono?

[...] Andrew si era messo a riflettere e alla fine aveva risposto:

– Vuoi la giustizia? Nel mondo dell'editoria non c'è.<sup>16</sup>

[...] Achmatova era andata all'estero. L'avevano insignita della laurea honoris causa in Inghilterra. Aveva incontrato i rappresentanti dell'intelligencija locale. Gli inglesi le fecero svariate domande, sulla letteratura, la pittura, la musica.

Achmatova disse:

– Recentemente ho ascoltato un'incredibile opera di Šostakovič. Un gruppo di musicisti è appositamente venuto alla mia dacia.

Gli inglesi si stupirono:

– Possibile che in Russia gli scrittori vengano riveriti così?

Achmatova ci pensò e rispose:

– Direi di sì...<sup>17</sup>

Proprio concludendo *Straniera*, il suo romanzo più “americano”, Dovlatov scriveva in un'estasi anomala:

Io sono l'autore, voi i miei personaggi. E se fosse stati vivi non vi avrei amato così.

Ci credi? A volte quasi urlo:

– Signore, che onore! Che grazia immeritata: *conosco l'alfabeto russo!*<sup>18</sup>

Di diverso tenore critico, ma correlato agli aspetti filologici dei testi, è il dibattito sull'appartenenza dell'opera di Dovlatov al «genere letterario» della comicità, dell'aneddotica o della facezia ironica o, viceversa, all'umorismo filosofico.<sup>19</sup>

Al centro del mondo umoristico dovlatoviano non c'è alcuna concessione alla comicità, alla parodia, al sarcasmo; c'è solo l'empatica concidendenza per la comune condizione umana: lo stesso personaggio racchiude in sé la meschinità e la grandezza che contraddistinguono, con caotica variabilità, ogni essere umano. Nelle sue pagine convergo-

<sup>16</sup> S. Dovlatov, *Perevodnye kartinki* [1990], in Id., *Maloizvestnyj Dovlatov* cit., pp. 247-264: pp. 263-264.

<sup>17</sup> S. Dovlatov, *Taccuini* [1990], trad. it. di L. Salmon, Palermo, Sellerio, 2016, p. 186.

<sup>18</sup> S. Dovlatov, *Straniera* [1986], trad. it. di L. Salmon, Palermo, Sellerio, 2024, pp.180-181, corsivo mio.

<sup>19</sup> Per un'argomentazione dettagliata, cfr. L. Salmon, *I meccanismi dell'umorismo. Dalla teoria pirandelliana all'opera di Sergej Dovlatov* [2008], Milano, Franco Angeli, 2018.

no gli elementi tecnici, stilistici e filosofici di un umorismo irriprensibilmente pirandelliano, drasticamente anti-comico e anti-romantico, che si presenta come «qualità d'espressione» (in sostanza, «stile») e non come «genere letterario».<sup>20</sup> Generato dal dolore ed elaborato come suo antidoto, l'umorismo dovlatoviano si esprime nell'emancipazione dai giudizi binari e dalla retorica che sono i cardini della comicità e dell'ironia.<sup>21</sup> Dovlatov opta per l'etica-poetica della «clemenza» nella sua assenza puškiniana (la «*milost' k pavšim*»; «clemenza per i caduti»):<sup>22</sup>

È facile non rubare, tanto più non uccidere. È facile non desiderare la donna del tuo prossimo. Più difficile è non giudicare. Forse è questa la cosa più difficile del cristianesimo. Proprio perché qui il peccato è più impercettibile.

Capirai, non giudicare! Ma intanto «non giudicare» è tutta una filosofia.<sup>23</sup>

– Bella questa! – disse Zareckij. – Interessante! Parli, l'ascolto volentieri. Attenzione, signori! Dunque, cosa ci sarebbe di superiore alla giustizia?

– Quello che si vuole – feci io.

– Beh, ma in termini più concreti?

– In termini più concreti, *la clemenza*...<sup>24</sup>

In ogni sua opera narrativa, Dovlatov si attiene al principio etico, quindi anti-ideologico, di una totale accoglienza dei personaggi, a prescindere dalle loro idiosincrasie, predilezioni e balordaggini. Principale portavoce di questa posizione è l'io narrante, lo «scrittore D.» – in parte autobiografico, in parte d'invenzione – che è spesso protagonista e comunque presente in ogni racconto.<sup>25</sup> Accanto allo «scrittore D.», tutti gli altri personaggi, in esemplare autonomia, concorrono a esprimere lo stesso principio etico di accettazione della precarietà e dell'incoerenza umana. L'empatia è il principio attivo dell'umorista che – diceva Pirandello<sup>26</sup> – “scompono, disordina, discorda” ogni preconetto, ogni

<sup>20</sup> L. Pirandello, *L'umorismo*, Milano, Garzanti, 1995, p. 59.

<sup>21</sup> Cfr. L. Salmon, *I meccanismi dell'umorismo* cit., pp. 66-165.

<sup>22</sup> Si noti che la filosofia russa, incentrata sulla clemenza cristiana e puškiniana, si pone in contrappeso alla dominante pragmatica occidentale della derisione dei *looser* (sul rapporto tra Dovlatov e Puškin, cfr. I. Serman, *Graždanin dvuch mirov*, in «Zvezda», 3, 1994, pp. 187-192; p. 192). Dato l'approccio della lingua italiana contemporanea al concetto di «pietà, misericordia, clemenza», che connota in parte negativamente (al contrario del russo) tutto il campo semantico della «compassione», il solo termine italiano che renda il concetto puškiniano/dovlatoviano di «*milost' / miloserdie*» è (pur poco dovlatoviano e poco puškiniano) quello di «empatia».

<sup>23</sup> S. Dovlatov, *Taccuini* cit., p. 136.

<sup>24</sup> S. Dovlatov, *Straniera* cit., p. 130, corsivo mio.

<sup>25</sup> I.N. Suchich, *Golos. O remese pisatelja D.*, in «Zvezda», 3, 1994, pp. 180-187; p. 181.

<sup>26</sup> L. Pirandello, *L'umorismo* cit., p. 58.

formula prestabilita. In quanto «scrittori ribelli alla retorica»,<sup>27</sup> per definizione gli umoristi combattono il pensiero ideologico: il loro compito etico-estetico è *disattendere*. Per questo Dovlatov era per eccellenza un dissidente tra i dissidenti:

In Unione Sovietica non ero un dissidente (le sbornie non contano).  
 Mi limitavo a scrivere racconti ideologicamente alieni. E mi è toccato emigrare.  
 Dissidente sono diventato in America.  
 Mi sono convinto che l'America non è una filiale del paradiso terrestre.  
 E questa è stata la mia principale scoperta in Occidente...<sup>28</sup>

## II. Dissidente tra i dissidenti: i diktat della «terza ondata»

A partire dal 1968, gli ebrei sovietici potevano ufficialmente lasciare l'URSS (con alterne limitazioni), effettuando la *aliyah* in Israele. Molti, tuttavia, pur nominalmente diretti nella «patria storica», si stabilivano negli Stati Uniti (più raramente nei Paesi occidentali). I fuoriusciti della «terza ondata»<sup>29</sup> venivano supportati da programmi d'integrazione socio-economica mirati a indebolire l'URSS dall'interno e dall'esterno, sottraendo l'élite artistica, culturale e scientifica di cui si avvantaggiavano i Paesi di accoglienza. Inoltre, come dimostra l'esperienza americana di Dovlatov, il principio etnico alla base dell'emigrazione ebraica si prestava, in URSS e negli USA, a fomentare tensioni interetniche.

Dovlatov aveva lasciato l'Unione Sovietica nel 1978 per stabilirsi a New York, dove già risiedevano la moglie e la figlia. A questo evento vissuto come traumatico e ambivalente, lo «scrittore D.» guarda coll'umoristica temerarietà di chi sa «amare la vita, sapendo sulla vita tutta la verità»,<sup>30</sup> accettando, cioè, che, a causa delle circostanze ambientali, gli umani subiscano cambiamenti imprevisi. La narrativa dovlatoviana, che si poneva come autonoma rispetto alla letteratura sovietica ufficiale e alla dissidenza antisovietica, s'incentrava su ciò che caratterizzava universalmente la condizione umana, intrisa di dolore, nel tentativo di salvarsi dall'assurdo mondo circostante. Attraverso lo «scrittore D.»

<sup>27</sup> Ivi, p. 64.

<sup>28</sup> S. Dovlatov, *La marcia dei solitari* cit., p. 199.

<sup>29</sup> «Terza ondata» viene definita l'emigrazione russo-ebraica dall'URSS verso gli USA, il cui apogeo si è raggiunto tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta. Dovlatov ha continuato a difendere la sua autonomia etica: il settimanale newyorkese «Il nuovo americano», da lui co-fondato a New York (di cui è stato anche direttore), si poneva come voce ribelle in perenne conflitto con i rappresentanti delle due emigrazioni precedenti (quella «bianca», successiva alla Rivoluzione d'Ottobre, e quella minoritaria della «seconda ondata», coincidente col periodo bellico). Il giornale «La nuova parola russa», ad esempio, era l'emblema della protervia antisovietica dell'emigrazione newyorkese in cui prevaleva anche un pronunciato antisemitismo, diretto proprio contro la nuova emigrazione ebraica troppo «sovietizzata».

<sup>30</sup> S. Dovlatov, *La marcia dei solitari* cit., p. 174.

Dovlatov ricusava la manichea «logica inversa» cui si assoggettavano agli scrittori da entrambi i lati della «cortina di ferro»; l'emigrazione dall'URSS non era per lui un trionfale conseguimento della libertà, ma un'ingannevole fuga da se stessi, dalle proprie paure e dal proprio dolore. Questo messaggio percorre come filo rosso l'intera sua opera:

Mia moglie era volata in America, rimettendo all'oceano quello che si dovrebbe decidere di persona.<sup>31</sup>

Una volta le donne ti dicevano: "Mi troverò uno bello e ricco, e allora vedrai!" Ora ti dicono: "Me ne vado in America" ...<sup>32</sup>

Successivamente ci saremmo convinti che l'America non era il paradiso. E questa sarebbe stata la nostra fondamentale scoperta. Ci saremmo convinti che la libertà è tanto incline al male quanto al bene. I suoi raggi fanno crescere in fretta tanto i gladioli quanto la marijuana.

Ma tutto questo l'avremmo capito dopo.

All'epoca, invece, ero un ragazzino ingenuo. Mi attenevo al principio della logica inversa. Quello che andava male da noi doveva essere meraviglioso in America. Laggiù c'era la censura e il vino scadente, qui c'era la libertà e il cognac.

L'America per noi era l'idea del paradiso. Infatti, il paradiso, in sostanza, è ciò di cui siamo privi.<sup>33</sup>

Sono cinque anni che vado a spasso a testa in giù. E non riesco ancora ad abituarci. Infatti, non abbiamo sostituito l'ordinamento sociale. Né la geografia, né il clima. E neppure l'economia, la cultura o la lingua. Meno che mai la nostra natura.

*Gli esseri umani sostituiscono soltanto i loro dispiaceri con altri dispiaceri, tutto qui.* Io ho scelto i dispiaceri di questo paese e, a quanto pare, non ho sbagliato. Adesso ho tutto quello che serve. Ho persino un passato americano.<sup>34</sup>

Compresi che dovevo difendermi dal caos incipiente. Mi aveva perseguitato in Unione Sovietica ed ero andato via. Ora mi aveva raggiunto in America. Il caos e l'assurdo.<sup>35</sup>

L'oneroso e penoso quadro dell'emigrazione offerto dallo «scrittore D.» si contrappone all'imperativo manicheo che imponeva di vedere il

<sup>31</sup> S. Dovlatov, *Noialtri* [1983], trad. it. di L. Salmon, Palermo, Sellerio, 2000, p. 147.

<sup>32</sup> S. Dovlatov, *Il Parco di Puškin* cit., pp. 103-104.

<sup>33</sup> S. Dovlatov, *Il giornale invisibile* cit., p. 69.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 11, corsivo mio.

<sup>35</sup> S. Dovlatov, *Staryj petuch, zapečennyj v gline* [1996], in Id., *Sobranie sočinenij*, 4, Sankt-Peterburg, Azbuka, pp. 222-236: p. 228.

mondo russo/sovietico, secondo lo slogan reaganiano, come l'«Impero del Male». Al pregiudizio ideologico imposto, l'umorista contrapponeva la propria autonoma posizione etica, vista come contrappunto agli assiomi binari.

Per sua natura, l'etica implica l'adesione a un sistema di valori (soggettivi o collettivi) che distinguono Bene e Male a prescindere dall'appartenenza di qualcuno a un gruppo; contano le intenzioni e le azioni: se uccidere o mentire è Male, lo è per chiunque. L'ideologia, viceversa, assume l'assioma che identifica il Bene e il Male con gruppi e/o simboli precostituiti, per esempio, USA vs URSS. Secondo l'ideologia, un gruppo elegge se stesso a riferimento del Giudizio ed è l'appartenenza al gruppo a sancire il Bene, laddove l'esclusione sancisce il Male. L'ideologia della dissidenza, in tal senso, funzionava in modo esattamente speculare a quella sovietica: entrambi, URSS e Occidente, a prescindere da intenzioni e azioni, si eleggevano a emblemi di libertà e superiorità morale, mentre l'*Altro*, il Male, era emblema specularmente di asservimento e primitivismo morale.

Nell'ambito della «terza ondata», da uno scrittore ci si aspettava un atteggiamento verso il tema dell'emigrazione coerente all'ideologia del *tamizdat*, secondo cui l'Occidente (l'America *in primis*) era l'emblema della libertà e del benessere. Invece dell'empatia, era opportuno ottenere una satira che ridicolizzasse il mondo sovietico e ciò che di sovietico sopravviveva nel mondo dell'emigrazione. Dovlatov-umorista, invece, sferrava un attacco per così dire “epistemologico” ai fondamenti stessi della contrapposizione ideologica Occidente/URSS. Sicuramente osservava alcune precauzioni (ogni elemento favorevole alla Russia viene compensato da una critica di pari entità). Tuttavia, nelle sue opere artistiche russe, non ci sono compromessi né con la dignità morale dello scrittore, né con lo stile irreprensibile della sua scrittura. Anche in America Dovlatov diffidava dei compromessi morali, come magistralmente esprimeva lo «scrittore D.» a Daniil Granin, simbolo della letteratura sovietica ufficiale:

Granin disse:

– Lei esagera. Un letterato deve pubblicare. Ovviamente senza sacrificare il proprio talento. C'è una sorta di fessura tra la coscienza e l'abiezione. È indispensabile insinuarsi in quella fessura.

Trovai il coraggio e dissi:

– Mi sembra che accanto a questa fessura sia stata messa una tagliola per i lupi.

Subentrò una pausa pesante.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> S. Dovlatov, *Il libro invisibile* [1985], trad. it. di L. Salmon, Palermo, Sellerio, 2007, p. 44.

A New York, Dovlatov aveva scoperto quanto il mondo dell'emigrazione rispecchiasse quello sovietico: in buona parte vigevano, ribaltate, le stesse regole. Se i comunisti si ritenevano portatori della «Pravda», i dissidenti consideravano se stessi portatori del Bene, autorizzati a condannare chiunque si sottraesse alla binaria logica ideologica. Questa posizione si autoalimentava in modalità tautologica a dispetto di ogni intima coerenza e principio etico:

E mi turbano i bollori anticomunisti che hanno pervaso le menti degli ex compagni del Partito. Ma voi prima dov'eravate, pubblicisti senza macchia e senza paura? Dove nascondevate le vostre concezioni rivelatrici? In galera ci sono andati Sinjavskij e Ginzburg. Ma voi dov'eravate?

Criticare Andropov da Brooklyn è facile. Provate a criticare il direttore della *Nuova Parola Russa* e vi faranno vedere i sorci verdi...

Perché il totalitarismo siete voi. Il totalitarismo è la censura, l'assenza di informazione, il monopolio del mercato, la paranoia delle spie, il purismo linguistico, il soffocamento del vero talento. Il totalitarismo sono le direttive, le risoluzioni, gli imperativi. Il totalitarismo è l'asservimento ai superiori, la sudditanza e il servilismo.<sup>37</sup>

Con severo coraggio l'umorista denunciava la specularità delle ideologie, tale per cui qualsiasi posizione «anti-» assumeva le stesse caratteristiche dell'ideologia a cui si opponeva:

Telefono a Najman: – Tolja, venga con me a trovare Lev Druskin.

– Non ne ho voglia, – dice, – è un tipo così sovietico.

– Come, sovietico lui? Si sbaglia!

– Vabbè, antisovietico, che differenza fa?<sup>38</sup>

Per lo «scrittore D.», il Male non era l'URSS (e tanto meno la Russia), ma la natura umana e, nelle sue parole, si avverte, consapevole, l'eco di Dostoevskij, il più grande cantore della paradossalità umana:

*Ovviamente io non sono Solženicyn. Ma questo mi priva forse del diritto di esistere? E poi i nostri libri sono assolutamente diversi. Solženicyn descrive i lager politici, io quelli penali. Solženicyn era un detenuto, io un sorvegliante. Secondo Solženicyn, il campo di prigionia è l'inferno. Io penso invece che l'inferno siamo noi...<sup>39</sup>*

In coerenza coi massimi riferimenti etici dell'Ottocento russo, lo «scrittore D.» assumeva una posizione etica esplicitamente fondata sulla

<sup>37</sup> S. Dovlatov, *La marcia dei solitari* cit., p. 199.

<sup>38</sup> S. Dovlatov, *Taccuini* cit., p. 46.

<sup>39</sup> S. Dovlatov, *Regime speciale. Appunti di un sorvegliante* [1982], trad. it. di L. Salmon, Palermo, Sellerio, 2002, pp. 11-12, corsivo nel testo, enfasi mia.

«clemenza». Nell'opera più filosofica, *Regime speciale*,<sup>40</sup> viene sviluppata l'idea che gli umani siano in buona parte vittime della furia inevitabile delle circostanze e che sia disonesto applicare formule manichee alla natura umana, ugualmente fragile e incoerente in ogni luogo della terra:

*La seconda verità che ho appreso è ancora più banale. Mi sono convinto che sia stupido dividere gli uomini in buoni e cattivi. Ed anche in comunisti e non comunisti. In malfattori e savii. E persino in uomini e donne.*

*Sotto il peso delle circostanze, l'uomo cambia fino a rendersi irriconoscibile. A maggior ragione in un campo di prigionia.*

*Importanti funzionari dell'economia, senza destare alcun sospetto, si confondevano con la feccia del campo. I conferenzieri della società "Il Sapere" riempivano le fila dei delatori. Gli istruttori di educazione fisica diventavano inveterati tossicodipendenti. I predatori delle proprietà statali scrivevano poesie. I pugili e i sollevatori di pesi si trasformavano nelle "Dunie" del campo e passeggiavano con le labbra dipinte.*

*In condizioni critiche le persone cambiano. Cambiano in meglio e in peggio. Dal meglio al peggio e viceversa [...].<sup>41</sup>*

Non solo, dunque, pur con la sua immancabile gratitudine per il Paese che l'aveva accolto, lo «scrittore D.» non incensava l'America e non banalizzava il concetto di «libertà»,<sup>42</sup> ma – smascherando le complessità del sistema sovietico – esprimeva in ogni opera il suo profondo attaccamento alle proprie origini, di cui, più che mai in America, era diventato consapevole.<sup>43</sup> Senza mai accusare nessuno dei propri fallimenti, lo «scrittore D.» neanche in America si era “messo in riga”; a differenza dei suoi interventi a Radio Svoboda/Liberty, pagati per essere consonanti con l'ideologia dell'emittente, l'opera di Dovlatov-artista è percorsa da un sottile dolore tagliente, dalla lacerazione per la lontananza dalla sua terra, dalla sua gente, dalla sua lingua, dalla sua storia:

*Io non discuto. Lo Stato sovietico non è il posto migliore al mondo. E laggiù c'erano tante cose spaventose. Tuttavia, c'erano anche cose che non dimenticheremo mai [...].*

*Se si urla su una via di Mosca "Aiuto!", la folla accorre. Qui ti passano*

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ivi*, pp. 55-57, corsivo nel testo.

<sup>42</sup> L'America dell'emigrazione letteraria in cui viveva Dovlatov aveva assunto nella sua opera il nome emblematico di «Filiale»: questo è il titolo, peraltro, dell'opera umoristico-parodica in cui, tra le risa, si smaschera bonariamente la meschinità della dissidenza antisovietica (cfr. S. Dovlatov, *La filiale* [1990], trad. it. di L. Salmon, Palermo, Sellerio, 2010).

<sup>43</sup> Basti pensare che il libro dedicato per eccellenza all'emigrazione dall'URSS, *La valigia*, cita in epigrafe i celebri versi di Aleksandr Blok sulla Russia: «Ma anche così, Russia mia, / sei la terra a me più cara...» (S. Dovlatov, *La valigia* [1986], trad. it. di L. Salmon, Palermo, Sellerio, 1999). Quando il libro era uscito, Dovlatov viveva a New York già da cinque anni.

accanto.

Là, in autobus, cedevano il posto agli anziani. Qui non succede mai. In nessuna circostanza. E va detto che ci siamo abituati in fretta pure noi.

In generale c'erano molte cose buone. Ci si aiutava a vicenda un po' più volentieri. E ci si azzuffava senza paura delle conseguenze. E ci si congelava dall'ultima banconota senza tormentosi indugi.

Non sta a me criticare l'America. Io per primo sono sopravvissuto grazie all'emigrazione. E amo sempre più questo paese. Cosa che non m'impedisce, penso io, di amare la patria che ho lasciato...

Esiste il concetto di pubblica opinione. A Mosca era una forza reale. Una persona si vergognava di mentire. Si vergognava di adulare le autorità. Si vergognava di essere venale, furba, cattiva.

Le avrebbero chiuso le porte in faccia. Sarebbe divenuta uno zimbello, un reietto. E questo era peggio della galera.

Qui invece? Sfogliate i giornali e le riviste in lingua russa. Quanto odio e quanta cattiveria! Quanta invidia, quanta boria, miseria e finzione!..

E tacciamo. Ci siamo abituati...

È stupido dividere le persone in sovietiche e antisovietiche. È stupido e squallido.<sup>44</sup>

### III. Manipolazioni traduttive: il dolore censurato (il caso *Ours*)

Il solo oneroso compromesso letterario cui ha ceduto Dovlatov sono state le traduzioni americane e il prezzo per essere tradotto in America e, con ciò stesso, per essere pubblicato sull'inarrivabile «Newyorker», è stato molto alto. Nelle edizioni in inglese, approvate dallo scrittore, vengono sistematicamente violati i suoi primari principi etico-estetici: per far ridere gli americani, non doveva trapelare il suo tormento esistenziale, la fatica del dubbio e dell'autoanalisi, né doveva restare traccia del suo lacerante amore per la patria lontana; ma, soprattutto, veniva rescisso il vincolo col suo stile impeccabile – imitato, ma inimitabile – che si può definire, nella sua unicità, una forma di «Zen sovietico».<sup>45</sup> Tanto più si resta interdetti, leggendo sulla quarta di copertina di *Ours* il “complimento” di Joseph Heller che definisce Dovlatov (sic!) «a gifted Russian émigré with the sense of humor of an American»:<sup>46</sup> suona come amara beffa per uno dei massimi maestri dell'umorismo novecentesco, la cui complessità è la negazione stessa del parodico humor americano.

Sulle sue traduzioni in inglese, Dovlatov ha lasciato un saggio, *Bozzetti traduttivi* (pubblicato su «Inostrannaja literatura» nel 1990),<sup>47</sup> in cui ripercorre gli episodi salienti della sua repentina ascesa alle vette del successo americano. Dovlatov aveva avuto due traduttrici: la prima,

<sup>44</sup> S. Dovlatov, *La marcia dei solitari* cit., pp. 107-108.

<sup>45</sup> Cfr. L. Salmon, *I meccanismi dell'umorismo* cit., pp. 87-88, 129-139.

<sup>46</sup> S. Dovlatov, *Ours*, trans. by A. Frydman, New York, Weidenfeld & Nicolson, 1989, corsivo mio.

<sup>47</sup> S. Dovlatov, *Perevodnye kartinki* cit.

Anne Frydman, era docente alla John Hopkins e aveva tradotto tre libri: *Noialtri*, *Compromesso* e *Regime speciale*, ottenendo riconoscimenti e fama. La seconda, Nina (Antonia) Buis, era a capo (fatto eloquente) della George Soros Foundation, una delle istituzioni più impegnate sul fronte anti-sovietico:

Non più tardi del 24 gennaio torna da Mosca la mia nuova traduttrice americana, che ha sostituito la precedente, Anne Frydman, ammalatasi purtroppo di sclerosi multipla dopo aver ottenuto, due anni fa, un premio per la miglior traduzione per il mio libro *Regime speciale*. Dunque, la mia traduttrice Nina Buis è americana di origine russa, fa un doppio lavoro, nel senso che, come impiego principale, è direttrice della famosa e influente fondazione «Soros». Il 25 le telefono per estorcerle i soldi per il tuo biglietto e la diaria.<sup>48</sup>

Nel saggio si trovano conferme al fatto che Dovlatov, non potendo valutare le proprie traduzioni, si fidava delle traduttrici e degli amici, i quali mentivano sulle traduzioni o, forse, sulla loro stessa capacità di valutarle.

Tanto le traduzioni, quanto le pubblicazioni sul «Newyorker» erano state indubitabile merito di Iosif Brodskij, che apprezzava la narrativa di Dovlatov. Dopo pochi mesi, la traduttrice proponeva d’inviare allo scrittore una bozza della traduzione:

- Presto sarà pronta la brutta copia. Gliela mando.
- E per quale ragione? – dissi io – *Non leggo l’inglese*.
- Ma non le interessa la traduzione? Può mostrarla a qualche conoscente

(Come se i miei conoscenti fossero Hemingway e Faulkner).

Ad essere sincero non mi illudevo. Era difficile che la traduzione potesse essere buona. Infatti, gli eroi dei miei racconti sono detenuti, speculatori, bohémien alcolizzati. Parlano tutti in un tremendo slang. La maggior parte di quello che dicono non lo capisce neppure mia moglie [...].

Ann aggiunse con cautela:

- Mi pare che la traduzione sia buona.

Credevo di aver sentito male. No, aveva proprio detto così: «la traduzione è buona». Cioè, come se niente fosse aveva elogiato il proprio lavoro.

In seguito, mi sarei convinto: si usa così. L’umiltà in America non è una virtù di primo livello. Tanto meno la falsa modestia. Persino nei moduli per farsi assumere c’è la voce: «Come valuta le sue qualità professionali?»

La traduzione di Ann risultò davvero buona. I miei amici, che sapevano benissimo l’inglese, dicevano:

<sup>48</sup> Lettera all’amico A. Ar’ev del 22 gennaio 1989 (S. Dovlatov, *Sobranie sočinenij* [2019] cit., p. 368).

- Leggendo le sue traduzioni, sentiamo la tua voce.
- Chiesi a Brodskij per telefono:
- Ha letto il mio racconto?
- Sì.
- E la traduzione?
- Sì.
- Beh, e com'è?
- Eccellente.
- Poi, come per precisare o forse correggersi:*
- *Può andare.*<sup>49</sup>

Tra le righe, si può recepire la contrapposizione tra il giudizio di Brodskij (che Dovlatov stimava più di chiunque altro) e quello degli altri «amici», ma non si allude alle assolutamente macroscopiche manipolazioni traduttive.<sup>50</sup>

Già con la traduzione americana di *Kompromiss*, uscita nel 1983 (New York, Knopf), era sparito il più significativo ed “esplosivo” «Compromesso decimo», dedicato a Erich Buš, uno dei personaggi più incisivi dell'opera dovlatoviana. Dovlatov non poteva non essersene accorto, sapeva che le sue traduttrici non conoscevano adeguatamente il russo reale. Inoltre, è difficile immaginare che gli fosse sfuggita la chiusa di *Ours* che snaturava completamente l'opera con cui rendeva omaggio alla sua stessa famiglia. Forse, oltre alla confortante “benedizione” di Brodskij, la prospettiva di essere pubblicato sul «Newyorker» (guadagnando cifre altissime) l'aveva predisposto alla rassegnazione.

*Ours* contiene violazioni intertestuali di ogni genere che, grosso modo, rientrano in due macro-categorie:

1) asimmetrie potenzialmente imputabili a «*erreur d'interprétation*»,<sup>51</sup> ovvero a incompetenza linguo-traduttiva (asimmetrie lessicali, terminologiche, morfosintattiche, fraseologiche, pragmatiche, stilistiche). Si tratta dei difetti che accomunano in generale le traduzioni letterarie del Novecento, caratterizzate da diletterismo a prescindere dal Paese, dalle lingue di lavoro e dal grado accademico dei traduttori,<sup>52</sup>

2) manipolazioni ideologiche volontarie, soprattutto omissioni e aggiunte. Mentre talune omissioni potrebbero ipoteticamente rientrare

<sup>49</sup> S. Dovlatov, *Perevodnye kartinki* cit., p. 249, corsivo mio.

<sup>50</sup> Nello stesso brano si legge anche dell'esclusione per eccessiva presunzione di una terza traduttrice: «Poi avevo fatto amicizia con l'affascinante Liza Tucker, per nulla stupida. Pure aveva espresso il desiderio di occuparsi dei miei racconti. Le chiedo: – Ha già tradotto qualcosa dal russo? – Sì, – risponde lei, – i versi di Cvetaeva. E aggiunse: – Tradotti da me suonano meglio che in originale. Ecco questo non potevo mandarlo giù e, purtroppo, la nostra amicizia si sarebbe interrotta»: *ivi*, p. 250.

<sup>51</sup> T. Samoyault, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020, p. 62.

<sup>52</sup> Cfr. L. Salmon, *La traduttologia come 'stetoscopio' delle humanities. Il rigore come missione della slavistica*, in «Europa Orientalis», 40, 2021, pp. 35-57.

nella prima macro-categoria (il traduttore eliminava ciò che non sapeva tradurre),<sup>53</sup> altre alterano la funzione stessa del TP e, insieme alle aggiunte estranee al TP, trasformano il dolore umoristico in una sorta di “*think pink*”: l’amarrezza si tinge di parodia, il rimpianto russo si trasforma in “happy end” americano.

Come avveniva per Čechov,<sup>54</sup> che Dovolatov eleggeva a modello prediletto,<sup>55</sup> i finali dei suoi libri racchiudono la chiave per interpretare il senso di tutta l’opera. Questo avviene più che mai in *Naši*, dove l’autore ripercorre il passato della propria famiglia, tratteggiando in una sequela di bozzetti i personaggi più significativi della sua vita (compresa Glaša, il suo cane). L’ultimo capitolo dell’opera, lapidario e incisivo, è uno sferzante esempio di «riso tra le lacrime» in due soli capoversi, dove ogni parola – secondo la poetica dovlatoviana – si pone come «soluzione» (*razvjazka*) dal dirompente effetto psico-cognitivo e assume il ruolo di commento e di morale umoristica. Dovolatov aveva scelto l’epilogo con rituale precisione: in inglese non ne resta traccia.

Si riporta di seguito il brano in russo, cui seguono la traduzione italiana e la “versione” americana. Vengono indicate in corsivo le parti non equivalenti e sottolineate quelle del tutto assenti nel TP (il punto con l’omissione dell’acme finale del testo russo è segnalato con tre puntini tra parentesi quadre):

#### ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Перед вами – история моего семейства. Надеюсь, она достаточно заурядна. Мне осталось добавить лишь несколько слов. 23 декабря 1981 года в Нью-Йорке родился мой сынок. Он американец, гражданин Соединенных Штатов. Зовут его – представьте себе – мистер Николас Доули.

Это то, к чему пришла моя семья и наша родина.<sup>56</sup>

#### Capitolo tredicesimo

Dinanzi a voi c’è la storia della mia famiglia. Spero sia abbastanza ordinaria. Da aggiungere restano solo poche parole. Il 23 dicembre 1981 a New York è nato mio figlio. È un americano, un cittadino degli Stati Uniti.

<sup>53</sup> Ad esempio, in traduzione americana viene completamente omissa l’espressione (ripetuta tre volte) «*Abanammat*» (capitolo secondo) che, dietro l’aspetto di formula arcana, racchiude un eufemismo della più diffusa imprecazione volgare russa («*ě\* tvoju mat’*») e aiuta a connotare la figura dello spaventoso e attraente nonno Stepan.

<sup>54</sup> Cfr. A.G. Gornfel’d, *Čechovskie finaly*, in «*Krasnaja nov’*», 8-9, 1939, pp. 286-300.

<sup>55</sup> «Eppure vorrei somigliare soltanto a Čechov» (S. Dovolatov, *Taccuini* cit., p. 69).

<sup>56</sup> S. Dovolatov, *Naši*, Ann Arbor, Ardis Press 1983, p. 140.

Si chiama – figuratevi un po' – Mister Nicolas Douly.

Questo è quel che ne è della mia famiglia e della mia *patria*.<sup>57</sup>

Kolya

Before you is a history of our family. I hope it is sufficiently ordinary. There are only a few words left to add.

*Last autumn, in mad New York City, my little son was born. He is an American, a citizen of the United States. My wife and I have dubbed him with this unwieldy but accurate title:*

*“Our own round-the-clock, fully operational, dear little factory of positive emotions”.*

*His name, in Russian, is Nikolai; we call him Kolya. Someday he may be addressed as Mister Nicholas Dowley. [...] He will have his own history, but it will be the history of another, American family.*

*With Kolya, this book is done. I hope it is clear to everyone that it has been his story.*<sup>58</sup>

Si noti la tecnica manipolatoria con cui la parola «*American*» (che nel TP è presente, ma innesca una reazione di malinconia) viene associata alla stringa «*positive emotions*» del lungo frammento assente nel TP, attinto in realtà da *La filiale*, in un contesto completamente diverso.<sup>59</sup> Il fraudolento e sconvolgente commento sulla «*American family*» supporta l'idea che il senso escatologico della famiglia fosse superare i primitivismi euro-caucasici mediante la “catarsi” americana.

Valutando le stringe aggiunte e quelle omesse, non si può considerare involontario il ribaltamento dell'effetto etico-estetico della dirompente chiusa di *Nashi*, tanto più se, in sua vece, è codificato un messaggio che innesca una risposta psico-cognitiva opposta. Difficilmente anche il più ingenuo e impreparato russista dilettante avrebbe potuto non cogliere la densità affettiva della *razvjazka* dovlatoviana che, a ogni lettura, commuove fino alle lacrime. La frase «Questo è quel che ne è della mia famiglia e della mia patria»,<sup>60</sup> con la struttura della sentenza filosofico-umoristica, condensa rimpianto e rassegnazione: Dovlatov lo definiva «sorriso della ragione».<sup>61</sup>

<sup>57</sup> S. Dovlatov, *Noialtri* cit., p. 149.

<sup>58</sup> S. Dovlatov, *Ours* cit., p. 133.

<sup>59</sup> Quando Kolja risponde al telefono allo «scrittore D.» che chiama dalla California, viene detto: «Recentemente io e mia moglie gli abbiamo trovato un soprannome voluminoso, ma molto preciso, ovvero: “Ben attrezzato, sempre attivo, microstabilimento di emozioni positive”» (S. Dovlatov, *La filiale* cit., pp. 168-169).

<sup>60</sup> Alla traduzione italiana si può contestare la scelta (che tutt'oggi parrebbe obbligata) di rendere con «patria» (in russo, «*otečestvo*»/«*otčizna*», da «*otec*», «padre») la parola russa «*rodina*», che indica invece il lato femminile della «terra che ci ha generato» (se esistesse, sarebbe la «*matria*»).

<sup>61</sup> «L'umorismo è inversione della vita. Per meglio dire, l'umorismo è inversione del senso

Se anche Frydman non fosse stata in grado di produrre una chiusa aforistica della stessa levatura, non poteva non aver inteso che quella era la chiave interpretativa per l'opera intera. Eliminarla del tutto e riempire il testo di aggiunte in chiave "happy end" è un atto filologicamente e letterariamente vandalico.

Il finale russo (e quello italiano) operano una virata *verso il passato familiare e verso la madre-Russia*, laddove il messaggio in inglese è che Kolya, il primo americano della famiglia, proietta tutti *verso il futuro e verso gli Stati Uniti*. Si noti che il piglio ottimistico del falso-finale è quanto di più incompatibile con la scrittura dovlatoviana in cui (come ben si era espresso Popov) il «sangue» è «l'unico inchiostro». Allo «scrittore D.» viene tributato un compiaciuto campanilismo americano che, per stile e per sentire, è l'antitesi della sua poetica.

Non a caso, una ventina d'anni fa, Aleksej Zverev, amico di Dovlatov, restava interdetto che una sua conoscente americana potesse leggere *Ours* «ridendo fino alle lacrime dalla prima all'ultima pagina». <sup>62</sup> Zverev osservava con malinconia che, per quanto qualcuno conoscesse Mosca,

per ogni occidentale, noi siamo rimasti un Paese delle meraviglie con cui non teme confronti alcun «Regno degli specchi storti». <sup>63</sup>

Vero è, altresì, che il rifiuto del dolore non ha risparmiato neppure quei lettori russi, soprattutto tra gli emigrati, che hanno scambiato la prosa umoristico-filosofica di Dovlatov per una leggera aneddotica sarcastica, laddove in Dovlatov il sarcasmo è assente e di "leggero" non c'è una sola parola. Zverev definiva il fenomeno «triste». <sup>64</sup>

Si aggiunga, inoltre, un altro inquietante corollario dello snaturamento americano: quasi contemporaneamente alla traduzione in inglese di Frydman, usciva anche quella tedesca, sul cui frontespizio era esplicitato: «Aus dem Russischen von Gabriele Leupold». <sup>65</sup> Eppure, il tredicesimo capitolo "tradotto dal russo" è un calco pedissequo del testo americano:

Kolja

Vor Ihnen liegt die Geschichte meiner Familie. Ich hoffe, sie ist ausreichend gewöhnlich. Ich habe nur noch wenige Wrote hinzuzufügen.

---

comune. Un sorriso della ragione» (S. Dovlatov, *Taccuini* cit., p. 134).

<sup>62</sup> A. Zverev, *Zapiski slučajnogo postojal'ca*, in S. Dovlatov, *...poslednjaja kniga...* cit., pp. 354-375: p. 357.

<sup>63</sup> *Ibidem*. Si allude all'omonimo film sovietico del 1963.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> S. Dovlatov, *Die Unseren. Ein Russisches Familienalbum*, aus dem Russischen von G. Leupold, Frankfurt Am Main, S. Fischer, 1989-1990.

*Im letzten Herbst* wurde, in der verrückten Stadt New York, mein Kleiner Sohn geboren. Er ist ein Amerikaner, Bürger der Vereinigten Staaten von Amerika. Meine Frau und ich haben ihm diesen umständlichen aber zutreffenden Namen gegeben:

»Unsere eigene Rund-um-die-Uhr-voll-funktionierende-süße-kleine-Fabrik-der-positiven-Empfindungen.«

Sein Name ist auf Russisch Nikolai ; wir nennen ihn Kolja. Einse Tages wird man ihn vielleicht mit Mister Nicholas Dowley ansprechen. Er wird seine eigene Geschichte haben, aber es wird die Geschichte einer anderen, einer amerikanischen Familien sein.

Mit Kolja schießt dieses Buch. Ich hoffe, es ist allen klar geworden. Daß es hier von allem um ihn ging.<sup>66</sup>

Nell'ambito delle manipolazioni traduttive, qui non si tratta di «valutazione neutrale» o di «valutazione oppositiva passiva», ma di «posizione contrapposta evidente», espressa attraverso stereotipi e/o giudizi di valore.<sup>67</sup>

#### IV. Commento conclusivo

Dovlatov aveva dichiarato:

non posso valutare la qualità delle traduzioni delle mie cose e, in generale, se mi ritrovo fuori dalla cerchia degli emigranti, praticamente mi sento un idiota.<sup>68</sup>

A prescindere dall'attaccamento dello scrittore al mondo russo e dalla sua inusuale indifferenza per la lingua del Paese in cui aveva scelto di vivere e morire, suscita perplessità che lo scrittore davvero credesse agli «amici» che gli dicevano come, leggendo Frydman, «sentissero la sua voce».<sup>69</sup> Tanto più che Dovlatov era particolarmente scettico sugli slavisti-traduttori occidentali «di buona volontà» che disponevano solo di «un'infinità di dizionari russi» in cui era assente «il variegato lessico quotidiano».<sup>70</sup>

Si potrebbe ipotizzare che Dovlatov si attenesse al pregiudizio che le traduzioni dovessero essere «meno efficaci» rispetto ai TP,<sup>71</sup> tuttavia era

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>67</sup> Cfr. L.P. Jarkina, I.A. Pugačev, *Perevod ideologii v svete funkcional'no-kommunikativnogo podčoda*, in «Filologičeskie nauki. Naučnye doklady vysšej školy», 6s, 2022, pp. 78-83: p. 80.

<sup>68</sup> S. Dovlatov, J. Bobko, *Istorija rasskazčika* cit., pp. 561-562.

<sup>69</sup> S. Dovlatov, *Perevodnye kartinki* cit., p. 249.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 258). Un traduttore professionista sa di dover disporre di un bilinguismo sufficiente a leggere il testo da tradurre senza alcun dizionario, altrimenti l'effetto estetico è annullato a priori. I dizionari possono servire per controllare e misurare le equivalenze, non per leggere i testi (cfr. L. Salmon, *I meccanismi dell'umorismo* cit., pp. 161-196).

<sup>71</sup> Cfr. A. Lefevere, *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame* cit., p. 97.

stato proprio lui ad asserire (senza troppo scherzare) che le traduzioni in russo fossero opere letterarie migliori di quelle scritte dagli stessi autori russi.<sup>72</sup> Nel complesso, leggendo le sue pagine critiche sulle traduzioni, emerge un quadro paradossale e ambivalente: la diffidenza dell'autore si alterna a una poco convincente ingenuità.

Le manipolazioni americane di Dovlatov sono talmente vistose e propriamente “violente” (a livello ideologico, filologico e stilistico) da non trovare classificazione neppure tra i diversificati esempi proposti da Samoyault nel suo libro *Traduction et violence*.<sup>73</sup> Né rientrano, del resto, nelle classificazioni condivise dagli studi più recenti sul rapporto tra censura e traduzione come fenomeno preminentemente legato al totalitarismo, all'imperialismo e alle dittature,<sup>74</sup> ovvero all'ambito che Rudnickaja identifica con «gli Stati non democratici».<sup>75</sup>

Per quanto riguarda gli Stati Uniti, il cui imperialismo culturale è oggi tangibile ovunque nel mondo, oltre ai riferimenti a taluni *case studies* (come quello dell'*Ulisse* di Joyce, censurato negli USA fino al 1933),<sup>76</sup> particolarmente interessante è l'idea di Sariz che esista una «more pervasive and prevalent form of censorship».<sup>77</sup> A questa, parrebbe, si possono ricondurre le manipolazioni sui testi dovlatoviani:

Private intervention of nongovernmental groups, teachers, librarians, and parents practice censorship in the form of book removal, blacklisting, protests, and boycotts. The society is, in this way, included in the establishment of a sort of self-censorship system in the absence of a strict formal censorship mechanism, which can prove to be quite alarming for a repressive or an emerging repressive regime.<sup>78</sup>

<sup>72</sup> Cfr. S. Dovlatov, *Perevodnye kartinki* cit., p. 256; Id., *Taccuini* cit., pp. 144-145.

<sup>73</sup> T. Samoyault, *Traduction et violence* cit.

<sup>74</sup> Cfr., ad esempio, P. Fawcett, *Ideology and Translation*, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. M. Baker, London-New York, Routledge, 2001, pp. 106-111; A.I. Klišin, 2019a, *Praktika perevoda i čelovečeskij faktor*, in *Innovacionnye processy v sovremennoj nauke*, pod. red. A.I. Vostrecov, Praga, Mir Nauki-vyd. Osviceni, 2019, pp. 338-347; Id., *Praktika perevoda i cenzura*, in «Izvestija Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo ekonomičeskogo universiteta», 5-1, 119, 2019, pp. 151-154.

<sup>75</sup> N.N. Rudnickaja, *Perevod kak ob'ekt vozdeystvija političeskoj ideologii*, in «Baltijskij gumanitarnyj žurnal», 1, 2013, pp. 25-28: p. 25.

<sup>76</sup> Cfr. I. Sariz, *Censorship(s) in Translation*, in «Journal of Intellectual Freedom and Privacy», 2, 3-4, 2017, pp. 3-6: p. 4.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>78</sup> Resta da verificare se a essere “allarmante” non sia solo un sistema di censura esplicito e identificabile (verso cui ci si attrezza per aggirarlo), ma anche l'ineffabile sistema di censura celato dietro l'assioma della “democrazia” e, per ciò stesso, molto meno contrastabile (soprattutto se agevolato da situazioni suadenti nei confronti di autori “contrattualmente deboli” che ambiscono a fama e/o guadagni).

Merita osservare che, non di rado, gli studi stessi su censura e manipolazione in traduzione si rivelano ideologicamente connotati, pregiudicando l'obiettività del dibattito scientifico stesso. Un esempio è lo studio di Natalija Rudnickaja. La studiosa dapprima elenca utilmente le quattro principali ragioni di censura sulle traduzioni: quella istituzionale che agisce «in ogni tappa del processo traduttivo»; i freni economici che riguardano anche gli Stati «democratici»; l'ideologia politica che agisce sull'«opinione pubblica» e «la valutazione negativa dell'élite politica nei confronti di determinate correnti letterarie o filosofiche».<sup>79</sup> Successivamente, tuttavia, Rudnickaja finalizza la sua indagine a pretestuali e controargomentabili accuse verso la politica culturale sovietica nei confronti della traduzione, assumendo una posizione ideologica che valica i limiti del deontologico agire scientifico.<sup>80</sup> Alle motivazioni delle censure e manipolazioni traduttive va aggiunta, in realtà, la prassi di diffondere nella più accessibile lingua occidentale (l'inglese) i testi ideologicamente più allineati o comunque funzionali alla visione dei rispettivi sponsor ideologici (editori, associazioni, fondazioni, agenzie statali), atti a pregiudicare l'immagine del mondo russo (non solo sovietico) nel suo complesso. A questa prassi il mondo della dissidenza anti-sovietica non era estraneo e, nel caso specifico di Dovatov, è innegabile l'intento di Frydman (e dei suoi supporter) di neutralizzare ciò che nei testi russi dello scrittore avrebbe potuto intaccare i radicati stereotipi filoamericani della sovietofobia occidentale.

Pur senza disporre di elementi definitivi per attestare il meccanismo che ha portato alla grave alterazione dello stile e dei contenuti del testo dovlatoviano di *Nasī* in inglese (e, specularmente, in tedesco), si può affermare che il processo di traduzione e diffusione della *povest'* dovlatoviana riflette interventi non compatibili né con l'etica personale, né con la deontologia professionale. Inoltre, e soprattutto, un siffatto approccio ideologico nega il principio stesso della traduzione come azione per favorire la conoscenza reciproca tra i popoli, per sviluppare rispetto e positiva curiosità per le culture lontane, per lo più del tut-

<sup>79</sup> N.N. Rudnickaja, *Perevod kak ob'ekt vozdejstvija političeskoj ideologii* cit., p. 26.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 27. Rudnickaja propone affermazioni generalizzate e prive di argomentazioni, come quella secondo cui, «negli ultimi decenni» dell'Ucraina sovietica, l'URSS avrebbe contribuito a instillare nel popolo ucraino diffidenza per le traduzioni in ucraino (*ivi*, p. 26), oppure che il regime sovietico avrebbe tradotto prevalentemente «i classici» la cui «personalità di autori» non costituiva «una minaccia per il regime dominante e la sua ideologia». Anche le osservazioni sulla supposta «censura lessicale dei volgarismi» (con l'esempio della celeberrima traduzione di Salinger firmata da Rita Rajt-Kavaleva), che aprono una tematica interessante, ma di estrema complessità, si risolvono nel saggio di Rudnickaja in semplicistiche conclusioni ideologiche prive di analisi e di dati. Purtroppo, non solo nei Paesi totalitari, non solo in Occidente, ma anche nel cosiddetto «spazio postsovietico», la ricerca accademica ha diffuso non di rado conclusioni manifestamente ideologiche, atte a creare reciproca diffidenza (se non aperta avversione) tra i popoli.

to ignote (fuori dai pregiudizi) al lettore di arrivo. Dovlatov – massimo “sabotatore di stereotipi” in epoca sovietica – viene tradotto secondo la visione a lui estranea del *main stream* dissidente americano.

Il caso di *Ours* ricorda, alla lettera, la metafora della «traduzione come guerra tra i mondi». <sup>81</sup> Infatti, da almeno cinquant’anni, la dominante cultura occidentale assume e impone il postulato secondo cui, evidentemente, un emigrato russo non può che sognare che un figlio americano cancelli le origini della propria stirpe, di cui, evidentemente, non può che vergognarsi. In altre parole, le manipolazioni effettuate sui testi di Dovlatov paiono direttamente collegate, per dirla con Baumgarten al «discourse wich is dominant by Anglo-Saxon values», <sup>82</sup> in cui ideologia implicita e intento politico esplicito si sovrappongono.

Il danno arrecato all’immagine di Dovlatov dalle traduzioni americane è tanto maggiore quanto più vige oggi il truisimo lefeveriano secondo cui, se un lettore non può controllare il TP, «the translation, quite simply, *is the original*». <sup>83</sup>

<sup>81</sup> Cfr. E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako “wojna światów. W kręgu translatologii i komparatystyki*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe, 2009.

<sup>82</sup> S. Baumgarten, *Ideology and Translation* cit., pp. 64-65.

<sup>83</sup> A. Lefevere, *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame* cit., p. 110.



Sezione monografica *Tradurre il trauma*

## Denarrazione della storia, ripetizione del trauma, e alcuni tentativi di processare una traduzione “perduta”

RENATA MORRESI

*Università degli Studi di Padova*  
renata.morresi@unipd.it

**Abstract.** This paper explores the reflections generated by the translation of *Zong!, as told to the author by Setaey Adamu Boateng* (2008) by nourbeSe philip, reflections which first took shape while I was translating the long poem and continued after the accusation towards the Italian version (Benway Series, 2021). As one of the translators, I interpreted *Zong!* as a reinvention of the archive of modernity, which becomes active memory in moments of crisis. I compare my interpretation with my re-reading of it as urged by philip, and I conduct the comparison also in the form of self-critique and reflection on an all-encompassing translatorial action. I will examine the limits and implications of the “lost” translation, taking into account the circumstances of the book’s production and its controversial reception, in the hope of fostering new avenues of practice and research.

**Keywords:** poetry, archive, history, untranslatability.

**Riassunto.** Il saggio esplora le riflessioni generate dalla traduzione di *Zong! as told to the author by Setaey Adamu Boateng* (2008) di nourbeSe philip, nate mentre lavoravo alla traduzione del lungo poema e continuate in seguito, dopo le accuse mosse all’edizione italiana (Benway nel 2021). Qui rifletto sulla mia interpretazione di *Zong!* come reinvenzione dell’archivio della modernità che diventa memoria riattivabile nei momenti di crisi. La confronto poi con la mia ri-lettura, sollecitata dalle istanze di philip, che intraprendo anche in forma di auto-critica e riflessione su una azione traduttiva più completa. Considerando le circostanze materiali di produzione del libro e la sua controversa ricezione, mi interrogo sui limiti e le implicazioni della traduzione “perduta”, con l’auspicio di aprire nuove dimensioni di pratica e di ricerca.

**Parole chiave:** poesia, archivio, storia, intraducibilità.

### **Denarrazione della storia, ripetizione del trauma, e alcuni tentativi di processare una traduzione “perduta”**

La materialità delle lingue non può essere filtrata e purificata. Le lingue rimangono grumose, nella parola come nel silenzio, e l'equivalenza è una illusione. Eppure questo non spegne il desiderio di attraversare quella consistenza – la lingua di tutti e nessuno, repertorio ricevuto e lessico familiare, foresta di simboli o camera d'echi – con un altro corpo, con attrito e contatto. È un desiderio forse ancora più forte nella traduzione della scrittura poetica, che trova nell'incarnazione verbo-sonora di un gesto specifico una materia infuocata di ardua manipolazione. Nella traduzione di poesia non c'è un singolo tratto fonosimbolico, pronunciato o alluso, che possa rimanere tale, anche laddove dovesse rimanere inalterato (nel caso di un prestito, per esempio), poiché la rete di altri elementi co-testuali e contestuali cambia sempre irrevocabilmente. Eppure, la materialità di un testo letterario non è la causa di una irriducibile distanza ma il solo campo possibile dove può aver luogo l'avvicinamento, e dove chi traduce si trova a lavorare affinché altri si avvicinino e possano leggere: «Language diversity is the nature of language, not its aberration, or even less a curse».<sup>1</sup>

Il testo, certo, non è mai solo. Il processo traduttivo, non solo linguistico, non solo ideale, avviene anche nell'incrociarsi e sovrapporsi di questioni storico-culturali, e può entrare in collisione con i molti attori che partecipano dell'evento pubblico del testo (la sua pubblicazione): vi sono, oltre a chi scrive e traduce, istituzioni, editori, proprietari dei diritti, segreterie, direttori di collana, curatori, revisori, collaboratori, grafici, critici, lettori del testo di arrivo e persino non-lettori portatori di interesse per il testo. E poi c'è la storia, che si rifrange nella storia letteraria come nelle storie individuali con il suo portato di violenza e iniquità. La traduzione nel mondo globalizzato non ha una qualità etica intrinseca: può essere il risultato di un pensiero coloniale che un tempo pretendeva di ripetere se stesso ovunque e oggi dà come naturale l'imposizione delle proprie lingue prese come espressioni nazionali omogenee, depurate e normalizzate. Nella scrittura poetica è ancora l'evidenza di una ricerca di contatto e di trasformazione, un tentativo di avvicinamento che viene messo alla prova dalle asimmetrie di potere che «the humanist strategy»<sup>2</sup> in sé non riesce a superare, anzi, spesso

<sup>1</sup> S. Bertacco, N. Vallorani, *The Relocation of Culture: Translations, Migrations, Borders*, New York, Bloomsbury, 2021, p. 22.

<sup>2</sup> S. Wynter, *Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument*, in «The New Centennial Review», 3, 3, Fall 2003, p. 297.

replica se rimane nella visione umanistica classica impostata sulla «colonial difference».<sup>3</sup>

Esiste il testo come mondo, ma esiste anche il mondo extratestuale di cui il testo è impastato, che lo anima e in vari modi esercita pressioni su di esso, e in cui la traduzione – per incomprensioni umane, per vincoli tecnici, per ingiustizie sistemiche, che superano e investono la questione interpretativa – può perdere autorità come attività ermeneutica e rimanere schiacciata nel deflagrare di conflitti culturali e politici. Allora la traduzione, come risultato di un lavoro, come opera creativa e come processo di confronto, può essere “perduta”. Nel senso duplice di venire considerata “immorale” trasgressione rispetto all’opera di partenza, forma di violazione epistemica, e di andare perduta nel suo intento, ovvero svuotata di senso. Ma una traduzione “non buona” può ancora essere una buona traduzione? E la soppressione di una traduzione “cattiva” può finire per restringere le possibilità interpretative dell’opera originale invece che difenderne la comprensione “autentica”? Come coltivare, in quel campo di confronto e sfida che è il testo letterario, una fiducia nella traduzione come conversazione tra testi che possa innescare una conversazione tra mondi, istituzioni, persone? O questa conversazione deve preesistere, pena l’abolizione del testo stesso come possibilità di avvicinamento? Queste e altre domande, come spiegherò, non prescindono da un coinvolgimento affettivo di me che sto scrivendo, e non intendono rivendicare una legittimità astratta data da presunti universali traduttivi; piuttosto vorrebbero ammettere la possibilità di presentare una interpretazione, che consiste anche di una auto-critica e auto-interrogazione (né finali, né risolutive) e di una descrizione delle circostanze complesse, materiali appunto, che non si lasciano bene afferrare da schemi binari predeterminati o da facili meccanicismi. Non offrirò alcuna risposta univoca o difesa d’ufficio o asserzione di verità superiore, ma spero che l’occasione di fornire dei dati e porre alcune domande possa aprire nuove dimensioni di pratica e di ricerca.

Cercherò di ricostruire in breve la scena materiale della “perdita” riferendomi ad alcuni episodi ben precisi che hanno riguardato la versione italiana di *Zong! as told to the author by Setaey Adamu Boateng* (2008), dell’autrice nera tobago-canadese nourbeSe philip,<sup>4</sup> che se ne definisce «unauthor»,<sup>5</sup> edita dall’italiana «Benway Series» (collana delle edizioni

<sup>3</sup> W.D. Mignolo, *The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference*, in «The South Atlantic Quarterly», 101, 1, 2002, pp. 57-96.

<sup>4</sup> Dal 2023 philip si firma con la minuscola: userò la grafia da lei scelta parlando dell’autrice nel corpo del testo, e la maiuscola nei riferimenti bibliografici che si riferiscono a sue pubblicazioni degli anni precedenti.

<sup>5</sup> L’edizione usata, salvo altrimenti indicato, sarà: N. Philip, *Zong! as told to the author by Setaey*

Tielleci di Colorno, Parma), tradotto dalla sottoscritta e curato insieme ad Andrea Raos, con il contributo traduttivo di Raos stesso per gli apparati e di Mariangela Guatteri per la sezione più eminentemente visiva del testo intitolata *Ebora*. Il libro italiano è stato rigettato da Philip come “sbagliato” ed è stato il bersaglio di una tempesta di accuse e denunce svoltasi su social media e piattaforme online che ha poi ispirato parte della critica successiva più strutturata. Proverò ad arrivare a considerazioni più complessive sulla vicenda, “terminata” con l’inevitabile – e penso, per le ragioni che spiegherò, giusta – sospensione della diffusione dell’opera, con le problematiche conseguenze di un dibattito social che ha visto il «collasso dei contesti»,<sup>6</sup> e con quella che giudico una doppia rimozione: da una parte una riduzione del valore spirituale dell’opera come recupero ed elaborazione della memoria traumatica, e dall’altra una limitazione della sua risonanza e della possibile costruzione di nuovo senso, data da una difesa a oltranza della sua incommensurabilità e irriducibile materialità.

Coinvolta come sono stata nei fatti come traduttrice – che non si è mai espressa pubblicamente durante l’inflammare della *querelle* se non in una comunicazione apparsa sul sito dell’editore italiano Benway<sup>7</sup> – spero di poter offrire una visione almeno un poco più completa di una vicenda molto sfaccettata, che ha già suscitato diversi contributi di vario taglio, critico, teorico e generalista, a volte lacunosi o imprecisi, data anche l’aleatorietà delle condizioni del dibattito iniziale.<sup>8</sup>

---

*Adamu Boateng*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2008, p. 196, d’ora in avanti Z.

<sup>6</sup> M. Fasoli, *Il benessere digitale*, Bologna, il Mulino, 2019, p. 66.

<sup>7</sup> La riflessione è apparsa, insieme ad altre risposte all’appello di Philip che dà il titolo alla pagina, in *The Italian Translation of «Zong!» must be destroyed!*, in «Benway Series», 18 settembre 2021, [benwayseries.wordpress.com/2021/09/18/the-italian-translation-of-zong-must-be-destroyed](https://benwayseries.wordpress.com/2021/09/18/the-italian-translation-of-zong-must-be-destroyed) (ultimo accesso: 3/1/2025).

<sup>8</sup> La polemica, particolarmente veemente su Facebook, ha alimentato fraintendimenti e nozioni imprecise o infondate. Per esempio: nell’ultimo contributo critico in ordine di tempo sull’argomento si dice che «the Italian translation is the only published attempt» (A. Bazzoni, *Translating across Lines of Identity and Domination: The Case of M. NourbeSe Philip’s «Zong!»*, in «Comparative Critical Studies Online Supplement», 2023, p. 40), ma del 2020 è sia la traduzione danese di Kristian Tanghøj per Æther (ora introvabile ma visualizzabile in un *flipthrough* del 16 novembre 2020 su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=OUaguaGkFJA&t=4s>, ultimo accesso: 3/1/2025), sia la versione inglese, per Silver Press, subito ritirata per via delle diverse dimensioni della pagina (la casa editrice inglese ha spiegato la circostanza in uno *statement* apparso on-line il 25 luglio 2021, <https://www.silverpress.org/blogs/news/statement-zong-by-m-nourbe-se-philip>, ultimo accesso: 3/1/2025). Nel suo contributo al *Dossier «Zong!»* di «Testo a Fronte» Carotenuto mi attribuisce una enfatica difesa della traduzione affermando che per me «non può né deve essere ritirata dal mercato» (S. Carotenuto, *La “lingua comune” in «Zong!» di NourbeSe Philip: s/volte traduttive*, in «Testo a Fronte», I-II, 66-67, 2022, p. 44), cosa molto lontana dalla realtà e dai miei tentativi di proporre una mediazione, fermare la pubblicazione e rifare la traduzione. Conor Garel, in un articolo di taglio più generalista, riprende i termini della polemica come socializzata on-line («The next time Philip heard from anyone about the Italian translation of Zong! was five years later»), omettendo contatti e conversazioni che si erano invece verificate (C. Garel, *Why This Poet Declared War*

Nel giugno 2021, ricevuta la notizia dell'imminente pubblicazione di *Zong!* in Italia assieme alle ultime bozze della sua opera in traduzione, la storia «that cannot be told yet must be told but only through its untelling» (Z, p. 207), philip reagì con un deciso rifiuto del lavoro in italiano. Elena Basile ha definito questa reazione una «ri-traumatizzazione»,<sup>9</sup> evocando l'attraversamento disumanizzante dello schiavismo a partire dalla predazione, dalla tortura e dall'omicidio caratteristici del *middle passage* che sono del libro. philip scriveva di non riconoscere la sua opera ed elencava, in due email e in altre seguenti comunicazioni pubbliche, le sue ragioni: disapprovava la copertina e il formato, trovava che il testo ricevuto fosse carente rispetto a una delle qualità del libro che sentiva come fondamentale, la non-negoziabile organizzazione degli spazi bianchi come poetica del silenzio e del respiro, e pensava che l'intera traduzione, i cui diritti erano stati venduti per una somma giudicata modesta, e che era stata realizzata senza la sua supervisione da un gruppo di persone bianche, non fosse accettabile. È difficile suggerire lo choc con cui la prima email fu ricevuta, il numero di contatti convulsi che seguirono tra editori e traduttori, e la prostrazione nel non riuscire, tramite indirizzo diretto o per mediazione di terzi, ad avere risposta circa la mia proposta di parlare e rivedere il testo. Parte della corrispondenza attorno alla traduzione è stata pubblicata da philip nella sua pagina web:<sup>10</sup> non contiene tutti gli scambi ma quelli essenziali per capire la sua disapprovazione del progetto. In attesa di istruzioni più chiare, forse sperando nella collaborazione di Wesleyan, per cui la traduzione corrispondeva «page by page»,<sup>11</sup> Benway, sostenendo la va-

---

*on Her Own Book*, in «The Walrus», 27 ottobre 2022 <https://thewalrus.ca/why-this-poet-declared-war-on-her-own-book/>, ultimo accesso: 3/1/2025). Questi contributi si sono in parte basati su un accesso selettivo e incompleto a comunicazioni personali e status sui social media, dove quello che è “tecnicamente” chiamato *shitstorm* ha oscurato la comunicazione e ridotto la riflessione critica a una caccia al profilo morale e alle “reali” motivazioni dei soggetti coinvolti. Autrice, traduttori, editori e altri soggetti sono diventati così oggetti di un dibattito anomico, diffuso e imprevedibile, al di fuori di un contesto condiviso e senza possibilità di mediazione (sul tema vedi B.C. Han, *Nello sciame. Visioni del digitale*, trad. it. di F. Buongiorno, Roma, Nottetempo, 2015). Già la serie apparsa su «Pulp Magazine» a ridosso degli eventi ha notato i limiti di un confronto «ideologicamente bloccato», che preclude proprio quel che è uno degli aspetti più rilevanti di *Zong!*: l'esplorazione del rapporto tra estetica, etica e politica. Vedi L. Mari, «Zong!» *Translation – handle with care*, in «Pulp Magazine», 2 febbraio 2022, <https://www.pulplibri.it/zong-translation-handle-with-care/> (ultimo accesso: 3/1/2025).

<sup>9</sup> Durante il convegno *Poetry across the lines: translating colour, gender, history*, Università di Pisa, 6 dicembre 2023.

<sup>10</sup> *Correspondence among all the parties involved in the unauthorised translation of «Zong! As told to the author by Setaey Adamu Boateng»*, in «nourbese.com», October 11, 2021, <https://www.nourbese.com/correspondence-among-all-the-parties-involved-in-the-unauthorised-translation-of-zong-as-told-to-the-author-by-setaey-adamu-boateng/> (ultimo accesso: 3/1/2025).

<sup>11</sup> Email dell'8 luglio 2021 a me indirizzata da Suzanna Tamminem, direttrice editoriale di Wesleyan University Press. Tamminem ha poi corretto la sua posizione in un email del 1 settembre 2021, indirizzata a me, Benway e philip, scusandosi per non aver riconosciuto

lità della traduzione, decideva di stampare le duecento copie concordate in prima battuta con l'editore americano e di mandare in lettura il testo a una serie di critici e poeti, per valutarne le reazioni. La copertina e le misure della pagina erano certo diversi, *Ebora* era stato profondamente re-interpretato, e la questione della gestione dello spazio bianco non era di immediata decifrazione, tanto più che il formato scelto per la stampa era molto più ampio dell'originale, e godeva di una rilegatura speciale con un dorso mobile che consentiva di poter aprire il volume per tutta la sua larghezza, senza la curva creata dalla rilegatura. La questione identitaria non era risolvibile, ma quella spirituale e relazionale forse sì, certamente attraverso fatti concreti, su cui però non vi era alcuna chiarezza: era sufficiente inserire un foglio di errata, come suggeriva Wesleyan, per segnalare i refusi? E quali erano i refusi? Occorreva una edizione completamente riveduta nell'interpretazione totale del testo/libro? Oppure, visto che le identità erano date e la relazione insufficiente in partenza, l'intero lavoro doveva considerarsi annullato? Era difficile capire il da farsi da una email.

L'8 settembre 2021 philip postava su Facebook un breve status in cui chiedeva la distruzione della versione italiana del suo libro, uscita per Benway nei giorni precedenti. Il post si fece mobilitazione, culminata in una petizione sulla piattaforma change.org,<sup>12</sup> dove si denunciava l'editore italiano per diffamazione, falsa rappresentazione e appropriazione. L'appello, rimbalzando sui social, andava ben oltre il confronto circa le modalità e la natura della traduzione o l'acquisto dei diritti, e diventava, da parte di molti commentatori e commentatrici anglofone, denuncia di una violenza molto più vasta: venivano implicati il colonialismo euro-americano, le esplorazioni predatorie di Colombo, l'omicidio di George Floyd, in un succedersi di riferimenti a prassi violente e sistemi di oppressione che vedevano nella traduzione "non autorizzata" il risultato diretto di un regime di bianchezza egemone e repressivo e la perpetuazione di un sistema di sfruttamento coloniale. Queste simmetrie erano presentate come incatenanti e causali. Paradossalmente, il nostro progetto di traduzione prendeva avvio proprio dalla volontà di affrontare la storia attraverso una estetica radicale e divergente rispetto al canone della tradizione europea; credevamo, poi, nella necessità politica di riflettere sulle condizioni dell'Europa come luogo controverso, di asilo agognato come di subdole repressioni. Si trattava di una ricerca molteplice, volta a ospitare altri modi per pensare una storia a lungo

---

prima i problemi sollevati dall'autrice.

<sup>12</sup> *A public call for the immediate destruction of the unauthorized translation of «Zong!»*, 12 ottobre 2021, in «change.org», <https://www.change.org/p/benway-series-a-public-call-for-the-immediate-destruction-of-the-unauthorized-translation-of-zong-as-to-aa310152-f535-4cc1-97e5-6ff856fdc593> (ultimo accesso: 3/1/2025).

obliata (che in Italia significa anche storia del colonialismo e della sua negazione, oltre che del razzismo e dell’afrofobia) e a diffondere un fare poetico che leggesse gli eventi in profondità, nella loro grana contraddittoria e negli urti soppressi e riecheggianti fino al presente, che li leggesse in tal modo meglio che nella trasparenza dei resoconti ricevuti, in una nuova memoria del colonialismo tale da includere il suo archivio immateriale. La traduzione, che intendeva essere un servizio all’opera, venne però ricevuta come una appropriazione mossa da interessi e fini che ne distorcevano la natura. Eravamo stati suggestionati da una interpretazione troppo radicata nel nostro tempo e spazio – europei, italiani, bianchi, nostro malgrado collusi? Eravamo, come qualcuno intimava, un gruppo di ingenui “buonisti” animati da buone intenzioni ma senza referenti istituzionali riconosciuti, senza una posizione etica chiara, anzi investiti da razzismo latente? O, come suggerivano altri, eravamo semplicemente dei ladri subdoli, che avevano sottratto l’opera all’autrice alle sue spalle? Quello che *eravamo* sembrava dunque centrale per stabilire quello che avevamo fatto o non fatto, visto che si era arrivati a una repulsione assoluta del nostro lavoro prima che il lavoro stesso fosse letto e vagliato. Tanto più visto che il rifiuto veniva proprio dall’autrice e da parlanti di lingua inglese che non avevano potuto né tenere in mano il libro in traduzione, né leggere il testo in italiano. Per tentare delle risposte occorre riandare all’opera di Philip, capire l’oggetto e la natura del suo discorso poetico.

*Zong!* è un lungo poema sperimentale pubblicato nel 2008. Programmaticamente *un-telling* (Z, p. 199), non-racconto o denarrazione, l’opera prende le mosse dalla vicenda di una nave schiavista di due secoli fa, da un verbale legale legato alla sua vicenda violenta (e tipica della tratta: il massacro delle persone africane gettate fuoribordo) e da un contatto medianico, uno spirito a cui l’autrice dà un nome, come recita il sottotitolo, Setaey Adamu Boateng, e che fornisce l’occasione per evocare le “voci” dei trapassati, i morti in mare, i sopravvissuti e diventati schiavi, i loro assassini, i carcerieri e i complici, i burocrati e i funzionari, spettri che ancora incombono sulla storia europea e americana. Essi sono materializzati in una modalità lontana dal realismo psicologico-narrativo, attraverso la frantumazione di parole, sintassi e suoni sulla pagina; con l’alternarsi implacabile di grafemi e spazi bianchi, e la mescolanza liquida di gergo legale, preghiera, lamento, canto, essi tornano a evocare connessioni tra forme di predazione del colonialismo e del neo-colonialismo. Campionando ed esplodendo graficamente il dispositivo giuridico e le voci evocate medianicamente, Philip mette in scena quegli «attacchi distruttivi ai nessi»<sup>13</sup> con cui il trauma investe l’individuo e

<sup>13</sup> W.S. Bion, *Attacks on linking* [1959], in «The Psychological Quarterly», LXXXII, 2, 2013.

la storia collettiva. Scrive Philip nel lungo saggio finale che fa parte del libro:

I murder the text, literally cut it into pieces, castrating verbs, suffocating adjectives, murdering nouns, throwing articles, prepositions, conjunctions overboard, jettisoning adverbs: I separate subject from verb, verb from object – create semantic mayhem, until my hands bloodied, from so much killing and cutting, reach into the stinking, eviscerated innards, and like a seer, a sangoma, a prophet, having sacrificed an animal for signs of a new life, reads the untold story. (Z, pp. 193-194)

«The untold story» (Z, p. 207) che così paradossalmente e violentemente prende forma è quella della Zong, appunto, la nave inglese della compagnia Gregson, dedita alla tratta di esseri umani lungo le rotte atlantiche che nel 1781 fu protagonista di un episodio raccapricciante. La nave era in navigazione dall'isola di São Tomé, al largo della costa del Gabon, verso la Giamaica, con 440, 442, forse 470 persone imprigionate nella stiva. Invece di durare dalle sei alle nove settimane come di solito avveniva, questo viaggio si protrasse per circa quattro mesi, a causa di una serie di errori di navigazione commessi dal capitano, Luke Collingwood, che aveva esperienza come medico di bordo ma era al suo primo viaggio come comandante. Se il *middle passage* era già per sua natura «voyage through death»,<sup>14</sup> colmo della violenza e disumanizzazione fondanti lo schiavismo, i problemi “tecnici” causati dal calcolo errato nella rotta ne generarono ulteriori: le scorte d'acqua cominciarono a scarseggiare, le condizioni sanitarie si fecero oltremodo critiche, molti imprigionati morirono per consunzione, vi furono, come spesso accadeva in questo tipo di traversate, casi di suicidio. In questo scenario culminò il massacro che rese tristemente celebre il caso, quando il capitano, “nuovo” al suo ruolo ma già abbastanza scaltrito da conoscere il diritto assicurativo e le possibilità di guadagno in caso di incidente, decise di gettare in mare parte del “carico” umano trasportato, prima le donne e i bambini, poi gli uomini, con l'obiettivo di “ottimizzare” le risorse e di rifarsi sugli assicuratori chiamati a rimborsare la perdita dei “beni” (donne, bambini, uomini: in quest'ordine perché evidentemente questi ultimi rappresentavano una forza-lavoro di maggior valore e quindi una merce più ricercata sul mercato degli schiavi). In breve, massacrare le persone imprigionate sembrava più vantaggioso dal punto di vista finanziario che lasciarli morire per “cause naturali”. Questa pratica non era nuova ai mercanti di schiavi. Quando gli assicuratori Gilbert rifiutarono di pagare, gli armatori Gregson tentarono

<sup>14</sup> R. Hayden, *Middle Passage*, in Id., *Collected Poems*, London and New York, Norton, 1985, p. 48.

una causa nei loro confronti e, almeno in un primo momento, la vinsero e ottennero un ordine di rimborso per le perdite subite, ovvero le persone assassinate da Collingwood. L'episodio acquistò risonanza grazie al movimento abolizionista inglese che ne fece un caso-simbolo. L'assicurazione fece appello alla Court of King's Bench, e i tre giudici Willes, Butler e Mansfield (quest'ultimo si era già occupato del celebre caso Somerset) concordarono che si sarebbe dovuto tenere un nuovo processo. Il testo di quest'ultimo dibattimento, *Gregson v. Gilbert*, è la matrice del poema *Zong!*, il testo su cui Philip si è basata.

Se la storia della Zong è stata ricostruita dallo storico James Walvin, in Philip essa diventa un'altra via del pensare la storia, e la destrutturazione della sua narrazione si fa complementare alla *re-memory* di Toni Morrison, portando all'estremo il flusso di coscienza privo di punteggiatura e pieno di spazi-singulti con cui *Beloved* racconta l'esperienza del *middle passage*. Prende qui forma una nuova versione afro-pessimista, che mette in scena il vuoto ontologico istituito dalla schiavitù moderna e richiama l'impossibilità della testimonianza diretta con cui i popoli, le comunità e le persone della diaspora nera si misurano. Le due pagine scarne, scritte in gergo legale, che ripetono brevemente, quasi disseccandolo, il contenuto del contenzioso, che l'autrice include in chiusura all'opera, come principio, parte e risultato di essa, diventano il *database* di un poema corposo (210 pagine): il testo verbale è visivo e orale insieme, esplosivo sulla pagina, polverizzato in sillabe e suoni, che si alternano a spazi/silenzi. Tra i principi compositivi vi sono la tmesi e lo spazio vuoto tra due parti di parola o frase che spezzano il discorso fino al limite del non-senso, denunciando l'economia della lingua come specchio dell'ottimizzazione delle risorse, la stessa che ispirava una concezione funzionale e aberrante dell'umano e del profitto. *Zong!*, in cui echeggia *song*, con quel punto esclamativo a costituire un richiamo, invita a pensare alla marca corporea portata dalla parola pronunciata, e al tempo stesso conduce il linguaggio al limite della significazione, in aree trasversali non perché puramente espressive o evocative ma in quanto inscritte di strati di movimento e disappartenenza di una lingua a se stessa. Se nella prima pagina il testo emerge come suono dal silenzio dello sprofondamento oceanico («wa wa / w w waa / ter», Z, p. 3), nella prima sezione esso si fa per disseminazione di parole ed espressioni isolate, burocratiche, svuotate, agrammaticali e asintattiche («the throw in circumstance / the weight in want / in sustenance / for underwriters / the loss», Z, p. 5), evocando i significati ambigui e potenziali all'interno dello sforzo coloniale di distanziare la violenza dalla sua organizzazione, di trasformare la vita in proprietà. Avanzando nella lettura le parole si spezzano e il testo sulla pagina prende “corpo”, si fa più consistente

e polilingue. La lingua dominante rimane, apparentemente, l'inglese, ma le lingue usate complessivamente (che, come ci dice il glossario di lemmi incluso in appendice, sono: arabo, ebraico, fon, francese, greco, italiano, latino, olandese, portoghese, patois dell'Africa occidentale, shona, spagnolo, twi, yoruba) attraversano quell'inglese e lo sabotano, lo aprono a risuonare di altri accenti, e disinnescano l'identificazione tra lingua e identità nazionale. Uno degli aspetti più significativi di *Zong!* è il suo essere non solo plurilingue nel dizionario, ma plurilingue anche all'interno del suo inglese – un inglese che rivela in controtuce altre lingue sommerse, come nell'*amore bilingue* di Abdelkebir Khatibi, con la relazione tra corpi linguistici diversi e la tensione tra oralità e scrittura, o, come suggeriva Edward Kamau Brathwaite, in quanto struttura lessico-sintattica solo superficiale, ma abitata profondamente da un altro ritmo, «the submerged language that the slaves had brought».<sup>15</sup>

È importante sottolineare che l'unità di misura verbale di *Zong!* non è meramente la parola, ma il suo eccesso, nelle forme del segno inconcluso, del silenzio e del suono. Nello spezzarsi di parole e frasi che spesso si verifica si producono suoni ed elementi non pienamente semantici, basati su parole e frasi che non sono sempre "sorgive", ma estratte dal documento legale *Gregson vs Gilbert*. Quei suoni sono tradotti non omofonicamente ma nel loro "quasi-senso", a convocare le parole che sono state rotte, così ricreando un *processo* comparabile, ovvero: denunciare la pretesa di verità delle parole del documento legale come ordinatore (e produttore) di verità, mostrare quindi la fallacia della logica formale su cui erano costruite, e insieme evocare la violenza rimossa, obliterata dalla storia ufficiale; infine, mostrare come essa non può davvero essere rimossa, perché persino attraverso le parole *sterilizzate* dell'inglese legale, e le non-parole o espressioni senza senso che da quelle si generano, si fanno strada echi e risonanze che portano ad altre voci, altri corpi, altre lingue, e discorsi molteplici su quell'esperienza di morte e dissipazione. La relazione tra testo di partenza e testo di arrivo, quindi, non è sempre data da frasi individuabili o parole individuali, e neanche da suoni distinti, ma dalla tensione che nasce tra l'attrazione tra i pezzi di parole o frasi che sono separati con violenza (rimanendo però ricostruibili nel senso di lettura) e la loro stessa forza repulsiva, data dalla verità sottesa e indicibile che svela sia la violenza delle parole dette che le altre parole "possibili", magari anche solo evocate da un suono, presenti in contemporanea proprio perché assenti, oppure solo rimandate. Siamo dunque di fronte al frammento e al vuoto, alla parte senza senso che cela, tende a e richiama l'intero insensato, e alla ripetizione anaforica dei singoli frammenti per migliaia di occorrenze, che arriva-

<sup>15</sup> E.K. Brathwaite, *Roots*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993, p. 262.

no a significare per accumulazione, non per singola “illuminazione”. Le citazioni dal testo non danno conto della complessità, possono solo suggerirla:

si	n th	ere w	e	as
no				
	is	e of neg		
(139)				

Nella mia traduzione:

col	pa v	i e	o	ra
suo				
	no	di ne		

philip mette in scena il conto in sospeso che abbiamo con il linguaggio nel suo molteplice ruolo di testimone impotente, incapace di fermare la carneficina, e di artefice della carneficina, capace di elaborare un sistema raffinatissimo di soppressione dell’umano, e, infine, di possibilità per una terapia del lutto e della testimonianza. Ogni pretesa di innocenza del linguaggio è messa in discussione, ma il potere del linguaggio è anche adunato e attraversato come costruzione stratificata. Lo suggerisce l’intreccio di *persone*, generi e toni: la forte intertestualità (creata da allusioni al canone caraibico ma pure alle citazioni da opere e autori del canone occidentale: Wallace Stevens, Sant’Agostino, Thomas More, Paul Celan, Dylan Thomas, Shakespeare, la Bibbia), il registro tecnico-funzionale del dispositivo legale, la voce epistolare del marinaio preso da sensi di colpa, la voce accentata della donna in fuga, la figura della ragazzina gracile, esile come le difese di tutte le donne abusate che attraversano l’opera con i loro nomi, inventati e radicati nella fisionomia possibile della «t/ruth» (Z, p. 62), per arrivare al saggio di philip sulla creazione di *Zong!*, *Notanda*, parte integrante di *Zong!*, come pure il glossario finale e la lista di carico, il *Manifest* dove si *manifesta* ciò che è perduto e in quanto tale, nella forma della perdita, per sempre presente.

In quest’opera, che spesso philip porta in pubblico con delle letture collettive con molti partecipanti che leggono in contemporanea, tanto quel che è sonorizzato quanto quel che è silenzio/silenziato partecipano del rituale di evocazione e di compianto. Ma non è solo l’alternanza tra spazio grafico e spazio vuoto a organizzarlo. Delle sei sezioni verbovisive dell’opera (*Os*, *Sal*, *Ventus*, *Ratio*, *Ferrum*, *Ēbora*), le quattro centrali seguono anche una ulteriore logica, che philip spiega in un breve passo

del suo saggio: si tratta di un criterio che «suggests something about the relational – every word or word cluster is seeking a space directly above within which to fit itself and in so doing falls into relation with others either above, below, or laterally. This is the governing principle and adds a strongly visual quality to the work» (Z, p. 203). L'implicazione è che la scrittura non sia organizzata in modo semplicemente lineare e consequenziale, ma che ci sia una verticalità di cui tener conto, come pure una relazionalità verso sinistra, verso destra e in diagonale. Inoltre, nelle quattro sezioni *Sal*, *Ventus*, *Ratio* e *Ferrum* lo spazio grafico deve avere uno spazio vuoto sopra di sé (nella “riga” precedente): è lì che il segno si fa carne che «cerca uno spazio» per respirare. Attorno a quello spazio nasceva una grande parte dello scontento dell'autrice circa la traduzione: esso doveva corrispondere alla lunghezza dell'elemento grafico che lo “cercava”, mentre nella traduzione il testo copriva porzioni di spazio diverse rispetto all'originale.

L'autrice aveva lavorato a una composizione visiva inderogabile, saldando i soggetti ispiratori, il soggetto spirituale e medium Setaey Adamu Boateng e il soggetto macchinico, “incarnato” dal software di scrittura, quello che le permetteva di avanzare sulla pagina col cursore e far emergere i lacerti di voci dal fondo della pagina come dal fondo dell'oceano, decantando uno ad uno la contro-significanza di ciascuno e ricomponendo, per lenta sedimentazione-emersione attraverso le modalità di lettura possibili, il non-senso del suo tragico oblio. Io come traduttrice avevo lavorato sulla pagina già composta: sentivo di non poter ignorare né l'impatto delle reti di grumi grafici nel loro cercare spazio nella pagina, né i nessi che si creavano tra le parti.<sup>16</sup> Il fatto che l'italiano coprisse una porzione di spazio grafico diversa dall'inglese, dunque, andando a creare dei segni grafici che occupavano uno spazio diverso dall'originale, spesso più lungo, in un modo che l'autrice non considerava negoziabile, costituiva un problema. O almeno il problema più evidente: il sintomo di un rapporto molto diverso con il discorso stampato e impaginato, ovvero di un'altra interpretazione di quel rapporto. Usare il cursore per muovere “più verso destra” gli elementi grafici, per fare più spazio, avrebbe significato in molti casi cambiare radicalmente l'organizzazione della pagina, quei nessi di senso che si creavano con ciò che era «sopra, sotto o di lato», creando quindi un'altra infrazione. Non si tratta di un mero tecnicismo, o di una riduzione della poesia al dato linguistico, ma di una questione sostanziale: cambiare la sequenza

<sup>16</sup> Per una riflessione approfondita sulla traduzione di *Ebora* a cura di Mariangela Guatteri vedi M. Guatteri, *Fisionomia asemica di un testo poetico intrinsecamente glitch*, in «tutte quelle cose: cultura visiva contemporanea», 4 luglio 2024, <https://www.tuttequellcose.com/fisionomia-asemica-di-un-testo-poetico-intrinsecamente-glitch/> (ultimo accesso: 3/1/2025).

dell'allineamento (andando a capo, per esempio, in un punto diverso che nell'originale) significava creare una nuova configurazione. La mia traduzione su stampa non rispettava il vincolo della lunghezza dello spazio grafico che coprisse la medesima porzione dell'originale, e in molti più punti di quanto avessi immaginato in fase di scrittura, ma se l'avesse fatto avrebbe creato una architettura di relazioni ancora molto diversa da quella del testo di partenza, e forse altrettanto trasgressiva per l'autrice.

Rimaneva, io credo, a dispetto di un metodo diverso, la possibilità di un risultato comparabile: il testo di Philip Restava, come nell'originale, attraverso singhiozzi e silenzi, sondabile, financo *comprensibile all'interno della sua incomprensibilità*. Anche in modi impreveduti dall'autrice, naturalmente, il testo continuava a parlare dell'irreparabile e del bisogno di riparazione. Come nell'installazione degli artisti Sasha Huber e M'barek Bouhchichi basata su *Zong!*, dove le sovrapposizioni e una organizzazione grafica diversa non limitano le possibilità dell'estratto ma ne esaltano l'ibridità e la potenza espressiva,<sup>17</sup> allo stesso modo – o così credevo – la traduzione italiana poteva essere attraversata e condurre verso l'opera. Ma senza l'autrice/*unauthor* a fare da garante a un testo così importante per la diaspora nera e l'epistemologia del *middle passage*, un testo collettivo e testimoniale che si costruisce per via negativa, nell'autorialità sottratta e diffusa e nella mancanza di testimoni, chi poteva *attestarne* la validità? Essa stava, paradossalmente, non nella lettura, ma in una approvazione che riguardava l'ontologia del lavoro più che il suo risultato. Una approvazione che ancora non avrebbe detto nulla circa la “bontà” della traduzione, ma che avrebbe creato lo spazio per parlarne.

Qui divergeva la mia posizione rispetto a quella di Benway circa il destino della traduzione. Per l'editore italiano il testo italiano funzionava, e poteva ancora esercitare la sua funzione di libro, anche al di fuori di una autorizzazione che lo garantisse preventivamente: esisteva come chiamata alla verifica del testo (se il grafema potesse effettivamente smentire l'intero, per esempio) e come evento, in eccesso sulla propria norma concettuale ma, in quando tale, ancora potenziale fonte di conoscenza, documento critico e oggetto estetico. Per me, una volta rotta la relazione tra testo e l'enunciazione riconosciuta da parte dell'autrice/*unauthor*, il libro, anche esistendo come volume di carta, era invero, come istanza di recupero delle voci che diventa specifico disegno sulla pagina, “perduto”: non poteva più sperare di farsi segno politico. Che ne

<sup>17</sup> Una immagine è visibile qui: *Interview with Sasha Huber and M'barek Bouhchichi*, 9 February 2021, in «Institut Finlandais», <https://www.institut-finlandais.fr/en/interview-sasha-huber-mbarek-bouhchichi/> (ultimo accesso: 3/1/2025).

era della tensione spirituale del testo, e della sua funzione terapeutica? Per l'autrice erano inevitabilmente offese, per Benway marginali rispetto al progetto. In verità entrambe le posizioni mi sembravano mettere in secondo piano la forza spirituale di *Zong!*, che continuava ad agire malgrado i disallineamenti.

La traduzione porta a diventare custodi di una storia che non si è vissuta e che non si è ereditata, a prostrarla oltre lo spaziotempo che essa già conosce. La nostra sembrava rendere un'opera monumentale fragilissima, e far male proprio all'autrice che si identificava appieno con essa, e in questa identificazione faceva risuonare un presente di pericolo e insicurezza che riguarda una comunità ben più ampia di persone nere e *tradotte*. Occorreva aspettare, fermarsi. Il libro doveva essere sospeso.<sup>18</sup>

Torno all'estate del 2021. Era vero che la traduzione era stata realizzata senza philip, anche se non a sua insaputa. La sua breve e unica reazione alle mie prime sollecitazioni a riguardo e, altresì, la sua partecipazione attiva a una lunga intervista fattale dalla giornalista italo-afro-americana Veronica Costanza Ward, che sin dall'inizio era vicina al nostro progetto di traduzione (una intervista-reportage realizzata a partire dal 2018 e conclusa nel 2020, che da allora sedeva sul mio desktop, in cui philip discuteva della rilevanza della traduzione italiana di *Zong!* nel contesto della crisi dei rifugiati nel Mediterraneo), oltre a una serie di richieste e azioni dell'editore americano Wesleyan, ci avevano fatto pensare che philip non solo fosse pienamente informata e del contratto stipulato da Wesleyan e dei lavori in corso, ma preferisse consapevolmente non partecipare. Al contrario di quanto alcuni commentatori hanno supposto, non vi era stata alcuna pianificata esclusione dell'autrice dal lavoro sulla versione italiana, e l'incriminata mancanza di ascolto nei suoi confronti celava proprio il suo contrario: era stato per un *eccesso* di ascolto – al silenzio che veniva dalle mancate risposte di philip – che avevo intrapreso un'altra strada per lavorare alla traduzione dell'opera. Un'autrice può essere interpellata ma non importunata, soprattutto in merito a un lavoro – la traduzione della propria opera in una lingua che non conosce – che non ha scelto di fare e che non è tenuta a fare. Chi traduce può farlo seduta accanto all'autrice vivente, se quest'ultima glielo permette, oppure può lavorare senza alcun rapporto elettivo, attraverso catene di mediazione editoriale che sembrano labirinti burocratici; può, naturalmente, tradurre provando a fare alcune

<sup>18</sup> La diffusione del libro italiano è stata interrotta nell'autunno 2021. Il confronto tra me e Benway sulla pubblicazione, sul contratto, e sul senso della controversia è continuato fino al maggio 2022.

domande all'autrice, alle quali quest'ultima, a sua volta, può non volere o persino non saper dare risposte conclusive. Non si può tradurre l'autrice vivente che non vuole essere tradotta, ma si può fare il possibile per soddisfare le aspettative autoriali, ancora meglio se esse sono esplicitate. Di certo non si può fare a meno di una propria interpretazione del testo, e del modo in cui essa si materializza in una produzione grafica e cartacea. Era l'interpretazione del testo o l'impostazione del libro a entrare in conflitto con i “protocols of care” voluti da philip (mai citati da Wesleyan, purtroppo)? In verità sembrava non esservi alcuna distanza tra testo e sua incarnazione materiale. Con philip non c'era stata chiarezza, e imputo a me stessa il non aver insistito, per timore di fare una pressione che fosse interpretata come *entitlement*. Supponevo che la mancanza di sua partecipazione fosse da ascrivere a quello che io stessa sapevo essere un lavoro che si configurava lunghissimo, non quantificabile, faticoso, e soprattutto per cui non si prospettava compenso. philip l'aveva visto come un «passion project»,<sup>19</sup> e invero come tale io lo intendevo, senza corrispettivo economico. Le risorse per cui poi l'editore italiano fece domanda rispondendo a un bando del Canada Council confluirono nella produzione fisica dell'opera. Questo potrà sembrare assurdo o impossibile a chi non conosce la piccola editoria di poesia in Italia: essa è semplicemente poverissima, e non ci sono fondi nazionali a supporto dei libri tradotti verso l'italiano. Si dirà – come è stato fatto – che se non c'è un vero mercato si può anche non tradurre o non pubblicare affatto, il che non solo è possibile, ma è un attuale, benché triste, dato di realtà.

Tanto puntuali fummo nel compilare moduli e soddisfare compiti formali, e assorbiti nella traduzione come nella progettazione materiale, all'interno di un sistema di relazioni editoriali internazionali che sembrava “neutro”, che non ci rendemmo conto di tutto quello di cui eravamo all'oscuro: non ci erano noti i rapporti tra philip e l'editore statunitense,<sup>20</sup> non eravamo consapevoli di cosa implicasse la cessione dei diritti all'editore negli Stati Uniti,<sup>21</sup> né degli attriti che philip aveva già avuto, e non solo con il suo editore, circa la gestione di *Zong!* come libro e come ispirazione.<sup>22</sup> Questi elementi che mi sembravano con-

<sup>19</sup> N. Philip, *They cannot have our ancestors' bones; or their memories*, in «Pree. Caribbean. Writing.», September 10, 2021, <https://preelit.com/2021/09/10/they-cannot-have-our-ancestors-bones-or-their-memories/> (ultimo accesso: 3/1/2025).

<sup>20</sup> Wesleyan aveva completa disponibilità dei diritti di traduzione e non aveva mostrato a philip il contratto proposto a Benway, né gli altri libri Benway e le prove di traduzione che aveva richiesto e sottoposto a *blind review*.

<sup>21</sup> Negli Stati Uniti la cessione totale dei diritti, diversamente che in Europa, pertiene anche ai diritti morali sull'opera.

<sup>22</sup> Del 2017 è il contrasto con l'artista libanese-olandese Rana Hamadeh, che ha usato *Zong!* come ispirazione per una sua installazione, vedi *The One Murder of Rana Hamadeh or Somebody*

tingenti e occasionali, che pensavo appartenenti al mondo “esterno”, il cui traffico era troppo lontano e confuso perché potessero giungermi a nozione, proprio in quanto ignorati precipitavano all’interno del contesto traduttivo come prova di un dolo: le circostanze di produzione materiale diventavano l’unico sintomo della mediazione interpretativa. Se il piccolo editore italiano di poesia non poteva sapere tutto – non tanto perché dovesse sentirsi esente da ogni responsabilità, piuttosto perché tenuto all’oscuro di una situazione molto più complessa di quanto non fosse nel suo orizzonte di attesa e di esperienza – erano gli accordi legali a dover idealmente garantire i rapporti equi tra le parti. Come ha chiarito Bazzoni finirono invece per occluderli e per far valere un «*legalistic paradigm*» su di un’opera che richiedeva un «*relational paradigm*».<sup>23</sup> E tuttavia, se né l’autrice né i traduttori sono garantiti dalla legge in quanto tale, come si difenderanno e da una logica puramente commerciale, e da mistificazioni o aggressioni varie? Occorre restare nell’ambito del libro auto-prodotto e del contatto personale, ovvero in un *safe space* garantito dalla validazione personale, oppure certe volontà (quella dell’autrice che vuole proteggere la propria opera, quelle delle traduttrici che vogliono spiegare – non imporre – il proprio lavoro di interpretazione) sono giudicate come pretese narcisistiche o trasgressioni impure proprio perché non appartengono né al mondo protetto dell’accademia né al *business* (dove i diritti di proprietà sono premiati)? Ironicamente philip, l’autrice/*unauthor*, e l’editore Benway si incontravano nel rifiuto di una posizione canonica: philip immaginando l’opera come aperta, «*unfinished, and that we, each in our individual and collective ways, are continually working to complete*»,<sup>24</sup> Benway rifiutando il “poetico” tradizionalmente inteso e affermando di pubblicare non autori, bensì opere con uno «sguardo critico sulla realtà, ma che non trovano spazio nei piani editoriali delle case editrici di grandi dimensioni».<sup>25</sup> Entrambi si trovavano al crocevia del non appartenere al mondo accademico come al mercato editoriale ufficiale, ma soprattutto nella volontà di riconoscere l’opera *in sè* piuttosto che la validazione della trama, dello stile o dell’ascendente autoriale. Tuttavia, *in sè* l’opera non esiste: essa è sempre posizionata in un qualche luogo interpretativo, in una cultura editoriale, in un immaginario culturale, oppure *non è*.

Continuo a interrogarmi su come ricostruire un terreno di mezzo ospitale, da cui aver cura di un’opera complessa e delicata, che riguarda

*Almost Ran Off With All My Stuff*, <http://www.setspeaks.com/about/> (ultimo accesso: 3/1/2025).

<sup>23</sup> A. Bazzoni, *Translating across Lines of Identity and Domination* cit., p. 48.

<sup>24</sup> n. philip, *Preface, or Late, but on Time*, in *Zong! As told to the author by Setaey Adamu Boateng*. London, Silver Press, 2023, p. 1.

<sup>25</sup> *Il progetto editoriale*, in «Benway Series», <https://benwayseries.wordpress.com/about/> (ultimo accesso: 3/1/2025).

la memoria e vuole avere funzione riparativa, ma può ancora diventare, come lo è già stata, un'eco della memoria da riattivare nelle crisi emisferiche del presente (per arrivare alla sua lettrice più importante: colei che non poteva prevederla, che non sa dove ne sarà condotta). Chi crea un'opera d'arte deve avere pieno controllo circa la sua circolazione e deve poter avere pieno ascolto circa la sua riproduzione. Ma se ogni interpretazione difforme è identificata come un omicidio l'opera ne esce davvero protetta? Cosa fa la posizione dell'incommensurabilità e della non-fungibilità a un libro così polifonico e multimodale? È un ribadire la presenza degli spettri, infestanti ma definitivamente non riscattabili? E contraddire la loro ri-evocazione, ottunderne la voce, che riecheggia nelle nuove forme di schiavitù e deportazione?

Se non c'è un margine di creazione di senso ulteriore, di rilancio di senso verso un orizzonte (non verso una forma data come certa e inamovibile, bensì *verso un orizzonte*, che in quanto tale è sempre imprevedibile), se la traduzione non è che o una copia perfetta o una versione sbagliata, cosa possiamo farne della traduzione di poesia? C'è dell'altro, chiede Glissant, che una traduzione può fare oltre a inventare delle *equivalenze meravigliose*?<sup>26</sup> Penso di sì, naturalmente. Nel caso della nostra traduzione “perduta” forse può aiutare a coltivare una più profonda consapevolezza traduttiva, tenendo presente che attraversare un confine è una metafora semplice, ma a volte azzardata. Parla di un processo spaziale, simbolico, epistemologico, e infine personale e politico, dove questi piani non sono necessariamente allineati, a volte neanche solidali. C'è del dolore in questi attraversamenti, i corpi si muovono in un altro modo, le prossemiche sono disturbanti, i nomi propri risultano incomprensibili. Occorrerà tempo e cura per ri-allestire un ambiente accogliente, allora forse si potrà aprire «the space for a retranslation».<sup>27</sup>

<sup>26</sup> G. Sofo, *Les éclats de la traduction: Langue, réécriture et traduction dans le théâtre d'Aimé Césaire*, Avignon, Editions Universitaires Avignon, 2020, p. 204 (traduzione mia).

<sup>27</sup> A. Berman, *Toward a Translation Criticism*, eng. transl. by F. Massardier-Kennedy, Kent, Kent State University Press, 2009, p. 7.





Sezione monografica *Tradurre il trauma*

## Il linguaggio del trauma, poesia e ripetizione. Tradurre *Elegie del Quattro giugno* di Liu Xiaobo

NICOLETTA PESARO

*Università Ca' Foscari Venezia*

xiaopei@unive.it

**Abstract.** Translation is an act of repetition. Translating the poetry collection *Niannian liusi* 年年六四 (*June Fourth Elegies*) by Nobel Peace Prize laureate Liu Xiaobo 刘小波 – who passed away in 2017 under a surveillance regime after many years of imprisonment – is an act of repetition and preservation of trauma. The poems in the collection, written annually on the anniversaries of the Tian'an men Square massacre from 1990 to 2009, form a «lyrical synthesis of rare balance» between political denunciation and ritual song, offering a poetic sharing of human suffering. This paper examines the primary strategies employed in the Italian translation of the collection (Lantana, 2013) and explores the text's meaning in relation to trauma, as well as the contradiction between poetry/translation as a compulsion to relive trauma and poetry/translation as a means of salvation from oblivion.

**Keywords:** poetry, translation, trauma, repetition.

**Riassunto.** La traduzione della raccolta poetica *Elegie del Quattro giugno* del premio Nobel per la pace Liu Xiaobo – morto in regime di detenzione nel 2017 – rappresenta un atto di ripetizione e conservazione del trauma. Le poesie contenute nella raccolta, scritte dal 1990 al 2009, in occasione di ciascun anniversario del massacro di Tian'an men, sono una «sintesi lirica di raro equilibrio» tra denuncia politica e canto, condivisione poetica della sofferenza umana. In questo articolo si indagano le principali strategie usate nella traduzione in italiano della raccolta (Lantana, 2013), e si esplora il significato del testo in relazione al trauma, insieme alla contraddizione fra poesia/traduzione come coazione a ripetere il trauma e poesia/traduzione come salvezza dall'oblio.

**Parole chiave:** poesia, traduzione, trauma, ripetizione.

## **Il linguaggio del trauma, poesia e ripetizione. Tradurre *Elegie del Quattro giugno* di Liu Xiaobo**

### **I. Liu Xiaobo e il trauma nella poesia cinese contemporanea**

Ogni traduzione poetica può essere esaminata ripercorrendo e ricostruendo i processi mentali, linguistici, traduttivi ma anche emotivi che portano a compiere determinate scelte, a investire risorse linguistiche e intellettuali, ma anche emotive nella resa.

L'atto di tradurre un'opera basata sulla memoria e la denuncia del trauma collettivo cinese del 1989 – il massacro del quattro giugno di piazza Tian'an men – è di per sé una ripetizione del trauma stesso. La traduttrice non è a mio avviso semplice testimone e veicolo dei temi e delle strategie testuali della poesia (in questo caso quella di Liu Xiaobo), di fatto si ritrova a imbracciare le stesse "armi" poetiche, a indagare un repertorio letterario e linguistico di violenza, dolore e orrore che la pongono un po' sullo stesso piano scivoloso e tormentato su cui si è mosso a suo tempo l'autore.

Benché la storia cinese moderna sia costellata di drammatici e tumultuosi eventi (guerra civile, Grande Balzo in Avanti, Rivoluzione culturale ecc.), il legame tra poesia e trauma nella Cina contemporanea ha un nome preciso: Tian'an men; tale rapporto è così descritto dal saggista cinese Yu Jie, autore tra l'altro di una biografia di Liu Xiaobo:

孟浪将写作“六四”主题的诗人归入“创伤性压力症候群”，对这群人而言，写作是自我疗伤、自我拯救、自我超越。这本诗集再次确认了我此前的一种直觉：诗人与六四之间的关係，比小说家、散文家、戏剧家和新闻记者更加密切；因此，关于六四的诗歌的数量与质量，大大优于小说、散文、戏剧和新闻报道。<sup>1</sup>

Meng Lang classifica i poeti che scrivono sul "Quattro giugno" come vittime di "sindrome da stress post-traumatico", per loro la scrittura è una forma di auto-guarigione, auto-salvataggio e auto-trascendenza. Questa raccolta riconferma la mia precedente intuizione che i poeti sono più strettamente legati al Quattro giugno di quanto non lo siano i romanzieri, i saggisti, i drammaturghi e i giornalisti. Per questo per quantità e qualità le poesie sul Quattro giugno superano romanzi, saggi, drammi e servizi giornalistici.<sup>2</sup>

Liu Xiaobo 刘小波, nato a Changchun nel nordest della Cina nel 1955, è morto di cancro a Shenyang, stessa area geografica, in regime di de-

<sup>1</sup> Yu Jie, *Cong huangyan dao tudao zhi you yi ye zhi ge: Meng Lang bian «Liusi shixuan»* 从谎言到屠刀只有一夜之隔——孟浪编《六四诗选》 [Dalle menzogne al massacro nello spazio di una notte. «L'antologia del Quattro giugno» di Meng Lang] [2014], dicembre 2018, <http://beijingspring.com/bj2/2010/zz2.asp?name=%D3%E0%BD%DC> (ultimo accesso: 4/1/2025).

<sup>2</sup> Se non altrimenti indicato, tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice.

tenzione nel 2017. Gli studi di letteratura, filosofia ed estetica ne fanno una figura di spicco in campo intellettuale e nel movimento per la democrazia che a fine anni Ottanta fu la base culturale del movimento studentesco e delle manifestazioni di piazza Tian'an Men.

Non solo, nel 2007 ha formulato e promosso una proposta di riforma costituzionale, Charta08, firmata da circa trecento intellettuali cinesi, che gli causerà una persecuzione costante e fatale. A causa delle sue idee e delle sue attività politiche ha vissuto svariati e prolungati periodi della sua vita in carcere, fino all'ultimo, che lo porterà alla morte.

Nonostante il ruolo politico che connota in maniera evidente la sua figura, non è sostanzialmente la politica il campo in cui Liu si orienta e in cui sviluppa inizialmente le sue idee, quanto piuttosto la letteratura, benché la sua immagine nel mondo rifrangga i tratti di un attivista e perseguitato politico. Se è impossibile disgiungere l'uomo dall'intellettuale, il poeta dall'attivista, per come e quanto la vita di Liu Xiaobo sia stata, per sua stessa scelta, completamente dominata dagli ideali e dalla sua lotta non-violenta contro il regime, è soprattutto sul poeta, senza ignorare il dissidente, che si è concentrata la mia traduzione e le scelte compiute al suo interno.

I saggi, numerosissimi, di Liu Xiaobo, infatti, muovono spesso dalla letteratura e dal mondo del *wentan* 文坛 cinese, ossia i circoli letterari. Anticonformista, colto e visionario, ma anche controverso per le affermazioni forti e spesso intransigenti dettate da una critica inflessibile, fondata su convinzioni cristiane e liberiste e rivolta contro il suo paese che dipinge come barbarico e disumano, Liu corre spesso il rischio di sottoscrivere le posizioni eurocentriche e le critiche che l'occidente da secoli muove alla Cina. Questo elemento di contraddizione è ben colto e spiegato dal sinologo Marco Fumian, che individua la radice moderna del pensiero occidentalista del poeta nello storico movimento del Quattro maggio 1919:

[...] Liu Xiaobo intend[e] collocarsi, in modo netto, nel solco del pensiero del Quattro Maggio, di cui fa proprie le istanze più iconoclaste: «La questione su cui dobbiamo meditare», dice in un passaggio del suo primo intervento, «non riguarda semplicemente lo sviluppo artistico della letteratura nella Cina contemporanea, quanto piuttosto lo sviluppo complessivo della cultura cinese di oggi, e riguarda la capacità o meno degli intellettuali cinesi di ereditare la tradizione del Quattro Maggio per assumersi il gravoso compito storico di diffondere e approfondire il movimento illuminista cinese, il cui fine è trasformare la radice cattiva del carattere nazionale estirpando la millenaria tradizione feudale».<sup>3</sup>

<sup>3</sup> M. Fumian, *Vita, morte e paradossi di un apostolo del liberalismo occidentale. Una biografia intellettuale di Liu Xiaobo*, in «Sinosfere», 2, 2018, <https://sinosfere.com/2018/07/14/vita-mor>

Consapevole del suo modo di concepire la poesia, una poesia umana e trascendente allo stesso tempo, la mia scelta come traduttrice è stata quella di porre in secondo piano, senza ignorarla, la complessità e contraddittorietà di certe idee, così come il suo imprescindibile ruolo politico sia sul piano fattuale sia su quello simbolico, per far risaltare quello che sempre Fumian coglie come tratto essenziale della sua figura e della sua opera: «la forte vocazione all'interiorità che Liu Xiaobo manifesta sin dagli inizi della sua carriera e che continua a portare avanti per tutta la sua vita intellettuale fino al momento della morte».<sup>4</sup>

In *Elegie del Quattro giugno* (*Niannian liusi* 念念六四) tale interiorità e vocazione autocritica spinge l'autore a condividere la tragedia e il dolore delle vittime, il sopruso omicida dei carnefici, incarnando in un certo senso entrambe le dimensioni, proprio come, *mutatis mutandis*, aveva fatto Primo Levi. La natura stessa del trauma spinge la vittima a identificarsi tragicamente nel carnefice, come ricordano gli autori di un penetrante saggio sulla traduzione del trauma nella pratica clinica:

When a subject has experienced certain extreme situations and narrowly escaped death, the events disrupting his life may lead to the formation of trauma. Though they are anchored in the present, such events possess a traumatic potential, one that is able to profoundly disorganize the narcissistic foundations of the subject's psyche, striking at the heart of his identity. Indeed, human cruelty has the power to attack the subjective and social constructions that are at the very basis of our being in the world.<sup>5</sup>

## II. La prospettiva interiore: la poesia del testimone

Come illustrato attraverso la breve contestualizzazione dell'auto-re, uno degli aspetti che più ha ispirato la traduzione italiana è stato appunto il tentativo di recuperare e salvaguardare la prospettiva interiore, l'indagine e dissezione profonda che, traendo origine dall'accusa contro i responsabili, passa per l'introiezione del crimine e termina nell'unica possibilità rimasta al testimone: memoria e commozione, pietà e poesia. Il termine introiezione viene qui usato sulla base della teoria e pratica psicoanalitica: «l'introiezione organizza quel lavoro di acquisizione che costantemente estende le nostre possibilità di accogliere tanto i nostri sentimenti e desideri nascenti, quanto gli avvenimenti e le influenze del mondo esterno».<sup>6</sup>

te-e-paradossi-di-un-apostolo-del-liberalismo-occidentale-una-biografia-intellettuale-di-liu-xiaobo/ (ultimo accesso: 4/1/2025).

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> E. Pestre, F. Benslama, *Translation and trauma*, in «Recherches en psychanalyse», Perspectives contemporaines / Current Perspectives, 1, 11, 2011, pp. 18-28; p. 11.

<sup>6</sup> N. Rand, *I rinnovamenti della psicoanalisi*, in «Ricerca Psicoanalitica», XI, 2, 2000, pp. 189-218; p. 193.

Liu Xiaobo accoglie in sé il dolore e la violenza facendosi carico tanto dei propri sentimenti quanto degli atroci avvenimenti esterni – non solo in poesia ma in tutta la sua esistenza, accettando di immolarsi come dissidente – e come poeta li racconta dall'interno, ossia dal punto di vista non solo del testimone, ma anche delle vittime e dei carnefici.

Al trauma va senza dubbio collegato il senso della memoria o dell'amnesia, il suo opposto. Il trauma può essere individuale, collettivo o nazionale. Di fatto il tema della raccolta di Liu Xiaobo mette in poesia tutti e tre i livelli. Scrivere del trauma è già una traduzione, poiché, se il trauma è per definizione indicibile, come sottolinea Hanna Meretoja in *Philosophies of trauma*,

[f]or poststructuralist philosophy of trauma, trauma is fundamentally unrepresentable, unsayable and unspeakable – it eludes language, knowledge and narrative as systems of representation – a position that is linked to particular philosophical assumptions concerning experience and narrative understanding<sup>7</sup>

in realtà, secondo Pestre e Benslama, la traduzione, sia essa quella prevista dalla pratica psicanalitica sia essa la traduzione poetica, mette in atto una funzione simbologenica della scrittura ossia un processo per cui chi è oggetto di proibizione nel perseguire i propri desideri vitali tende a manifestare un'esigenza impellente alla rivolta, a lottare con maggior foga per esaudire tali impulsi fino a mettere a rischio sé stesso, in uno sforzo instancabile di traduzione del trauma.<sup>8</sup> Esattamente ciò sembra emergere dai versi rituali di Liu, che per vent'anni, ogni anno, scrisse, in occasione dell'anniversario, un testo poetico in cui celebra di fatto la propria inesorabile identificazione nel trauma. La ripetizione dell'atto, rituale appunto, diviene anche ripetizione del trauma. Questa inevitabile e strutturale ripetizione del trauma come strumento di memoria si contrappone all'amnesia collettiva che sui fatti di Tian'an men è in atto in Cina: tutto ciò che riguarda i fatti di Tian'an men è infatti assente dal discorso pubblico cinese e dal 2019 nemmeno le manifestazioni commemorative che si tenevano regolarmente a Hong Kong sono più ammesse. Di fronte all'instaurazione di un sistematico silenziamento e oscuramento del trauma, la poesia di Liu Xiaobo aggiunge anche il dovere/potere liberante ed eternante della memoria.

In un saggio del 1996 egli scrive:

<sup>7</sup> H. Meretoja, *Philosophies of trauma*, in *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, eds.

C. Davis, H. Meretoja, London and New York, Routledge, 2020, pp. 23-35: p. 24.

<sup>8</sup> E. Pestre, F. Benslama, *Translation and Trauma* cit., p. 22.

诗人的记忆是超历史超时间的，任何具体的景观和事件，哪怕仅仅是一束光、一种音响、一缕气味都会在诗人的记忆中具有永恒的意义，从而使人的生命具有一种脱离必然体的非时间性的自由。<sup>9</sup>

La memoria del poeta supera il tempo e la storia, qualsiasi paesaggio e fatto concreto, sia esso soltanto un fascio di luce o un'eco, un sottile odore, tutto può esercitare un significato perenne nella memoria di un poeta, il che conferisce alla vita degli esseri umani una libertà senza tempo e fuori dalla necessità.

Il tema della traduzione del trauma si apre a svariate interpretazioni e casi di studio, permettendoci di osservare il potere e nello stesso tempo i limiti della traduzione, che poi sono lo stesso potere e gli stessi limiti del linguaggio, il potere e i limiti della poesia.

Uno dei punti su cui è opportuno soffermarsi è l'estraneità del trauma: il trauma altrui è sempre estraneo e appunto in quanto tale intraducibile. Benché il trauma di per sé sia inconoscibile – per via di ciò che Caruth definisce «the fundamental otherness of the Other»,<sup>10</sup> compito di chi traduce è riportare all'interno di un'altra cultura, lingua e sensibilità il peso dell'esperienza altrui, rendere familiare a chi legge la sua insopportabile condanna, senza privarla della sua autenticità e unicità. Pertanto, nella traduzione italiana della raccolta si è cercato di rendere familiare ciò che è alieno e sconosciuto, richiamando all'attenzione e alla percezione di chi legge i traumi più vicini e comprensibili. In realtà, in parte, è Liu Xiaobo stesso a operare già una familiarizzazione del trauma alludendo in molti versi della raccolta ai traumi della storia umana, da Auschwitz alla bomba atomica, superando quindi i confini dei traumi nazionali nel tentativo di coniugare la specificità e unicità della tragedia cinese all'universalità della violenza e del dolore.

Com'è noto, tradurre poesia è sempre un'impresa su cui incombe l'ombra dell'intraducibilità. Spinta da questa contraddizione colei che traduce si trova in questo caso a gestire una doppia indicibilità e intraducibilità della poesia e del trauma. L'affinità irresistibile e potenzialmente insuperabile tra poesia e trauma viene così descritta da Armstrong in un saggio che analizza la tipologia di trauma a cui sono riconducibili anche il testo e l'autore della mia traduzione: la poesia del testimone, ossia

<sup>9</sup> Liu Xiaobo 刘小波, *Shi shi lai zi zigong zhong de yuyan: Yuzhong dushu biji* 诗是来自子宫中的语言——狱中读书笔记 [La poesia è un linguaggio che proviene dall'utero. Appunti di lettura dal carcere] [1997], in «Yibao», 2003/4/28, 91, [https://docs.google.com/document/d/1jEjZSW7kZi5nprX-t3puyg-8\\_F7KeKasB9WCUBuCCpL4/edit](https://docs.google.com/document/d/1jEjZSW7kZi5nprX-t3puyg-8_F7KeKasB9WCUBuCCpL4/edit) (ultimo accesso: 4/1/2025).

<sup>10</sup> H. Meretoja, *Philosophies of trauma* cit., p. 24.

a poetry that does not simply place itself within the personal or political sphere, but rather interrogates an intermediate space that Forché identifies as “the social” (Forché 1993: 31). The poem that comes to be in this space is the poet’s response to something he or she has “personally endured” (30). Yet the poem is not a simple copy (or reportage) of that experience, being rather “a specific kind of trauma” in itself - and therefore both “an event and the trace of an event” of a traumatic kind.<sup>11</sup>

Si evince da questa analisi che l’atto dello scrivere poesia sul trauma è di per sé un trauma.

In questo senso, la poesia di Liu effettivamente riesce a incarnare fondendoli tutti e tre i livelli del trauma già citati, individuale, collettivo e, infine, nazionale. Sempre citando Armstrong, «The testifying subject’s “I was there” is indeed part of the rhetorical effect of major poets of collective trauma»: ossia, per tradurre, «l’io c’ero» del soggetto testimoniante fa parte dell’effetto retorico ricercato dai poeti che richiamano nella loro opera un trauma collettivo.

Sull’indicibilità del trauma, si sofferma lo stesso Liu Xiaobo nella breve introduzione a una delle venti poesie, una per ciascun anniversario dal 1990 al 2009, che compongono *Elegie del quattro giugno*. In particolare, nel componimento del 1991 scrive riferendosi alla giovanissima età di molte vittime di Piazza Tian’an men e addirittura, rispetto alla morte e al martirio a cui sono andati incontro tanti giovani, Liu sente che, come i sommersi e salvati di Levi, essere sopravvissuto a tutto ciò è un crimine e crimine è farne poesia.

题记: 你不听父母的劝阻, 从/家中厕所的小窗跳出; 你擎着旗帜倒下时, 仅十七岁。我却活下来, 已经三十六岁。面对你的亡灵, 活下来就是犯罪, 给你写诗更是一种耻辱。活人必须闭嘴, 听坟墓诉说。给你/写诗, 我不配。你的十七岁超/越所有的语言和人工的造物。] <sup>12</sup>

Premessa: senz’ascoltare le raccomandazioni dei genitori sei scappato dalla finestra del bagno; quando sei caduto stringendo in pugno la bandiera avevi solo diciassette anni. Io invece sono ancora vivo, e ne ho già trentasei. Davanti alla tua anima volata via, sopravvivere è un crimine, scriverti una poesia è ancor più ragione di vergogna. Tacciano i vivi, ascoltando il racconto delle tombe. Non son degno di scriverti una poesia. I tuoi diciassette anni superano ogni creazione del linguaggio e dell’artificio umano.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> C.I. Armstrong, *Trauma and poetry*, in *The Routledge Companion to Literature and Trauma* cit., pp. 296-304; p. 200.

<sup>12</sup> Liu Xiaobo, *Niannian liusi. June Fourth Elegies*, Eng. Trans. by J. Yang, Graywolf Press, Minneapolis, 2012, p. 18.

<sup>13</sup> Liu Xiaobo, *Elegie del Quattro giugno* cit., p. 39.

È evidente il ruolo retorico dell'inibizione della parola e della poesia. Proprio ciò che è indicibile va detto, ciò che è intraducibile va tradotto. Di fronte a tutto ciò, come tradurre una poesia così piena di senso etico, interiorizzazione e quindi esteriorizzazione del trauma? Nel proseguo di questo articolo verranno presentati alcuni aspetti stilistici ed esempi tratti dalla traduzione nel tentativo di rispondere a questa domanda; senza pretendere di elevare la risposta a pratica normativa, ovviamente, lo scopo di questo articolo è valutare l'esperienza di traduzione dell'opera di Liu Xiaobo come possibile gestione della parola poetica nella ri-traduzione del trauma.

### III. Spaziotempo del trauma e ritmo poetico

Le venti poesie della raccolta sono sempre introdotte da una premessa sul tempo e il luogo in cui la poesia è stata composta: questa esigenza di ancorare a una concreta dimensione spaziotemporale l'espressione poetica fa parte della ripetizione consapevole del trauma messa in atto da Liu Xiaobo. Nello stesso tempo, è fondamentale, come ben spiega Buffoni nel suo saggio sulla traduzione poetica, corredare il lavoro di traduzione con la lettura degli avventisti ed è proprio dall'analisi degli scritti coevi o anteriori alla pubblicazione delle *Elegie* che si ottiene una bussola utile a orientare e integrare l'atto traduttivo. La ricerca nella traduzione del testo poetico mira infatti a una

adesione simpatetica, non tanto al testo finito e compiuto, quanto alla miriade di cellule emotive che lo hanno reso possibile. Come tentare di ripercorrerne la trama germinativa, con una fiducia che nessun linguista ammetterebbe, perché essa non precede soltanto il soggetto ma il linguaggio: l'esperienza di un sentire che è appunto fiducia in un dono di "contagio" controllato, inoculato giorno per giorno, fino a interagire con le ragioni più profonde del proprio fare.<sup>14</sup>

Le venti poesie commemorative si presentano come un mosaico di immagini e testimonianze del poeta che, pur fiorendo da un contesto circostanziale e rituale, si innestano in un tessuto culturale complesso cui fa riferimento ogni pensiero del poeta. Nei saggi di Liu Xiaobo, tutti pubblicati e disponibili online (ovviamente fuori dalla Cina), ritroviamo le trame di questo pensiero maturato negli anni, espresso spesso con tono spigoloso e provocatorio, come se l'autore snocciolasse le sue riflessioni sotto la spinta di una enorme pressione morale e temporale, come non ci fosse tempo per addolcire e giustificare tentennamenti,

<sup>14</sup> G. D'Elia, cit. in *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2005, p. 18.

omissioni, incertezze. Il tempo della storia è percepito in modo ugualmente feroce e ansioso nei testi poetici: inequivocabile il giudizio sulla storia cinese e sul “male” incurabile che sembra attanagliarla,<sup>15</sup> secoli di potere assoluto e di ipocrita accettazione vengono ripercorsi in alcune poesie attraverso una rapida rassegna di nomi, simboli ed eventi della millenaria tradizione ridotta a una grande carneficina. Il tempo è divorato dall’oblio, «un’epoca o una storia infinita / ridotta al massimo a un fumo nero / [...] il tempo è ricoverato in manicomio / a godersi i giorni del discreto benessere».<sup>16</sup> Nella raccolta la ritualizzazione della memoria – così come il trauma – crea anche una sorta di tempo virtuale, e ne descrive in realtà l’aspetto, puntuale e durativo assieme, come se la perdita o l’occultamento della verità riducessero la dimensione di due decenni trascorsi a un unico e insignificante vuoto.<sup>17</sup> Tutti i traumi della storia divengono quindi un unico potente trauma all’interno della ricorrenza celebrata dalla poesia, l’azione subita nell’istante di un passato anche lontano si ripete rinnovandosi nella finzione poetica. Anche lo spazio del trauma, la gigantesca e storica piazza si sovrappone e diventa l’angusta cella o la stanza in cui il dissidente rievoca e rivive il trauma con la sua penna.

L’alternanza di queste dimensioni spaziotemporali così ossimoriche – una data in cui si consumano e implodono i venti anni trascorsi e una piazza che rimpicciolisce fino a dissolversi nell’angusto io del poeta memore e rinchiuso, non solo nello spazio fisico del carcere, ma nel carcere morale del trauma – conferisce un ritmo particolare all’intera raccolta. Per la traduzione si è dunque scelto di assecondare il ritmo diseguale e la stessa irregolarità dei versi: ora lunghi e narrativi ora battenti e lirici.

#### IV. Indicibilità del trauma: tradurre l’artificio retorico

In un saggio del 2000, citato all’inizio della raccolta poetica, lo scrittore in modo semplice e al contempo solenne risolve il suo stesso dilemma sulla possibilità dei vivi di parlare della morte: egli può scrivere

<sup>15</sup> «那么年轻的爱滋/ 才有几十年的历史/ 而我们的疾病古老得 / 远远超出耶稣的诞辰», Liu Xiaobo, *Niannian liusi* cit., p. 78. [«L’Aids è così giovane / ha solo qualche decennio / Ma il nostro male è così antico / da precedere di gran lunga la nascita di Cristo»], Liu Xiaobo, *Elegie del Quattro giugno* cit., p. 75.

<sup>16</sup> Ivi, p. 59. «Discreto benessere» (*xiaokang* 小康) è il termine, di antiche origini confuciane, utilizzato dalla propaganda comunista cinese a partire da Deng Xiaoping a indicare una situazione economica di moderata agiatezza.

<sup>17</sup> «为一种被流放的妄想/ 需要简明清晰的虚无/ 时光倒流如时光飞逝/ 血泊中的面容睁大眼睛 / 尘土的气味飘散开来/ 记忆的空白 / 象超级市场», Liu Xiaobo, *Niannian liusi* cit. p. 44. [«Per una vana speranza in esilio / occorre la nitida semplicità del nulla / Il tempo scorre all’indietro così come vola / Il volto nella pozza di sangue spalanca gli occhi / Odore di polvere si spande / Il vuoto delle memorie / è come un supermercato»], Liu Xiaobo, *Elegie del Quattro giugno* cit. p. 56.

del trauma pur non essendone vittima definitiva (è un sopravvissuto) perché si sente come qualcuno che sa cosa significa «essere morto pur essendo vivo» [«虽死犹生»]. Può parlare della morte perché l'ha in qualche modo esperita pur restando in vita

活人真应该闭嘴，让坟墓说话，让亡灵教给活人什么才是活着、什么才是死去，什么才是虽死犹生。

2000年5月14日于北京家中。<sup>18</sup>

I vivi dovrebbero restare in silenzio, e lasciare che siano le tombe a parlare.

Lasciamo che le anime dei morti insegnino ai vivi cosa significa vivere, cosa significa morire e cosa significa essere morto ma ancora vivo.<sup>19</sup>

In certo senso Liu prende la parola a nome dei morti, sente di essere morto con loro in quella piazza. A scrivere le poesie non è Liu Xiaobo l'uomo, l'attivista, il poeta, bensì Liu Xiaobo che sa di essere già morto in qualche modo, se consideriamo la natura tragica e ineluttabile delle sue scelte di vita. Naturalmente dichiarare la propria impossibilità a scrivere il trauma per il poeta è anche un potente artificio retorico; quindi, l'attenzione a salvaguardare l'impianto retorico dell'opera è stata una delle principali dominanti e punto di riferimento per la mia traduzione: non attenuare la retorica del trauma. Infatti, l'opera, ritualizzata come s'è detto nella struttura stessa – trattandosi di poesie “di circostanza”, composte a ogni anniversario –, non si presenta soltanto come atto civile di memoria e immortalità della perdita, ossia, la ripetizione del trauma è non solo necessaria, ma determinante per la sopravvivenza del ricordo in un Paese che invece ha condannato a totale oblio quei fatti. La poesia del trauma è anche essenziale perché «insegna ai vivi cosa significa vivere», imprime cioè una straordinaria vitalità alla parola di morte che è costretta a rigenerare costantemente. In questo senso nella mia traduzione si è tentato di rispettare e riproporre questa catena ineluttabile di ripetizione e rigenerazione del trauma, percependo un altrettanto grave senso di responsabilità: far comprendere quanto possibile l'atroce massacro senza ridurlo a banale celebrazione dello stereotipo mediatico e ideologico.

Un'altra considerazione va fatta circa la ripetizione autorigenerante del trauma nell'atto poetico e nell'atto traduttivo. Nella concatenazione di queste poesie commemorative è attualizzata una potente funzione metapoetica: nel momento stesso della rappresentazione poetica del

<sup>18</sup> Liu Xiaobo, *Niannian liusi* cit., p. 18.

<sup>19</sup> Liu Xiaobo, *Elegie del Quattro giugno* cit., p. 25.

trauma, il massacro di centinaia di giovani studenti giovanissimi – di per sé indicibile –, nel momento in cui il trauma è espresso, l'autore stesso nei suoi versi affronta il tema della capacità della letteratura e della poesia di narrare il trauma, si vedano per esempio versi come : «灰烬一旦燃烧 / 变成温暖的词»<sup>20</sup> che ho reso come «Una volta arse, le ceneri/ diventano tiepide parole».<sup>21</sup>

Oppure:

关于死亡  
我能说的  
决不会多于  
你临终前的眼睛  
每一瞥带来的震撼  
决不亚于一次  
末日审判<sup>22</sup>

Quanto alla morte  
Quel che posso dire  
Non è affatto di più che,  
Nei tuoi occhi prima di morire  
Lo sgomento recato da ogni sguardo  
Non è affatto inferiore  
A un Giudizio Universale<sup>23</sup>

Le parole di Liu in questi versi riportano alla memoria i famosi versi di Montale rispetto all'indicibilità del trauma esistenziale:

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato  
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco  
lo dichiari e risplenda come un croco  
Perduto in mezzo a un polveroso prato.  
Ah l'uomo che se ne va sicuro,  
agli altri ed a se stesso amico,  
e l'ombra sua non cura che la canicola  
stampa sopra uno scalcinato muro!  
Non domandarci la formula che mondi possa aprirti  
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.  
Codesto solo oggi possiamo dirti,  
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Liu Xiaobo, *Elegie del Quattro giugno* cit., p. 24.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>22</sup> Liu Xiaobo, *Niannian liusi* cit., p. 108.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 94.

<sup>24</sup> E. Montale, *Non chiederci la parola*, in Id., *Tutte le poesie* [1984], Milano, Mondadori, 2007, p. 29.

D'altronde, questa crisi di rappresentatività della parola poetica collega l'opera di Liu a tutta una serie di affermazioni e tendenze che ritroviamo non solo nella letteratura cinese del Novecento ma anche, per esempio, in quella italiana: come scrive Luperini in un saggio sulla poesia del modernismo, ciò che connota questo nuovo modo di fare poesia già nei primi decenni del secolo è: «la rinuncia alla qualifica di poeta o la dichiarazione di vergogna di esserlo».<sup>25</sup>

Lettore avido e colto, amaramente consapevole dello iato tra parola e azione e delle aporie della letteratura cinese, Liu cita spesso nei suoi saggi il pensiero della Scuola di Francoforte e in particolare di Theodor Adorno. Cita più volte la sua famosa frase (troppo spesso ridotta ad aforisma) su poesia e Auschwitz, e in un'occasione vi contrappone il suo concetto di una poesia d'azione: «Adorno ha dichiarato: dopo il massacro genocida, è vergognoso scrivere poesia. Io dico che nei confronti di una storia e una realtà così sanguinose ancor più vergognoso è il silenzio» [«阿多诺说: 种族灭绝的大屠杀之后, 写诗是可耻的。我说: 面对那么血淋淋的历史和现实, 沉默更是可耻的»].<sup>26</sup>

## V. Intertestualità

La costruzione di una retorica del trauma in poesia passa attraverso l'intensa intertestualità (uno dei principi della traduzione poetica per Buffoni), di cui anche questa raccolta è intrisa: nelle *Elegie* non può sfuggire a chi traduce e a chi legge come una delle dominanti del testo sia il riferimento alla tradizione umanista della Cina moderna, di cui Lu Xun 鲁迅 è il padre. Liu non ne fa mistero e si rifà continuamente allo scrittore del Novecento, come scrive Fumian, «il suo primo grande modello».<sup>27</sup> Nei saggi, come nella raccolta poetica, Liu Xiaobo evoca spesso l'allegoria più potente della letteratura cinese moderna, ossia il cannibalismo e il mostruoso sacrificio di vite giovani, tema appunto caro a Lu Xun.

我也是在吃人血馒头, 我至多是这个反人性的制度反面的点缀和装饰, 抓了又放, 放了又抓, 我自己也不知道这种游戏何时能有个结局, 更不知道我究竟为亡灵做过些什么, 可以让自己想起来问心无愧。<sup>28</sup>

<sup>25</sup> R. Luperini, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, in «Allegoria», 63, 2011, pp. 92-100: p. 96.

<sup>26</sup> Liu Xiaobo 刘小波 *Wo kan Qian Zhongshu, chenmo ji siwang* 我看钱钟书, 沉默即死亡 [La mia opinione su Qian Zhongshu: silenzio ovvero morte], <https://docs.google.com/document/d/1uVZXEvstKjZlMpvcFoh1DdTx00SqFCVKWpbQpQ5xyo/edit> (ultimo accesso: 4/1/2025).

<sup>27</sup> M. Fumian, *Vita, morte e paradossi di un apostolo del liberalismo occidentale* cit.

<sup>28</sup> Liu Xiaobo, *Lai zi fenmu de linggan: Liusi shiyi zhounian ji* 来自坟墓的震撼——“六四”十一周年祭 [Tremore dalle tombe: Sacrificio per l'undicesimo anniversario del Quattro giugno], 2000, [https://docs.google.com/document/d/1ji6yQhCqBVA3nuFISb05lzevWUkFj\\_hIeojhoRorrMY/edit](https://docs.google.com/document/d/1ji6yQhCqBVA3nuFISb05lzevWUkFj_hIeojhoRorrMY/edit) (ultimo accesso: 4/1/2025).

Anche io ho mangiato panini al sangue umano cotti al vapore: riesco tutt'al più a creare orpelli e decorazioni contro un sistema che è anti-umano. Sono stato arrestato e poi rilasciato, liberato e poi arrestato, e non so se a questo gioco vi sarà mai fine, non so se ho veramente fatto qualcosa per le anime dei defunti, per poter ricordare. Con il cuore puro e la coscienza pulita.

Oltre alla spettrale metafora del *mantou* intriso di sangue umano, federale rimedio contro la tubercolosi in un famoso racconto di Lu Xun che simboleggia la tendenza cannibale della civiltà cinese, ossia quella di un autoritarismo che si ciba dei propri stessi figli,<sup>29</sup> nelle parole di Liu Xiaobo per il lettore o la lettrice attenta risuona anche un altro testo del grande scrittore cinese dedicato alla studentessa Liu Hezhen, che morì sotto i colpi di fucile delle truppe governative cinesi il 18 marzo del 1926:

可是我实在无话可说。我只觉得所住的并非人间。四十多个青年的血，洋溢在我的周围，使我艰于呼吸视听，那里还能有什么言语？长歌当哭，是必须在痛定之后的。[...] 我已经出离愤怒了。我将深味这非人间的浓黑的悲凉；以我的最大哀痛显示于非人间，使它们快意于我的苦痛，就将这作为后死者的菲薄的祭品，奉献于逝者的灵前。<sup>30</sup>

Però non sono in grado di dir nulla. Mi sembra solo che quello dove ci troviamo sia un mondo disumano. Il sangue di più di quaranta giovani mi si rovescia intorno, così che a malapena respiro, vedo e sento. Come posso avere ancora qualcosa da dire? Lunghi canti di rimpianto possono esserci solo dopo che il dolore è passato. [...] Non provo più collera. Assaporerò l'oscuro dolore di questo mondo disumano; a questo mondo disumano manifesterò la mia pena profonda perché se ne rallegrino, e ciò sia un'umile offerta funebre di chi è sopravvissuto alle salme dei morti.<sup>31</sup>

Anche Lu Xun scriveva dell'orrore e l'impotenza, dell'inadeguatezza delle parole a testimoniare il sangue sparso di giovani vite se non per

<sup>29</sup> Riportiamo qui due brevi passaggi dal racconto *Medicina*: «L'uomo gli tesse una mano enorme mentre con l'altra stringeva un *mantou* scarlatto, che gocciolava ancora di rosso. [...] "Garantita, guarigione garantita davvero. Mangiato così, ancora caldo. Un *mantou* di sangue umano, garantito che guarisca ogni tubercolosi"», in Lu Xun, *Grida*, trad. it. di N. Pesaro, Palermo, Sellerio, 2021, pp. 45-57: pp. 47, 51. Qui il testo originale: «那人一只大手，向他摊着，一只手却撮着一个鲜红的馒头，那红的还是一点一点的往下滴。[...] “包好，包好！这样的趁热吃下。这样的人血馒头，什么痼病都包好！”», Lu Xun, Yao 药 [*Medicina*] [1919], in Id., *Lu Xun quanji* 鲁迅全集 [*Opera omnia*], Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1973, vol. 1, pp. 298-310: pp. 300, 304.

<sup>30</sup> Lu Xun, *Jinian Liu Hezhen xiaojie* 纪念刘和珍小姐 [*In memoria della signorina Liu Hezhen*] [1926], in Id., *Lu Xun zawen quanji* 鲁迅杂文全集 [*Tutti i saggi*], Miyang, Henan renmin chubanshe, 1994, pp. 214-216: p. 214.

<sup>31</sup> Lu Xun, *In memoria della signorina Liu Hezhen*, in Id., *La falsa libertà*, trad. it. di E. Masi, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 106-111: pp. 106-107.

magra consolazione dei sopravvissuti. Nel male di vivere e nella violenza omicida della politica non trova conforto, se non nella testimonianza laica della parola, e, a differenza di Liu Xiaobo, resta incapace di cogliere una dimensione spirituale, religiosa:

倘使我能够相信真有所谓“在天之灵”，那自然可以得到更大的安慰，——但是，现在，却只能如此而已。我也早觉得有写一点东西的必要了，这虽然于死者毫不相干，但在生者，却大抵只能如此而已。<sup>32</sup>

Anche io avevo pensato che bisognava scrivere qualcosa: benché al morto non serva, ai vivi non resta altro da fare. Se credessi a “un’anima in cielo”, ne trarrei maggiore conforto; ma, così, non mi resta altro da fare.<sup>33</sup>

Liu Xiaobo invece crede nell’esistenza delle «anime dei defunti» (亡灵), le sue elegie sono spesso un canto dedicato a coloro che, attraversata l’oscurità, saranno finalmente accolte in uno spazio di luce e redenzione:

亡灵的目光  
凝视,是为了被你凝视  
倾听,是为了被倾听  
仰望在天之灵 是为了接受俯视和蔑视  
被俯视,灵魂才能被坟墓之光刺穿  
谦卑之火的烧灼才能洗刷罪恶  
灵魂之光会拒绝黑暗<sup>34</sup>

Le anime dei defunti,  
coi loro sguardi osservano,  
per essere osservate ascoltano,  
per essere ascoltate  
Guardano le anime in paradiso  
per riceverne il disprezzo  
Solo se disprezzate possono essere attraversate dalla luce delle tombe  
Solo col fuoco dell’umiltà le loro colpe saranno lavate  
La luce delle anime respingerà l’oscurità<sup>35</sup>

Al tema della riabilitazione dei morti e al senso di colpa dei vivi si collega anche la drammatica aporia dell’intellettuale, su cui sono incentrate molte opere di Lu Xun. Nel racconto *Il solitario* (*Guduzhe* 孤独者, 1923) un progressista ridotto a lavorare per le forze conservatrici e re-

<sup>32</sup> Lu Xun, *Jinian Liu Hezhen xiaojie* cit., p. 214.

<sup>33</sup> Lu Xun, *In memoria della signorina Liu Hezhen* cit., p. 106.

<sup>34</sup> Liu Xiaobo, *June Fourth Elegies* cit., p. 134.

<sup>35</sup> Liu Xiaobo, *Elegie del Quattro giugno* cit., p. 111.

trive del tempo descrive il proprio tormento esistenziale, articolandolo testualmente in una sintassi incoerente e ripetizioni quasi ossessive di “parole concettuali”, quali “vivere”, “sopravvivere”, “fallire”. Come Lu Xun anche Liu Xiaobo rimugina sul conflitto colpevole tra vita e morte nei “salvati”, esprimendo il tormentoso senso di colpa per essere sopravvissuto e per far parte di una élite. Si confronti per esempio il testo già citato dalla prefazione di *Elegie del Quattro giugno*:

我却又活下来,已经三十六岁。面对你的亡灵,活下来就是犯罪,给你写诗更是一种耻辱。活人必须闭嘴,听坟墓诉说。<sup>36</sup>

Io invece sono ancora vivo, e ne ho già trentasei. Davanti alla tua anima volata via, sopravvivere è un crimine, scriverti una poesia è ancor più ragione di vergogna. Tacciano i vivi, ascoltando il racconto delle tombe.<sup>37</sup>

con l'intenso passaggio tratto dalla lettera del protagonista del racconto *Il solitario* di Lu Xun, in cui l'uomo si rimprovera di essere sopravvissuto scendendo a patti con il nemico.<sup>38</sup>

L'autore delle *Elegie* analizza il proprio stato d'animo nel saggio già citato del 2000, esplicitando il senso di colpa implicito nel testo di Lu Xun:

我这十年来,时时被负罪感所困扰。在秦城监狱我出卖了亡灵们的血,写了悔罪书。出狱后,我还有个不大不小的臭名,得到过多方的关怀。而那些普通的死难者呢,那些至今仍在牢狱之中的无名者呢,他们得到过什么?<sup>39</sup>

Negli ultimi dieci anni sono stato spesso attanagliato dal senso di colpa. Nel carcere di Qingcheng ho tradito il sangue dei defunti, ho scritto una confessione. Uscito dal carcere mi è rimasta una certa qual cattiva reputazione, e ho ricevuto attenzioni da molte parti. Invece quei poveri sopravvissuti comuni, che senza nome ancora sono in carcere, cos'hanno ricevuto loro?

Il trauma individuale si sovrappone confondendosi con il trauma nazionale e lo spinge a identificarsi con le colpe del proprio Paese:

每每念及此,我都不敢往自己的灵魂深处望一眼,那里面有太多的懦弱、自私、谎言和无耻。我们已经靠刺刀下的谎言、无耻、自私、懦弱生活了太长的

<sup>36</sup> Liu Xiaobo, *Niannian liusi* cit. p. 18.

<sup>37</sup> Liu Xiaobo, *Elegie del Quattro giugno* cit., p. 39.

<sup>38</sup> Per un'analisi (con)testuale dell'uso delle ripetizioni in questo racconto si veda N. Pesaro, *Sulla ri-traduzione di un "classico moderno". Paradossi e luoghi comuni nell'interpretazione di Lu Xun in traduzione*, in *Atti del XIII convegno dell'Associazione Italiana Studi Cinesi*, a cura di C. Bulfoni e S. Pozzi, Milano, Franco Angeli, 2014, pp. 331-343; p. 339.

<sup>39</sup> Liu Xiaobo, *Lai zi fenmu* cit.

时间，以至于我们已经完全失去了记忆和时间，麻木地活着，无穷无尽，从零开始到零结束，我们有什么资格自称是伟大的民族？连渺小都不配。我们还有什么？这块土地连沙漠都不是。沙漠还有广漠和荒凉，我们有吗？<sup>40</sup>

Ogni qual volta ci penso non ho il coraggio di fissare il fondo della mia coscienza: troppe debolezze da affrontare, troppo egoismo, troppe bugie spudorate. Da troppo tempo siamo piegati verso la lama della baionetta della menzogna, della spudoratezza, dell'egoismo, della debolezza, tanto che ormai abbiamo completamente perduto la memoria e il tempo. Conduciamo un'esistenza anestetizzata, incessante e interminabile che comincia da zero a zero finisce: con quale diritto ci consideriamo una grande nazione? [...] e a noi cosa resta? Questa nostra terra non è nemmeno un deserto. Il deserto ha terre sterminate e desolazione infinita, noi nemmeno queste abbiamo.

“Deserto” e “desolazione” intesi in senso spirituale sono collegati spesso da Liu alla desolazione morale evocata da T.S. Eliot, di cui Liu Xiaobo si sente suo malgrado figlio. In un saggio scrive:

而关于死亡，我能说的、写的、做的，无论如何，决不会多于亡灵临终前的一瞥，也决不会多于天安门母亲守护遗像的白发。这俯视所带来的震撼，不啻于对我这个幸存者的道德审判。这白发所召唤的明天，就是对我这个幸存者的永远激励。<sup>41</sup>

Sulla morte, quanto io posso dire, scrivere, fare non può essere nulla più di uno sguardo ai defunti sul letto di morte, o ai capelli bianchi di una madre di Tian'an men che custodisce il ritratto del defunto. Il tremore provocato da questo sguardo non è inferiore al giudizio morale su di me come sopravvissuto. Quei capelli bianchi invocano un domani che costituisce eterna ispirazione per me sopravvissuto.

Autore molto amato in Cina, T.S. Eliot è una fra le voci che respirano nelle elegie di Liu Xiaobo. Il riferimento più evidente si trova nel frequente richiamo alla “crudeltà” della primavera nei versi dedicati alla strage:

十九年前  
残忍的六月突降  
风很冷  
雨水垒满碎石

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Liu Xiaobo 刘小波, *Cong yecao dao huangyuan: 2008niandu dangdai hanyu gongxian jiang* 从野草到荒原—“2008 年度当代汉语贡献奖”答谢辞 [Dalle erbe selvatiche alla terra desolata: discorso di ringraziamento per il Premio Contributo alla Lingua Cinese Contemporanea del 2008], 2008, <http://liuxiaobo.info/blog/archives/8006> (ultimo accesso: 4/1/2025).

砸在母亲的心头  
春天的残忍  
没有萌芽便凋零  
没有花朵便腐烂  
在一切还未到来之  
前一切已经被彻底毁灭<sup>42</sup>

Diciannove anni fa  
il giugno crudele  
piombò su di noi  
il vento era freddo  
Pioggia accumulata tra  
i frammenti di pietra  
spezzata in fondo al  
cuore delle madri  
Primavera crudele  
sfiorita prima ancora  
di germogliare  
imputridita prima  
ancora di fiorire  
Prima che tutto  
accadesse  
tutto era già distrutto<sup>43</sup>

Il poeta di *Wasteland* è evocato in vari saggi di Liu; in particolare qui Eliot viene affiancato a Lu Xun come testimoni e cantori dell'inesorabile declino, rispettivamente, della civiltà moderna e della lingua cinese:

这耻辱，来自我内心深处的挣扎。骄狂之光，恰恰来自内在阴暗。如同鲁迅笔下的野草，裸露在艾略特的荒原上。鲁迅的《野草》所表达的绝望，如同现代汉语写作的墓志铭。艾略特的《荒原》所吟唱的颓废，如同现代文明的挽歌。<sup>44</sup>

Questa vergogna deriva da una lotta interiore profonda in me. La luce della folle arroganza per contrasto sorge dall'intima oscurità personale. Come le erbe selvatiche di Lu Xun disvelate nella terra desolata di Eliot. La disperazione espressa in Erbe selvatiche di Lu Xun è come un epitaffio sulla scrittura cinese moderna. La decadenza cantata nella Terra desolata di Eliot è come un'elegia della civiltà moderna.

Liu si riconosce erede di questa intima ascendenza poetica solo in parte, anche sul piano della scrittura e del linguaggio poetico egli sente di essere contaminato dalla decadenza morale e politica della sua era:

<sup>42</sup> Liu Xiaobo, *Fourth June Elegies* cit., p. 170.

<sup>43</sup> Liu Xiaobo, *Elegie del Quattro giugno* cit., p. 137.

<sup>44</sup> Liu Xiaobo, *Cong yecao dao huangyuan* cit.

从一株野草的脆弱到无边荒原的广袤，从墓志铭到挽歌，除了羞愧，再无其他。回头看一眼自己的写作，至今仍然刻有成长于文化沙漠的烙印，也不时地流露出文革式的尾巴[...]<sup>45</sup>

Dalla fragilità di un'erba selvatica alla vastità della terra desolata, dall'epitaffio all'elegia, non resta null'altro che vergogna. Se mi volto a guardare la mia scrittura finora è cresciuta con il marchio del deserto culturale spesso tradendo strascichi della Rivoluzione culturale [...].

La consapevolezza di vivere e sopravvivere in un'era desolata, il senso di morte e rovina che promana dalla raccolta nonché la forte vicinanza ai giovani che sono morti, sacrificio umano sull'altare della Storia cinese, sono elementi che rivelano le forti affinità di Liu con questi poeti: Eliot e, soprattutto, Lu Xun. Il richiamo, testé citato, alla prosa poetica *Erbe selvatiche* (*Yecao* 野草, 1927) – opera intrisa di immagini oscure, lapidi, sangue e morte – è eloquente. Si noti per esempio la consonanza di temi e toni in uno dei componimenti dell'opera, dal quale sembra discendere il canto per le giovani vittime di Tian'an men:

是的，青年的魂灵屹立在我眼前，他们已经粗暴了，或者将要粗暴了，然而我爱这些流血和隐痛的魂灵，因为他使我觉得是在人间，是在人间活着。<sup>46</sup>

Si, le anime dei giovani si ergono davanti ai miei occhi, sono diventate rudi, o diventeranno rudi, ma io amo queste anime che sanguinano e soffrono in segreto, perché mi fanno sentire che sono nel mondo degli uomini, che nel mondo degli uomini sono vivo.<sup>47</sup>

## VI. Il linguaggio del trauma

Nell'ultima parte di questo contributo verranno analizzate alcune strategie poetiche utilizzate dall'autore per esprimere l'inesprimibile senso del trauma attraverso una complessa articolazione retorica; in particolare sono state individuate l'intensa densità lessicale e l'uso di parole concettuali, nonché di costruzioni retoriche come la ripetizione lessicale e la ripetizione sintattica sotto forma di strutture anaforiche ed epistrofiche.

Il linguaggio del trauma in questa particolare opera di Liu Xiaobo (come s'è detto autore soprattutto di saggi) è costituito principalmente da immagini concrete come sangue, polvere, cingolati, baionette, ceneri: la riproduzione di immagini di morte fisica e la visione di corpi straziati è essenziale per ridurre lo spazio, il troppo spazio lasciato alle

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Lu Xun 鲁迅, *Yecao* 野草 [*Erbe selvatiche*] [1927], in Id., *Lu Xun quanji* 鲁迅全集 [*Opera omnia*] cit., pp. 463-538: p. 538.

<sup>47</sup> Lu Xun, *Erbe selvatiche*, a cura di A. Bujatti, Milano, Scheiwiller, 1994, p. 108.

astrazioni tipiche della sua retorica politica; ciò è in deliberata controtendenza rispetto alla produzione saggistica e al linguaggio abituale dell'autore:

我很少关心每天生活在自己身边的具体的人，而只关心崇高而抽象的正义、人权、自由。我把亲人们整日为我的安全而心惊肉跳视为世俗的懦弱。<sup>48</sup>

Raramente mi preoccupo delle persone reali che vivono accanto a me, sono troppo impegnato a preoccuparmi di concetti nobili e astratti come giustizia, diritti umani, libertà. Considero una vana codardia i costanti patemi d'animo dei miei parenti per la mia sicurezza.

Tra i poeti amati da Liu Xiaobo sicuramente spicca Paul Celan, del quale circolano in Cina sin dagli anni Ottanta diverse traduzioni. La moglie Liu Xia, anch'essa poeta, riferisce che in carcere il suo libro preferito era la biografia di Celan. Tuttavia, come osserva il traduttore inglese delle *Elegie*, rispetto al poeta rumeno testimone dell'Olocausto, «Liu prefers a bold, in-your-face directness in his poetry, and veers away from abstractions and elusiveness».<sup>49</sup>

Nel caso del trauma individuale, collettivo e nazionale, per tutti e tre questi livelli Liu Xiaobo adotta uno stile diretto e concreto, cercando di evitare le astrazioni politiche; anche le metafore e le similitudini sono molto concrete. Non c'è spazio per un'accurata ricostruzione, se non selezionando alcune delle numerose immagini che si ripetono nei versi delle venti poesie, ove, come già detto, non ritroviamo parole altisonanti, come libertà e giustizia, o diritti, bensì elementi che recuperano la dimensione del reale e del quotidiano, o della spiritualità resa tuttavia tangibile da immagini come i concetti di luce, bianco, anime.

### VI.1. Parole concettuali e densità lessicale

Il tentativo di restituire questa concretezza lessicale si è realizzato nella scelta di privilegiare alcune parole, senza alterare troppo le esigenze di ritmo e assonanze ricorrenti. Spesso difficili da mantenere, tali assonanze possiedono un forte valore simbolico: per esempio i quasi omofoni “sangue” e “neve” 血 (30 occorrenze) e 雪 (20 occorrenze) si pronunciano entrambi *xue* (anche se con toni diversi). L'accostamento dei due caratteri evoca poeticamente un ossimorico legame tra vita (sangue) e morte (neve), così come tra calore e gelo. Se l'omofonia si perde in traduzione, si è tentato, solo in parte, di compensare tale residuo riproducendo la densità fonetica in altri versi della stessa poesia,

<sup>48</sup> Liu Xiaobo, *Lai zi fenmu de linggan* cit.

<sup>49</sup> J. Yang, in Liu Xiaobo, *Fourth June Elegies* cit., p. 226.

Si veda l'allitterazione tra l'avverbio "intollerabilmente" e l'aggettivo "pallida", nonché il contrasto ossimorico della sinestesia fra pallore e calore, che riproduce il contrasto fra calore del sangue (vita) e rigore della neve (morte):

刺刀能够  
劈开身体和影子  
割断雪花和大地  
却割不断烛光和夜晚  
任何形式的祭奠  
于那曾经热的血  
都过于苍白  
是母亲的皱纹  
让鲜血变成满天大雪  
以坟墓的姿态飞翔<sup>50</sup>

La baionetta può  
strappare i corpi dalle ombre  
separare i fiocchi di neve dalla terra  
Ma inseparabili sono la luce delle candele e la notte  
Qualsiasi forma di commemorazione  
è intollerabilmente pallida  
di fronte al sangue un tempo caldo  
Sono le rughe della madre  
a trasformare il sangue fresco in neve che  
riempie il cielo volteggiando in figure di tomba<sup>51</sup>

Come già indicato nella sezione precedente sull'intertestualità, si è cercato di mantenere la densità lessicale di determinati versi laddove appaiono quelle che Bruno Osimo definisce "parole concettuali".<sup>52</sup>

Oltre agli esempi già citati con il verbo *huo* 活 "vivere" e i suoi composti, una delle parole usate più di frequente è "anime [dei defunti]" *wan-gling* (in tutto 40 occorrenze, che diventano 63 includendo le varianti *linghun* 灵魂 "anima" e *shenling* 神灵 "spirito"). La centralità del termine è rilevante se si pensa alla spiritualità e alla dimensione interiore di cui si è fatto cenno all'inizio dell'articolo come una delle dominanti della mia traduzione. Poiché il trauma del massacro di Tian'an men crea un legame ineluttabile tra vivi e morti, questa dialettica è disseminata nel testo fra le venti poesie.

Un'altra coppia di parole concettuali è quella di 亡灵 "anime [dei defunti]" e "luce" *guang* 光 (48 occorrenze); sono due tra le parole più usate

<sup>50</sup> Liu Xiaobo, *June Fourth Elegies* cit., p. 106

<sup>51</sup> Liu Xiaobo, *Elegie del Quattro giugno* cit., p. 93.

<sup>52</sup> B. Osimo, *La traduzione totale*, Milano, Hoepli, 2008, p. 70.

dal poeta, affiancate nel verso 光亡灵之光 “la luce delle anime”. La stessa dialettica si trova tra “corpo” e “cadavere”, rispettivamente 身 *shen* e 尸 *shi*.

## VI.2. Strutture sintattiche, anafore ed epistrofi

Oltre al rispetto della densità lessicale e alla ripetizione di parole concettuali, un'altra strategia traduttiva adottata è la riproduzione delle numerose strutture anaforiche, ossia strutture che si aprono, verso per verso, con espressioni o costruzioni grammaticali uguali ripetute. È chiaro che l'effetto enfatico di tali strutture sintattiche adoperate dall'autore è utilmente mantenuto in traduzione sia per ragioni ritmico-formali sia per le forti ragioni simboliche e retoriche che la ripetizione assume in questa particolare opera, basata, così come il trauma, sulla reiterazione di immagini, sentimenti ed esperienze.

Analogamente numerose sono le forme epistrofiche, ossia la ripetizione delle medesime parole alla fine di più versi o di più elementi di un periodo.

Si citano di seguito alcuni esempi di tale strategia retorica: nell'es. 2 l'anafora è perfezionata nel metatesto omettendo il soggetto nel primo verso; nell'es. 3 la struttura anaforica è preceduta da un'epistrofe; nell'es. 4 le due strutture, anafora ed epistrofe, sono invertite in traduzione.

1.

所有的喉咙被恐惧窒息  
所有的颤抖随硝烟散去(4)<sup>53</sup>

**Tutte** le gole soffocate dal terrore  
**Tutti** i tremiti si disperdono insieme al  
[fumo della polvere da sparo (31)]

2.

他们等呀等  
等待时间编出精致的谎言  
等待变成野兽的时刻 (8)

**Aspettano**, sì  
**Aspettano** che il tempo tessa raffinate menzogne  
**Aspettano** l'attimo in cui diventeranno belve (33)

3.

眼睛烧红了  
枪筒打红了  
双手染红了  
一粒子弹  
一股浑浊的宣泄  
一次犯罪  
一种英雄的壮举 (8)

Gli occhi ardono **rossi**  
Le canne dei fucili sparano **rosse**  
Le mani si tingono di **rosso**  
**Un** proiettile  
**Un** empito torbido  
**Un** crimine  
**Un'**impresa eroica (33)

<sup>53</sup> Negli esempi qui riportati il numero di pagina tra parentesi si riferisce rispettivamente alle edizioni inglese e italiana della raccolta poetica.



坐著轮椅, 接受一次尝试行走的搀扶  
不许寡母  
接受一束鲜花  
不许孤儿 得到一个新书包  
不许任何温暖的手  
为无家可归的冤魂  
添一捧土种一株草  
更不许所剩无几的眼睛  
寻找刽子手的藏身之处  
不许不许不许不许.....  
十一年前  
不许一滴雨  
落在龟裂的土地上  
十一年后  
不许孩子堆起的雪人  
有短暂生命 (104)

Vietato portare il lutto  
Vietato ricordare  
Vietato far incontrare  
La madre che ha perduto il figlio  
con la moglie che ha perduto il marito  
Vietato al ragazzo paraplegico  
sulla sedia a rotelle, ricevere  
un aiuto per provare a camminare  
Vietato alla madre vedova  
ricevere un mazzo di fiori  
Vietato all'orfano  
ricevere una cartella nuova  
Vietato che una mano affettuosa  
porga un pugno di terra per piantarci un albero  
al fantasma di un innocente senza casa cui tornare  
Ancor più vietato ai pochissimi  
occhi rimasti cercare il nascondiglio del boia  
Vietato vietato vietato vietato...  
Undici anni fa  
fu vietato a una goccia di pioggia  
cadere sulla terra screpolata  
Undici anni dopo  
è vietato al pupazzo di neve di un bambino  
avere una effimera esistenza (92)

L'ultimo esempio qui citato, il n. 9, infine, presenta un sottotesto quasi dantesco basato su una lunga serie di costruzioni ipotetiche della resilienza (poesia del 2005). La traduzione rende l'epistrafe (tutte le

proposizioni si concludono con il pronome “tu” *ni* (你) con un’anafora esplicitando la congiunzione “se” implicita nel prototesto:

9.  
 锁住我的脚,我就用十指爬向你  
 捆住我的手,我就用膝盖和下巴爬向你  
 砸断我的腿,我就用断骨支撑你  
 勒紧我的喉,我就用窒息呼唤你  
 封住我的唇,我就用鼻尖亲吻你  
 敲掉我的牙,我就用牙床咬住你  
 拔光我的发,我就用秃头刺激你  
 挖去我的眼,我就用眼窝凝视你  
 腐蚀我的身,我就用气味拥抱你  
 碾碎我的心,我就用纤维记住你 (152)

Se mi incatenano i piedi, striscerò verso di te con le dieci dita  
 Se mi legano le mani, striscerò verso di te sui ginocchi e il mento  
 Se mi spezzano le gambe, ti sosterrò con le ossa spezzate  
 Se mi stringono la gola, ti chiamerò col fiato mozzo  
 Se mi sigillano le labbra, ti bacerò con la punta del naso  
 Se mi spaccano i denti, ti morderò con le gengive  
 Se mi strappano i capelli, ti ecciterò con la mia calvizie  
 Se mi cavano gli occhi, ti fisserò dalle orbite vuote  
 Se mi corrodono il corpo, ti abbraccerò col mio odore  
 Se mi stritolano il cuore, ti ricorderò con le mie fibre (124)

L’artificio retorico si gioca anche nelle voci ossia nelle figure oranti. L’oratore, sempre in prima persona riferita al poeta, diventa nella poesia composta nel 2001 una voce inanimata ossia una tavola di legno che si rivolge supplice ai giovani. Abbandonato per la strada e schiacciato da un carro armato, simbolo della fisicità assoluta del trauma, l’oggetto evoca il massacro attraverso l’identificazione nelle vittime umane di cui condivide il destino; come inerte materia le sue “venature sottili”, le sue “grida spezzate” risuonano con quelle delle giovani vite umane spezzate, per cui la tavoletta infine invoca: «在地下等待/直到你瞑目的那一天 /长成森林»<sup>54</sup> [«aspetterò sotto terra / il giorno in cui chiuderai gli occhi in pace / e saremo diventati foresta»],<sup>55</sup> in una dichiarazione ante-litteram di unità post-antropocentrica con il mondo non-umano.

Altre e numerose sono le figure della sintassi utilizzate da Liu Xiaobo nell’articolato repertorio retorico della sua composizione, che nulla toglie alla genuina angoscia, al tormento e alla disperazione che perva-

<sup>54</sup> Liu Xiaobo, *Niannian liusi* cit., p. 116.

<sup>55</sup> Liu Xiaobo, *Elegie del Quattro giugno* cit., p. 99.

dono il testo. Per esempio, talora la struttura poetica assume la forma del chiasmo:

开枪——杀人  
杀人——开枪 (8)

Fuoco... uccidete  
Uccidete... fuoco (33)

我说不清  
是亡灵让那个残忍的春天升华  
还是那个残忍的春天让亡灵升华 (174)

Non so dire  
se siano le anime dei defunti a sublimare  
quella crudele primavera  
o la crudele primavera a sublimare le anime (133)

## VII. Conclusione

La traduzione di una raccolta poetica così intensamente e strutturalmente dedicata all'evento storico e simbolico della strage di Piazza Tian'an men riveste funzioni diverse e cela sottili rischi, fra tutti quello di assecondare le suggestioni mediatiche e una certa visione retorica della storia cinese e della sua dittatura. Rischioso è anche, al contempo, sottrarsi all'obbligo morale di tradurre quella che Armstrong ha definito «la poesia del testimone», neutralizzando l'orrore per sfuggire alla retorica dell'anniversario. Queste *Elegie* facendo della retorica la propria forza ci sfidano ad abbracciare il canto rituale, quello delle madri di Tian'an men e quello dello stesso poeta, incarcerato e perseguitato anche per la sua poesia.

Molte altre microstrategie traduttive sono state utilizzate nella resa delle venti poesie commemorative, tuttavia gli esempi proposti appaiono sufficienti a illustrare le difficoltà incontrate, le analisi e le conseguenti scelte compiute nel dare una voce al poeta/dissidente che tenesse conto dei limiti della sua poesia, in cui l'etica tende a plasmare fortemente l'estetica e viceversa.

Un altro motivo di ricerca traduttiva attenta è stato il percorso linguistico-poetico di ricostruzione del trauma individuale, collettivo e nazionale sulla base di elementi sia psicologici sia artistici, fra cui la necessità di riproporre il trauma nell'artificio retorico per rispettare le modalità di rappresentazione scelte dal poeta. Il tema della ripetizione si intreccia a quello dell'intertestualità: Liu Xiaobo costruisce la propria poesia del trauma ispirandosi alla letteratura moderna incentrata sui

traumi della storia umana e della civiltà cinese; si inserisce nella tradizione colta del Quattro maggio, di cui eredita una coscienza critica ormai silenziata dalle pervasive politiche di consumo e oblio; controverso è in parte il richiamo ai traumi della storia umana, primo fra tutti l'Olocausto, nel contesto del pensiero politico e filosofico di Liu.

Infine, nel tradurre ci si è interrogate sul paradosso e sul sottile equilibrio da preservare nel trasmettere la poesia del testimone senza annullare l'effetto contraddittorio implicito nella necessità di lenire il trauma e allo stesso tempo conservarne la memoria nel contesto amnesico e afasico della Cina contemporanea.



Sezione monografica *Tradurre il trauma*

## I caratteri dell'indicibile. La traduzione del sintomo in alcune opere della letteratura sinofona

SILVIA POZZI

*Università degli Studi di Milano Bicocca*  
silvia.pozzi@unimib.it

**Abstract.** The trauma of the Cultural Revolution marks Chinese literary modernity, while Taiwanese identity is rooted in a historical memory shaped by national traumas. What challenges does the translator face? One risk is rationalization: how can one distinguish grammatical repetitions from rhetorical ones in Yu Hua's *Brothers*? How can onomatopoeias, so frequent in Chinese, be preserved without creating alienating effects? Another challenge is cultural distance: in *Owlsh*, Dorothy Tse reinvents Hong Kong. How can landscapes be made recognizable to readers with no geographical references? Finally, there is linguistic distance: in Kevin Chen's *Ghost Town*, *gui* 鬼 means "ghost" but also "absurd" or "remote." The novel also features linguistic layering, as the author uses Taiwanese – the maternal language of dreams and memories.

**Keywords:** sinophone literature, Chinese characters, trauma, translation.

**Riassunto.** Il trauma della Rivoluzione Culturale segna la modernità letteraria cinese e l'identità taiwanese si fonda su una memoria storica segnata da traumi. Quali sfide affronta il traduttore? Un rischio è la razionalizzazione: come distinguere le ripetizioni grammaticali da quelle retoriche in *Brothers* di Yu Hua? Come preservare le onomatopoeie, così ricorrenti in cinese, senza produrre effetti stranianti? Altro ostacolo è la distanza culturale: in *Il professore e la ballerina del carillon*, Dorothy Tse reinventa Hong Kong. Come rendere riconoscibili i paesaggi per chi non ha riferimenti? Infine, la distanza linguistica: in *Ghost Town* di Kevin Chen, *gui* 鬼 significa "fantasma", ma anche "assurdo" o "sperduto", "remoto". Esiste poi nel romanzo una sovrapposizione di lingue, perché l'autore ricorre al taiwanese, la lingua materna dei sogni e dei ricordi.

**Parole chiave:** letteratura sinofona, caratteri cinesi, trauma, traduzione.

## **I caratteri dell'indicibile. La traduzione del sintomo in alcune opere della letteratura sinofona**

Il presente saggio esplora il legame tra le specificità linguistiche del cinese e la resa del trauma individuale e collettivo nei testi tradotti. Il percorso si articola in una duplice direzione, teorica e pratica: da un lato, verranno analizzati aspetti chiave della lingua cinese – come l'ordine sintattico dei costituenti, il sistema di scrittura e alcune peculiarità grammaticali – per comprendere come essi influiscano sulla costruzione del significato e sulla narrazione del trauma; dall'altro, si esamineranno strategie traduttive volte a preservare o trasformare queste caratteristiche nel passaggio a un'altra lingua. L'obiettivo è evidenziare come la struttura linguistica e la scrittura possano modellare l'esperienza del trauma nei testi originali e quale impatto abbiano le scelte traduttive nella sua trasposizione in un nuovo contesto linguistico e culturale.

Come ben noto, il cinese, proprio come l'inglese, è una lingua isolante, con caratteristiche del tutto precipue, tra le quali la più macroscopica è il ricorso a una scrittura non alfabetica che si avvale approssimativamente di sessantamila sinogrammi, più comunemente definiti caratteri cinesi, che sono in prevalenza ideofonogrammi, ma con una discreta presenza anche di ideogrammi, oltre a un ristretto numero di pittogrammi e simbologrammi.<sup>1</sup> Se per la combinazione inglese-italiano esiste una nutrita bibliografia di opere che indagano sia la teoria che la pratica della traduzione, per la combinazione cinese-italiano (così come dal cinese verso altre lingue occidentali) il lavoro di ricerca, riflessione e analisi è ancora alle prime battute.<sup>2</sup> In definitiva, non esiste una cultura della traduzione in quest'ambito e ciò sovente comporta una mancanza di consapevolezza riguardo alla specificità delle operazioni che è necessario compiere nel viaggio da un sistema linguistico-culturale all'altro. Oltre all'impossibilità di rimpatriare la dimensione grafica della scrittura cinese in una qualsivoglia lingua occidentale, esistono numerose altre criticità, dovute all'incommensurabile distanza tra i due sistemi, di cui darò qui cenno, in modo da evidenziare la complessità della restituzione dei sintomi testuali nel passaggio dal cinese all'italiano. Con "sintomi testuali" intendo gli inciampi, le sporcature, le slabbrature che a livello lessicale, sintattico-grammaticale e stilistico rivelano o tradiscono la presenza di un trauma individuale e/o collettivo nella lingua letteraria.

<sup>1</sup> A. Lavagnino, S. Pozzi, *Cultura cinese. Segno, scrittura e civiltà*, Roma, Carocci, 2013, pp. 26-29.

<sup>2</sup> Per quanto riguarda la teoria e la pratica della traduzione dal cinese all'italiano sono attualmente disponibili i volumi S. Pozzi, *Il carattere e la lettera. Tradurre dal cinese*, Milano, Hoepli, 2022 e N. Pesaro, *La traduzione del cinese. Riflessioni, strategie e tipologie testuali*, Milano, Hoepli, 2023.

Quali sono dunque alcuni dei paradigmi di questa distanza? Innanzitutto, la lingua cinese talvolta è più evasiva dell'italiano, così come altre volte è più precisa. Tende, ad esempio, a non specificare numero e genere del nome, è spesso il contesto a offrire indicazioni in proposito, laddove siano necessarie o volute dall'autore. Questo obbliga il traduttore a operare scelte nella resa in italiano che, per quanto non casuali, sono talvolta arbitrarie. Sebbene in cinese ci sia la possibilità di indicare se un nome è determinato o indeterminato, non esistono articoli, quindi è il traduttore a decidere se introdurli o meno. Un caso emblematico è quello dei titoli dei capitoli. Oltre agli articoli, in cinese mancano (o ricorrono in modo assai diverso) altre parole vuote, quali congiunzioni e preposizioni, di conseguenza i rapporti tra le parole (tra le cose) sono sostanzialmente da reinventare. Per esempio, *Mo* 膜, un romanzo di fantascienza cyberpunk da Chi Ta-wei 紀大偉 (1972-) che tratta temi queer e transgender, pubblicato a Taiwan nel 1995, in Italia è uscito come *Membrana*,<sup>3</sup> in Francia il titolo è *Membrane*,<sup>4</sup> mentre in inglese è al plurale con tanto di articolo determinativo: *The Membranes*.<sup>5</sup> D'altro canto, in cinese sono presenti alcune categorie grammaticali inesistenti nella nostra lingua, come i classificatori nominali o i "satelliti" verbali, che convogliano informazioni sulle caratteristiche dei nomi (i primi) o sulle modalità dell'azione (i secondi) che non è sempre possibile trasferire in italiano. In ogni caso, per restituirle almeno parzialmente bisogna escogitare soluzioni *ad hoc*. I verbi mancano di flessione in cinese, il che implica che il soggetto è sovente ribadito. Questa e altre particolarità della lingua di partenza spingono il traduttore verso l'abuso delle ripetizioni. L'aspetto dell'azione ha un'estrema rilevanza in cinese, tuttavia l'inesistenza di modi e tempi del verbo concede un'estrema libertà agli autori di compiere salti temporali. I traduttori sono tenuti a costruire *ex novo* la *consecutio temporum*, con le complicazioni che si possono immaginare. E ancora, l'ordine sintattico della frase, che diverge da quello della lingua italiana, è tendenzialmente fisso o comunque poco mobile. Il complemento oggetto in cinese può essere posto all'inizio della frase e quelli che in lingua italiana sono complementi, quali quelli di mezzo, compagnia, stato in luogo, moto da luogo ecc., in cinese sono sempre posizionati prima del predicato. In maniera analoga, gli aggettivi precedono i nomi a cui si riferiscono, lo stesso dicasi per le frasi relative. In cinese dunque qualsiasi determinante precede ciò che è determinato.

<sup>3</sup> Chi Ta-wei, *Membrana*, trad. it. A. Pezza, Torino, ADD, 2022.

<sup>4</sup> Id., *Membrane*, trad. fr. G. Gaffric, Paris, LGF, 2017.

<sup>5</sup> Id., *The Membranes: A Novel*, eng. trans. A.L. Heinrich, New York, Columbia University Press, 2021.

Da questa rapida panoramica, spero emerga con sufficiente chiarezza perché in talune traduzioni di opere cinesi si manifestino passaggi repentini dal passato remoto al passato prossimo e compaiano un impiego errato delle preposizioni, una prevalenza della paratassi, una distribuzione innaturale delle parole o un ritmo del discorso che nel complesso risulta straniante. In sostanza, si verifica un fenomeno tale per cui la lingua di partenza proietta la propria ombra sulla lingua d'arrivo minandone l'autenticità, l'efficacia e la potenza espressiva. Ecco che allora si corre il rischio di non restituire il sintomo testuale, le tracce del trauma nel testo di partenza, che risulteranno come stranezze in mezzo ad altre stranezze.<sup>6</sup>

Alla distanza linguistica, che è una sorta di mostro gigantesco e multiforme che deve essere domato dal traduttore caso per caso, frase per frase, sintagma per sintagma, si aggiunge la distanza culturale. In questo dominio, per quanto il traduttore possa adottare alcune strategie che costruiscono un ponte tra i due mondi, come il ricorso a note editoriali o a elementi chiarificatori<sup>7</sup> all'interno del testo di arrivo, la responsabilità di una comprensione non superficiale dell'opera ricade anche sul lettore, sulle sue conoscenze di base e sulla sua disponibilità a documentarsi sulle ambientazioni, sul contesto storico, geografico, folkloristico ecc. Nella realtà, gran parte delle opere letterarie che provengono dall'universo sinofono una volta tradotte in italiano o in altre lingue presentano una resistenza alla comprensione come all'immaginazione che pure talvolta ne costituisce il fascino.

Offrirò una selezione di esempi di come la rappresentazione del trauma nelle letterature sinofone possa manifestarsi sia attraverso riferimenti storico-culturali ignoti o poco noti ai lettori italiani sia attraverso figure specifiche della lingua di partenza o sintomi testuali che costituiscono problemi di resa consistenti per il traduttore, che è comunque sempre chiamato a rispettare l'assioma lacaniano secondo cui «la funzione del linguaggio non è quella di informare ma di evocare».<sup>8</sup>

Parto da Yu Hua 余华 (1960-), autore tra i più noti e celebrati in Cina e nel mondo, venuto alla ribalta alla fine degli anni Ottanta come altri scrittori della cosiddetta Avanguardia letteraria (xianfeng 先锋文学), quali Can Xue 残雪 (1953-), Ge Fei 格非 (1964-), Ma Yuan 马原 (1953-), con racconti brevi che esplorano «l'impossibilità della realtà».<sup>9</sup> Le pagine di narrativa

<sup>6</sup> Per una trattazione più ampia delle "distanze" tra la lingua cinese e la lingua italiana in riferimento alla traduzione letteraria si veda S. Pozzi, *Il carattere e la lettera* cit., in particolare pp. 2-9.

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 38-39.

<sup>8</sup> J. Lacan, «Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi», in Id., *Scritti*, ed. it. a cura di G. Contri, Torino, Einaudi, 1974, p. 152.

<sup>9</sup> Yang Xiaobin, «Trauma and Historical Violence in Communist China», in Id., *The Chinese*

di questa generazione di autori sono infestate dal «colossale fantasma storico della Rivoluzione Culturale» tra continui giochi di parole e il racconto di desideri incontenibili: atti violenti, fughe e mancati ritorni, morti assurde.<sup>10</sup> Dagli anni Novanta, Yu Hua si dedica anche alla forma del romanzo e nelle opere della maturità l'orrore implacabile che fuoriesce dalla sua penna è mitigato, ma a tratti forse esaltato, dal dosaggio sapiente del registro del comico e da un ritrovato senso di umanità.

Nella prima parte di *Brothers*,<sup>11</sup> l'autore esorcizza le aberrazioni inflitte al popolo cinese dal potere durante la Rivoluzione Culturale, tra sgozzamenti, pestaggi feroci, suicidi indotti dalla disperazione, attraverso gli occhi innocenti e curiosi di due bambini (e Yu Hua era un bambino all'epoca), i fratelli del titolo che fratelli non sono.<sup>12</sup> Il filtro dello sguardo di Li Testapelata e Song Gang rende paradossale, surreale e a tratti esilarante la devastazione di cui sono responsabili i "grandi" e se, da un lato, rende narrabile l'ineffabile, dall'altro, ne esaspera l'atrocità per il lettore adulto, che è in grado di interpretare razionalmente i fatti e di "chiamarli per nome". Tra le strategie narrative tramite cui l'autore convoglia il punto di vista di Li Testapelata e Song Gang ci sono la rappresentazione di scene crude talmente incomprensibili da risultare grottescamente ridicole, il ricorso frequente a un lessico infantile e all'uso di onomatopee.

La lingua cinese dispone di un repertorio estremamente ricco di onomatopee, sia mimetiche, sia espressive. Ciò costituisce il più delle volte un elemento di criticità per il traduttore che, vista l'esiguità di corrispettivi in italiano, fatica a restituire la vivacità sonora dell'originale. Il compito risulta leggermente gravoso per quest'opera di Yu Hua quando si tratta di rendere i dialoghi o lo sguardo dei bambini, che facilmente riproducono con la voce i suoni della realtà circostante. Di seguito do alcuni esempi concentrandomi sulle opzioni di resa in italiano, inglese e francese.

Poi [Li Testapelata] si tirò su e andò in cucina all'orcio, trangugiò l'acqua facendo *glu glu [gudong gudong 咕咚咕咚]*, si senti rinvigorito, chiuse la porta e s'incamminò verso il corso.<sup>13</sup>

*Postmodern. Trauma and Irony in Chinese Avant-Garde Fiction*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2002, p. 47.

<sup>10</sup> Chen Xiaoming 陈晓明, *Wubian de tiaozhan: Zhongguo xianfeng wenxue de houxiandaixing 无边的挑战: 中国先锋文学的后现代性 [La sfida impossibile: la postmodernità della Letteratura d'Avanguardia cinese]*, Changchun, Shidai wenyi chubanshe, 1993, p. 31.

<sup>11</sup> Yu Hua 余华, *Xiongdì – shang bu 兄弟上部 [Fratelli – I parte]*, Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2005.

<sup>12</sup> Si noti come nei romanzi di Yu Hua i legami indissolubili tra i protagonisti non sono mai di sangue, ma di "cuore". I figli sono figliastri e i fratelli sono acquisiti. Nel suo mondo letterario il concetto di famiglia si è disintegrato.

<sup>13</sup> Yu Hua, *Brothers*, trad. it. di S. Pozzi, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 125.

Nella versione inglese del passo al posto della traduzione letterale troviamo una sostituzione, ovvero l'impiego di un verbo fortemente onomatopeico (*to gulp*): «then he got to the kitchen and gulped his fill of water from the cistern». <sup>14</sup> In quella francese i traduttori hanno optato per una riduzione con l'utilizzo di un'espressione idiomatica che rimpiazza visivamente l'elemento sonoro (riempirsi d'acqua la pancia): «puis se leva et alla se remplir le ventre d'eau à la cuisine». <sup>15</sup>

Sul palmo delle mani brillavano due spillette rosse del presidente Mao, erano per loro, dovevano appuntarsele sul petto, dove il cuore faceva *tum tum* [pengpeng 砰砰]. <sup>16</sup>

In questo caso, sia la versione inglese sia quella francese propendono per una strategia di riduzione: «He said that these were for them and that they should were them right over their hearts»; <sup>17</sup> «C'était un cadeau à épingler sur la poitrine, à l'endroit où battait le cœur». <sup>18</sup>

L'impresa di restituzione delle onomatopee diviene più ardua quando esse non mimano il punto di vista dei bambini, ma vengono introdotte dalla voce narrante nella descrizione di una scena. In questi casi la scelta stilistica, più che una strategia narrativa volta a smorzare l'impatto del dolore tramite il filtro dello sguardo dei bambini, è il riflesso di una caratteristica precipua della lingua letteraria cinese, che ha un ricco patrimonio di onomatopee primarie.

[E]rano tutti e quattro rossi per l'eccitazione. Poi risero a bocca spalancata come quattro malati di mente. <sup>19</sup>

Nell'originale era presente il suono della risata, *hehe* [呵呵], che in italiano è stato soppresso, ma in questo caso la riduzione attuata e la conseguente perdita della sonorità dell'onomatopea forse è compensata dalla descrizione della bocca aperta dei personaggi di grande impatto visivo. Lo stesso vale per le versioni in inglese e francese. <sup>20</sup>

[T]heir faces flushed bright red, [...] and started laughing hysterically like four lunatics. <sup>21</sup>

<sup>14</sup> Id., *Brothers*, eng. trans. by E. Cheng-yin Chow, C. Rojas, London, Picador, 2009, p. 103.

<sup>15</sup> Id., *Brothers*, trad. fr. par A. Pino, I. Rabut, Arles, Actes Sud, 2008, p. 167.

<sup>16</sup> Id., *Brothers*, trad. it. di S. Pozzi cit., p. 88.

<sup>17</sup> Id., *Brothers*, eng. trans. by E. Cheng-yin Chow, C. Rojas cit., p. 39.

<sup>18</sup> Id., *Brothers*, trad. fr. par A. Pino, I. Rabut cit., p. 116.

<sup>19</sup> Id., *Arricchirsi è glorioso*, trad. it. di S. Pozzi, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 143.

<sup>20</sup> Per un'analisi dettagliata dell'uso delle onomatopee in cinese e una classificazione delle strategie di resa, si veda S. Pozzi, *Il carattere e la lettera* cit., pp. 144-149.

<sup>21</sup> Yu Hua, *Brothers*, eng. trans. by E. Cheng-yin Chow, C. Rojas cit., p. 393.

Ils étaient rouges d'excitation et ricanaien la bouche ouverte comme quatre malades mentaux.<sup>22</sup>

Ancora a proposito di *Brothers*, possiamo dal paesaggio sonoro del racconto a quello visuale. Cathy Caruth, tra le voci più influenti nell'applicazione della psicoanalisi alla memoria dei sopravvissuti alla Shoah, descrive come esperienze traumatiche di eventi inattesi e catastrofici producano a posteriori pagine in cui ricorrono con insistenza visioni allucinate e altri fenomeni intrusivi.<sup>23</sup> Ciò è riscontrabile in modo manifesto della scrittrice Can Xue<sup>24</sup> o nei racconti giovanili di Yu Hua.<sup>25</sup> Tuttavia, anche nella produzione più recente dell'autore in cui l'assurdo e il macabro si mitigano, controbilanciati dal gusto per il racconto, dal dosaggio sapiente di elementi comici e da un ritrovato senso di umanità, troviamo esplosioni ripetute di orrore, oltre alla ridondanza ossessiva di riferimenti al periodo della Rivoluzione Culturale, che difficilmente possono essere colti con immediatezza da chi non ha vissuto quest'esperienza devastante. Nella prima parte di *Brothers*, ambientata appunto in questo periodo, si registra una particolare ricorsività del rosso, con particolare riferimento al sangue e alle bandiere. In maniera altamente simbolica il rosso è il colore di un'epoca. Nel lavoro di traduzione comunque è inevitabile lavorare di sottrazione, smorzando in parte la "rossità", perché l'italiano mal si presta alla ridondanza di aggettivazione tipica della lingua cinese che risponde, oltre che a scelte stilistiche, a una necessità di chiarezza. Le parole, infatti, sono spesso composte da unico morfema e, data l'alta incidenza di omofoni, la determinazione nominale garantisce l'efficacia della comunicazione.

宋凡平双手将那面巨大的红旗举过了头顶，风把我们刘镇最大的红旗吹得像爆竹似的噼里啪啦地响。接下去宋凡平左右挥舞起了他的红旗，李光头和宋钢仰脸看着这巨大的旗面如何开始它的飞翔，它从他们的左边斜着飞到了右边，一个翻转之后又飞回到了左边，它在桥上飞来飞去，红旗挥舞出来的风吹乱了很多人的头发，他们的头发也开始左右飞翔了。宋凡平挥舞着红旗的时候，人群开始山呼海啸了。<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Id., *Brothers*, trad. fr. par A. Pino, I. Rabut cit., p. 534.

<sup>23</sup> C. Caruth, *Unclaimed Experiences: Trauma and the Possibility of History*, in «Yale French Studies», 79, 1991, pp. 181-192; p. 181. Per un'approfondita trattazione sulla restituzione delle memorie traumatiche in autori cinesi contemporanei, in particolare in riferimento al Grande balzo in avanti, si veda A. Pezza, *Une réécriture du Grand Bond en avant en Chine contemporaine. Subversion et conciliation dans le Si Shu de Yan Lianke* (tesi di dottorato), Paris, Inalco.

<sup>24</sup> Si veda ad esempio la raccolta ripubblicata di recente Can Xue, *Dialoghi in cielo*, trad. it. di M. Masci, Milano, Utopia, 2023.

<sup>25</sup> Si veda ad esempio la raccolta di racconti di Yu Hua, *Torture*, trad. it. di M. Masci, Torino, Einaudi, 1997.

<sup>26</sup> Yu Hua, *Xiongdì - shang bu* cit., pp. 81-82.

Allora Song Fanping sollevò, alta sopra la testa, la sua enorme bandiera rossa e la bandiera più grande di tutta Liuzhen crepitava, sbattuta dal vento, con rumore di petardi scoppiettanti. Poi la fece sventolare a destra e sinistra e Li Testapelata e Song Gang stettero con il naso per aria a vederla prendere il volo, volava sghemba da sinistra a destra e, dopo un volteggio, tornava verso sinistra, si librava sopra il ponte avanti e indietro spostando l'aria e scompigliando i capelli della gente, così anche i capelli cominciarono a volare di qua e di là. Mentre Song Fanping sventolava la bandiera, la folla prese a mugghiare e tuonare.<sup>27</sup>

Nel brano la determinatezza del termine “bandiera”, che in cinese è data dall'aggettivo “rosso”, in italiano è ampiamente svolta dagli articoli determinativi. Peraltro, quando un nome svolge il ruolo di soggetto, in italiano può essere omesso, grazie alla marcatura di numero e genere nei nomi e alla desinenza dei verbi che identifica la persona e il numero: in questo contesto a «volare sghemba» non può che essere la bandiera rossa. Nella versione francese ravvisiamo un'operazione di riduzione simile alla nostra ma meno drastica, troviamo infatti *drapeau rouge* (un'occorrenza), *drapeux* (un'occorrenza), *drapeau* (due occorrenze).<sup>28</sup> Nella traduzione in equilibrio con l'originale, benché si risparmi sulla distribuzione del colore rosso: *flag* (quattro occorrenze, di cui una volta si specifica il colore *red*) e *flags* (un'occorrenza).<sup>29</sup>

Un altro caso in cui un riferimento storico-culturale, che è lampante per un lettore cinese va, ahimè, perso in resa, è l'espressione codificata «*hong guang man mian* 红光满面» che alla lettera significa “viso illuminato di luce rossa”. Essa ricorre sei volte nell'opera e, come spiegano in nota i traduttori, in contesti paradossali. È la formula che la stampa abbinava a Mao Zedong nei suoi ultimi anni di vita, in particolare in occasione degli incontri con personalità straniera, ad esempio per la visita del presidente americano Nixon nel 1972. Mao era immancabilmente – contro ogni evidenza, essendo ormai malato – pieno di vitalità e radioso di salute.<sup>30</sup> Nella versione italiana non si è potuto fare ricorso alle note e l'ironia spietata del riferimento al linguaggio politico è evaporata, lasciando spazio solo alla descrizione ilare e giocosa del volto «rubicondo»<sup>31</sup> dello strafottente Li Testapelata:

Nel frattempo, Li Testapelata era alle prese con la vendita del segreto del fondoschiena di Lin Hong, si era già mangiato parecchie ciotole di

<sup>27</sup> Id., *Brothers*, trad. it. di S. Pozzi cit., pp. 85-86.

<sup>28</sup> Id., *Brothers*, trad. fr. A. Pino, I. Rabut cit., p. 113.

<sup>29</sup> Id., *Brothers*, eng. trans. E. Cheng-yin Chow, C. Rojas cit., p. 70. Si veda anche S. Pozzi, *Il carattere e la lettera* cit., pp. 133-135.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>31</sup> Id., *Brothers*, trad. it. di S. Pozzi cit., p. 68.

spaghetti ai tre sapori – ogni tanto, anche di spaghetti semplici – e grazie all'alimentazione abbondante aveva un bel colorito.<sup>32</sup>

Dorothy Tse (Xie Xiaohong 謝曉虹) (1977-) nel romanzo breve *Yingtou mao yu yinyuexiang nühai* 鷹頭貓與音樂箱女孩 del 2020 con la sua reinvenzione allucinata di Hong Kong ci offre un esempio emblematico di come la lontananza culturale e geografica costituisca un ostacolo insormontabile per la trasmissione del messaggio letterario. Nata a Chaozhou, nella provincia del Guangdong, e cresciuta a Hong Kong, l'autrice è una figura di spicco nel panorama letterario sinofono. Ha pubblicato varie raccolte di racconti e ha ricevuto prestigiosi riconoscimenti, tra cui l'Hong Kong Biennial Award for Chinese Literature e il Taiwan's Unitas New Fiction Writers' Award. Oltre alla scrittura, si dedica all'editoria: ha curato un'antologia di narrativa hongkonghese ed è cofondatrice della rivista letteraria «Fleurs des lettres». Attualmente insegna letteratura e scrittura creativa presso la Hong Kong Baptist University.

*Yingtou mao yu yinyuexiang nühai* è una favola nera che sfrutta il topos dell'automa, come sottolinea Vanni Santoni.<sup>33</sup> Un mesto ricercatore universitario di mezz'età, con una carriera accademica deludente e una vita matrimoniale piatta e inappagante, si innamora di una ballerina del carillon e fugge con lei su un'isoletta segreta alla scoperta dei piaceri del sesso e di una riconquistata virilità. Il delirio del professor Q si riflette nella rappresentazione trasfigurata della topografia di Hong Kong, vera protagonista della storia: tunnel sotterranei, cloache a cielo aperto, negozi che scompaiono, è «come se ci fossero tante città fantasma nascoste sotto quella in superficie».<sup>34</sup> Il titolo dell'opera già rappresenta un nodo di significato inestricabile: letteralmente significa *Il gatto con la testa d'aquila e la ballerina del carillon*. Il “gatto con la testa d'aquila” è lo pseudonimo impiegato dal professor Q in gioventù per la pubblicazione delle sue poesie ed è un gioco di parole che, tramite un ribaltamento, richiama il termine “gufo”, *maotouying* 猫头鹰, ovvero l'aquila con la testa da gatto. Nella mitologia greca è legato ad Atena, dea della saggezza, e nell'accademia simbolicamente è associato alla conoscenza, in particolar modo nel mondo anglofono (e Hong Kong fino al 1997 era colonia britannica). Ecco che in inglese il romanzo è comparso con il titolo suggestivo di *Owl-ish*, aggettivo poco usato che rimanda alle ca-

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 219.

<sup>33</sup> V. Santoni, *Hong Kong a rovescio. Chi sogna è sveglia*, in «Corriere della Sera», 23 gennaio 2024, <https://www.pressreader.com/italy/corriere-della-sera-la-lettura/20240121/282501483496083?srsltid=AfmBOoqvXkc1rtqKc7q0Ogw8nmapW2oqdZVfDow-g-5HcAHSKqLXA0pZ> (ultimo accesso: 22/3/2025).

<sup>34</sup> D. Tse, *Il professore e la ballerina del carillon*, trad. it. di A. Paoliello, a cura di S. Pozzi, Roma, e/o, 2024, p. 162.

ratteristiche dell'animale.<sup>35</sup> Il rimando al sapere è molto meno evidente nel nostro Paese, pertanto si è optato per un titolo più didascalico *Il professore e la ballerina del carillon*,<sup>36</sup> e all'interno del testo il nome di penna del professore da giovane è stato reso con Fugo, che fa riferimento a un altro dei tratti distintivi della personalità del protagonista, mantenendo intatto lo sguardo ironico sul personaggio con uno spostamento, invece che farsi beffe della sua statura accademica, si allude sarcasticamente alla sua propensione alla fuga.

Il dilemma dell'intraducibilità si gioca principalmente sull'ambientazione. L'autrice stringe un patto con il lettore parlando nel corso di tutta la narrazione di Hong Kong e, in particolare, delle tragiche conseguenze politiche e sociali del suo ritorno alla madrepatria, ma in chiave distopica. Introduce cioè una toponomastica di fantasia seppur fortemente allusiva. Questo genera immedesimazione e turbamento in chi vive, ha vissuto o visitato Hong Kong, così come disorientamento in tutti coloro che non riconoscono né i luoghi descritti, celati dietro nomi di invenzione, né i paesaggi urbani o le tipiche scene di vita quotidiana (le verdi colline che abbracciano la città, il traffico caotico delle sei e mezza del pomeriggio, l'architettura coloniale, i grattacieli che si conficcano nel cielo a Victoria Harbour, le tavole calde che offrono curry al manzo e french toast). Solo nell'ultimo capitolo, il trentatreesimo,<sup>37</sup> numerato come "-1", l'autrice svela definitivamente il vero volto della realtà, che costituisce un incubo collettivo e che ha spinto il protagonista a una sana follia, condannando il resto della popolazione a una vana ribellione o alla rimozione:

In effetti nelle acque di Never e lungo il corso del fiume ne sono affiorati parecchi di cadaveri, ultimamente. Tutti di ragazzi, con mani bianche e tenere come il tofu legate da una corda e segni viola attorno ai polsi. Quando li tirano fuori hanno zaini pesantissimi sulle spalle, pieni di mattoni fradici. I loro corpi invece sono insolitamente leggeri, come bambole gonfiabili, come se bastasse un pizzicotto a farli scoppiare e volare in cielo. Quante caverne ci sono in città? Quanti gironi infernali? Da dove sbucano tutti questi morti? C'è chi va in spiaggia per presentare offerte alle divinità e petali di rose bianche galleggiano sulle increspature delle onde. In risposta sopraggiunge il mormorio stentato della spuma sulla

<sup>35</sup> Ead., *Owlsh*, eng. trans. by N. Bruce, London, Faber and Faber, 2023. Sulla scelta di resa in inglese del titolo si veda l'intervista a Natasha Bruce, «*Owlsh*» and *Other Translated Languages with Natasha Bruce*, in «Xiaoshuo», November 26, 2021, <https://xiaoshuo.blog/2021/11/26/owlsh-and-other-translated-languages-with-natascha-bruce/> (ultimo accesso: 22/3/2025).

<sup>36</sup> Ead., *Il professore e la ballerina del carillon* cit.

<sup>37</sup> All'interno dell'opera tra i vari riferimenti extra-testuali ricorre ampiamente la simbologia cattolica, in particolare la passione della croce con notazioni che talvolta rasentano la blasfemia. Non a caso il numero dei capitoli corrisponde agli anni di Cristo.

battigia, come se volesse dire qualcosa. I morti ormai sono cenere al vento. Si accendono fuochi di continuo. Non esistono dubbi sulla causa dei decessi. Nella testa della gente scorrono le immagini dei video postati su internet e fatti sparire in fretta. I manganelli della polizia sibilano. Quante persone costrette a terra sotto il peso delle ginocchia o degli scudi! Chiazze di sangue si allargano nel cuore nero della notte. Dove sono finiti tutti quelli che hanno arrestato?<sup>38</sup>

E forse, giunti all'ultimo capitolo, i lettori occidentali avranno accumulato informazioni sufficienti per comprendere, o quanto meno supporre, che il confine ormai solo virtuale di cui si parla è quello con la Cina Popolare.

Sia la recinzione sia la strada pattugliata dai militari risalgono al secolo scorso e servivano a bloccare gli immigrati che arrivavano illegalmente dal Nord. Nonostante sia stata rinforzata più volte, non sembra [...] più invalicabile. Soprattutto dopo il tramonto, quando i lampioni schierati accendono il loro sguardo su un confine virtuale.<sup>39</sup>

A complicare la resa in traduzione dei toponimi creati dalla Tse, oltre che ad accrescere il senso di straniamento nel lettore non edotto, c'è la stratificazione di lingue che contraddistingue la regione: cantonese, cinese mandarino, inglese e dialetti vari. Ecco che allora Hong Kong nel libro diventa Mogendi 陌根地 (Luogo senza radici) Never nella traduzione italiana; l'isola di Hong Kong figura come isola di Weiliya 維利亞, un ammiccamento al nome Victoria in cinese (Weiduoliya 維多利亞), Vitria nella versione italiana; la Cina continentale compare come Shan'an 剎難, che letteralmente significa "frenare le difficoltà" e a livello fonetico richiama vagamente la parola "China" in inglese, in italiano si è optato per Ksina; l'Università dove insegna il professor Q è la Guzhou 孤舟 (lett. antica nave), in traduzione si è adottata la pronuncia cantonese, Università Gu Zau.

Quest'opera presenta una concentrazione tale di elementi culturospecifici, sui quali l'autrice peraltro costruisce la sua favola al rovescio, che rischia di non essere pienamente efficace nella resa in una lingua-cultura lontana, o quantomeno di restare fumosa. Tutto ciò viene esasperato da brani che già in lingua originale seminano sconcerto, riflessi testuali dell'assurdità in cui versa oggi la gente di Hong Kong. Ma nel processo traduzione non si può che opporre resistenza alla tendenza alla razionalizzazione, memori della lezione di Berman,<sup>40</sup>

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. 179-180.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>40</sup> A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, ed. it. a cura di G. Giometti,

aggiungendo stranezza a stranezza, nel timore che la “stranezza” vera vada perduta:

L'uomo aprì una porticina segreta, che dava su una scala ripida. Chissà dove conduceva. La porta si chiuse alle sue spalle, perciò fu costretto ad andare su, gradino dopo gradino. La scala. Il corridoio. Era come se il tempo si fosse invertito: tutto sembrava così familiare. Si fermò sull'ultimo scalino, spalancò il lucernario e gli apparve il cielo irraggiungibile, incolore e inodore. Era scomparsa anche la più piccola crepa e lui si ritrovò nella via dell'antiquariato.<sup>41</sup>

Infine, un caso che ci offre un ricco ventaglio di esempi di come la rappresentazione, l'incarnazione del trauma in un testo ponga una forte resistenza alla traduzione è rappresentato dal romanzo *Città fantasma* di Kevin Chen 陳思宏 (1976-), *Gui difang* 鬼地方<sup>42</sup> pubblicato in Italia da e/o.<sup>43</sup> Kevin Chen ha iniziato la sua carriera artistica come attore cinematografico. Attualmente vive in Germania e collabora come redattore per la rivista «Performing Arts Reviews». È autore di vari romanzi e raccolte di racconti. *Città fantasma*, vincitore del prestigioso Taiwan Literature Award e tradotto in oltre dodici lingue, fa parte della fertile produzione letteraria LGBT e *queer* taiwanese.

La narrazione in chiave semi-autobiografica presente in *Città fantasma* produce empatia in chi legge: il protagonista ha lo stesso cognome dell'autore, proviene da una famiglia numerosa della cittadina “fantasma” di Yongjing come lui e come lui è il figlio più piccolo, emigrato in Germania dopo l'università, divenuto scrittore e dichiaratamente omosessuale. La questione della sua identità sessuale è uno dei nodi non sciolti, dei grumi di dolore che pervadono l'opera e che vengono percepiti e descritti come «buchi» di senso, di memoria e persino fisici. Tutti i personaggi sentono di avere un vuoto dentro. Si legge nell'incipit:

Glissa, racconta bugie, e le storie che s'inventa sono piene di buchi e incongruenze. Il suo passato è un romanzo scritto male. Il primo capitolo ruota intorno a un tavolo con sopra una pistola, due coltelli e tre diari. Nel corso dei capitoli successivi la pistola sparerà, le lame affonderanno nella carne smembrandola e nelle pagine di diario si troverà la soluzione a tutti i misteri. Ma il romanzo della sua vita è un pasticcio senza capo né coda. Lui scrive, scrive e si dimentica la pistola, i coltelli, i diari per soffermarsi su altre porcherie sparse sul tavolo. Si perde in dettagli inutili. I

Macerata, Quodlibet, 2003, pp. 44-45.

<sup>41</sup> D. Tse, *Il professore e la ballerina del carillon* cit., p. 78.

<sup>42</sup> Chen Sihong 陳思宏, *Gui difang* 鬼地方 [*Città fantasma*], Taipei, Jing wenxue, 2019.

<sup>43</sup> K. Chen, *Città fantasma*, trad. it. di S. Pozzi, Roma, e/o, 2025.

poster alla parete, i pantaloncini rosso vivo, la testa nel sacchetto di plastica. È marcio fino al midollo e il libro fa schifo come lui. Buchi ovunque.

È un essere con buchi dappertutto, ecco cos'è. Gli episodi che non ha il coraggio di raccontare, i ricordi confusi che finge di aver rimosso si infilano tutti dentro questi buchi. Poi, ogni tanto, si apre una voragine e le storie fuoriescono da sole.<sup>44</sup>

Nel racconto ci sono altresì vari elementi fittizi, ad esempio Chen Tien-hung finisce in prigione per l'omicidio accidentale di T, suo marito, un giovane tedesco con una personalità borderline, prima tenero amante, poi naziskin dagli accessi di rabbia irrefrenabili. La violenza che esplode nell'episodio dell'uccisione e che riappare in continui flash al protagonista ha radici antiche. Le famiglie descritte nell'opera sono tutte disfunzionali e commettono inconsapevolmente crudeltà che si tramandano di generazione in generazione. Va in scena una società misogina, omofobica e retrograda: stupri, omicidi, tradimenti, maldicenze. Trauma di massa e trauma individuale si assommano divenendo inscindibili, oltre che incommunicabili. Solo la morte concede lucidità, ma pace mai. Kevin Chen costruisce un racconto che «no longer offers a lucid, integrative and easily comprehensible picture or event but, rather, registers distorted, displaced, excessive, or deficient fragments».<sup>45</sup> L'autore adotta il flusso di coscienza multiplo, nei capitoli si avvicendano i punti di vista dei vari personaggi, vivi o morti, che ci consegnano ricordi, riflessioni, pensieri in lingue diverse: cinese mandarino, taiwanese, tedesco. E quando i codici linguistici difettano di potenza espressiva si passa all'uso di immagini e metafore, in prevalenza mutuata dal mondo naturale: la pioggia che cade dal cielo sono aghi che pungono una puerpera che ha appena dato alla luce la quarta figlia, l'ennesima femmina non voluta, e poi corpi come foreste vergini o come deserti, facce fatte di terra fertile, di luna, di sole, di fango. La vicenda si svolge in un solo giorno, il giorno del ritorno a Yongjing, la città fantasma, di Chen Tien-hung, uscito di galera. I continui flashback con i piani temporali dell'azione e dei ricordi che si sovrappongono ripetutamente consegnano un'impresa complessa al traduttore. Ho cambiato più volte tutti i tempi, infine ho deciso di affidare la narrazione del presente all'indicativo presente e i ricordi principalmente al passato prossimo, per restituire l'immediatezza delle percezioni e delle riflessioni dei personaggi. Le versioni in inglese e in francese hanno adottato invece il tempo passato per la narrazione dei fatti principali. La mia scelta è stata

<sup>44</sup> *Ivi*, pp. 13-14.

<sup>45</sup> Xiaobin Yang, «Trauma and Historical Violence in Communist China», in *Id.*, *The Chinese Postmodern cit.*, p. 47.

sostenuta anche dalla citazione in *ex ergo* da *Requiem per una monaca* di William Faulkner: «Il passato non muore mai. Non è nemmeno passato». La punteggiatura adottata da Kevin Chen, poi, è spesso incoerente, ma è stata mantenuta in italiano, anche se mantenere tale cespugliosità ha un costo in termini di coerenza del testo.

Avviene una progressiva smaterializzazione degli esseri umani, succede alla seconda sorella Chen Shu-li, succede persino all'autore, che scrive nella postfazione:

Pensavo che alla fine del lavoro sarei scoppiato a piangere, invece [...] avevo la sensazione che tutto tremasse attorno a me. Mi sono guardato le mani, e svanivano. Diventavo trasparente.

Al contrario, gli spiriti dei morti, ovvero la quinta sorella, Man-mei, morta suicida, e il padre dei fratelli Chen, vittima di un cancro ma anche dei segreti ignominiosi che ha custodito per tutta la vita, che sono i veri fantasmi del libro, appaiono lucidi, presenti, più vivi dei vivi. Il termine 'fantasma' (*gui* 鬼) compare già nel titolo in riferimento alla parola *difang*, ovvero 'posto', 'località': si parla dunque di un "posto di fantasmi", popolato dai fantasmi, con probabile riferimento alla cittadina arretrata di Yongjing, sperduta nella pianura centrale di Taiwan, dove avvengono la maggior parte dei fatti narrati. Ma l'espressione ha anche proprio il significato idiomatico di "luogo fuori dal mondo". Del resto la definizione in entrambe le sue eccezioni potrebbe adattarsi anche ad altre due ambientazioni del romanzo, ovvero Laboe, il paesino sulle sponde del Mar Baltico dove è nato T e dove T non tornerà mai più, e Berlino, la città straniera e vuota di legami che accoglie e allo stesso tempo rifiuta Chen Tien-hung. Ecco dunque che il titolo pone un primo problema di traduzione nella sostanza non risolvibile. Si è optato in italiano per *Città fantasma*, per *Ghost Town* nelle versioni in inglese e in francese.<sup>46</sup>

Il carattere *gui* poi ricorre nel testo come una sinistra evocazione ben 234 volte, per indicare la Festa degli Spiriti o i fantasmi che popolano campagne, fossi, latrine, acque e boschi, o ancora i fantasmi della famiglia Chen, ma anche in espressioni idiomatiche quali "fantasma frignone", che compare nella postfazione e che in italiano suona particolarmente straniante. Forse sarebbe meglio tradurlo semplicemente con "frignone", anche se andrebbe perso l'ennesimo riferimento ai fantasmi presente nel romanzo. *Ai ku gui* 愛哭鬼 letteralmente significa "fantasma che ama piangere", ma è bene sottolineare che in cine-

<sup>46</sup> Si vedano K. Chen, *Ghost Town*, eng. trans. by D. Sterk, New York, Europa, 2020, e Id., *Ghost Town*, trad. fr. par E. Péchenart, Paris, Seuil, 2023, edizione elettronica.

se esistono altri termini derogatori che utilizzano il carattere *gui* come suffisso nominale, quali ad esempio ubriacone (*jiugui* 酒鬼, lett. fantasma dell'alcol), donnaiolo (*segui* 色鬼, lett. fantasma del sesso), codardo (*danxiao gui* 胆小鬼, lett. fantasma dal fegato piccolo), fannullone (*langui* 懶鬼, lett. fantasma pigro), tirchio (*linse gui* 吝嗇鬼, lett. fantasma avaro), ecc. *guihua* 鬼話, che letteralmente significa "parole di fantasmi".

Di seguito propongo un brano che evidenzia la narrazione sconnessa e la dimensione magmatica della lingua materna. La madre algida e spietata del protagonista è a sua volta figlia di una storia spietata e vittima dell'ignoranza che la circonda e dei maltrattamenti subiti dalla suocera. La donna è analfabeta e parla principalmente in taiwanese. I ricordi di infanzia di tutti i figli di casa Chen sono permeati dalla sua voce.

匱乏年代，沒有文字沒有圖畫，時常餓著肚子入眠，「床邊故事」並不存在，但淑青睡前一定會聽到母親的絮絮叨叨，細碎的囉嗦像是空氣中漂浮的粉狀物質，飄進她的耳朵，聽著聽著就睡著了，忘了轟隆作響的飢餓。今天田裡有蛇這個月菜錢不夠誰結婚要紅包誰死了要白包誰家生了兒子誰家娶了媳婦沒有錢了真的沒有錢了屋頂漏水了那串珍珠項鍊根本是塑膠的等我生兒子我就不信我生不出兒子。她睡了依然不安靜，鼾聲炸，夢話雷，睡眠催化咒罵，髒話湧泉。她的喉嚨自有文字系統，毒辣叱罵，撫慰咒語，繽紛故事，洪亮誦經，隨時都有編織複雜身世的能力。<sup>47</sup>

Le favole della buonanotte non esistevano. Si addormentavano col sottofondo del cicaleccio di mamma che fluttuava nell'aria come la polvere e mentre si depositava nelle orecchie la distraeva dal brontolio dello stomaco, finché non scivolava nel sonno. Oggi ho visto un serpente nel campo 'Sto mese non ci bastano i soldi per fare la spesa Tizio si sposa, ci tocca fargli la busta rossa È morto Caio, bisogna che preparo una busta bianca Indovina chi ha avuto un bambino Sai chi ha preso moglie Siamo al verde Non abbiamo il becco di un quattrino Piove dal tetto Secondo me non sono vere perle È pura plastica Aspetta che sforno io il maschio Non ci posso credere che non riesco ad averne uno. Non era tranquilla nemmeno quando dormiva. Russava peggio di un trombone. Nel cuore della notte esplodeva in soliloqui, e faceva sogni che ne esasperavano la volgarità. Parole oscene a gogo. Dalla sua gola fuoriusciva un sistema linguistico a sé stante: epiteti sinistri, scongiuri consolatori, storie intricate, inni altisonanti.<sup>48</sup>

Il dialetto locale è la lingua dei traumi subiti, si è deciso pertanto di mantenere la trascrizione di parecchi termini dialettali nella versione in italiano, affidando principalmente a un glossario finale la spiegazio-

<sup>47</sup> Chen Sihong, *Gui difang* cit., pp. 92-93.

<sup>48</sup> K. Chen, *Città fantasma* cit., p. 96.

ne dei loro significati. Nel seguente brano lo spirito di Man-mei ricorda il giorno in cui la madre la accompagnò nella città vicina a comprare i gioielli per le sue nozze, poi andate in fumo.

«Guarda che all'epoca dei giapponesi l'oreficeria Jian Cheng era rinomatissima. Le spose venivano da fuori per comprarsi i gioielli. Che ci sarà mai a Parigi. Ci si va in treno? O con lo scooter? Se non ci sei mai stata, perché *gōng-gōng-siūnn*, parli a vanvera?»

In oreficeria la mamma mi ha preso un bracciale, un ciondolo, una collana e un paio di orecchini. Tutti in oro giallo, da gran signora. «Roba fine. *Tuā-pān*, il massimo dell'eleganza. Sarai una principessa al matrimonio.»<sup>49</sup>

Come già accennato, la punteggiatura sconnessa o assente è un'altra delle tracce del trauma nell'opera. Nella versione francese, è stata normalizzata con l'introduzione del discorso diretto segnalato dai caporali, mentre sia nella versione inglese sia in quella italiana è rimasta aderente al testo originale. Ecco l'incipit del romanzo.

「從哪裡來？」

那是T給他的第一個問題。T給過他很多很多，一本德國護照，一個新家，逃離的機會，許多的疑問。

一開始，T好愛問，家鄉長什麼樣子？幾個兄弟姊妹？島嶼的夏天有多熱？島嶼有蟬嗎？有蛇嗎？樹木長什麼樣子？樹的名字是什麼？有沒有河流？還是運河？何時為雨季？有沒有水災？土壤肥沃嗎？種植什麼？為什麼不能陪他回去參加喪禮？為什麼回家？為什麼不回家？<sup>50</sup>

“Where are you from?”

That was the first question T asked him. T gave him a lot: a German passport, a new home, an escape route, and a lot of questions. Right from the start, T liked to ask questions. What's your hometown like? How many brothers and sisters do you have? How hot does it get on the island in the summertime? Are there cicadas? What about snakes? What do the trees look like? What are they called? Are there any rivers? What about canals? When is the rainy season? Are there ever any floods? Is the soil fertile? What all gets planted? Why can't I accompany you to your father's funeral? Why go home? Why not go home?<sup>51</sup>

« Tu viens d'ou ? »

Ça avait été sa première question. T. lui avait apporté énormément de choses, un passeport allemand, une nouvelle famille, l'occasion de fuir, et plein de questions. Dès le début, il avait adoré le questionner : « À quoi il

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 224.

<sup>50</sup> Chen Sihong, *Gui difang* cit., p. 10.

<sup>51</sup> K. Chen, *Ghost Town*, eng. trans. by D. Sterk cit., p. 17.

ressemble, ton pays ? » « Combien as-tu de frères et souers ? » « Les étés sont très chauds, dans l'île ? » « Il y a des cigales ? des serpents ? » « À quoi ressemblent les arbres ? Quels sont leurs noms ? » « Et des rivières, il en a ? Ou ce sont plutôt des canaux ? » « C'est quand, la saison des pluies ? Il y a des inondations ? » « La terre est riche ? Qu'est-ce qu'on cultive ? » « Pourquoi est-ce que je ne peux pas t'accompagner pour les obsèques ? » « Pourquoi tu rentres ? » « Pourquoi tu ne rentres pas ? »<sup>52</sup>

“Tu da dove vieni?”

È la prima domanda che gli ha fatto T. T gli ha dato tanto, tantissimo: un passaporto tedesco, una nuova casa, l'opportunità di fuggire e un milione di dubbi. All'inizio T amava fare domande. Com'è il posto dove sei nato. Quanti fratelli e sorelle hai. D'estate fa caldo a Taiwan. Ci sono le cicale. E i serpenti. Che alberi avete. Come si chiamano. Ci sono fiumi. Canali. Quando arriva la stagione delle piogge. Ci sono inondazioni. La terra è fertile. Cosa coltivate. Perché non posso venire al funerale con te. Perché torni a casa. Perché non torni a casa.<sup>53</sup>

La lingua di *Città fantasma* si sottrae alle regole, acquistando vaghezza e ribellandosi di fatto alla traducibilità: la mancanza di soggetto, ad esempio, in cinese è rara se non agrammaticale, a meno che lo stesso non sia implicito perché già citato o noto a chi parla e a chi ascolta. Ecco che dunque le ultime due domande del brano appena riportato risultano sibilline: è un dubbio esistenziale («Perché tornare a casa? Perché non tornare a casa?») o è il frammento di un dialogo che la voce narrante ha avuto con T, e quindi il pronome personale “tu” è sottinteso? E in altri brani mancano i complementi oggetto. Determinare e specificare in italiano significa togliere la mancanza di contorni che nell'originale mima la libertà del fluire dei pensieri come immagini fugaci che si concatenano per associazione o anche per contrasto. Lo stato di disordine mentale indotto dal groviglio di ricordi confusi diventa anche nostro.

Il più della violenza, il fuori limite, l'osceno, il fuori dalla scena, le vicissitudini della vergogna incrostano la narrazione di Kevin Chen con termini che appartengono alla sfera semantica dello sporco, dell'immondo. Come nota il sociologo Arjun Appadurai, tutte le tassonomie morali e sociali considerano repellenti quegli elementi che ne violano i confini.<sup>54</sup> E secondo l'antropologa Mary Douglas, in tutte le culture ciò che è fuori posto è chiamato «lo sporco».<sup>55</sup>

<sup>52</sup> Id., *Ghost Town*, trad. fr. par E. Péchenart cit.

<sup>53</sup> Id., *Città fantasma* cit., p. 13.

<sup>54</sup> A. Appadurai, *Sicuri da morire. La violenza nell'epoca della globalizzazione*, trad. it. di P. Vereni, Sesto San Giovanni, Meltemi, 2017, p. 33.

<sup>55</sup> M. Douglas, *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, trad. it. di A. Vatta, Bologna, il Mulino, 2014.

La luna cosparge di polvere d'oro la pelle bruna di Barchetta. A seconda delle sue espressioni, i segni sul volto diventano solchi che poi svaniscono. Ha dell'unto sull'angolo della bocca e una briciola di impanatura, e dei resti di cibo tra i denti. È la faccia della felicità. Tra le rughe sulla fronte si nasconde il sole, nelle rughe del sorriso si nasconde la luna e nelle zampe di gallina le stelle. Sul naso cadono goccioline di sudore in una pioggia torrenziale. Barchetta ride e parla tra raggi di sole, chiari di luna, brillii di stelle e scrosci di pioggia. Il suo viso è terra selvaggia, suolo fertile, vegetazione lussureggiante. Terra grassa di lombrichi, esposta alle forze della natura. Tien-hung pensa alla propria faccia: una landa desolata dove non cresce un filo d'erba. Le sue rughe nascondono lo schifo accumulato negli anni. Per questo non ride. Non contrae un solo muscolo, così non mostra i segni del tempo e tutte le brutte cose che celano.

Il reale ha i tratti dell'indicibile, come suggerisce l'autore nel capitolo iniziale del romanzo. D'altra parte, tradurre significa anche filtrare il trauma dell'altro e incontrare il proprio. La lingua dell'altro offre una possibilità di trasferire l'indicibile, di rielaborarlo.

他覺得德文髒話好悅耳，刮喉嚨，擦齒舌，粗糙如砂紙，打磨凹凸不平的骯髒往事。<sup>56</sup>

Gli piace il suono degli insulti in tedesco: raschiano la gola, raspano la lingua e i denti, grattando via come carta vetrata un po' dello schifo e dell'orrore della sua infanzia.

冷清的街頭上，他第一次，覺得他們之間沒有任何語言的障礙。他說的英文，T都懂，T說的夾雜許多德文的英文，他也都懂。<sup>57</sup>

In quella mattina gelida, per la prima volta ha l'impressione che non ci siano più barriere linguistiche tra loro. T capisce ciò che gli dice in inglese e lui capisce il suo inglese mischiato a tedesco.

Il trauma ha forse una propria lingua, quella della sofferenza, che è universale. Come scrive Yu Hua:

Credo che al mondo nulla quanto l'esperienza del dolore possa mettere gli esseri umani in comunicazione, perché si tratta di un contatto molto intimo. E così, in questo libro, raccontando le sofferenze della Cina, ho raccontato anche la mia sofferenza. Sono la stessa cosa.<sup>58</sup>

<sup>56</sup> Chen Sihong, *Gui difang* cit., p. 249.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Yu Hua, *La Cina in dieci parole*, trad. it. S. Pozzi, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 229.



Sezione monografica *Tradurre il trauma*

## L'inchiostro delle emozioni. Brodskij e le diverse espressioni del trauma

GIULIA MARCUCCI

*Università per Stranieri di Siena*  
maruccci@unistrasi.it

**Abstract.** Joseph Brodsky experienced the trauma of forced emigration in 1972 and, even before that, had to face imprisonment in Soviet psychiatric hospitals, persecution, isolation in the village of Norenskaya, intellectual and social marginalization due to his Jewish origins, and much more. This contribution attempts to weave together, through various sources, including the interview with Solomon Volkov, the autobiographical essay *In a Room and a Half* and some childhood memories, in an effort to analyse Brodsky's way of narrating those events – sometimes reframing them as positive experiences, sometimes reworking them across different times, spaces, and languages. Finally, some brief reflections will concern the Italian translation of the analyzed passages.

**Keywords:** Brodsky, trauma, autobiographical essay, translation.

**Riassunto.** Iosif Brodskij ha vissuto il trauma dell'emigrazione forzata nel 1972 e, ancor prima, ha dovuto affrontare la reclusione in ospedali psichiatrici sovietici, le persecuzioni, l'isolamento nel villaggio di Norenskaja, l'emarginazione intellettuale e sociale per le origini ebraiche e molto altro ancora. In questo contributo si cercano di intrecciare fonti diverse (tra cui l'intervista con Solomon Volkov, il saggio autobiografico *In a Room and a Half* e alcuni ricordi legati allo sfollamento a Čerepovec durante la guerra), con l'obiettivo di analizzare il modo di Brodskij di raccontare quegli eventi: ora ribaltandoli come esperienze di segno positivo, ora rielaborandoli in tempi, spazi e lingue diverse. Alcune riflessioni riguarderanno infine la traduzione in italiano di alcuni dei passi analizzati.

**Parole chiave:** Brodskij, trauma, prosa autobiografica, traduzione.

## L'inchiostro delle emozioni. Brodskij e le diverse espressioni del trauma

Grazie a Dio sono rimasto sulla terra senza patria  
(*Dalla periferia al centro*, 1962)

### I. L'emigrazione: una «continuazione dello spazio»

Il 12 maggio 1972, Iosif Brodskij viene convocato all'Ovir, l'ufficio deputato, fino al suo scioglimento nel 2005, alla registrazione degli stranieri in entrata e dei cittadini sovietici (e russi) che emigravano all'estero; a Brodskij viene richiesto di accettare l'invito, validato dalle autorità, di recarsi in Israele a far visita a parenti immaginari. Era questa una prassi consueta: le autorità sollecitavano i dissidenti all'emigrazione, facendo apparire tale scelta obbligata come una libera volontà.

Dopo poco più di tre settimane, il 4 giugno, Brodskij lascia Leningrado, separandosi per sempre dai suoi affetti: i genitori Marija Moiseevna e Aleksandr Ivanovič, il figlio Andrej, gli amici. Nel capitolo *Amerikanec* (*L'americano*) della biografia letteraria *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii* (*Iosif Brodskij. Saggio di biografia letteraria*), a proposito di questo netto spartiacque Lev Losev afferma: «L'emigrazione dall'Unione sovietica negli anni Settanta era un evento non privo di tragicità sia per chi partiva sia per chi restava».<sup>1</sup> L'atmosfera nel momento della separazione, continua Losev, era funerea perché chi si apprestava a emigrare e i suoi accompagnatori sapevano benissimo che non ci sarebbe stato più ritorno – la separazione, in altre parole, era definitiva. Chi partiva, però, a differenza di chi restava, si apprestava anche a superare – per lo più per la prima volta – un confine che divideva il mondo familiare da un altro sconosciuto e estraneo.

Su quest'ultimo elemento riguardante il netto contrasto tra noto e ignoto, tra proprio e altrui, insistono spesso gli studi sul trauma delle migrazioni: per alcuni migranti, infatti, è particolarmente difficile familiarizzare con le nuove condizioni di vita e con il cambiamento brusco del contesto culturale, sociale e linguistico; in questi casi, l'emigrazione comporta per lo più crisi identitarie e, non raramente, il perdurare nel tempo di una condizione traumatica di frustrazione e di disappartenenza, di transito perenne, tra il Paese di origine e quello straniero.<sup>2</sup> In gene-

<sup>1</sup> L. Losev, *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii*, Moskva, Molodaja gvardija, 2006, p. 178. Le traduzioni da questo libro, come di tutta le altre citazioni da testi inediti in italiano, sono mie.

<sup>2</sup> Tra i primi lavori, in cui l'emigrazione viene studiata secondo un approccio psicoanalitico, si veda: L. e R. Grinberg, *Psicoanalisi dell'emigrazione e dell'esilio* [1984], trad. it. di A. Zucconi, Milano, Angeli, 1990. Tra gli studi più recenti legati al trauma dell'emigrazione, rimando

rale, negli studi sul trauma, viene evidenziato come il ricordo degli eventi traumatici in chi li ha subiti è strettamente connesso alla “capacità” di elidere o distorcere quegli stessi eventi o, non di rado, alla loro rimozione; questi, infatti, sono largamente inaccessibili a un’evocazione e a un controllo conscio.<sup>3</sup> La mancanza di un’immagine completa di quanto vissuto e della difficoltà conseguente di tradurlo in parole è da collegare all’eccesso di energia psichica causato dall’esperienza traumatica, che coglie il soggetto inaspettatamente, cosicché la strada del silenzio diviene quella più facilmente percorribile, in contrapposizione però al desiderio opposto, spesso ambivalente, di condividere con un interlocutore le sofferenze vissute «nella verità della loro incomprendibilità».<sup>4</sup>

Nel caso specifico di Brodskij, Losev insiste sul fatto che la sua vita «in patria non può di certo essere definita serena»<sup>5</sup> e che il poeta era molto più preparato alle difficoltà iniziali in un mondo straniero rispetto agli altri suoi connazionali di origine ebraica (decine di migliaia), che negli stessi anni emigravano negli Stati Uniti, perché lui «aveva già alle spalle una ricca esperienza da reietto nel paese natale»,<sup>6</sup> e quindi non doveva esserci una grande differenza tra «essere una persona sana di mente in un ospedale psichiatrico» e «uno straniero in un paese sconosciuto».<sup>7</sup>

Sul fatto che la vita di Brodskij non fosse stata priva di scelte coraggiose e di conseguenze traumatiche non possono esserci dubbi: all’età di quindici anni abbandona la scuola prima di aver completato il ciclo obbligatorio – un gesto che avrà ricadute cruciali sul suo destino umano (durante il processo del 1964 i giudici cercano di estorcergli il motivo per cui, dopo aver abbandonato la scuola, non avesse lavorato; cosa, quest’ultima, ovviamente falsa se si considerano i suoi diversi impieghi in fabbrica, in un obitorio, in una sauna e altri ancora). A diciotto anni si afferma come poeta, suscitando da subito scalpore: all’inizio degli anni

---

al lavoro di Tiziana de Rogatis, *Homings/Ritrovarsi. Traumi e translinguismi delle migrazioni in Morante, Hoffman, Kristof, Scego e Lahiri*, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2023 (in particolare le pp. 19-37) e a quello di Pavel Uspenskij, *Trauma émigracii. Slučaj Vladislava Chodaseviča*, Paris, Éditions Tourgueneff, 2024. Nel libro di de Rogatis la categoria del trauma dell’emigrazione si intreccia a quella del translinguismo; Uspenskij si sofferma invece sull’analisi dell’opera di Vladislav Chodasevič, emigrato nel 1922 dapprima in Germania e poi in Francia. Lo studioso ipotizza che l’emigrazione faccia emergere nel poeta le radici più lontane di esperienze traumatiche precedenti il distacco dalla Russia.

<sup>3</sup> Mi limito qui a segnalare gli studi di Cathy Caruth, in particolare: *Introduction*, in *Trauma. Explorations in Memory*, ed. C. Caruth, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 151-157; Ead., *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1996.

<sup>4</sup> C. Caruth, *Introduction* cit., p. 153.

<sup>5</sup> L. Losev, *Iosif Brodskij* cit., p. 227.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

Sessanta sulla rivista *samizdat* «Sintaksis» escono cinque sue poesie, tra cui *Evrejskoe kladbišče* (*Un cimitero ebraico*) e *Piligrimy* (*I pellegrini*), e da quel momento, se non addirittura prima, Brodskij è controllato dall'occhio vigile del Kgb. I versi pubblicati su «Sintaksis», infatti, erano ideologicamente incompatibili con la censura sovietica, in quanto considerati pessimisti e individualisti; ma, come nota Jakov Gordin,<sup>8</sup> all'inizio degli anni Sessanta a rafforzare l'intransigenza delle autorità leningradesi più che le poesie, prive di qualsiasi dichiarazione politica, era il comportamento pubblico di Brodskij: persona totalmente libera in un paese non libero, riusciva a coinvolgere e affascinare con le letture dei suoi versi un pubblico molto ampio costituito soprattutto da giovani.<sup>9</sup>

Nel 1962 viene arrestato e trattenuto per due giorni in prigione; il 29 novembre 1963 su «Večernij Leningrad» esce l'articolo di denuncia contro Brodskij dal titolo *Okololiteraturnyj truten'* (*Un parassita del sottobosco letterario*). È l'inizio dell'accanimento del potere contro il poeta, culminato nell'accusa di «parassitismo sociale», proprio nel momento in cui Brodskij aveva in realtà iniziato a guadagnare grazie al suo lavoro letterario, come poeta e anche come traduttore.<sup>10</sup>

Arrestato nel febbraio del 1964 e rinchiuso per alcune settimane in un ospedale psichiatrico (questo periodo sarà da lui ricordato come il peggiore della sua vita),<sup>11</sup> Brodskij è poi vittima di un processo tanto as-

<sup>8</sup> Ja. Gordin, *Delo Brodskogo*, in «Neva», 2, 1989, pp. 134-166. Cito dalla versione online: <http://lib.ru/BRODSKIJ/gordin.txt> (ultimo accesso: 5/1/2025).

<sup>9</sup> Sul carisma di Brodskij e la sua influenza esercitata su altri poeti del samizdat si veda: M. Sabbatini, *Leningrado underground. Testi, poetiche, «samizdat»*, Roma, Write Up, 2020, pp. 162-164.

<sup>10</sup> Sul numero di novembre del 1962 di «Kostër», esce il testo d'autore per ragazzi *La ballata del piccolo rimorchiatore* (in italiano si veda la traduzione di S. Vitale pubblicata per Adelphi nel 2023); nell'autunno del 1962, due traduzioni di Brodskij sono pubblicate nell'antologia di poesia cubana edita dall'editrice Chudožestvennaja literatura; nel 1963, altre due traduzioni sono incluse in una raccolta di poeti jugoslavi (su questo argomento si veda: *Iosif Brodskij. Stichtovorenija i poëmy*, pod. red. L. Losev, Sankt-Peterburg, Lenizdat, vol. I, 2017, pp. 36-37) – occorre ricordare che tutte queste versioni venivano realizzate attraverso il metodo della traduzione interlineare. Sulla rilevanza per Brodskij dell'intensa attività di traduzione letteraria nel contesto sovietico, a partire dal 1962 e fino al 1972, si sofferma Alessandro Niero nell'introduzione di *L'arte del possibile. Iosif Brodskij poeta-traduttore di Quasimodo, Bassani, Govoni, Fortini, De Libero e Saba* (Venezia, Cafoscarina, 2008, pp. 13-41), mettendo in luce, in particolare, l'importanza per il poeta di tre letterature: angloamericana, polacca (molti contratti furono interrotti proprio dopo l'uscita dell'articolo denigratorio) e italiana. «Poeta. Poeta-traduttore» si definisce Brodskij durante il processo, sottolineando più volte questa sua attività nel tentativo di difendersi dalle accuse di parassitismo; dopo l'emigrazione si occuperà soprattutto di autotraduzione, riducendo notevolmente la traduzione verso il russo, a parte un lavoro di revisione di versioni di Kavafis, a cui si era dedicato in Unione Sovietica. Tra le esperienze di traduzione di Brodskij, Solomon Volkov attira l'attenzione sulla pièce *Rosencrantz e Guildenstern sono morti* di Tom Stoppard (si veda S. Volkov, *Dialoghi con Iosif Brodskij*, a cura e trad. it. di G. Dobrynina, Moskva, LietoColle, 2016, p. 325).

<sup>11</sup> S. Volkov, *Dialoghi con Iosif Brodskij* cit., p. 94. Tra il 1965 e il 1968 Brodskij scrive il poema *Gorbunov e Gorčakov*, dal nome dei due protagonisti, pazienti di un ospedale psichiatrico

surdo quanto dimostrativo,<sup>12</sup> che si conclude con la condanna a cinque anni di deportazione nella regione di Archangel'sk – la condanna sarà in seguito ridotta a un anno e mezzo.

In riferimento agli episodi del 1964 e poi alla partenza forzata nel 1972, Losev valorizza molto l'incontro epifanico con la poesia inglese e l'influsso che la lettura e la traduzione di poeti come John Donne, Andrew Marvell, Wystan Hugh Auden e William Shakespeare<sup>13</sup> esercitarono sulla personalità poetica di Brodskij, minimizzando invece ancora una volta le conseguenze traumatiche:

Per un occhio esterno, nel 1964 più di tutto avevano contato nella vita di Brodskij il processo e il confino nella regione di Archangel'sk. Per lui, invece, l'epifania provata sui libri di poesia inglese. Questo vale anche per il 1972: il cosiddetto "choc culturale", il *trauma* legato al cambio di paese apparvero superficiali e passeggeri. La cosa più importante fu invece questa: per lui iniziò a risuonare una nuova musica, che trovò espressione in una dizione rinnovata della sua poesia.<sup>14</sup>

E ancora, a proposito della capacità di Brodskij di valorizzare ogni momento della giornata nel villaggio di Norenskaja durante il confino, della sua attenta lettura in lingua originale dei poeti inglesi, Losev ricorda:

La sera, nell'izba al limite del villaggio, niente poteva distrarlo dalla ricerca nel dizionario della parola russa che con più precisione corrispondesse a quella inglese; dalla lettura lenta dei testi originali. Da queste letture attente derivò una buona conoscenza passiva dell'inglese, ma allora l'oggetto del suo interesse non era un'altra lingua, bensì un'altra poesia. La poesia inglese si schiudeva gradualmente ai suoi occhi, non assomigliava a quella russa e nemmeno alle traduzioni che aveva letto in precedenza.<sup>15</sup>

Alla voce di Losev è doveroso affiancare quella di Brodskij stesso, attingendo innanzitutto da un suo lungo dialogo intrattenuto con Solomon Volkov dal 1978 al 1992; l'intervistatore registrava le loro conver-

---

che ammazzano il tempo in un dialogo schizofrenico sui loro sogni e sui massimi sistemi. Come nota Mario Caramitti, c'è in questo poema «l'uomo Brodskij e la sua vicenda tutta». Per un'analisi approfondita di questo poema si veda M. Caramitti, *Un autore, un'opera. Isosif Brodskij (1940-1996). «Gorbunov e Gorčakov»*, in Id., *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 27-42: p. 29.

<sup>12</sup> Per la traduzione italiana degli atti processuali, che furono stenografati e pubblicati da Frida Vigdorova nel 1965 a New York, si veda: C. Casalini, L. Salvarini, *Brodskij 1964. Un processo*, Milano, Medusa, 2010.

<sup>13</sup> L. Losev, *Isosif Brodskij* cit., pp. 108-122.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 188.

<sup>15</sup> Isosif Brodskij, *Stichotvorenija i poëmy* cit., p. 46.

sazioni senza limitarsi a «accendere e spegnere il registratore», come nota Jakov Gordin nell'introduzione a *Dialoghi s Iosifom Brodskim (Dialoghi con Iosif Brodskij)*,<sup>16</sup> bensì assumendo il ruolo di «provocatore intellettuale» che non altera le risposte del suo interlocutore. A proposito della deportazione del 1964, Brodskij ne ricorda le diverse fasi: dal viaggio di andata in uno scompartimento per quattro persone con sedici detenuti ammassati gli uni sugli altri, mentre l'urina di chi occupava i posti sovrastanti colava in basso, alla ricerca di un lavoro come bracciante a Norenskaja e al suo contatto con la gente del posto, che lo aveva colpito quanto a bontà e intelligenza, e a proposito della quale afferma: «per me è stato molto più facile intendermi con la popolazione di quel villaggio, piuttosto che con la maggior parte degli amici della mia città natale».<sup>17</sup>

Nonostante le condizioni di vita estreme – l'alimentazione poverissima a base per lo più di pane e vodka scadente, la solitudine, le perquisizioni due volte al mese nell'izba in cui viveva, la mancanza dello specchio della Neva e delle prospettive di Leningrado, l'assenza dell'orizzonte, cosa che lo faceva letteralmente impazzire perché «c'erano solo colline, colline senza fine. Nemmeno colline, dossi più che altro»<sup>18</sup> –, alla domanda dell'intervistatore «E di poesie ne scriveva?», anche Brodskij trasforma in positivo l'esperienza della deportazione, fino a ribaltarla di segno: «Ne scrivevo molte. Bisogna dire che non c'era altro da fare. E comunque, a ripensarci adesso, è stato uno dei momenti migliori della mia vita. Ce ne sono stati di peggiori, ma di migliori forse mai».<sup>19</sup>

Arrivato in America, dunque, dopo aver affrontato in patria le esperienze del processo, delle persecuzioni e del confino, ossia dopo aver vissuto da «reietto nel paese nativo», Brodskij ha già avuto modo di familiarizzare sia con la lingua inglese attraverso la lettura e la traduzione, sia, più ampiamente, con la cultura americana (il cinema, la letteratura e la musica jazz) importata in Russia nella breve parentesi del Disgelo seguito alla morte di Stalin; ad attenderlo a Vienna, che era il principale punto di transito per chi emigrava dall'Unione Sovietica verso Israele o altri paesi, c'era inoltre l'editore Carl Proffer,<sup>20</sup> fondatore della casa edi-

<sup>16</sup> S. Volkov, *Dialoghi con Iosif Brodskij* cit., p. 10.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 110. Sul racconto della vita nel villaggio di Norenskaja si vedano le pp. 105-115.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>19</sup> *Ibidem*. Sulle poesie di Brodskij scritte a Norenskaja, con un interesse particolare per quelle «antiovidiane», si veda l'estratto dal libro in preparazione di Gleb Morev *Iosif Brodskij: gody v SSSR [Iosif Brodskij: gli anni in Urss]*, <https://polka.academy/materials/1001> (ultimo accesso: 17/3/2025).

<sup>20</sup> Carl Proffer (1938-1984), di umili origini, nel 1957 iniziò a studiare la lingua e la letteratura russe, ottenendo in breve tempo risultati eccellenti, che gli permisero di diventare in tempi altrettanto rapidi una stella della slavistica americana; all'età di trentaquattro anni, nel 1972, era professore presso l'Università del Michigan e aveva già pubblicato due monografie: una su Gogol' e una su *Lolita* di Nabokov. Proffer si orientava molto bene nella letteratura russa dal diciottesimo secolo sino alla contemporaneità e, oltre a insegnare, traduceva

trice statunitense Ardis,<sup>21</sup> che si era preoccupato di garantire a Brodskij la possibilità di tenere una serie di lezioni presso l'Università del Michigan. In America, in tempi abbastanza rapidi, il poeta si costruisce una rete di conoscenze e amicizie, socializzando non tanto e non solo con gli emigrati russi (con una parte di questi i rapporti erano controversi: in molti lo accusavano di non schierarsi mai contro l'Unione sovietica per interesse personale, nella speranza di poter fare un giorno ritorno in patria),<sup>22</sup> ma anche con altri intellettuali come Susan Sontag e Derek Walcott. Almeno apparentemente, dunque, l'emigrazione, nonostante sia stata forzata e improvvisa, viene vissuta da Brodskij non tanto come una frattura, bensì, secondo le sue parole, come «una continuazione dello spazio»<sup>23</sup> o anche come un «tornare a casa» perché «egli [uno scrittore] si avvicina alla sede di quegli ideali che l'hanno ispirato fin dall'inizio»<sup>24</sup> – una casa dunque, in questo senso, straniera e nuova, che, permettendo la libertà personale e artistica, rinvia inevitabilmente a una familiarità dell'estraneo. A questo proposito, nel commentare con Volkov il verso «Grazie a Dio sono rimasto sulla terra senza patria», che chiude la poesia *Ot okrajny k centru (Dalla periferia al centro, 1962)*,<sup>25</sup> Brodskij spiega che visitando il quartiere Malaja Očta nella periferia

---

prosa e poesia. Lo stimolo per fondare la casa editrice Ardis nacque dopo un viaggio di sei mesi con la moglie in Unione Sovietica nel 1969.

<sup>21</sup> Presso Ardis furono ripubblicati tutti i romanzi russi di Nabokov, così come le prime raccolte dei versi di Achmatova, Gumilëv, Zabolockij, Mandel'stam, Pasternak, Cvetaeva e altri poeti banditi in Urss; uscirono inoltre qui, per la prima volta, le opere di autori che non avevano alcuna possibilità di essere pubblicati in patria, tra cui Andrej Bitov, Vasilij Aksënov, Sergej Dovlatov, Fazil' Iskander, Saša Sokolov, Édouard Limonov e molti altri ancora.

<sup>22</sup> Nella cerchia delle frequentazioni russe più strette occorre ricordare, tra altri, i nomi del pittore, scultore e fotografo Aleksandr Liberman, del ballerino Michail Baryšnikov e del traduttore e critico d'arte Gennadij Šmakov. Tra i più accaniti accusatori di Brodskij, Losev menziona il giornalista Lev Navrozov, secondo il quale il poeta aveva architettato l'emigrazione ad arte con lo scopo di ricevere il Nobel, e Édouard Limonov, che considerava Brodskij un ciarlatano e un burocrate tanto in poesia quanto nella vita (si veda L. Losev, *Iosif Brodskij* cit., pp. 212-213).

<sup>23</sup> Cit. in *ivi*, p. 195.

<sup>24</sup> I. Brodskij, *La condizione che chiamiamo esilio*, in Id., *Dall'esilio*, trad. it. di G. Forti, Milano, Adelphi, 1988, p. 17. Su questa posizione di continuità tra gli spazi, basandosi sulla poesia *Na nezavisimost' Ukraïny (Sull'indipendenza dell'Ucraina, 1991)*, polemizza con toni accesi la studiosa ucraina Olga Bertelsen, secondo la quale Brodskij era in larga misura un prodotto della letteratura russa e della sua tradizione letteraria imperiale bicentenaria, e meno influenzato dal sistema sovietico che in gran parte disprezzava e ignorava. Proprio questa tradizione, secondo Bertelsen, avrebbe però contribuito a plasmare la «mappa mentale subconscia» che il poeta aveva della Russia e della sua lingua, i cui confini geografici erano in realtà piuttosto rigidi, soprattutto quando messi in relazione con quelli ucraini. E dunque, secondo la studiosa, che accusa Brodskij di imperialismo e sciovinismo, la poesia in questione deve essere letta in chiave tutt'altro che apolitica, bensì come segnale forte di un discorso che separa nettamente culture maggiori e culture minori, e in netta contraddizione con il noto cosmopolitismo del poeta (si veda O. Bertelsen, *Joseph Brodsky's Imperial Consciousness*, in «Scripta Historica», 21, 2015, pp. 263-289).

<sup>25</sup> S. Volkov, *Dialoghi con Iosif Brodskij* cit., pp. 26-29.

industriale di Leningrado aveva capito che non il centro, bensì la periferia era «l'inizio del mondo, e non la sua fine»,<sup>26</sup> aggiungendo: «È la fine di un mondo familiare, ma è l'inizio di un mondo sconosciuto che, ovviamente, è molto più vasto, no? L'idea era sostanzialmente questa: spostandosi in periferia ci si allontanava da tutto e si usciva fuori nel mondo reale».<sup>27</sup> «Grazie a Dio sono rimasto sulla terra senza patria» è dunque un pensiero premonitore sull'allontanamento dal mondo familiare e sull'incontro con un altro mondo, più estraneo e misterioso, che vale la pena esplorare.

La volontà ferrea di non marcare una linea netta attorno al 1972 è confermata anche nella scelta di includere poesie scritte dal 1964 fino al 1971 nel volume *Konec prekrasnoj epochi (Fine della Belle Époque)* e di iniziare *Čast' reči (Parte del discorso)* con poesie risalenti agli ultimi mesi a Leningrado e scritte fino al 1976 – entrambe le raccolte uscirono con la casa editrice Ardis nel 1977. Nell'intervista a Volkov, passati più di dieci anni da questa data, Brodskij definisce il 1972 un «confine statale» segnato dall'Unione Sovietica, e non un confine «psicologico»; quanto a un cambiamento della sua poetica, sposta semmai il confine leggermente in avanti, nel 1974, con la poesia *Il Tamigi a Chelsea*.<sup>28</sup> Dopo diversi anni, dunque, Brodskij continua a optare per la continuità – e non per la frattura – tra uno spazio e l'altro: una poesia deve seguire l'altra, specifica rivolgendosi al suo intervistatore, «come la vita, più o meno».<sup>29</sup>

## II. La funzione della lingua inglese: terapeutica, non solo pragmatica

A differenza di Conrad, che lascia l'impero russo all'età di diciassette anni e scriverà solo in inglese, e di Nabokov, educato sin dall'infanzia da precettori inglesi, la conoscenza di Brodskij della lingua del paese che lo accoglie è per lo più passiva quando arriva in America. Scrivere in inglese ha per lui una valenza prevalentemente pragmatica: dapprima gli serve per guadagnarsi da vivere nelle università in cui è invitato a tenere lezioni e poi, quando inizia a scrivere per le riviste americane, lo fa in inglese perché non vuole perdere tempo con la traduzione o l'auto-traduzione, che praticherà invece in seguito sul versante poetico; c'è però anche un ulteriore motivo a spingerlo ad acquistare la macchina da scrivere «Lettera 22» nel 1977 per comporre in inglese saggi, traduzioni e «ogni tanto una poesia», come ci spiega in *Per compiacere un'ombra*: «Il mio unico intento era, allora come adesso, di ritrovarmi

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 381.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

più vicino all'uomo che consideravo la più grande mente del ventesimo secolo: Wystan Hugh Auden».<sup>30</sup>

Dopo aver pubblicato poesie e saggi in inglese (ne scrive alcune decine insieme a articoli e discorsi pubblici),<sup>31</sup> durante un'intervista del 1979 Brodskij risponde così alla domanda se si considerasse uno scrittore bilingue: «Non ho affatto questa ambizione, benché sia in grado di comporre in inglese versi bellissimi. Scrivere in inglese per me è piuttosto un passatempo: immaginate gli scacchi, o i cubetti di legno [...]. Di diventare Nabokov o Joseph Conrad non ne ho la minima ambizione».<sup>32</sup>

Brodskij difende la propria identità di poeta russo e al contempo sperimenta e accetta – in lingua inglese – l'immagine di sé come saggista, peraltro molto apprezzato dalla critica; riconosce nel proprio bilinguismo, benché imperfetto, la possibilità di avere una percezione del mondo più ampia, più complessa, più universale; tuttavia, il territorio della poesia, nato e coltivato in Russia, resta per lui uno spazio riservato e protetto, frutto dell'interiorizzazione dei colori della natura russa, delle luci e delle ombre della città natale, che inevitabilmente costituiscono la materia dei suoi versi e ne definiscono il ritmo interno, biologico. «Scrivere versi in due lingue però non è possibile, anche se ci ho provato»,<sup>33</sup> spiega Brodskij a Volkov e, riprendendo il motivo ludico, afferma che la saggistica e la prosa, mai praticate prima in Russia, devono essere considerate un «diversivo», e che non conosce «divertimento maggiore che scrivere in una lingua straniera».<sup>34</sup>

In altre parole, è il legame con la lingua russa – suo «scudo» e sua «capsula»<sup>35</sup> – mantenuto nella poesia, e non quello con l'inglese, come ci spiega in termini più generali anche in *Un volto non comune (Discorso per il premio Nobel)*,<sup>36</sup> a fare di lui un poeta e a permettergli, in un altro spazio, di provare quell'«accelerazione» della coscienza a cui non può rinunciare chi vuole essere poeta.

Esistono però nella saggistica di Brodskij esempi lampanti di come il ricorso alla lingua inglese non possa essere ridotto semplicemente a una funzione pratica né tantomeno a passatempo ludico; tra questi

<sup>30</sup> I. Brodskij, *Per compiacere un'ombra*, in Id., *Fuga da Bisanzio*, trad. it. di G. Forti, Milano, Adelphi, 2008, p. 105.

<sup>31</sup> La produzione saggistica di Brodskij, a differenza di quella poetica, è ampiamente tradotta in italiano da Adelphi: *Fuga da Bisanzio* (trad. it. di G. Forti, 1987), *Il canto del pendolo* (trad. it. di G. Forti e S. Vitale, 1987), *Dall'esilio* (trad. it. di G. Forti e G. Buttafava, 1988), *Fondamenta degli incurabili* (trad. it. di G. Forti, 1992), *Dolore e ragione* (trad. it. di G. Forti, 1998), *Profilo di Clío* (a cura di A. Cattaneo, 2003).

<sup>32</sup> *Iosif Brodskij. Bol'saja kniga interv'ju*, sost. V. Poluchina, Moskva, Zacharov, 2000, p. 252.

<sup>33</sup> S. Volkov, *Dialoghi con Iosif Brodskij* cit., p. 212.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Brodskij definisce così la lingua russa in: I. Brodskij, *La condizione che chiamiamo esilio* cit., p. 32.

<sup>36</sup> I. Brodskij, *Un volto non comune (Discorso per il premio Nobel)*, in Id., *Dall'esilio* cit., p. 62.

assume un particolare rilievo il testo autobiografico *In una stanza e mezzo*, pubblicato in inglese nel 1985 sul «The New York Review of Books». Brodskij delinea qui un ritratto intenso dei genitori, Aleksandr Ivanovič e Marija Moiseevna, che per dodici anni tentarono invano di ottenere un permesso per incontrare il figlio in America. E solo dopo la loro morte, per restituire ai genitori una riserva di libertà e di sopravvivenza, il poeta scrive questo saggio non nella lingua materna che li ha feriti, ma in inglese, perché solo così può permettersi di non riprodurre una logica identitaria caratterizzata dal principio di esclusione; perché solo così gli è possibile rivederli, vedere quella stanza e mezzo in cui viveva con loro prima dell'emigrazione; «perché questa è la loro unica possibilità di vedere me e l'America»,<sup>37</sup> specifica il poeta, benché, nell'immersione nel ricordo dei genitori e della propria infanzia, descriva solo Leningrado;<sup>38</sup> perché solo così può denunciare, rivolgendosi a un pubblico più ampio, tutte le storture del sistema sovietico. Su tutto questo Brodskij riflette esplicitamente nel capitolo decimo del saggio, dove a un piano storico – il russo, lingua flessibile che «aveva tutti gli attributi di un paradiso culturale e spirituale»,<sup>39</sup> è identificato con la lingua del potere sovietico, quel «grigio inferno» a cui faceva riferimento in *Meno di uno*,<sup>40</sup> e che ha impedito ai genitori il viaggio in America e a lui di sapere di loro molte cose – ne sovrappone uno più filosofico, in cui la lingua straniera di per sé è più libera e duratura nella sua alterità, concludendo così:

May *English* then house my dead. In Russian I am prepared to read, write verses or letters. For Maria Volpert and Alexander Brodsky, though, *English* offers a better semblance of afterlife, maybe the only one there is, save my very self. And as far as the latter is concerned, writing *this* in *this* language is like doing those dishes: it's therapeutic.<sup>41</sup>

Che un'altra lingua accolga dunque i miei morti. In russo posso leggere, scrivere versi o lettere. Ma per Maria Volpert e Aleksandr Brodskij occorre un'altra lingua, una lingua che almeno prometta una parvenza di vita dopo la vita, forse l'unica possibile, se si esclude la mia, quella che sto vivendo. E

<sup>37</sup> I. Brodskij, *In una stanza e mezzo*, in Id., *Fuga da Bisanzio* cit., p. 197.

<sup>38</sup> Arina Volgina nota che la lingua inglese nel saggio in questione, di fatto, sradica i genitori di Brodskij dal loro spazio vitale; in altre parole, spiega Volgina, la lingua inglese è estranea al concetto russo della “stanza e mezzo”, e la familiarità di quello spazio ristretto non può essere paragonata, quanto a autenticità, allo spazio più ampio di tre stanze, nelle quali il poeta vive in America (si veda A. Volgina, *Russkij i anglijskij jazykovye miry v estetike Josifa Brodskogo*, in «Europa Orientalis», 2, 2001, pp. 233-244: p. 242).

<sup>39</sup> I. Brodskij, *Meno di uno*, in Id., *Fuga da Bisanzio* cit., 1987, p. 37.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> J. Brodsky, *In a Room and a Half*, in «The New York Review of Books», February 27, 1986, <https://www.nybooks.com/articles/1986/02/27/in-a-room-and-a-half/> (ultimo accesso: 5/1/2025). Il corsivo qui e nella traduzione italiana è mio.

per quanto riguarda quest'ultima, scrivere in *un'altra lingua* è come fare i piatti: *fa bene alla salute*, è terapeutico.<sup>42</sup>

Si tratta innanzitutto di un frammento emblematico dello stile saggistico di Brodskij, che si basa solitamente su procedimenti più tipici della poesia che del testo in prosa: la centralità del montaggio ritmico della frase e del periodo con allitterazioni, assonanze, anafore, epifore e epanlessi ne sono una esemplificazione lampante.<sup>43</sup> Al contempo, questo passo è l'abbozzo di una confessione che a tratti resta solo annunciata: oltre alla somma di effetti fonici allitteranti («write verses», «write this in this language [...] those»; «save my very self») e all'impiego di un lessico letterario e evocativo («my dead» riferito ai genitori, il verbo «to house» in apertura, che rimanda al concetto di ospitalità, di casa), colpiscono alcune catene coesive ambigue e una sintassi, a tratti, disarticolata. In particolare, disorienta il passaggio-lampo «save my very self» (letteralmente: «a parte il mio stesso essere»), contenuto nella frase centrale, in cui Brodskij dichiara di voler garantire ai genitori una parvenza di vita ulteriore, un simulacro di sopravvivenza anche quando la sua stessa vita (e dunque la sua memoria individuale) sarà spenta. Colpisce infine l'abbassamento di registro con il ricorso al verbo «doing» al posto di «washing», seguito da un aggettivo – «terapeutico» – che rimanda alla voce materna perduta e tradotta ora in un'altra lingua: Marija Moiseevna, infatti, durante le conversazioni telefoniche transcontinentali, diceva al figlio che l'unica cosa che desiderava era rivederlo, faceva una pausa di un minuto e poi gli chiedeva che cosa stesse facendo; lui rispondeva: «Per dire la verità stavo facendo i piatti»<sup>44</sup> e lei commentava: «Oh, che bellezza. È una bellissima cosa da fare: i piatti. Qualche volta fa bene alla salute, è terapeutico».<sup>45</sup> Il riferimento a un'attività del quotidiano domestico stride volutamente – dopo una pausa che esprime per ellissi la ferita della lontananza – con l'intensità dell'unico e inesaudibile desiderio della madre.

L'accostamento del passo in inglese con la traduzione italiana di Gilberto Forti permette infine una breve riflessione in chiave contrastiva: la seconda appare imprecisa e parafrastica, appesantita da ripetizioni e compensazioni ridondanti, dunque lontana dallo stile saggistico di Brodskij, poetico ed emotivamente denso. Particolarmente ingiustifi-

<sup>42</sup> I. Brodskij, *In una stanza e mezzo* cit., p. 201.

<sup>43</sup> Si veda L. Losev, *Iosif Brodskij. Žizn' zamečatel'nych ljudej*, Moskva, Molodaja gvardija, 2006, pp. 246-251; V. Polukhina, *The Prose of Joseph Brodsky: A Continuation of Poetry by Other Means*, in «Russian Literature», XLI, 1997, pp. 223-240.

<sup>44</sup> I. Brodskij, *In una stanza e mezzo* cit., p. 191. In inglese: «Actually, I was doing the dishes».

<sup>45</sup> *Ibidem*. In inglese: «Oh, that's very good. It's a very good thing to do: the dishes. Sometimes it's awfully therapeutic».

cate sono le parafrasi esplicative e le sostituzioni – per esempio il generico «un'altra lingua» al posto di «English», ripetuto nel testo di partenza due volte con funzione oppositiva rispetto a «Russian», e le vere e proprie aggiunte o glosse («un'altra lingua», «una lingua che almeno prometta», «se si esclude la mia, quella che sto vivendo», «fa bene alla salute»), che banalizzano e neutralizzano il testo, privandolo del suo ritmo e della sua funzione emotiva, oltre che estetica.<sup>46</sup>

### III. I primi ricordi e la loro ricorrenza in lingue diverse

Brodskij nasce il 24 maggio 1940, circa un anno prima dell'attacco di Hitler alla Russia; quando incomincia l'assedio di Leningrado, nel settembre del 1941, ha poco più di un anno; trascorso il primo inverno nella città sotto assedio, nel 1942 viene sfollato insieme alla madre a Čerepovec. I suoi primi ricordi risalgono proprio a questo periodo, come suggerisce Losev attingendo materiale inedito dal fondo archivistico di Brodskij conservato alla Biblioteca nazionale di San Pietroburgo.<sup>47</sup>

Marija Moiseevna lavorava come traduttrice in un campo di prigionieri tedeschi e Brodskij ricorda: «Capitava che mia madre mi portasse al lager con lei. Ci sedevamo su una barca stracarica e un vecchio con l'impermeabile remava. L'acqua arrivava fino al bordo, c'era moltissima gente. Ricordo che la prima volta le chiesi: “Mamma, affogheremo presto, vero?”».<sup>48</sup>

Un altro ricordo è legato al ritorno a Leningrado:

Тогда же все рвались назад, теплушки были битком набиты, хоть в Ленинграде пускали по пропускам. Люди ехали на крыше, на сцепке, на всяких выступах. Я очень хорошо помню: белые облака на голубом небе над красной теплушкой, увешанной народом в выцветших желтоватых ватниках, бабы в платках. Вагон движется, а за ним, хромая, бежит старик. На бегу он *сдергивает* треух и видно, какой он лысый; он *тянет* руки к вагону, уже цепляется за что то, но тут какая-то баба, перегнувшись через перекладину, *схватила* чайник и поливает ему лысину кипятком. Я *вижу* пар.<sup>49</sup>

Allora tutti si precipitarono, i carri bestiame erano pieni zeppi benché a Leningrado facessero entrare solo chi aveva il permesso. La gente

<sup>46</sup> Viene qui in mente la distinzione tra «scrittura dominante» della traduzione e «scrittura originaria subalterna» che Franca Cavagnoli adotta nel saggio *Ospiti del linguaggio: del tradurre e dell'interpretare* (in *Siamo ciò che traduciamo. Cinque discorsi sul tradurre*, a cura di S. Arduini, Milano, Marcos y Marcos, 2024, pp. 73-119; pp. 85-94) a proposito della traduzione di Adriana Motti di *Il grande mare dei Sargassi* pubblicata da Adelphi nel 1971.

<sup>47</sup> Cit. in L. Losev, *Iosif Brodskij* cit., p. 20.

<sup>48</sup> *Ibidem*. Il corsivo è mio, qui e nella traduzione italiana.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

viaggiava sul tetto, sui ganci, su qualunque sporgenza. Lo ricordo molto bene: nuvole bianche nel cielo azzurro sul carro bestiame rosso zeppo di persone con giubbe giallognole sbiadite; donne con il fazzoletto in testa. Il vagone si muove e, dietro, un vecchio zoppicante lo insegue. Mentre corre *solleva* il colbacco e si vede quanto è pelato; *protende* le mani verso il vagone, riesce a aggrapparsi a qualcosa, ma a quel punto una donna, sportasi oltre una sbarra, *afferrò* un bricco e gli *annaffia* il cranio pelato con l'acqua bollente. Io *vedo* il vapore.

Si intrecciano qui più livelli di tracce traumatiche: si potrebbe pensare che il gesto atroce e improvviso di violenza della donna scaturisca dal trauma contingente della guerra, che sradica dalla città natale assediata dai tedeschi e innesca negli esseri umani scatti di violenza disumana, anche se lo stesso gesto ricorda quello descritto nel racconto di Čechov del 1899 *Vovrage (Nella bassura)*, come a evocare l'impronta arcaica di un trauma collettivo ancora più profondo; in quel racconto, infatti, la perturbante Aksinja, venuta a sapere che il piccolo Nikifor, suo nipote, è stato designato erede della terra di famiglia, afferra un bricco con l'acqua bollente e lo rovescia sul piccolo, uccidendolo.

Iosif bambino fotografa diversi dettagli della scena – colori, movimenti, vestiti, fino al vapore finale, cosicché in Brodskij adulto l'evento appare ben integrato nella memoria, anche se le pieghe delle oscillazioni verbali, l'alternanza tra un più abbondante presente e un improvviso uso del passato remoto, per tornare poi di nuovo al presente («afferrò»-«annaffia»), così come l'incongruo e antifrastico ricorso a un lessico della serena quotidianità (annaffiare), sembrano sospendere questa scena di insopportabile e immotivata violenza in una dimensione intemporale, sembrano appunto “presentificarla” – a rigore, non è affatto un presente storico: l'azione non è definitivamente conclusa e relegata nel passato; al contrario, ritorna in tutta la sua vivida brutalità, in una sorta di eterno presente del trauma.

Non è un caso che Brodskij ritorni successivamente in sedi diverse e in lingue diverse su questo ricordo: innanzitutto in inglese nel saggio *Meno di uno* (1976), dove i fatti sono razionalizzati, narrati in modo più ordinato e anche con una maggiore complessità retorica, e, dunque, in maniera meno immediata; questa specificità è conservata nella traduzione italiana, che questa volta rispetta e rispecchia i tratti dominanti del frammento di partenza:

The railway station was a picture of primeval chaos. People were besieging the cattle train like mad insects; they were climbing on the roofs of cars, squeezing between them, and so on. For some reason, my eye caught sight of an old, bald, crippled man with a wooden leg, who was

trying to get into car after car, but each time was pushed away by the people who were already hanging on the footboards. The train started to move and the old man hopped along. At one point he managed to grab a handle of one of the cars, and then I saw a woman in the doorway lift a kettle and pour boiling water straight on the old man's bald crown. The man fell – the Brownian movement of a thousand legs swallowed him and I lost sight of him.<sup>50</sup>

La stazione ferroviaria era un'immagine del caos primordiale. C'erano persone che come insetti impazziti prendevano d'assalto i carri bestia-me; si arrampicavano sul tetto dei vagoni, si pigiavano tra l'uno e l'altro, e così via. Non so perché, la mia attenzione fu attirata da un vecchio, calvo e sciancato, con una gamba di legno, che cercava di salire prima su un vagone, poi su un altro e un altro ancora, ma ogni volta era ricacciato indietro dalla gente che già stava appesa ai predellini. Il treno si mise in movimento, e il vecchio arrancava lungo il binario. A un certo punto riuscì ad afferrare una maniglia di un vagone, e allora vidi una donna che di lassù sollevava un bricco e rovesciava un getto d'acqua bollente sul cranio pelato del vecchio. L'uomo cadde – il moto browniano di mille gambe lo inghiottì, e io lo persi di vista.<sup>51</sup>

Infine, l'episodio viene raccontato un'altra volta in russo anche a Volkov nel capitolo iniziale dei dialoghi, dal titolo *Infanzia e giovinezza a Leningrado. Estate 1981-Inverno 1992* – la data testimonia l'ampio arco temporale e il ritmo lento della conversazione relativa a un periodo circoscritto, ma evidentemente ricco e denso di ricordi, sui quali Brodskij e Volkov si soffermano nel tempo, a più riprese. Il frammento, in questo caso più conciso e meno dettagliato degli altri due, si basa per lo più sul montaggio di frasi brevi e unite da legami paratattici: nessuna descrizione della folla, né del paesaggio. In primo piano resta solo il vecchio invalido, mentre il gesto dell'acqua bollente, prima versatagli addosso da una donna, adesso è affidato a un agente impersonale. Assente è anche lo sguardo del piccolo Brodskij, come se l'accaduto, pur nella sua drammaticità, si fosse ridotto all'essenziale: il trauma è certamente distanziato, quasi ironicamente ridotto a rappresentazione enfatica; ma al tempo stesso è ricondotto all'orrore barbarico della sua violenza fondativa. Eloquente da questo punto di vista è la connessione tra il ricordo dell'immagine del vecchio e la «scena tratta dallo spettacolo “Le invasioni barbariche”»: in epoca stalinista questa espressione veniva spesso usata per alludere alle deportazioni per volontà di Stalin di intere popolazioni (tra cui i tatars di Crimea e i tedeschi del Volga) in zone

<sup>50</sup> J. Brodsky, *Less Than One*, New York, Farrar Straus Giroux, 1986, pp. 18-19.

<sup>51</sup> I. Brodskij, *Meno di uno*, in Id., *Fuga da Bisanzio* cit., pp. 28-29.

caratterizzate da condizioni di vita estrema e per lo più fatali. La parola «spettacolo» a cui ricorre Brodskij, purtroppo omessa nella traduzione italiana – cosicché, così come è costruito, il finale permette un'unica associazione, errata, con un eventuale spettacolo teatrale o cinematografico – assume una funzione amaramente ironica e allusiva. In generale, l'ipotesi razionalizzante della versione d'arrivo, fondendo in una frase sola (da «Alla stazione» fino a «bollente») tre momenti impressi separatamente nella memoria di Brodskij, stona con l'andamento e il ritmo dei suoi ricordi:

Очень хорошо помню. С возвращением из Череповца связано одно из самых ужасных воспоминаний детства. На железнодорожной станции толпа осаждала поезд. Когда он уже тронулся, какой-то старик инвалид ковылял за составом, все еще пытаюсь влезть в вагон. А его оттуда поливали кипятком. Такая вот сцена из спектакля «Великое переселение народов».<sup>52</sup>

Mi ricordo molto bene. Al ritorno da Čerepovec è associato uno dei ricordi più orribili della mia infanzia. Alla stazione ferroviaria la folla assediava il treno, e un vecchio invalido, zoppicando, tentava di salire su una carrozza del convoglio già in movimento, mentre da sopra gli versavano addosso dell'acqua bollente. Sembrava una scena da *Le grandi invasioni barbariche*.<sup>53</sup>

#### IV. Conclusioni

Questo intreccio di esempi appartenenti a generi diversi – interviste, dialoghi, memorie, saggio autobiografico e saggistica critica – offre un quadro variegato di come Brodskij racconti e riracconti il proprio vissuto, minato di trauma storico e personale sin dalla tenera età: talvolta con dovizia di dettagli, come nel caso del ricordo dell'infanzia a Čerepovec nella sua prima stesura, ma più spesso estraniandosi (esercizio quest'ultimo in cui si allena sin da bambino per difendersi, per esempio, dalle offese antisemite)<sup>54</sup> e con un distacco anche scherzoso

<sup>52</sup> S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, Moskva, Nezavisimaja gazeta, 2000, p. 19.

<sup>53</sup> S. Volkov, *Dialogi con Iosif Brodskij* cit., pp. 25-26.

<sup>54</sup> La famiglia di Brodskij aveva origini ebraiche e il piccolo Iosif, ebreo in un periodo in cui l'antisemitismo era fortemente radicato in tutti gli strati della società sovietica, impara a mentire e a negare la propria identità sin dai banchi di scuola, benché insegnanti e compagni conoscessero la verità. A questo proposito, in un'intervista rilasciata in inglese nel 1983 dal titolo eloquente *U menja peregružennaja pamjat'* (*Ho una memoria sovraccarica*), dopo qualche esitazione, Brodskij risponde così a una domanda sulla sua infanzia nella Russia stalinista: «Essere un ebreo a scuola voleva dire essere pronti a difendersi in qualsiasi momento. Mi chiamavano "giudeo". Facevo a pugni. Reagivo parecchio male a "scherzi" simili, li prendevo come un'offesa personale. Mi offendevano perché ero un ebreo. Oggi non ci trovo niente di offensivo, ma questa cosa l'ho capita più tardi» (J.W. Katz, *U menja peregružennaja pamjat'*, in *Iosif Brodskij. Bol'saja kniga interv'ju* cit., p. 265; la traduzione è mia).

che non esclude ambivalenze (e proprio di ambivalenza parla lui stesso ampiamente in *Meno di uno*, definendola la «principale caratteristica»<sup>55</sup> della sua nazione) né, per riprendere una definizione di Alessandro Niero, il «fascino discreto della contraddizione».<sup>56</sup> Occorre però ricordare che Brodskij non sopportava che la sua biografia influenzasse la ricezione dell'opera poetica, che l'interesse per la sua vita potesse prevalere su quello per la creazione artistica. Anche per questo, dunque, si rivela abile nel creare, come afferma Gordin, un «mito autobiografico»<sup>57</sup> attraverso strategie consapevoli di autodifesa che velano il trauma e lo trasformano addirittura, in alcuni casi, in un'esperienza di segno positivo, perfino quando riemerge in tutta la sua violenza, in modo esplicito o implicito, nelle ambivalenze e nelle contraddizioni delle riscritture, e nei giri contorti di frasi. La «continuazione dello spazio» è quindi una casa nuova, anche linguistica, che gli permette di raccontare in inglese l'amore per i genitori e il dolore della separazione, di esprimere liberamente l'astio contro il sistema sovietico e anche di sopravvivere come poeta russo in lingua russa, legando a doppio filo il trauma e la creatività artistica.

<sup>55</sup> I. Brodskij, *Meno di uno* cit., p. 20.

<sup>56</sup> A. Niero, *Tre lustri di parole: autobiografia brodskiana in forma di dialogo*, in S. Volkov, *Dialoghi con Iosif Brodskij* cit., p. 394.

<sup>57</sup> Ne parla in questi termini Jakov Gordin nell'introduzione dei *Dialoghi con Iosif Brodskij*: Ja. Gordin, *Una sua versione del passato...*, in S. Volkov, *Dialoghi con Iosif Brodskij* cit., p. 12.



Sezione monografica *Tradurre il trauma*

## ***L'Événement* di Ernaux al cinema: come *non* tradurre il trauma**

ORNELLA TAJANI

*Università per Stranieri di Siena*

tajani@unistrasi.it

**Abstract.** This article proposes a comparison between Annie Ernaux's *L'Événement* and the eponymous film adaptation that Audrey Diwan made of it, winning the 78th Venice Film Festival. It will focus on the treatment of the traumatic element, analysing its filmic rendering and placing it in dialogue with Ernaux's poetics.

**Keywords:** Annie Ernaux, Audrey Diwan, trauma, *L'Événement*.

**Riassunto.** Questo articolo propone un confronto fra il racconto *L'Événement* di Annie Ernaux e l'adattamento cinematografico eponimo che ne ha fatto Audrey Diwan, vincendo la 78ima edizione della Mostra del cinema di Venezia. Ci si focalizzerà in particolare sulla trattazione dell'elemento traumatico, analizzandone la resa filmica e mettendola in dialogo con la poetica ernausiana.

**Parole chiave:** Annie Ernaux, Audrey Diwan, trauma, *L'Événement*.

## ***L'Événement* di Ernaux al cinema: come non tradurre il trauma**

### **I. Introduzione: «Que L'Événement devienne écrit»**

«Mon double vœu: que l'événement devienne écrit. Et que l'écrit soit événement»: inizia così *L'Événement*,<sup>1</sup> con questo esergo di Michel Leiris che, come una cometa, traccia una delle cifre interpretative dell'opera di Annie Ernaux. Scrivere significa per lei portare a compimento ciò che si è vissuto, andare fino in fondo alle cose, realizzando inoltre quel salto dal particolare all'universale che caratterizza la sua costellazione di testi autosociobiografici. È uno dei motivi per i quali il racconto dell'aborto clandestino subito nel 1963, ai tempi in cui l'interruzione di gravidanza era illegale, non si intitola semplicemente «L'aborto»: «L'Événement», et non «l'avortement»: entre les deux il y a la distance entre l'universel et le singulier». <sup>2</sup> Cogliere questo aspetto dell'opera di Ernaux è essenziale: la sua scrittura muove dalla doppia condizione di donna e di *transfuge de classe*,<sup>3</sup> il suo è un «je transpersonnel» che mira sì a raccontare la propria esperienza, ma iscrivendola nella traiettoria storica e sociale di una collettività.

L'episodio dell'aborto è trattato dall'autrice a più riprese: a partire dal suo primo romanzo, *Les Armoires vides*, opera di impianto finzionale, fino a *L'Événement*, in cui ne ripercorre le tappe ormai senza più filtri, attraverso l'«écriture de la distance»<sup>4</sup> inaugurata con *La Place*; i riferimenti a quelle traumatiche settimane affiorano però anche altrove, ad esempio nel più recente *Le Jeune Homme*, in cui la narratrice ormai cinquantenne, travolta dalla relazione passionale con un ragazzo molto più giovane, annota che l'appartamento di Rouen in cui fanno l'amore si trova di fronte all'ospedale in cui era stata all'epoca ricoverata. In effetti, quella di Ernaux è definibile come una «poetica del ritorno»: <sup>5</sup> non solo rispetto ai contenuti (il ritorno alle origini, il ritorno su ciò che è stato), ma anche sul piano della forma: ripercorrere i medesimi avvenimenti, «mais jamais de la même manière»,<sup>6</sup> costituisce per lei uno degli obiettivi della scrittura, unico possibile «accomplissement» del vissuto.

Questa insistenza, questa necessità di affrontare un nodo del pas-

<sup>1</sup> A. Ernaux, *L'Événement*, in Ead., *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2011, p. 270.

<sup>2</sup> A. Ernaux, *Sur «L'Événement»*, 2000, in *Annie Ernaux*, éd. P.-L. Fort, Paris, L'Herne, 2022, p. 98.

<sup>3</sup> A. Ernaux, *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Gallimard, 2011, p. 95.

<sup>4</sup> È con questa definizione che l'autrice ha sostituito in tempi recenti la formula inizialmente impiegata, e tuttora più diffusa, di *écriture plate*: A. Ernaux, *Raisons d'écrire*, in *Le symbolique et le social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, eds. J. Dubois, P. Durand, Y. Winkin, Liège, Presses universitaires de Liège, 2015, p. 363.

<sup>5</sup> Approfondisco questa questione nel volume *Scrivere la distanza. Forme autobiografiche nell'opera di Annie Ernaux*, Venezia, Marsilio, 2025.

<sup>6</sup> A. Ernaux, *L'écriture comme un couteau* cit., p. 45.

sato, testimonia già il carattere traumatico dell'esperienza dell'aborto, qualcosa che per lei era diventata «la mesure de toute chose»: <sup>7</sup> non riuscire a liberarsi di una gravidanza indesiderata rappresentava la fine del suo sogno di emancipazione sociale e di un'esistenza in cui poter ricercare liberamente il proprio piacere. L'asciuttezza della prosa, la crudezza di alcune immagini, unite al consueto metadiscorso attraverso cui l'autrice mostra le difficoltà di scrittura in cui incorre, scuotono chi legge e restituiscono con forza la drammaticità dell'accaduto.

In *L'Événement*, del resto, il metadiscorso costituisce anche una maniera peculiare di affrontare il trauma: come rileva Barbara Havercroft,

séparé parfois du récit principal par des parenthèses, le discours métatextuel occupe une si grande place dans ce récit qu'on oscille constamment entre la narration de l'histoire elle-même et l'histoire de la narration de l'histoire. Ces passages métatextuels [...] ont des fonctions différentes et importantes, car ils permettent à Ernaux d'agir sur son propre geste discursif de narration du trauma, d'y réfléchir sur le plan énonciatif.<sup>8</sup>

Sebbene il termine «trauma» sia assente in questo racconto e l'autrice lo riserva a un altro episodio biografico – l'aggressione della madre da parte del padre, cui assiste da ragazzina e da cui muove *La Honte* –, l'aborto subito mostra tutte le caratteristiche di un evento traumatico, di una «lacerazione improvvisa dello scudo protettivo dell'Io, dovuta a un'esperienza spaventosa e improvvisa alla quale la persona non era preparata».<sup>9</sup>

Nelle prime pagine di *L'Événement* si legge:

Depuis des années je tourne autour de cet événement de ma vie. Lire dans un roman le récit d'un avortement me plonge dans un saisissement sans images ni pensées, comme si les mots se changeaient instantanément en sensation violente. De la même façon entendre par hasard *La javanaise*, *J'ai la mémoire qui flanche*, n'importe quelle chanson qui m'a accompagnée durant cette période me bouleverse.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> A. Ernaux, *Sur «L'Événement»*, 2000 cit., p. 98. Già un appunto nel diario del 1989 palesava il carattere traumatico dell'episodio vissuto: «Rêvé que j'avais un enfant, je le tenais dans mes bras, le montrais à la Châtaigneraie à tous les kinés. Puis je le laissais sur une table quelques secondes. Hurlément. Je le découvre le cou cassé et il est alors plus petit qu'une main. Je sais qu'il va mourir. En écrivant cela, je pleure et je sais que je "revis" mon avortement, et c'est l'insoutenable à nouveau», cfr. A. Ernaux, *Se perdre*, in Ead., *Écrire la vie* cit., p. 744. Sull'importanza dei sogni rispetto all'aborto subito ritornerò più avanti.

<sup>8</sup> B. Havercroft, *Dire l'indicible: trauma et honte chez Annie Ernaux*, in «Roman 20-50», 40, 2005, pp. 119-132.

<sup>9</sup> R. Branchini, *Trauma Studies: prospettive e problemi*, in «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 2, 2013, pp. 389-402.

<sup>10</sup> A. Ernaux, *L'Événement* cit., p. 277.

Leggere di un aborto cancella nell'autrice immagini e pensieri e si trasforma in sensazione violenta. I *tubes*, i successi discografici dell'epoca la turbano; colpisce particolarmente che uno dei pezzi a cui ricollega questo episodio sia la scanzonata *J'ai la mémoire qui flanche* interpretata da Jeanne Moreau, il cui titolo recita «ho la memoria che vacilla», presentando dunque proprio un concetto-chiave dell'opera di Ernaux – concetto che ritroviamo nel secondo esergo al libro: «Qui sait si la mémoire ne consiste pas à regarder les choses jusqu'au bout», una frase della scrittrice giapponese Yûko Tsushima. Ritorna l'idea dello spingersi fin in fondo a ciò che si è vissuto, per comprenderlo e compierlo davvero; e la scrittura è lo strumento per farlo, come recita il finale del racconto:

Les choses me sont arrivées pour que j'en rende compte. Et le véritable but de ma vie est peut-être seulement celui-ci: que mon corps, mes sensations et mes pensées deviennent de l'écriture, c'est-à-dire quelque chose d'intelligible et de général, mon existence complètement dissoute dans la tête et la vie des autres.<sup>11</sup>

Parole che valgono per l'intera opera ernausiana. *L'Événement* è dunque la narrazione dell'evento traumatico vissuto da ragazza. L'aborto, nelle parole dell'autrice, è «uno di quei dolori che la psicanalisi definirebbe insuperabili», qualcosa di sepolto che lei cerca di riportare alla luce<sup>12</sup> attraverso un testo che rappresenta «le franchissement de l'interdit».<sup>13</sup>

## II. Dal racconto al film di Audrey Diwan

Nel 2021 il film eponimo *L'Événement* di Audrey Diwan vince il Leone d'oro alla 78esima edizione della Mostra di Venezia, un successo celebrato dalla stessa Ernaux, che con la regista ha dialogato durante la stesura del progetto e insieme a lei ha preso parte a occasioni pubbliche di presentazione.<sup>14</sup> La critica ha complessivamente lodato l'aderenza del prodotto cinematografico al testo letterario, esaltando ad esempio il modo di trasporre su schermo l'asciuttezza della prosa ernausiana, o apprezzando l'insistenza della telecamera sul corpo dell'attrice protagonista (Anamaria Vartolomei), che ben tradurrebbe la sofferenza patita dalla narratrice.<sup>15</sup> La tesi esposta in questo articolo va però in

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 319.

<sup>12</sup> R. Rérolle, *Annie Ernaux. Entretien avec Raphaëlle Rérolle*, in Id., *Écrire, écrire, pourquoi? Annie Ernaux*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2011.

<sup>13</sup> A. Ernaux, *L'écriture comme un couteau* cit., p. 124.

<sup>14</sup> Per esempio O. Gesbert, *Annie Ernaux et Audrey Diwan font l'événement*, in «La grande table culture», 22 novembre 2021, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-culture/annie-ernaux-et-audrey-diwan-font-l-evenement-3153062> (ultimo accesso: 12/1/2025).

<sup>15</sup> A titolo di esempio, si vedano: S. Grassin, «*L'Événement*», *mon corps, mon choix*, in «Le Nouvel

un'altra direzione: la visione del film sembra infatti produrre un *effetto*<sup>16</sup> consistentemente diverso dalla lettura del libro, in particolare rispetto alla traumaticità dell'evento raccontato, che ne risulta indebolita; alcune scelte della regista, inoltre, espungono elementi del *récit* che, lungi dal costituire piccoli dettagli, condensano in sé aspetti rilevanti della poetica di Ernaux.

Nel racconto l'agenda tenuta a quel tempo – così come, altrove, i fondamentali diari, che spesso servono all'autrice come documento della memoria, e che di frequente si innestano nella scrittura prettamente letteraria – fornisce degli appunti essenziali, che Ernaux commenta nel testo, producendo il metadiscorso già menzionato. Nell'agenda la gravidanza non è mai nominata come tale: le espressioni generiche che in *L'Événement* l'autrice usa per farvi riferimento tradiscono la voglia di tenere a distanza quanto sta accadendo («ça», «cette chose-là»). L'unico momento in cui compare il termine «incinta» è sintomatico: dopo che il medico mette al corrente la ragazza del suo stato, lei torna a casa e annota «Je suis enceinte. C'est l'horreur».<sup>17</sup>

Che cosa succede dopo? La protagonista racconta il tempo che si ferma su quella che è un'unica ossessione: trovare il modo di abortire. Chiede aiuto a un compagno di corso, il quale promette di metterla in contatto con un'amica che ha il nome di una *faiseuse d'anges*, di una mamma; intanto la ragazza si rivolge a dei medici, chiedendo aiuto e non ricevendone mai. Non riesce più a scrivere, a lavorare alla tesi. La sua percezione del tempo è descritta così: «l'interminable lenteur d'un temps qui s'épaississait sans avancer, comme celui des rêves».<sup>18</sup> Una sera racconta di essere uscita:

Lors d'une soirée à la Faluche où je m'étais rendue avec des filles de la cité, j'ai éprouvé du désir pour le garçon, blond et doux, avec qui je dansais continuellement depuis le début. C'était la première fois depuis

Obs», 30 agosto 2022, <https://www.nouvelobs.com/ce-soir-a-la-tv/20220830.OBS62548/l-evenement-mon-corps-mon-choix.html> (ultimo accesso: 12/1/2025); R. Manassero, «La scelta di Anne - L'événement», un film bello, durissimo, giusto, in «Repubblica», 2 gennaio 2024, [https://www.repubblica.it/spettacoli/mymovies-one/2024/01/02/news/la\\_scelta\\_di\\_anne\\_-\\_levenement\\_in\\_streaming\\_su\\_mymovies\\_one-421795877/](https://www.repubblica.it/spettacoli/mymovies-one/2024/01/02/news/la_scelta_di_anne_-_levenement_in_streaming_su_mymovies_one-421795877/) (ultimo accesso: 12/1/2025); M.A. Bertuna, *Audrey Diwan, «La scelta di Anne - L'Événement»*, in «Arabeschi», 18, luglio-dicembre 2021, <http://www.arabeschi.it/audrey-diwan-la-scelta-di-anne-lvcnement/> (ultimo accesso: 12/1/2025). Non sono mancate, tuttavia, voci fuori dal coro: A. Moussa, *Sans voix, sans regard*, in «Critikat», 23 novembre 2021, <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/levenement/> (ultimo accesso: 12/1/2025).

<sup>16</sup> Utilizzo per ora un termine chiave della traduttologia di Jean-René Ladmiral, incentrata sulla traduzione letteraria interlinguistica; più avanti lo ricollegherò a categorie specifiche della traduzione intersemiotica.

<sup>17</sup> A. Ernaux, *L'Événement* cit., p. 276.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 287.

que je me savais enceinte. Rien n'empêchait donc un sexe de se tendre et de s'ouvrir, même quand il y avait déjà dans le ventre un embryon qui recevrait sans broncher une giclée de sperme inconnu. Dans l'agenda, «Dansé avec un garçon romantique, mais je n'ai pas pu faire quoi que ce soit».<sup>19</sup>

La sottolineatura è dell'autrice: presente nell'agenda, viene riportata nel testo. Non è un dettaglio di poco conto; alcune pagine prima la protagonista ha rifiutato l'*avance* dell'amico a cui ha chiesto aiuto, attribuendo a lui l'idea che ormai si potesse "approfittare" del suo stato, essendo il danno già fatto.

Nell'estratto citato sembrerebbe che questo pensiero si sia fatto strada dentro di sé, ma poi, davanti alla possibilità di un rapporto con il ragazzo biondo e gentile che le piace, la narratrice annota nell'agenda «je n'ai pas pu». Il corpo, ormai posseduto da una gravidanza non voluta, traumatizzato dalla prigionia che sta vivendo, non può più rispondere al desiderio.

Che cosa accade nel film? Questa incapacità del corpo di godere non è rappresentata. Fra i vari elementi e personaggi introdotti *ex novo* dalla regista, c'è la figura di un pompiere biondo, che Anne incontra più volte, e con il quale sceglie di fare l'amore appena uscita dal locale che corrisponde in tutto alla Faluche nominata da Ernaux. Nel film la scena dell'abbordaggio dura più di 2 minuti, all'interno dei quali oltre un minuto è riservato esclusivamente all'amplesso,<sup>20</sup> consumato in piedi contro una parete: la mimica facciale e i gemiti della protagonista non lasciano spazio ad alcuna ambiguità sul godimento che il rapporto le provoca. L'erotismo complessivo della scena, inoltre, non può che essere una scelta deliberata della regista. Eccone due fotogrammi nell'intervallo 1.08.30-1.09.40.



È chiaro che non si tratta del *medesimo* episodio narrato da Ernaux: come già detto, la figura del pompiere nel libro non esiste. Pur tuttavia la comparazione è inevitabile, perché laddove nel libro è evocata l'assenza di un rapporto sessuale desiderato, cioè l'incapacità del corpo

traumatizzato di sbrigliarsi dalla coscienza, parafrasando un titolo di Susan Sontag, per poter godere, una incapacità sottolineata persino tipograficamente dall'autrice, nel film vediamo invece la protagonista del tutto padrona del proprio desiderio, in grado di indirizzarlo verbalmente nell'atto dell'amplesso, tramite piccole indicazioni proferite al ragazzo sulle sue preferenze. L'esperienza traumatica che sta vivendo, e di cui l'autrice nel libro constata e registra le tracce, nel film viene obliterata. Sembrerebbe che nella trasposizione di Diwan sia appunto il corpo a non essere ascoltato, benché continuamente esibito.

Nel racconto è peraltro indicativo il modo in cui Ernaux evoca invece il rapporto realmente avvenuto con l'uomo che l'ha messa incinta e che lei raggiunge in una località di mare, trattenendosi qualche giorno:

Nous faisons peu l'amour, et rapidement, ne profitant pas de l'avantage que procurait mon état – le mal était fait – pas plus sans doute que le chômeur ne profite du temps et de la liberté que lui accorde l'absence de travail, ou le malade perdu de la permission de manger et boire de tout.<sup>21</sup>

L'amore fisico è evocato come un atto sbrigativo e privo di coinvolgimento, ben lontano cioè dal godimento cui si assiste su schermo. Un godimento che, nella cornice temporale del racconto, resta impossibile persino nelle ultime pagine, dopo che il raschiamento è stato completato:

Un après-midi, j'ai suivi un étudiant en médecine, Gérard H., dans sa chambre de la rue Bouquet. Il a enlevé mon pull et mon soutien-gorge, je voyais mes seins menus et affaissés – ils avaient été pleins de lait deux semaines avant. J'aurais voulu lui parler de cela et de Mme P.-R. Je n'ai plus rien désiré avec ce garçon. Nous avons seulement mangé du cake que sa mère lui avait confectionné.<sup>22</sup>

L'atto sessuale, ancora ingestibile dopo il trauma, è sostituito dalla merenda pomeridiana preparata dalla madre del compagno d'università, quasi seguendo un moto di regressione all'infanzia.

Come mai Diwan ha voluto introdurre la scena sopra descritta, a fronte di una così flagrante assenza nel libro di Ernaux? Non può trattarsi di una disattenzione – è, piuttosto, una deliberata risignificazione.<sup>23</sup> Una risignificazione che si riallaccia all'idea di fare un film politico non solo sul diritto all'aborto, ma anche sulla ricerca del piacere, come la regista ha dichiarato: «il y a deux choses qui m'intéressaient particu-

<sup>21</sup> A. Ernaux, *L'Événement* cit., p. 296.

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 316-317.

<sup>23</sup> Umberto Eco avrebbe forse parlato di «manipolazione»: U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 325-326.

lièrement. L'avortement bien sûr, *mais je ne voulais pas que le sujet englobe le film*. L'autre dimension à traiter c'est celle du plaisir»;<sup>24</sup> lo intuimo anche dall'aggiunta di una scena di masturbazione condivisa fra amiche. Per quanto la rivendicazione del piacere femminile sia una costante nell'opera di Ernaux (Diwan dice di aver introdotto nel film elementi ispirati anche da altri libri dell'autrice),<sup>25</sup> l'aggiunta della compiuta scena di sesso, a fronte dell'incompiutezza, dell'impossibilità registrata nel libro, indebolisce consistentemente il carattere traumatico del racconto. E, se è vero che Ernaux parla di masturbazione nella sua opera, lo fa in maniera lapidaria, scrivendo ad esempio, in *Les Années*: «Monter en ville, rêver, se faire jouir et attendre, résumé possible d'une adolescence de province».<sup>26</sup> La dimensione del piacere è sempre privata, segreta, perché condannata dalla morale comune; non è mai condivisa, come invece, più “modernamente”, vediamo nel film. Peraltro, in interviste e recensioni al film<sup>27</sup> si cita la traumatica solitudine in cui affonda la protagonista, com'è verissimo nel libro,<sup>28</sup> ma nell'adattamento cinematografico questa dimensione solitaria, seppur rivendicata dalla regista, non traspare: c'è spazio persino per una scena di complicità ridanciana insieme ai genitori.

È forse questo intento più o meno esplicitato di “modernizzazione”, o di occultata contestualizzazione,<sup>29</sup> che porta la regista a espungere qualche dettaglio non solo storico,<sup>30</sup> ma anche sociale; e, come accennavo prima, senza la componente autosociobiografica l'opera di Ernaux risulta snaturata.<sup>31</sup>

Nel racconto, a seguito delle complicazioni sopraggiunte per via dell'aborto clandestino, la ragazza viene ricoverata d'urgenza in ospedale: quando supplica il medico di dirle cosa sta per farle, lui le risponde brutalmente «Je ne suis pas le plombier!», sottintendendo di non essere tenuto a fornirle indicazioni. L'azione di bloccare l'emorragia

<sup>24</sup> G. Coutaut, *Entretien avec Audrey Diwan*, in «Le Polyester», 23 novembre 2021, <https://le-polyester.com/entretien-avec-audrey-diwan/> (ultimo accesso: 12/1/2025), corsivo mio.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> A. Ernaux, *Les Années*, in Ead., *Écrire la vie* cit., p. 958.

<sup>27</sup> Ad esempio in J. Dougherty, «L'Événement» from Page to Screen: Annie Ernaux, Audrey Diwan and the Subversion of Patriarchal Authority, in «Imaginaires. Films, Fictions, and Other Representations of French-Speaking Worlds», 13, 1, 2023, <https://h-france.net/imaginaries/all-issues/volume-13-issue-1-spring-2023/levenement-from-page-to-screen-annie-ernaux-audrey-diwan-and-the-subversion-of-patriarchal-authority/> (ultimo accesso: 12/1/2025).

<sup>28</sup> «Dans le milieu universitaire, les deux filles que je considérais comme mes amies n'étaient plus là. L'une se trouvait au sanatorium des étudiants de Saint-Hilaire-du-Touvet, l'autre préparait un diplôme de psychologue scolaire à Paris»: A. Ernaux, *L'Événement* cit., p. 292.

<sup>29</sup> È una scelta rivendicata dalla regista, si veda O. Gesbert, *Annie Ernaux et Audrey Diwan font l'événement* cit.

<sup>30</sup> Il riferimento all'assassinio di Kennedy, ad esempio: A. Ernaux, *L'Événement* cit., p. 277.

<sup>31</sup> «Les différents aspects de mon travail ne peuvent pas être dépouillés de cette dimension politique»: A. Ernaux, *L'écriture comme un couteau* cit., p. 74.

potenzialmente letale in corso è paragonata per importanza a quella di bloccare una perdita d'acqua in casa, mentre l'idraulico è identificato come il genere di figura professionale più familiare alla protagonista, etichettata dal medico come di estrazione popolare proprio perché si trova lì in quelle condizioni.

(«Je ne suis pas le plombier!» Cette phrase, comme toutes celles qui jalonnent cet événement, des phrases très ordinaires, proférées par des gens qui les disaient sans réfléchir, déflagre toujours en moi. Ni la répétition ni un commentaire sociopolitique ne peuvent en atténuer la violence: je ne «l'attendais» pas. Fugitivement, je crois voir un homme en blanc, avec des gants de caoutchouc, qui me roue de coups en hurlant, «je ne suis pas le plombier!». Et cette phrase [...] continue de hiérarchiser le monde en moi, de séparer, comme à coups de trique, les médecins des ouvriers et des femmes qui avortent, les dominants des dominés.)<sup>32</sup>

L'indomani la ragazza capisce che il medico si vergogna di averla trattata come «une ouvrière du textile ou une vendeuse de Monoprix»,<sup>33</sup> e non come la studentessa di lettere che è. Difatti un'inserviente le dice:

«La nuit dernière, pourquoi vous n'avez pas dit au docteur que vous étiez comme lui?» Après quelques secondes d'hésitation, j'ai compris qu'elle voulait dire: de son monde à lui. Il avait appris que j'étais étudiante seulement après le curetage, sans doute par ma carte de la Mnef. Elle m'impressionnait et la colère de l'interne, «mais enfin, pourquoi elle ne me l'a pas dit, pourquoi!», comme indignée elle-même de mon attitude. J'ai dû penser qu'elle avait raison et que c'était ma faute s'il s'était conduit violemment: il ne savait pas à qui il avait affaire. En me quittant, faisant allusion à mon avortement, elle a conclu avec conviction, «vous êtes bien plus tranquille comme ça!». C'est la seule parole consolatrice qui m'ait été offerte à l'Hôtel-Dieu et que j'ai dû, moins peut-être à une complicité de femmes, qu'à une acceptation par les «petites gens» du droit des «haut placés» à se mettre au-dessus des lois.<sup>34</sup>

Simili riflessioni su quanto l'origine determini il corso di un'esistenza costituiscono l'architettura dell'opera ernausiana: non sarebbe stato difficile rappresentare questa scena al cinema, anche parzialmente, e

<sup>32</sup> A. Ernaux, *L'Événement* cit., p. 311. È un passaggio del testo molto studiato, si vedano ad esempio: B. Havercroft, «Je ne suis pas le plombier!»: Annie Ernaux et le féminisme, e F. Simonet-Tenant, *Annie Ernaux et l'émancipation, ou comment trouver sa place?*, entrambi in *Annie Ernaux* cit. Si veda anche B. Havercroft, *Subjectivité féminine et conscience féministe dans «L'Événement»*, in *Annie Ernaux: une œuvre de l'entre-deux*, éd. F. Thumerel, Arras, Artois Presses Université, 2004, pp. 125-138.

<sup>33</sup> A. Ernaux, *L'Événement* cit., p. 312.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 313.

invece non v'è traccia di tale discorso di denuncia. Tuttavia la memoria della vergogna sociale, da cui muove la scrittura di Ernaux, amplifica l'aspetto traumatico dell'esperienza vissuta: quando, dopo l'inserimento della sonda per farla abortire, la mamma la accompagna in stazione, l'autrice ricorda che la donna indossava le pantofole in strada – salvo poi commentare di non essere certa di aver aggiunto quel dettaglio solo a posteriori, inventandolo, poiché la donna rappresentava per lei il *milieu* popolare dal quale stava cercando di allontanarsi. È un modo di evidenziare simbolicamente la portata nefasta di quella gravidanza, associando l'eventualità di diventare madre così giovane all'interruzione degli studi<sup>35</sup> e alla permanenza nella classe proletaria. Questo aspetto è dunque rilevante:<sup>36</sup> per Ernaux, l'intimo è indissolubilmente legato al pubblico e al sociale.

L'intime est encore et toujours du social, parce qu'un *moi* pur, où les autres, les lois, l'histoire ne seraient pas présents est inconcevable [...]. Dans *L'Événement*, le sexe traversé par la sonde, les eaux et le sang, tout ce qu'on range dans l'intime, est là, de façon nue, mais qui renvoie à la loi d'alors, aux discours, au monde social en général.<sup>37</sup>

Vediamolo ancora meglio in un altro estratto di *L'Événement*:

J'établissais confusément un lien entre ma classe sociale d'origine et ce qui m'arrivait. Première à faire des études supérieures dans une famille d'ouvriers et de petits commerçants, j'avais échappé à l'usine et au comp-toir. Mais, ni le bac, ni la licence de lettres n'avaient réussi à détourner la fatalité de la transmission d'une pauvreté dont la fille enceinte était, au même titre que l'alcoolique, l'emblème. [...] Ce qui poussait en moi, c'était, d'une certaine manière, l'échec social.<sup>38</sup>

Così, la gravidanza indesiderata, di cui è difficile liberarsi, appare alla giovane come la reificazione del proprio scacco sociale. Nel film, anche quando la protagonista va a trovare i genitori non vediamo parti-

<sup>35</sup> Tale associazione è espressa dall'autrice anche in modo parossistico: «D'une certaine façon, mon incapacité à rédiger mon mémoire était plus effrayante que ma nécessité d'avorter. Elle était le signe indubitable de ma déchéance invisible. (Dans mon agenda: "Je n'écris plus, je ne travaille plus. Comment sortir de là".) J'avais cessé d'être "intellectuelle"»: Cfr. *ivi*, p. 287.

<sup>36</sup> Come ricorda Havercroft: «Dans un entretien, Ernaux exprime ouvertement son désir de faire advenir des changements sociaux à travers son écriture: non seulement elle souhaite "dire la réalité vécue au féminin", mais elle vise aussi "le dévoilement des structures sociales et de la réalité féminine [pour] aider à mettre au jour ce qui est insupportable"»: B. Havercroft, *Dire l'indicible* cit.

<sup>37</sup> A. Ernaux, *L'écriture comme un couteau* cit., p. 139.

<sup>38</sup> A. Ernaux, *L'Événement* cit., p. 280.

colari tracce della tensione vissuta sulla propria pelle, né del passaggio di classe che sta compiendo; vediamo la madre che le regala dei soldi per comprarsi un libro – certo non un gesto che riconduca alla difficoltà economica. Vediamo che riesce a pagarsi l'aborto vendendo i libri che possiede e qualche gioiello, la vediamo (incomprensibilmente) rifiutare il prestito che un'amica si offre di farle. Tutti dettagli assenti nel libro, che rinviano a un rapporto col denaro e a una posizione sociale falsata rispetto a quella che Ernaux racconta in tutte le sue opere.

Veniamo ora alla *scena madre* del film. Utilizzo intenzionalmente questa espressione per parlare dell'espulsione del feto, giacché è Ernaux stessa ad associare l'aborto a una nuova nascita: attraverso quell'operazione la mammana «la fait naître»,<sup>39</sup> perché la restituisce alla vita desiderata, venendo a incarnare così una nuova figura materna, in parte antitetica a quella biologica, cui l'autrice non è mai riuscita a confidare tale trauma.<sup>40</sup> Quando, dopo aver terminato il suo compito, la mammana accompagna la ragazza in stazione, l'autrice vede infatti in quel gesto una premura di madre;<sup>41</sup> per Ernaux «l'avortement reste un grand *nœud*, sans doute contient-il le familial, ma mère et l'avorteuse».<sup>42</sup> Ecco il testo:

J'ai ressenti une violente envie de chier. J'ai couru aux toilettes, de l'autre côté du couloir, et je me suis accroupie devant la cuvette, face à la porte. Je voyais le carrelage entre mes cuisses. Je poussais de toutes mes forces. Cela a jailli comme une grenade, dans un éclaboussement d'eau qui s'est répandue jusqu'à la porte. J'ai vu un petit baigneur pendre de mon sexe au bout d'un cordon rougeâtre. Je n'avais pas imaginé avoir cela en moi. Il fallait que je marche avec jusqu'à ma chambre. Je l'ai pris dans une main – c'était d'une étrange lourdeur – et je me suis avancée dans le couloir en le serrant entre mes cuisses. J'étais une bête.<sup>43</sup>

Questa immagine della protagonista che cammina come una bestia con il feto attaccato al corpo lungo il corridoio dello studentato appare più potente della resa cinematografica, in cui la recisione del cordone ombelicale avviene nel gabinetto. Nel racconto, la ragazza torna in camera, lei e la compagna di studentato O. piangono in silenzio; il feto viene tagliato da O. e messo «in un sacchetto di fette biscottate»,<sup>44</sup> immagi-

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 302.

<sup>40</sup> «Je sais que je n'ai été dans cet état que deux ou trois fois dans ma vie, après un chagrin d'amour, après l'avortement»: A. Ernaux, *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, in Ead., *Écrire la vie* cit., p. 652.

<sup>41</sup> A. Ernaux, *L'Événement* cit., p. 303.

<sup>42</sup> A. Ernaux, *L'Atelier noir*, Paris, Gallimard, 2022, p. 52.

<sup>43</sup> A. Ernaux, *L'Événement* cit., p. 308.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 309.

ne che costituisce un folgorante effetto di realtà, di una realtà sia sociale (il tipo di alimento consumato, l'involucro in cui si presenta), sia estetica: sembra quasi di vedere il feto attraverso la plastica. «C'est une scène sans nom, la vie et la mort en même temps. Une scène de sacrifice»,<sup>45</sup> scrive Ernaux. La protagonista torna in bagno col sacchetto in mano, che pesa «come una pietra», lo rovescia nel water e tira lo sciacquone.

Nonostante la crudezza delle immagini filmiche, è difficile non percepire comunque una minima edulcorazione rispetto al libro: forse per Diwan quanto narrato per iscritto era davvero o-sceno, irrepresentabile su schermo, dunque molto è affidato all'espressività della pur brava Vartolomei. Tuttavia, in diverse delle scelte compiute da Diwan, sembra di individuare un intento estetizzante, che mal si accorda con l'*écriture plate* tipica di Ernaux: mi riferisco all'insistenza sul bel primo piano dell'attrice protagonista e sul suo corpo; alle riprese delle numerose serate con le amiche passate al bar vicino allo studentato; alla scena erotica molto sensuale già menzionata; alla campagna normanna sempre soleggiata che Anne attraversa quando fa ritorno dai genitori. Persino la mammana, descritta nel libro come «courte, replète [...], au teint grisâtre»,<sup>46</sup> nel film è interpretata (anche bene) da Anna Mouglalis, ex modella e attrice indiscutibilmente attraente, seppur imbruttita per il ruolo. In questa cornice, forse la ragazza che cammina «come una bestia» col feto in mano è stata ritenuta improponibile.

Tale interpretazione filmica mi pare poco in sintonia con la *justesse* ricercata da Ernaux, che nella sua scrittura cerca appunto «le juste» e non «le beau». <sup>47</sup> È pur vero che proprio di *justesse* ha parlato Ernaux a proposito del film,<sup>48</sup> sostenendo che la versione cinematografica «segue rigorosamente il testo»,<sup>49</sup> aggiungendo inoltre che il lavoro di Diwan le ha fatto rivivere quell'esperienza; chissà che non sia questo, allora, il motivo della sua morbidezza di giudizio, chissà che la traduzione intersemiotica non le abbia fornito un nuovo modo di «regarder les choses jusqu'au bout», come recitava l'esergo di Tsushima.

Si estetizza forse per attrarre un maggior numero di persone al cinema a vedere questo film dal messaggio importante; ma è altrettanto importante ricordare che la traduzione, come ha scritto Tiphaine Samoyault, è anche il luogo di una rivalità fra testo di partenza e testo d'arrivo, e che «chaque décision prise peut être reconnue comme

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 299.

<sup>47</sup> Vedi O. Tajani, *Sulla scrittura «plate» di Annie Ernaux*, in «Nazione Indiana», 30 ottobre 2022, <https://www.nazioneindiana.com/2022/10/30/sulla-scrittura-piatta-di-annie-ernaux/> (ultimo accesso: 12/1/2025).

<sup>48</sup> O. Gesbert, *Annie Ernaux et Audrey Diwan font l'événement* cit.

<sup>49</sup> A. Ernaux, R.-M. Lagrave, *Une conversation*, Paris, Éditions EHESS, 2023, p. 41.

un règlement autoritaire du conflit et non comme une recherche d'un compromis entre des intérêts concurrents». <sup>50</sup> In questo caso, la decisione è stata di espungere tre dimensioni essenziali dell'opera di Ernaux: l'incapacità del corpo traumatizzato di godere; la radicatissima vergogna sociale che amplifica il trauma; l'intenzione di inscrivere il racconto personale in una dimensione collettiva.

A proposito di quest'ultimo punto, una breve postilla relativa a un passaggio di traduzione interlinguistica: il film *L'Événement* è stato distribuito in Italia da Europictures con il titolo *La scelta di Anne - L'Événement*. La sechezza del «fatto», dell'accadimento, diventa così una scelta: comunque lo si voglia interpretare, è un titolo sbagliato, perché il focus del film sta appunto nell'impossibilità, per la protagonista, di scegliere di abortire legalmente. L'aggiunta del complemento di specificazione «di Anne», inoltre, è a tutti gli effetti un *faux pas* interpretativo: l'autrice, come abbiamo visto, ha scelto il titolo *L'Événement* proprio nell'ottica di un salto dal particolare all'universale, salto che è alle origini di tutta la sua scrittura. «Un avortement ne constitue pas seulement un traumatisme individuel: expérience humaine totale, il révèle l'état d'une société dans les années 1960», ricorda Jablonka, <sup>51</sup> circoscrivere il raggio del racconto alla semplice esperienza di un singolo, allora, significa non aver colto il senso principale dell'opera di Ernaux.

### III. Conclusioni

(Si j'avais à représenter par un seul tableau cet événement de ma vie, je peindrais une petite table adossée à un mur, couverte de formica, avec une cuvette émaillée où flotte une sonde rouge. Légèrement sur la droite, une brosse à cheveux. Je ne crois pas qu'il existe un *Atelier de la faiseuse d'anges* dans aucun musée du monde), <sup>52</sup>

scrive Ernaux. È possibile che abbia ragione e che non esista alcun quadro del genere nel mondo reale, ma ne esiste uno finzionale nel film di una regista dichiaratamente influenzata dalla sua opera: mi riferisco a *Portrait d'une jeune fille en feu* di Céline Sciamma, in cui Héloïse propone all'amante Marianne, pittrice, di ritrarre la scena di aborto a cui hanno da poco assistito.

Il “problema” etico ed estetico della rappresentazione dell'aborto si pone del resto per Ernaux stessa, che in *L'Événement* racconta un segno emblematico:

<sup>50</sup> T. Samoyault, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020, p. 53.

<sup>51</sup> I. Jablonka, *Je, elle, nous*, in *Annie Ernaux* cit., p. 249.

<sup>52</sup> A. Ernaux, *L'Événement* cit., p. 304.

Une nuit, j'ai rêvé que je tenais entre les mains un livre que j'avais écrit sur mon avortement, mais on ne pouvait le trouver nulle part en librairie et il n'était mentionné dans aucun catalogue. Au bas de la couverture, en grosses lettres, figurait ÉPUISE. Je ne savais pas si ce rêve signifiait que je devais écrire ce livre ou s'il était inutile de le faire.<sup>53</sup>

Sembrirebbe proprio che il sogno indichi l'impossibilità, o l'estrema difficoltà, di raccontare l'evento traumatico. Eppure Ernaux ci riesce, anche grazie al metadiscorso che in questo testo funge più che mai da bussola, orientando il suo percorso di scrittura. Come notato da Havercroft,

Ernaux relate non seulement l'histoire de l'avortement lui-même, mais aussi celle de l'avortement devenu écriture. En même temps, elle retrace son passage difficile du statut d'objet (victime de sa grossesse et du dédain social) à celui du sujet agissant qui survit à l'avortement et qui, par la suite, devient écrivaine. En effet, l'avortement s'avère le catalyseur de sa carrière d'autrice, puisqu'il est L'événement même qui a provoqué l'avènement, voire l'accouchement, de l'écriture.<sup>54</sup>

Il film di Audrey Diwan non sembra rendere conto della dolorosa esplorazione che contribuisce a generare l'opera di Ernaux.

Nelle ultime pagine del suo volume *Il cinema come traduzione*, Nicola Dusi distingue due possibili tendenze nella traduzione intersemiotica: una tendenza all'oggettivazione, per la quale il testo *source* è caricato di un valore assoluto e va in tutti i modi rispettato nelle sue «strategie di significazione»; e una tendenza alla soggettivazione,

nella quale si punta soprattutto a una buona riuscita del testo di arrivo, valorizzando [...] il lavoro *sovrainterpretativo*.

[...] Così facendo, la traduzione può mantenere presente solo una traccia del testo di partenza, usandolo come un *canovaccio* delle proprie operazioni e trasformazioni. Il testo di base non viene considerato, quindi, come una partitura strutturata, ma semplicemente come un *insieme di linea guida*, regole flessibili su cui tessere le proprie variazioni narrative e discorsive, i propri punti di vista enunciativi.<sup>55</sup>

Gli e le studiosi/e di traduzione riconosceranno in questa bipartizione una dicotomia classica della traduttologia, variamente declinata nel corso dei secoli. Nel caso di Diwan, possiamo dire che il suo film

<sup>53</sup> Ivi, p. 277.

<sup>54</sup> B. Havercroft, «*Je ne suis pas le plombier!*» cit., p. 80.

<sup>55</sup> N. Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET, 2003, pp. 294-295, corsivi dell'originale.

mostra una tendenza alla soggettivazione, riprendendo una storia già scritta ma trascurando aspetti anche strutturali della poetica dell'autrice in questione. Facendo ritorno al termine usato in apertura, la regista privilegia l'*effetto* scandaloso suscitato nel pubblico, puntando tutto sulla sua reazione disturbata; per dirla con Dusi, la preoccupazione per il Destinatario si impone. L'adattamento risulta così caratterizzato dall'omissione degli elementi di lettura del testo letterario analizzati in questo articolo, importanti sia ai fini della rappresentazione di un evento traumatico, sia nell'ottica di una comprensione globale dell'opera ernausiana.





scrittura/lettura/ascolto

## Fabrizio De André, il tema dell'incontro nella dialettica testuale di *Storia di un impiegato*

EMANUELE BELLANTE

Università degli Studi di Siena  
e.bellante@student.unisi.it

**Abstract.** This article proposes an analysis of the theme of encounter in the textual dialectic of Fabrizio De André's concept album *Storia di un impiegato* (1973), focusing solely on the planes of *inventio* and *dispositio*, in other words content and structure, according to the chronotopic schemes proposed by contemporary literary criticism. The article highlights the narrative importance of the lyrics of *Nella mia ora di libertà*, since, as they close both the *fabula* and the plot of the whole concept album, they represent the last state of the last moment of the dialectic that *Storia di un impiegato* represents.

**Keywords:** Fabrizio De André, *Storia di un impiegato*, encounter, theme, individualism.

**Riassunto.** Questo articolo propone un'analisi del tema dell'incontro all'interno della dialettica testuale del concept album *Storia di un impiegato* (1973) di Fabrizio De André, concentrandosi unicamente sui piani dell'*inventio* e della *dispositio*, cioè del contenuto e della struttura, secondo gli schemi cronotopici proposti dalla critica letteraria contemporanea. L'articolo evidenzia dal punto di vista narratologico l'importanza del testo di *Nella mia ora di libertà* perché, in chiusura sia della *fabula* sia dell'intreccio di *Storia di un impiegato*, rappresenta l'ultimo stato dell'ultimo momento della dialettica del concept album.

**Parole chiave:** Fabrizio De André, *Storia di un impiegato*, incontro, tema, individualismo.

## Fabrizio De André, il tema dell'incontro nella dialettica testuale di *Storia di un impiegato*

### I.

Questo articolo propone un'analisi del tema dell'incontro nei testi del concept album *Storia di un impiegato*<sup>1</sup> (1973) di Fabrizio De André concentrandosi unicamente sui piani dell'*inventio* e della *dispositio*, cioè del contenuto e della struttura,<sup>2</sup> e adottando come punto di riferimento il testo di *Nella mia ora di libertà*, l'ultima canzone del concept album, perché rappresenta la sintesi del movimento dialettico interno all'opera nel passaggio da una postura immaginativa del soggetto individualistica a una collettivistica.<sup>3</sup> Si riporta la struttura complessiva di *Storia di un impiegato* per i riferimenti che seguono:

<sup>1</sup> *Storia di un impiegato*, Produttori Associati, 1973. Testi di Fabrizio De André, Giuseppe Bentivoglio; musiche di Fabrizio De André, Nicola Piovani, a cura di Roberto Dané. I testi, che prendiamo in esame, sono reperibili online sul sito ufficiale <http://www.fabriziodeandre.it/> (ultimo accesso: 6/11/2023). Per un inquadramento critico su *Storia di un impiegato* segnaliamo come soprattutto utili: C. Sassi, W. Pistarini, *De André Talk. Le interviste e gli articoli della stampa d'epoca*, Roma, Coniglio Editore, 2008; F. Premi, *Fabrizio De André, Un'ombra inquieta. Ritratto di un pensatore anarchico*, Trento, Il Margine, 2009; C. Così, F. Ivaldi, *Fabrizio De André. Cantastorie fra parole e musica*, Roma, Carocci, 2011; C. Sassi, O. Semellini, *Il maggio di Fabrizio De André*, Milano, Aereostella, 2012; F. Ivaldi, «*Storia di un impiegato*» o di un impiegato perso nella *Storia*, in «*issuu*», 2015, [https://issuu.com/transpostcross/docs/ivaldi\\_\\_\\_\\_\\_storia\\_di\\_un\\_impiegato\\_\\_](https://issuu.com/transpostcross/docs/ivaldi_____storia_di_un_impiegato__) (ultimo accesso: 6/11/2023); S. Bernardini, «*Nella mia ora di libertà: reclusione e redenzione nel canzoniere di Fabrizio De André*», in «*Medea*», 1, 2021, <https://ojs.unica.it/index.php/medea/article/view/4623> (ultimo accesso: 6/11/2023); S. Zacchini, *La filosofia di Fabrizio De André*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2022.

<sup>2</sup> Questo articolo si pone in diretta continuità con E. Bellante, *Fabrizio De André, il tema dell'incontro in «Non al denaro, non all'amore né al cielo»: il caso de «La collina». Una chiave di critica testuale per l'intero concept album*, in «*Annali di Studi umanistici*», X, 2022, pp. 273-281. Per entrambi gli articoli, la scelta dei due piani, cioè dell'*inventio* e della *dispositio*, aderisce agli schemi presentati in M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 2001. Li adottiamo secondo la dimensione metodologica ulteriormente esplicitata e affinata in R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari, Laterza, 2007; poi in L. Lenzi, *Cronotopi novecenteschi. Intrecci di Spazio e Tempo in poesia*, Macerata, Quodlibet, 2020. Per l'analisi della dialettica interna a *Storia di un impiegato* è stato importante il confronto con G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, trad. it. di J.-P. Manganaro, Torino, Einaudi, 2016, e Id., *L'immagine-tempo. Cinema 2*, trad. it. di L. Rampello, Torino, Einaudi, 2017. Tuttavia, metodologia e terminologia sono qui riformulate, dal momento che la nostra impostazione non aderisce a quella dei due saggi, che riguardano il cinema e che hanno uno scopo tassonomico. Sulla logica che permette di leggere i saggi di Deleuze riportandoli all'analisi narratologica in letteratura, mi limito a citare S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it. di E. Graziosi, Milano, il Saggiatore, 2010.

<sup>3</sup> Sulle dinamiche della deviazione della trascendenza nel rapporto tra desiderio e materialità, cfr. R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, trad. it. di L. Verdi-Vighetti, Bompiani, Milano, 2021. Inoltre, la scelta degli aggettivi *individualistico* e *collettivistico* appare opportuna tanto sul piano del lessico critico quanto su quello del lessico politico a cui attinge Fabrizio De André nelle sue interviste, variamente raccolte in C. Sassi, W. Pistarini, *De André Talk* cit.

## STORIA DI UN IMPIEGATO

1. Introduzione
2. Canzone del maggio
3. La bomba in testa
4. Al ballo mascherato
5. Sogno numero due
6. Canzone del padre
7. Il bombarolo
8. Verranno a chiederti del nostro amore
9. Nella mia ora di libertà

Il concept album è divisibile in tre sezioni, corrispondenti a uno schema dialettico che, per comodità, abbreviamo con le lettere I A I', ovvero Immaginazione soggettiva / Azione soggettiva / Immaginazione soggettiva rinnovata, ovvero Postura del soggetto individualistica / Azione individualistica della bomba / Postura del soggetto collettivistica.

Nelle prime sei canzoni (*Introduzione, Canzone del maggio, La bomba in testa, Al ballo mascherato, Sogno numero due e Canzone del padre*) (I) *Storia di un impiegato* rappresenta il processo crescente di alienazione dell'Io protagonista, che, soverchiato dalla cultura di sistema, non sente di appartenere né a questa né al contemporaneo movimento controculturale, che avverte come proprio di un altro mondo generazionale, più giovane.

Nella settima canzone (*Il bombarolo*) (A) avviene l'azione della bomba, frustrante perché conseguente alla postura immaginativa alienata, ovvero in una dinamica di deviazione della trascendenza per cui l'impiegato, che desidera il potere soggettivo come facoltà, lo confonde con il potere soggettivo come violenza, ovvero quello per cui soffre la mancanza di amore.

Nelle ultime due canzoni (*Verranno a chiederti del nostro amore e Nella mia ora di libertà*) (I') avviene il nuovo momento immaginativo dell'impiegato, che arriva alla critica al potere in genere come violenza, perché riconosce, dopo averla oggettivata in azione, la propria postura immaginativa alienata: adesso, l'impiegato aderisce a un Noi controculturale di opposizione non violenta alla cultura di sistema, emblematica del potere violento come potere costituito.

I titoli del concept album e delle canzoni rappresentano l'impiegato come protagonista, e l'opera si situa su di lui esprimendo che la tensione centrale della rappresentazione è costituita, nel rapporto tra l'Io e l'Altro, dal passaggio da una postura immaginativa del soggetto individualistica a una collettivistica. Lo si nota particolarmente nella scelta degli articoli: il titolo del concept album, cioè *Storia di un impiegato*, individua il soggetto situazionale dell'opera e presenta l'articolo indeter-

minativo perché il soggetto è spersonalizzato, omologato, come un elemento di una delle categorie soggettive possibili; poi, in *La bomba in testa* (I), *Al ballo mascherato* (I), *Il bombarolo* (A) e *Nella mia ora di libertà* (I') si ha l'articolo determinativo, che individua le tappe fondamentali dell'Io in ogni momento della dialettica a lui interna; infine, non presentano articolo i titoli di *Introduzione* (I), *Canzone del maggio* (I), *Sogno numero due* (I), *Canzone del padre* (I) e *Verranno a chiederti del nostro amore* (I'), che si configurano come tappe della dialettica date da elementi esteriori all'Io, del quale sono reagenti.

## II.

La dialettica individuata è riscontrabile nella coesione del vocabolario chiave del concept album<sup>4</sup> lungo i tre momenti, e dunque le tre sezioni individuate. In questo articolo, che adotta una soglia di dieci occorrenze singole, si analizzano *amore* e *io*, che occorrono quattordici volte, *potere* undici volte, *loro* dieci volte e, in quanto notevole, la co-occorrenza *assolti-coinvolti* sette volte.

*Amore* occorre in *Al ballo mascherato* (I), *Canzone del padre* (I), *Il bombarolo* (A), *Verranno a chiederti del nostro amore* (I') e *Nella mia ora di libertà* (I'). *Al ballo mascherato* è il primo dei tre sogni del concept album (gli altri due sono *Sogno numero due* e *Canzone del padre*) e ha un impianto interamente simbolico: i riferimenti a Dante, Paolo e Francesca, come quelli agli altri personaggi con funzione mitico-culturale, non rispettano il principio di non contraddizione e rappresentano un'immaginazione che descrive in Dante un amore contemporaneamente represso ed esaltato dalla sua stessa problematizzazione («Dante alla porta di Paolo e Francesca / spia chi fa meglio di lui: / lì dietro si racconta un *amore* normale / ma lui saprà poi renderlo tanto geniale. / E il viaggio all'Inferno ora fallo da solo / con l'ultima invidia lasciata là sotto un lenzuolo, / sorpresa sulla porta d'una felicità / la bomba ha risparmiato la normalità, / al ballo mascherato della celebrità»). In *Canzone del padre* questa sovrapposizione è ulteriormente fissata perché l'amore, che a livello intuitivo è alla base dell'immaginazione del protagonista, viene adulterato dalle contingenze della materialità della situazione («Ho investito il denaro e gli affetti / banca e famiglia danno rendite sicure, / con mia moglie si discute l'*amore* / ci sono distanze, non ci sono paure, / ma ogni notte lei mi si arrende più tardi / vengono uomini, ce n'è uno più magro, / ha una valigia e due passaporti, / lei ha gli occhi di una donna che pago»). L'immaginazione deviata è agita in *Il bombarolo* in cui l'alienazione del

<sup>4</sup> Abbiamo utilizzato V. Brezina, P. Weill-Tessier, T. McEnery, #LancsBox v. 5.x. [software], 2020, disponibile al link <http://corpora.lancs.ac.uk/lancsbox/> (ultimo accesso: 21/06/2023), analizzando come *corpus* i testi di *Storia di un impiegato*.

soggetto si costituisce nel ribaltamento dell'intuizione di amore per cui il soggetto critica la violenza del potere costituito, confondendo prima verbalmente e poi attivamente i piani di amore e odio («Chi va dicendo in giro che odio il mio lavoro / non sa con quanto *amore* mi dedico al tritolo, / è quasi indipendente ancora poche ore / poi gli darò la voce, il detonatore»). Quando l'azione del bombarolo è compiuta, il soggetto ha percezione e affezione piene della propria alienazione, perché, desiderando l'amore, si scontra con l'oggettivazione di un'azione estrema che è avvenuta per odio. In *Verranno a chiederti del nostro amore*, ovvero in carcere, lontano dalla donna che ama, l'impiegato immagina in astratto, e la sua intuizione di amore non è più soverchiata dalla materialità della situazione. Per questo, in *Nella mia ora di libertà*, che riprende *Verranno a chiederti del nostro amore*, il soggetto riconosce la trascendenza e il senso di amore dati dall'innamoramento, e, identificando meglio l'intuizione, la universalizza aprendo, nelle strofe successive, al rifiuto della violenza e al Noi che ne scaturisce («Tante le grinte, le ghigne, i musci, / poche le facce, tra loro lei, / si sta chiedendo tutto in un giorno / si suggerisce, ci giurerei / quel che dirà di me alla gente / quel che dirà ve lo dico io / da un po' di tempo era un po' cambiato / ma non nel dirmi *amore* mio, / da un po' di tempo era un po' cambiato / ma non nel dirmi *amore* mio»).

La parola *io* occorre invece in *La bomba in testa* (I), *Al ballo mascherato* (I), *Canzone del padre* (I) e *Il bombarolo* (A). *La bomba in testa* evidenzia dapprima l'immaginazione alienata attraverso l'estraneità sia alla cultura di sistema, a causa del sentimento di alienazione, sia alla controcultura, a causa soprattutto delle differenze anagrafiche tra l'impiegato e i giovanissimi che la rappresentano («E *io* contavo i denti ai francobolli / dicevo "grazie a Dio" "buon Natale" / mi sentivo normale / eppure i miei trent'anni erano pochi più dei loro / ma non importa adesso torno al lavoro»; «E *io* ho la faccia usata dal buonsenso / ripeto: "Non vogliamoci del male" / e non mi sento normale / e mi sorprendo ancora a misurarmi su di loro / e adesso è tardi, adesso torno al lavoro»). Poi l'immaginazione alienata si avvia all'Azione attraverso la ribellione all'alienazione, cioè attraverso il proposito della bomba («Rischiare libertà strada per strada, / scordarsi le rotaie verso casa, / *io* ne valgo la pena, / per arrivare ad incontrar la gente / senza dovermi fingere innocente»; «E l'esplosivo spacca, taglia, fruga / tra gli ospiti di un ballo mascherato, / *io* mi sono invitato / a rilevar l'impronta / dietro ogni maschera che salta / e a non aver pietà per la mia prima volta»). In *Al ballo mascherato* il proposito soggettivo di violenza in opposizione alla violenza del sistema è riaffermato proprio per il contesto onirico, al risveglio dal quale il principio di non contraddizione e le intuizioni sono ulteriormente disgregati e le conseguenze portate in atto («*io* con la mia bomba porto la novità, /

la bomba che debutta in società, / al ballo mascherato della celebrità»). Seguendo la serie dei riferimenti mitico-culturali, anche l'io di Grimilde è rappresentato come barricato in sé stesso, in antagonismo con il Tu («Grimilde di Manhattan, statua della libertà, / adesso non ha più rivali la tua vanità / e il gioco dello specchio non si ripeterà / “Sono più bella io o la statua della Pietà” / dopo il ballo mascherato della celebrità»). In *Il bombarolo*, vale a dire in A, si hanno il ribadimento dell'Immaginazione alienata («io son d'un'altra razza son bombarolo» ripetuto due volte) e la messa in atto dell'idea della bomba, cioè di un potere come facoltà che goda dell'affermazione dell'io in estraneità al Tu («Vi scovò i nemici per voi così distanti / e dopo averli uccisi sarò fra i latitanti / ma finché li cerco io i latitanti sono loro / ho scelto un'altra scuola son bombarolo»; «Potere troppe volte delegato ad altre mani / sganciato e restituitoci dai tuoi aeroplani, / io vengo a restituirti un po' del tuo terrore / del tuo disordine del tuo rumore»). In *Verranno a chiederti del nostro amore* l'io si apre al Noi attraverso la donna amata, cioè l'unico Tu da cui sente di essere compreso, e le si consegna chiedendole di essere raccontato agli altri nel modo in cui sente di essere davvero («Digli pure che il potere io l'ho scagliato dalle mani / dove l'amore non era adulto e ti lascio graffi sui seni / per ritornare dopo l'amore / alle carezze dell'amore / era facile ormai / Non sei riuscita a cambiarmi / non ti ho cambiata lo sai»). Infatti, in *Nella mia ora di libertà* l'impiegato afferma che la donna amata lo comprende, che dirà agli altri che è stato violento ma che sa amare, costituendo il primo dei tre momenti di Noi, nel concept album tutti interni alla canzone, che abbiamo anticipato nell'analisi delle occorrenze della parola *amore* («quel che dirà di me alla gente / quel che dirà ve lo dico io / da un po' di tempo era un po' cambiato / ma non nel dirmi amore mio, / da un po' di tempo era un po' cambiato / ma non nel dirmi amore mio»). Seguono allora le ultime tre strofe in cui il Noi si allarga progressivamente per l'intuizione di senso come amore, cioè di rifiuto della violenza e di apertura al Tu.

La parola *potere* occorre in *La bomba in testa* (I), *Sogno numero due* (I), *Il bombarolo* (A), *Verranno a chiederti del nostro amore* (I') e *Nella mia ora di libertà* (I'). In *La bomba in testa* tratteggia il fascino della facoltà dei giovani controculturali che, nella lotta contro l'alienazione imposta dalla cultura di sistema, agiscono per condurre la propria riappropriazione («Rischiavano la strada e per un uomo / ci vuole pure un senso a sopportare / di poter sanguinare / e il senso non dev'essere rischiare / ma forse non voler più sopportare»). È questo ciò che porta l'impiegato all'idea di potersi riappropriare di sé stesso in solitudine, facendo degenerare il senso del *potere* soggettivo come facoltà nella sua realizzazione attraverso il *potere* soggettivo come violenza, oniricamente proposto in

*Sogno numero due*, in cui occorre sei volte. In questa canzone, un giudice facente parte della cultura di sistema, criticata perché potere costituito e dunque violenta, approva il gesto di potere dell'impiegato, perché violento come il potere costituito. In *Verranno a chiederti del nostro amore* la strofa in cui occorre *potere* è la stessa in cui, lo ripetiamo, l'io si apre al Noi attraverso la donna amata, l'unica da cui sente di essere compreso e alla quale chiede di essere raccontato agli altri nel modo in cui sente di essere davvero («Digli pure che il *potere* io l'ho scagliato dalle mani / dove l'amore non era adulto e ti lasciavo graffi sui seni / per ritornare dopo l'amore / alle carezze dell'amore / era facile ormai / Non sei riuscita a cambiarmi / non ti ho cambiata lo sai»). Allora, anche nella strofa precedente a quella commentata per la parola *io* in *Nella mia ora di libertà*, l'io si apre al Noi, cioè all'intuizione amorosa («Certo bisogna farne di strada / da una ginnastica d'obbedienza / fino ad un gesto molto più umano / che ti dia il senso della violenza / però bisogna farne altrettanta / per diventare così coglioni / da non riuscire più a capire / che non ci sono poteri buoni, / da non riuscire più a capire / che non ci sono *poteri* buoni»). Si compie così la dialettica I A I'.

La parola *loro* occorre in *Introduzione* (I), *La bomba in testa* (I), *Al ballo mascherato* (I), *Sogno numero due* (I), *Il bombarolo* (A), *Verranno a chiederti del nostro amore* (I') e *Nella mia ora di libertà* (I'). È riferita dapprima alla controcultura, delle cui istanze critiche l'impiegato avverte il senso, ma alla quale non sente di appartenere (*Introduzione* e *La bomba in testa*), poi alla cultura di sistema (*Al ballo mascherato*, *Sogno numero due* e *Il bombarolo*), e in ultimo agli altri in genere, tanto che si arriva all'immaginazione rinnovata in assenza di materialità che devii la trascendenza del desiderio (*Verranno a chiederti del nostro amore* e *Nella mia ora di libertà*). In *Introduzione* il concept album presenta il movimento controulturale al quale l'impiegato sente di non appartenere per questioni anagrafiche:

#### INTRODUZIONE

Lottavano così come si gioca  
i cuccioli del maggio era normale  
*loro* avevano il tempo anche per la galera  
ad aspettarli fuori rimaneva  
la stessa rabbia la stessa primavera...

La funzione delle lotte giovanili è esplicitata in *La bomba in testa* perché ribadisce la differenza anagrafica con ciò che comporta, vale a dire le differenze di quotidianità che, anche se contingenti, danno all'io il sentimento di estraneità rispetto ai giovanissimi («E io contavo i denti ai francobolli / dicevo "grazie a Dio" "buon Natale" / mi sentivo normale

/ eppure i miei trent'anni / erano pochi più dei *loro* / ma non importa adesso torno al lavoro», così il rapporto di misura per l'identica istanza di ribellione all'alienazione, imposta dalla cultura di sistema («E io ho la faccia usata dal buonsenso / ripeto: “Non vogliamoci del male / e non mi sento normale / e mi sorprende ancora / a misurarmi su di *loro* / e adesso è tardi, adesso torno al lavoro»), infine la decisione di portare avanti la lotta individualisticamente («Mi sforzo di ripetermi con *loro* / e più l'idea va di là del vetro / più mi lasciano indietro, / per il coraggio insieme / non so le regole del gioco / senza la mia paura mi fido poco»). In *Al ballo mascherato* la ribellione secondo l'Immaginazione alienata nei confronti della cultura di sistema è già nel sogno della bomba, che vale come irrazionale legge del taglione («Qualcuno ha lasciato la luna nel bagno / accesa soltanto a metà / quel poco che mi basta per contare i caduti, / stupirmi della *loro* fragilità, e adesso puoi togliermi i piedi dal collo / amico che m'hai insegnato il “come si fa” / se no ti porto indietro di qualche minuto ti metto a conversare, / ti ci metto seduto / tra Nelson e la statua della Pietà, / al ballo mascherato della celebrità»). Infatti, tale ribellione è poi coerentemente giudicata in *Sogno numero due* da parte del giudice rappresentante del potere («Tu non sapevi di avere una coscienza al fosforo / piantata tra l'aorta e l'intenzione, / noi ti abbiamo osservato / dal primo battere del cuore / fino ai ritmi più brevi / dell'ultima emozione / quando uccidevi, / favorendo il potere / i soci vitalizi del potere / ammicchiati in discesa / a difesa della *loro* celebrazione»), e l'idea di una legge del taglione immaginata irrazionalmente e secondo la deviazione della trascendenza del desiderio è nuovamente ribadita in *Il bombarolo* («e dopo averli uccisi sarò fra i latitanti / ma finché li cerco io i latitanti sono *loro*»). In *Verranno a chiederti del nostro amore* e *Nella mia ora di libertà* la parola *loro* si riferisce a chiunque sia estraneo all'Io, perché il senso di amore dato dalla donna amata può aprire all'Immaginazione rinnovata. Questo è possibile perché l'Io si riconosce alienato sia dalla cultura di sistema sia dalla contro cultura, dal momento che entrambe hanno adottato il potere come violenza, che ora, in rapporto all'amore, appare all'impiegato il massimo della propria alienazione (infatti, se in *Verranno a chiederti del nostro amore* le due occorrenze sono «E dietro ai microfoni porteranno uno specchio / per farti più bella e pensarmi già vecchio / tu regalagli un trucco che con me non portavi / e *loro* si stupiranno che tu non mi bastavi» e poi «Digli che i tuoi occhi me li han ridati sempre / come fiori regalati a maggio e restituiti in novembre / i tuoi occhi come vuoti a rendere per chi ti ha dato lavoro / i tuoi occhi assunti da tre anni / i tuoi occhi per *loro*», in *Nella mia ora di libertà* l'occorrenza è invece «Tante le grinte, le ghigne, i musì, / poche le facce, tra *loro* lei, / si sta chiedendo tutto in un giorno / si suggerisce, ci giurerei / quel che

dirà di me alla gente / quel che dirà ve lo dico io / da un po' di tempo era un po' cambiato / ma non nel dirmi amore mio, / da un po' di tempo era un po' cambiato / ma non nel dirmi amore mio»).

La co-occorrenza delle parole *assolti* e *coinvolti* è presente in *Canzone del maggio* (I) e *Nella mia ora di libertà* (I'). In *Canzone del maggio* è ripetuta quattro volte e costituisce il motto del movimento contro culturale, al quale l'impiegato non aderisce ancora e dal quale si sente anch'egli accusato come uno degli indifferenti. Tranne che per la fine della seconda strofa (in cui la variante è «anche se ora ve ne fregate, / voi quella notte voi c'eravate»), la co-occorrenza costituisce ogni altro finale di strofa (in ordine: «anche se voi vi credete *assolti* / siete lo stesso *coinvolti*»; «provate pure a credervi *assolti* / siete lo stesso *coinvolti*»; «anche se allora vi siete *assolti* / siete lo stesso *coinvolti*»; «per quanto voi vi crediate *assolti* / siete per sempre *coinvolti*»). In *Nella mia ora di libertà*, l'impiegato riprende il motto alla fine dell'ultima strofa della canzone, e dunque del concept album, segnando l'ultimo stato del passaggio dall'Io al Noi. Rimodulando sia la propria postura immaginativa sia quella contro culturale in funzione antiviolenta, egli muta postura immaginativa da individualistica a collettivistica, realizzando la propria intuizione nell'acquisizione del Noi come postura del cuore («Di respirare la stessa aria / dei secondini non ci va / e abbiam deciso di imprigionarli / durante l'ora di libertà / venite adesso alla prigione / state a sentire sulla porta / la nostra ultima canzone / che vi ripete un'altra volta / per quanto voi vi crediate *assolti* siete per sempre *coinvolti*. / Per quanto voi vi crediate *assolti* siete per sempre *coinvolti*»).

### III.

La dialettica I A I' si configura qui come un'acquisizione progressiva della capacità di rapporto. Dapprima l'immaginazione scaturita dal contatto con i movimenti contro culturali, che si costituisce nella deviazione dal sì dell'impiegato al potere soggettivo come facoltà al sì al potere soggettivo come violenza; poi l'azione della bomba, conseguentemente frustrante; infine l'agnizione di senso a partire dall'intuizione amorosa, che segna il passaggio da una postura immaginativa del soggetto individualistica a una collettivistica.

Come noto, il tema dell'incontro può essere affrontato secondo i concetti di eterogeneità, identità e situazione,<sup>5</sup> così come secondo quel-

<sup>5</sup> Cfr. G. W. F. Hegel, *Estetica. Il manoscritto della «Bibliothèque Victor Cousin»*, a cura di D. Giugliano, trad. it. di D. Giugliano, Torino, Einaudi, 2017, p.4: «L'eterogeneità è eterogenea a un'altra cosa; questa è dunque eterogenea alla prima: tutte e due sono eterogenee; l'una è dunque esattamente la stessa cosa dell'altra, e questa identità è l'essere per sé; ciò che è per sé non è solo in sé, ma si rapporta a un'altra cosa come al suo oggetto; \*questo oggetto è per la\* prima cosa, la quale perché è l'essere per sé, | si riconosce in questo oggetto ed è in esso per sé.

lo di cronotopo. In *Storia di un impiegato* si rappresenta il raggiungimento di una postura immaginativa del soggetto che afferma l'intuizione dell'importanza di acquisire tempo e spazio: se all'inizio «il protagonista non è membro di alcun gruppo politico o parapolitico, né è mosso da codificati movimenti ideologici»,<sup>6</sup> e neanche alla fine trova un progetto politico codificato, all'interno del concept album egli ha un'intuizione di sopravvivenza, aprendosi alla postura immaginativa della prima persona plurale. Per affrontare l'insensatezza dell'alienazione, l'impiegato si rifugia dapprima nel godimento: la bomba fa parte della forma-consumo, propone un'intensità momentanea, che è quella della distruzione, perché così come costruire è un atto epico, lo è anche distruggere, ma la costruzione è molto meno intensa sul piano edonistico, ha bisogno di tempo, riguarda il desiderio spirituale e non la voglia materiale.<sup>7</sup> L'esaurimento dell'intensità edonistico-momentanea della bomba, la conseguenza sul piano del legame, vale a dire la separazione materiale dalla donna amata, è ciò che fa recuperare all'impiegato l'intuizione della trascendenza. In questo senso, si arriva all'agnizione del senso come legame: temporalmente, il presente in legame al passato e al futuro, spazialmente, il soggetto in legame all'oggetto, l'io in relazione al Tu.

Tuttavia, nel rappresentare il passaggio da una postura immaginativa del godimento a una del legame, concretizzata per il contesto storico nel passaggio da una postura marcatamente individualistica a una marcatamente collettivistica, *Storia di un impiegato* identifica un'intuizione che si ferma alla necessità del Noi, ovvero a qualcosa a partire da cui si sopravvive, ma che necessita ancora di formalizzare le modalità di lettura della materialità come segno, cioè di identificare i legami di trascendenza. In questo senso, il testo di *Nella mia ora di libertà* è la chiave interpretativa dell'intero concept album perché, essendo il testo della canzone in chiusura sia della *fabula* sia dell'intreccio di *Storia di un impiegato*, rappresenta l'ultimo stato dell'ultimo momento della dialettica rappresentata. Narratologicamente, la lacuna progettuale del soggetto, il quale, alla fine dell'ultima canzone, e dunque all'interno dell'opera, afferma l'apertura dall'io al Noi realizzando l'intuizione collettivistica a livello di una postura del cuore, non è una lacuna funzionale allo sviluppo interno della narrazione, ma permane come una lacuna conoscitiva, espressa fino alla fine.

---

Ecco la terza parte della filosofia: lo spirito, la ragione, l'intelligenza; essa sa che le categorie logiche sono realizzate nella natura; essa è la ragione soggettiva che si vede negli oggetti. In questo modo, essa è libertà, perché questa consiste nel non dipendere da una cosa eterogenea, ma nel non essere altrimenti che in rapporto con se stessa».

<sup>6</sup> F. Ivaldi, «*Storia di un impiegato*» o di un impiegato perso nella Storia cit., p. 4.

<sup>7</sup> Vd. G. Mazzoni, *I destini generali*, Bari, Laterza, 2015, pp. 44-47.



scrittura/lettura/ascolto

## La poesia di *Menzogna e sortilegio*. Leopardi, Saba, Penna e l'antidoto alla tragedia

SARA CERNEAZ

Univesità degli Studi di Udine

sara.cerneaz@uniud.it

**Abstract.** Poetry in *Menzogna e sortilegio* adds to the complex textuality of the first novel by Elsa Morante, acting both the textual thresholds, as the dedications *Alla favola* and *Ai personaggi*, and inside the text itself, as in the farewell *Canto per il gatto Alvaro*. This paper aims to read the writer's verses as part of an intertextual dialogue with *Alibi* (1958) – which has a relevant genetic relation with *Menzogna e sortilegio*, as shown by the philological study of Morante's manuscripts – and in relation to the melodramatic instances of the novel, already assessed by Morante's critics, in order to help defining the textuality of *Menzogna e sortilegio* and the poetics of Elsa Morante herself, who often voiced her foundational and passionate relationship with poetry.

**Keywords:** Morante, *Menzogna e sortilegio*, *Alibi*, poetry.

**Riassunto.** Sulle soglie, come la dedica *Alla Favola e Ai personaggi*, o entro il testo nel commiato del *Canto per il gatto Alvaro*, la poesia di *Menzogna e sortilegio* (1948) concorre alla complessa testualità del romanzo d'esordio di Elsa Morante. L'intervento vuole leggere i versi della scrittrice nel dialogo intertestuale con *Alibi* (1958) – lo studio filologico delle carte morantiane rivela infatti dei rapporti genetici di rilievo con *Menzogna e sortilegio* – e in relazione alle istanze melodrammatiche del romanzo assodate dalla critica, con la finalità di contribuire alla definizione della testualità di *Menzogna e sortilegio* e della poetica di Morante, che con la poesia ha sempre dichiarato un rapporto fondativo e passionale.

**Parole chiave:** Morante, *Menzogna e sortilegio*, *Alibi*, poesia.

## La poesia di *Menzogna e sortilegio*. Leopardi, Saba, Penna e l'antidoto alla tragedia

Ho intrapreso un'indagine di *Menzogna e sortilegio* a partire dalle poesie che incorniciano – anche se questa è una definizione che tenterò di sfumare, se non sconfessare, ben presto – il romanzo. Pur offrendo una prospettiva ridotta, il tema ha condotto ad esiti critici produttivi rispetto all'opera nel suo complesso, suggerendo anche una ridefinizione del ruolo della poesia entro la produzione di Morante, un ambito poco studiato dalla critica.<sup>1</sup>

Due poesie appaiono sulle soglie del testo: *Dedica per Anna ovvero Alla Favola*, che anticipa l'*Introduzione alla storia della mia famiglia* e che nella sua «circularità manifesta, esalta leopardianamente l'attività creatrice», con le parole di Giovanna Rosa;<sup>2</sup> e *Ai personaggi*, che apre alla prima delle sei parti di cui si compone il romanzo, e che ancor di più si configura come programmatica degli intenti e dei modi della creazione narrativa. Funge invece da commiato il *Canto per il gatto Alvaro*, che chiude sulla figura inizialmente misteriosa di Alvaro. È soprattutto su quest'ultima poesia che si concentrerà la discussione: la complessità testuale che attesta e la sua peculiare collocazione *entro* la testualità del romanzo, non nelle zone del peritesto, la rendono particolarmente significativa.

Perché scegliere dei versi per chiudere *Menzogna e sortilegio* e quale dinamica e dialettica essi instaurano con la testualità del romanzo? Va anzitutto rilevato che nella tradizione del romanzo italiano tale incontro di testualità, a questa altezza cronologica (*Menzogna e sortilegio* esce nel 1948) – quindi al di fuori di un registro e un canone più sperimentale degli anni a venire – sia almeno peculiare. Tuttavia, spostando la riflessione all'opera di Morante, si evidenzia quanto l'attestazione di poesia sia ricorsiva: oltre che in *Menzogna e sortilegio*, «poesie, ninnenanne, ritornelli si trovano in: *Il gioco segreto* (1941), *Le bellissime avventure di Cateri dalla trecciolina* (1942), [...] *L'Isola di Arturo* (1957), *La Storia* (1974), *Aracoli* (1982), *Lo scialle andaluso* (1963)». <sup>3</sup> La poesia nei romanzi di Morante è dunque una presenza forte, un fatto che non consente di relegare questi versi a semplice cornice o incastonamento.

<sup>1</sup> Sulla poesia di Morante si segnalano almeno la monografia *Oltre la menzogna. Saggi sulla poesia di Elsa Morante*, a cura di G. Cascio, Amsterdam, Istituto Italiano di Cultura per i Paesi Bassi, 2015, e il recente A. Rubinacci, *Elsa Morante e il Mondo salvato dalla poesia*, in «Configurazioni. Ricerche Sulla Poesia Contemporanea», 1, 2022, pp. 53-77.

<sup>2</sup> G. Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, Milano, il Saggiatore, 1995, p. 25.

<sup>3</sup> G. Cascio, *Le frondi apparenti*, introduzione a *Oltre la menzogna* cit., pp. IX-XI: p. IX. Su *La Storia* segnalo che le carte avantestuali, ben studiate da Monica Zanardo, ci dicono che Morante aveva pensato di inserire in appendice le poesie di Davide-Carlo: cfr. M. Zanardo, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della «Storia» di Elsa Morante*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 174 e sgg.

Rispetto a queste tre poesie, va considerato che esse fanno parte anche di un altro testo di Morante: *Alibi*, la prima delle sue due raccolte poetiche, uscita per Longanesi nel 1958.<sup>4</sup> È una pubblicazione successiva a *Menzogna e sortilegio*, ma il cui nucleo originario è rintracciabile in un quaderno dal titolo *Narciso. Versi poesie e altre cose molte delle quali rifiutate* di cui dà notizia Cesare Garboli nella sua introduzione ad *Alibi* per Einaudi e solo nel 2004.<sup>5</sup> Si tratta di un quaderno importante «composto nella prima metà degli anni '40 (le datazioni autografe vanno dal 1943 al 1945)» e che attesta «oltre ad altri versi, di grande interesse comparativo, confessioni personali, appunti e riscritture di parti di *Menzogna e sortilegio*».<sup>6</sup> L'autografo rivela dunque dei rapporti genetici profondi tra *Alibi* e *Menzogna e sortilegio*, ancora da indagare in maniera puntuale.<sup>7</sup>

In ragione di questa relazione, è rilevante soffermarsi su un testo firmato da Morante proprio per la *Premessa* ad *Alibi*:

L'Autrice prega i lettori di perdonarle l'esiguo valore e peso di queste pagine. Essendo infatti, lei, per sua consuetudine (oltre che per sua natura e per suo destino) scrittrice di storie in prosa, i suoi radi versi sono, in parte, nient'altro che un'eco, o, se si voglia, un coro dei suoi romanzi; e, in parte, nient'altro che un divertimento, o gioco, al quale essa ama talvolta abbandonarsi senza troppo impegno, per semplice piacere della musica. Se, dunque, si è indotta a pubblicare questi versi (dei quali poi alcuni, come si vede dalle date poste in fondo, risalgono agli antichi tempi della sua prima giovinezza) l'Autrice lo ha fatto solamente nella speranza di rendere, a chi li leggerà, un poco di quel riposo, e divertimento, che lei stessa ne ha tratto al comporli.<sup>8</sup>

Se da un lato è indubbia una postura retorica che indirizza a una lettura di questi versi in forma di *diminutio*; dall'altra è evidente che se questi versi – «eco», «coro» dei romanzi – effettivamente compaiono in un romanzo, debbono avere un portato di significato tutt'altro che suppletivo.

È produttivo concentrarsi su alcune parole chiave di questa *Premessa*, a partire da «coro», in virtù di un dato assodato dalla critica morantiana, ovvero che il melodramma sia una funzione fondamentale per

<sup>4</sup> Su *Alibi* cfr. il recente E. Porciani, *Elsa Morante, la vita nella scrittura*, Roma, Carocci, 2024, pp. 170-178.

<sup>5</sup> C. Garboli, *Introduzione* a E. Morante, *Alibi* (2004), Torino, Einaudi, 2012, pp. V-XIX: p. VIII e seg.

<sup>6</sup> S. Ceracchini, «*Tu sei la fiaba estrema: le poesie di «Alibi»*», in «Caudernos de Filologia Italiana», 20, 2013, pp. 73-98.

<sup>7</sup> È Ceracchini a stabilire una relazione tra *Poesia per Saruzza* e *Amuleto*, poesie di *Alibi*, con *Menzogna e sortilegio*: cfr. *ivi*, pp. 76-77.

<sup>8</sup> E. Morante, *Alibi* cit., p. 3.

leggere *Menzogna e sortilegio*.<sup>9</sup> La stessa struttura narrativa degli amori non corrisposti e incrociati fra i protagonisti principali richiamano quegli intrecci tipici del genere. E già Natalia Ginzburg aveva notato quanto le didascalie in apertura ai capitoli avessero un'eco melodrammatica. Lugnani poi ha rintracciato e categorizzato addirittura cinque modalità dell'apparire melodrammatico nel romanzo (la citazione, il campo figurale, l'allusione, la riscrittura e la suggestione).<sup>10</sup> Pure Mengaldo nei suoi studi linguistici su Morante afferma:

Che *Menzogna e sortilegio* sia anche un melodramma, non c'è dubbio; ma a costituirlo come tale non contribuisce soltanto la fitta allusione a testi operistici, bensì anche, più in generale, il colorito e tradizionale e ottocentesco della lingua.<sup>11</sup>

È quindi pertinente leggere il *Canto per il gatto Alvaro*, secondo la suggestione della stessa Morante, come un «coro», nella sua accezione e funzione melodrammatica e più estesamente musicale? Gli avantesti offrono degli elementi importanti: secondo la ricostruzione di Silvia Ceracchini, «la prima bozza della poesia, contenuta nel quaderno di *Narciso*, con data “Roma, 15 dicembre 1944” ha titolo *Madrigale*». <sup>12</sup> Certo non siamo di fronte a un madrigale, ma a un componimento squisitamente versoliberista. Va poi considerato che i cosiddetti *titoli metrici* sono molto frequenti nel nostro Novecento, perlopiù per una corrispondenza lasca se non inesistente – ad eccezione dei casi di Pasolini e Bertolucci –: attorno specificamente al madrigale, ricordo *Quasi un madrigale* di Quasimodo, *Due Madrigaletti* di Caproni, *Madrigale di Fuochi in Novembre* di Bertolucci, *Madrigali della Bufera* montaliana.<sup>13</sup> Anche rispetto al suo successivo *Il mondo salvato dei ragazzini*, del 1968, Morante scriverà che si trattava di un «madrigale»;<sup>14</sup> e un *Madrigale in forma di gatto* (1964) è

<sup>9</sup> Cfr. L. Lugnani, *L'ipotesto melodrammatico come luogo della “tracotanza” e della “teatralità”*, in *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, a cura di L. Lugnani, E. Scarano, M. Bardini, D. Diamanti, C. Vannucci, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, pp. 343-407; P.V. Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in «Studi novecenteschi», 21, 47-48, giugno-dicembre 1994, pp. 11-36. Sul dispositivo estetico del melodramma nella modernità cfr. F. Vittorini, *Melodramma. Un percorso intermediale tra teatro, romanzo, cinema e serie tv*, Bologna, Pàtron, 2020.

<sup>10</sup> L. Lugnani, *L'ipotesto melodrammatico* cit., pp. 348-349.

<sup>11</sup> P.V. Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica* cit., p. 14.

<sup>12</sup> S. Ceracchini, «*Tu sei la fiaba estrema*» cit., p. 86.

<sup>13</sup> P.V. Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, in Id., *La tradizione del Novecento, terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 3-26.

<sup>14</sup> Questa, riportata in maniera più estesa, l'iconica nota autoriale sull'opera: «È un romanzo d'avventure e d'amore [...]. È un poema epico-lirico-didascalico in versi sciolti e rimati, regolari e irregolari. È un'autobiografia. È un memoriale. È un manifesto. È un balletto. È una tragedia. È una commedia. È un madrigale. È un documentario a colori. È un fumetto. È una chiave magica. È un sistema filosofico-sociale»: la nota è reperibile in appendice al testo M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, p. 681.

pure quello indirizzato al sodale Pasolini a commento del suo libro *Poesia in forma di rosa*.<sup>15</sup>

Morante sembra aver cara la forma del madrigale, seppure a tutti gli effetti *nominale*. Le ragioni, che spiegano la scelta titolistica inizialmente rematica del *Canto per il gatto Alvaro*, ma mi pare anche l'attrazione generale per questa forma da parte di Morante, sono plurime. Il madrigale è un metro di materia "amorosa", come *Menzogna e sortilegio* è essenzialmente un romanzo d'amore. Si tratta di un genere basso-popolare (a differenza del sonetto, della canzone o della sestina, ad esempio), e la riflessione sul rapporto tra letteratura e società, in dialogo con quella sul realismo, sappiamo quanto sarà nodale criticamente per Morante e la sua generazione.<sup>16</sup> Infine, e forse soprattutto, è una forma di poesia per musica.

Ho interrogato il testo per capire se questo richiamo alla poesia per musica fosse fondato. Riporto allora la trascrizione della prima strofa, affiancata dall'indicazione metrica in corrispondenza dei versi:

Fra le mie braccia è il tuo nido,	ottonario 4 <sup>a</sup>
o pigro, o focoso genio, o lucente,	endecasillabo 2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>
o mio futile! Mezzogiorni e tenebre	endecasillabo 3 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
son tue magioni, e ti trasformi	novenario 4 <sup>a</sup>
di colomba in gufo, e dalle tombe	decasillabo 3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup>
voli alle regioni dei fumi.	novenario 1 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup>
Quando ogni luce è spenta, accendi al nero	endecasillabo 1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>
le tue pupille, o <i>doppiero</i>	ottonario 4 <sup>a</sup>
del mio dormiveglia, e s'incrina	novenario 2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup>
la tregua solenne, ardono effimere	endecasillabo 2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup>
mille torce, tigri <i>infantili</i>	novenario 3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup>
s'inseguono nei dolci <i>deliri</i> .	decasillabo 2 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup>
Poi riposi le fatue lampade	novenario 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup>
che saranno al mattino il vanto	novenario 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup>
del mio davanzale, il fior <i>gemello</i>	decasillabo 2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>
<i>occhibello</i> .	quadrisillabo 3 <sup>a</sup>

Se il *Canto per il gatto Alvaro* attesta un sostanziale versoliberismo, esso tuttavia rivela un ordito metrico-stilistico interessante. È notevole ad esempio il richiamo abbracciato dei vv. 1-4, diversi per una lunghezza sillabica ma con medesima accentazione di 4<sup>a</sup>. Ma soprattutto l'andamento baciato dei vv. 9-10 e 13-14, in un caso per identità metrica, nell'altro per omologia, a creare verticalmente una struttura a distico o comunque a misura ravvicinata. A questo pattern ritmico, si accompagna in controcanto un simile andamento della rima, che se c'è – in punta di verso – è sempre e solo baciata (vv. 7-8, 11-12, 15-16, con segnalazione in corsivo).

A ciò si aggiungano chiari elementi di circolarità. Ne è un esempio l'anadiplosi in apertura della seconda strofa (sempre con segnalazione in corsivo):

Poi riposi le fatue lampade  
che saranno al mattino il vanto  
del mio davanzale, il fior gemello  
occhibello.

E t'ero *uguale!*

*Uguale!* Ricordi, tu,  
arrogante mestizia? Di foglie [...]

È uno stilema tipico del melodramma, qui evidenziato anche dalla scelta del verso a gradino tra prima e seconda strofa, a sottolineare ulteriormente la chiusura rimica baciata esemplare del recitativo. Di qualche rilievo è anche la chiusura della terza e della quarta e ultima strofa (con corsivi di chi scrive):

Mentre i tuoi pari, gli animali celesti  
gustan le folli indolenze, le antelucane feste  
di guerre e cacce senza cuori, perché  
tu qui con me? Perenne, tu, libero, ingenuo,  
e io tre cose ho in sorte:  
prigione peccato e morte.  
Fra lune e soli, fra lucenti spini, erbe e chimere  
saltano le immortali giovani fiere,  
i galanti fratelli dai bei nomi: Ricciuto,  
Atropo, Viola, Fior di Passione, Palomba,  
nel fastoso uragano del primo giorno...  
*E tu? Per amor mio?*

Non mi rispondi? Le confidenze invidiate  
imprigioni tu, come spada di Damasco le storie d'oro  
[...]  
*tu mi consoli,*  
*o gatto mio!*

Qui la rima identica (*mio*) arricchita dalla iterazione retorica del *tu*, è quasi di marca ritornellistica e caratteristica della ballata. Si tratta di forme di iteratività rimica, prosodica e retorica di una poesia orientata al cantabile, alla musicalità.

In linea con l'autocommento autoriale, nonché con quella funzione-melodramma produttiva per l'opera morantiana, sembra che per il *Canto per il gatto Alvaro* Morante avesse effettivamente in mente una for-

ma di poesia per musica.<sup>17</sup> Risuonano allora le stesse parole di Morante nella già citata *Premessa* di *Alibi*:

i suoi radi versi sono, in parte, nient'altro che un'eco, o, se si voglia, un coro dei suoi romanzi; e, in parte, nient'altro che un divertimento, o gioco, al quale essa ama talvolta abbandonarsi senza troppo impegno, per semplice piacere della musica.<sup>18</sup>

Per Morante la poesia è essenzialmente per musica, cantabile, in linea peraltro con quell'anti-novecento (o altro novecento) di Saba e Penna a cui l'autrice guarda dichiaratamente in questi anni:<sup>19</sup> vi tornerò.

Ancora sul «coro», è apprezzabile la suggestione che Morante potesse avere in mente un riferimento ben preciso, e cioè quello del *Coro dei morti* del *Dialogo di Federico Ruysch con le sue mummie* delle *Operette morali* leopardiane. Il nome di Leopardi non è nuovo nella critica morantiana che si è occupata di poesia e si pone peraltro in continuità con quella linea poetica sabiana e penniana accennata.<sup>20</sup> Ma il riferimento non è generico, bensì nutrito sia di elementi tematici che formali. L'operetta leopardiana tratta di un dialogo con i morti, fatto che è di evidente contatto con *Menzogna e sortilegio*; formalmente poi il *Dialogo* di Leopardi è un esempio di questo incontro senza soluzione di continuità di prosa e verso; infine esso attesta una delle prime sperimentazioni leopardiane di liberazione metrica, che ancora molto deve alla tradizione drammatica e musicale. Ad avvalorare la pertinenza di questo riferimento è ancora un dato avantestuale: secondo lo studio delle carte morantiane, in alcuni abbozzi si attesta la volontà dell'autrice di titolare il proprio libro *Coro di morti*.<sup>21</sup>

Il riferimento risulta allora produttivo: ma a quale «coro» Morante mette di fronte il lettore? Quello che è voce di una collettività? La definizione di «eco», quindi rimando ma anche moltiplicazione, lo suggerirebbe. Tuttavia nel *Canto per il gatto Alvaro* la voce è unica e corrispondente a quella della protagonista Elisa, che qui si rivolge al proprio gatto.

<sup>17</sup> Scrive Berardinelli: «Se il romanzo deve avere qualcosa degli antichi poemi epici o fiabeschi, così la lirica non può ignorare lo stile dei Libri Sapienziali, *Giobbe*, *Salmi*, *Cantico dei Cantici*, o quello dei monologhi del teatro musicale. *Nel linguaggio poetico della Morante si sente la nostalgia della musica*», in A. Berardinelli, *Elsa Morante tra poesia e prosa*, in Id., *L'ultimo secolo di poesia italiana. Testi e ritratti*, a cura di M. Comitangelo, Macerata, Quodlibet, 2023, pp. 219-227: p. 224, corsivo mio.

<sup>18</sup> E. Morante, *Alibi* cit., p. 3.

<sup>19</sup> Cfr. almeno E. Morante, *Il poeta di tutta la vita*, in Ead., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti* cit., pp. 33-39.

<sup>20</sup> Cfr. D. Diamanti nel saggio *La voce molteplice della dormiente: Leopardi, Dostoevskij, Baudelaire*, in *Per Elisa* cit., pp. 301-342; G. Rosa, *Cattedrali di carta* cit.

<sup>21</sup> Cfr. G. Palli Baroni, *Sulle tracce di «Menzogna e sortilegio»*, in *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, a cura di G. Zagra, S. Buttò, Roma, Colombo, 2006, pp. 37-47: p. 37.

Scrive Morante sulla poesia:

La poesia [...] allo specchio, come Narciso, crede forse d'innamorarsi di sé, mentre poi ama, in se stessa, i colori e il fuoco delle diverse vite, che in lei vengono a riflettersi, e che si rendono, attraverso di lei, pure luci.<sup>22</sup>

La poesia stessa per Morante si identifica con una forma di coralità – «ama [...] i colori e il fuoco delle diverse vite» –, ma non vi è moltiplicazione, pluralità di voce, bensì, al contrario, assolutezza («che si rendono, attraverso di lei, pure luci»).

Nel *Canto per il gatto Alvaro* se certo la voce dell'io lirico è unica e continua ad essere quella di Elisa, nella misura stessa in cui si fa lirica diventa *assoluta*. Credo allora che la presenza di poesia nella testualità romanzesca, sia da leggersi come controcanto alla moltiplicazione del sé di Elisa, che nel teatro della sua mente è condotta a una sorta di «narcisismo affabulatore».<sup>23</sup> È come se la moltiplicazione lasciasse posto alla sottrazione, all'«assenza» («Il luogo dell'assenza, per i poeti, è la lirica»);<sup>24</sup> e la diffrazione della voce alla sua assolutezza, in una forma che ritengo compensativa o comunque clausolare.

Alcune ultime considerazioni nuovamente in riferimento alla premessa di *Alibi*. La definizione di poesia come 'gioco', 'divertimento' («i suoi radi versi sono [...] nient'altro che un divertimento, o gioco, al quale essa ama talvolta abbandonarsi senza troppo impegno») è un motivo iterato nella produzione di Morante. Il gioco è anche *leitmotiv* della sezione *Il mondo salvato dai ragazzini* dell'opera omonima, uscita nel 1968 nel solco dello sperimentalismo di quegli anni:

TUTTO QUESTO  
IN SOSTANZA E VERITÀ  
NON È NIENT'ALTRO  
CHE UN GIOCO

Nella Sezione, che porta infatti il sottotitolo «Poema in varie canzoni unite da un unico ritornello sovversivo», questa quartina torna ritornelisticamente (attestando peraltro l'impiego di uno stilema tipico della poesia per musica).

Se il dire assoluto, sottrattivo della lirica può essere letto come una forma compensativa alla moltiplicazione dell'affabulazione del romanzo, in maniera simile, credo che anche nella sua concezione di lirica

<sup>22</sup> E. Morante, *Il poeta di tutta la vita* cit., pp. 33-39, p. 38.

<sup>23</sup> G. Rosa, *Cattedrali di carta* cit., p. 184.

<sup>24</sup> E. Morante, *Il beato propagandista del Paradiso*, in Ead., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti* cit., pp. 121-138: p. 135.

come gioco, divertimento e pure come musica sia possibile leggersi un antidoto, un esorcismo. Una forma di risarcimento rispetto all'adesione di Morante al registro del grave, in nome invece di una *levitas*, una grazia – ancora sabiana e penniana – per citare una dicotomia di Simone Weil,<sup>25</sup> molto cara a Morante.

Non aveva niente, lei, di Rimbaud, di Penna, del suo giovane amico Bill Morrow – lei apparteneva alla legge di gravità, alla *pesanteur*.<sup>26</sup>

era seria, selvaggiamente seria [...] dei due rapporti possibili col linguaggio – la tragedia e la commedia – Elsa aderiva istintivamente a quello tragico.<sup>27</sup>

Come ricorda Agamben, «certo, ogni tragedia proietta un'ombra comica e chi ha conosciuto Elsa ricorda certe incredibili canzonette che solo lei conosceva e con cui, se voleva, faceva ridere gli amici».<sup>28</sup>

Questo incontro di testualità incornicia sì il testo, ma non in senso esornativo, quanto propriamente epistemologico, ontologico, forse religioso.

La chiusa del *Canto per il gatto Alvaro* lo confermerebbe: tutto il componimento ruota attorno alla dialettica tra riconoscimento, appartenenza («t'ero uguale!», v. 17), da un lato, ed estraneità, esilio («Non mi rispondi?», v. 39), dall'altro. Ma i versi chiudono significativamente nella consolazione, nei baci, nel conforto («d'ogni domanda io voglio riposarmi», v. 46):

L'allegria d'averti amico  
basta al cuore. E di mie fole e stragi  
coi tuoi baci, coi tuoi dolci lamenti,  
tu mi consoli,  
o gatto mio!

La lirica per Morante sarebbe il «congedo dalla tragedia»,<sup>29</sup> per citare il titolo di un saggio di Agamben sull'autrice: il congedo vitale e salvifico.

<sup>25</sup> S. Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Librairie Plon, 1947.

<sup>26</sup> C. Garboli, *Prefazione*, in E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica* cit., pp. XI-XXVII: p. XIII.

<sup>27</sup> G. Agamben, *Il congedo della tragedia*, in Id., *Categorie italiane*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 135-137: p. 136, ora anche in *Oltre la menzogna* cit., pp. 3-5, p. 4.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> G. Agamben, *Il congedo della tragedia* cit., p. 137.





scrittura/lettura/ascolto

## ***Il Bestiario* di Arturo Loria: un doppio debutto mancato**

MONICA MARCHI

*Univesità degli Studi di Siena*

monica.marchi@unisi.it

**Abstract.** The essay analyzes the initial stage of the complex publication history of *Il Bestiario* by Arturo Loria, a slender volume of 39 poems that came to light only after the author's death in 1957, thanks to the efforts of his friend Alessandro Bonsanti. The book – as revealed by unpublished correspondence (held at the Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» in Florence and at the Archivio Casa editrice Neri Pozza in Vicenza) – was originally intended to inaugurate the «Poesia» series by Neri Pozza, a close friend and affectionate supporter of the poet-novelist, for whom Loria also carried out significant advisory and mediation work. After examining the very few reviews that accompanied the book's release, the essay retraces the key moments in the relationship between Loria and Pozza, from their first encounter to the eventual launch of the «Poesia» series with *La gaia gioventù* by Antonio Barolini.

**Keywords:** Arturo Loria, Neri Pozza, *Il Bestiario*, Alessandro Bonsanti, Mondadori.

**Riassunto.** Il saggio analizza la prima tappa del difficile percorso di pubblicazione del *Bestiario* di Arturo Loria, una plaquette di 39 poesie che vide la luce solo dopo la morte dell'autore (1957) grazie alle cure dell'amico Alessandro Bonsanti. Il libriccino, infatti, come testimoniato dalla corrispondenza inedita (conservata presso l'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» di Firenze e presso l'Archivio Casa editrice Neri Pozza di Vicenza) avrebbe dovuto inaugurare la collana «Poesia» di Neri Pozza, grande amico e affettuoso sostenitore del poeta-narratore, per il quale Loria svolse un importante lavoro di consulenza e di mediazione. Dopo aver passato in rassegna le pochissime recensioni che accolsero l'uscita del volume, il saggio ripercorre le varie tappe del rapporto tra Loria e Pozza: dal primo incontro, sino all'inaugurazione della collana «Poesia» con *La gaia gioventù* di Antonio Barolini.

**Parole chiave:** Arturo Loria, Neri Pozza, *Il Bestiario*, Alessandro Bonsanti, Mondadori.

## ***Il Bestiario* di Arturo Loria: un doppio debutto mancato\***

### **I.**

Nel panorama poetico italiano della prima metà del Novecento ci sono autori che sono stati completamente ignorati dalla critica e che, per questo, sono spariti dal canone letterario e, contemporaneamente, dai cataloghi degli editori. Tale rimozione, talvolta motivata da obiettive questioni di interesse letterario, non è però priva di conseguenze; la sparizione dall'orizzonte critico della produzione di alcuni poeti che consideriamo minori, o magari che a tutti gli effetti lo sono e/o lo sono stati, infatti, in molti casi impedisce di recuperare la trama di rimandi e reminiscenze, più o meno fitta ma mai trascurabile, di cui i testi di alcuni dei maggiori poeti del Novecento sono intessuti. Tra gli autori e i libri che sono stati ingiustamente dimenticati possiamo senz'altro annoverare Arturo Loria e la sua *plaque* di 39 liriche, *Il Bestiario*, pubblicata postuma per il Saggiatore da Alessandro Bonsanti.<sup>1</sup> A questo proposito, vale la pena riportare il commento di un poeta della caratura di Montale. Sollecitato da un ricordo di Ettore Bonora, che nelle sue "conversazioni" con il poeta aveva fatto presente che Loria era stato uno degli scrittori inclusi da Momigliano nella sua *Storia della letteratura*, Montale, criticando le posizioni troppo "modaiole" e, di conseguenza, pericolosamente miopi della critica, si rammaricava dell'oblio in cui l'amico era sprofondata:

Con gli scrittori del Novecento Momigliano ha preso più di una cantonata, [...] ma con Loria probabilmente ha visto giusto. Se i critici di oggi non fossero preoccupati di correre dietro alle ultime novità, che magari durano come la rosa del mattino, Loria potrebbe godere ancora di buon credito. Quanti sono invece, anche tra gli addetti ai lavori, che lo hanno letto?<sup>2</sup>

Non a caso, tra gli sparutissimi studi che sono stati condotti sulla sua produzione poetica, occorre ricordarne due – che spiccano sugli altri per acume e sensibilità – che mettono in luce non solo le più ovvie reminiscenze di Montale in Loria<sup>3</sup> ma anche le meno scontate remini-

\* Nel saggio si utilizzerà le seguenti sigle: ACGV = Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» di Firenze; AL = Fondo Arturo Loria; L = Fondo Letteratura; AG = Fondo Giacomo Antonini. Per le ricerche di Archivio vorrei esprimere la mia gratitudine per Fabio Desideri dell'ACGV e per Oreste Palmiero del Servizio Manoscritti, Archivi, Area Antica della Biblioteca Bertoliana di Vicenza.

<sup>1</sup> Sulla questione del canone e della disposizione delle poesie nell'edizione del Saggiatore mi permetto di rimandare al mio «*Il Bestiario* di Arturo Loria e l'edizione Bonsanti 1959, in «Antologia Vieusseux», X n.s., 1, 2005, pp. 85-97.

<sup>2</sup> E. Bonora, *Conversando con Montale*, Milano, Rizzoli, 1983, p. 17.

<sup>3</sup> L. Barile, *Un autoritratto in varie pose: «Il Bestiario» di Arturo Loria*, in «Allegoria», 44, 2003,

scenze di Loria in Montale.<sup>4</sup>

A decretare l'insuccesso del *Bestiario* hanno contribuito diversi fattori. Il primo è senz'altro da individuare nella tipologia di notorietà dell'autore: a distanza di più di venti anni dalla pubblicazione della sua terza e ultima raccolta di racconti (*La scuola di ballo*, Firenze, Edizioni di Solaria, 1932), infatti, Loria era ancora considerato semplicemente un narratore<sup>5</sup> e, in quanto tale, amici, letterati, e persino il mondo editoriale, attendevano da lui una nuova raccolta di prose o un racconto lungo, non certo una *plaque* poetica. Così, ad esempio, Neri Pozza, conosciuto da poco tra l'estate e l'autunno del 1949, lo incalzava affinché gli concedesse «quel racconto lungo» che amici e letterati si aspettavano da lui:

Caro Loria,

avrei voglia di tirarla via dalle sue fantasie, dico avrei bisogno di sapere se lei è disposto a scrivermi quel racconto lungo che parecchi amici e letterati aspettano da lei e che io, editore, vorrei stampare.

È vergognoso che lei abbia abbandonato la narrativa in questo modo.<sup>6</sup>

Il racconto in questione è *Lo zoppo all'ospedale*, per il quale Neri Pozza si riprometteva di “tormentarlo”, se necessario, ogni mese. Dopo un incontro a Firenze, infatti, l'editore scriveva:

Caro Arturo,

le poesie mi restano nella memoria con una strana ostinazione, ma sono, lo capisco, nelle mani di Dio: e verranno quando verranno. Ma il racconto, LO ZOPPO DELL'OSPEDALE, il racconto no; il racconto è nelle

---

pp. 73-85, poi in *I mondi di Loria. Saggi e testimonianze*. Atti della giornata di studi (Carpi, 19 ottobre 2002, con un'appendice fiorentina), a cura di M. Marchi, Pisa, Ets, 2004, pp. 95-111.

<sup>4</sup> S. Carrai, *Montale, Loria e il ricordo di Firenze*, in «Antologia Vieusseux», II n.s., 6, 1996, pp. 75-88; poi in S. Carrai, *Nell'ombra della magnolia. La poesia di Montale*, Carocci, Roma, 2023, pp. 53-61. Non si può trascurare che, a partire dalla fine degli anni Venti, Loria e Montale furono legati da un intenso rapporto di amicizia, fatto di alterne vicende, per cui, oltre al saggio appena ricordato, si veda anche S. Carrai, *Loria, Clizia e il retroscena di «Un sogno, uno dei tanti» di Montale*, in «L'Elisse», VII, 2012, pp. 143-149; poi, con il titolo *Loria, Clizia e il retroscena di «Un sogno, uno dei tanti»*, in Id., *Nell'ombra della Magnolia* cit., pp. 93-100, e M. Marchi, *Un sodalizio (con qualche inciampo) lungo una vita: la corrispondenza tra Eugenio Montale e Arturo Loria*, in «Quaderni montaliani», IV, 4, 2024, pp. 9-28.

<sup>5</sup> Anche dopo la morte di Loria il mondo delle lettere aspettava e caldeggiava soprattutto la ristampa delle opere narrative più che il resto della sua produzione edita e inedita. Bonsanti, ad esempio, che sin dal 1957 aveva intrapreso una mediazione tra la famiglia Loria e la casa editrice Mondadori per la pubblicazione delle opere dell'amico (cfr. *infra* e nota 9), scriveva il 10 giugno 1957 ad Alberto Mondadori: «Resta tuttavia da risolvere il problema dei tre volumi di racconti giovanili. Come pensi di risolverlo? Pensi di farne un volume unico che potrebbe essere il primo della serie? [...] A meno che non decideste di pubblicarli uno alla volta dandogli la precedenza onde preparare il terreno agli inediti. Ti confesso che tutti, famiglia Loria in testa, vedremmo con grande piacere apparire presto la ristampa, che la critica, come avrai visto, unanimemente sollecita» (ACGV, L, Ic.5).

<sup>6</sup> Lettera di Neri Pozza ad Arturo Loria, 27 settembre 1949 (ACGV, AL, I.342.1).

tue mani, ed io ti tormenterò ogni mese. Ormai questo tuo ritorno alla narrativa è necessario. E non hai che da scrivere.<sup>7</sup>

Il secondo motivo dell'insuccesso risiede invece nella natura della *plaque*, concepita e sentita come una sorta di strenna, un omaggio alla memoria dell'amico, offerta da Bonsanti alla famiglia di Loria, come risarcimento per la sua prematura e improvvisa scomparsa avvenuta a Firenze, dopo un'operazione d'urgenza, il 15 febbraio 1957; insomma, non una raccolta d'autore ma una pubblicazione confezionata "a caldo" da un caro amico, sull'onda dell'emotività e, a quanto dichiara lo stesso curatore, senza pretese filologiche:<sup>8</sup> per questo motivo, la raccolta fu percepita come un libriccino di tono e, di conseguenza, di rilievo minori e, in ogni caso, fu "schiacciata" dalla ripubblicazione per Mondadori delle opere narrative dello scrittore.<sup>9</sup> Indicative di questa percezione sono la quantità, minima, e la tipologia, nostalgica, delle recensioni al volume. Secondo quanto è stato recuperato da Nicoletta Mainardi nell'antologia della critica pubblicata nel volume *Il caso Loria, Il Bestiario* ha all'attivo soltanto due recensioni:<sup>10</sup> una di Giuseppe De Robertis

<sup>7</sup> Cartolina del 6 novembre 1949, intestata «Neri Pozza» (ACGV, AL, I.342.3). Il passaggio da un formale "lei" a un amichevole "tu" dimostra che i due erano entrati rapidamente in confidenza mentre l'assiduità e il tenore della corrispondenza fanno emergere un intimo rapporto di amicizia (per cui cfr. *infra*). Il racconto *Lo zoppo all'ospedale* sarà pubblicato postumo in A. Loria, *Memorie di fatti inventati. Racconti editi e inediti*, a cura di F. Celli Olivagnoli, Firenze, Ponte alle Grazie, 1989, pp. 382-391. Al fine di ricostruire la genesi del *Bestiario* è interessante notare che Loria, già a questa altezza, aveva parlato del progetto a Neri Pozza.

<sup>8</sup> Non poche sono, infatti, le varianti e le correzioni presenti sul quaderno azzurro (per cui cfr. *infra*) utilizzato da Bonsanti per preparare l'edizione, e così, il 29 dicembre 1958, comunicava a Gualtiero Loria: «Spero di aver scelto le soluzioni migliori, quelle su cui Arturo si sarebbe fermato»; poco prima (10 dicembre 1958), inoltre, già gli aveva scritto: «A giorni, molto presto, Ti pregherò di passare da me per ritirare il dattiloscritto del "Bestiario", che anch'esso è finalmente quasi pronto. Non è stato facile scegliere tra le varianti; nell'assumermi certe responsabilità ho pensato che era comunque bene rompere gli indugi, rimettendo a una successiva edizione *critica* la soluzione di alcuni problemi» (ACGV, L, Ic.25 e 23).

<sup>9</sup> Tra il 1959 e il 1962 quattro volumi di Loria, curati da Bonsanti, uscirono nella collana Mondadori «Narratori italiani»: *Il cieco e la bellona* (1959), il volume di racconti inediti *Il compagno dormente* (1960), *Fannias Ventosa: racconti* (1961) e, infine, *La scuola di ballo* (1962). Il progetto si concretizzò, e in modo parziale, diversamente rispetto a quanto concordato dalla casa editrice con la famiglia. Inizialmente erano infatti previsti tre volumi: I. Narrativa inedita – *Le memorie inutili* (romanzo); Racconti inediti (dieci racconti di cui tre lunghi); II. Teatro – *Endimione; Il prigioniero mal consolato; Il giocatore e la fortuna; L'Eco*; un altro atto unico; frammenti del Don Giovanni; III. Poesie, Saggi, Scritti vari – *Bestiario*; liriche; saggi sulle letterature anglosassoni; saggio su Pirandello; corrispondenza scelta, ai quali se ne aggiungeva un quarto contenente le tre raccolte dei racconti. Le informazioni sono tratte dal materiale "Corrispondenza riguardante il progetto editoriale per la ristampa delle opere di Arturo Loria" (ACGV, L, Ic).

<sup>10</sup> Alle due recensioni registrate dal volume, pubblicato con una *Introduzione* di Marco Marchi per Giunti nel 1998, al momento è possibile aggiungerne un'altra, anonima e brevissima, pubblicata su «Il Mulino. Rivista bimestrale di cultura e di politica» (IX, 5, ottobre 1960, p. 429).

e l'altra di Enzo Cetrangolo.<sup>11</sup> Della prima, molto breve e comprensiva anche delle *Settanta favole*, più che il piglio critico colpisce il tono commemorativo:

Fu per lui, allora, [la scrittura delle favole] un ritrovarsi giorno per giorno, o nell'atto del segnar nero su bianco, o a ripensarci su, per favorire, a dir così, il momento creativo. Ricontarsi i termini di quei brevi componimenti, calcolare le battute, dove e quando necessarie, consolarsi di quella saggezza antica che dentro sentiva lievitare ed esprimersi, e chiudere la giornata sulla certezza di quei brevi fogli con la memoria ancora commossa: doveva essere la felicità. Soprattutto per uno che s'era così spesso perso e sprecato, a conversare, a dire. [...] Così noi interpretiamo quel sorridere di Loria (vivo sempre nel nostro ricordo), quando ci salutava incontrandoci, che ci diceva: «Evviva!»; o, com'è in una sua bella, e forse l'ultima, fotografia. Quasi volesse assicurarci: «Ho qualcosa per voi!».<sup>12</sup>

Sulle poesie, invece, viene detto molto poco e quel poco prende le forme di una *excusatio non petita*, volta a difendere il gesto poetico dell'amico: «vi prego, non speculate sulla specie e ragione di questi versi di varia misura (lunghetti anzi che no), e se essi s'accordino come dovrebbero, se armonizzino tra loro».<sup>13</sup>

Della seconda recensione, invece, si può apprezzare lo sforzo critico, il tentativo di interpretare la direzione della poesia del *Bestiario* – inedita, nella misura in cui non segue strade già battute –, come anche l'individuazione della natura biografica di alcuni dei brevissimi componimenti che lo compongono («spesso la figurazione di un animale è legata a memorie autobiografiche»),<sup>14</sup> malinconici ritratti attraverso i quali il poeta instaura un rapporto privilegiato tra sé e gli animali rappresentati che, attraverso questa intima relazione, garantiscono compagnia, conforto e scampo dalla solitudine:

*Il Bestiario* di Loria non segue propositi schematici né orme note; ma sembrerebbe formato da una scelta di liriche tratte da un più vasto corpo e limitata a quelle dove appariscano gli animali come figure della realtà esterna cui l'animo si appoggi per suscitare un colloquio, intimo e segreto e di tono mestamente confidenziale [...]. La storia poetica e umana dell'Autore è qui narrata in trame leggerissime con indulgente saggezza verso gli uomini e le cose; [...] È evidente nell'Autore un bisogno di affetto

<sup>11</sup> Rispettivamente: *L'inventiva di Loria*, in «Tempo», XXI, 44, 3 novembre 1959 e «*Il Bestiario di Loria*», in «Il Veltro», III, 11, novembre 1959, pp. 19-20 (ora in N. Mainardi, *Il caso Loria* cit., pp. 378-382, da qui si intendono tratte le citazioni dalle recensioni).

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 379.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 380.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 381.

e il timore della solitudine, sotto l'assalto della pena notturna (*Il gufo*). E qui la solitudine trova scampo riparando nella compagnia «poetica» degli animali, e un conforto.<sup>15</sup>

Oltre a queste poche recensioni e a questi esili commenti, non c'è altro. La raccolta passa quindi sotto silenzio: poco nota e poco letta, verrà presto dimenticata.

## II.

La perizia con la quale Loria datava la quasi totalità delle carte del *Bestiario* ci permette di delimitare con grande precisione il periodo in cui ha preso forma l'idea della *plaqueette*, ossia il 1946, anno nel quale si concentra la stesura della maggior parte delle poesie, salvo poche eccezioni, sia per quanto riguarda i componimenti che in effetti entreranno a far parte dell'edizione (e che Bonsanti recupera da un quaderno azzurro nel quale Loria, a partire dalla tarda primavera del 1952, iniziò a trascrivere le poesie in vista dell'edizione promessa a Neri Pozza e sul quale, in realtà, continuerà a intervenire sino agli ultimi mesi della sua vita),<sup>16</sup> sia per quanto concerne i testi che ne rimarranno esclusi (poiché assenti dal quaderno).<sup>17</sup> Sebbene quindi cinque delle sessantaquattro poesie siano precedenti,<sup>18</sup> mentre altre sedici successive,<sup>19</sup> la maggior parte dei componimenti era nato proprio nel 1946, ossia a ridosso della fine della guerra e del fallimento del regime fascista e, allo stesso tempo, poco dopo il dramma personale provocato dalla distruzione di «tutti i manoscritti delle opere silenziosamente fatte durante un periodo di circa 15 anni»<sup>20</sup> a causa dei bombardamenti su Firenze che, tra le altre cose, colpirono anche la stanza in Via Por Santa Maria nella quale Loria aveva nascosto le sue carte più preziose, tra le quali quelle del romanzo a cui da anni si stava dedicando con intenso fervore. In effetti, *Il Bestiario* nacque principalmente come tentativo di risarcimento personale e familiare: personale, in quanto segno del raggiungimento della maturità

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 381-382.

<sup>16</sup> Per quanto riguarda il corpus del quaderno azzurro e la tipologia delle scelte di Bonsanti rimando a M. Marchi, «*Il Bestiario*» di Arturo Loria cit. Le varianti presenti in questo testimone sono invece registrate nella mia tesi di laurea: «*Il Bestiario*» di Arturo Loria. Edizione critica sugli originali dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti, rel. S. Carrai, Università di Siena, a.a. 2003-2004.

<sup>17</sup> L'elenco completo dei testimoni, con le relative date, si può leggere *ivi*, pp. 60-124.

<sup>18</sup> Si tratta di: *Il delfino* (1939); *Il serpente d'Asclepio* (1940); *Il pellicano* (1943); *I moscerini e Il merlo* (1945).

<sup>19</sup> Ovvero: *Il grillo*, *La lumaca*, *Il cane*, *Il fenicottero*, *Gli stormi*, *Il porco* e *La pulce* (1947); *Il gatto*, *Il corvo* e *l'allodola*, *Il merlo* (1949); *Il baco da seta*, *La biscia acquaiola* (1951); *L'aquila*, *L'agnello*, *Il rospo* (1952); *Il leone* (1956).

<sup>20</sup> La citazione è tratta dalla bozza, stesa il primo novembre 1952, della prefazione scritta in previsione dell'edizione della *plaqueette* per Neri Pozza (ACGV, AL, II.449), per cui cfr. *infra*.

artistica e dimostrazione del superamento dello stallo che vedeva la sua produzione cristallizzata al 1932; familiare, invece, in quanto segnale di guarigione da quella malattia dello spirito provocata dalla fatale perdita dei manoscritti, per la quale i genitori avevano visto Arturo soffrire terribilmente:

[...] e la ferita in me fu profonda più di quanto non ne dessi segno – sentii in mio padre e in mia madre una comprensione che per un reciproco pudore s'esprimeva solo con quella amorevolezza e riguardo speciale che i genitori usano con un [*var. alt.* quel] figlio che a turno più degli altri ritengono magari a torto si trovi a soffrire nella vita.

E non dico qui quanto il loro sostegno m'intenerisse e mi desse speranza di consolarli con un'opera mia che dimostrasse guarita e, meglio ancora, dimenticata quella ferita. Purtroppo, le forze e gli eventi non mi assistettero secondo la speranza. L'opera da me iniziata con l'entusiasmo di chi intendeva vivere la sua vera vita e dare un frutto unitario che valesse più di quelli perduti e irrecuperabili sia nella disposizione dell'animo, sia nella memoria, trovò mille ostacoli e remore in una scontentezza e malinconia alle quali si aggiunsero bisogni materiali impellenti cui attendere e preoccupazioni d'ordine sempre avverso alla calma e alla pace necessarie alle [*ms* a le] poesie. Via via che il fascicolo di queste vi aumentava nel numero delle sue pagine zeppe di correzioni e di varianti proposte a me stesso, e più mi sembrava illusoria la speranza di riparare in un colpo solo alla perdita di quei lavori che almeno nel ricordo parevano testimonianza di una fede e di una continuità di sviluppo artistico. V'erano [*var. alt.* Ebbi] giorni amarissimi in cui mi sembrava d'indugiare sugli ultimi gradini scivolosi di una scala di cui fossero crollati dietro a me quelli sormontati in passato.<sup>21</sup>

«Malinconia», «tristezza», sensazione di immobilità o, al contrario, di involontario e inevitabile scivolamento verso un passato che non esisteva più perché spazzato via, cancellato con un colpo di spugna, sono chiari segnali di uno stato depressivo – pubblicamente celato ma percepito dalla famiglia e dagli amici più intimi – dal quale il poeta cercava di guarire. Che *Il Bestiario* fosse una cura e, allo stesso tempo, prova dell'efficacia della medesima, lo confermava lo stesso Loria proprio nella bozza appena citata della prefazione, composta significativamente il primo novembre 1952, ovvero il giorno di Ognissanti nel quale i cristiani non solo sono soliti ricordare i santi ma anche i propri morti.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> *Ibidem.*

<sup>22</sup> Nonostante Loria fosse nato da genitori di credo diverso (il padre era di fede ebraica mentre la madre cattolica), all'età di cinque mesi ricevette il battesimo. Come ha recentemente ricostruito Enio Bruschi, quello del 23 marzo 1939 fu un "secondo battesimo", in seguito annullato, «frutto dell'ansia di certificare, non essendo in grado di esibire la documentazione originale, la propria appartenenza alla religione cattolica», in un periodo nel quale le perse-

Manifestare, scrivendo nero su bianco, la responsabilità morale della pubblicazione – sciogliendo un voto contratto a suo tempo con i genitori, dedicando alla loro memoria la *plaquette*, nella speranza di ottenere da loro «angelico perdono»<sup>23</sup> – avrebbe potuto concedere a Loria un minimo di serenità, la possibilità di un riscatto, e decretare, una volta per tutte, la rinuncia al proposito, ossessivo e malato, di riscrivere a memoria il romanzo perduto. La rilevanza del *Bestiario*, e della sua “funzione sanitaria”, è dimostrata anche dal fatto che tutti gli amici conoscevano il progetto e, a loro modo, lo sostenevano: tre poesie – *Il moscon d'oro*, *I moscerini* e *Il pipistrello* – uscirono infatti su «Letteratura» dell'amico Bonsanti (1946), mentre altre due – *La lucertola* e *La scolopendra* – su «Comunità» (1949).<sup>24</sup> Queste ultime poterono vedere la luce in rivista solo grazie alla costanza di Giorgio Soavi che, per più di un anno, continuò a scrivere a Loria per ottenere da lui alcune delle poesie del *Bestiario*. Alla richiesta generica di qualche componimento della *plaquette* in preparazione (marzo 1948), Soavi sostituì quella specifica di uno di essi, *Il Granchio* (dicembre 1948-maggio 1949), per ottenerne, infine, tre: *La lucertola*, *La scolopendra* e *I muscoli*; il terzo di essi fu tuttavia escluso dalla pubblicazione, difficile stabilire se per effettive questioni di spazio o a causa della dichiarata difficoltà di lettura dell'ultimo verso:<sup>25</sup>

Caro Loria,  
 grazie, grazie mille per avermi inviato le poesie. Sono molto contento, ho finito ora di ricopiarle a macchina, perché altrimenti non mi sarebbe riuscito di leggerle con il giusto tono.

A me piacciono; credo che, per ragione di spazio solo due di esse andranno pubblicate. Per ora, io preferisco la *lucertola* e la *scolopendra*. Della terza [*scil. I muscoli*],<sup>26</sup> mi rimane oscuro (per la scrittura), l'ultimo verso:

---

cuzioni razziali, come è ben noto, erano molto feroci (E. Bruschi, *Moravia, Loria, Debenedetti e Terracini. I «Narratori d'oggi» (1939) e la censura antisemita*, in «Studi italiani», XXXIV, 1, 2022, pp. 41-83; pp. 72-73 e nota 113). Con ciò, ovviamente, non si intende dire che la fede di Loria non sia stata autentica o che, al contrario, sia stato un convinto cattolico, ma che l'educazione materna deve averlo reso sensibile a certe ricorrenze cristiane.

<sup>23</sup> ACGV, AL, II.449.

<sup>24</sup> Rispettivamente «Letteratura», VII, 5, settembre-ottobre 1946, e «Comunità», III, 4, luglio-agosto 1949.

<sup>25</sup> Si può ricostruire tutta la vicenda attraverso la corrispondenza tra Arturo Loria e Giorgio Soavi (cfr. ACGV, AL, I.387.1, 7, 9-12).

<sup>26</sup> Nella mente di Loria, il progetto strutturale del *Bestiario* fu piuttosto chiaro fin dall'inizio: già a questa altezza, ad esempio, le tre poesie proposte a Soavi formavano un nucleo compatto e si succedevano una di seguito all'altra come poi avverrà nel *Bestiario* nel quale, almeno per queste poesie, Bonsanti aveva seguito l'ordimento presente in un indice manoscritto conservato all'interno del quaderno azzurro (dove le tre poesie occupano dalla V alla VII posizione): «Le poesie sono raccolte nell'ordine stabilito dall'indice manoscritto su un foglio steccato, nel quale si leggono i titoli di altre poesie che fin'oggi non risulta siano state scritte» (A. Bonsanti, *Nota* a Loria, *Il Bestiario* cit., p. 5). I casi nei quali l'amico aveva disatteso l'ordinamento dell'indice sono stati analizzati nel mio «*Il Bestiario*» di Arturo Loria cit., pp. 93-96.

... di ciò che porta dai monti del largo.

È così, non è vero? Per il resto è tutto chiaro. Mentre le ricopiavo mi sono sorpreso a romperle [*sic*] un verso, il settimo della lucertola:

Perché t'arresti alle voci dei bimbi?

Io dissi:

Perché t'arresti alle voci?

E mi era sembrato più bello, più forte.

Però: per questo numero 3 che esce tra dieci giorni circa è naturalmente tardi. Ma io penso che lei se lo sia già immaginato. Non le secca vero? Usciranno nel numero 4. Stia tranquillo, le manderò le bozze. (e chissà che da qui ad allora lei non ci ripensi e mi mandi il granchio. Ero certissimo di trovarlo.)

Quando ha più tempo mi mandi quella sua bella foto con il giaccone bianco a righe e le notizie.

E per intanto grazie ancora per la sua prova d'amicizia.

Con affetto

Suo G. Soavi<sup>27</sup>

Inoltre, Loria ne parlava continuamente, leggeva e recitava le sue poesie ad amici vecchi e nuovi. Tra questi, Neri Pozza che, come abbiamo visto, confessò di essere rimasto colpito dalle poesie del *Bestiario* e dai loro versi, impressi «nella memoria con una strana ostinazione».<sup>28</sup>

### III.

Questo nuovo rapporto di amicizia con Neri Pozza, conosciuto all'inizio dell'autunno del 1949, divenne ben presto assiduo e intimo.<sup>29</sup> Dalla corrispondenza tra i due,<sup>30</sup> che sin da subito si fece piuttosto fitta, si evince infatti che Loria divenne una sorta di consulente editoriale di Pozza: «Il consiglio che domando a te, che sei dentro nella cultura europea, non è senza interesse; e tu capisci quanto importi e conti per me un'idea – dico un suggerimento vivo» scriveva, ad esempio, Neri a Loria l'11 gennaio 1950;<sup>31</sup> e, ancora, il 25 gennaio dello stesso anno aggiungeva: «Tieni presente però che io gradirò sempre i tuoi consigli, pronto a realizzarli qualora incontrino momento e possibilità editoriale».<sup>32</sup> Inoltre, Loria fece per Pozza da mediatore con alcuni scrittori, soprattutto fiorentini, come

<sup>27</sup> ACGV, AL, I.387.12.

<sup>28</sup> Cfr. *supra* e nota 7.

<sup>29</sup> Si veda anche il ritratto che di Loria ha fatto Neri Pozza (*I romanzi di Arturo Loria*), pubblicato in N. Pozza, *Vita da editore*, a cura di A. Colla, Vicenza, Neri Pozza, 2016, pp. 225-228.

<sup>30</sup> Essa è in parte conservata nel Fondo Loria dell'ACGV (I.342.1-10 e I.239.112-113), in parte nell'Archivio Casa editrice Neri Pozza (Corrispondenza varia 1-63, u. a. 24) conservato dalla Biblioteca Bertoliana di Vicenza.

<sup>31</sup> ACGV, AL, I.342.7.

<sup>32</sup> ACGV, AL, I.442.8.

ad esempio Roberto Papi;<sup>33</sup> questi, infatti, che avrebbe dovuto pubblicare con Pozza il volume *Fine delle villeggiature*, sfuggiva e rinviava ripetutamente la consegna del suo lavoro, dando all'editore la sensazione di sottrarsi ingiustificatamente agli impegni presi:

D'un'altra cosa devo renderti edotto; di Roberto, che mi ha ciurlato nel manico; che – dopo il mio viaggio a Firenze e le sue assicurazioni d'uomo d'onore – mi ha lasciato in questi giorni cadere il libro dall'alto, dicendomi un sacco di stupidaggini che non stanno né in cielo né in terra.

Non sarò certamente io a credere che i racconti si fabbrichino a tavolino; ma lui, ora, ci gioca attorno, e gioca con me, e soprattutto con un programma di lavoro. L'editoria è un'industria e Papi non lo capisce. Io non posso permettergli questo, soprattutto se considero che mi tratta da amico, che con me è doppia cattiveria saltarmi via così. Con Bompiani, Mondadori, ecc. non lo avrebbe fatto.

Ho scritto a lui e a Vittorina; e non sono stato morbido. Papi dovrebbe infine capire che un'occasione così non gli capiterà più.

Come devo comportarmi ora? Io, per me, non gli scriverei più una riga, e farei certamente bene. Non posso correre dietro agli acchiappa nuvole.

Affido la cosa alla tua delicatezza d'amico, e al tuo aiuto. Ma – fuori dai denti – sono scontento di questo uomo che si spreca così.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Ricostruendo le origini della sua collana di narrativa, Pozza ricorderà essergli stato presentato dallo stesso Arturo Loria: «Dopo i fatti successi dal 1940, nel 1949 mi pareva proprio arrivato il momento di avviare una collana di narrativa che facesse il punto, magari in forma di cronaca, di eventi non del tutto vili: almeno dall'8 settembre 1943 al 25 aprile 1945. E non avevo capito allora che le ferite di quei mesi erano ancora aperte. Nessuno, fra gli scrittori italiani, aveva tenuto un *diario*, compromettente per la sua vita [...]. Ne avevo parlato con gli amici di Venezia e di Firenze [...]; con Arturo Loria proprio a un tavolo delle Giubbe Rosse, che mi fece subito il nome di Roberto Papi, autore del *Piripino*, fortunato forse fra i suoi colleghi fiorentini che lo consideravano uno stravagante» (N. Pozza, *Vita da editore* cit., pp. 18-19).

<sup>34</sup> Lettera di Neri Pozza ad Arturo Loria, 25 gennaio 1950 (ACGV, AL, 342.8). Il volume di memorie, nella corrispondenza indicato come *Fine delle villeggiature*, uscirà nel 1950 con il titolo *Piccolo giudizio universale*. Pozza programmò il viaggio fiorentino, durante il quale conobbe di persona Loria e consolidò l'amicizia con lui (per cui cfr. *supra*), proprio per incontrare Papi e stabilire i termini della collaborazione: «Carissimo Roberto, | questo mio discorso è molto serio, perché ho finito da poco tempo di leggere *Fine delle villeggiature*. Il racconto è eccezionale e di un'estrema novità. Non trovo nulla di simile nella letteratura italiana odierna, e per imparentarti dovrei cercare il Kafka angelico; ma sarebbe sempre un'altra cosa. Dunque lo stampo. Ma prima di farlo voglio leggere i racconti, e per far questo – e accelerare la procedura – sono disposto a venire a Firenze, con Lea, da un sabato a un lunedì, a fare l'editore. | Io ritengo di aver fatto con te una vera scoperta, ma voglio poter toccare tutto, e mettere fuori il meglio che hai, per fare un volume da dar battaglia. Sfondremo di sicuro: altro che Buzati e Landolfi!». La risposta amareggiata e furiosa di Pozza alla dilazione di Papi risale al 19 gennaio 1950, ed è molto vicina al messaggio inviato a Loria: «Caro Roberto, | tu vorresti un editore inventato apposta per te, che ti seguisse in tutti i tuoi colpi di fantasia, cadute, umori e ozi. Purtroppo – lo immagini, no? – fare l'editore è un mestiere simile a quello del bancario. Ed è fatto di molto danaro, scadenze, termini fissi che devono essere rispettati, eccetera. | Ma anche inventato da te, l'editore finirebbe per fallire in breve. Lo dico senza drammatizzare. A Bompiani, Mondadori o simili, non avresti scritto una lettera come hai scritto a me. Ne saresti stato trattenuto dall'autorità diversa del nome, e dalla campana che costoro possono

La fiducia che reciprocamente l'uno riponeva nell'altro permise quindi di costruire un'amicizia profonda e di instaurare una confidenza tali da concedere loro la libertà di confrontarsi su argomenti delicati, come le difficoltà economiche incontrate rispettivamente dalla casa editrice di Pozza («ormai non è più una questione di un colpo al cerchio e uno alla botte: ormai è questione di lavorare in altri campi per mantenere questa impresa e non dover smettere le armi prima che sia giunto il momento giusto»)<sup>35</sup> e dall'azienda di famiglia Loria che, intorno agli inizi degli anni Cinquanta, attraversava difficoltà economiche importanti,<sup>36</sup> per affrontare le quali lo scrittore dovette sottrarre tempo all'attività artistica e, come gli altri membri della famiglia, persino rinunciare a percepire uno stipendio, come segno di solidarietà nei confronti dei dipendenti e garanzia di affidabilità per le banche con le quali i Loria stavano cercando di ottenere un concordato di pagamento dei debiti entro 18 mesi.<sup>37</sup>

(È dal Gennaio di quest'anno che nessuno di noi percepisce più uno stipendio dall'azienda: un sacrificio che ci ha posti in ottima luce, ma che ci ha obbligato a disfarci di cose che ci erano care. Questo rimanga tra noi: te lo dico perché tu non ti stupisca vedendo che io ho accettato la proposta della RAI per 2 ben pagate conversazioni sulla cultura inglese del dopo-guerra. Cerco anch'io di avere qualche entrata e quindi i mezzi per pagare puntualmente, come sempre, i miei fornitori personali).<sup>38</sup>

suonare. A me, che ti sono amico, puoi scrivere così e anche peggio; si sa, io sono Pozza, e mi devo fare. | Renditi conto di una cosa: che partendo di lì, un mese e otto giorni fa, avevo avuto da te una promessa. Mi sarebbe piaciuto che tu avessi domandato un altro mese per finire. Non si fabbricano a tavolino i racconti, ci vuol altro. Ma scrivermi che non sai quando finirai, che non hai ancora cominciato a copiare e che è troppo difficile; e poi domandarmi a che punto sono con la mia organizzazione (ci corre di mezzo l'impegno tuo) è roba che non sta né in cielo né in terra. | Tu non preoccuparti d'altro che di finire il libro. Questo deve essere il tuo pensiero. [...] E non prendere male questa lettera, perché saresti fuori dalla verità. Questa non viene da un editore seccato ma da un amico deluso e rattristato della tua possibile ingenuità. | Desidero sapere, ma sul serio e fuori di ogni possibile equivoco: 1) il titolo del libro (anche provvisorio) perché devo fare i primi annunci sul "Giornale della libreria"; 2) quando potrò avere il manoscritto completo». Una lettera di fine febbraio dimostra come Pozza si fosse in realtà rapidamente rasserenato con Papi: «Mio caro, fa presto, lavora, fa questo libro». Le lettere, rispettivamente del 23 novembre 1949, 19 gennaio e 23 febbraio 1950, si leggono in N. Pozza, *Vita da editore* cit., pp. 46 e 48-50). Si veda, inoltre, il raccontino *L'"horror vacui" di Roberto Papi*, *ivi*, pp. 229-232.

<sup>35</sup> Minuta di Neri Pozza ad Arturo Loria, 7 ottobre 1952 (Archivio Casa editrice Neri Pozza, Corrispondenza varia 1-63, u. a. 224).

<sup>36</sup> Secondo quanto Loria scriveva a Enrico Terracini il 20 dicembre 1951, la fabbrica di Montevarchi fu costretta «a chiedere l'amministrazione controllata nel tentativo di porre rimedio ad un dissesto causato in primo luogo dagli eccessivi costi del personale» (*Arturo Loria. Mostra di documenti*, a cura di M. Marchi, con la collaborazione di S. Loria e L. Melosi, Casalecchio di Reno, Grafis, 1992, p. 71).

<sup>37</sup> Lettera di Arturo Loria a Neri Pozza, 20 dicembre 1952 (Archivio Casa editrice Neri Pozza, Corrispondenza varia 1-63, u. a. 224).

<sup>38</sup> Lettera di Arturo Loria a Neri Pozza, 24 ottobre 1952 (Archivio Casa editrice Neri Pozza, Corrispondenza varia 1-63, u. a. 224). Le difficoltà economiche compromisero anche la sa-

Proprio uno dei giudizi di Loria (o forse un vero e proprio consiglio editoriale?) a proposito di un volume di poesie di Palmieri pubblicato per l'appunto da Pozza<sup>39</sup> divenne la scintilla che innescò l'assiduo corteggiamento dell'editore per ottenere *Il Bestiario*: «Ma tu, col tuo vecchio fiuto, hai capito subito di che si trattava [scil. Palmieri, *Poesie* cit.]. [...] IL BESTIARIO potrebbe venire un'edizione così, magari con qualche disegno; lo sento nell'aria che è il tuo momento». <sup>40</sup> Lo scambio epistolare fa emergere in modo piuttosto chiaro come Pozza avesse adottato quell'atteggiamento che, per sua stessa ammissione, aveva rivendicato come suo proprio: non quello di puro e semplice editore, ma di guida morale; scriveva infatti allo stesso Palmieri: «lei non vorrà dire che io sono un editore, *sic et simpliciter*, che prende un autore e lo stampa. Io sono uno sfruttatore degli autori, nel senso morale, accanitissimo». <sup>41</sup> In effetti Pozza, tra la primavera del 1951 e i primi mesi del 1953, prese per mano Loria e cercò di condurlo, con delicatezza ma, allo stesso tempo, con determinazione, a staccarsi dalle poesie del *Bestiario* per farne un libro, anzi il libro che avrebbe dovuto inaugurare la sua collana «Poesia». <sup>42</sup>

Intuita l'urgenza della pubblicazione della *plaque*, Pozza allentò gradualmente la presa sulla richiesta di un'opera narrativa e, al contrario, iniziò a incalzare Loria per il *Bestiario*, invitandolo per prima cosa a non essere troppo critico con se stesso:

[...] io ti esorto con grande energia a buttare da parte gli scrupoli. Noi, lavorando, altro non facciamo se non fare i commentatori e i commemoratori di noi stessi. Questo continuo lavoro di sovrapposizione del critico sull'artista inibisce la creazione. Io credo che il BESTIARIO diventerà con gli anni un libro grosso, magari di sessanta poesie (delle quali dieci saranno pur belle, cioè tali da affidare al tempo), ma intanto perché non te ne stacchi e ne fai un libro di trenta liriche o magari venticinque?<sup>43</sup>

---

lute, già di per sé fragile, di Arturo che, nella lettera del 20 dicembre 1952, confessava a Neri: «Sono stato a letto per vari giorni con due consecutivi attacchi d'influenza. Si vede ch'io mi son fatto delicato e che vivere in una casa solo qua e là stiepidita da qualche stufa elettrica non è gradito ai miei umori di reumatico» (*Ibidem*).

<sup>39</sup> E.F. Palmieri, *Poesie*, con una nota di R. Simoni, Venezia, Neri Pozza, 1950.

<sup>40</sup> Lettera di Neri Pozza ad Arturo Loria, 17 febbraio 1950 (ACGV, AL, I.342.9).

<sup>41</sup> La citazione della lettera di Pozza a Palmieri è tratta da N. Pozza, *Vita da editore* cit., p. 44.

<sup>42</sup> Pozza teneva molto alla collana e, infatti, scriveva a Papi il 4 dicembre 1951: «Non è un affare stampare libri di poesia in un mondo che tira alle cose più perfide e volgari; ma è sempre una testimonianza civile, e noi vogliamo lavorare per il domani. Anche se non sappiamo che cosa il domani ci riserba. Ma come il grano non vuole essere mescolato al loglio, anche se vi cresce e matura insieme, noi vogliamo la distinzione» (la citazione è tratta da N. Pozza, *Vita da editore* cit., p. 21, nota 16).

<sup>43</sup> Lettera di Neri Pozza ad Arturo Loria, 16 aprile 1951 (ACGV, AL, I.342.11).

Giudicato vano l'invito a non essere eccessivamente esigente con se stesso, Pozza, a distanza di qualche mese tornò a punzecchiare l'amico sull'acribia applicata alla scrittura delle poesie, reputata addirittura superiore a quella di Leopardi che, se avesse adottato il suo stesso atteggiamento, avrebbe persino rinunciato a stampare certi canti: un «libro di poesie tutto perfetto», commentava Pozza, «è un libro disumano». <sup>44</sup> Colpito nel vivo da questa provocazione, Loria rispose immediatamente, dando ragione all'amico; sebbene il lavoro dei mesi appena trascorsi fosse stato propizio alla sistemazione di alcune delle poesie più «tormentate e tormentose» del *Bestiario*, il poeta confessava, in ogni caso, di trovarsi

vicino al limite oltre il quale l'opera rischia di peggiorare, di diventar "disumana". Ma ciò che io perseguo ora è (se non mi sbaglio) una più alta concordanza dei vari motivi che la costituiscono. Ecco perché vorrei riempire ancora un vuoto o due e incidere meglio alcuni particolari, qua e là. <sup>45</sup>

La proposta di Pozza divenne più concreta all'inizio del 1952, quando l'editore scrisse a Loria con l'intenzione di riprendere, sulla stampa della *plaquette*, «un discorso nemmeno interrotto»: <sup>46</sup> la pubblicazione delle poesie, che avrebbe potuto concretizzarsi nel giro di brevissimo tempo, secondo Pozza sarebbe riuscita finalmente a liberare Loria da un problema e, contemporaneamente, a rendere omaggio ai suoi cari. Evidentemente il poeta aveva confessato all'amico il valore e il senso delle poesie del *Bestiario*, dei testi attraverso ai quali, come scriverà a fine ottobre nella bozza della prefazione, sperava di ottenere l'angelico perdono dei genitori nel frattempo scomparsi <sup>47</sup> e con i quali intendeva

<sup>44</sup> Lettera di Neri Pozza ad Arturo Loria, 24 agosto 1951 (ACGV, AL, I.342.12).

<sup>45</sup> Lettera di Arturo Loria a Neri Pozza, 27 agosto 1951 (Archivio Casa editrice Neri Pozza, Corrispondenza varia 1-63, u. a. 224).

<sup>46</sup> Minuta di Neri Pozza ad Arturo Loria, 20 febbraio 1952 (Archivio Casa editrice Neri Pozza, Corrispondenza varia 1-63, u. a. 224).

<sup>47</sup> Le «poesie del mio Bestiario mi sembravano una silloge autobiografica incompleta e rudimentale ma intorno alla quale valesse la pena di operare con speranza di angelico perdono da parte dei miei morti» (ACGV, AL, II.449). Il padre era infatti venuto a mancare da poco, alla fine del 1951, mentre la madre era scomparsa nel dicembre del 1948. La sua morte venne dolorosamente registrata anche in uno dei testimoni di *La lucertola* (all'altezza del 15 dicembre 1948), nel quale il poeta annotò semplicemente: «Mamma!» (ACGV, AL, II.397). Loria era profondamente legato ai genitori, come riconosce con grande commozione Soavi che, nel messaggio di condoglianze, scriveva significativamente: «ricevo la sua lettera, con la notizia della morte di sua madre. | La morte dei genitori, io lo so, può esser nulla; e può essere, invece, la ragione per la quale si sta al mondo. Io ho perduto il Babbo quando avevo dieci anni d'età. Tutto quanto posso dire di lui è questo: che mi avrebbe comprato una bicicletta nuova quando fossi stato promosso. Ma, non ho avuto un Padre che mi ha visto andare in guerra e tornare, un uomo, lui, che mi vede ora ridere da grande. | Se oggi mi rendo conto di quanto

rappresentare una serie di esempi di vita che, colti liricamente, dovevano costruire «quella particolare autobiografia e paziente cosmogonia di cui mi rinasceva la necessità morale e l'ambizione artistica». <sup>48</sup> Nonostante le resistenze di Loria, oberato dalle incombenze familiari legate alla gestione della crisi della fabbrica, Pozza continuò a sollecitare l'amico, prospettandogli l'opportunità di pubblicare il libriccino prima dell'estate, così da sfruttare il clima dei premi letterari, propizio a risollevar l'interesse, dei critici e del pubblico, intorno al suo lavoro. La risposta di Loria fu, tuttavia, ancora una volta ferma nell'opporre un rifiuto:

Non passa giorno ch'io non lavori al "Bestiario" e spesso con buoni risultati; ma troppe sono ancora le poesie che abbisognano di un giro di vite per presentarsi decentemente. Non mi preoccupo tanto di una redazione definitiva, quanto di una redazione che regga e che serva davvero a risollevar un po' di interesse intorno al mio operare. Comprendo benissimo il tuo problema di editore e la verità di quanto mi esponi circa l'estate e il lavoro letterario posto in rilievo dalle notizie sui premi; ma, purtroppo, sono lontano dalla mèta. Le poesie da considerarsi finite non sono più di 16 o 17: poche, come ben vedi, e non è facilmente prevedibile quando le altre 20 o 25 saranno a punto. Comunque, hai la mia promessa

importi subire una perdita di questo genere, è perché l'ho capito ieri sera, leggendo e rileggendo la sua lettera. E allora le dico: sia forte del suo amore per i genitori, lei che li conosce e che ha vissuto con loro» (lettera di Giorgio Soavi ad Arturo Loria, 28 dicembre 1948, ACGV, AL, I.387.8). Significativa anche la missiva di Clotilde Brewster People, l'amatissima Cloclo, inviata ad Arturo il 23 dicembre 1948: «Mio Arturo carissimo ti abbraccio e piango con te.> Oh caro caro quanto vorrei essere con te in questo grande momento della tua vita.> La tua cara dolce madre non è più con te ed io non posso farti sentire quanto ti sono vicina, quanto capisco che cosa unica era il tuo amore per tua madre. L'ho sentito dal momento che ti ho conosciuto da ogni parola che mi hai detto o scritto di lei in tutti questi anni. Prendi le mie mani nelle tue e preghiamo insieme. Che Dio ci dia la fede e la forza di essere degni di lei che ora è lassù. | [...] E tu mio amato Arturo che sei sempre stato come un angelo custode per i tuoi genitori so che farai tutto e per dar forza e coraggio a tutti. Che Dio ti benedica e aiuti. Ho il cuore troppo pieno per poterti dire quanto sento e sono con te.> Ma so che tu lo sai e questo mi consola un po' di non poter esser con te. | Ti abbraccio Arturo | Sempre tua | Cloclo» (ACGV, AL, I.69.33). Sempre Clotilde scriveva a Loria, in occasione della scomparsa del padre, il 29 dicembre 1951: «Arturo mio caro caro come posso dirti quanto ti sono vicina.> Quanto capisco cosa voglia dire per te che una persona così unica come vostro padre non sia più con voi. Tutto quello che durante gli anni mi hai raccontato di lui mi sta presente come se ti sentissi parlare ora e sento quanto devi aver sofferto durante questa battaglia per la sua vita. Caro caro Arturo ti abbraccio e prego con te.» (ACGV, AL, I.69.99). La figura della pittrice è stata ricostruita nel volume *1915-1997. Clotilde People dalla Toscana all'Egeo*, a cura di S. Ragionieri, Livorno, Sillabe, 2004, dove è possibile leggere alcune delle lettere inviate a Loria («*Sentir mondi*». *Lettere di Cloclo ad Arturo Loria*, *ivi*, pp. 118-127) e la poesia che Arturo ha composto per lei il 20 luglio del 1946: «Oh, di nuovo congiunta alla tua terra, / alla sua luce, perché soffrire / dopo il lungo viaggio / se ricchezza ne porti di figli nati lontani? / Tocca a te di formarli, di svelare / ai loro occhi il mondo che tu ami / e che temi inespreso rimanga / sotto il peso dell'opra quotidiana. / Tutto ritroverai, madre amorosa / con più ricco sentire. Abbi fede» (*ivi*, p. 84; la poesia è stata pubblicata anche da Marco Marchi: *Loria poeta*, in *La zona dolente. Studi su Arturo Loria*, a cura di M. Marchi, Firenze, Giunti, 1996, p. 165).

<sup>48</sup> Si tratta della prefazione preparata per Neri Pozza (ACGV, AL, II.449).

di lavorare tutti giorni al “Bestiario”. Mi piacerebbe molto esser la prima pietra della collana; tuttavia non vorrei mai che il mio ritardo venisse ad intralciare i tuoi progetti in quanto editore.<sup>49</sup>

In ogni caso, lo scrittore stava lavorando seriamente per riuscire a dare corpo e vita alla *plaque*, in previsione di poterla consegnare nelle mani dell’amico Neri. Ce lo confermano alcuni dati. Prima di tutto, il poeta aveva accluso alla lettera per Pozza una della poesie, *Il granchio*, a garanzia delle proprie buone intenzioni: «Perché tu non storca la bocca, deluso di me e del mio contegno, ti scrivo qui di faccia “Il Granchio”, di cui solo ieri ho raggiunto un testo limpido come desideravo».<sup>50</sup> In secondo luogo, in quello stesso periodo, Loria aveva comprato a Parigi quel quaderno azzurro nel quale via via intendeva trascrivere le poesie che sentiva definitive; sempre a Parigi, poi, aveva incontrato Antonini,<sup>51</sup> al quale aveva provato a recitare a memoria una delle poesie del *Bestiario: L’aspide*.<sup>52</sup> Rientrato a Firenze, Loria aveva poi scritto al critico una prima lettera contenente una versione della poesia che non era riuscito a ricordare a mente («Qui di faccia vi scrivo la mia poesia dell’“Aspide” – quella che non ricordavo – in segno di affetto e di voglia di essere con Voi»)<sup>53</sup> e una seconda per ribadire che si trattava di una redazione passibile di miglioramenti durante il lavoro di revisione che stava portando avanti proprio per Neri Pozza.<sup>54</sup> La bozza della prefazione, la cui stesura “propiziatoria” era stata suggerita dallo stesso editore, è inoltre garanzia del fatto che Loria avesse davvero intenzione di tentare di confezionare il libriccino per la fine dell’anno, anche se poi l’intenzione non riuscì effettivamente a concretizzarsi:

Mentr’ero a letto, ho cercato di lavorarci ancora; ma la mia testa era altrove, e allora ho dovuto contentarmi di scrivere delle favole e favolette di un gusto tutto mio personale che, rilette ora, non mi sembrano troppo cattive. Anche di quelle, a suo tempo, farò un libretto, e così saremo diventati tutti favolisti.<sup>55</sup> Ci dev’essere un bacillo speciale nell’aria! [...]

L’idea che tu sia così fraterno e generoso da aspettare le mie poesie mi commuove, caro Neri. Mi piacerebbe tanto di dirti: ecco, doman l’altro le

<sup>49</sup> Lettera di Arturo Loria a Neri Pozza, 5 aprile 1952 (Archivio Casa editrice Neri Pozza, Corrispondenza varia 1-63, u. a. 224).

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Sull’esclusione di Loria, ad opera di Giacomo Antonini, dall’antologia *Narratori d’oggi* si veda E. Bruschi, *Moravia, Loria, Debenedetti e Terracini* cit.

<sup>52</sup> Cfr. Lettera di Arturo Loria a Giacomo Antonini, 30 aprile 1952 (ACGV, GA, 1.142.19i). Ringrazio l’amico Enio Bruschi per la preziosa segnalazione.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Cfr. Lettera di Arturo Loria a Giacomo Antonini, 23 giugno 1952 (ACGV, GA, 1.142.19l).

<sup>55</sup> Carlo Emilio Gadda aveva infatti appena pubblicato per Neri Pozza il suo *Primo libro delle favole*.

avrai; ma io so che non sono ancor degne della tua attesa. Cosa manca? Pochissimo e moltissimo come ti farei vedere se ti avessi qui con me. Le ho presenti; non le dimentico e, appena posso, ci lavoro.<sup>56</sup>

Infine, a corroborare questa ipotesi, si aggiunge un altro elemento puramente materiale. Nel Fondo Loria è conservato un foglio pentagrammato che Loria deve aver utilizzato come cartellina per conservare i testi che, nel periodo della corrispondenza con Pozza, ha utilizzato come contenitore per le versioni delle poesie via via portate in pulito. La prima facciata del foglio recita: «Arturo Loria | *Il Bestiario* | (Prove e appunti: testi finiti) | 1951-1952-1953». A questo appunto, vergato con penna stilografica blu, è aggiunto un appunto a lapis – il numero «26», cerchiato – a indicare, forse, i testi portati a termine.<sup>57</sup>

Il progetto per Pozza subì senz'altro una battuta d'arresto con la (ri)pubblicazione del volumetto, già pozziano, di Antonio Barolini *La gaia gioventù*,<sup>58</sup> che all'inizio del 1953 andava a inaugurare la collana «Poesia» che avrebbe dovuto vedere la luce con *Il Bestiario*.<sup>59</sup> Loria ricevette il libriccino all'inizio di giugno:

Ho letto, in quella di Barolini, la tua prefazione editoriale, scritta in tono fermo e robusto. È una bella pagina, e mi ha commosso. Dunque, sono contento di vedere che la tua attività editoriale continua e validamente. Ora, hai dato inizio alla “collana di poesia”! Ciò mi ricorda quanto io sia colpevole con i miei indugi a liberarmi del “Bestiario”. Non pensar male di me, caro Neri. Cerca di figurarti un po' la mia vita di questi ultimi anni, tra guai innumerevoli e fatiche estranee all'arte. [...] intendo

<sup>56</sup> Lettera di Arturo Loria a Neri Pozza, 20 dicembre 1952 (Archivio Casa editrice Neri Pozza, Corrispondenza varia 1-63, u. a. 224).

<sup>57</sup> Sebbene al momento della sistemazione del Fondo Loria il materiale del *Bestiario* sia stato smembrato e suddiviso in cartelline contenenti le diverse versioni di uno stesso soggetto – e per questo non è dato sapere se la cartellina contenesse dei testi, né conoscere quali fossero o avere conferma della loro consistenza – è comunque interessante che il foglio sia conservato insieme alla bozza della prefazione per Neri Pozza (ACGV, AL, II.49). Sul Fondo si veda G. Manghetti, *Il Fondo Loria*, in *L'opera di Arturo Loria*. Atti del convegno (Firenze, 21-23 febbraio 1991), a cura di R. Guerricchio, Firenze, Festina Lente, 1993, pp. 185-191.

<sup>58</sup> Il volumetto fu stampato, per la prima volta, a Vicenza nel 1938, sotto il marchio fittizio, creato *ad hoc*, Edizioni dell'Asino Volante. Barolini, che era stato messo al bando dal regime fascista per reato d'opinione, non riusciva a pubblicare la sua raccoltina e poté farlo solo grazie all'intervento di Pozza che, fattosi consegnare il manoscritto, contattò un tipografo e si fece fare un preventivo per 250 copie da stamparsi dietro un'etichetta di comodo; con prospetto di spese alla mano, Pozza tornò da Barolini e, insieme, stilarono una lista di possibili acquirenti. Come nome per l'editore fu scelto appunto L'Asino volante, un «nome un po' buffo, tale da eccitare la curiosità dei compratori», e per il quale Birolli disegnò il logo. La vicenda è ricostruita nel volume di N. Pozza, *Vita da editore* cit. alle pp. 147-148, da cui è tratta anche la citazione (p. 148).

<sup>59</sup> La collana che prende le mosse dalla *plaqueette* di Barolini, il quale aveva chiesto di ristampare il suo libro reintegrato delle parti fatte tagliare dalla censura, ospiterà numerosi volumi di grande pregio (cfr. N. Pozza, *Vita da editore* cit., pp. 21-23).

salvare energie e tempo per il “Bestiario” e le altre cose mie. [...] Intanto, m'è caro assicurarti che lavoro al “Bestiario” e che penso a te con affetto e gratitudine.<sup>60</sup>

Non è un caso, quindi, che a questa lettera del giugno del 1953 ne sia seguita una soltanto, di un anno e mezzo dopo, nella quale l'editore tornava a rammentare a Loria l'opportunità di riprendere le loro «amichevoli conversazioni»: dopo aver stampato il secondo volumetto della collana «Poesia» – *Pianissimo* di Camillo Sbarbaro (1954) –, Pozza pensava di poter convincere, grazie allo “sfruttamento morale” dei suoi autori, l'amico a pubblicare *Il Bestiario*, ma Loria non era e non sarebbe mai diventato uno dei suoi autori: il 15 febbraio del '57 morì senza aver avuto modo di dare l'ultima mano alla raccolta.

<sup>60</sup> Lettera di Arturo Loria a Neri Pozza, 8 giugno 1953 (Archivio Casa editrice Neri Pozza, Corrispondenza varia 1-63, u. a. 224).





scrittura/lettura/ascolto

## Il bisogno di un tempo laterale. Del Giudice, Bazlen e «le storie di Ljuba»

MANUEL CARITTO

*Università di Pisa*

m.caritto@phd.unipi.it

JACOPO PARODI

*Università di Pisa, Università degli Studi di Siena*

j.parodi@phd.unipi.it

**Abstract.** This essay aims to present an absolutely unprecedented aspect of the texture of Daniele Del Giudice's *Wimbledon Stadium*, 1983. It is an interview of the writer with Ljuba Blumenthal, the true love of Roberto (Bobi) Bazlen. This friend of Bazlen, the famous editorial consultant, shares her idea of the extravagant intellectual. How does this text conclude with the message of Del Giudice's novel?

**Keywords:** Daniele Del Giudice, Bobi Bazlen, Ljuba Blumenthal, Literary Interview.

**Riassunto.** Il presente saggio si propone di presentare un aspetto assolutamente inedito della tessitura dello *Stadio di Wimbledon* di Daniele Del Giudice, 1983. Si tratta di un'intervista dello scrittore a Ljuba Blumenthal, vero amore di Roberto (Bobi) Bazlen. Questa amica di Bazlen, del celebre consulente editoriale, racconta la sua idea dello stravagante intellettuale. Come si concilia questo testo con il messaggio del romanzo di Del Giudice?

**Parole chiave:** Daniele Del Giudice, Bobi Bazlen, Ljuba Blumenthal, intervista letteraria.

## Il bisogno di un tempo laterale. Del Giudice, Bazlen e «le storie di Ljuba»

### I. Introduzione a un'intervista: prove di definizione<sup>1</sup>

Questo contributo si propone di presentare un'intervista inedita di Daniele Del Giudice, parte del materiale preparatorio dello *Stadio di Wimbledon* (1983), in cui l'autore discute con Ljuba Blumenthal di Roberto Bazlen, celebre consulente editoriale italiano del Novecento, scopritore di libri e di scrittori, ma mai autore in proprio (se non in pubblicazioni postume).

L'intervista, che potremmo definire «il genere fondato sull'atto linguistico del fare domande e [...] sul fatto di rendere pubbliche le risposte»,<sup>2</sup> è una pratica discorsiva dai connotati paradossali: familiare a una platea larga e indifferenziata di lettori, abituati alla sua diffusione quotidiana e al suo pervasivo utilizzo multimediale,<sup>3</sup> è al tempo stesso un oggetto di studio trascurato e di non immediata descrizione. Lo stesso cortocircuito sembra colpire la sua variante letteraria, riconoscibile forse per intuito, ma ancora sprovvista di adeguati criteri definitivi, e anzi vera terra incognita con cui la critica sta iniziando solo di recente a confrontarsi.

In questo quadro, quando parliamo di “intervista letteraria” intendiamo la situazione comunicativa (così come il testo della sua successiva trascrizione) che coinvolge almeno due attori: l'intervistatore, di norma appartenente al campo giornalistico, incaricato di porre le domande e di imprimere una direzione e un ritmo al dialogo; e l'intervistato, la cui rilevanza può derivare o dalla competenza specifica accumulata all'interno del campo letterario o dal valore testimoniale delle sue parole.

La critica francese, la prima a dare impulso allo studio critico dell'intervista, è fedele ad alcuni criteri differenziali ormai noti. In primo luogo, la distinzione proposta da Gérard Genette tra *interview* (intervista) e *entretien* (conversazione), sulla base della diversa sperequazione sim-

<sup>1</sup> Il lavoro che segue è frutto del dialogo tra i due autori: in particolare, si devono a M. Caritto i capitoli I-II, a J. Parodi i capitoli III-IV – dedicati alla presentazione dell'inedito –, oltre che la trascrizione e il commento del testo. Gli autori ci tengono inoltre a ringraziare Ida Zilio Grandi ed Enzo Rammairone. Per i suggerimenti e il prezioso supporto sono inoltre grati a Niccolò Scaffai.

<sup>2</sup> F. Fastelli, *L'intervista letteraria. Storia e teoria di un genere trascurato*, Roma, Carocci, 2019, p. 19.

<sup>3</sup> Sull'onnipresenza dell'intervista si è espressa per esempio A. Masschelein *et alii*, *The Literary Interview. Toward a Poetic of a Hybrid Genre*, in «Poetics Today», 35, 2014, p. 5: «The interview is a relatively young form, [...] yet it has quickly become almost ubiquitous. Today, it is hard to imagine any journalistic medium – print, audiovisual, digital, or multimedia – that does not feature interviews. It is a standard tool for individuals – both public figures and private persons – who want to voice an idea, opinion, or experience in the public arena».

bolica dei due interlocutori.<sup>4</sup> Da cui deriva la seconda, che riguarda più da vicino la variante letteraria e individua interviste il cui tema è la letteratura – dove cioè si pongono domande sul processo creativo, sulla ricezione di un'opera da parte di critica e pubblico o sul significato dei suoi passi più oscuri; e interviste la cui letterarietà si deve, parafrasando Galia Yanoshevsky, anche solo alla presenza di uno scrittore, nel pieno esercizio della funzione-autore.<sup>5</sup> Ci si riferisce alle due forme rispettivamente con intervista (o conversazione) letteraria e intervista (o conversazione) d'autore.

Tale classificazione, tuttavia, oltre a essere spesso di difficile applicazione, sembra portare all'indebolimento delle forme intermedie in cui riflessione letteraria ed extra-letteraria si intrecciano in modo indissolubile. Allo stesso modo, la prospettiva inclusiva indicata da Yanoshevsky, che chiama letteraria «tout entretien avec un auteur, qu'il traite de littérature ou de tout autre sujet, de sa personne ou de son œuvre»,<sup>6</sup> finisce comunque per escludere sia gli scambi tra soli membri del campo letterario, sia quelli in cui, come nel caso oggetto di queste pagine, lo scrittore occupa la posizione dell'intervistatore. Sarà allora più proficuo allargare la definizione a queste ulteriori eccezioni, a prescindere dalla loro possibile lettura letteraria,<sup>7</sup> da valutare poi con cautela caso per caso.

## II. Possibili letture

Sebbene l'intervista letteraria possa considerarsi «il dispositivo più importante che ha regolato la presenza dello scrittore nella società moderna»,<sup>8</sup> la sua storia è una serie ininterrotta di condanne: alcune do-

<sup>4</sup> In realtà, per distinguere le due forme Genette si serviva di un criterio «temporale»: riservava la voce *intervista* a scambi brevi e ben contestualizzati, di solito tra uno scrittore e un giornalista di professione; mentre invece il termine *conversazione* a scambi meno evidentemente occasionati, più liberi. Oggi, pur riprendendo da Genette la distinzione, si evidenzia soprattutto l'aspetto gerarchico: parliamo di *intervista* e di *conversazione* rispettivamente quando è o non è evidente chi sia l'attore preposto alla conduzione e/o alla cura editoriale del dialogo. Cfr. G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo* [1987], trad. it. di C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, pp. 351-352.

<sup>5</sup> Cfr. G. Yanoshevsky, *L'entretien littéraire. Anatomie d'un genre*, Paris, Garnier, 2018, p. 12. Sul concetto di funzione-autore, di cruciale importanza per comprendere non solo la progressiva rivalutazione dell'intervista ma, più in generale, l'«ipertrofia dell'autore» (C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 16) nella produzione letteraria contemporanea rimando, oltre che alla monografia di Benedetti, all'articolo originale di M. Foucault, *Che cos'è un autore?* [1969], in Id., *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 1-21. Può essere utile anche, per una prospettiva un poco più recente, D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Malakoff, Armand Colin, 2004.

<sup>6</sup> G. Yanoshevsky, *L'entretien littéraire* cit., p. 12.

<sup>7</sup> Si fa riferimento a quella lettura euristica di cui parlava V. Spinazzola, *La fatica di leggere*, in Id., *Critica della lettura*, Roma, Editori Riuniti, 1992, in part. il paragrafo sulla «lettura letteraria».

<sup>8</sup> G.M. Gallerani, *L'intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria*, Firenze, Fi-

vute a contrapposizioni culturali di antica tradizione (tra oralità e scrittura) o di acquisizione più recente (tra giornalismo e letteratura), altre legate specificamente alle regole del campo letterario otto-novecentesco e ai modelli critici di matrice struttural-formalista a lungo egemoni.

Sin dalle sue prime apparizioni negli ultimi decenni dell'Ottocento, e almeno fino agli anni Settanta del Novecento, l'intervista viene considerata da molti scrittori di certo non un luogo di espressione, ma anzi un «*substitut dangereux*»<sup>9</sup> della scrittura, un suo surrogato.<sup>10</sup> Altrettanto ingeneroso il parere delle scienze del testo novecentesche, ostili a qualunque ermeneutica dell'intenzione autoriale e fedeli a una concezione dell'opera d'arte come macchina autotelica.<sup>11</sup> Non deve stupire, perciò, che la riabilitazione dell'intervista si sia svolta di pari passo con la resurrezione dell'autore dopo il celebre epicedio barthesiano.<sup>12</sup> Tra i primi a occuparsene spicca una figura ancora radicata all'interno del *milieu* strutturalista come Gérard Genette, che parla di epitesto pubblico mediatizzato; ma davvero seminali sono gli studi di Philippe Lejeune, nell'ambito di un più generale progetto di valorizzazione dei testi autobiografici, in cui è inclusa l'intervista come possibile dispositivo di auto-promozione e di interferenza con la parola scritta.

Il rinnovato interesse per l'autore negli studi letterari, di cui Lejeune è un ispiratore, ha aperto la strada a un ventaglio di prospettive e di letture anche per l'intervista, tutte imperniate su una diversa forma di autorialità: quegli «*écrivains médiatisés*» a cui, secondo Camille Vorger e Jérôme Meizoz, viene richiesto un «*engagement corporel et existentiel*». <sup>13</sup> Tra le varie proposte, la più convincente a parere di chi scrive è quella tracciata dallo stesso Meizoz, che, sulla scorta degli studi di Erving Goffman e di Ruth Amossy ha parlato di “postura autoriale”, o «*manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire*»,<sup>14</sup> utilizzando un lessico mutuato dalla sociologia di Pierre Bourdieu. Un

---

renze University Press, 2022, p. 12.

<sup>9</sup> G. Yanoshevsky, *L'entretien littéraire* cit., p. 77.

<sup>10</sup> Un punto di vista che è reso emblematicamente dalle riflessioni di M. Proust nel suo *Contre Sainte-Beuve* (1954), dove la critica del metodo biografico porta alla teorizzazione dell'antitesi tra letteratura e conversazione. Su questo cfr. E. Godo, *La conversation, une utopie de l'éphémère*, Paris, Presses universitaires de France, 2014.

<sup>11</sup> J. Meizoz, *Postures Littéraires. Mise en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine, 2007, p. 33.

<sup>12</sup> Si fa riferimento al topos critico introdotto in un celebre articolo da R. Barthes, *La morte dell'autore* [1967], in Id., *Il brusio della lingua* [1984], trad. it. di B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1988. L'idea di una resurrezione dell'autore, invece, proviene dal corso tenuto nel 2002 da A. Compagnon, disponibile in rete all'indirizzo: [www.fabula.org/compagnon/auteur.php](http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php) (ultimo accesso: 12/3/2025). Per una trattazione più distesa sulla figura dell'autore, cfr. anche C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore* cit. e M. Couturier, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.

<sup>13</sup> C. Vorger, J. Meizoz, *Ping Pong. Littératures à l'état oral: présence, corps, posture. Oralités de la littérature: performance, physicalité, vocature*, in «*Études de lettres*», 3, 2016, pp. 159-160.

<sup>14</sup> J. Meizoz, *Postures Littéraires* cit., p. 18.

concetto facilmente applicabile all'intervista, da intendersi ora come luogo performativo di creazione letteraria o di ostensione della propria postura autoriale. Non sono mancati, comunque, altri indirizzi, che l'hanno considerata per esempio come genere drammatico<sup>15</sup> o letterario,<sup>16</sup> oppure come espressione socio-poetica interessata anche a significati extra-linguistici.<sup>17</sup>

Nonostante questi sforzi, di cui si è fornita qui solo una panoramica incompleta, il superamento di un'idea di letteratura confinata alla sola attività di scrittura e la valorizzazione letteraria dell'intervista sono ancora in parte da farsi. Casi come quello oggetto di queste pagine, tuttavia, possono senza dubbio contribuire al processo, stimolando un'idea di lavoro critico che non privilegi in modo esclusivo i supporti tradizionali di produzione e circolazione del capitale letterario, ma anzi proceda continuamente, con movimento pendolare, dai testi verso le sedi alternative di espressione dell'autorialità e in direzione opposta. Se è vero quanto diceva lo stesso Del Giudice nello *Stadio di Wimbledon*, che oggi per noi «non esiste più il viaggio o il pellegrinaggio, ma solo la pendolarità».<sup>18</sup>

### III. Il dilemma dello scrivere, il problema di vivere

L'intervista di Daniele Del Giudice a Ljuba Blumenthal (*Wimbledon*, Londra, 17 luglio 1981),<sup>19</sup> che qui proponiamo, trascritta parzialmente,

<sup>15</sup> J. Rodden, "I am inventing myself all the time": Isabel Allende and the literary interview as public performance, in «Text and Performance Quarterly», 17, 1, 1997, pp. 1-24; Id., *The Literary Interview as Public Performance*, in «Society», 50, 4, 2013, pp. 402-406.

<sup>16</sup> D.N. Miller, *Isaac Bashevis Singer: The Interview as Fictional Genre*, in «Contemporary Literature», 25, 1984, pp. 187-204; T. Lyon, *Jorge Luis Borges and the Interview as Literary Genre*, in «Latin American Literary Review», 22, 1994, pp. 74-89.

<sup>17</sup> P. Dirx, *Éditorial. Corpus et corps de l'écrivain*, in «Sociologie de l'Art (OPuS)», 19, 1, 2012, pp. 7-13; V. Pery-Borisssov, *Paratopie et entretien littéraire: Andreï Makine et Nancy Huston ou l'écrivain exilé dans le champ littéraire*, in «Argumentation et Analyse du Discours», 12, 2014, pp. 70-89.

<sup>18</sup> D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, Torino, Einaudi, 1983, p. 76.

<sup>19</sup> Cfr. M. La Ferla, *Diritto al silenzio. Vita e scritti di Roberto Bazlen*, Palermo, Sellerio, 1994, pp. 39-40, e C. Battocletti, *Bobi Bazlen. L'ombra di Trieste*, Milano, La nave di Teseo, 2018, pp. 335-340 (interessante a pp. 339-340 la relazione che Battocletti intesse tra un passaggio, dedicato all'amore non "sentimentale", delle *Note senza testo* di Bazlen e la figura di Ljuba). Il libro di Battocletti, inoltre, sarà indispensabile – soprattutto per l'annotazione del testo in appendice – sul fronte dei dati biografici riguardanti gli amici di Bazlen. Si può riassumere così la figura di Ljuba, dal punto di vista biografico, sulla base di questa bibliografia: Valerie (detta "Ljuba") Fernbach Blumenthal, nata a Vijnita nel 1907 (in Romania, ma in una parte ricompresa nell'impero asburgico), ebrea romana di lingua tedesca, figlia del giudice della corte suprema Nathan Fernbach, allieva di Max Reinhardt, con cui aveva recitato a Vienna. Ljuba ha pellegrinato tra l'Austria e l'Italia, e poi è scappata dall'Italia in seguito alle leggi razziali: è vissuta poi a Londra (dove in seconde nozze aveva sposato nel 1951, acquisendo la cittadinanza britannica, il chimico Richard Blumenthal). In prime nozze si era sposata con il tedesco Julius Flesch, morto ad Auschwitz nel 1945, affetto da disturbi psichici gravi – ricordati da Ljuba nell'intervista in appendice – e che, in un primo tempo, gestiva un campo da tennis a Roma, chiuso a causa di un allagamento. Persona colta e di straordinaria intelli-

necessita di un ampliamento di sguardo, al fine di comprenderne l'origine e la natura: occorre concentrarci sul cantiere di lavoro di Daniele Del Giudice per il suo primo romanzo. Tra le sue carte preparatorie – appunti di ricerca documentaria, ma anche destinati a raccogliere i bagliori di una riflessione *in fieri*, sottoposta al costante confronto con i personaggi incontrati e intervistati (Giorgio Voghera, Livio Corsi, Gerti Frankl, Franca Malabotta, Aurelia Gruber Benco, la stessa Ljuba)<sup>20</sup> – Daniele Del Giudice ha lasciato alcune pagine dattiloscritte, da cui traiamo la seguente citazione:

Per me è stato molto importante non aver conosciuto Roberto Bazlen. Era l'unico motivo per cui potevo intraprendere questo percorso, seguendo il quale ho avuto modo di “visitare” alcune persone che lo avevano conosciuto, visitare la loro memoria; ho potuto cioè fingere un viaggio, e misurare l'intensità e la particolarità di una presenza – quella di Bazlen – dalla quantità di ombre, di echi, di suggestioni che aveva lasciato. Se avessi conosciuto Bazlen, la “verità” della sua persona sarebbe stata una

genza, Ljuba Blumenthal è la storica amica – conosciuta nel 1929, quando Ljuba e Flesch si erano trasferiti a Milano, da Roma, in cerca di un lavoro dopo l'allagamento sopraddetto – di Roberto (detto Bobi) Bazlen. Lei è in realtà l'unica donna con cui l'eccentrico consulente editoriale abbia costruito una personale idea di famiglia e di affetto domestico, andando spesso a trovarla a Londra: si erano rivisti, dopo le leggi razziali del 1938 e la conseguente fuga di Ljuba, nel 1950. Come sembra confermare la presente intervista, Ljuba era stata minacciata di morte dal primo marito, in una stanza d'albergo a Milano, e Bazlen aveva soccorso – trovandosi ospite nella camera accanto – la donna, aiutandola poi a far ricoverare il marito. Ljuba non specifica a Del Giudice, nell'intervista, che questo è stato il primo incontro con Bazlen, come sembra da altre testimonianze. Non è stato possibile, dalla bibliografia presa in considerazione, avere notizie sulla data di morte di Ljuba, comunque non solo successiva al luglio 1981, ma forse anche all'uscita dello *Stadio* nel 1983 (in un appunto, non datato, sempre nell'archivio di Vicenza, Del Giudice si ricorda di far mandare a Ljuba due copie del libro). Su Daniele Del Giudice, per un profilo generale, articolato e complesso – necessario per accostarsi anche solo al primo romanzo –, si rimanda a due importanti monografie: C. Klettke, *Attraverso il segno dell'infinito. Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, Firenze, Cesati, 2008; P. Daros, *Fictions de reconnaissances. L'art de raconter après la fin des “mythologies de l'écriture”. Essai sur l'œuvre de Daniele Del Giudice*, Paris, Hermann, 2016. Cfr., anche, E. Rammairone, *Introduzione*, in D. Del Giudice, *Del narrare*, a cura di E. Rammairone, Torino, Einaudi, 2023, pp. VII-XIX. Le splendide e acute pagine di Rammairone aprono a un volume in cui nella seconda parte sono raccolte parecchie pagine inedite dello scrittore sull'arte dello scrivere: in particolare, cfr. D. Del Giudice, *La zona del narrare*, in Id., *Del narrare* cit., pp. 167-193, in part. p. 179 e p. 189 (sullo *Stadio di Wimbledon*). Per i dettagli sull'intervista qui presentata, si rimanda alla nota documentaria, con le informazioni anche sui criteri di trascrizione e commento, che apre la pubblicazione del documento in appendice. Si ricordino, anche, con alcune riprese, quasi “letterali”, dall'intervista del 17 luglio 1981 (per esempio, quanto viene detto da Del Giudice stesso a Ljuba sul concetto di «primavoltità»), le pagine intitolate *Trieste e Bazlen*, in D. Del Giudice, *In questa luce*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 19-25. Il testo – che è in realtà una prosa saggistico-narrativa –, non datato, ha avuto prima pubblicazione in questo volume.

<sup>20</sup> A parte Gerti Frankl e Ljuba Blumenthal, che sono citate per nome nel romanzo, gli altri nomi, taciuti da Del Giudice nella versione edita dello *Stadio*, sono ricavati dalle versioni preparatorie, conservate presso l'Archivio privato dello scrittore a Vicenza.

questione centrale, e non un termine di paragone. In questa condizione, il mio punto di partenza sono stati, naturalmente, i tre libri pubblicati dopo la sua morte. Questi libri avevano in comune il carattere frammentario, il non voler essere “opera”, erano sì, “note senza testo”, ma questo indicava che in Bazlen, più che in tanti altri, il “testo” di quei libri era nella vita. Con questo non voglio dire che l’opera di Bazlen è stata la sua vita, ciò che a me sembra un luogo comune; ma quei libri “incompiuti” indicavano che c’era stato un modo particolarissimo, e probabilmente irrisolto, di affrontare il problema tra “saper essere” e “saper scrivere”. Poiché non amo la “marginalità”, soprattutto come partito preso, e nemmeno come metafora, volevo avvicinarmi alla “centralità” di questo problema, che per me resta fondamentale; attorno a Bazlen si coagulava un mio percorso emotivo, uno dei cui temi è la scrittura e che va oltre Bazlen.<sup>21</sup>

La seconda intervista a Ljuba, che si è scelto qui di proporre, non è certo la più ricca di riferimenti letterari: la terza intervista presenta addirittura alcune notazioni, quasi filologiche, di Ljuba alla celebre poesia che Montale le ha dedicato. E Del Giudice, a sua volta, si mostra a tal punto attento a questioni di carattere filologico, che propone a Ljuba di farle avere notizie dell’apparato critico dell’*Opera in versi* di Montale curata da Gianfranco Contini e Rosanna Bettarini. Tuttavia, la scelta di pubblicare la seconda delle quattro interviste a Ljuba (la prima al momento non ancora ritrovata)<sup>22</sup> – anche preferendola agli altri colloqui trascritti, anzi, “sbobinati” da Del Giudice, e di cui questi fa cenno parlando con Ljuba, per esempio riferendosi a quanto gli ha detto Giorgio Voghera<sup>23</sup> – è dovuta quasi a un’indicazione dell’autore. Infatti, questa trascrizione, ampiamente sottolineata a mano dallo scrittore,<sup>24</sup> è, con ogni probabilità, volutamente fuori posto nella cartella che contiene le interviste di quel viaggio “finto”. Cioè, per riprendere le parole dell’appunto sopra riportato, un viaggio immaginato e vissuto, più che come una reale e faticosa sequela di incontri per cui è stato necessario anche un lungo studio, diremmo proprio al modo di un «percorso emotivo». Che, nella sostanza, è un percorso conoscitivo, costruito e intessuto at-

<sup>21</sup> L’appunto, in realtà molto più lungo (si tratta di alcuni fogli dattiloscritti), è contenuto nella cartella dedicata alle note dattiloscritte e manoscritte intorno alla scrittura e alla pubblicazione dello *Stadio*, conservata presso il citato Archivio di Vicenza.

<sup>22</sup> Non presente, almeno secondo le nostre attuali ricerche, nella cartella dedicata alle trascrizioni delle interviste.

<sup>23</sup> Le dichiarazioni di Voghera sono presenti nella suddetta cartella. Si tenga conto, a ogni modo, del libro di Voghera – pubblicato nel 1980 a Roma da Studio Tesi – *Gli anni della psicoanalisi*, che è, come si evince dalle carte preparatorie per il romanzo, il testo che il narratore legge, anche ad alta voce, nel corso del suo viaggio.

<sup>24</sup> Si tenga presente che tutte le trascrizioni delle interviste per *Lo stadio di Wimbledon* realizzate da Del Giudice, compresa la presente, sono dattiloscritte: non si riporteranno in questa pubblicazione le sottolineature e le notazioni a mano che riguarderanno uno studio successivo.

traverso lo scambio emozionale, umano. Detto altrimenti, Del Giudice, fino a quel momento raffinato critico letterario per «Paese Sera»,<sup>25</sup> di fronte a un problema che avverte con forza, e cui riconosce assoluta centralità, ossia quello del potersi esprimere in scrittura, di trovare una propria voce e identità nella parola letteraria, è rimasto profondamente attratto da un personaggio come Bazlen, scrittore senza libri. I volumi postumi di questo stravagante consulente editoriale, lettore dagli orizzonti vastissimi, hanno rappresentato per il giovane aspirante scrittore – come ammette lo stesso Del Giudice – il punto di partenza, per orientare il cammino. Ma il lettore dello *Stadio di Wimbledon* sa bene come l'autore-narratore mostri, implicitamente, una certa riserva per quelle opere che non cita mai direttamente.<sup>26</sup> A differenza di quanto accade, invece, nell'intervista del 17 luglio 1981 (Del Giudice cita le *Note senza testo*, mentre Ljuba ricorda, mettendo in discussione la centralità di quest'opera, il primo capitolo del *Capitano di lungo corso*).

L'irrisoluzione, il nodo gordiano tra vita e scrittura è presente e per mea il fallimentare romanzo, *Il capitano di lungo corso*, e le *Note senza testo* (e anche i giudizi editoriali stessi di Bazlen, il cuore del suo lavoro, cioè le *Lettere editoriali*).<sup>27</sup> Eppure, questi libri non consegnano alcuna vera risposta alla domanda, che spinge al viaggio il giovane che cerca una possibilità di dirsi nella letteratura.

#### IV. Vedere la vita: dall'intervista al romanzo

La seconda intervista a Ljuba è stata, come si accennava sopra, collocata da Del Giudice fuori posto: separata rispetto alle altre interviste all'amica prediletta di Bazlen, si trova in fondo alla cartella delle trascrizioni degli incontri avvenuti e registrati per lo *Stadio di Wimbledon*, e presenta intensi segni di studio da parte dello scrittore, superiori senza dubbio a quelli riportati sopra le restanti (siano esse a Ljuba, o agli altri). Gli incontri con l'anziana signora a Wimbledon, narrati, anzi, trasfigurati nel romanzo, sono due, e dipendono direttamente, nei loro punti cruciali, dal lavoro di riflessione compiuto sulla seconda intervista a

<sup>25</sup> Può essere utile a questo proposito, per il significativo numero di citazioni (alcune davvero ampie) dagli articoli di Del Giudice pubblicati su questo giornale – e di cui si auspica un'edizione in volume complessiva –, un libro recente, che mescola narrazione a fine analisi letteraria dei testi saggistici: R. Ferrucci, *Il mondo che ha fatto*, Milano, La nave di Teseo, 2025.

<sup>26</sup> Cfr. D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon* cit., p. 58: «Scrivere non ha scritto niente. Oh sì [sic], io ho quei tre libretti. Non servono a nulla». La frase è pronunciata da Gerti Frankl, in colloquio con l'Io narrante, ma si comprende facilmente, anche confrontando l'intera riflessione di Gerti con l'appunto inedito, in parte riportato sopra, come i punti di vista qui coincidano.

<sup>27</sup> Si rimanda all'edizione complessiva di questi tre libri, cui vanno aggiunte le *Lettere a Montale*, ossia R. Bazlen, *Scritti. Il capitano di lungo corso – Note senza testo – Lettere editoriali – Lettere a Montale*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1984; cfr. *Notizie sui manoscritti*, in *ivi*, pp. 393-397. In nota all'intervista, riprodotta in appendice, si daranno riferimenti più precisi, sulla pubblicazione dei singoli volumi.

Ljuba. Questo vale, in realtà, anche per i dettagli minori, tralasciati per ragioni di spazio nella presente pubblicazione (la visione delle foto mostrate dalla anziana donna al narratore, il discorso sul *basic food*, sulla cecità di Ljuba).<sup>28</sup> E che però hanno senza dubbio un valore decisivo: di sublimazione artistica della vita di Ljuba, cioè dell'esistenza di cui in quel momento si nutre la scrittura, e senza la quale la pagina di Del Giudice non potrebbe rappresentare, sul filo dell'ambiguità, il dubbio tra saper vivere e saper scrivere. Confrontiamo alcuni passi di rilievo dello *Stadio* – tratti dai due incontri con Ljuba, che sigillano il romanzo –, con quanto effettivamente riportato e pubblicato dell'intervista in questa sede:

Riflette, poi dice [il soggetto è Ljuba, siamo nella prima conversazione che i due personaggi hanno nel romanzo]: «Lui sapeva quanta suggestione esercitava sugli altri, e quanti dipendevano da lui. Se avesse scritto qualcosa che magari non era davvero di grande valore, sarebbe stato terribile per loro... il suo timore era... come si dice *disappoint?*?» [...] «[...] Vede, lui capiva le persone in un modo diverso da ciò che normalmente intendiamo per «capire». Lui non cercava di immaginare come fosse una persona, lui *lo era*. E quando ha scoperto che questo era il suo posto nella vita, non ha potuto più scrivere. Aveva capito dove stava la sua forza, e stava nelle persone...» [...] Sorrido, senza rispondere. Penso a «timore» o a «deludere», così scomponibili in decine di altre traiettorie, disperate come le linee di una scissione nucleare. [...] [giorno successivo, seconda e ultima conversazione tra il narratore e Ljuba: a parlare è Ljuba] «La conclusione è questa. Quando io l'ho conosciuto non ho pensato che era uno che scriveva. Ho pensato che aveva due vocazioni: una era di far conoscere quello che a lui sembrava importante. E l'altra... C'è un punto della vita in cui va presa una decisione fondamentale. In quel punto le cose cambiano, o debbono cambiare, e non si può più andare avanti per aggiustamenti progressivi, automatici. Ecco: molte persone, arrivate a quel punto, hanno incontrato lui. E lui le ha aiutate a cambiare, o a decidere. Io credo che questa era la sua passione, e il suo capolavoro. Nient'altro».<sup>29</sup>

Che funzione, quindi, attribuire alle cosiddette «storie di Ljuba», affidate, in potenza, dall'anziana e pressoché cieca signora al giovane narratore (che si sta scoprendo «scrittore»), e che si frappongono tra la ricerca interiore di Del Giudice e la rarefatta presenza/assenza di Ro-

<sup>28</sup> Come si specifica nella menzionata prima nota dell'appendice, abbiamo privilegiato i nodi cruciali dell'intervista, per quanto non si escluda, data l'importanza anche dei dettagli minori, una pubblicazione integrale successiva.

<sup>29</sup> D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon* cit., pp. 102-103 e p. 116. Nello *Stadio* la prima persona singolare è utilizzata dal narratore-viaggiatore, che racconta al presente, nel suo farsi – celando la coscienza del «poi» – quasi volesse rendere icasticamente gli avvenimenti e i dialoghi come un'epifania carica di stupore e sconvolgimento, per chi assiste ad essa o per chi viene chiamato comunque in causa.

berto Bazlen? Un piano decisamente inafferrabile: quello della scrittura delle vite altrui, costruito occupandole, assorbendole, al fine di condurle, indirettamente, a una svolta. La seconda intervista a Ljuba è il principale materiale – come si evince anche dalla rapida lettura del testo in appendice, dopo aver riletto i passi sopra citati ad esempio – cui Del Giudice attinge per costruire un finale, che si rivela essere qualcosa a metà tra il tirare le somme del viaggio compiuto, rivelatosi “vuoto” al modo dell’incavo dello Stadio di Wimbledon, e, per converso, l’epifania, attraverso le parole di Ljuba, dell’esistenza intera:

Dico: «No, una cosa così è opposta allo scrivere. Forse è questione di distanza, non so. Nei libri ci sono gesti, modi di muoversi, relazioni con gli oggetti, immagini di comportamento, e si aggiungono alle migliaia di comportamenti o di ragionamenti che uno ha già, e che poi inconsapevolmente riutilizza nella vita, come tutto. Il vero comportamento che c’è nei libri è il comportamento stesso di fronte alla forma. Il comportamento di qualcuno *che scrive*. Può darsi che anche questo aiuti a cambiare, o a decidere, o aiuti ad essere; ma in un modo diverso da “una cosa così”. Adesso è questo che a me sembra importante».<sup>30</sup>

Il “laboratorio” dello *Stadio di Wimbledon* non è fatto soltanto di una notevolissima quantità di varianti e riscritture: ma anche di materiali, che apparentemente si pongono soltanto accanto alla scrittura. E che potrebbero essere utili a una futura edizione commentata del romanzo, ma che a ogni modo rappresentano una via sicura a una comprensione più profonda dei fili tematici del romanzo. Oltre alle interviste, si può citare ancora un appunto, di natura meno discorsiva, e certo molto diversa, rispetto a quello già riportato parzialmente. Si tratta di una delle due dediche che Del Giudice aveva progettato per lo *Stadio*. O meglio, di uno dei due abbozzi di dedica, che lo scrittore aveva predisposto, cassandoli poi entrambi, e rendendo così il romanzo meno esplicito nel messaggio. Più ermetico, o, se si preferisce, destinato a risolvere le questioni segrete, i movimenti reconditi della vita, trascesi nelle sue pagine, esclusivamente dentro il segno del racconto. Senza elementi paratestuali, siano essi dediche o titoli di capitoli (sopravvivono tra le carte parecchie idee di intitolazione delle singole parti):<sup>31</sup>

Dedico questo libro a Luigi Ronzi, mio padre. Quando da ragazzino conobbi sua moglie, mi fece vedere molte fotografie. Mi sembrò che non sarebbe stato mai più possibile stabilire che tipo di uomo fosse stato.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>31</sup> Come è noto, i capitoli dello *Stadio*, sei in totale, non hanno titolo.

<sup>32</sup> La dedica, insieme a un’altra, più stringata, e datata a penna da Del Giudice «Estate 1982»,

Al di là delle complesse vicende biografiche del giovane Del Giudice – il riferimento alle quali viene cancellato con l'espunzione della dedica, con l'assoluto riconoscimento della verità della trasfigurazione artistica –, si può affermare che questa dedica vada nella medesima direzione dell'“ipertesto” disegnato dalla seconda intervista a Ljuba. La scrittura è il tempo della riflessione, della meditazione, è anche la registrazione di una sorta di “a parte” teatrale rispetto al flusso esistenziale degli avvenimenti e degli impulsi. Del Giudice lo chiama, nello *Stadio*, il «bisogno di tempo laterale»: <sup>33</sup> nella trascrizione della conversazione, l'autore, con il ricorso a parentesi tonde e a note a piè di pagina, inizia quel cammino di dialogo con quanto affermato dall'anziana signora. Un colloquio che continua dopo la fine del viaggio fisico, materiale, e prelude all'inserimento della voce del narratore, di colui che cerca sé stesso, che pone le sue domande, che manifesta, tra ambiguità e chiarezza, il suo disinteresse per Bazlen, anche per come egli ha davvero vissuto il dramma della scrittura, nelle pieghe delle parole di Ljuba.

«Mi ha dato un'occhiata di sfuggita, per capire se conosco *A Ljuba che parte*, ho fatto cenno di sì. Per un istante immagino Gerti, e lei, Ljuba, di nuovo come puri nomi»: <sup>34</sup> il silenzio di Bazlen, il suo rifiuto di scrivere davvero, rompe i confini della letteratura e della poesia (e non a caso ritorna nello *Stadio*, calato senza dare spiegazioni nella narrazione, il riferimento alla lirica scritta da Bazlen per Ljuba, cui si accenna nell'intervista), spingendo chi vuole capire al viaggio.

«Sono venuto qua per capire perché uno scrittore non ha scritto. Ora ogni cosa si dilata»: <sup>35</sup> dopo la *visione*, sopraggiunta magari nella casa oltremarina di Ljuba, o prima ancora in quella triestina di Gerti, ma senza dubbio conquistata nel «tempo laterale, parallelo» della scrittura, nei suoi ritmi e nei suoi percorsi tra materiale raccolto e invenzione, non c'è più per Del Giudice bisogno della dedica, della rievocazione esplicita del proprio passato. Anche se a tratti l'ombra di Bazlen

---

è conservata sempre nella citata cartella contenente gli appunti intorno allo *Stadio*. Daniele Del Giudice, come ricorda agli autori del presente saggio Ida Zilio Grandi, moglie dello scrittore, era figlio di Luigi Ronzi, morto quando egli aveva circa undici anni: la donna cui si allude nella dedica è la moglie del padre di Del Giudice, da non confondersi con la madre dello scrittore.

<sup>33</sup> Id., *Lo stadio di Wimbledon* cit., p. 67 (in dialogo con Gerti): «Avrei bisogno [è un pensiero del narratore] di un tempo laterale, parallelo, che mi permettesse di continuare a parlare e contemporaneamente di appartarmi con ciascuna delle cose che ascolto, e che lei dice con una precisione e una tenerezza raggelanti».

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 120. Ovviamente, il riferimento è alle due celebri liriche delle *Occasioni* (1939) di Eugenio Montale: *A Liuba che parte* e *Carnevale di Gerti*. Per informazioni su questi testi, cfr. E. Montale, *Le occasioni*, a cura di T. De Rogatis, Milano, Mondadori, 2018, pp. 44-53 (per *Carnevale di Gerti*) e pp. 58-60 (per *A Liuba che parte*). Nel romanzo la poesia per Ljuba è citata da Del Giudice come *A Ljuba che parte*, quindi in modo leggermente scorretto.

<sup>35</sup> Id., *Lo stadio di Wimbledon* cit., p. 67 (dopo l'incontro con Gerti).

e quella del proprio padre si erano unite nella “finzione” della meta, dell’obiettivo della ricerca. La visione delle foto – quelle mostrate al giovane Del Giudice dalla moglie del padre, quelle che, sia nel romanzo, sia nell’intervista, Ljuba mostra al protagonista<sup>36</sup> – ha rivelato che la verità è altrove: in sé, nel proprio sguardo, e non nel fantasma inseguito, perso per sempre, almeno nella dimensione che apparteneva solo a lui. Al modo di Ira Epstein – il grande scrittore protagonista, insieme a un giovane fisico, di *Atlante occidentale*, la cui visione della letteratura è già presente tra le pagine del primo romanzo di Del Giudice<sup>37</sup> –, l’Io narrante e scrivente dello *Stadio* vede ormai con chiarezza la storia che vuole raccontare, come se vedesse il mondo finalmente dall’alto, dopo essersi immerso in esso. Lo ha compreso e trasceso nella sua totalità, ha visto come il successo dell’amore di Bobi per gli altri sia stato l’insuccesso dello scavo interiore di sé. E, quindi, della scrittura.

---

<sup>36</sup> Il passaggio sulle foto, che apre l’intervista nella trascrizione originale, è stato qui non riportato in appendice, ma, in modo tagliato e ovviamente “raffinato”, corrisponde con la visione da parte del narratore-protagonista delle foto mostrategli da Ljuba.

<sup>37</sup> Per la visione della letteratura che Del Giudice “affida”, nel suo secondo romanzo (1985), al suo personaggio, Ira Epstein, il premio Nobel che ha deciso di non scrivere più, giacché vede le storie come già compiute nel reale, si rimanda direttamente al libro in questione, intessuto costantemente di questo tema della visione del mondo contrapposta alla scrittura, come narrazione letteraria, ma con alcune pagine più esplicite su questo nodo: Id., *Atlante occidentale, con l’inedito «taccuino di Ginevra»*, a cura di E. Rammairone, Torino, Einaudi, 2019, pp. 72-73 (il soliloquio interiore di Epstein, dopo la prima vista del giovane fisico, Pietro Brahe, a casa sua).

## Appendice: «Bobi è fantascienza»

*Secondo colloquio: Daniele Del Giudice-Ljuba Blumenthal, 17 luglio 1981<sup>1</sup>*

«Già detto tanti anni fa: la carne non lega,  
solo le storie legano»

«Quasi tutti i libri sono note a piè di pagina gonfiate in volumi (*volumina*). Io scrivo solo note a piè di pagina»

Roberto Bazlen, *Note senza testo*

LJUBA BLUMENTHAL: "... E mi sono ricordata di una bellissima storia.<sup>2</sup> In-

<sup>1</sup> La trascrizione dell'intervista rispetta l'originale, un dattiloscritto conservato a sua volta presso l'Archivio privato di Daniele Del Giudice, conservato a Vicenza: si tratta di un'intervista presente nella cartella contenente le trascrizioni delle interviste registrate dallo scrittore durante i suoi viaggi e le sue visite ai vari testimoni della vicenda intellettuale e umana di Bazlen. Abbiamo deciso di discostarci dall'originale, solo quando le parentesi tonde di Del Giudice – apposte dall'autore per esprimere i suoi dubbi intorno alla precisa trascrizione delle registrazioni, o per completare in modo logico alcune affermazioni, così da chiarire i sottintesi e il modo in cui una parola ha da essere intesa, o, ancora per rimarcare il tono di voce e i movimenti, anche propri, che hanno accompagnato una domanda o una risposta, e che riportiamo in grassetto per sottolinearne l'attribuzione a Del Giudice – contengono elementi di scarsa importanza, come frequenti indicazioni di dubbio eccessivamente scrupolose e non argomentate (fatto su cui si tornerà, più diffusamente, in seguito), l'interruzione dei nastri del registratore, il rumore del telefono a casa di Ljuba che interrompe la registrazione o la disturba, e simili. Ciò è stato tacitamente espunto. Per il resto, alcuni dubbi di trascrizione, in parentesi, di Del Giudice sono stati riportati, così da consegnare al lettore un testo quantomai vivo e di particolarissima natura: un testo che intreccia vari momenti di lavoro dell'autore. Ovviamente, «prob.» sta per «probabilmente», e per mantenerne l'icasticità tali notazioni non verranno sciolte. Le sottolineature di alcuni termini sono di Del Giudice, e sono a macchina: quelle a mano, come accennato nell'introduzione, non verranno qui prese in esame. I refusi minimi sono stati corretti, ma rispettata la sintassi di Ljuba, nei suoi anacoluti, tipici anche del suo non essere di madrelingua italiana, ma tedesca (abituata da molti decenni a parlare in inglese): talvolta, abbiamo integrato con la parentesi quadra alcune parole lasciate tronche da Del Giudice nella trascrizione, al fine di rispettare l'oralità di Ljuba, rendendo però comprensibile al lettore l'interezza del discorso. In grassetto, al modo delle citate parentesi, sono riportate, rispettandone l'interpunzione (e la numerazione) della trascrizione originale, le note a piè di pagina di Del Giudice al testo (in parentesi quadra, sempre in grassetto per non "spezzare" l'integrità della nota di Del Giudice, le nostre osservazioni e integrazioni), così da distinguerle da quelle redazionali-curatoriali di carattere esplicativo, e che si limiteranno a rapidi chiarimenti di servizio, soprattutto di carattere cronologico e biografico. Ove necessario, si spiegheranno passaggi dell'intervista non particolarmente chiari. Si specifica che, seguendo in questo la trascrizione di Del Giudice in modo fedele, le virgolette alte doppie introducono ogni volta il discorso di Ljuba, mentre il trattino, proprio del discorso diretto, introduce le domande e le riflessioni di Del Giudice. La prima volta si specificherà in modo in modo esplicito, segnalando i nomi, poi si proseguirà secondo il modo della trascrizione originale. I tagli all'intervista sono segnalati con i puntini di sospensione in parentesi quadra. Sulla vita di Ljuba Blumenthal, come si è già detto nel saggio introduttivo (riassumendo molti dettagli che si ritroveranno in queste pagine), si rimanda a C. Battocletti, *Bobi Bazlen* cit., pp. 335-340.

<sup>2</sup> Si è deciso di iniziare da qui la trascrizione dell'intervista, dal punto in cui Ljuba comincia

fatti lei dovrebbe scrivere le storie di Ljuba, perché Luciano<sup>3</sup> vuole sempre che io scriva, e io non posso, perché ho scritto cento volte e strappo subito, perché Bobi mi sta dietro le spalle, e quello, se lei sa la sua opinione di tutto quello che uno scrive, uno ha paura che non vale niente o non so. In ogni modo io non posso scriverle. Ma mi sono ricordata che questa anche è una delle storie. Quando io le ho detto che lui sanguinava, è arrivato da Roma a Milano e ha cominciato a sanguinare nel treno. Allora è riuscito tramite la polizia hanno trovato un dottore e li ha lasciato la sua valigia. E la valigia è rimasta lì finché lui è morto. Lui diceva sempre un giorno andrò a ritirare questa valigia ma...”

DANIELE DEL GIUDICE - E non è mai andato?

“Poi, dopo la morte di Bobi,<sup>4</sup> noi che eravamo sempre in cerca di manoscritti abbiamo, siamo andati lì Roberto Calasso<sup>5</sup> ed io. E dunque un funzionario ha portato la valigia, l'hanno aperta e un poliziotto ci ha letto la lista che lui (**prob. il poliziotto**)<sup>6</sup> ha fatto di tutto quello che era den-

---

a raccontare di Bazlen in modo diretto. Le interviste di Del Giudice si aprono sempre, nelle trascrizioni originali, in *medias res*: qui, l'intervista era aperta dalla visione delle foto mostrate da Ljuba a Del Giudice. I puntini di sospensione non indicano un taglio da noi operato, ma sono trascritti da Del Giudice stesso, come a indicare una sospensione prima della ripresa del discorso da parte di Ljuba. Le parole sottolineate a macchina da Del Giudice sono riprodotti come tali, non riproposte in corsivo.

<sup>3</sup> Intende ovviamente Luciano Foà.

<sup>4</sup> Roberto Bazlen è morto a Milano in albergo, dopo che nell'ultimo periodo della sua vita era stato sfrattato dalla sua stanza in affitto a Roma. Sull'episodio della morte di Bazlen in albergo, si soffermava già Eugenio Montale nel suo *Ricordo di Roberto Bazlen* – scritto a ridosso della morte di questi come “coccodrillo” – in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 2727-2730, in part. p. 2727.

<sup>5</sup> Roberto Calasso (1941-2021), tra i maggiori editori italiani del Secondo Novecento, è stato alla guida per anni dell'Adelphi, la casa editrice fondata da Luciano Foà (1915-2005) – nome che tornerà, citato come «Luciano» in queste pagine, vicino a quello di Calasso –, segretario generale dell'Einaudi per circa un decennio, dall'inizio degli anni Cinquanta fino alla creazione, per l'appunto, dell'Adelphi nel 1962, insieme a Bazlen. Per una storia dell'Adelphi (anche del suo confrontarsi con l'ombra di Bazlen, argomento toccato da Ljuba in questa intervista poco più avanti), si rimanda al bel volume di A. Ferrando, *Adelphi. Le origini di una casa editrice (1938-1994)*, Roma, Carocci, 2023. Cfr., anche, R. Calasso, *Da un punto vuoto*, in R. Bazlen, *Scritti cit.*, pp. 13-20; si veda inoltre Id., *Bobi*, Milano, Adelphi, 2021.

<sup>6</sup> Questa è la prima notazione da noi riportata tra quelle che Del Giudice appone in parentesi “dentro” ai dialoghi dell'intervista da lui trascritti, per sottolineare a sé stesso i dubbi e le possibili incomprensioni: a volte, si tratta della difficoltà di seguire il discorso di Ljuba, la sua sintassi non lineare; altre, può invece essere la qualità della registrazione, disturbata dai rumori della casa dell'anziana signora (per esempio, lo squillare insistente del telefono), a spingere Del Giudice a inserire queste indicazioni. Le riportiamo, come detto nella nota iniziale, in grassetto, al modo delle note a piè di pagina apposte sempre da Del Giudice nella sua trascrizione. Si ricorda che una parte di queste annotazioni – affascinanti certo ma che rischierebbero di rendere difficoltosa la lettura del testo, se riportate interamente – è stata espunta tacitamente, secondo i criteri esposti nella nota iniziale. A essere espunte sono state soprattutto, oltre le interruzioni di nastro, con il consequenziale cambio di esso, segnalate da Del Giudice, le parentetiche contenenti soltanto lapidarie indicazioni di dubbio come «prob.», senza ulteriori riflessioni o argomentazioni: risultavano, nella loro frequenza quasi “ossessiva”, come pleonasmii di fronte all'evidente correttezza logica dell'intera frase rispetto al termine in questione, su cui Del Giudice esprimeva qualche scrupolo di comprensione. Bisogna sempre avere presente, del resto, che il documento nasce per un'esigenza

tro, tante camicie tante calze, e io ho dovuto firmare, e poi siamo andati a casa. Arrivando a casa ho cominciato a leggere questa lista e c'erano: dunque, quattro camicie, tre paia di mutande... eh eh eh, sì... eh eh eh... Bobi è fantascienza eh eh eh..."

- Ma lei perché dice che non, ecco vede questo, questa è una delle cose che, proprio importanti, secondo me, su cui io mi interrogo per quanto riguarda Bazlen. Perché quello che lei ha detto adesso, e cioè che lei non può scrivere perché ha l'ombra...

"Sì..."

- Di Bazlen che le sta dietro e che... uno è molto critico nei confronti di quello che scrive, ma questa cosa qui non valeva anche per lui? Per caso?

"Le dico che io non sono l'unica. Perché quando Bobi è morto ha lasciato delle liste di libri che bisogna pubblicare, per Luciano. Lunghissime liste. Ma un giorno erano finite. E adesso Luciano, che tutta la sua vita aveva da fare con libri, tutta la vita, si trovava nella stessa situazione: pubblicare questo libro o no? Perché Bobi non si sapeva quello che lui ne avrebbe pensato. Lui adesso ha superato questo, ma io no."

- Lei ancora si chiede se era il caso di pubblicarlo oppure no?

"Sì."

- Lei non lo avrebbe pubblicato?

"Io so, io ho consigliato a Luciano tante volte quello che deve pubblicare, e lui lo fa dopo tre anni, e poi guadagna un sacco di soldi, perché è, senza eccezione, un best-seller. Ma lui ha una tale paura di un best-seller, perché lui è talmente high-brow. Ma io ho detto io sono il pubblico che legge libri e sa quello che le piace. È l'unico che ti posso dire. E così hanno fatto *La mia famiglia e altri animali*, che mi piaceva moltissimo, hanno fatto Konrad Lorenz, in due libri messi insieme, e adesso fanno un libro che davvero, è un libro così difficile a spiegare, ma non ho mai letto un libro come questo prima e non credo che quest'uomo scriverà qualche altra cosa ed è quello della motocicletta e dello zen..."<sup>7</sup>

[...]

---

personale di studio e di riflessione da parte dello scrittore. Quindi si pensi alla difficoltà di non "soffocare" questa sua natura nei suoi nodi, se così possiamo definirli, più rappresentativi, consentendo però al lettore di seguire il discorso di Ljuba e la sua conversazione con Del Giudice nel modo in cui effettivamente è stata registrata e trascritta in un primo momento (considerando le annotazioni, allora, come una sorta di "secondo strato", un ritorno, cioè su quanto già trascritto, così da renderlo più chiaro per il successivo lavoro di trasfigurazione letteraria). Ovviamente, lo *Stadio di Wimbledon* si è rivelato utile per verificare, nei suoi dialoghi, la lettura – in senso letterale, cioè di adesione a quanto registrato e riascoltato, dunque trascritto – che Del Giudice ha confermato dell'intervista e dei passaggi più significativi di questa.

<sup>7</sup> G. Durrell, *La mia famiglia e altri animali*, trad. it. di A. Motti, Milano, Adelphi, 1975, e R.M. Pirsig, *Lo Zen e l'arte della manutenzione della motocicletta*, trad. it. di D. Vezzoli, Milano, Adelphi, 1988. Entrambi i libri hanno avuto vasto successo di pubblico, testimoniato anche dalle numerose ristampe e riedizioni in collane economiche. Per quanto riguarda invece la prolifica produzione dello zoologo ed etologo austriaco (e brillante scrittore e divulgatore scientifico), premio Nobel per la medicina 1973, Konrad Lorenz (1903-1989), il suo primo libro pubblicato da Adelphi è *E l'uomo incontrò il cane*, trad. it. di A. Pandolfi, Milano, Adelphi, 1973.

- Perché se uno fa della propria vita...

“Sì...”

- ...un'opera, ci vuole molto lavoro, molto lavoro interno. Bisogna fare presso di sé, su di sé, lo stesso lavoro...

“Ah certo”

- ...che si farebbe nei confronti di un'opera. Bisogna “costruirsi” come un'opera...

“Sì... Ma quello che poi uno porta con sé, è molto difficile. C'è gente che non si ricorda di niente, o non vuole ricordarsi. Io devo ricordarmi, e so quanto è difficile. Ma lui lo ha fatto apposta. Non voleva dimenticare assolutamente niente di tutto quello che è il su pa<sup>8</sup> [suo padre], come è arrivato a questo punto dov'era...

[...]

- Eh, certo... Lui, lui soffrì molto di andare via da Trieste nel '34?

“In che cosa?”

- Bazlen soffrì molto per essere andato via da Trieste?

“Non ho capito...”

- Quando lui andò via da Trieste...

“Sì...”

- ...nel 1934, come mai partì? come mai andò via da Trieste?<sup>9</sup>

“Lui... Non sono assolutamente sicura, io so che lui andava, voleva lasciare (**la città?**) e la madre non voleva lasciarlo andare. Poi la madre, il momento che lui se n'è andato, lei aveva, come si dice?, strock...”<sup>10</sup>

- Arteriosclerosi?

“E... ha scritto subito a lui vieni subito, la madre. E lui ha detto non vengo. Ma quando sei, quando stai bene di nuovo puoi sempre venire a vedermi. E davvero si è rimessa. E poi dopo si è ammalata di nuovo, era inconscia per sette mesi, una cosa terribile per Bobi, e poi è morta. Nel frattempo non so niente. Io so che, lei è morta nel '37, mi pare, e lui era a Milano quando è morta, stava con questa mia amica, dove aveva preso una camera ammobiliata... E questo è tutto quello che so. Lui è semplicemente fuggito da Trieste, perché è tornato questo semplicemente non so”.

- Perché questa fuga da Trieste è molto... è molto strana, perché lui li ha lasciato tutto, praticamente. Ha lasciato la madre, ha lasciato la sua casa, ha lasciato tutti i suoi amici – e io credo che fossero molto importanti per lui gli amici di Trieste. E credo che sia stato proprio come essere sradicato. E così forte deve essere stata... come dire? la decisione che poi non

<sup>8</sup> Forma dialettale toscana (generica), colloquiale e ironica.

<sup>9</sup> Molte le congetture sull'addio di Bazlen nel 1934 a Trieste, con il trasferimento a Milano e con il conseguente inizio del lavoro, instabile, anche se in certi momenti redditizio (alle dipendenze di Einaudi), di consulente editoriale: su questo è meglio rispetto al libro di Battoletti, per ragioni di chiarezza, rifarsi a G. De Savorgnani, *Bobi Bazlen. Sotto il segno di Mercurio*, Trieste, Lint Editoriale, 1998, p. 75. In generale, è stata l'oppressione dall'invidenza dell'amore materno e le delusioni da parte di amici (oltre che l'atmosfera triestina) a spingere Bazlen a partire.

<sup>10</sup> Intende «stroke (colpo apoplettico)».

è più tornato. Cioè deve essergli costata tanto la decisione di andar via da Trieste che forse per questo, anche, lui non è mai più voluto tornare.

“Prima di tutto, io ho parlato con Duska,<sup>11</sup> perché la Duska era la grande amo[re], il grande amo[re], Bobi era il suo grande amore, erano amici davvero, davvero amici, insomma la madre di Bobi sempre sperava che lui sposasse la Duska, lui non aveva la minima intenzione. La Duska mi ha detto che... sono successe delle cose a Trieste che... facevano la vita impossibile per lui. Ma io non credo che posso parlare di questo.”

- Io non so, immagino... Io le dico... le dico quello che...

“Sì...”

- **(mi alzo per prendere qualcosa nella mia borsa)**<sup>12</sup>... Queste sono le conversazioni, i colloqui che io ho già fatto. E sono tutti già trascritti.

“Sì...”

- Io le dico quello che mi hanno detto.

“Sì...”

- Dunque... Dicono che lui è andato via da Trieste perché in qualche modo appunto lì proprio non poteva più stare. E non poteva più stare per... non per un fatto specifico che fosse accaduto ma per tutta una serie di cose che... che erano nell'aria. Una, probabilmente, riguardava la Linuccia Saba.

[...]

- ...però con Trieste era rimasto, era rimasto... scottato.

“Sì. Non ne p[oteva]..., assolutamente era una specie di incubo...”

- ...Era una specie di incubo...?

“Benché mi mostrava tutto, e gli piaceva la città, ma altrimenti la memoria era incubo”

- Aveva nostalgia, anche.

“Sì, credo di sì”

- Perché c'è un punto (prendo, credo, le NST [*Note senza testo*]) ... c'è un punto in cui, mi pare delle *Note senza testo*, in cui lui dice proprio nessuno

<sup>11</sup> Si tratta di un antico amore giovanile di Bazlen, Duška Slavik (1902-1979) – la ragazza cui, secondo quanto affermato da Gerti Frankl, lui scrisse la tesi di laurea in economia e commercio (1924), mentre, come è noto, Bobi non si laureò mai. La relazione tra i due terminò nel 1929. Su di lei, ma anche sul rapporto amoroso e difficile con Linuccia Saba (1910-1980) – e anche sull'influenza negativa, si può dire, del padre, Umberto Saba, sul legame Bazlen-Linuccia – ha scritto in profondità Cristina Battocletti, dando particolare rilievo a questi aspetti nel costruire il suo profilo di Bazlen: cfr. C. Battocletti, *Bobi Bazlen* cit., pp. 65-106 (si tratta dell'intero capitolo dedicato a *Gli amori giovanili*). Si è deciso di espungere più sotto la parte della conversazione di Ljuba che riguarda Linuccia Saba, come non significativa dal punto di vista storico-culturale.

<sup>12</sup> Come già detto nella nota iniziale, le annotazioni, apportate da Del Giudice in fase di trascrizione, riguardano anche i movimenti e i gesti che egli ricorda di avere fatto – in questo modo, dà ragione delle pause tra una frase e l'altra. Inoltre, inserisce chiarimenti in parentesi anche per le sue stesse affermazioni, così da rendere il discorso più limpido sotto ogni punto di vista. Al modo delle altre considerazioni parentetiche di Del Giudice, aggiunte successivamente, quindi durante la rilettura dell'intervista trascritta, si riportano questi chiarimenti in grassetto.

può sapere qual è la mia nostalgia, in realtà.<sup>13</sup>

“Sì, sono convinta. Poi lui era molto felice quando trovava qualcuno che parlava triestino. Mi piaceva moltissimo sentirlo parlare in questo dialetto. Era assolutamente triestino, senza dubbio. E lo è rimasto sempre. Ma... no, questa città gli ha fatto, ha fatto troppi... crimini contro di lui...”

- Troppi “crimini”? Lui non gliene ha mai raccontato qualcuno?

“Non soltanto questo coso della Linuccia, ma anche, poi, le chiacchiere, tutto quello che succede in una piccola città; poi... qualche volta erano così, come vede dopo la morte di Bobi non lo lasciano in pace ancora: lui distrugge matrimoni, lui non so che cosa fa. Ho anche (**perfino**) sentito dire: ma lui davvero era un fascista, lui credeva in Mussolini. C'è gente che non crede che io esisto”.

- Sì?

“Sì<sup>14</sup>... ‘assolutamente no, non è possibile, non può avere un’amicizia così lunga’. E così... (**sono questi i momenti in cui si guarda il dito attorno a cui arrotola e stira il salviettino di carta**) ... Io trovo che è una cosa che nessuno può sopportare: un uomo o una donna che sa più di loro che capisce più di loro. E capisce così presto con tanta velocità, con tanta intelligenza. Non lo perdonano mai. Bisogna immaginarsi un giovanotto – non so quanti anni aveva quando ha scoperto Freud –

- Credo che a Trieste le prime cose su Freud siano attorno al 1925

“...Nessuno sapeva niente di Freud, e lui l’ha scoperto subito.<sup>15</sup> Alla fine della vita non era più freud (**iano**), era jung (**hiano**). Lui ha capito subito una cosa che nessuno sapeva, lui a quell’epoca era più giovane di una generazione di Saba, di Svevo, e nessuno capiva niente, lui lo (**gli**) doveva spiegare, e se lui... io avrei smesso, perché se la gente non mi capisce non mi importa niente. Ma Bobi ha insistito, e lui era talmente pieno di entusiasmo per tutto questo. Infatti essere pieno di entusiasmo era la cosa principale della sua vita, del suo carattere. Perché era entusiasta di ogni nuova persona (l),<sup>16</sup> e capiva ogni persona in un altro modo da ciò che noi chiamano “capire”, e davvero sapeva di che cosa si tratta in questa persona”.

- Proprio la “sentiva” ...

“Sì”

- Aveva questo orecchio qua...

<sup>13</sup> Cfr. R. Bazlen, *Note senza testo* cit., p. 230: «X. parla della sua nostalgia. Io mi sento male. Solo chi conosce che cosa è la nostalgia sa che cosa io soffro».

<sup>14</sup> Qui come altrove si è rispettato il modo enfatico di Ljuba, che Del Giudice, in maniera evidente, a sua volta cerca di rispettare e riprodurre nella trascrizione.

<sup>15</sup> Almeno si vedano le pagine raccolte da Calasso in appendice alle *Note senza testo* su Freud, dattiloscritte, risalenti agli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale: R. Bazlen, *Freud*, in Id., *Scritti* cit., pp. 259-261. Riferimenti a Freud e a Jung sono disseminati lungo l'intero *corpus* delle *Note senza testo*.

<sup>16</sup> **In nota: (l) – Tutta questa parte della conversazione, da Linuccia fino all'amico di Francoforte, è molto filata. Ljuba parla in modo spedito, accorato, e con una vis che sembra venire da “vecchie” polemiche...**

“E questo entusiasmo, e si interessava sempre, e tutti sapevano qui c'è un uomo che sa chi sono io, e mi aiuterà, mi consiglierà, è lì sempre, se voglio. E questo davvero è il segreto... E lui, non è che lui semplicemente accettava, c'era anche gente, per esempio uno snob lui non lo poteva sopportare; ma poi, la gente che ha soltanto un'idea, di far soldi, era una cosa così strana per lui, non capiva. Ma altrimenti lui accettava tutto, e capiva tutti. E io...capivo molto anche, ma la differenza è che io capivo anche troppo. È perciò che voglio andare nella luna, su questo pianeta, in qualche modo. Se uno conosce... **(nel senso, forse: se uno capisce veramente, vuole “andare sulla luna”?)**<sup>17</sup>... Lui però, l'umanità è così e così rimane, però con una cosa: lui ha sempre detto che senza una terza guerra mondiale siamo perduti. Questo è l'unica, adesso, allora non lo capivo, e non lo credevo, ma adesso vedo che lo sviluppo va, sfortunatamente, in questa direzione. Ormai tutto è così complicato, così sophisticated. Io un giorno ho chiesto al marito di una mia cugina che sta in Israele, l'ho incontrato a Francoforte due anni fa, ho detto: se Cristo tornasse oggi – nessuno sa se è mai esistito – ma se è esistito, e se tornasse oggi, come si comporterebbe la gente? cosa farebbe? **(Lui)** dice: è impossibile, ormai siamo così divisi, siamo tanti gruppi, tanti... gruppi diversi, non è più, siamo troppo sophisticated, non è possibile, non è più possibile per un uomo di... come si dice?, convincere tutto il mondo. Impossibile. E perciò questo, la terza guerra farà **(sarà?)** davvero... la fine di molto, di quasi tutto. Però forse lui aveva ragione...”

- Nelle *Note senza testo*...

“Come?”

- Nelle *Note senza testo* c'è scritto: “L'unico valore è la primavoltità”.

Lei capisce che cos'è la “primavoltità”?

“Uuhm”

- ...“l'unico valore è la primavoltità”<sup>18</sup>...

<sup>17</sup> Il non lineare ragionamento di Ljuba, chiosato anche dallo stesso Del Giudice che fatica a comprenderlo, può essere letto nel seguente modo: se uno riuscisse a comprendere davvero il funzionamento del mondo, vorrebbe completamente estraniarsene, andando, metaforicamente, “sulla luna”.

<sup>18</sup> R. Bazlen, *Note senza testo* cit., p. 230. Cfr. D. Del Giudice, *Trieste e Bazlen* cit., p. 24: «In fondo si tratterebbe di un personaggio della perfetta compresenza degli opposti, per il quale lo stato di contraddizione non è ricomposto ma non è nemmeno lacerante, sebbene tale condizione potrebbe costare comunque dolore. Una sofferenza accompagnata continuamente al pudore, all'ironia e soprattutto al desiderio di non essere invadente con i propri sentimenti. Però del dolore ci sarebbe, magari nascosto in piccole frasi annotate (“X parla della sua nostalgia, io mi sento male, solo chi conosce la nostalgia sa cosa io soffro”), quegli strappi con se stesso, quei continui tagli col passato, sgravarsi le spalle e cambiar pelle, tutto ciò non è senza dolore, nemmeno per un “trasformato” o “risvegliato”. [...] La “primavoltità”, sia come esperienza, sia come opera, sia come metro di giudizio, dev'essere una disciplina non facile [corsivo nostro]». La citazione di Del Giudice dalle *Note* sulla nostalgia, precedentemente da noi riportata in rapporto all'intervista, è leggermente diversa, nell'interpunzione, da come effettivamente è pubblicata nell'edizione di Calasso (che è una traduzione dal tedesco in cui Bazlen scrive: e ciò vale anche per il *Capitano di lungo corso*, scritto in quella che Bazlen considerava la sua prima lingua).

“Cosa, cosa...”

- “Primavoltità” è una parola che non esiste in italiano, è una parola che ha inventato lui. In italiano esiste “la prima volta”. Quindi primavoltità...

“aha...”

- ...è la “categoria”...

“Ah sì...”

- ...della prima volta. E lui dice che l'unico valore è la primavoltità. Che cosa può significare secondo lei? Cioè, come dire?: vale ciò che rappresenta la prima volta. Quindi, non so, vale l'opera che per la prima volta dice una determinata cosa...

“Ha qualche cosa a che fare con quello che io ho detto, che ci sono troppi libri, e che se non ci fossero, uno dovrebbe cominciare a pensare, per la prima volta, tutta una cosa nuova. Io non credo che noi pensiamo delle cose nuove. Niente. Io ricordo sempre che mio marito mi ha raccontato che Ford, quello che fabbrica automobili, ha pensato che le fabbriche sono troppo scure, dunque la luce davvero non è giusta. Allora un giorno ha chiamato uno, che sapeva che era molto intelligente, molto in gamba, e gli ha detto: lei ne sa qualche cosa di finestre, di luce, di tutto questo? Ha detto: no, mai niente. – Lei adesso va, e ci pensa. È questo che voglio dire. Perché noi non pensiamo più i nostri pensieri. Pensiamo tutto quello che abbiamo sentito durante la nostra vita, che abbiamo letto, una volta di questa opinione, una volta di un'altra opinione. Non è più possibile...”

- Ma, sa, io credo che poi, però, le persone che pensano qualche cosa per la prima volta saranno dieci in un secolo...

“Ah, ma allora quand'era l'ultima volta che qualcuno ha pensato per la prima volta una cosa (**nel senso: ah, se è per questo, ecc.**) [...] Adesso vanno sempre come un treno, su questo dove si andava sempre (**binario?**) ... Quando viene (**verrà**) qualcuno che pensa qualche cosa per la prima volta, probabilmente lo uccideranno.”<sup>19</sup>

- È che... forse, ancora trent'anni fa, quarant'anni fa, era possibile pensare per la prima volta una grande sintesi...

“Sì, sì...”

- Adesso però, magari, non so, faccia conto...

“Non c'è...”

- Lo studioso, lo studioso... che ne so?, l'archeologo, mette, per la prima volta pensa una piccolissima cosa in quella sua disciplina, in quella epoca di cui si occupa. Forse è possibile questo. Può darsi che non sia possibile “pensare” (**in grande**) per la prima volta (1).<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Riper corriamo il ragionamento, paradossale ma lucido, di Ljuba, così sintetizzabile: se è per questo, cioè per il fatto che nessuno pensa mai a qualcosa di nuovo, occorre dire che, data la smania di omologazione che domina il presente, il giorno che qualcosa pensasse mai davvero diversamente sarebbe “ucciso”, ossia comunque emarginato totalmente, sia fisicamente che spiritualmente.

<sup>20</sup> **In nota: (1) – Ma il punto, oggi, non è esattamente questo? Conversazione con M[a-labotta: Del Giudice intende Lucia Franca Fenga (1923-2020), vedova di Manlio Malabotta (1907-1975), colto notaio e collezionista d'arte, amico di Bazlen: nello Studio di Wimbledon è la cosiddetta «signora dei sestanti», l'elegante intermediaria che permette**

“Non so. Perché l’altro giorno ho ascoltato questo Krishnamurti.<sup>21</sup> Bobi, prima della morte, noi eravamo ancora a Roma, prima di andare a Spoleto, qualcheduno è venuto a dire a Bobi che Krishnamurti lo vuole vedere. E Bobi ha detto io non ci vado, perché lui non ha niente da dire. Ma io non credo, io l’ho sentito: quello che lui ha da dire non si può dire. Non c’è nessun modo di esprimere quello che lui ha da dire. Lui ha detto che ogni... ogni religione, ogni disciplina, ogni meditazione vale soltanto quando uno ha già trovato la strada. Ma come si trova questa strada? Lui non poteva, non è che non voleva dire, ma non poteva esprimerlo. E Bobi ha detto non ha niente da dire, perché non si può dire. In questo modo credo che lui voleva dire **(nel senso: in questo senso, credo, intendeva etc.)** ...Se uno lo dice la prima volta, bene. Ma non so come... Una volta abbiamo parlato di come uno vorrebbe morire, e lui ha detto che vuol morire per la strada, così, ma in un posto che nessuno lo trova, mai. Così, all’aperto, sotto un non so cosa. E invece così non è morto. Ma questo che lui voleva tutta la sua vita non...”

- Non apparire?

“Non essere osservato, essere anonimo in qualche modo...”

- Ma... mi sono molto interrogato su questo suo desiderio di non comparire. Perché, in fondo, in tutte le cose che lui ha fatto si trova questo desiderio di non apparire. Per esempio, da ragazzo, lui aveva fatto le tesi di laurea altri e non aveva fatto la sua; aveva scritto la tesi di laurea della Duska...

“Sì”

- ...ma non aveva mai scritto la sua. E poi, così lui ha pubblicato molti libri di altri e ha scritto poco per lui, per sé. E questo desiderio di essere anonimo, di non, appunto, di non essere osservato, di non apparire... può anche essere un desiderio doppio (**ambiguo**) in qualche modo; perché da una parte è una cosa molto bella, dall’altra è anche, forse, non è anche forse un timore... (1)<sup>22</sup>

“Ne sono certa”

- In italiano c’è una parola, che ha un dop[pio], che riflettendoci può avere un doppio senso: Bazlen può essere detto un uomo schivo, non so se lei sa cosa significa...

“Sì sì sì”

- ...in italiano usiamo la parola “schivare”, anche, il verbo “schivare” per “evitare”, per “sottrarsi”. Allora, questo modo di essere “anonimo”, può essere doppio, appunto; può essere anche un modo per evitare il confronto...

“Sì”

- ...di evitare il conflitto?

---

**al protagonista la conoscenza di Gerti]. Pensare “fuori dalla filosofia”; “filosof[ia] della poesia”...**

<sup>21</sup> Intende il filosofo e mistico apolide, di origine indiana (si rifiutò di prendere però la cittadinanza indiana nel 1948), Jiddu Krishnamurti (1895-1988).

<sup>22</sup> **In nota: (1) – di essere giudicato, di essere “valutato”...**

“Non era tanto il conflitto, perché lui non evitava il conflitto. Quello che evitava era, lui sapeva quanto... impressione lui faceva alla gente, e quanta gente era in un modo dipendente da lui. E forse, per esempio, se lui avesse scritto qualcosa e non era davvero (**veramente**) di grande valore, allora sarà una cosa terribile per questa gente che era dipendente da lui. Lui, a me pare che questo era il suo timore: di non, di non, come si dice la parola in italiano? Entosh (**o intocion cont.**) di non valore... come si dice in inglese!... disappoint, di non... come si dice in italiano disappoint?”

- Si dice “deludere”

“Sì”

- Ho capito. Lui aveva timore di deludere?

“Di di di, eh sì, dunque la gente, lui, quello che noi pensiamo di Bobi a quello che leggiamo lui non corrisponde”

- Ecco...

“Io credo che questo era una su, davvero aveva questo desiderio di anonimità, ma questo era anche una parte di verità”

- Ecco, questa cosa per me è molto importante. Ma le spiego, non perché io voglia minimamente ridurre...

“Sì, certo...”

- ...ma perché se questa cosa è vera, è proprio importante, perché riguarda il problema dello scrivere, e il problema del “vivere”: cioè la differenza che c'è tra una vita come opera e un'opera intesa come scrittura.

“Sì...”

- Se io, quello che io sto cercando di mostrare, o che a me interesserebbe riuscire a mostrare nel libro che farò, se lo farò, è esattamente perché quest'uomo non ha scritto, e perché quest'uomo è stato così “grande” (**un “grande” uomo**) comunque...

“Sì...”

- ...Allora, per esempio, questo punto qua, nessuno lo vuole affrontare, e nessuno ne vuole parlare. E anche – gliel'ho detto forse ieri – anche Calasso e Solmi, nelle prefazioni ai due libretti<sup>23</sup>...

“Sì...”

<sup>23</sup> Si riferisce ai due volumetti, poi raccolti nella citata edizione degli *Scritti*, usciti nei «Quaderni di Roberto Bazlen» per Adelphi: R. Bazlen, *Lettere editoriali*, con una nota di S. Solmi, Milano, Adelphi, 1968; Id., *Note senza testo*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1970. La prima edizione del *Capitano di lungo corso* è, invece, il terzo volume della sopraccitata collana, uscito nel 1973 sempre a cura di Calasso. L'introduzione alle *Note* di Calasso, intitolata *Da un punto vuoto*, è poi riprodotta in apertura degli *Scritti*. Cfr. R. Calasso, *Da un punto vuoto* cit., pp. 18-19: «Nell'antica *querelle* fra l'uomo del libro e l'uomo della vita Bazlen rappresentava l'uomo del libro che è tutto nella vita e l'uomo della vita che è tutto nel libro. [...] L'opera perde il suo statuto perché, a rigore, essa non è risultato, non è proiezione, non è attribuibile a un io. [...] Fa dunque parte – ed è una parte decisiva – dell'opera di Bazlen *non aver prodotto un'opera*». Invece, del testo di Sergio Solmi si può almeno citare un breve passaggio – quello inerente il rapporto letteratura e vita nell'evoluzione della coscienza di sé di Bazlen –, cfr. S. Solmi, *Nota*, pp. 5-9, in part. pp. 7-8: «Negli ultimi anni, mi disse una volta che la “letteratura” non lo interessava più, ma soltanto, in essa e oltre di essa, l’“antropologia”. [...] [intendeva] una libera e avventurosa conoscenza degli uomini, dei singoli, con le ineffabili striature del loro carattere e storie, quali si rivelavano nei loro scritti, o dietro di essi».

- ...hanno detto semplicemente che lui era, era tranquillamente un uomo “oltre il libro”, che non aveva bisogno di scrivere. Io non sono affatto convinto di questo...

“No...”

- Io sono convinto che lui ha avuto sempre il problema di “come” scrivere...

“Sì...”

- ...e che cosa ci si aspettava da lui. Ed è possibile che fin dall’inizio lo avesse, perché fin dall’inizio lui era intelligentissimo, e coltissimo, e se lui forse ha scritto la sua tesi di laurea e ha scritto quelle degli altri, può anche essere proprio per questo, perché pensava che da lui la gente si aspettava una “grande” tesi di laurea.

“Certamente. Io ne sono sicura. Non so che cosa dirà Luciano di tutto questo, o Calasso, ma questa è anche la mia opinione. A parte il fatto che davvero lui, dal principio della sua vita, lui cercava l’anonimità, non voleva confronto con nessuno, non voleva essere notato, osservato, di questo sono assolutamente certa; ma anche c’era questo timore, che forse non corrisponde alla sua...”

- ...Alla sua intelligenza

“[intelli]genza...”

- Alla sua intelligenza reale (1).<sup>24</sup>

- Adesso io le devo confessare una cosa. Io non sono stato ancora a parlare con Luciano Foà e con Calasso, perché io so che loro saranno molto... molto duri su questa cosa...

“Fanatici”

- Invece, per questo io ho pensato di seguire una strada completamente diversa, e cioè di partire da Trieste, che era la città dove lo avevano conosciuto da ragazzo, e cercare di capire come era andata lì la faccenda...

...e dopo Trieste venire qui da lei, perché secondo me questi sono i punti chiave e importanti, e poi le altre cose, io credo, costituiscono l’immagine che lui ha dato di sé al mondo, o il modo in cui lui ha fatto pace con il mondo...

“Sì”

- e io so che se fossi andato subito a parlare con Foà o con Calasso, loro mi avrebbero messo su una strada sbagliata. Andrò a parlare con Foà e con Calasso, ma quando avrò ben chiare, e in qualche modo ben documentate, una mia opinione, che poi posso anche cambiare...

“Sì”

- però volevo, in qualche modo, riuscire a capire se ciò che stavo pensando aveva un fondamento oppure no. Perché, ripeto, se davvero è così, lui diventa ancora più importante...

“Sì”

<sup>24</sup> **In nota: (1) – Siamo d'accordo sul “timore della non corrispondenza”. Ma non sulle motivazioni – mi pare – di questo timore**

- non “meno” importante.

“Molto più importante. Anch’io ci penso così, ma come dico, io conosco Roberto e conosco Luciano e se **(quando)** si tratta di Bobi sono fanatici. Sono assolutamente convinti che lui... potrebbe aver scritto non [...] dure; e poi non c’è molto tempo, se uno sì, c’ha da fare soltanto con esseri umani, che hanno bisogno di lui, ogni minuto della sua giornata era **(andava)** speso così”

- Allora vuole dire che una ha scelto di non scrivere e di dedicarsi agli “esseri umani”, però. È una scelta ben precisa. E allora i suoi motivi, questa scelta **(o piuttosto: è sui motivi, etc.)**. Perché se... se questo è vero, il rapporto drammatico di Bazlen con la scrittura è una cosa estremamente interessante nel ‘900 italiano, perché non c’è nessun altro, ci sono tanti altri che non hanno scritto...

“Sì”

- ...ma perché non sapevano scrivere. E questo non è il suo caso. Non si tratta di un uomo che non sapeva scrivere; si tratta di un uomo che, a mio avviso, si è parzialmente “censurato”, e che ha parzialmente rinunciato a scrivere. Ma non soltanto “per dedicarsi agli uomini”, come, pure, a lui interessava, ma perché vi erano dei problemi, per lui, nello scrivere. Se si possono chiarire, in qualche modo – come è possibile, quanto è possibile

–...

“Sì”

- questi suoi problemi, diventa una figura ancora più importante. Che non è soltanto...

“Sì ma loro non lo ca[pi]scono], non lo ammettono... che diventa più importante. L’importanza è che lui sapeva tanto di libri della letteratura, di tutto, capiva tutto, era... Non so, non lo... glielo dico adesso che sono fanatici **(nel senso: gliel’ho appena detto che etc.)** ...Io cosa posso fare?, non so, io l’ho conosciuto abbastanza bene, non molto bene, era impossibile, ma abbastanza bene. Io credo che era una specie di timore in gran parte...”

- Per questo io le ho fatto quella domanda, prima, sulla “primavoltà”...

“Sì...”

-Perché se uno, quando scrive, comincia a pensare che deve scrivere una cosa del tutto nuova e del tutto originale, uno non scriverà mai. Per scrivere bisogna avere il coraggio della banalità (1),<sup>25</sup> e anche del luogo comune.

“Sì... Uhm...”

- Ed è curioso, perché per scrivere occorre anche una specie di, almeno io credo, “abbandono”. Ed è strano che Bazlen non avesse tra le sue virtù l’abbandono... **(silenzio, perché aspetto una sua risposta, su questo)** ... Non so se sono stato chiaro...

“Come dico... è molto difficile spiegare, ma io... quello che io ho capito è

<sup>25</sup> In nota: (1) – Cfr. *Calvino, Fruttero nella sua stanza, etc. (taccuino)* [non è ancora comprensibile, non essendo ancora stato ritrovato il taccuino di appunti di Del Giudice per lo *Stadio*: sono sopravvissuti solo fogli, dattiloscritti e manoscritti, di annotazioni, conservati presso l’Archivio Del Giudice di Vicenza]

che lui... da una parte davvero... doveva e voleva agire dietro il palcoscenico; niente, lui non era un attore, non voleva apparire in pubblico, non voleva, niente. Ma da quell'altra parte era questo così. E io gliel'ho detto quando, prima della sua morte, quando lui si sentiva così male, non gli piaceva più niente, brontolava di tutto, e io ho detto: di tutta la gente tu sei l'unico che non lo deve fare, perché c'è troppa gente che **(ha bisogno di te?)**...E lui ha detto: sì sì, lo so. L'ha colpito davvero, e ha detto lo so benissimo, ma non lo posso, non posso fare altro, è così come **(che)** mi sento adesso, in una depressione... Adesso lo chiamano depressione, ma era la morte... Ma il suo capo d'opera non era tanto la sua vita, era... questa relazione con l'umanità, una cosa così singolare. Le racconto una cosa. Io non so se lei sa che il mio primo marito insano. Io conosco ogni manicomio da Berlino fino a Milano. E se lei ha tempo un giorno, e se le interesserà, vada a vedere a Mombello. Mombello è il manicomio di Milano e l'unico nel mondo **(per grandezza?)**, tremila malati, e fatto in un modo davvero scientifico. E lui **(il primo marito)** era anche lì. Ma lui ogni tanto si ammalava, era davvero insano, e doveva andare in un manicomio. Normalmente lui era molto bello e molto simpatico. Era un buon marito, quando era sano. Quando non era sano, il che succedeva ogni sei mesi, un ritmo così, era una bestia selvatica **(selvaggia)**. E un giorno – lui smetteva di dormire, assolutamente, non dormiva più, una volta a Berlino ha dormito soltanto con la narcosi. Per mesi non dormiva. Ma io dormivo, e lui non lo poteva sopportare. E lui era anche molto pericoloso – ma un giorno qualcheduno mi ha detto che c'era una clinica vicino a Milano dove lo posso mandare. Non so dove ho preso i soldi, ma li ho presi in qualche modo, e l'ho mandato lì. Dopo due giorni mi hanno telefonato dalla clinica e mi hanno detto glielo rimandiamo: come osa mandarci qui uno che è insano? Questa è soltanto una clinica per gente disturbata, niente, non siamo... E l'hanno rimandato. E lui è arrivato, prima di telefonarmi ha telefonato il capostazione di Milano e ha detto se io ero disposta a pagare quindi lire, perché lui non poteva pagare – Sì sì, vengo subito. Ho telefonato a Bobi e gli ho detto: adesso io vado alla stazione a pagare questo, se tu vuoi occuparti di lui, perché non lo posso lasciar solo. Dunque io sono andata alla stazione, Bobi è andato a spasso con lui. E lui non poteva stare senza muoversi, doveva muoversi tutto il tempo. Bobi andava a spasso con lui, ormai era sera. Poi lui **(Bobi)** mi ha detto: sai che ogni persona che ci ha incontrato – perché lui, mio marito, vedeva spie dappertutto, che spiavano contro di lui – ogni persona che ci ha incontrato si è comportata come una spia, quando l'hanno visto, subito si sono comportati come spie, quando ci hanno incrociato si sono voltati, e dopo si voltavano ancora. Ma lui **(Bobi)** entrava così nella persona di mio marito, che lui non ha vissuto con lui **(mio marito)**, io sì. Capiva subito in che stato si trova **(ha capito subito in che stato si trovava)**. Cosa si deve dire o non dire? Calmare non lo poteva, nessuno lo poteva calmare, ma in qualche modo stava con noi e faceva la vita possibile per lui **(il marito?)** e per me. Dunque questa è una cosa molto più di valore che scrivere libri, ma poca

gente capisce che, se io dico che lui entrava nel carattere di una persona, non è che entrava col cervello. Lo era”.

- Per questo allora lui... aveva bisogno di essere... solo.

“Sì”

- Perché... anche qui: se lei, io le dico come ho, così, che immagine mi sono fatta, per esempio dei rapporti di Bazlen con le donne. Vorrei lasciare un momento fuori il problema sessuale, e poi semmai ne parliamo. Comunque, lui, mi pare che preferiva sempre essere l'amico che non l'amante. Che è una cosa molto bella, perché l'amicizia delle donne è una cosa straordinaria, ed è molto difficile averla. Però anche qui, secondo me, è doppio. Perché il legame che si stabilisce con l'amico è molto più profondo...

“Sì...”

- e molto più vincente di qualsiasi legame che si stabilisce con un amante. Perché l'amante passa, ma l'amico rimane.

“Davvero, sì...”

[...]

- sa, è curioso, perché... (**cerco delle carte**) ...Dunque tutte le donne con cui ho parlato, la Gerti Tolazzi, la Gruber Benco, e la stessa Malabotta, mi hanno detto tutte che Bazlen era impotente. Più o meno, insomma. La cosa non mi turba minimamente, né credo che sia schematicamente da mettere in relazione con il fatto che lui non ha scritto.

“Sì”

- Però sono rimasto addirittura colpito dal fatto che è stato scritto in un articolo che ho qui...

“Qualcuno ha scritto che era innamorato dell'amore...”

- No, ci sono, due cose mi hanno colpito: un articolo di Giorgio Voghera, dove si fanno delle affermazioni molto pesanti, e del resto lo stesso Voghera me l'aveva detto a voce, comunque, io le leggo questo pezzo dell'articolo... È un'intervista che Aldo Carotenuto<sup>26</sup> ha fatto a Voghera su Bazlen...

[...]

- ...un'intervista che però non è stata mai usata. In questa intervista Voghera dice: ... ah, a proposito, dice di lei: “In effetti Bobi aveva trovato con Ljuba quel tanto di famiglia che poteva sopportare, lui che era tanto insopportabile ai legami, tant'è vero che quando erano tutti e due a Roma non c'era sera che Bobi non andasse a trovare Ljuba. Non ho conosciuto di persona questa straordinaria amica di Bobi, ho solo avuto un breve scambio di corrispondenza con lei. Ma da quello che ho inteso dire da tutti, indistintamente tutti, quelli che l'hanno avvicinata mi sono fatto l'idea che doveva essere una persona veramente eccezionale, una donna di grandissima comprensione, capace di capire Bobi e di prenderlo per quello che era. Gli è stata sempre accanto e per parecchi...” eccetera ec-

<sup>26</sup> Aldo Carotenuto, psicanalista, filosofo e accademico, tra i più importanti esponenti della psicanalisi junghiana in Italia, (1933-2005).

cetera. Questo è quello che riguarda lei...

“Ah sì, ...”

- Poi dice Voghera, sempre in questa intervista: “C’è poi l’elemento dell’omosessualità. Bobi deve aver lottato per molto tempo con questo problema. Eppure io ne sono venuto a conoscenza solo negli ultimi anni. Del resto era una persona molto riservata e non parlava di sé quasi mai. Raccontava episodi curiosi o interessanti, faceva parlare gli altri, ma di sé diceva poco. A proposito dell’omosessualità ricordo un suo accenno, di cui sul momento io non afferrai il significato: mi disse che in un libro di Sartre si parlava di un personaggio in bilico fra omosessualità e non-omosessualità, o forse tra omosessualità latente e quella palese. Era, mi disse, una delle migliori pagine di questo autore. (1).<sup>27</sup> Io capii il senso di questa osservazione solo qualche tempo dopo. È certo comunque che in età matura Bobi ebbe qualche tendenza omosessuale, anzi, più che di omosessualità si trattava forse di pederastia”. Io non ho avuto il coraggio di chiedere a Voghera spiegazioni...

“Come mai (riferito alle “spiegazioni”) ...Sono tutti matti”.

- Io sono rimasto molto, molto stupito, perché... E siccome Voghera mi ha dato questo testo dopo che avevamo fatto un colloquio e lui anche in quel colloquio mi disse questa cosa. Ma è più strano ancora che nel libro di Onofri (*Il manoscritto*)<sup>28</sup> Bazlen viene presentato come un personaggio che ha dei problemi di omosessualità. Io credo che forse in Italia questa cosa colpisce molto (**soprattutto una certa generazione**). Però non so...

“Eh eh”

- Non so se è così o se non è così, forse non mi interessa neanche saperlo, comunque se è così non...

[...]

- Ma sa, lì... c’è questo fatto, che... Bobi, secondo me, Bazlen, secondo me, divideva gli amici. Lui, per esempio, a Trieste aveva molti amici che non erano affatto intellettuali...

“Sì”

- E che non erano, io credo, in grado di capire lui, di capire che cosa stava sperimentando, che cosa stava pensando, che cosa stava facendo... E anche, anche, ecco, parlando con Voghera, per esempio, che pure poi ha scritto due o tre libri, ha scritto il *Diario di Israele*, ha scritto dei ricordi di Trieste, di suo padre che era un matematico<sup>29</sup>... Si sente che Bazlen era

<sup>27</sup> In nota: (1) – Identico è ciò che Voghera mi ha detto a voce. Anche nel libro di Onofri, il sospetto della omosessualità di Ans, è introdotto dall’accenno a un libro. Ma mi pare si tratti di Hemingway.

<sup>28</sup> Si tratta del romanzo, pubblicato da Einaudi nel 1948 (il titolo esatto è semplicemente *Manoscritto*), con lo pseudonimo di Sebastiano Carpi, dietro il quale si nascondeva Fabrizio Onofri (1917-1982), amico di Bobi, in cui per l’appunto Bazlen compare come personaggio: cfr. C Battocletti, *Bobi Bazlen* cit. p. 69. La nota sopra riportata di Del Giudice sull’omosessualità di Bazlen nel libro di Onofri apre a una pista futura di confronti tra i due romanzi.

<sup>29</sup> Sulla produzione saggistica e letteraria e il ruolo nella riscoperta della cultura triestina primonovecentesca di sapore mitteleuropea di Giorgio Voghera (1908-1999), anche rispetto alla figura del padre Guido e alla questione dell’attribuzione del *Segreto* (edito da Einaudi,

una persona molto, molto strana, loro non potevano realmente capirlo, insomma...

“Sì”

- ...son lì che fanno delle congetture, che cercano di capire, ma non avevano la possibilità di capirlo.

“Sì”

- ...Mi chiedo, per esempio, anche Tolazzi,<sup>30</sup> che in fondo è di tutti quelli che mi è piaciuto di più, tra gli uomini, che cosa può avere capito realmente di Bazlen.

[...]

- Ma infatti, questo è strano: con tutte le persone con cui ho parlato, soprattutto quelle di Trieste, aspettavano grandi cose, aspettavano che quest'uomo scrivesse grandi cose. E a me è venuto in mente che forse uno dei motivi, dopo tutti gli altri, per cui lui è andato via da Trieste, potrebbe essere anche questo: il fatto che questa città aspettava, in maniera ingenua secondo me, da quest'uomo grandi libri che lui non aveva intenzione di scrivere...

“Sì... Ma io credo che lui... Quando ha scoperto che lui, quella che era davvero la sua parte (il suo ruolo) nella vita, non poteva più scrivere, credo. Perché sapeva già dove sta la sua forza. La sua forza era essere umani (**o gli esseri umani? più prob.**), il modo come lo vedeva lui... Non so, semplicemente non so. È difficile dire... Infatti quando io l'ho rivisto dopo la guerra, e lui mi ha letto questo primo capitolo del *Capitano*,<sup>31</sup> non avevo mai letto niente che lui aveva scritto; conoscevo delle, delle poesie,<sup>32</sup> sì; ecco, semplicemente una poesia che lui ha fatto per me perché avevo paura – mio marito era in manicomio di nuovo – e avevo paura di essere sola in casa, e lui mi ha scritto la poesia del ladro sotto il letto, il quale sta lì, aspetta che io mi addormenti, e io invece leggo schifosamente e lui ha bisogno, eh eh, di andare al gabinetto, e anche c'ha un prurito alla gamba,

---

come «Anonimo triestino», nel 1961), tra padre e figlio, si è acceso ovviamente un dibattito negli ultimi decenni, ma per la rilevanza di Voghera padre e di Voghera figlio, soprattutto per quanto riguarda i loro ricordi di Bobi, nella vita di Bazlen: cfr. C. Battocletti, *Bobi Bazlen* cit., pp. 23-24. Il *Diario di Israele* di Giorgio Voghera, cui allude Del Giudice, è in realtà *Quaderno di Israele*, Roma, Studio Tesi, 1986.

<sup>30</sup> L'ingegnere triestino, di origini bergamasche, Carlo Tolazzi, scomparso nel 1981 (ma non ne è noto l'anno di nascita), amico di Bazlen, e sposato, in prime nozze, con Gertrude (detta Gerti) Frankl (1902-1989), l'austriaca – di Graz – confidente di Bazlen e ispiratrice di Montale (giornalista e traduttrice, con studi giovanili di piano, canto e danza, e con un fortissimo interesse per la fotografia; inoltre, protagonista di un celebre colloquio con Del Giudice narrato nello *Stadio di Wimbledon*, il più rilevante del romanzo insieme ai due con Ljuba), e poi con la già menzionata Slavik. Su tutta la questione, cfr. C. Battocletti, *Bobi Bazlen* cit., pp. 83-87 e pp. 265-266.

<sup>31</sup> Il primo capitolo del *Capitano di lungo corso* è intitolato *Preludio*, ma Ljuba potrebbe anche riferirsi al secondo capitolo dove la narrazione, se così si può definire, entra nel vivo, cioè *Viaggio*: cfr. R. Bazlen, *Il capitano di lungo corso*, in Id., *Scritti* cit., pp. 21-170, in part. pp. 23-36, e pp. 37-61.

<sup>32</sup> Alcune poesie in tedesco di Bazlen – sei – sono state pubblicate (con traduzione), anche se almeno tre erano già uscite in altre sedi, da M. La Ferla, *Diritto al silenzio* cit., pp. 178-183. Tra queste non vi è la poesia ricordata da Ljuba.

dunque è in uno stato terribile questo povero ladro. E davvero era una consolazione per me, che davvero può succedere. Ma io conoscevo tante di queste poesie, e molto belle, ma la sua corrispondenza con la gente, la sua corrispondenza con uno che c'ho qui, che si chiama Walleifhen,<sup>33</sup> un poeta tedesco che è morto di encefalia, encefalite, pian piano, e Bobi; poi un altro giovane poeta, adesso non so come si chiama, Carlo<sup>34</sup>... che è morto di tubercolosi, e anche la sua moglie, Carla, è morta di tubercolosi, e mi pare anche il figlio. C'ho anche la corrispondenza quando lui aveva questa corrispondenza con la gente, dunque le sue lettere sono molto più... di molto più valore che un libro. Ma io... io, questo è un problema difficile... risolvere non so. Adesso che non c'è più, non può più parlare,... è quasi impossibile. Poi la gente ha sopravvissuto alla sua morte molto molto bene.<sup>35</sup> Io invece, tutti mi dicono ma tu sei matta, vivi così sola, non vedi mai nessuno, non parli con nessuno; ma dopo aver conosciuto Bobi, parlato con Bobi tutto il tempo, l'unica cosa che una può fare è star sola. Non c'è nessuno: semplicemente non ci sono [...].<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Non è stato possibile recuperare al momento informazioni su questo poeta.

<sup>34</sup> Anch'egli non identificabile.

<sup>35</sup> Si tratta di un esempio evidente, tra i molti che abbiamo silenziosamente attraversato, della sintassi "particolare" di Ljuba.

<sup>36</sup> Si sceglie di far terminare qui la pubblicazione dell'intervista. Successivamente Ljuba si allontana dal discorso su Bazlen, soffermandosi su aspetti della propria vita in Inghilterra.





scrittura/lettura/ascolto

## Cassola e il comunismo: la storia di Baba

MICHELA ROSSI SEBASTIANO

Fondazione Camillo Caetani, Roma

michirossiseb@gmail.com

**Abstract.** The essay examines Cassola's fiction on the Italian Resistenza, focusing on the short story *Baba* (1946), the novel *Fausto e Anna* (1952), and the short novel *I vecchi compagni* (1953). In these works, Cassola constructs a narrative opposition between the bourgeois intellectual (Fausto) and the communist worker (Baba). Within a narrative space that reconfigures relational dynamics by centering the communist character, the author portrays the failure of intellectual leadership. The essay further explores how this opposition shapes narrative construction – affecting plot structure, character development, and the role of the narrator – as well as its influence on defining Cassola's distinctive form of populism.

**Keywords:** Carlo Cassola, fiction on the Resistenza, Italian novel of the 1950s, intellectual character, popular figure.

**Riassunto.** Il saggio considera la narrativa a tema resistenziale di Cassola, in particolare il racconto *Baba* (1946), il romanzo *Fausto e Anna* (1952) e il romanzo breve *I vecchi compagni* (1953). In questi testi Cassola imposta un'opposizione tra la figura dell'intellettuale borghese (Fausto) e quella dell'operaio comunista (Baba). Inoltre, in uno spazio narrativo che elabora e aggiorna la dimensione relazionale del racconto a partire dalla centralità del personaggio comunista, l'autore rappresenta il fallimento della leadership intellettuale. Complessivamente, il saggio analizza l'influenza che l'opposizione intellettuale-operaio esercita sul piano della costruzione narrativa – in che modo cambia l'impostazione dell'intreccio, la costruzione del personaggio e il ruolo del narratore –, nonché sulla definizione del populismo di Cassola.

**Parole chiave:** Carlo Cassola, narrativa resistenziale, romanzo italiano degli anni Cinquanta, personaggio intellettuale, personaggio popolare.

## Cassola e il comunismo: la storia di Baba

### I. La «letteratura socialista» di Cassola

Nel 1960 Carlo Cassola vince il premio Strega con *La ragazza di Bube* e la serata della premiazione passa alla storia per la celebre polemica di Pasolini.<sup>1</sup> Non si trattò tuttavia di un attacco inaspettato. Anche prima di diventare un autore di *bestseller*, infatti, Cassola si è confrontato con giudizi negativi ed è stato al centro di numerose polemiche letterarie. Nel corso degli anni Cinquanta la sua opera oscilla tra consacrazioni e condanne, incentrate su un bilancino ideologico teso a rilevare il peso, la giustezza e gli effetti politico-morali della sua scrittura. È bene ricordare che quest'assetto interpretativo non riguarda solo Cassola, ma appartiene in modo trasversale a un campo letterario che è strettamente influenzato dalla valorizzazione sociale che il ruolo degli intellettuali ha ottenuto nel processo storico e culturale di liberazione dal fascismo. Per queste ragioni, negli anni Quaranta e Cinquanta la scelta di rappresentare la realtà con lessico neorealista, e di intercettare quindi questioni sociali e temi storico-culturali contemporanei,<sup>2</sup> implica il confronto con meccanismi extra-letterari di valutazione politica e ideologica.

Da un punto di vista politico-culturale, inoltre, è bene ricordare che nel dopoguerra il Partito Comunista si incarica del sistema di responsabilità operative e ideologiche maturate in seno alla Resistenza,<sup>3</sup> diventando il primo attore culturale dell'Italia democratica.<sup>4</sup> La maggior parte

<sup>1</sup> Pasolini lesse un poema di 180 endecasillabi intitolato *In morte del realismo*. Cassola divenne l'idolo polemico, poiché la sua opera rappresentava il tradimento perpetrato nei confronti della vocazione stilistica e ideologica del realismo: «Quando egli estrasse la punta sacrilega, / guardate come il sangue la segui, / quasi per verificare ch'era lui, Cassola, / a colpire così, senza vergogna... / Perché Cassola, lo sapete, è socialista: / ha agito dentro il cuore dell'idea / realista; e il suo è il colpo più brutale. / A quella ingratitudine, più che alla ferita, / il Realismo chinò il capo, arreso. / E, involuta negli stanchi stilemi, / la grande ipotesi vacillò, esaurita. / Ah, cittadini, che caduta fu quella!».

<sup>2</sup> Bàrberi Squarotti parla di «una coscienza della realtà ben delimitata e definita, chiaramente sottesa a tutta la poetica neorealista: l'unica realtà esistente è quella sociale, intesa nella forma più semplificata dei rapporti di classe, conoscibili e rappresentabili con i mezzi immediati della dichiarazione dei fatti, intendendosi ridotti a fatti tutti i possibili fenomeni dell'esistenza, e i sentimenti stessi. Non si tratta della decisione di scegliere un ambito oggettivo sicuramente racchiudibile nel discorso narrativo nella sua interezza, come voluta limitazione a ciò che si può veramente conoscere e dire, ma di una definizione metafisica della realtà, di una determinazione precisa di ciò che per realtà si deve intendere» (G. Bàrberi Squarotti, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1968, p. 128).

<sup>3</sup> Le Brigate Garibaldi, i GAP e le SAP – organizzati dal Pci – costituiscono i primi attori della lotta partigiana; Partito Comunista e Partito Socialista ottengono il 40% dei voti nelle prime elezioni libere del 1946.

<sup>4</sup> «Nell'interregno che va dal 25 luglio 1943 all'8 settembre, con la costituzione delle bande partigiane comuniste e la nascita del Partito di massa, il Pci si impone da protagonista sulla ribalta della storia nazionale, e acquisisce i titoli per poter legittimamente rivendicare l'eredità degli impulsi etici e di rinnovamento civile che avevano animato la Resistenza. [...] Il Partito comunista si mostra l'agente politico che offre maggiori garanzie di realizzare il

degli intellettuali italiani affronta il rapporto con il Partito all'insegna di trattative inerenti al piano operativo e ideologico-morale. In quest'ottica l'esperienza di Cassola è affine a quella di autori come Calvino, Vittorini, Ginzburg, con la differenza che, al pari di Bassani e in parte Fortini (iscritto al Psi dal 1943), l'allontanamento ufficiale dal Pci avviene a ridosso della Liberazione ed è seguito da un avvicinamento al Partito Socialista (successivo allo scioglimento del Partito d'Azione nel 1946). Dall'esperienza biografica di Cassola emerge dunque il profilo di un intellettuale impegnato, potenzialmente affine al programma culturale promosso dal Pci e all'ideale intellettuale che vi era saldamente connesso. Anzitutto, l'antifascismo di Cassola è precoce se già nel 1933 partecipa al Movimento Novista Italiano di dissidenza giovanile (di cui fa parte anche Alicata) e nel 1935 è il capo di un gruppo romano di protesta antifascista con, tra gli altri, Alicata, Cancogni, Zangrandi (si pensi invece ad autori come Bracati, Bilenchi e Vittorini che nel pieno degli anni Trenta sono ancora vicini al fascismo).<sup>5</sup> Nel 1941 è richiamato alle armi e disobbedisce all'ordine di posizionare degli esplosivi nel paesino ligure di Manarola, sfugge alla corte marziale ed entra in gruppi liberalsocialisti. Partecipa alla Resistenza nella ventitreesima Brigata garibaldina Guido Boscaglia e si lega a un gruppo di alabastrai comunisti di Volterra (che saranno poi presenti nei racconti e nei romanzi scritti negli anni successivi), e fino all'agosto del 1945 si occupa a tempo pieno di politica attraverso le pagine di «Volterra libera», settimanale che dirige dal 23 dicembre 1944 all'11 agosto 1945. Dopo la Liberazione professa un allontanamento dall'impegno politico («Già al tempo della Resistenza avevo capito che i giochi erano ormai fatti, e fatti molto male [...] Smobilitai»),<sup>6</sup> e tuttavia continua a svolgere attività di militanza culturale di sinistra (si pensi ad esempio al viaggio in Cina nella prima delegazione ufficiale italiana guidata da Pietro Calamandrei),<sup>7</sup> manifestando un'attenzione programmati-

---

rinnovamento auspicato dalla compagine intellettuale italiana, e che esibisce inoltre, per esplicita volontà di Togliatti, un impegno programmatico volto al reclutamento degli intellettuali nelle sue file» (A. Baldini, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Sessanta*, Torino, UTET, 2008, p. XXV).

<sup>5</sup> A questo proposito rimando a M. Rossi Sebastiano, *Il realismo obliquo nel romanzo italiano degli anni Trenta*, Palermo, Palumbo, 2023, in particolare pp. 79-82 per Vittorini, pp. 87-90 per Brancati, pp. 101-105 per Bilenchi.

<sup>6</sup> C. Cassola, *Conversazione su una cultura compromessa*, a cura di A. Cardella, Palermo, Il Vespro, 1977, p. 62.

<sup>7</sup> Dal viaggio in Cina di Cassola nasce il reportage *Viaggio in Cina*, con illustrazioni di E. Treccani, Milano, Feltrinelli, 1956. Fortini pubblica invece *Asia Maggiore. Viaggio nella Cina*, Torino, Einaudi, 1956. Fortini e Cassola «si trovarono concordi nel ricondurre le scelte cinesi in merito alla letteratura alla politica zdanovista dell'Unione Sovietica e alla difesa del realismo socialista. Questa visione problematizzò l'immagine della "mediazione, della persuasione e della pluralità" che si era fino ad allora offerta alla delegazione. Nonostante le distanze tra io e anti-io [Fortini inventa un personaggio cui dà il nome di Fausto e definisce l'anti-io, ed è la trasposizione letteraria di Cassola], né Fortini né Cassola erano pronti ad accettare in modo

ca al popolo, agli operai e ai contadini.<sup>8</sup> Se da un punto di vista operativo, quindi, l'impegno di Cassola combacia coi principi popolari del Partito Comunista, il piano teorico subisce un'intensa e immediata problematizzazione, e l'adesione al Partito d'Azione nel 1944 nasce dall'esigenza di conservare un'indipendenza ideologica che il Pci non sembra garantire. Per quanto riguarda il lavoro di scrittore, e in particolare la produzione a tema resistenziale, Cassola conduce una ricerca letteraria continuativa, che dal racconto *Baba* (1946) conduce a *Fausto e Anna* (1952) e si conclude con *La ragazza di Bube* (1960);<sup>9</sup> ed è una ricerca in cui il comunismo e i

---

acritico le azioni del governo cinese» (C. Cassola, F. Fortini, *Un bisogno di complementarità. Il carteggio Cassola-Fortini*, a cura di G. Perciballi, Firenze University Press, Usiena Press, 2023, p. 16). Per queste ragioni «i due libri vennero duramente stroncati dalla stampa comunista. Su «Rinascita», infatti, Gianfranco Corsini accusò gli scrittori di aver sfruttato la Cina come "un pretesto per fare della 'letteratura', senza riuscire a cogliere la mutazione profonda avviata dal popolo cinese e la portata rivoluzionaria della nascita di un governo comunista"» (*ivi*, p. 10). Sempre nell'ambito della politica culturale, Cassola contribuisce alla costruzione dell'immagine della borghesia promossa dal Pci, come testimonia ad esempio il racconto *I poveri* pubblicato su «Rinascita», XI, 11, novembre 1955, p. 701-703 (a questo proposito cfr. A. Baldini, *Il comunista* cit., pp. 4-6).

<sup>8</sup> Il frutto più noto di quest'attenzione è l'inchiesta che Cassola svolge con l'amico Bianciardi sulle condizioni dei minatori della Maremma (L. Bianciardi, C. Cassola, *I minatori della Maremma*, Bari, Laterza, 1956; cfr. anche *La nascita dei Minatori della Maremma: il carteggio Bianciardi-Cassola-Laterza e altri scritti*, a cura di V. Abati, Firenze, Giunti, 1998). Si segnala inoltre l'attività giornalistica di Cassola, incentrata su analisi di tipo sociologico-politico: nel 1952, per esempio, pubblica su «Il Mondo» *Alabastro e comunisti*, un articolo che presenta in modo dettagliato l'evoluzione dell'elettorato del Partito Comunista nell'ambiente operaio di Volterra. Il «rapporto privilegiato tra Cassola e la base del PCI e del PSI è evidente anche nelle lettere. In una lettera del 31 agosto 1955 a Fortini si legge: "Io potrei raccontarti molte cose interessanti sullo stato d'animo degli operai comunisti, dei militanti di base e dei quadri medi del partito, e in particolare sulle ripercussioni suscitate dagli ultimi avvenimenti, e in special modo dall'affare jugoslavo"» (C. Cassola, F. Fortini, *Un bisogno di complementarità* cit., p. 21). O ancora, in una lettera a Calvino del 15 ottobre 1956, Cassola lamenta un'arte borghese che si allontana dalle richieste e dalle necessità del pubblico popolare: «La torre di Pisa sta pur sempre in piedi, perché il baricentro è ancora sulla base; ma quando io m'imbatto in certe manifestazioni di arte o di cultura o di vita (che so io: la pittura astratta; o la pederastia) sento che il contatto con la base non c'è più. Certo, è pericoloso volersi ancorare alla sanità e alla normalità; si rischia di confondersi coi peggiori filistei» (lettera conservata presso l'Archivio Einaudi depositato all'Archivio di Stato di Torino, Sottosezione Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, marzo 44, Faldone 644/1). Dopo il 1956 Cassola confida inoltre nella possibilità che il Psi diventi un riferimento per la classe operaia, come afferma in una lettera a Fortini del 5 settembre 1957: «Sarà che al momento dei fatti d'Ungheria io avevo sperato veramente nella costituente socialista per il partito unico della classe lavoratrice. E continuo a crederci, se non a sperarci. E speravo in una ripresa della cultura di sinistra, una volta spazzato via il conformismo staliniano; e invece tutto lascia prevedere una *revanche* della cultura di destra, e di che proporzioni» (C. Cassola, F. Fortini, *Un bisogno di complementarità* cit., p. 95).

<sup>9</sup> «Il 1970 è un anno spartiacque nel cammino letterario di Cassola e segna una vera e propria cesura, tra i tanti microsodi della sua carriera. Cessava allora un andamento scandito in fasi: tre dal 1937 al 1970. In tale macrosequenza, il terzo dei momenti che vi si susseguono recupera, dal 1961 al 1970, il tema esistenziale e la poetica subliminare degli anni dal 1937 al 1945: Cassola torna al se stesso dell'avvio, e in questo ricongiungimento alle origini vengono a essere quasi racchiusi in una parentesi di eteronomia artistica i testi di argomento resistenziale» (A. Andreini, *Il romanzo delle origini*, in C. Cassola, *Racconti e romanzi*, a cura

suoi rappresentanti popolari mantengono un ruolo centrale e dominante nell'attivazione dei meccanismi narrativi, quindi nello svolgimento della vicenda e nell'impostazione del sistema relazionale. In questo saggio mi soffermerò in particolare sul personaggio di Baba, la cui evoluzione consente di rilevare in che modo l'elemento politico agisca sul piano narrativo, e cogliere perciò dinamiche di significazione letteraria che sono rappresentative dell'opera di Cassola e, più in generale, di una stagione letteraria troppo spesso offuscata dal fallimento, dal superamento o dal fraintendimento dei moventi ideologici che l'animarono.

## II. Baba e il fallimento del personaggio intellettuale

Cassola scrive e pubblica *Baba* nel 1946 (su «Il Mondo», a puntate).<sup>10</sup> Il racconto inaugura una fase narrativa incentrata sulla rappresentazione di problematiche morali e politiche.<sup>11</sup> L'autore stesso, in una lettera a Fortini del 2 dicembre 1961, scrive:

Fino al '40, nei miei primi raccontini cioè, io intendevo solo esprimere e comunicare quella pura percezione della "vita", ciò che Manlio [Cangogni] aveva chiamato il sublimine [...] Una simile pretesa mi portò rapidamente al silenzio. Ma quando ripresi a scrivere nel '45, mirai ancora una volta allo stesso scopo, con "Rosa Gagliardi" e "Le amiche". "Il taglio del bosco" ha una storia curiosa. Io lo avevo cominciato alla fine del '48. Doveva essere semplicemente il racconto di un taglio del bosco, dal principio alla fine. Non so perché, avevo messo che Guglielmo era vedovo. Ne avevo scritte 35 pagine, quando avvenne la disgrazia [muore la moglie di Cassola]. Alcuni mesi dopo, per disperazione, ripresi a scrivere, e non sapendo cosa scrivere pensai di riprendere e finire quel racconto. Naturalmente lo trasformai, versandoci dentro il mio dolore. Ricordo che lo scrissi in pochi giorni, nel luglio. Nell'ottobre cominciai "Fausto e Anna". Avevo ripudiato la mia poetica giovanile e mi rivolgevo a nuovi contenuti. Così è stato con gli altri racconti, fino a "La ragazza di Bube". Sono convinto, oggi, che si è trattato di una digressione, che mi è stata utile, necessaria anzi, ma una digressione appunto. Con "Un cuore arido" dovrebbe cominciare la terza fase, quella definitiva, e cioè: l'intenzione massima dev'essere quella di esprimere "la vita", e nello stesso tempo dovrei poter recuperare tutto il resto, tutto ciò che in Fausto e Anna, nella Ragazza di Bube ecc.<sup>12</sup>

e con un saggio introduttivo di A. Andreini, Milano, Mondadori, 2007, pp. XI-LXVIII: p. XIX).

<sup>10</sup> C. Cassola, *Baba [I]*, «Il Mondo», 32 (14), 20 luglio 1946, p. 6; *[II]*, 33 (15), 3 agosto 1946, pp. 6-7; *[III]*, 34 (16), 17 agosto 1946, pp. 6-7; *[IV]*, 35 (17), 7 settembre 1946, pp. 6-7.

<sup>11</sup> Barberi Squarotti individua due fasi nell'opera di Cassola: quella impegnata e quella del bozzettismo di matrice toscana (G. Barberi Squarotti, *Cassola, o l'"aletteratura" della vita com'è*, in «Notiziario Einaudi», VIII, 1, marzo 1959, pp. 11-13, poi in Id., *Poesia e narrativa del secondo Novecento* [1961], Milano, Mursia, 1967, pp. 241-248).

<sup>12</sup> C. Cassola, F. Fortini, *Un bisogno di complementarità* cit., pp. 122-123.

Nella lettera Cassola presenta all'amico «la storia delle *sue* crisi»: <sup>13</sup> i momenti, cioè, in cui la vita è intervenuta a modellare la vocazione narrativa, e viceversa. La produzione che si apre con *Fausto e Anna* e si chiude con *La ragazza di Bube* costituisce perciò una parentesi circoscritta accomunata dalla volontà di coniugare i temi esistenziali cari a Cassola fin dal suo esordio – i rapporti umani, le modulazioni sentimentali della quotidianità – con un contesto storico che reclama, a fronte di un protagonismo biografico e generazionale, uno svolgimento narrativo esplicito. A questo proposito, Cassola afferma infatti di non riuscire a «immaginarsi nato un po' prima o un po' dopo e privato di esperienze come il fascismo e la resistenza» <sup>14</sup> e avverte sempre la necessità d'ambientare le vicende «privatissime», che non interagiscono in modo diretto con la Storia, «in un tempo preciso». <sup>15</sup>

Nel romanzo che inaugura la «letteratura socialista» di Cassola (definizione dell'autore in un'altra lettera a Fortini), <sup>16</sup> ossia *Fausto e Anna*, il coefficiente “impegnato” del racconto risiede nella trattazione del tema resistenziale attraverso le dinamiche di un confronto che si attiva tra il protagonista piccoloborghese e un gruppo di alabastrai comunisti. Il dialogo non conduce però alla comprensione reciproca, né alla condivisione dei valori che dovrebbero legittimare l'azione di lotta. Questa dinamica (ricerca di un dialogo cui segue l'inasprimento del contrasto) costituisce il nodo relazionale dell'esperienza partigiana così come viene raccontata da Cassola, in particolare nei testi incentrati sulla presenza di un personaggio intellettuale.

La prima formulazione narrativa del contrasto avviene nel racconto del 1946 intitolato *Baba*, poi ripreso, ampliato ed inserito nella storia di *Fausto e Anna*. L'incipit del racconto coincide con l'attacco del primo capitolo della Parte terza del romanzo. <sup>17</sup> In *Baba* si legge: «Mia madre si affacciò alla finestra: “Chi è?” Riconoscendo la mia voce, ebbe un'esclamazione quasi di spavento. Poi li sentii parlare tra loro “È lui” dicevano». Dopo l'8 settembre il protagonista torna a casa; spinto dalla volontà di partecipare all'organizzazione clandestina entra in contatto con i comunisti del paese, guidati da Baba («nomignolo» <sup>18</sup> di Baldini), gli stessi che nel 1930 sono stati condannati dal Tribunale Speciale per antifascismo. Quando s'impone infine la possibilità di unirsi ai parti-

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 123.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>17</sup> La differenza principale risiede nel passaggio dalla prima persona di *Baba* alla terza persona di *Fausto e Anna*. Sulle divergenze tra racconto e romanzo si tornerà più avanti.

<sup>18</sup> «Baba è un nomignolo» spiegò l'altro «di cognome si chiama Baldini» (C. Cassola, *Baba*, in *Id.*, *Il taglio del bosco*, Pisa, Nistri-Lischi, 1955, p. 116; d'ora in avanti, *Baba*).

giani, il protagonista acconsente entusiasta. Tuttavia, il finale del racconto ribalta le aspettative narrative: l'ultimo capitolo si apre infatti con un ampio stacco cronologico, da cui il narratore confessa: «Non andai nei partigiani. Andai a Roma con mia sorella; ci alloggiammo nella casa paterna, e non fui molestato». (*Baba*, p. 163)

Complessivamente, quindi, in *Baba* Cassola imposta una dinamica relazionale che si manterrà fissa in *Fausto e Anna*, basata sull'incontro-scontro tra la prospettiva intellettuale del protagonista e quella comunista di Baldini. La natura contemplativa, velleitaria e piccoloborghese di Fausto<sup>19</sup> suscita il biasimo di molti recensori contemporanei. Le critiche più risentite arrivano dalle colonne comuniste (Togliatti stesso accusò il romanzo di «lesa Resistenza»);<sup>20</sup> su «l'Unità» del 30 maggio 1952, per esempio, si legge:

Il romanzo che sembrava calarsi nella problematica della situazione del nostro paese, in un periodo drammatico della sua storia, fila verso il lieto e pacifico fine delle novelle per signorine. Fausto, il vero protagonista del romanzo, scompare dalla scena senza dirci più nulla del suo travaglio, della sua ansia, dei suoi problemi. Andrà a fare il pacifico professore di storia e filosofia, evadendo dalla realtà, come tanti reali esemplari delle sue condizioni? O si impegnerà nell'azione, o — anche senza impegnarsi nell'azione — porterà a chiarezza il suo intimo travaglio? Non ne sappiamo nulla. Il naturale svolgimento della trama del romanzo sembra bruscamente interrotta. [...] Ma Fausto? Fausto, cioè Cassola, francamente ci delude e induce a supporre che il suo libro voglia forse reggersi sulla polemica fra Fausto, che dopo essersi accostato ai comunisti, è risucchiato dalle nostalgie, dagli scrupoli, dai sostanziosi vantaggi della classe alla quale appartiene organicamente, e i comunisti. Ma anche in questo caso non si può restar a mezza strada, interrompendo un dialogo di idee e concludendolo nella maniera insulsa dei romanzietti “rosa”. Pare che l'autore abbia sentito un certo qual sbigottimento a trattare una materia “calda” e perciò si sia adattato sul più bello a sciogliere il racconto nel tepore dell'amore coniugale e nelle consolazioni della famiglia borghese.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Bianciardi nota che «Fausto è un personaggio tipico di un cetto e di un'epoca, la piccola borghesia intellettuale italiana sotto il fascismo, la piccola borghesia, occorre sottolineare, onesta e consapevole, ma insieme velleitaria e intellettualistica [...] In questa duplice serie di rapporti («Anna e i comunisti») appunto, doveva essere, ed a buon diritto, il titolo) si rivela dunque il velleitario intellettualismo di Fausto (non ci sono allusioni goethiane, nel nome) che è poi tipico del giovane cetto medio intellettuale italiano, per il quale la cultura è sempre avvertita come remora, anziché come strumento positivo: storicamente fu il partito d'azione l'ultimo esempio di questo velleitarismo, di questa incapacità organica della nostra cultura di diventare forza dirigente, e non a caso Fausto è iscritto al partito d'azione, nel romanzo». («La Gazzetta», 6 aprile 1952).

<sup>20</sup> A. Andreini, *Il romanzo delle origini* cit., p. XX.

<sup>21</sup> R. Muratore, *Fausto e Anna. Un romanzo di Carlo Cassola*, in «l'Unità», 30 maggio 1952. Non a caso, l'unico rilievo integralmente positivo riguarda i personaggi comunisti: «Colpisce per

L'idea che tenterò d'illustrare è che lo svolgimento del modulo relazionale basato sul contrasto tra intellettuale e comunisti – isolato nella recensione appena citata – costituisce un nucleo narrativo contraddittorio e narrativamente efficace, a partire dal quale si definisce la trasposizione letteraria del vissuto politico ed esistenziale della Resistenza.

### III. Il primato intellettuale

Il protagonista di *Baba*, che è anche il narratore, torna a casa da «militare sbandato» (*Baba*, p. 114) con l'intenzione di partecipare attivamente alla riorganizzazione clandestina, ma i comunisti con cui entra in contatto ritardano l'azione in attesa degli «ordini dal partito» (*Baba*, p. 117). Il dato più incisivo, ossia l'aspetto centrale ai fini dell'evoluzione narrativa, risiede nella compresenza di due piani esperienziali distinti: da un lato il racconto dispiega i fatti in accordo a ciò che il personaggio si aspetta o s'immagina; dall'altro lato i fatti immaginati sono smentiti dalla realtà concreta. Nella prima parte del racconto le aspettative del protagonista costituiscono il coefficiente etico della storia e gettano perciò un'ombra di delusione sul comportamento tenuto dai comunisti, da Baba in particolare. All'inizio del secondo capitolo si legge:

Il giorno seguente mi alzai alle undici e fui pronto appena per l'ora di desinare. Dopo desinare salii al paese e ricercai due miei colleghi professori. Domandai loro che intenzioni avessero, mi sembrarono disorientati. Comunque, avevano presto appuntamento col rappresentante dei comunisti.

A queste parole mi ricordai, credo per la prima volta dopo molti anni, dei comunisti del paese. (*Baba*, p. 116)

Si apre così una sequenza analettica imperniata sul ricordo del protagonista: «Nel 1930, quando avevo tredici anni, un gruppo di comunisti del paese comparve davanti al Tribunale Speciale». La sentenza è inaspettatamente dura: «La sera della sentenza mio cugino aveva una faccia scura. “Non credevo proprio” diceva. “L'hanno presa troppo sul serio, che diavolo! Baldini ha avuto sette anni”» (*Baba*, p. 115). Il primo incontro con Baba, dunque, si carica di aspettativa: «Io scrutavo gli uomini che sembravano dirigersi dalla nostra parte, ansioso di sapere che aspetto avesse» (*Baba*, p. 116). Ed è proprio l'aspetto dell'uomo a innescare il primo moto di delusione: «Il vero Baba me lo ritrovai a due passi

---

soprattutto la scoperta degli operai, dei modi della loro vita, della loro schiettezza, della loro serietà e della loro naturale bontà, della loro superiorità in un momento cruciale della storia nazionale: alle chiacchiere insulse dei piccoli borghesi buoni a vincere le battaglie sui tavoli dei caffè, è opposta l'azione concreta, consapevole, silenziosa seria degli operai, la lotta clandestina, l'organizzazione dei partigiani».

senza che mi avesse dato nell'occhio»; e non appena l'uomo parla il protagonista sottolinea: «mi sembrò incerto e impacciato» (*ibidem*). In questa prima fase del racconto le storie e ricordi d'infanzia del protagonista investono i compagni di un'aura leggendaria e grandiosa, che attinge a un immaginario filmico («Molto avevo fantasticato sulla scena di un film», *Baba*, p. 118) e ai suoi miti: «i comunisti russi, Lenin, Trotskij e Stalin» (*ibidem*). La realtà, però, è diversa: colma di attese, chiacchiere, divagazioni sul passato e pomeriggi trascorsi in osteria. In più i dialoghi tra il protagonista e i compagni sono pieni d'inciampi comunicativi (dovuti per lo più allo scarto generazionale: «L'amnistia del Decennale» rispose Baba, e mi parve sorpreso che non lo sapessi», *Baba*, p. 116). Di questo passo il protagonista sviluppa la sensazione che «Baba si muova nel campo delle astrazioni»; per lui, infatti, «la realtà presente era l'organizzazione della resistenza ai tedeschi e ai fascisti, erano i partigiani» (*Baba*, p. 125), tutte questioni che i compagni affrontano in modo evasivo, dando perciò l'idea di avvalersi con agio del ritardo operativo imposto dal partito.

In questa direzione i primi tre capitoli di *Baba* dispongono la superiorità intellettuale del protagonista, in particolare attraverso l'accentuazione della sua vocazione operativa e la sua dimestichezza letteraria, che egli esibisce con piglio saccente (ha letto tutti i libri custoditi da Baba nella “biblioteca di partito” e quando il compagno condivide il proprio entusiasmo per *I Miserabili*, il protagonista risponde sgarbato: «A me Victor Hugo non piace», *Baba*, p. 130). L'ingresso in scena dei compagni è per lo più associato a tratti di sgradevolezza (le lenzuola di Baba sono «di un bianco problematico», *Baba*, p. 129; lui viene descritto come «basso e tarchiato», *Baba*, p. 116), nonché al loro status sociale (sono tutti operai): «Il Mauri abitava in fondo al paese, in una casa nuova. Era un giovanotto piccolo, bruno, estremamente vivace. Faceva l'operaio, ma aveva modi distinti, ed era vestito con una certa ricercatezza» (indicativo l'impiego della congiunzione avversativa *ma*). Mentre il protagonista è borghese, connotazione che – oltre ad essere dichiarata – emerge espressamente dal suo contegno (pervaso di snobismo) e dalle sue abitudini.<sup>22</sup> In un primo momento si crea dunque una polarità tra il protagonista – colto, borghese, intraprendente – e i compagni – confusi, disorganizzati, operai.

#### IV. «Non andai nei partigiani»: dinamiche del rovesciamento

All'inizio del quarto capitolo la situazione inizia a ribaltarsi. L'azione clandestina è infatti già avviata, quanto meno nella sua fase orga-

<sup>22</sup> Significativo l'episodio in cui i compagni fanno visita al protagonista e vivono con imbarazzo la loro permanenza nel salotto borghese (*Baba*, p. 158).

nizzativa, e il protagonista scopre di aver subito e superato un periodo d'osservazione da parte dei comunisti (perciò la sensazione di stallo deriva, almeno in parte, da un'esclusione preventiva del protagonista dalle operazioni in atto).<sup>23</sup> L'impostazione omodiegetica del racconto ha sorretto, fino a questo momento, l'univocità del punto di vista del narratore-personaggio, facendo sì che la realtà apparisse al lettore come stagnante, incongruente (si pensi allo scarto tra le memorie di infanzia e la situazione reale dei comunisti) e anche respingente (i partigiani sono «sporchi, barbuti e male in arnese», *Baba*, p. 154). La prospettiva del narratore, quindi, è ridimensionata nel momento in cui il suo giudizio negativo latente è smentito dallo svolgimento dei fatti.

Nella prima fase del racconto le aspettative del protagonista hanno acquisito solidità agli occhi del lettore tramite l'aura eroica e leggendaria che ammantava i suoi ricordi d'infanzia, la sua presunta prontezza operativa e il grado d'istruzione (di contro Baba appare poco brillante, spesso non sa rispondere, o si confonde);<sup>24</sup> in generale, quindi, attraverso il contrasto che si crea tra la sua postura intellettuale e l'ingenuità operaia dei compagni. Gli stessi comunisti riconoscono lo scarto:

Finalmente Baba iniziò a parlare. Del marxismo. Tutte cose che gli aveva insegnato Licausi quando era in carcere. Alla fine disse: «Sai, io non ho l'intelligenza per arrivare a capire...» Protestai. «Vuoi mettere quello che sei in grado di capire tu?» mi rispose.

Improvvisamente dissi: «Vorrei lavorare con voi Baba. È per questo che sono venuto da te». Le parole m'erano uscite di bocca inconsciamente.

«Vuoi lavorare con noi» fece Baba «Io non ho nulla in contrario, e nemmeno gli altri, immagino. Ma considera che l'intellettuale rischia di più dell'operaio». (*Baba*, p. 124)

In questa prima fase del racconto i dialoghi tra il protagonista e compagni sono ripetitivi e poco incisivi (incentrati su eventi e ricordi del passato, sulla storia mitizzata del socialismo) e molto spesso il protagonista se ne astrae: «Ma io ormai non li ascoltavo più» (*Baba*, p. 141). L'impressione che il lettore sviluppa è che il tempo trascorso dal protagonista con i compagni si configuri tramite la giustapposizione di momenti casuali che portano in primo piano un senso di lentezza e inconcludenza. I fatti salienti, come gli incontri organizzativi, restituiscono invece il senso di spaesamento o scollamento vissuto dal perso-

<sup>23</sup> «È arrivato uno. È un compagno di fuori. Vieni anche tu» aggiunse improvvisamente [Baba]. «Tanto ormai sei dei nostri anche tu» (*Baba*, p. 125).

<sup>24</sup> «Io ho fatto venticinque mesi» concluse Baba. «Ma debbo ringraziare chi mi ha mandato in galera. Prima non sapevo nulla; è in galera che mi hanno insegnato... Non che fossi in grado di imparare molto...» Si confuse e tacque definitivamente» (*Baba*, p. 119).

naggio (lasciando sempre supporre che l'incomprensione derivi dalla sua superiorità): «“Devi dirgli che mi manda Pisa. Niente altro. Mario è fatto così. Non bisogna urtare la sensibilità delle persone... capisci?”. Non capivo, ma dissi ugualmente di sì, e mi stesi per guardarmi intorno più comodamente» (*Baba*, p. 154). Di fatto, si ha la sensazione che il narratore alluda continuamente a una riserva di obiezioni che non esprime se non attraverso provocazioni puntuali e gratuite, come avviene nella scena seguente (i compagni sono a casa del protagonista):

«Quella è una stampa commemorativa delle Cinque giornate di Milano» dissi «e quello è il mio nonno paterno» aggiunsi indicando il ritratto nella parete di fronte. Il mio nonno paterno era effigiato in camicia rossa, con una specie di berretto militare. «Era un garibaldino» dissi. «Ha preso parte alla spedizione dei Mille».

«Ora capisco perché tu sei comunista» fece Baba. «È la tradizione familiare».

«Mi credi veramente comunista?» E guardai anche gli altri due.

«A me sembra» rispose Piero «che tu operi da comunista. Il tuo modo di operare è quello di un comunista».

«Che significa “operare da comunista”?»

«Operare per il bene del popolo» rispose Piero.

«La formula è un po' vaga» osservai. «L'adoperavano anche i fascisti»

«Smettila. Con te non si può mai fare un discorso serio». Piero era il solo che a volte mi desse sulla voce. (*Baba*, p. 157)

Attraverso l'evoluzione del rapporto tra il protagonista e i compagni, Baba in particolare, il racconto tende a enucleare un problema costante, declinato diversamente ma sostanzialmente invariato: il protagonista non riesce a aderire in modo pacifico al comunismo e ai suoi dettami teorici. L'attrito si traduce nella professione di superiorità intellettuale, che cela però un vagheggiamento infruttuoso. Il narratore-personaggio di Baba è quindi attratto dai compagni e proietta sul gruppo la sua ricerca identitaria: il desiderio di legarsi ai comunisti sottende cioè la volontà, o meglio il bisogno, di riconoscersi in un pensiero politico che ha (dovrebbe avere) il peso e l'applicabilità di un credo.<sup>25</sup> In quest'ottica le provocazioni del narratore celano l'urgenza di liquidare le proprie rimostranze. La portata e l'articolazione dei dubbi emergono in un dialogo con il compagno Piero, in occasione del funerale della madre di Baba. Al protagonista non piacciono i trasporti civili, «perché danno

<sup>25</sup> In quest'ottica, Baldini nota che «l'antiborghesismo di Fausto è di natura reattiva: l'adolescente ripudia ideologicamente la propria classe perché si sente inferiore ai suoi pari, e si investe nell'attività intellettuale per acquisire sicurezza, o meglio, per trasformare l'esclusione in un punto di forza». Quindi «l'attrazione per i comunisti è frutto di un rifiuto dell'io che non riesce a compiersi» (A. Baldini, *Il comunista* cit., p. 170).

l'impressione che sia tutto finito». A quest'affermazione Piero lo guarda «senza capire» (*Baba*, p. 143) e la sua risposta ricolloca il discorso sul piano dell'esperienza vissuta (mentre il protagonista ha appena tentato un'escursione religiosa): «I preti, io non li ho mai potuti soffrire. E se fossero stati tempi di libertà, alla mamma di Baba le avremmo fatto il trasporto civile. Poveretta! Ha finito di tribolare» (*ibidem*). Il protagonista fa notare al compagno che questo «non c'entra col trasporto civile», ma l'amico smentisce: «Sì, che c'entra! I preti ti dicono: piega la schiena che avrai la ricompensa in paradiso. I preti sono sempre stati gli alleati della borghesia». Il protagonista ribatte:

«Questo lo so anch'io, ma tu non devi vedere nel prete che accompagna un morto l'alleato della borghesia. Nel prete che accompagna un morto devi vedere la speranza...»

«La nostra speranza è il comunismo».

«Credi che il comunismo possa rendere felici gli uomini?»

«Per quelli della mia età è troppo tardi, ma almeno staranno meglio i miei figlioli».

[...]

«Di fronte alla morte» dissi «il comunismo non conta più nulla».

«Perché il comunismo non dovrebbe contare più nulla? Credi tu che la mamma di Baba sarebbe morta all'età in cui è morta se avesse potuto curarsi come si possono curare i borghesi? E il mio babbo, che è morto a cinquantott'anni?»

«Tu non capisci quello che voglio dire. Il comunismo è certo una grande cosa, che può rendere la vita migliore, ma oltre la vita c'è anche la morte: poco o importa che venga prima o dopo, dal momento che viene per tutti: e il comunismo non può farci nulla con la morte».

«Può forse farci qualcosa il prete?» (*Baba*, pp. 143-144)

Il dialogo attiene a due sfere inconciliabili, ma entrambe legittime. Si nota tuttavia che il punto di vista del protagonista è il più debole poiché origina da un'incoerenza caratteriale profonda, che molte recensioni coeve definirono piccoloborghese e che da un punto di vista prettamente letterario ricorda i personaggi inetti dei romanzi composti negli anni Trenta (popolati non a caso da borghesi).<sup>26</sup> Gli stessi recensori di Cassola rilevarono una vicinanza tra Fausto e i caratteri d'anteguerra, percepiti come eccessivamente immischiati nel clima "decadente" del fascismo.<sup>27</sup> A questo proposito si pensi a un testo emblematico come *Gli*

<sup>26</sup> «Il protagonista del romanzo resistenziale di Cassola *Fausto e Anna* (1952 e 1958) è un'emplare figura di inetto. Fausto approda alla condizione intellettuale e all'antiborghesismo per compensare la propria insufficienza fisica» (*ivi*, p. 169).

<sup>27</sup> Baldini sottolinea che dopo la fine della Seconda guerra mondiale la critica marxista giudica troppo "decadenti" alcuni romanzi pubblicati negli anni Trenta, giudizio che è desti-

*indifferenti* di Alberto Moravia:<sup>28</sup> il protagonista Michele s'illude che la sua inettitudine sia il frutto di un anacronismo morale; crede cioè ch'egli potrebbe abitare il mondo perduto dei grandi ideali romantici, e per questo motivo è incapace di aderire al mondo corrotto in cui è nato. Mil-lanta d'ispirarsi a un'etica perduta, attribuendo al vuoto morale che ne deriva l'origine della propria insuperabile indifferenza. Si legga il passo seguente: Leo, personaggio pacificamente vitalistico e consapevolmente opportunistico, scopre Michele in compagnia dell'antica amante Lisa, e anziché arrabbiarsi sceglie d'incoraggiare il ragazzo:

«Vai là, mio caro,» senti dire da Leo; «non starci a pensar tanto... la cosa è molto più semplice di quello che credi... Lisa non aspetta che te...: tornaci stasera e ti accoglierà a braccia aperte...» [Michele] Si voltò: «Dunque dovrei fingere di amarla» incominciò. «Macché fingere» interruppe Leo; «chi te lo fa fare?... non stare ad approfondire tanto... l'essenziale è che quella è pronta ad andare a letto con te... accetta e accontentati».<sup>29</sup>

La tensione all'autenticità, il tentativo di muoversi su un piano morale più alto, gli scrupoli romantici di Michele perdono di credibilità di fronte ai rimproveri e al piglio concreto di Leo. Qualcosa di simile avviene in *Baba* (per quanto riguarda la dinamica dialogica, i contenuti sono diversissimi): vale a dire che nello scambio citato i vagheggiamenti spirituali del protagonista suonano, se non ridicoli, quanto meno astratti e inefficaci se accostati all'urgenza pratica che l'ingiustizia sociale irrimediabilmente impone. Si crea perciò il paradosso per cui l'intran-

---

nato a imporsi, ostacolando l'accesso diretto e privo di stereotipi alle opere scritte durante il ventennio (A. Baldini, *Il Neorealismo. Nascita e usi di una categoria letteraria*, in *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: campi, polisistemi, transfert*, a cura di I. Fantappiè e M. Sisto, Roma, Istituto italiano di Studi germanici, 2013, pp. 109-128).

<sup>28</sup> Il riferimento all'indifferenza di Fausto torna in molte recensioni e si associa tendenzialmente al tentativo di distinguere l'indifferenza d'anteguerra dal velleitarismo complessivamente positivo del protagonista di Cassola (non è tuttavia semplice indicare quando e quanto la distinzione dei critici risponda al tentativo di smarcarsi da un periodo storico – e letterario – percepito come rischiosamente vicino). Si veda per esempio la recensione a *Fausto e Anna* di Mario Boselli su «Il Lavoro Nuovo» del 18 giugno 1952: «In lui [Fausto] vive il dramma di una generazione inquieta e smarrita [...] appartiene alla categoria degli "enfants tristes" vicinissimo a quel fondamentale personaggio che Roger Nimier ha rappresentato nel suo recente romanzo [*Les enfants tristes*, 1951] [...] In Italia, un simile personaggio – al quale, come a questo, è ignota, per fortuna, l'immorale coscienza degli "indifferenti" – è accostabile a certe tragiche ombre che si muovono nei romanzi dell'ultimo Pavese». O le parole di Arnaldo Bocelli, secondo il quale «Fausto non è un indifferente né un velleitario: è una coscienza morale in potenza» (*Fausto e Anna*, «Il Mondo», 5 aprile 1952). O ancora il giudizio di Elena Franchetti su «Risorgimento Socialista» del 21 dicembre 1952: «La Resistenza quale risulta dal romanzo di Cassola non è più oggetto di esaltazione indiscriminata, bensì l'occasione che gli italiani ebbero, e in particolare gli intellettuali, di superare quella indifferenza che era stata il più comune baluardo contro il fascismo, senza però impegnarsi in una fede politica: durante la Resistenza fu possibile non avere una fede e pure non essere scettici».

<sup>29</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 2017, p. 102.

signenza del vocabolario comunista, che procede per formule imparate e ripetute dagli operai («La nostra speranza è il comunismo»), riesce a far presa sulla realtà molto più di quanto non faccia il lessico intellettuale del protagonista, i cui discorsi sono, non a caso, allusi e lasciati in sospeso (spesso le sue battute non vengono concluse, come dimostra l'impiego dei puntini di sospensione: «Nel prete che accompagna un morto devi vedere la speranza...»). Ed è una soluzione particolarmente significativa se si tiene conto del fatto che il protagonista è anche il narratore e non avrebbe perciò difficoltà – a livello di costruzione e resa diegetica – a completare in via retrospettiva le proprie argomentazioni.

L'elemento d'inettitudine emerge in modo chiaro nel penultimo capitolo del racconto. Il protagonista è costretto a scegliere: «o andare non importa dove, da un parente, da un amico, purché sufficientemente lontano dal paese; o andare nei partigiani» (*Baba*, p. 159). Confuso chiede al compagno: «Baba, che devo fare?» (*Baba*, p. 160); e intanto pensa: «Devo dirglielo ora, subito: Baba, non vado: non voglio rischiare nulla per i partigiani» (*ibidem*). Poco più avanti il protagonista chiede al compagno cosa faranno i comunisti quando non ci sarà più il fascismo, ed egli risponde che la lotta continuerà, fino alla «redenzione dell'umanità». Si tratta di una visione utopica, per quanto aderente al dettato marxista, confermata da un assunto più concreto: «Conosci la formula di Marx? Da ciascuno le sue attitudini, a ciascuno secondo i suoi bisogni» (*Baba*, p. 161). Allora il protagonista risponde: «Io non alzerei un dito perché questo avvenisse». La responsabilità della decisione imminente si traduce in un «dolore fisico»: «Parlavo da solo [...] Almeno avessi potuto piangere. Avessi potuto dormire»; poi in una scelta imprevista e inspiegata: «Mi voltai e vidi la faccia di Baba china su di me. “Ti senti male?” mi chiese. Gli risposi di no. Mi alzai in piedi e gli dissi che avevo deciso di andare nei partigiani» (*Baba*, p. 162). Segue l'unica scena del racconto in cui il protagonista vive un momento di chiara ed esplicita intesa con Baba:

Intaccammo il salame. Mangiammo, bevemmo e fumammo. «Questo è vivere!» pensavo.

«Si mangia, si beve, si fuma, e stanotte partenza!» Domandai almeno dieci volte a Baba chi era la guida e quale percorso avremmo seguito. Ci sorridevamo, e io giunsi a battergli un colpo sulla spalla. «Verrà presto anche il mio turno» dichiarò Baba. «Ho mandato a dire a Pisa che mi sostituiscono. Non vedo l'ora di venire anch'io nei partigiani». «Ma se non ce la fai a camminare». «Io? Non resterò indietro a nessuno, puoi esserne sicuro». «Stai zitto, Baba». «Vedrai». (*Baba*, pp. 162-163)

Si chiude il capitolo. Il successivo, l'ultimo, si apre con l'ammissione già citata: «Non andai nei partigiani. Andai a Roma con mia sorella; ci alloggiammo nella casa paterna, e non fui molestato» (*Baba*, p. 163).

### V. Il populismo di Cassola

La vicenda di *Baba* entra a far parte di *Fausto e Anna* e la variazione più importante, insieme con il passaggio dall'impostazione omodiegetica del racconto a quella eterodiegetica del romanzo, coincide con un ribaltamento narrativo: Fausto entra infatti nei partigiani. Le argomentazioni del protagonista di *Baba* restano invariate, ma calate nell'azione clandestina. Si veda ad esempio il passo seguente: nella brigata di Fausto è stata uccisa una spia; Baba tenta di giustificare l'accaduto:

Una spiata, e l'intera formazione sarebbe stata alla mercé dei tedeschi e dei fascisti. Bisognava quindi essere inesorabili con le spie. Da questo punto di vista era giustificata, non solo l'esecuzione delle spie, ma anche dei semplici sospetti.

«Inoltre gli uomini, lo vedi anche tu... sono ragazzi. Credi che ci si possa fare affidamento? Tra pochi giorni scade il bando di amnistia per quelli che si presentano, credi tu che qualcuno non sia tentato di scappare di qui e presentarsi? È bene, perciò, che tutti insieme si siano compromessi con l'uccisione di un fascista. È precisamente quest'uccisione che ora li tiene legati» e Baba, lo si vedeva chiaramente, era fiero del suo spirito machiavellico. «Del resto lo dicevi anche tu quando, ricordo, a casa mia si discuteva di queste cose; lo dicevi anche tu che l'uccisione di un fascista avrebbe cementato l'unità della formazione e reso impossibili eventuali defezioni.»

«Io lo dicevo accademicamente.» Fausto si ribellava alla ferrea logica di Baba e dava strapponi come un pesce nella rete. Egli sentiva, sul piano morale, di essere pienamente dalla parte della ragione, ma nello stesso tempo consentiva a scivolare sul piano politico, dove si trovava disarmato di fronte agli argomenti di Baba.<sup>30</sup>

Si nota come Fausto attui una distinzione tra morale e politica, o meglio: il personaggio non ha gli strumenti per trasporre il ragionamento morale in un codice etico affine, e cede perciò allo scacco delle sue stesse argomentazioni. Baba esce invece vincitore dal confronto: lo confermano il narratore – che oppone la «ferrea logica» del compagno agli stratonamenti da pesce impigliato di Fausto – e da Baba stesso, che smonta le asserzioni di Fausto rivelandone l'incoerenza («Lo dicevi anche tu...»). A questo proposito, recensendo il romanzo, Bianciardi rileva in modo lucido il carattere positivo di Baba: se Fausto dimostra «una

<sup>30</sup> C. Cassola, *Fausto e Anna*, in Id., *Racconti e romanzi cit.*, pp. 403-404.

sostanziale incapacità di stabilire con i compagni un'intesa duratura e profonda», l'operaio riesce «a stabilire un nesso fra i valori umani in cui crede e la loro enunciazione in termini politici».<sup>31</sup>

Studiando l'andamento strutturale e narrativo di *Baba* si nota allora che il punto di vista dominante del racconto, espressamente piccolo-borghese, non rappresenta il focus prospettico tramite il quale l'autore imposta e persegue la decostruzione dell'esperienza storica della Resistenza, né tanto meno un'accusa ai comunisti. La traiettoria è opposta: i pensieri e i comportamenti di Fausto e del narratore di *Baba* (di fatto possiamo considerarli il medesimo personaggio, per contiguità genetica dei testi e per caratterizzazione condivisa) rivelano la loro impreparazione ideologica, politica ed esperienziale, e testimoniano inoltre una supponenza, non priva d'ingenuità, che smobilita di netto la *leadership* intellettuale di Fausto, decostruendo inoltre un pattern narrativo comune a molta letteratura resistenziale. A questo proposito, in merito ai casi in cui la narrazione è affidata al punto di vista di un personaggio popolare – come avviene nell'*Agnese va a morire* di Renata Viganò,<sup>32</sup> nel *Sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino (1947)<sup>33</sup> o nella *Ciocciara* di Alberto Moravia (1957)<sup>34</sup> – Asor Rosa connette la presenza di un personaggio intellettuale secondario alla necessità di soccorrere la tenuta ideologica del racconto. E in quest'ottica il populismo del romanzo<sup>35</sup> rivela i propri limiti: l'adesione prospettica al popolo è infatti insufficiente e richiede una coordinazione ideologica ulteriore, che è calata dall'alto e conferma in tal modo il pregiudizio intellettuale sui limiti delle classi popolari. In Cassola avviene l'opposto: il primo racconto resistenziale, *Baba*, imposta e insieme decostruisce una figura d'intellettuale che arriva dai romanzi d'anteguerra, legandosi perciò a un contesto generazionale che è quello in cui Cassola e altri autori come Arpino, Bassani, Fortini, Ginzburg, Moravia, Vittorini sono cresciuti. Ed è in un simile scenario che il fallimento di Fausto<sup>36</sup> – e ciò che il personaggio rappresenta – rivela le condizioni narrative ideali allo sviluppo del populismo sentimentale e anti-caricaturale di Cassola.

<sup>31</sup> L. Bianciardi, *Carlo Cassola*, in «La Gazzetta», 5 aprile 1952.

<sup>32</sup> Il riferimento è al personaggio del Comandante.

<sup>33</sup> Il riferimento è al commissario Kim, il cui discorso occupa per intero il IX capitolo del romanzo.

<sup>34</sup> Mi riferisco al giovane comunista intellettuale Michele.

<sup>35</sup> Per Asor Rosa il termine populismo si riferisce al caso in cui «sia presente nel discorso letterario una valutazione positiva del popolo, sotto il profilo ideologico oppure storico-sociale oppure etico. Perché ci sia populismo, è necessario insomma che il popolo sia rappresentato come un modello» (A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1988, p. 87).

<sup>36</sup> In una conferenza tenuta al Centro culturale Olivetti il 22 novembre 1961 Cassola affermerà: «Fausto è un *pamphlet*, non funziona».

## VI. Dopo Fausto: storia e sentimento in *I vecchi compagni*

Nel 1953, un anno dopo l'uscita di *Fausto e Anna*, Cassola pubblica per Einaudi un altro «Gettone»: *I vecchi compagni*. Il distacco rispetto al primo romanzo è netto: per estensione (si tratta di un racconto lungo), oggetto rappresentato (dalla storia d'amore alle vicende di un gruppo di comunisti volterrani, nel periodo che va dal primo dopoguerra alla Liberazione) e gestione narrativa. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, *I vecchi compagni* costituisce l'approdo narrativo della ricerca inaugurata da Baba. Nel gettone del 1953 la figura dell'intellettuale è scomparsa: sia come personaggio, sia come luogo di focalizzazione primaria. La costruzione dell'istanza narrativa concorre infatti a creare un senso d'impersonalità: il narratore gestisce le vicende di un gruppo di personaggi – rilevandone pensieri, intendimenti, preoccupazioni – e modella la propria identità espressiva attraverso l'adozione del loro stesso immaginario culturale, ideologico e politico. I personaggi sono inoltre collocati in un cronotopo narrativo ad alto coefficiente storico, e il dato cronachistico assume una funzione probatoria che si mantiene essenziale alla significazione del racconto. L'omissione del personaggio intellettuale implica la riduzione delle tecniche di focalizzazione a effetto soggettivante (fintanto che il protagonista intellettuale costituisce il luogo primario di focalizzazione, il lettore accede ai contenuti del racconto attraverso le coordinate interpretative del personaggio). Ciò non implica l'esclusione dell'elemento empatico-sentimentale, che resta centrale e si fonda sul rilievo di nodi relazionali patetici ed elementari; il narratore ne descrive il manifestarsi esterno, e per rappresentare gli affondi introspettivi rispetta il repertorio discorsivo dei personaggi (che è colloquiale, semplice e lineare).<sup>37</sup> In tal modo il discorso complessivo si mantiene coerentemente antiretorico. Si veda il passo seguente:

Cominciò la boscaglia prima di qua, poi anche di là dalla carraia, sempre più fitta, sempre più alta; quando voltandosi non videro più il ponte, né la strada, né il greto del fiume, perché la macchia toglieva loro la visuale, si sentirono in salvo.

«Ora da un momento all'altro c'è da aspettarci di incontrarli» disse Bruno.

In mezzo alla carraia c'erano due col fazzoletto rosso e il moschetto a tracolla. L'uomo lasciò la cavezza e si mise a correre gridando: «Siamo noi, ragazzi! Ce l'abbiamo fatta!». Il figliolo e Bruno fecero come lui, lasciando il governo del barroccio a Baba. In un momento i partigiani sbarcarono fuori da tutte le parti. L'uomo li abbracciava e poi abbracciò anche

<sup>37</sup> «Anche se Baba non gli avesse parlato, sarebbe stato ugualmente di umore nero. Era una settimana che si rodeva il fegato. Bestemmiava più del solito, ma a rifarsela col buon Dio non c'era soddisfazione» (C. Cassola, *I vecchi compagni*, in Id., *Racconti e romanzi cit.*, p. 549).

la testa del cavallo: «Ce l'abbiamo fatta» ripeteva piangendo. Piangeva anche il figliolo, piangeva anche Bruno.

I partigiani buttavano via le palle di cavolfiore. Un grande grido salutò la scoperta delle armi.

Un partigiano giovanissimo impugnando un mitra affrontò Baba che se ne stava in disparte: «Nello Giannini lo vendicheremo» disse con voce vibrante.

«Sì» rispose Baba, commosso.<sup>38</sup>

Lo svolgimento sentimentale dell'episodio passa attraverso i dialoghi diretti dei personaggi, mentre il narratore gestisce il raccordo didascalico e mantiene fisso l'andamento lineare e fattuale del racconto («In mezzo alla carraia c'erano due col fazzoletto rosso e il moschetto a tracolla. L'uomo lasciò la cavezza e si mise a correre»). L'unico elemento stilistico che genera una variazione del tono medio del narratore risiede nelle ripetizioni, che echeggiano le esclamazioni dei personaggi intensificando l'enfasi patetica del discorso («“Ce l'abbiamo fatta” ripeteva *piangendo*. *Piangeva* anche il figliolo, *piangeva* anche Bruno»). Nei casi di indiretto libero prevale invece la funzione normalizzatrice della voce narrante:

Sedettero tutti e quattro sull'argine, tirarono fuori le provviste e mangiarono. Ma mentre Baba e Bruno si sbrigarono in due minuti, i barrocchiai fecero coscienziosamente il loro pasto e si attaccarono più volte al fiasco del vino. Dopodiché quello anziano accettò anche una sigaretta da Baba. Il cibo e il vino lo avevano rinfrancato e, in attesa di ripartire, fece il racconto delle peripezie del viaggio. Il momento peggiore l'avevano passato a Pontedera, quando erano stati fermati al posto di blocco. Avevano le carte in regola e gli era stato fatto cenno di proseguire, ma un milite s'era avvicinato al carico e ci aveva messo le mani. Loro s'erano sentiti perduti, ma il milite voleva soltanto due palle di cavolfiore. C'era stato un pezzo, a scegliersi le più belle.<sup>39</sup>

Il narratore applica quindi al «racconto delle peripezie del viaggio» le specificità stilistiche del suo discorso: le fasi dell'episodio descritto rispettano l'ordine consequenziale, la sintassi è semplice e paratattica, le inserzioni di stampo orale – nel contesto di un indiretto libero, quindi di un dispositivo narrativo in cui la mediazione del narratore è orientata alla mimesi del parlato dei personaggi – sono minime: una dislocazione a sinistra iniziale («Il momento peggiore l'avevano passato a Pontedera»), moduli colloquiali sul finale («C'era stato un pezzo, a scegliersi le più belle»).

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 601.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 596.

Nel complesso, inoltre, il discorso narrativo non cede mai a scelte stilistiche di stampo retorico, come invece avviene, per esempio, nell'*Agnese va a morire*. Si veda il seguente passo, tratto dal romanzo di Viganò, che descrive la comparsa dei partigiani (dunque una scena simile a quella citata poco sopra da *Fausto e Anna*):

Le donne erano in mezzo al canneto, si vedeva il punto preciso dall'agitarsi dei pennacchi. – Tanti auguri, – disse Gim. Prima di entrare anch'essi fra le canne, i tre uomini si voltarono indietro. I partigiani venivano fuori dal nascondiglio: due passi appena, ed erano visibili. Pareva che nascessero dalla terra. E i tre ebbero il senso di una moltitudine, di una folla. Gli sembrò che tutto il canneto si muovesse, che fosse pieno di armati: non venti come erano, ma cento, duecento ne videro i loro occhi stupiti. Andarono via in fretta, si sentì più lontano la loro voce chiamare. Quello del figlio disperso girò ancora la testa, una volta, due volte. Camminava seguendo i compagni, con un passo duro, di vecchio. E piangeva.<sup>40</sup>

I personaggi popolari di Viganò esprimono e abitano un immaginario coerentemente retorico, che informa il mondo dei partigiani di un'essenza eroica e grandiosa, superumana. Per fare un esempio, nella frase «Gli sembrò che tutto il canneto si muovesse, che fosse pieno di armati: non venti come erano, ma cento, duecento ne videro i loro occhi stupiti» la numerazione progressiva e iperbolica, la dislocazione a destra con ripresa pronominale concorrono ad amplificare l'effetto di sorpresa e il sentimento di ammirazione che i personaggi nutrono nei confronti dei partigiani. L'identità eroica dei personaggi partigiani deriva dunque in larga parte da meccanismi stilistici di elevazione e sublimazione morale.

Il sentimentalismo di Cassola si fonda invece su un approccio rappresentativo di tipo realistico (che non manca perciò di rilevare gli aspetti antieroiici)<sup>41</sup> e sull'intenzione di nobilitare le relazioni quotidiane e minute. Anche nell'*Agnese* le relazioni umane ordinarie e i sentimenti consueti e popolari vengono nobilitati; tuttavia lo stesso effetto origina da schemi discorsivi diversi: nel romanzo di Viganò è la grande Storia a legittimare l'agire ingenuo e istintivo della protagonista (si pensi infatti al «suo cervello sveglia ma elementare»)<sup>42</sup>. Agnese percepisce l'esistenza di un sistema più vasto e complesso cui sta, nel suo piccolo, contribuendo (rappresentato dal Comandante, che apporta al racconto

<sup>40</sup> R. Viganò, *L'Agnese va a morire*, Einaudi, Torino 2014, p. 70.

<sup>41</sup> In tal senso la rappresentazione dei comunisti in Cassola, in particolare di Baba, scardina la polarizzazione individuata da Baldini, che contrappone all'eroe comunista, forte e virile, l'inetto e debole personaggio intellettuale (A. Baldini, *Il comunista* cit., pp. 165-175).

<sup>42</sup> R. Viganò, *L'Agnese va a morire* cit., p. 24.

il coefficiente ideologico di cui lei è sprovvista: «Lui non parla come noi. Intanto che lo ascolti capisci tutto, ti sembra di poter rammentartelo, e dopo sai quello che ha detto, sì, ti rimane per sempre nella testa come se lo avessi pensato da te. Ma non con le stesse parole. – Lui sa quello che noi non sappiamo, – disse l'Agnese. – Per questo è il Comandante».<sup>43</sup> In Cassola avviene l'opposto: la Storia ha infatti trasformato l'imperativo morale in un sistema vischioso di compromessi ideologici; perciò, è nell'iniziativa minuta e anteroica del singolo che si attiva la possibilità di rinnovare l'ideale positivo della Resistenza. Il romanzo di Viganò è una testimonianza affidata al futuro dell'Italia postfascista; mentre quello di Cassola è il frutto di un esame di coscienza che interroga il passato piuttosto che il futuro, e anziché indicare il materiale morale della ricostruzione politico-culturale, come avviene nell'*Agnese*, illustra con scettico realismo i rari spazi vivi e superstiti di un progetto fallito.

La distinzione rispecchia e intercetta più fattori, anzitutto lo stile personale degli autori; poi, soprattutto, i tempi e le modalità di scrittura: Viganò scrive a ridosso della Liberazione, e il romanzo esce nel 1949, Cassola sottopone invece l'esperienza a un'elaborazione graduale, dal 1946 al 1953 (per quanto riguarda la composizione e pubblicazione dei testi citati); infine, la progettualità artistica. L'uscita dell'*Agnese va a morire* è infatti affiancata dalla pubblicazione, su «l'Unità» del 17 novembre 1949, di un articolo in cui l'autrice rivendica la verità dei fatti raccontati, significativamente intitolato *La storia di Agnese non è una fantasia*. Qui si legge: «Tutto come è detto, anche se ho voluto mutare il fisico del comandante e l'ho reso piccolo e grigio mentre era robusto e bruno, anche se ho inventato nomi di battaglia e posposto i fatti e alterato le età, fu per aver moto più libero nell'acqua corrente del racconto. Ma nella stessa atmosfera ancora viviamo, noi che uscimmo salvi dalla lotta; dentro quel circolo siamo rimasti e forse mai potremo venirne fuori».<sup>44</sup> Di tutt'altra natura l'intervento di Cassola pubblicato su «Rinascita» nel 1952,<sup>45</sup> in cui l'autore rivendica l'indipendenza della scrittura letteraria rispetto al piano degli eventi e dei significati storici. L'autore intende quindi disallineare i significati narrativi e quelli storici, e dichiara la propria disapprovazione nei confronti di Manacorda, sostenitore di «un canone di letteratura propagandistica, con funzioni subalterne nei confronti delle ideologie politiche», teso ad assegnare «alla “Letteratura della Resistenza” un compito apologetico, agiografico e fumettistico». Dal canto suo, Cassola sostiene che «la propaganda antifascista è da farsi in altre sedi», e porta a esempio

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 201.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 217.

<sup>45</sup> C. Cassola, *Lettera al direttore*, in «Rinascita», IX, 4, aprile 1952, p. 249.

del suo impegno intellettuale-politico la collaborazione a «Il Mondo» (dal 1950 al 1954), sui cui pubblica interventi tesi a illuminare la configurazione dell'Italia postbellica attraverso l'analisi e la rappresentazione dei suoi "personaggi" (la rubrica in cui pubblica più interventi si chiama infatti *Caratteri*), sottolineandone limiti e insidie.

Nel caso di Viganò, quindi, la scrittura dialoga con la realtà in modo costruttivo, basti pensare all'intreccio e alla vicenda complessiva: la morte di Agnese e le gravi sconfitte della sua brigata attivano una funzione celebrativa che risulta molto più convincente di quanto avverrebbe in presenza di un esito positivo e felice; ciò si regge interamente sulla vittoria storica dei partigiani. Detto altrimenti, è l'esito reale della storia a innalzare il sacrificio raccontato, che non potrebbe essere compreso e riscattato appieno senza l'intervento del contesto extra-letterario.<sup>46</sup> Nel caso di Cassola lo stesso contesto agisce da premessa importante, certo, ma diegeticamente meno influente. O meglio: è ovvio che l'esperienza reale continui a giocare un ruolo centrale nella definizione del racconto, tuttavia il meccanismo narrativo recupera un più alto grado d'autonomia poiché riguarda una ricerca che è affidata anzitutto all'articolazione romanzesca, ossia a meccanismi di significazione che richiedono codici espressivi specificamente letterari, come emerge da una lettera di Cassola a Fortini: «In questo momento non sto facendo niente, ma confido che, secondo il solito, l'autunno e l'inizio della scuola segnino anche l'inizio di un nuovo lavoro: che dovrebbe essere un romanzo ambientato dalle mie parti, svolgentesi tra il 1945 d il 1953, e avente il solito tema: i sentimenti politici popolari. Vorrei poterli esprimere ancora meglio [...] e legarli ancora meglio ai sentimenti privati (l'amore, gli affetti familiari, l'amicizia ecc.)».<sup>47</sup>

## VII. Fausto e Baba: alcune conclusioni

Mentre i personaggi intellettuali di Cassola tentano invano di nobilitare e legittimare l'azione – quindi la violenza, la morte e l'arbitrarietà della guerra – in virtù di un ideale capace di risolvere le contraddizioni morali e le incongruenze ideologiche, i personaggi popolari connotano in modo spontaneo ragioni personali, contingenti e quotidiane con valenze e questioni più ampie, ideologico-politiche. In quest'ottica la

<sup>46</sup> Come nota Tortora, «Agnese muore, ma la sua tragica fine non inficia il finale positivo, che è dato dalla storia reale (gli eventi accaduti), più che dal romanzo. Agnese è una martire, che attraverso il suo sacrificio rende visibile (al lettore) l'impeto della spietata violenza che si abbatte contro il diritto, la ragione, la fratellanza umana; un sacrificio chiaramente riscattato, poi, dalla vittoria finale» (M. Tortora, *Calvino e il romanzo r-esistenziale*, in «Fata Morgana web», 16 aprile 2023, <https://www.fatamorganaweb.it/il-sentiero-dei-nidi-di-ragno-di-italo-calvino/>, ultimo accesso: 23/4/2025).

<sup>47</sup> Lettera del 5 settembre 1957, pubblicata in C. Cassola, F. Fortini, *Un bisogno di complementarità* cit., p. 95.

rappresentazione del popolo e del modo popolare d'interpretare la realtà costituisce la chiave d'accesso a un'esperienza pacifica della lotta clandestina. Non a caso, l'unico episodio in cui Fausto sembra accettare in modo non problematico il destino di partigiano coincide con il momento in cui riconosce e non discute l'incidenza ineludibile, quindi deresponsabilizzante, nel nesso causa-effetto. Nel dettaglio, la brigata di Fausto si è appena scontrata con i tedeschi, ma l'azione è stata tutt'altro che eroica e nel caos dell'attacco un compagno si è ferito gravemente alla gamba. Il protagonista teme perciò di aver partecipato a una strage inutile: complice il buio e l'arrivo inaspettato dei mezzi tedeschi, si è cominciato a sparare senza un piano effettivo, rischiando di uccidere per errore i propri compagni. A pericolo scampato, Fausto si confronta con Vailo:

«Ecco il risultato di fare le cose alla carlona» disse con voce vibrante di collera. «Chi si è buttato da una parte, chi dall'altra, e così, ci siamo ammazzati a vicenda.»

«Ma no, che dici? Sono stati i tedeschi a sparare.»

«Come, i tedeschi?»

«Quel tedesco col fucile mitragliatore.»

E Vailo spiegò a Fausto che dal primo camion (i camion erano due: quella davanti era una macchina) era sceso un tedesco e aveva postato il fucile mitragliatore alla ruota. Tillo Il veniva ultimo, conducendo il mulo su cui era caricato l'esplosivo. Si accorse troppo tardi di quanto stava succedendo, poi tentò di portare il mulo fuori strada. Ma la raffica del mitragliatore lo prese in pieno; dovevano esser morti sul colpo, lui e l'animale.

«Il tedesco lo abbiamo trovato stecchito sopra l'arma.»

Fausto non poté frenare un moto di sollievo. Grazie a Dio, i tedeschi avevano sparato; grazie a Dio, un partigiano era rimasto ucciso. Troppo gli pesava sul cuore la carneficina (lui che aveva sentito i tedeschi urlare per tre ore): e sapere che, almeno sulle prime, era stato un vero e proprio combattimento, con perdite da ambo le parti, questo gli ridiede fiato.

«Certo, non c'era altro da fare» disse come parlando a se stesso. «Se aspettavamo a sparare ancora cinque secondi, ci massacravano tutti.»<sup>48</sup>

Se i tedeschi hanno sparato per primi, allora l'intera vicenda assume un altro significato, interamente positivo, al punto che, seguendo il pensiero di Fausto, il narratore afferma in modo apparentemente contraddittorio: «Grazie a Dio» (ripetuta due volte: anche in questo caso la ripetizione ha una funzione enfatico-patetica).

La ricerca narrativa a tema resistenziale di Cassola delinea quindi un'evoluzione che va dalla costruzione di un personaggio intellettuale e

<sup>48</sup> C. Cassola, *Fausto e Anna* cit., p. 444.

piccoloborghese (ad alto coefficiente autobiografico) al suo accantonamento a favore di figure popolari di operai comunisti. Il passaggio segna anche la definizione di schemi diegetici diversi: entrambi basati sulla *Bildung* dei personaggi. Nel caso di Fausto la formazione è individualizzata, in senso lato tradizionale, basata cioè sulla crescita sentimentale del giovane intellettuale borghese, sul modello ottocentesco: si pensi alla prima parte di *Fausto e Anna*, in cui il giovane protagonista cresce attraverso amicizie maschili (che causano ammirazione e rivalità), vive con Anna una fase che Gadda ha definito narcissica (imperniata sull'egotismo anti-empatico),<sup>49</sup> affronta una ricerca filosofico-spirituale che lo avvicina alla religione cattolica e approda infine a una vita apparentemente inquadrata (lavora come insegnante). L'esperienza della lotta partigiana sancisce l'ingresso in una realtà che supera gli orizzonti abitati fino a quel momento dal personaggio di Fausto, e contestualmente apre il racconto di Cassola a una dimensione storica di natura collettiva. L'attenzione ai personaggi comunisti consente all'autore di rimodulare il discorso narrativo (optando per la gestione eterodiegetica del racconto e una diffusa linearità espressiva), di riconfigurare la struttura narrativa complessiva (attraverso la selezione di un protagonista collettivo, e l'estensione della linea temporale), e implica inoltre l'adozione di una postura narrativa specifica, legata al recupero del passato storico (i comunisti di Cassola ricordano con nostalgia il Congresso di Livorno del 1921), nonché all'espansione della vicenda ben oltre gli anni della Resistenza. In questi termini, la lotta partigiana instaura nel racconto una deviazione che ha il potere di modificare l'onda luminosa della Storia, di risignificare, cioè, il tempo passato e quello presente. Detto altrimenti, raccontare la Resistenza negli anni Cinquanta a partire da un focus popolare significa considerare lo stato di salute degli ideali che animarono la lotta, i risultati raggiunti, o mancati, negli anni del dopoguerra. E rappresentare le vicende di operai comunisti consente a Cassola, e non solo a lui,<sup>50</sup> d'inverare lo sguardo intellettuale, che è novizio alla lotta, con fondamenta politiche, culturali e sociali di lunga durata. Rin-

<sup>49</sup> Testo originariamente pubblicato su «Il Mondo», I, 15, 3 novembre 1945, pp. 6-7; poi in C.E. Gadda, *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1958, poi in Id., *Opere*, vol. III. *Saggi giornali favole I*, edizione diretta da D. Isella, Milano, Garzanti 1992, p. 608.

<sup>50</sup> Si pensi a *Gli anni del giudizio* di Giovanni Arpino, ambientato nel 1953 racconta l'impegno elettorale di un gruppo di operai comunisti che cerca di informare i contadini della zona a proposito delle insidie della cosiddetta legge-truffa. È significativo che il romanzo esca nel 1958, a ridosso di nuove elezioni (in occasione delle quali la Democrazia Cristiana rappresenta, come nel 1953, il principale rivale del Partito Comunista). Il protagonista legittima la fede nel partito attraverso il ricordo della Resistenza, e l'intera sua vicenda costituisce un tentativo di verificare nel presente l'esito e il significato delle scelte compiute da partigiano, a partire da una prospettiva quotidiana, popolare e sentimentale (in molti capitoli la narrazione è la moglie del protagonista, che è incinta del loro primo figlio).

tracciare i meccanismi sociali che hanno preceduto e animato l'azione popolare ha dunque il potere di restituire al miracolo estemporaneo della Resistenza il senso di radicamento storico, nonché l'idea di necessità morale connessa a valori cogenti, da promuovere e difendere.<sup>51</sup>

La Resistenza, in tal modo, perde l'aura eroica di cui è stata investita nell'immediato dopoguerra, per lo più grazie alla rappresentazione che ne diedero i primi romanzi resistenziali (*Uomini e no* di Vittorini, *L'Agnese va a morire* di Viganò per esempio), ma guadagna una pregnanza storica, politica e sociale che costringe il lettore a un esame di coscienza impietoso (che determina inoltre un effetto cronachistico marcato). Questo non è l'obiettivo del racconto, bensì l'effetto che deriva dall'interrogazione morale che vi è sottesa, ovvero la ricerca rappresentativa che spinge Cassola ad abbandonare il tipo intellettuale piccoloborghese, e l'impianto diegetico che gli compete, a favore di personaggi operai e comunisti. Non si esclude ovviamente che le critiche a *Fausto e Anna* possano aver influenzato l'evoluzione narrativa dell'autore. Tuttavia, e ho cercato di dimostrarlo, la scelta di uno scenario narrativo popolare è il frutto di una ricerca letteraria graduale che imposta le sue premesse nel 1946, con *Baba*, matura in *Fausto e Anna* del 1952 – attraverso la dialettica innescata dal personaggio intellettuale – e infine si stabilizza in *I vecchi compagni*, del 1953. Qui l'opposizione narrativa che il personaggio di Fausto innesta nel racconto evolve e si risolve nella costruzione di un modo narrativo che coniuga il sentimentalismo con la resa coerentemente realistica e popolare – per temi, stile e svolgimento – del racconto,<sup>52</sup> costruendo in tal modo una via all'impegno letterario che attraversa il campo letterario degli anni Cinquanta in modo più incisivo e diffuso di quanto le critiche al modello-Cassola abbiano fatto pensare, almeno dagli anni Sessanta in avanti.

<sup>51</sup> Come nota Pullini, Bassani e Cassola sono accomunati dalla tendenza a spiegare il dato politico attraverso la rievocazione delle origini del socialismo (G. Pullini, *Il romanzo italiano del dopoguerra*, Milano, Schwarz editore, 1961, p. 183).

<sup>52</sup> Cassola tenterà infine di conciliare i due scenari con la pubblicazione congiunta nei «Coralli» einaudiani di *La casa di via Valadier* e *Un matrimonio del dopoguerra*, ma i racconti usciranno in due edizioni successive e separate (il primo nel 1956, il secondo nel 1957).



scrittura/lettura/ascolto

## Per una fenomenologia ermeneutica della *Complessità di Gadda*

ANTONIO SICHERA

*Università di Catania*

asichera@unict.it

**Abstract.** Inspired by the last book on Gadda by Clelia Martignoni, the essay tries to sketch a hermeneutic phenomenology of Gadda's work, abandoning the psychoanalytic perspective in favour of a different one that aims to a closer fidelity to the texts. The result is a reconstruction of the primal experience from which Gadda's writing originates, influenced by the Gestalt Therapy model and the fundamental categories of Heidegger's hermeneutics. *La cognizione del dolore* sits, naturally, at the core of such analysis.

**Keywords:** Gadda, Martignoni, Gestalt Therapy, Heidegger, Infant Research, child.

**Riassunto.** Il saggio prova a delineare – sulla scorta dell'ultimo libro gaddiano di Clelia Martignoni – una fenomenologia ermeneutica dell'opera di Gadda, in un'ottica diversa da quella psicoanalitica e tesa a una stringente contiguità con le parole dei testi. Ne viene fuori una ricostruzione dell'esperienza sorgiva da cui nasce la scrittura gaddiana, improntata al modello della Gestalt Therapy e alle categorie fondamentali dell'ermeneutica heideggeriana. Al centro di una tale analisi è posta naturalmente *La cognizione del dolore*.

**Parole chiave:** Gadda, Martignoni, Gestalt Therapy, Heidegger, Infant Research, bambino.

### Brevi note per un'ermeneutica fenomenologica della *complessità* di Gadda

Ci sono libri di critica che tentano di aprire nuove prospettive sull'opera dei grandi autori. Ce ne sono altri che provano a fare la stessa cosa, ma volendo al contempo compendiare un'eredità e contribuire a un bilancio, che poi è sempre anche un rilancio. Su questo versante si colloca un libro come *Complessità Gadda. Complessità Novecento*,<sup>1</sup> lo studio accurato che Clelia Martignoni ha recentemente dedicato all'Ingegnere. Ha senso tornare oggi su Gadda a partire da qui, perché si tratta di un'occasione di approfondimento e di ripensamento dell'immenso edificio gaddiano. Inutile nascondersi che Gadda è un autore esigente, pronto a richiedere un notevole sforzo critico e soprattutto teso a provocare i suoi lettori fino alla protesta o all'abbandono. È come se ci fosse in lui una indomabilità che impedisce l'acquietamento, un'ambiguità sempre all'opera, una doppiezza feconda e irritante. Insomma: Gadda gemma lucente e diamante grezzo; Gadda frutto maturo e dono acerbo; Gadda finito e infinito. In quest'ottica, sappiamo bene come le pagine dell'Ingegnere abbiano avuto e abbiano bisogno di filologia. E anzitutto ai filologi e agli studiosi di Gadda si rivolge Martignoni, in un equilibrato, delicatissimo tentativo di mettere ordine nelle carte gaddiane, accompagnando il lettore sulla strada lunga, frastagliata, tormentata, percorsa dall'autore verso la scrittura delle sue opere più importanti. Lungo questa via, la grande filologa dialoga con tutta la maggiore critica gaddiana, dimostrandone un controllo pressoché assoluto, mentre lavora in maniera finissima a servizio del proprio autore, in una forma di *diakonia* delle carte e dei testi che ce la fanno apparire nelle vesti di una discreta sacerdotessa del Libro o come un magnifico violino che col suo ricamo sonoro regga in sordina le sorti dell'opera e dell'orchestra senza che i più se ne accorgano.

È così che Martignoni rende anche omaggio al suo maestro, Dante Isella, esaltandone il magistero e soprattutto difendendone motivatamente le scelte archivistiche e filologiche che portarono alla nota edizione garzantiana delle *Opere* di Gadda (nei «Libri della Spiga»),<sup>2</sup> oggi rimessa parzialmente in discussione dalla nuova impresa diretta da Paola Italia, Giorgio Pinotti e Claudio Vela per Adelphi.<sup>3</sup> Si tratta di una zona del volume molto importante, dove si può avvertire allo stato puro la vivacità

<sup>1</sup> C. Martignoni, *Complessità Gadda. Complessità Novecento*, Pisa, ETS, 2024.

<sup>2</sup> C.E. Gadda, *Opere*, ed. dir. da D. Isella, Milano, Garzanti, 1988-1993.

<sup>3</sup> Si potrebbe forse applicare, a proposito delle variegate correnti e delle diverse opinioni filologiche e critiche sull'opera dell'Ingegnere, la categoria di "Gaddamachia", che recentemente Paola Italia ha usato in tutt'altra direzione, quale chiave ermeneutica della vita e dell'opera (cfr. P. Italia, *Gaddamachia, tra vita e opere*, in *Gadda. Tra caso unico e modello*, a cura di G. Nisini e M. Tortora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2024, pp. 3-11).

del dibattito filologico su Gadda, soprattutto a proposito della pubblicazione delle carte inedite, il cui statuto – si sa – è sempre friabile. Una cosa è certa: per Martignoni l'equilibrio raggiunto dall'edizione Isella rimane un punto di riferimento decisivo e non ancora intaccato da ritrovamenti e da edizioni ulteriori. Insomma, Gadda si capisce e si studia a partire dall'ordinamento messo in campo dal Maestro dell'Autrice, verso il quale mostra una dedizione e una riconoscenza toccanti.

Ma non si tratta solo di un libro di filologia. Da grande esperta dell'universo testuale dell'Ingegnere, Martignoni usa le carte in una maniera distante dall'arida tecnica. Le considera infatti quali flussi di energia che attraversano lo spazio gaddiano e ne modellano i contorni, ne definiscono la forma profonda. Si potrebbe dire che *Complessità Gadda*, *Complessità Novecento* è un libro di ermeneutica implicita. Un contributo all'interpretazione di Gadda fornito rimanendo sul filo delle carte e lasciando discretamente trasparire le linee di lettura, i giudizi critici, le interpretazioni. In maniera sobria, discreta, mai invadente. Da questo punto di vista bisogna ringraziare Clelia Martignoni per il messaggio di fondo, per la lezione di questo libro, che è come uno specchio limpido della complessità del secolo che ci siamo lasciati alle spalle, della sua cultura e della sua letteratura. Uno specchio di carta, di carte, che testimonia dal vivo la fatica necessaria per entrare profondamente dentro un grande universo testuale, avendo intenzione di rispettarlo, di custodirlo, di partecipare alla sua consegna ad altri.

Se guardiamo alle linee di tendenza dal punto di vista di Martignoni, è chiaro come la dinamica segreta del gigantesco fiume carsico della scrittura dell'Ingegnere, con le sue emersioni episodiche e i tanti suoi inabissamenti, tenda decisamente verso *La cognizione del dolore*, forse il frutto più potente dell'intricata foresta gaddiana. Come se l'energia di tutte quelle carte fibrillanti e aggrovigliate puntasse alla *Cognizione* non certo come una foce ma come una cascata, che raccoglie i flussi e le correnti e le rilancia dopo il grande salto.<sup>4</sup>

Ecco: filologia, bibliografia, critica, che si toccano e si incrociano. Il laboratorio di *Complessità Gadda* sollecita il lettore a tornare sull'opera, a reconsiderarla, anzitutto investendo la questione a lungo dibattuta della filosofia di Gadda. È il punto su cui voglio soffermarmi, in dialogo con lo sforzo enorme di Clelia Martignoni. Provo a farlo adottando un'ottica squisitamente fenomenologica ed ermeneutica (di un'ermeneutica relazionale). Giustamente, i critici parlano di una ontologia gaddiana,

<sup>4</sup> Martignoni parla giustamente del «filo ininterrotto del romanzo», pur rifuggendo da estremizzazioni critiche che su questa scia puntino a mettere in questione o addirittura fuori gioco la linea continiana (cfr. C. Martignoni, *Complessità Gadda* cit., pp. 57-63). Sulla convergenza verso il romanzo del travaglio conoscitivo di Gadda insiste C. Verbaro, *La cognizione della pluralità. Letteratura e conoscenza in Carlo Emilio Gadda*, Firenze, Le Lettere, 2005.

di una visione dell'essere che potremmo sintetizzare come barocca e disarmonica.<sup>5</sup> Ma la domanda sull'essere in Gadda è preceduta da un interrogativo sull'esserci. Si può intendere l'ontologia gaddiana solo a partire da un'analitica esistenziale, fondata sui testi (che è cosa molto diversa da una lettura psicoanalitica della vicenda biografica).<sup>6</sup> Provo a

<sup>5</sup> Forse il titolo più emblematico in questa direzione si deve a uno studioso al cui lavoro Martignoni dedica uno spazio privilegiato nel suo libro. Mi riferisco a Gian Carlo Roscioni, a partire dal fondamentale volume *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi, 1969. Ma sulla formazione filosofica da un punto di vista documentario cfr. G. Lucchini, *Gli studi filosofici di C.E. Gadda (1924-1929)*, in *Per Carlo Emilio Gadda*, Atti del Convegno di Studi, Pavia novembre 1993, in «Strumenti critici», 75, 2 1994, pp. 223-245. Sull'ontologia barocca resta fondamentale R.S. Dombroski, *Gadda e il barocco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002. In chiave filosofica bisogna citare il traduttore italiano di Dombroski, A.R. Di Cuonzo, «La coscienza della complessità». *Sulla struttura del «Pasticciaccio» gaddiano*, in «Lingua e Stile», 1994, 1, pp. 59-89. Nella medesima ottica, in direzione teoretica, ha scritto di recente A. Biuso, *Gadda. «Barocco è il mondo»*, in Id., *Logos. Scritti di estetica e di letteratura*, Milano, Mimesis, 2025, pp. 227-234.

<sup>6</sup> L'ispirazione di questo modello è chiaramente heideggeriana, così come heideggerianamente modulato è il passaggio sulla necessità di intendere il *Dasein* prima di ogni tentativo di comprensione dell'Essere (*das Sein*). Le intuizioni del filosofo di Messkirch sono qui però integrate e riformulate nell'ottica di una fenomenologia gestaltica, che affonda le proprie radici nel variegato movimento post-analitico affermatosi nel secondo dopoguerra del Novecento, in primo luogo negli Stati Uniti. In questo contesto, la Gestalt Therapy manifesta la propria unicità nel tentativo fecondo di coniugare la rilettura di Freud con le acquisizioni della fenomenologia europea, da Husserl e da Heidegger in poi, e con la mediazione decisiva della *Gestaltpsychologie*. Da questo punto di vista, l'analisi brevemente condotta nelle pagine successive si distanzia sia da una impostazione psicoanalitica, volta a rintracciare l'energia profonda dell'opera nei dati biografici, sia da una considerazione del testo quale sintomo da decifrare in termini freudiani (in genere con una specifica preferenza per la *Traumdeutung* e per il *Witz*). Non si tratta insomma né di considerare ex-post l'autore come il paziente potenziale di uno studio di psicoanalisi (via che si rivela di norma molto gretta, se non ottusa, e soprattutto costretta a scambiare i fatti per i vissuti); né di concentrarsi sul testo quasi fosse una superficie da scavare, il cui senso ultimo si nasconde al di là delle parole e affonda le proprie radici autentiche nella creatività inconscia. L'intento del mio esercizio è quello di dar credito alla testualità, alle parole dell'opera, non come sintomo ma come manifestazione del corpo vivente, sin dal suo principio. La sua condizione viene illuminata senza riferimenti espliciti alla biografia, ma dando credito agli *ipsissima verba* del testo, che restituiscono un quadro dell'Esserci di tipo non diagnostico. È un modo di essere al mondo che si manifesta dentro il testo stesso, e che può guidare dall'interno un'ermeneutica fenomenologica dell'opera, nelle sue diverse configurazioni. In una tale chiave di lettura la *fiction* (presuntivamente) risolutiva dell'Edipo non trova posto. Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, ed. it. a cura di A. Marini, Milano, Mondadori, 2006; H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, ed. it. a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1983; F. Perls, R. Hefferline, P. Goodman, *Gestalt Therapy: Excitement and Growth in the Human Personality*, New York, The Julian Press, 1951, trad. it. *Teoria e pratica della Terapia della Gestalt. Vitalità e accrescimento nella personalità umana*, a cura di M. Spagnuolo Lobb, G. Salonia, A. SicHERA, Roma, Astrolabio, 1997; E. Husserl, *Meditazioni cartesiane*, ed. it. a cura di P.A. Rovatti, Milano, Bompiani, 2002; G. Salonia, *Il paradigma triadico della trai-tà. I contributi della Gestalt Therapy e di Bin Kimura*, in *Kairòs. Io-tu. In principio la relazione*, a cura di A. Colonna Romano, Trapani, Il Pozzo di Giacobbe, 2012, pp. 27-35; B. Kimura, *Tra. Per una fenomenologia dell'incontro*, Trapani, Il Pozzo di Giacobbe, 2013; G. Salonia, A. SicHERA, *Edipo dopo Freud*, Ragusa, GTK, 2013; A. SicHERA, *Ermeneutiche*, Leonforte, Euno, 2019; D. Stern, *Il mondo interpersonale del bambino*, Torino, Boringhieri 1987; E. Fivaz-Depeursinge, A. Corboz-Warnery, *Il triangolo primario. Prime interazioni triadiche tra padre, madre e bambino*, Milano, Cortina 2000. In un'altra direzione ermeneutica insiste sull'alleggerimento del pedale

farlo in estrema sintesi, usando alcune parole-chiave di Gadda in *pendant* con i concetti chiave dell'analitica heideggeriana, curvati dal mio punto di vista: il corpo (tra i corpi), la tonalità emotiva, la cura, la finitudine, la parola (il linguaggio), l'angoscia, la morte, e da lì la comprensione del mondo, l'intendimento dell'essere, l'ontologia. Non applicherò le categorie ai testi ma proverò a creare un tessuto in cui si incastonino le parole stesse di Gadda.

### I. L'Esserci: l'oltraggio e il rancore

Partiamo allora da alcune di queste categorie primarie: la *Befindlichkeit* (reinterpretata come indicatore teoretico del corpo e delle sue emozioni primarie), la *Sorge* (la cura: nel duplice senso del curare e dell'essere curati), la *Schuld* (presupposto della finitudine), l'*Angst* (quale emergenza corporea dell'interruzione di contatto in chiave gestaltica) e lo *Sein zum Tod* (l'essere-per-la-morte: in questo caso però non come compito bensì come destino). Nel tempo che precede la parola, nel tempo del corpo letteralmente in-fantile, si colloca il sentire di anni irripetibili, di pensieri buoni, belli, di teneri sensi, la memoria ardente di una corrispondenza con il corpo d'altri («Sono stato un bimbo anch'io... Allora forse valevo un pensiero buono...»).<sup>7</sup> Ma l'uscita da questo tempo posto prima della parola è traumatica. Perché tra l'infante e l'altro/a c'è un corpo che si frappone, un altro corpo *in-fans* a cui colei o colui che si prende cura si rivolge, concedendogli un privilegio immotivato. È una dinamica profonda: le viscere d'altri non sentono più l'esserci di quel primo corpo bambino, bensì di un altro (è un processo irreversibile e che distende le sue propaggini fino al presente, fin dopo la morte del prediletto: «Tuttavia nell'animo della mamma e direi anzi ne' suoi visceri, il rapporto madre-figlio si era talmente identificato col rapporto guerra-morte del figlio», «il figlio che le aveva sorriso, brevi primavere! Che così dolcemente, passionatamente, l'aveva carezzata, baciata»).<sup>8</sup> E colui che non è più infante sperimenta la tortura nel corpo: nelle sue, di viscere, così come nei «geloni ai diti, nei piedi bagnati, nei castighi».<sup>9</sup> Gli anni irripetibili si dissolvono («Gli anni irripetibili li aveva dissolti il dolore. La demenza dei tutori aveva straziato il bimbo»).<sup>10</sup>

È come un terremoto: sentire che la bontà, la carezza appassionata del corpo d'altri, del corpo che ha corrisposto al corpo infante non sono

---

autobiografico anche A. Di Cuonzo, *L'ossessione della frode. Socioanalisi del dolore nella «Cognizione» di Gadda*, Bologna, il Mulino, 2021.

<sup>7</sup> C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, in Id., *Opere. Romanzi e racconti I* [1988], a cura di R. Rondoni, G. Lucchini, E. Manzotti, Milano, Garzanti, 2022, p. 632.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 726 e p. 673.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 637.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 642.

più per lui, e che quel gesto è diventato impossibile.<sup>11</sup> Gli rimane dentro, al contrario, il vissuto di un'educazione senza carezze, senza frutti, senza dolci, fatta di regali di seconda mano («Non mai un frutto né un dolce [...] Sparta [...] un'infanzia malata», senza dire del celebre regalo dell'orologio del profugo russo o armeno acquistato a un prezzo vantaggioso).<sup>12</sup> La prima mano è per altri. Gli rimane la percezione di essere un esperimento fallito, un frutto sbagliato, la convinzione di un merito mancato. È qui che il corpo bambino si trasforma: «un lieve prognatismo facciale, quasi un desiderio di bimbo [...] tramutato nel muso di una malinconica bestia». <sup>13</sup> Il corpo bambino sente la metamorfosi del proprio volto in quello di un animale famelico, in un "porco", il più immondo degli animali, un corpo porcino che mangia disperatamente, usando il cibo come sostituto del calore del corpo di lei, del volto di lei (quanto conta la faccia nella *Cognizione!*) e della sua assenza. Ora egli è solo, in una distanza infinita dal corpo della sua traità primaria, mentre passa dal *kosmos* al *kaos*, dalla cura all'incuria, dall'*eine Sorge* alla *keine Sorge*. E tutto questo proprio adesso, quando dovrebbe poter dire "io", diventare un soggetto. Ma senza un "tu", stabilizzare l'io è impossibile: da quel momento l'io gli apparirà come «il più lurido di tutti i pronomi». <sup>14</sup> È questa in sintesi l'analitica esistenziale del corpo oltraggiato: la gioia finita, il tempo consumato, la vita oscurata, l'avvento del nero, che torna nei sogni, a dire che «gli anni erano finiti! In cui si poteva amare nostra madre... carezzarla...». <sup>15</sup> Il nero è la morte, un sentirsi destinati alla morte, un essere-per-lei. <sup>16</sup> Ora c'è solo il rancore, profondo, distante («un rancore profondo, lontanissimo, s'era andato ingigantendo nell'animo del figliolo»), <sup>17</sup> accompagnato dal senso di colpa, dalla *Schuld*, per la violenza del risentimento («la mamma è spaventosamente invecchiata... è malata... forse sono stato io...»; «e se il nipotino crepa [...] sono io ad averne la colpa. E dovrò pagare, come sempre») <sup>18</sup> scortato da un'angoscia, una *Angst* («in tutto il volto gli si leggeva uno sgomento, un'angoscia»), <sup>19</sup> legata al terrore per il venir meno del corpo amato e re-

<sup>11</sup> Una proiezione attualizzata di questa scena si trova nel romanzo, quando la madre bacia e accarezza il "nipotino" e se ne dimostra follemente felice, provocando la rivolta di Gonzalo (cfr. *ivi*, p. 644).

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 733, p. 735 e p. 711.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 618.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 635.

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 632-633.

<sup>16</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 690.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 632 e p. 645.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 622. Si tratta di un'angoscia legata a una disperazione che assume i contorni di una sofferenza cristologica: «sono disperato...» Pronunziò queste ultime parole come in un sogno: e l'ora da una torre lontana sembrò significare: "tutti gli atti sono compiuti"» (*ivi*, p. 629), dove è chiara in controluce la citazione della scena della morte di Gesù nel Vangelo di Gio-

spinto, desiderato e attaccato. Ora c'è solo il dolore e il suo ordito.<sup>20</sup> Ecco l'oltraggio, l'oltraggio stesso della vita («come se tutto il vivere fosse un oltraggio»).<sup>21</sup> E «ogni oltraggio è morte».<sup>22</sup>

## II. L'Essere: linguaggio, scrittura e comprensione del mondo

Tutto questo dinamismo esistenziale si riflette naturalmente su quella che Heidegger chiama *die Rede*, cioè, dal nostro punto di vista il linguaggio, l'uso della parola. Al corpo ferito, privato del suo "tra" originario, non resta che una disperata chiusura, una protesta diuturna in cui ripete ciò che ha subito: oltraggia perché è stato oltraggiato, aggredisce per non sentirsi indifeso (la scena del gatto, e lo scoppio d'ira contro la madre e contro il ritratto paterno della *Cognizione* rientrano in questa cornice semantica),<sup>23</sup> usa il linguaggio come un filo spinato, come il muro di un carcere: le sue sono «parole difficili, che nessuno capisce».<sup>24</sup> Così questo corpo cresce e cerca una difficile consistenza, fino a quando arriva la guerra a rimettere a soqquadro la sostanza dell'esserci: «uno spirito fuggitivo e aleatorio chiamato dall'improbabile... da una puerizia atterrita e dal dolore e dalla disciplina militare».<sup>25</sup> È un passaggio decisivo: la chiamata alla scrittura nasce dall'allineamento del tempo del *puer* con quello del giovane militare, dal suo sentirsi nuovamente respinto («sono stato respinto»),<sup>26</sup> dal suo sperimentare il venir meno del corpo-nemico, la morte del corpo fraterno che gli ha sottratto il corpo di lei, e insieme dal rivivere il nesso inestricabile di costui con l'amata, come un «grosso di disumano dolore».<sup>27</sup> La scrittura è lo spazio vitale in cui l'infanzia dell'esserci appare come infanzia dell'essere, lo spazio in cui si rende visibile la divisione di un corpo abitato dalla memoria della carezza e del suo mancare, dall'amore e dal rifiuto. Si sente diviso, duplicato, sdoppiato. E dunque la sua percezione, il suo pensiero, la sua scrittura del mondo è tesa, divisa, deformata (e per questo è affidata programmaticamente a due voci, ad un *auctor* e al suo critico). La sua ontologia è insomma l'anelito a una totalità impossibile, a un ritorno all'unità del principio, perché l'esserci che si pone la domanda sull'essere (sulla vita, sul male) è sospeso tra l'ordine e il caos.<sup>28</sup>

vanni («tutto è compiuto», Gv 19,30, traduzione del greco *tetelestai*, che alla lettera significa in maniera più aperta e allusiva «è compiuto»).

<sup>20</sup> C.E. Gadda, *La Madonna dei filosofi*, in Id., *Opere. Romanzi e racconti I* cit., p. 100.

<sup>21</sup> C.E. Gadda, *La cognizione del dolore* cit., p. 711.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 598.

<sup>23</sup> Cfr. *ivi*, p. 598.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 626.

<sup>25</sup> C.E. Gadda, *La Madonna dei filosofi* cit., p. 95.

<sup>26</sup> C.E. Gadda, *Il Castello di Udine*, in Id., *Opere. Romanzi e racconti I* cit., p. 38.

<sup>27</sup> C.E. Gadda, *La cognizione del dolore* cit., p. 726.

<sup>28</sup> Sull'anelito alla totalità ritorna il saggio di Martignoni, citando la *Meditazione milanese* (C.

E così, dal lato del caos l'uomo è una creatura misera, da tenere lontana, per non soffrire, perché la felicità è una chimera impossibile, «satura di falsità d'ogni genere e progenitrice di discussioni barocche»;<sup>29</sup> dal lato dell'ordine l'uomo è anche l'amico fedele, che «accorda il ticket per il viaggio tra i vivi», «con serenità limpida e fervida»;<sup>30</sup> è il volto animato da occhi giovanili, colmi «di straordinaria speranza»;<sup>31</sup> la bontà materna che è la sua, che lo irrita anche ma gli appartiene («Perché si diventa buoni, buoni!»). Gridava»;<sup>32</sup> è la dolce fantasia di una carezza;<sup>33</sup> sono le «macchine» possibili «della carità e della saggezza» che «sta a noi congegnare»;<sup>34</sup> è la critica dell'egoismo: «egoista è colui che ignora o trascura la condizione di simbiosi, cioè, di necessaria convivenza di tutti gli esseri. Egli crede di poter vivere solo, entità eminente nella vera luce su oscure e dimenticabili premesse», la critica dell'*homo oeconomicus*, dimentico dell'insegnamento dei Vangeli («L'egoista non ha letto o non ha inteso i Vangeli»).<sup>35</sup>

Dal lato del caos il mondo è un'entità nemica, ostile, oltraggianti, indomabile, come un oceano tenebroso e senza limiti, come una «grama e imperfetta sostanza»;<sup>36</sup> dal lato dell'ordine il mondo è anche una rete, una pluralità interconnessa, uno spazio di possibilità infinite (l'onnipossibilità),<sup>37</sup> un teatro obbediente alla legge gestaltica della figura e dello sfondo.

---

Martignoni, *Complessità Gadda. Complessità Novecento* cit., p. 69). Rispetto all'antinomia ordine-caos, già l'organizzazione del materiale dei quaderni testimonia, secondo la studiosa, «il conflitto gaddiano tra il "mettere in ordine il mondo" e il cedere al caos» (*ivi*, p. 108), a proposito del quale cita giustamente *I viaggi la morte*: «Se abbiamo camminato e navigato, non era a cercare immagini e sogni, ma per mettere in ordine il mondo» (cfr. C.E. Gadda, *I viaggi, la morte*, in Id., *Opere. Saggi, giornali, favole I*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 1991, p. 578).

<sup>29</sup> C.E. Gadda, *La grama felicità*, in Id., *Opere. Scritti vari e postumi*, a cura di D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, C. Vela, Milano, Garzanti, 1995, p. 639.

<sup>30</sup> C.E. Gadda, *La Madonna dei filosofi* cit. p. 66.

<sup>31</sup> C.E. Gadda, *La cognizione del dolore* cit., p. 702.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 631.

<sup>33</sup> Il motivo della carezza materna e della sua nostalgia è al centro della dinamica interiore di Gonzalo nella *Cognizione*.

<sup>34</sup> C.E. Gadda, *La consapevole scienza*, in Id., *Opere. Scritti vari e postumi* cit. p. 916.

<sup>35</sup> C.E. Gadda, *I viaggi e la morte* cit., pp. 654-655. Non si passi sotto silenzio, in questa prospettiva, che a parlare è Teofilo, nome del destinatario (fittizio?) del Vangelo secondo Luca.

<sup>36</sup> C.E. Gadda, *La grama sostanza* cit., p. 632.

<sup>37</sup> Si tratta di un concetto di matrice leibniziana, dove però all'impossibilità, quale garanzia di coerenza del sistema monadico, si sostituisce una forma di possibilità senza confini, in cui diverse realtà e differenti stati possono sussistere contemporaneamente. Nella lettura di Bacchi, sulla scorta di Serres e di Deleuze, questa sarebbe la premessa di una contraddizione assoluta, di un'euresi, per dirla con Gabetta, che accumula solo negazioni. Ma si può leggere l'onnipossibilità gaddiana anche in un'altra direzione, come infinita apertura del reale. Il mondo si configura nei termini di una rete incommensurabile di relazioni, come una superficie a maglie interrelate e mai chiuse, dove la causa e l'effetto, l'essere e il divenire, vengono sottratti alla loro contrapposizione binaria, tipica di una logica aristotelica, per as-

Dal lato del caos la parola è barriera ermetica e sdegnosa, strumento di chiusura e di respingimento dell'altro; dal lato dell'ordine è gioco, trastullo, materia ludica, velo e ricamo sull'abisso. Il suo è «lo stile di un bambino che vede il mondo (e che sapesse già scrivere)»,<sup>38</sup> un bambino, con i vissuti del bambino, espressi miracolosamente con le tante, infinite parole dei grandi, con tutti i loro registri, dall'italiano al dialetto, dal tragico all'ironico, dal terreno compatto della tradizione all'umore freatico della lingua del popolo, delle genti.<sup>39</sup>

L'inafferrabilità di Gadda si colloca su questo confine inabitabile, posto tra il *kaos* e il *kosmos*, in un'attitudine esiodea, che rimanda ovviamente al conflitto (o, heideggerianamente, all'integrazione e alla coincidenza) tra Parmenide ed Eraclito. Tutto questo però non è il frutto di un'astratta teoresi, bensì rimanda all'esperienza carnale del senso e del suo negarsi, della relazione originaria e del suo sottrarsi, lì dove per un corpo vivente il mondo davvero comincia, lì dove si colloca fenomenologicamente, per ognuno di noi, l'esperienza della genesi, della creazione come il ricevere la vita dalle mani di un altro, di un'altra. Lì l'esserci emerge e configura un darsi dell'essere come desiderio e come ferita, come riposo e come inquietudine, come tenerezza e come oltraggio. Lì il linguaggio ci appare come uno specchio dell'anima.

Possiamo chiederci, infine, tornando alla letteratura: questo corpo vivente (e scrivente) ha un corrispondente nell'esperienza letteraria dell'Europa moderna e contemporanea? C'è una scena, nel cuore della *Cognizione*, fortissima e commovente, in cui Gonzalo cede alla tenerezza, si mostra di nuovo bambino, desideroso del contatto materno. Una scena in cui la mamma torna la mamma per un momento, mentre il figlio la abbraccia e la bacia disperatamente:

La mamma gli si accostò con una tenerezza indicibile, gli mise una mano sul braccio, la sua scarna mano. [...] «Non mangi caro?» gli disse, quasi implorando, in un susurro d'amore. / Egli allora si riscosse; [...] Si separò dalla mamma. [...] Poi risalì nelle camere, forse a prendervi o a riportarvi dei libri. Ridiscese, porse alla mamma alcuni giornali che aveva comperato per lei, dicendole con voce rispettosa, ma opaca: «Ti ho portato la *Gazeta*, il *Fray Mocho*,... *El Mundo*,... se vuoi; ci sono anche i giornali

---

sumere le sembianze di una mobilità escursiva regolata dalla legge gestaltica della figura-sfondo. Cfr. L. Bacchi, *Gadda e il compossibile*, in «Intersezioni», 3, 1993, pp. 557-563; G. Gabetta, *Gadda e il caleidoscopio dell'euresi*, in «Aut Aut», 256, 1993, pp. 15-46.

<sup>38</sup> Cito dalla nota sulle «cinque maniere» del 24 marzo alle ore 16.30, ospitata nei *Cahier d'études di C.E. Gadda. Anno 1924. - Italia*, in Id., *Opere. Scritti vari e postumi* cit., p. 396.

<sup>39</sup> Clelia Martignoni lo dice con grande chiarezza, riprendendo il Gadda di *Fatto personale... o quasi*, una riflessione sulla lingua datata 1947: «la maccheronea è una discesa "nel sentimento dei molti", nelle profondità della "fluente coscienza" collettiva, nell'"umore freatico delle genti"» (C. Martignoni, *Complessità Gadda. Complessità Novecento* cit., p. 78).

della sera, la *Razón...*». Ella prese e guardò il fascio dei giornali, gli occhi le si velarono in una riconoscenza commossa, felicità e pianto: levò la faccia scarnita come ad attendere un saluto, un bacio, come se fino a quel momento le fosse stato impedito di esser la mamma! Il figlio allora la strinse a sé, disperato: le baciò a lungo. Una vecchia spilla d'argento, con un granato, fiore dei materni anni, adornava (e ne ricadeva), il povero addobbo della vecchiezza.<sup>40</sup>

Sarà solo un attimo. Subito dopo, con l'arrivo del peone, Gonzalo si ritrarrà nel rancore e nell'ira. Ira verso la bontà della madre, offerta senza invidia a tutti. Come se la porta si fosse aperta per un attimo e il fondo dell'anima del figlio fosse stato mostrato senza veli. Come se fosse apparso il suo cuore, il suo desiderio, insieme col motivo della sua chiusura, irrimediabile.

Sullo stesso crinale di Gonzalo è collocato, nella massima esperienza narrativa del moderno, un intellettuale, o meglio uno scrittore, trincerato dietro una ontologia dell'infinito, rintanato in un rifiuto ostinato della riduzione matematica del mondo, la cui ripulsa è frutto in verità di un altro rifiuto, della mancanza cioè del calore originario, che ha ferito a morte un cuore buono, mascheratosi dietro l'ansia metafisica: sto parlando naturalmente del protagonista delle *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij.<sup>41</sup> La sua strada è la stessa di quella di Gonzalo, seppur in maniera più distesa e dichiarata. Anche lui condotto a scoprirsi davanti a Lisa, a mostrare la sua vulnerabilità, il suo desiderio di essere amato:

Vedi, Lisa... ti dirò di me! Avessi avuto una famiglia quand'ero bambino, adesso non sarei mica così come sono. Ci penso spesso, a questo. Sì perché per quanto brutta sia la vita in famiglia, hai sempre un padre e una madre vicini, e non dei nemici, o degli estranei. [...] Non è forse tutta qui la felicità, l'essere tutti e tre insieme, il marito, la moglie e il loro bimbo? In questi momenti si possono perdonare tante cose.<sup>42</sup>

Anche lui portato a ritrarsi poi in un rifiuto, sdegnoso e umiliante, del corpo e della vita di lei, attratta e volutamente umiliata, fino al gesto dell'offerta del denaro e della riduzione dell'amata a prostituta, a donna di commercio. Come se il calore di quel corpo, che ha inciso la carne e aperto una fessura sulla verità, fosse infine insopportabile, e dovessero tornare il rifiuto, lo sdegno, il rancore. Come se solo il sottosuolo fosse lo spazio giusto per il corpo bambino ferito a morte.

<sup>40</sup> C.E. Gadda, *La cognizione del dolore* cit., p. 704.

<sup>41</sup> Il Dostoevskij delle *Memorie* mi pare riferimento più pertinente di quello abbastanza scontato a *Delitto e castigo* e alla semantica della colpa.

<sup>42</sup> F.M. Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*, in Id., *Romanzi brevi*, ed. it. a cura di I. Sibaldi, Milano, Mondadori, 1990, pp. 908-912.

Ecco, a questo antieroe dostoevskijano mi pare che Gonzalo sia fratello, nel desiderio e nel dolore, ma forse anche nella convinzione profonda che la verità ci dev'essere. E che pure se non ci fosse, gli scrittori e i poeti sono chiamati a inventarla.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Mi piace interpretare così, in senso estetico, un pensiero di Maria, riportato nelle prime pagine della *Madonna dei filosofi*: «sentiva bene dal più profondo dell'animo [...] che qualcosa di men cretino ci doveva essere, che ci doveva essere qualcosa di vero nel mondo anche a costo di inventarlo» (C.E. Gadda, *La Madonna dei filosofi* cit., p. 76).





scrittura/lettura/ascolto

## La stagione degli *Ossi di seppia* attraverso le lettere (1919-1925)

GIULIA BASSI

*Università degli Studi di Siena*

giulia.bassi2@unisi.it

**Abstract.** The article investigates the different types of relationships that interact between the author's letters and his creative work, taking the paradigmatic case of Eugenio Montale's correspondence as an analysis. In particular, on the basis of Montale's letters with his main correspondents in the period 1919-1925, the article traces the poetic elaboration of *Ossi di seppia*: the crossing of different "seasons" shows how letters were, for the author, a privileged textual space of reflection on his own poetry.

**Keywords:** correspondence, Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, 20th century Italian literature.

**Riassunto.** L'articolo indaga i diversi tipi di relazione che interagiscono tra le lettere d'autore e d'autrice e la loro opera creativa, prendendo in analisi il caso paradigmatico degli epistolari di Eugenio Montale. In particolar modo, sulla base dei carteggi di Montale con i principali corrispondenti del periodo 1919-1925, si ricostruisce l'elaborazione poetica degli *Ossi di seppia*: l'attraversamento di diverse "stagioni" mostra come le lettere siano state, per l'autore, uno spazio testuale privilegiato di riflessione sulla propria poesia.

**Parole chiave:** epistolari, Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, carteggi, letteratura italiana del Novecento.

## La stagione degli *Ossi di seppia* attraverso le lettere (1919-1925)\*

### I.

Lo studio dell'epistolario montaliano rappresenta un caso paradigmatico della ricerca critico-letteraria relativa ai carteggi d'autore: non soltanto per la numerosità delle lettere e dei destinatari,<sup>1</sup> ma per le questioni che tali lettere pongono rispetto al lavoro poetico, critico, saggistico e di traduttore di Montale stesso, e dunque più in generale rispetto alla relazione che intercorre tra scrittura epistolare e creativa. La ricostruzione biografica che le lettere favoriscono, infatti, si lega inestricabilmente al farsi della scrittura montaliana: così, ad esempio, nell'illuminare aspetti di collaborazioni e rapporti intellettuali, le lettere mostrano soprattutto «i modi e le forme che la coscienza riflessa del proprio esercizio critico assume in Montale», come spiega Franco Contorbia in *Montale critico nello specchio delle lettere*;<sup>2</sup> oppure ancora, il carteggio con Irma Brandeis, eccezionale dal punto di vista della ricostruzione degli anni fiorentini, lo è ancora di più nel mettere a fuoco il rapporto tra il poeta e la sua Musa, non soltanto da un punto di vista biografico, ma illuminando anche le strategie compositive di Montale, come sintetizza l'efficace titolo di un altro importante studio in questo ambito, *Lontano da te non respiro (ma scrivo)*.<sup>3</sup> Un ulteriore caso è rappresentato dai carteggi con gli editori, che testimoniano spesso non solo la storia del libro, ma anche l'evoluzione delle varianti ai testi, come mostra già l'apparato di Contini e Bettarini all'*Opera in versi*, e come studiato più specificamente per il caso della *Bufera* da Niccolò Scaffai.<sup>4</sup>

\* Sono qui rielaborati l'intervento e alcune riflessioni nate durante il seminario annuale MOD *Ossi di seppia 1925-2025* (Genova, 27-28 febbraio 2025), organizzato da Andrea Aveto e Stefano Verdino, che ringrazio.

<sup>1</sup> Un recente censimento realizzato nell'ambito del progetto PRIN 2022 *Lettere in rete: Eugenio Montale epistolografo (1915-1981). Studio e database* (Università di Siena, Pisa, Firenze e Genova; PI: Niccolò Scaffai), conta circa 2500 lettere indirizzate a 217 corrispondenti identificati, tra cui (tra carteggi editi e inediti) Maria Luisa Spaziani (315 lettere), Sergio Solmi (237), Lucia Rodocanachi (192), Irma Brandeis (156), Gianfranco Contini (105), Giorgio Zampa (80), Roberto Bazlen (70), Silvio Guarnieri (67), Angelo Barile (58), Giacomo Debenedetti (55). Un primo repertorio era stato realizzato da Elena Gurrieri, *Per l'epistolario di Eugenio Montale. Indice delle lettere pubblicate (1946-2004)*, in «Studi italiani», XVI e XVII, 2/32 e 1/33, 2004-2005, pp. 245-260; poi in Ead., *Letteratura, biografia e invenzione*, Firenze, Polistampa, 2007, pp. 287-303.

<sup>2</sup> F. Contorbia, *Montale critico nello specchio delle lettere: una approssimazione*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di M.A. Grignani e R. Luperini, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 261-275; poi in Id., *Montale, Genova, il modernismo e altri saggi montaliani*, Bologna, Pendragon, 1999, pp. 73-87; p. 75.

<sup>3</sup> Ch. Genetelli, *Lontano da te non respiro (ma scrivo)*, in «Versants. Rivista svizzera di letterature romanze», fasc. italiano, 56, 2009, pp. 107-141.

<sup>4</sup> N. Scaffai, «Una frazione di parte in causa». *Lettere e apparati in edizioni di poeti italiani del Novecento*, in G. Inglese, V. Formentin, N. Scaffai, *Leggere gli apparati (testi e testimoni dei classici italiani)*, Milano, Edizioni Unicopli, 2012, pp. 73-107, poi in Id., *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni,*

Già Genette, in *Soglie* (1989), individuava nella corrispondenza un «epitesto privato»,<sup>5</sup> di tipo confidenziale: un testo, cioè, in cui l'autore «si rivolge inizialmente a un confidente reale, percepito in quanto tale, la cui personalità è così importante in questa comunicazione, da caratterizzarne la forma e il tono».<sup>6</sup> L'attenzione è posta sul destinatario, che diventa mediatore dell'immagine dell'autore stesso.<sup>7</sup> La lettera, anche se considerata primariamente come documento che testimonia fatti e notizie, è posta in relazione alla genesi del testo, e per questo è considerabile come un avantesto o appunto una «soglia» testuale,<sup>8</sup> da far interagire anche con altri materiali, tra cui le interviste.<sup>9</sup>

Al contrario, sull'autonomia testuale della lettera, soprattutto nel caso di una corrispondenza d'autore, si è interrogata Emma Giammattei, in relazione ai carteggi di Benedetto Croce. Proprio in considerazione dell'organicità e dei «molteplici intrecci e personaggi»<sup>10</sup> dei carteggi crociani, Giammattei distingue la successiva funzione documentaria della lettera dal suo carattere primariamente testuale:

Spazio linguistico per eccellenza relazionale e pragmatico, il *corpus* delle corrispondenze risulta infatti essenziale, prima che alla ricostruzione, al farsi della storia intellettuale e dell'autocoscienza di un'epoca. Ne discende la rilevanza del momento filologico nel considerare e, per dir così, distanziare, la parola epistolare, nella sua autonomia di testo pur nella innegabile funzione documentaria, ai fini della configurazione, lungo lo speciale tracciato delle lettere, di stagioni e modelli culturali.<sup>11</sup>

Sull'autonomia testuale della lettera, in particolar modo nella prospettiva di un'analisi stilistica, le lettere montaliane offrono numerosi spunti di riflessione, proprio per l'osmosi linguistica che si è creata tra alcuni carteggi e le poesie: a tal proposito, Leonardo Bellomo, riprendendo una formula di Luca Serianni, ha analizzato la «grammatica epistolare» montaliana.<sup>12</sup>

*Caproni*, Roma, Carocci, 2015, pp. 112-135.

<sup>5</sup> G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo* [1987], ed. it. a cura di C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, p. 365.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 366 ss.

<sup>8</sup> Scrive Genette: «è questo un effetto di una situazione pragmatica molto particolare dell'epitesto privato: ciò che a suo tempo era azione diventa per noi semplice informazione» (*ivi*, p. 368).

<sup>9</sup> Si rimanda ai due volumi di *Interviste a Eugenio Montale (1931-1981)*, a cura di F. Castellano, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2020, e a F. Castellano, *Montale par lui-même. Interviste, confessions, autocommenti 1920-1981*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.

<sup>10</sup> E. Giammattei, *Introduzione*, in B. Croce, G. De Luca, *Carteggio 1922-1951*, a cura di G. Genovese, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, p. VIII.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> L. Bellomo, *Primi appunti sulle lettere di Montale: gli esordi (e qualche congedo)*, in «Studi nove-

Le lettere, dunque, possono rappresentare uno spazio testuale di elaborazione poetica – più o meno consapevole – dove, a diversi livelli, si possono distinguere le tracce biografiche e la rete di rapporti intellettuali e relazionali dell'autore; la testimonianza delle diverse fasi editoriali di un libro o di una raccolta; gli elementi lessicali e i referenti biografici di un testo; l'evoluzione della strategia compositiva e le dichiarazioni di poetica; in alcuni casi le lettere possono perfino contenere un primo nucleo lirico o narrativo dell'opera.<sup>13</sup> Seguendo questa prospettiva, si ricostruirà qui il filo dell'elaborazione della poetica di Montale attraverso i carteggi con alcuni dei suoi principali interlocutori, durante la stagione degli *Ossi di seppia*.

## II.

La stagione, o meglio le stagioni: nel periodo 1919-1925, infatti, l'epistolario montaliano è scandito in diverse fasi. La prima si può individuare nel periodo 1919-1920: interlocutore privilegiato di questo biennio (e non solo) è Sergio Solmi, il cui lungo carteggio con Montale è stato recentemente pubblicato.<sup>14</sup> Questo periodo si caratterizza per l'individuazione, anche grazie al dialogo con Solmi, di concetti di poetica cari a Montale, che spaziano dal rapporto tra arte e etica alla prima definizione di un vero e proprio stile. Significativo è, ad esempio, il giudizio che Solmi dà rispetto alle liriche giovanili *Minuetto di sensazioni* e *Sonatina di pianoforte* e, in particolar modo su quest'ultima, gli scrive il 17 dicembre 1919:

Leggendola, francamente, ti ho invidiato. Beato te, che hai finalmente trovato la tua strada, e ti puoi ormai esprimere nella 'tua' maniera senza ulteriori tormenti! Vi trovo una limpida serenità formale, un *laisse-aller* incantevole. Partendo dal versilibrismo di Palazzeschi e di Govoni, hai saputo formarti una fisionomia propria, che non saprei confondere con altri.<sup>15</sup>

Solmi, dunque, già a quell'altezza individua una «fisionomia propria» dello stile montaliano, di cui forse lo stesso poeta in quel momen-

centeschi», C, 2020, 2, pp. 303-325.

<sup>13</sup> Tra gli altri studi su Montale epistolografo cfr. almeno: M.A. Grignani, *Nel segno del trifoglio*, in Ead., *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Manni, 1999, pp. 91-140; Ead., «*Et tout le reste est littérature*»: destinatarie di Montale epistolografo, in *Le carte in gioco. Contributi di varia filologia*, a cura di P. Benzoni, in «Autografo», XXVIII, 64, 2020, pp. 29-42; C. Riccardi, *Dietro le quinte di Montale. Lettere, poesie a Bianca e Clizia*, Interlinea, Novara, 2014; e il volume *Le carte di Eugenio Montale negli archivi italiani*. Atti del Convegno di Studi, Pavia, 3-4 aprile 2019, a cura di G. Lavezzi, Novara, Interlinea, 2021.

<sup>14</sup> E. Montale, S. Solmi, *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai. Carteggio 1918-1980*, a cura di F. D'Alessandro, Macerata, Quodlibet, 2021.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 16.

to non ha ancora una consapevolezza così definita: la precoce acutezza critica di Solmi, in altre parole, è necessaria all'individuazione di alcuni elementi stilistici della scrittura di Montale. Tra questi, l'attraversamento dei contemporanei Palazzeschi e soprattutto Govoni, la cui profonda influenza sarebbe stata analizzata decenni più tardi da Luigi Blasucci.<sup>16</sup> Solmi adotta un termine – *versilibrismo* – ripreso da una lettera di Montale del 26 novembre 1919:

Questa *Sonatina* sarebbe un po' il mio *E lasciatemi divertire!*...; come a dire un ironico gioco di sillabe. [...] scrivendo questa piccola cosa pensavo soltanto che *versilibrisme*, unità discorsiva, tono parlato, intimità etc.etc., sono peut-être di gran belle cose, ma possono ancora sposarsi a un pizzico di umanesimo e di castità formale. No?<sup>17</sup>

Non a caso il termine tornerà, come si vedrà fra poco, in maniera significativa alla fine di questo primo periodo 1919-1920. Sergio Solmi, dunque, appare veramente un interlocutore fondamentale, non solo perché Montale gli dichiara più volte l'affetto e la «stima sconfinata» nei suoi confronti, come scrive in una lettera del 10 gennaio 1920, ma per la consapevolezza che il carteggio tra i due favorisce nel giovane poeta. Nella citata lettera del 10 gennaio, Montale aggiunge, ad esempio: «All'arte sono venuto dalla filosofia: la soluzione del mio problema artistico è per me un bisogno d'indole essenzialmente etica più che estetica: forse il bisogno di risolvere tutte le antitesi e i dualismi nell'opera di bellezza».<sup>18</sup>

Le lettere a Solmi di questo periodo contengono vere e proprie espressioni dei principi di poetica, come le due lettere del 17 aprile e del 4 agosto del 1920: «Eccoti un résumé della mia estetica: l'arte non è un fatto puro: è un'equazione tra idea e materia, tra cultura e sensibilità vergine, un accordo, soprattutto questo, tra valori etici ed estetici; una bilancia che deve raggiungere l'*equilibrio* che è per me la perfezione ultima».<sup>19</sup> Emerge, da queste lettere, un distanziamento di Montale dalle avanguardie, quegli «*ismi* contemporanei che *lo* hanno nauseato»,<sup>20</sup> come scrive il 17 aprile, e che giudica «quasi totalmente privi di sostanziale originalità»: <sup>21</sup> posizionamento che trova dal lato opposto un'idea di tradizione, una costellazione culturale a cui fare riferimento e in cui

<sup>16</sup> L. Blasucci, *Montale, Govoni e l'«oggetto povero»*, in Id., *Gli oggetti di Montale* [2002], Milano, Ledizioni, 2010, pp. 15-47.

<sup>17</sup> E. Montale, S. Solmi, *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai cit.*, p. 14.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 30.

forse inserirsi, come scrive ancora il 4 agosto: «Trovare reminiscenze e tracce d'altri in un'opera d'arte non m'inquieta più, anzi è per me indizio di serietà di lavoro»;<sup>22</sup> frase che richiama quanto affermerà in *Stile e tradizione*: «Non continua chi vuole la tradizione, ma chi può, talora chi meno lo sa».<sup>23</sup>

Nelle lettere con Solmi del biennio 1919-20 si profila un'altra questione di poetica che riguarda il rapporto tra vita e arte, ovvero tra esperienza individuale e dimensione archetipica: su questo punto appare significativa la breve ma pregnante riflessione di Montale su Cézanne, di cui dà conto la lettera del 17 aprile 1920. Montale fa riferimento all'esposizione in corso a Venezia e aggiunge:

Cézanne è un artista che non cessa di starmi a cuore e la cui importanza non si può diminuire con un taglio netto come per un Monet, un Degas o un Renoir o, se vogliamo, un Rosso. È un impressionista? Parrebbe di sì: sulla visione esteriore egli opera una scelta molto rigorosa e si ferma anzi a fissare le peculiarità più individuali, più accidentali della cosa; e d'altra parte, chi non s'accorge che un suo albero, una sua cosa etc. non sono quel dato albero, quella tal cosa, ma *l'albero, la cosa*, – archetipi?<sup>24</sup>

Sembra quasi profilarsi qui già l'interazione, alla base della poetica montaliana, tra gli aspetti di accidentalità e occasionalità di un evento o di un oggetto, e quel carattere archetipico e paradigmatico che gli stessi referenti acquisiscono nell'esperienza artistica. Ma oltre che per questi aspetti di poetica, il dialogo con Solmi è importante anche rispetto alla maturazione delle prime idee di raccolta. In una lettera del 22 marzo 1921 Montale infatti scrive: «Ho trovato *magnifiche* le tue cose, come tutto quello che conosco di tuo; e mi domando perché non regali agli amici, in un volumetto di Vallecchi, le tue cose più riuscite. Io non sono ancora in grado di farlo, ma ne' tuoi panni non esiterei» aggiungendo «A giorni ti manderò un paio di liriche mie, alle quali non so se debbo dar peso. Forse che sì e forse che no. Il tuo giudizio sarà per me definitivo».<sup>25</sup> Appartiene a questo periodo, inoltre, una riflessione sull'arte come *artifizio*: scrive Montale a inizio aprile 1921: «Si direbbe che i nostri tempi han fatto dell'arte una espressione pura e semplice di verità; e si potrebbe chiedersi se non c'è errore in questa concezione, se arte non sia anche e soprattutto *artifizio*, ma artifizio d'ordine superiore che finisce per raggiungere una verità più eterna di quella che a noi pare

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> E. Montale, *Auto da fé. Cronache in due tempi* [1966], in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 12.

<sup>24</sup> E. Montale, S. Solmi, *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai cit.*, p. 25.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 37.

di servire confessandoci e autobiografandoci a tutto spiano».<sup>26</sup> Insieme con questa lettera Montale allega «una lirica del Marzo 1920, che *ha* recentemente corretta»:<sup>27</sup> *Riviere*; con l'aggiunta «Dammi un severo parere. È una cosa a cui terrei se fosse buona, ma sarà? Da quel tempo non ho scritto più nulla, non essendo affatto rifiorito come mi auguravo...»<sup>28</sup> con esplicito riferimento al finale della lirica («e nel sole / che v'investe, riviere, / rifiorire!»). Termine, questo *rifiorire*, significativo se messo a confronto anche con quanto dichiarerò nell'*Intervista immaginaria* del 1946:

No, il libro non parve oscuro, quando uscì. Alcuni lo trovarono arretrato, altri troppo documentario, altri ancora troppo retorico ed eloquente. In realtà era un libro difficile a situarsi. Conteneva poesie che uscivano fuori dalle intenzioni che ho descritto, e liriche (come *Riviere*) che costituivano una sintesi e una guarigione troppo prematura ed erano seguite da una ricaduta successiva o da una disintegrazione (*Mediterraneo*). Il trapasso alle *Occasioni* è segnato dalle pagine che aggiunsi nel '28.<sup>29</sup>

Nella lettera a Solmi, in altre parole, troviamo già la coscienza che *Riviere* fosse una conclusione anacronistica rispetto alla condizione esistenziale dell'autore: e quindi la conferma che la sua collocazione alla fine degli *Ossi* del 1925 risponde a un criterio strategico, narrativo, e non (più) autobiografico.<sup>30</sup> Con queste ultime lettere siamo già all'inizio di una nuova fase, una “seconda stagione”, che coincide con il biennio 1921-1922. Tale periodo è caratterizzato da un'elaborazione più sistematica e organizzata da parte di Montale della propria scrittura: elaborazione favorita senz'altro dalla nascita, nel maggio del 1922, di «Primo Tempo»,<sup>31</sup> la rivista fondata da Giacomo Debenedetti, con Solmi, Mario Gromo e Emanuele Sacerdote.

### III.

Nonostante la breve durata, «Primo tempo», rappresentò per Montale, e non solo, uno spazio cruciale per la pubblicazione e elaborazione del proprio lavoro. Così, ad esempio, a proposito della lirica *Riviere*,

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in «La Rassegna d'Italia», I, 1, gennaio 1946, pp. 84-89; in Id., *Sulla poesia*, a cura di I. Campeggiani, Milano, Mondadori, 2023, p. 547.

<sup>30</sup> Sul tema della struttura e composizione delle raccolte poetiche montaliane si rimanda a N. Scaffai, *Montale e il libro di poesia*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002.

<sup>31</sup> Per una riproduzione della rivista, insieme con altri riferimenti culturali e biografici relativi all'anno 1925, si veda il catalogo della mostra *Montale 1925. A Genova nell'anno di «Ossi di seppia»*, Genova, Genova University Press, 2025, [https://gup.unige.it/sites/gup.unige.it/files/2025-05/Montale\\_1925\\_ebook.pdf](https://gup.unige.it/sites/gup.unige.it/files/2025-05/Montale_1925_ebook.pdf) (ultimo accesso: 3/6/2025).

Solmi, che già il 22 giugno 1921 aveva scritto di trovare «bellissima [...] la migliore che conosco di te, di ampia linea musicale e meravigliosamente compatta come espressione e sentimento»,<sup>32</sup> pochi mesi dopo, nel preannunciare la nascita della rivista a Montale, aggiunge:

Io ti sarei gratissimo se tu mi mandassi, da pubblicarvi nei primi numeri, alcune tue liriche, tra cui quelle “Riviere” che già conosco, e che, come ebbi occasione di scriverti, trovo cosa bellissima. Grande mi ha parlato pure di un'altra tua lirica “Ombra d'ombra” che sarei desideroso di conoscere [...] Ho parlato agli altri di te e ho fatto conoscere “Riviere”, che è piaciuta moltissimo.<sup>33</sup>

In questa seconda fase, dunque, inizia anche a profilarsi con maggiore solidità una vera e propria rete di amicizie intellettuali, che saranno fondamentali e che includono i dedicatari di sezioni o singoli componimenti degli *Ossi* del 1925: non solo Sergio Solmi (a cui è dedicata la sezione *Meriggi*) e Angelo Barile (dedicataro proprio di *Riviere*),<sup>34</sup> ma ad esempio Adriano Grande (la dedica «all'amico Adriano Grande» apre gli *Ossi*, prima di *In limine*), la cui voce, in questo periodo, emerge da poche lettere a doppio mittente (una molto ironica a Solmi del 12 novembre 1923, dattiloscritta letteralmente a quattro mani con Montale;<sup>35</sup> e due dell'anno successivo: una di presentazione a Gobetti<sup>36</sup> e l'altra di auguri natalizi a Barile),<sup>37</sup> e la cui amicizia epistolare con Montale deve essere ancora indagata. Questa rete si intreccia appunto proprio intorno a «Primo tempo». La partecipazione di Solmi, per Montale «è di garanzia grande»<sup>38</sup> come gli scrive il 15 aprile del 1922: «nel concilio dei quattro tu rappresenterai, ne son certo, il moderatore, lo scettico, la minoranza che ficca i provvidi bastoni nelle metafisiche ruote»;<sup>39</sup> e gli rimanda *Riviere* «con qualche ritocco, e una *Pastorale* di Grande che è di mio perfetto gusto. S'intende che in Grande avrete un uomo in gamba.

<sup>32</sup> E. Montale, S. Solmi, *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai cit.*, p. 43.

<sup>33</sup> *Ivi*, pp. 46-47.

<sup>34</sup> Per le lettere si veda E. Montale, *Giorni di libeccio. Lettere ad Angelo Barile (1920-1957)*, a cura di D. Astengo e G. Costa, Milano, Archinto, 2002.

<sup>35</sup> E. Montale, S. Solmi, *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai cit.*, pp. 82-83.

<sup>36</sup> «Caro Gobetti / ti presento Adriano Grande amicissimo mio e di Solmi, anima autentica d'artista, come ti accorgerai tu stesso presto». Lettera a Gobetti del 28 novembre 1924, in P. Gobetti, E. Montale, *Corrispondenza 1924-1925*, in E.A. Perona, *Il poeta e il suo bibliopola. La corrispondenza fra Eugenio Montale e Piero Gobetti*, in «Mezzosecolo. Materiali di ricerca storica», 11, Centro studi P. Gobetti, Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea, Archivio nazionale cinematografico della Resistenza. Annali 1994-1996, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 15-48: p. 22. Si veda anche il volume P. Gobetti, *Carteggio 1924*, a cura di E.A. Perona, Torino, Einaudi, 2023.

<sup>37</sup> E. Montale, *Giorni di libeccio cit.*, p. 57.

<sup>38</sup> E. Montale, S. Solmi, *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai cit.*, p. 50.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

Cercherò di strappare a Sbarbaro qualche inedito (se ne ha)». <sup>40</sup> In queste dinamiche, alla fine del 1922, e grazie alla mediazione dell'amicizia con Solmi, si aggiunge un altro fondamentale interlocutore epistolare: Giacomo Debenedetti, al quale come è noto il 19 dicembre 1922 Montale invia «alcuni versi per “P. Tempo”; “neiges d’antan” la più parte, tranne *I limoni* che è relativamente recente». <sup>41</sup>

Grazie alla prospettiva di pubblicazione su «Primo Tempo» si delinea anche un'idea di unità e ordine dei componimenti. Il 18 maggio 1922, infatti, Montale invia a Solmi una serie di altre liriche (oltre a *Riviere*), aggiungendo questa avvertenza: «Se le pubblichì tutte mettile in questo ordine: *Musica silenziosa*, *A galla*, *Accordi*, *Riviere*. Come titolo generale, non so, Versi, o qualcosa di simile». <sup>42</sup> Sul secondo numero di «Primo Tempo», del giugno 1922, saranno pubblicate *Riviere* e *Accordi*. «Riguardo a quelle mie *pièces* che non saranno stampate nel 2° numero di P.T.» scrive ancora Montale a Solmi il 12 giugno «(*A galla*, *Musica silenziosa*) desidero che non siano pubblicate che fra qualche mese in unione a qualcos'altro di mio». <sup>43</sup>

Dunque rispetto al periodo precedente, in cui Solmi era un interlocutore su riflessioni di ordine più generale e teorico, ora Montale ricava dalla collaborazione con «Primo Tempo» anche una concreta spinta alla composizione, correzione e organizzazione delle proprie liriche. Non sarà un caso allora che la stagione 1921-1922 si chiuda emblematicamente con una lettera appena successiva, del 21 gennaio 1923, in cui Solmi delinea già con chiarezza l'evoluzione della poetica montaliana dai componimenti più antichi ai più recenti, proprio prendendo spunto da quel termine, *versilibrisme*, da cui si è partiti e anticipando così l'effettivo disegno dei futuri *Ossi*:

Quello che noto soprattutto in esse [nelle liriche] è un progresso armonioso dalle prime alle ultime. Questo è uno dei tanti segni a cui si riconosce un'ispirazione sincera e fruttuosa. Nelle prime (*Accordi*, *Musica silenziosa* etc.) era evidente un residuo di motivi decadenti e crepuscolari (ho ancora, nel cassetto, la tua *Suonatina* di pianoforte, che mi riafferma nell'impressione) ma che mi sembrano in te più letterari (in buon senso) che altro. Il che ti salva. In una tua antica lettera, se ben ricordo, mi dicevi: *versilibrisme*, discorsività, va bene. Ma un pizzico di castità formale insieme, non guasta. Questa «castità formale» che tu allora auspicavi era,

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> E. Montale, *Lettere a Giacomo Debenedetti (1922-1947)*, a cura di E. Gurrieri, in «Il Vieusseux», 19, 1994, pp. 57-100: p. 76. Per le lettere con Debenedetti cfr. anche: *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»*. *Lettere di Montale a Debenedetti*, a cura di E. Bonora, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXIII, V. CLXXIII, 1996, 563, pp. 348-391.

<sup>42</sup> E. Montale, S. Solmi, *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai cit.*, p. 56.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 58.

mi sembra, un bisogno di guardare le cose con occhio più fermo e distante, una «volontà classica» in certo senso.

Così sei giunto a questa tua nuova maniera «mediterranea». [...] «Riviere» «L'agave su lo scoglio» i «Limoni» son cose perfettamente raggiunte e tue. E non hanno nulla di provvisorio e d'incerto, tanta è in esse l'accortezza e la coscienza del limite e della misura. Troverei a ridire su quel po' di gnomico e di simbolico che si scorge qua e là, specialmente nelle finalli (ad es. dell'Agave) in cui ti significasse altra cosa di motivi estrinseci, quasi partecipanti della staticità del paesaggio (mi dà noia non potermi spiegare meglio). Per finire, mi sembra che tu, in questa tua ispirazione, come dici mediterranea e solare, ti sia trovato compiutamente e debba sentirti finalmente coi piedi sul solido. Il nucleo della tua poesia, per così dire, il tuo atteggiamento di fronte alle cose è chiaro e definito in questa tua specie di naturalismo delicato e spirituale, che sorpassa l'impressionismo sensuale diffondendolo in un'armoniosa e unita eloquenza. Ora non ti resta che slargare e osare, anche per te, e introdurre nuovi elementi umani.<sup>44</sup>

#### IV.

L'anno 1923, terza fase della panoramica che si sta illustrando, vede una significativa trasformazione della rete epistolare. Si diradano gli scambi con Solmi, a cui pure il 16 luglio Montale chiede «Che diavolo è avvenuto di Primo Tempo?» aggiungendo «Quanto ai versi ne ho scritti più ben pochi, del tipo di quei tre *rottami* che conosci»,<sup>45</sup> e cioè *Riviere*, *L'agave* e *Ilimoni*. Si aggiungono poi, tra i destinatari delle lettere, Bianca Clerici e Francesco Messina, al quale tra l'altro il 20 settembre del 1923 Montale comunica di aver «scritto un'altra breve pièce che non ho ancora limato»,<sup>46</sup> a proposito di quell'idea di arte come artificio che si è detta: il componimento è *Egloga*, come si evince dalla data «19.9.23» del manoscritto inviato a Bianca.

L'edizione delle lettere e poesie, a cura di Laura Barile, ha messo in luce l'importanza dei due interlocutori: Montale invia dodici lettere a Bianca, scritte fra l'agosto 1923 e il settembre 1925, insieme a 38 manoscritti di poesie; e nove lettere a Messina dall'agosto 1923 all'agosto 1925, inviate insieme a 12 poesie. Significativi naturalmente per la genesi degli *Ossi* del 1925 sono i manoscritti delle poesie riprodotti nell'edizione: *Merigiare pallido e assorto*, con data «16-22» e titolo *Rottami*, titolo usato nelle poesie inviate a Messina per un gruppo di liriche, *In limine* (con il titolo *La libertà* a Bianca Clerici), *Egloga*, *Vasca* ma anche *Non chiederci la parola*, datata «20-7-23», *Forse un mattino andando*, con la data

<sup>44</sup> *Ivi*, pp. 76-77.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>46</sup> E. Montale, *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina. 1923-1925*, a cura di L. Barile, Milano, Scheiwiller, 1995, p. 179.

«VIII 23»: solo a fine estate, il 7 settembre, Montale confesserà a Bianca «Non ho più scritto nulla; mancano le condizioni materiali propizie al lavoro. Eppoi mi paralizza una doverosa maggiore severità con me stesso». <sup>47</sup> Nell'edizione si trovano poi, come è noto, gli inediti (*Domande, La stasi, Turbamenti*), una traduzione in francese di *Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida...* (*Je repense à ton sourire, et c'est pour moi comme une eau limpide*) e delle poesie trascritte da Montale per Bianca. Il tutto, soprattutto gli inediti, profondamente legato all'immaginario degli *Ossi di seppia*.

Rispetto alla relazione tra lettere e opera poetica che si sta analizzando in questo discorso, appaiono significativi soprattutto tre elementi. Il primo è la commistione stilistica fra prosa epistolare e lessico poetico, notata dalla curatrice nell'Introduzione: nelle lettere, infatti, occorrono delle analogie di lessico e immagini con gli *Ossi* (“amarrare”, “cacumi”, “donzelle”, presenti nell'epistolario, ricorrono in *Arremba su la strinata proda...*, *Lettera levantina*, *Sarcofaghi*). È da notare che tale commistione è profondamente radicata nella scrittura epistolare di Montale: questa caratteristica sarà infatti particolarmente evidente nelle successive lettere alle ispiratrici della sua poesia, Clizia e poi Volpe.

Il secondo elemento significativo per l'interazione tra lettera e opera creativa che emerge dal carteggio con Bianca e Francesco Messina è la presenza, nelle lettere, di Esterina Rossi: sia come parte del gruppo genovese, la “pavoncella”, la “scugnizza”, nella prima lettera del 3 agosto a Bianca, sia come ispiratrice tanto del *Falsetto* di Montale, quanto di Francesco Messina, che ne incide il profilo nella sua medaglia in bronzo dorato del 1924, riprodotta in chiusura del volume. <sup>48</sup>

Infine, terzo elemento decisivo appare la sovrapposizione tra la figura di Bianca e Annetta/Arletta nella *Lettera levantina*. Scrive a questo proposito Laura Barile: «Annetta dunque, o Bianca? Tutte e due, forse: come di tanti materiali e di tante “fonti” musicali, pittoriche, letterarie [...] Non del tutto Anna Degli Uberti [...] non è del tutto neppure Bianca: ma elementi delle due si intrecciano in questa figura di assente sulla quale si innesta la riflessione filosofica sul tempo, sulla metamorfosi e sulla morte». <sup>49</sup> Una simile sovrapposizione si produrrà più tardi, quando nel nome di “Clizia” convergeranno elementi di diverse ispiratrici. In particolare, come è stato osservato, la protagonista di *Clizia a Foggia*, tra le prose di *Farfalla di Dinard*, ha come referente biografico Maria Luisa Spaziani anziché Irma Brandeis (cui invece pertiene, per lo più, l'imma-

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>48</sup> Sulla figura di Esterina Rossi, e sulle lettere a lei indirizzate, si veda P. Culicelli, *Eusebio ed Esterina. Lettere di Eugenio Montale a Esterina Rossi*, in «Atti dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere», Serie VI, volume IX, 2006, pp. 311-352.

<sup>49</sup> E. Montale, *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina cit.*, p. 25.

gine di Clizia nella *Bufera e altro*).<sup>50</sup> Tornando al periodo degli *Ossi di seppia* e delle lettere a Bianca Clerici dell'estate 1923, significativa dunque in tal senso è la presenza di personaggi femminili che, da destinatarie delle lettere o amicizie comuni, diventano quegli «elementi umani»<sup>51</sup> auspicati da Solmi nella lettera del 21 gennaio, e che in questo senso costituiscono, come scriveva Laura Barile, «materiali» per l'opera poetica.

Occorre soffermarsi brevemente, infine, sull'ultima conclusiva stagione, il biennio che porterà alla pubblicazione della prima edizione degli *Ossi di seppia*. Gli anni 1924-1925 vedono come figura cardine Gobetti (la cui prima lettera è del 4 agosto 1924: «Caro Montale / Le sue poesie mi piacciono»).<sup>52</sup> Oltre che per gli scambi con l'editore, questo periodo si caratterizza per l'irradiarsi delle comunicazioni epistolari: come recentemente ricostruito da Andrea Aveto e Stefano Verdino,<sup>53</sup> soltanto l'anno 1925 conta un centinaio di lettere e alcuni contatti, almeno per come conosciamo l'epistolario montaliano fino ad oggi, iniziano proprio quell'anno.

Il periodo a ridosso della pubblicazione degli *Ossi di seppia* si definisce, rispetto al discorso che si è delineato, anche per il nascere e il concretizzarsi di una vera e propria idea di libro: si è visto come già negli scambi con Solmi su «Primo Tempo» Montale desiderava che la pubblicazione delle proprie liriche rispettasse un ordine, effetto di un'idea già unitaria della serie. Su questa linea, il 29 marzo del 1924 scrive a Debenedetti, preannunciando l'invio di nuove poesie: «Sceglierai quella che meglio vorrai: solo ti chiedo di non pubblicarle alla spicciolata»;<sup>54</sup> e il 1 maggio Solmi, sottolineando la «poca speranza che Primo Tempo esca ancora»,<sup>55</sup> fa riferimento per la prima volta a un «libretto», evidentemente ormai già in via di definizione («non ti consiglierei comunque, così stando le cose,» gli scrive «di rivolgerti a lui [Debenedetti] per la pubblicazione del tuo libretto»,<sup>56</sup> suggerendogli invece proprio il nome di Gobetti); nella lettera successiva del 30 maggio 1924 Solmi parlerà più precisamente del «plico coi tuoi versi». I contatti con Gobetti iniziano appunto nell'agosto di quell'anno e a quell'altezza è ormai definita

<sup>50</sup> Si rimanda a N. Scaffai, *La vita in prosa*, in E. Montale, *Farfalla di Dinard*, a cura di N. Scaffai, Milano, Mondadori, 2021, pp. XXVI-XXVII.

<sup>51</sup> E. Montale, S. Solmi, *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai cit.*, p. 77.

<sup>52</sup> P. Gobetti, E. Montale, *Corrispondenza 1924-1925 cit.*, p. 15.

<sup>53</sup> Mi riferisco agli interventi che Verdino e Aveto hanno tenuto al convegno *Lettere in rete. Nuove prospettive sugli epistolari montaliani* (Pisa, 9-10 dicembre 2024), dedicati l'uno alle *Lettere reali e perdute. 1915-1924* e l'altro all'anno 1925. *L'anno di Ossi di seppia attraverso le lettere*, e al loro lavoro in corso sulla pubblicazione delle lettere di Montale relative all'anno 1925.

<sup>54</sup> E. Montale, *Lettere a Giacomo Debenedetti cit.*, p. 84.

<sup>55</sup> E. Montale, S. Solmi, *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai cit.*, p. 86.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 88.

un'idea di libro, che pure continua a modificarsi: il 12 agosto, Montale scrive a Barile: «all'infuori dei venti "ossi di seppia" il libro conterrà altre quindici liriche non tutte brevi – al contrario! – e assai varie; ce ne sono di più "cantanti" e consolatorie, del tempo di *Riviere*»,<sup>58</sup> ma già un paio di settimane dopo, il 27 agosto, scrive a Gobetti: «Sarebbe Lei così gentile da *rimandarmi il mio manoscritto a MRosso*? Lo renderò fra non molti giorni quasi raddoppiato e pronto per il varo. In tutto 41 liriche». <sup>59</sup> Come è noto, l'edizione del 1925 conterrà 55 liriche e il manoscritto prenderà infine il titolo *Ossi di seppia*, come compare per la prima volta, tra le lettere conservate, in quella inviata da Gobetti del 4 dicembre 1924.<sup>60</sup>

## V.

Se «lettere e poesie esprimono prospettive diverse anche se complementari» perché «tra l'io epistolare e l'io poetico esiste uno scarto assiologico»,<sup>61</sup> i gradi di sconfinamento tra scrittura epistolare e opera poetica e narrativa possono variare. Da un lato la lettera può mantenere il suo statuto di documento storico e interessare la genesi del testo in quanto testimone di una redazione della poesia, allegata (come nel caso del carteggio con Bianca e Francesco Messina), oppure scritta sul corpo della missiva stessa (come la cartolina postale indirizzata a Sergio Solmi del 7 ottobre 1918,<sup>62</sup> recante il testo di *Montale in guerra*, poi tra le *Poesie disperse* dell'*Opera in versi*).

Dall'altro lato, come si è visto, la lettera può assumere un' autonomia proprio in qualità di testo che dialoga con l'opera creativa più o meno esplicitamente. Si potrà quindi parlare di «avantesto epistolare»<sup>63</sup> o ipotesto, ad esempio, quando nelle lettere di Montale può essere «riconosciuta la prima genesi testuale di un suo componimento»: <sup>64</sup> relazione rara tra lettera e opera, ma significativa e che avviene perlopiù con la scrittura in prosa. È questo il caso, infatti, della lettera del 2 novembre 1934 a Irma Brandeis, che costituisce il nucleo generativo di *Sul limite della Farfalla di Dinard* (oltre che di un racconto della stessa Irma, *Nothing serious*):<sup>65</sup> in altre parole, la scrittura epistolare nasce già in forma di racconto, per essere poi rielaborata successivamente. Più esplicito sarà il

<sup>58</sup> E. Montale, *Giorni di libeccio* cit., p. 50.

<sup>59</sup> P. Gobetti, E. Montale, *Corrispondenza 1924-1925* cit., p. 19.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 23; scrive Gobetti: «Per gli *Ossi di seppia* il problema non è del deficit: il mio sistema di vendita è di garantire una vendita minima mediante prenotazione» (la scheda di prenotazione, tra le rarità presentate alla mostra *Montale 1925. A Genova nell'anno di «Ossi di seppia»*, si può ora vedere a p. 42 del citato catalogo).

<sup>61</sup> N. Scaffai, «Una frazione di parte in causa» cit., p. 121.

<sup>62</sup> E. Montale, S. Solmi, *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai* cit., p. 7.

<sup>63</sup> N. Scaffai, «Una frazione di parte in causa» cit., p. 119.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>65</sup> N. Scaffai, *La vita in prosa* cit., p. XXIV.

legame dell'opera con quelle lettere in cui Montale esprime chiaramente una propria dichiarazione di poetica o un autocommento su un componimento specifico, come avviene spesso, lo si è visto, nel carteggio con Solmi. Gradazioni più o meno dirette del legame tra lettera e opera si potranno infine identificare in tutti quei casi in cui le lettere fanno riferimento a un componimento o ne contengono temi, elementi lessicali, personaggi, circostanze che si riverseranno nella scrittura creativa, come ha mostrato il carteggio con Bianca e Francesco Messina.<sup>66</sup>

In filigrana a una lettera d'autore o d'autrice può accadere dunque di ritrovare il contorno di un legame ancora attivo con l'opera lirica o narrativa, in grado di mettere in discussione percorsi biografici o idee sulle modalità compositive di un autore cristallizzate nella storia letteraria. È in questo campo, come dimostra il caso di Montale i cui carteggi non finiscono di arricchire lo studio dei suoi testi, che la critica ha ancora molto da scrivere, o da riscrivere.

<sup>66</sup> Le riflessioni sulle categorie di relazione fra lettera e opera nascono dal dialogo e dal lavoro di gruppo nell'ambito del progetto PRIN 2022 *Lettere in rete: Eugenio Montale epistografo (1915-1981)*, in particolar modo con Michel Cattaneo, Federica Massia e Mario Gerolamo Mossa. Su tali categorie è incentrata la piattaforma digitale che è tra gli obiettivi principali del progetto, attualmente in fase di realizzazione.



fortiniana

## «Caro Franco, devo dirti molte cose». Carteggio tra Franco Fortini e Walter Siti (1978-1993)

ILARIA LEONCINI

*Università degli Studi di Siena*  
i.leoncini@student.unisi.it

**Abstract.** The paper presents the unpublished correspondence between Franco Fortini and Walter Siti. The exchange reveals a relationship marked by sincere friendship and mutual intellectual respect, emerging from a dialogue between two of the most significant Italian thinkers of the late Twentieth century. The letters address a wide range of topics. The two authors engage in discussions on Marxism, prompted by their readings of Althusser; they exchange critical perspectives on their respective writings; and they offer an analysis of Pier Paolo Pasolini's work and persona, highlighting the fracture between his public image and private self. The correspondence concludes with personal reflections on the socio-political context of the 1980s and 1990s.

**Keywords:** Franco Fortini, Walter Siti, literary critics, Marxism, Pier Paolo Pasolini, Twentieth century.

**Riassunto.** L'articolo offre l'edizione della corrispondenza inedita tra Franco Fortini e Walter Siti. Il carteggio testimonia un sincero rapporto di amicizia e di stima nato dal confronto tra due importanti intellettuali del secondo Novecento italiano. I temi sviluppati spaziano dall'attualità, alla critica letteraria, a contenuti personali: si tratta di filosofia marxista, attraverso le riflessioni suscitate dalla lettura di Althusser; si assiste allo scambio di pareri in merito alle produzioni letterarie dei due corrispondenti; vengono esaminate la figura e l'opera di Pasolini, del quale si sottolinea il contrasto tra una dimensione pubblica e una privata; infine sono presenti considerazioni personali sulla realtà socio-politica degli anni Ottanta e Novanta.

**Parole chiave:** Franco Fortini, Walter Siti, critica letteraria, marxismo, Pier Paolo Pasolini, Novecento.

## «Caro Franco, devo dirti molte cose». Carteggio tra Franco Fortini e Walter Siti (1978-1993)

### I. Introduzione

Franco Fortini e Walter Siti si sono incontrati per la prima volta all'Università di Cosenza nel 1975, dove il primo era stato invitato a tenere due conferenze da Giovanna Gronda: filologa allieva di Mario Fubini e grande ammiratrice del poeta fiorentino. In seguito, i loro incontri si sono intensificati: numerose sono state le visite da parte di Siti a Fortini e viceversa e le lettere scambiate tra i due (molte delle quali sono andate perdute). Le dodici lettere edite in questo carteggio testimoniano lo stretto rapporto di amicizia che ha legato per molto tempo i due autori.

Come ricorda lo stesso Siti, il suo rapporto con Fortini non è nato «parlando di marxismo, non di letteratura, ma parlando di omosessualità»<sup>1</sup> prendendo pertanto, fin dall'inizio, una piega schiettamente personale.

Il giovane Siti autore di queste lettere (le prime scritte poco più che trentenne) può talora apparire impulsivo, ansioso di dare voce ai propri dubbi per trovare risposte quanto più minuziose e soddisfacenti possibili, in una figura eminente nel campo letterario com'era quella di Fortini in quegli anni. Quest'ultimo sembra inizialmente “parlare dall'alto”, impostato, austero, serio, mai evasivo nelle proprie considerazioni, sempre misurato anche nelle lettere più impegnative. Siti, al contrario, sembra dare spazio alla propria impulsività di giovane letterato, dimostrando molto più diffusamente l'affetto e l'ammirazione nei confronti di colui che, molti anni più tardi, ricorderà come «una specie di nonno»,<sup>2</sup> inondandolo di domande che palesano una manifesta fiducia nei suoi confronti. Tuttavia Fortini, pur alquanto contenuto nel manifestare il proprio affetto, lascia comunque trapelare, nelle proprie risposte e nell'attenzione che pone ai quesiti dell'“allievo”, una grande stima nei confronti di questo, considerandolo in qualche modo un amico, seppur più giovane, fidato e degno di attenzione.<sup>3</sup>

Quella tra Fortini e Siti sembra perciò definirsi come l'amicizia tra un giovane studioso “dilanato” da quella separazione tra letteratura e società che diventerà un tema portante della sua produzione più matura,

<sup>1</sup> Diverse informazioni riferite nelle pagine che seguono sono ricavate da un'intervista rilasciata da Walter Siti all'autrice il giorno 7 giugno 2024.

<sup>2</sup> *Ivi*.

<sup>3</sup> Come osservato da S. Cucchi in «*Tu m'obsédés toujours, même quand tu n'es pas là*». *Sur la correspondance entre Franco Fortini et Walter Siti*, in *Franco Fortini, Les contradictions de la forme*, a cura di A. Agliozzo, P. Desogus, L. Maver Borges, Milano, Mimesis, 2022, p. 235: «Tout d'abord parce qu'il s'agit de deux auteurs qui appartiennent à deux générations différentes (Fortini naît en 1917, Siti en 1947) et qui se rattachent à des univers idéologico-critiques différents [...]. Malgré ces disparités, Fortini a été une figure fondamentale pour Siti, tant du point de vue critique que du point de vue créatif».

e un austero Farinata novecentesco, restio a dimostrare apertamente la propria stima, se non nel suo modo schietto e onesto di esprimersi, certo di fare comunque un favore – per quanto espresso (almeno all'apparenza) in forme piuttosto rudi – piuttosto che un danno.<sup>4</sup>

Dati i trent'anni di differenza che intercorrono tra i due autori, è quasi superfluo rammentare che alla nascita, avvenuta a Modena nel 1947, di Walter Siti, Franco Fortini era già un autore e critico affermato.

La prima apparizione in pubblico di Walter Siti si situa nel 1972, con la pubblicazione del saggio *L'endecasillabo di Pasolini* sulla rivista «Paragone Letteratura». Sono questi gli stessi anni, tra il 1968 e il 1972, in cui Fortini si avvicina maggiormente agli ambienti giovanili partecipando attivamente, nonostante l'età matura, alle manifestazioni studentesche e operaie. In questo periodo l'autore è spesso presente alle iniziative, organizzate dagli studenti, che si tenevano presso l'Università Statale di Milano; nel 1970, partecipando ad una manifestazione indetta dal Movimento studentesco, avrà modo di assistere direttamente agli scontri tra studenti e polizia, e di schierarsi senza esitazioni a favore dei primi. Questa presa di posizione sarà all'origine della definitiva rottura tra Fortini e Pasolini, autore, in quel contesto, di uno scritto assai noto a favore dei poliziotti.<sup>5</sup> Tra i giovani di cui Fortini aveva attirato l'attenzione figurava, tra gli altri, Alfonso Berardinelli il quale, nel 1973, esordiva come critico nella collana di monografie «Il castoro» della Nuova Italia con *Franco Fortini*, primo studio sistematico e approfondito dell'opera fortiniana.<sup>6</sup>

Nel 1975, Fortini viene invitato da Giovanna Gronda, allora docente di stilistica e metrica, a tenere due conferenze presso l'Università di Cosenza, dove lo stesso Siti insegnava: è in questa occasione, come ricordato in principio, che i due si incontrano per la prima volta.

Nello stesso anno Walter Siti pubblica per Einaudi *Il realismo dell'avanguardia*,<sup>7</sup> in cui analizza il fenomeno della neo-avanguardia ponendosi in una posizione intermedia tra gli studi di Lukács e di Adorno: prospettiva insolita, ma in linea con quella già assunta precedentemente da Fortini sull'argomento. Questi, sviluppando uno dei motivi lukacsiani, definiva l'avanguardia storica come un movimento fondato «sul ripudio della categoria della mediazione», per cui «[l]'atteggiamento avanguardistico nasce [...] da un senso molto vivo della contraddizione

<sup>4</sup> *Ivi*, p. «Fortini incarna, pour le jeune Siti, un modèle inatteignable d'intellectuel, tant en raison de ses idéaux que de son acuité critique, mais aussi un interlocuteur "antagoniste", fondamental pour "faire avancer sa propre carrière créative"».

<sup>5</sup> Si veda a tal proposito: F. Fortini, *Contro gli studenti e Una conclusione*, in *Id.*, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 38-44.

<sup>6</sup> A. Berardinelli, *Franco Fortini*, Firenze, La nuova Italia, 1973.

<sup>7</sup> W. Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975.

e del conflitto».<sup>8</sup> Lo studio condotto da Siti si propone di individuare una continuità, progressiva, che «*parta* dalla avanguardia storica *per arrivare* alla neo-avanguardia»,<sup>9</sup> senza distinguere con nettezza i due movimenti. Allo stesso modo Fortini, dieci anni prima, aveva sostenuto che «*le nuove non sono avanguardie*»<sup>10</sup> ma «gruppi letterari che s'arrangiano come possono»,<sup>11</sup> pur riconoscendo l'efficacia della "rivoluzione" compiuta da questi movimenti all'interno del panorama letterario tra la fine degli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Sessanta.

Nel 1978 inizia per Fortini il secondo periodo di consulenza (il primo si era protratto dal 1947 al 1963) per la casa editrice Einaudi, periodo che durerà fino al 1983. È a questo periodo che risalgono anche i progetti, coincidenti in parte con quelli esposti da Siti nella lettera 4, per una riqualificazione della casa editrice Einaudi, della quale Fortini evidenzia i difetti in una lettera a Giulio Einaudi del 18 gennaio 1978.<sup>12</sup> Tra i principali problemi individuati da Fortini spicca la scarsa vivacità della «Collezione poesia», che per l'autore avrebbe avuto bisogno di più accurate selezioni, di nuove ristampe e di un efficace progetto di rilancio: a questo proposito suggerisce di pubblicare ogni anno antologie di circa duecento pagine, succintamente introdotte dai curatori, con le quali presentare dai tre agli otto piccoli canzonieri di autori emergenti. Tale progetto avrebbe avuto per Fortini un duplice obiettivo: da un lato rispondere prontamente al "rigonfiamento" del campo poetico manifestatosi a metà anni Settanta, con relativo aumento di aspiranti poeti, attraverso un catalogo in grado di assorbire l'immensa quantità di manoscritti che venivano recapitati alla casa editrice; dall'altro, attrarre un pubblico giovane che aveva fino ad allora evitato Einaudi in quanto casa editrice «vegliarda e nemica del progresso».<sup>13</sup>

Il risultato più concreto del progetto di Fortini si ha nella serie *Nuovi poeti italiani*: progetto approvato dalla casa editrice, dal momento che in una lettera di F. Fortini a G. Einaudi del 23 dicembre del 1979<sup>14</sup> si apprende che il volume di autori nuovi di poesia sarà consegnato entro gennaio, così da poter essere pubblicato in primavera e dare avvio alla

<sup>8</sup> F. Fortini, *Due avanguardie* [1966], poi in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 77-92, da cui si cita.

<sup>9</sup> W. Siti, *Il realismo dell'avanguardia* cit., p. 23.

<sup>10</sup> F. Fortini, *Due avanguardie* cit., p. 84.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> F. Fortini, lettera del 18 gennaio 1978 a G. Einaudi, Torino, Archivio di Stato di Torino, Einaudi, Serie «Corrispondenza con collaboratori italiani», cartella 83, fascicolo 1263 («Fortini»), 887-889.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> F. Fortini, lettera del 23 dicembre 1979 a G. Einaudi, Torino, Archivio di Stato di Torino, Einaudi, Serie «Corrispondenza con collaboratori italiani», cartella 83, fascicolo 1263 («Fortini»), 942-944.

collana. È in questo periodo che la collaborazione tra Franco Fortini e Walter Siti si infittisce. Entrambi sono infatti parte del gruppo di consulenti Einaudi, assieme a Alfonso Berardinelli e Pier Vincenzo Mengaldo, con l'incarico di selezionare i canzonieri. Il primo volume della serie *Nuovi poeti italiani* esce nel gennaio del 1980, in gran parte grazie alla cura, taciuta (si veda a tale proposito la lettera inviata a G. Einaudi il 6 febbraio 1980),<sup>15</sup> dello stesso Fortini, autore di gran parte dell'introduzione.<sup>16</sup> A questo seguiranno nel luglio del 1982 il secondo volume, curato da Alfonso Berardinelli, e il terzo, nel 1984, da Walter Siti.<sup>17</sup> La serie *Nuovi poeti italiani* raccoglierà, sotto la direzione di Fortini (dal 1980 al 1984), in tutto una quindicina di autori, e riprenderà poi le pubblicazioni, dopo un'interruzione di dieci anni, nel 1995, estendendosi fino ad oggi.

Nel 1978, a conferma della grande amicizia e reciproca stima intellettuale che accomuna Siti e Fortini, quest'ultimo redigerà una scheda editoriale per Einaudi su alcune poesie di Siti. Verrebbe da pensare che le poesie commentate da Fortini per Einaudi siano quei «versi [che] parlano di marxismo e di smarrimento» e che Forti<sup>18</sup> vorrebbe far «uscire nell'almanacco di primavera» cui Siti accenna nella lettera 3 (vd. lettera 3,6 e 3,7), poiché nella primavera del 1979 ritroviamo la stessa scheda editoriale, leggermente rivista, a fare da prefazione al poemetto di Walter Siti *Un goccio di sangria: dieci poesie*, apparso sull'«Almanacco dello Specchio» n. 8.<sup>19</sup> La scheda/prefazione conferma che gli scambi tra i due critici non sono occasionali, tutt'altro. In apertura Fortini precisa che non si tratta dei primi versi scritti dall'autore: notizia apparentemente irrilevante, ma che assume tutt'altra valenza se si pensa che non risultano, nella bibliografia di Walter Siti, opere poetiche pubblicate prima di allora e che l'unica altra sua apparizione in rivista in veste di poeta avverrà cinque anni dopo, nel 1983 (anche se le poesie sono probabilmente precedenti).<sup>20</sup>

All'inizio degli anni Ottanta si assiste a un'evoluzione del pensiero di Siti, il quale si avvicina a una tendenza maggiormente “ermetico-cinico-disincantata” (secondo la definizione che ne ha fornito Luca Lenzi-

<sup>15</sup> F. Fortini, lettera del 6 febbraio 1980 a G. Einaudi, Torino, Archivio di Stato di Torino, Einaudi, Serie «Corrispondenza con collaboratori italiani», cartella 83, fascicolo 1263 («Fortini»), 952-954 (originale) e Siena, Centro Studi Franco Fortini, Franco Fortini, Corrispondenza, scatola XXVI, cartella 69, Franco Fortini a Giulio Einaudi, lettera n. 14 (copia).

<sup>16</sup> Cfr. R. Deiana, F. Masci, *Introduzione*, in F. Fortini, *Pareri editoriali per Einaudi*, a cura di R. Deiana e F. Masci, Macerata, Quodlibet, 2023.

<sup>17</sup> *Nuovi poeti italiani 3*, a cura di W. Siti, Torino, Einaudi, 1984.

<sup>18</sup> Marco Forti (1925-2019), critico letterario e curatore editoriale; collaborò con V. Sereni alla dirigenza della collana Lo Specchio di Mondadori e nel 1972 inaugurò la rivista «L'almanacco dello Specchio» edita da Mondadori.

<sup>19</sup> W. Siti, *Un goccio di sangria: dieci poesie*. Con un'introduzione di F. Fortini, in «Almanacco dello Specchio», 8, 1979, pp. 393-403 (introduzione pp. 395-397).

<sup>20</sup> W. Siti, *Piccole storie infantili*, in «Linea d'ombra», 2 speciale estate, 1983, pp. 215-218.

ni)<sup>21</sup> caratteristica, tra gli altri, di un autore come Alfonso Berardinelli, e si allontana da quella prospettiva più spiccatamente politico-realista che aveva fino ad allora condiviso con Fortini. A questo apparente “allontanamento intellettuale” fa riscontro, in realtà, un incremento dello scambio epistolare per quanto riguarda sia il numero di lettere scambiate tra il 1978 e i primi mesi del 1981 (ben otto, delle dodici presenti nel carteggio), sia il loro contenuto. Inizia infatti a prendere corpo un vero e proprio dibattito sulla letteratura e su alcuni temi all'epoca molto discussi: numerosi sono i riferimenti a Montale (lettera 1,10; 3,8; 5,2), Pasolini (lettera 4,10), Althusser (lettera 1,4; 4,8) e alla produzione dello stesso Fortini.

Nelle ultime tre lettere del carteggio, aperte sullo scenario dell'invasione del Kuwait da parte delle truppe irachene, entrano prepotentemente nel dibattito tra i due autori, rimasto fino ad allora di ordine quasi esclusivamente letterario, temi di pressante attualità che lasciano spazio anche a disincantate considerazioni sull'immaginabile futuro. È il caso della lettera 10, alla quale Siti affida commenti amareggiati in difesa dello stesso Fortini, definito da Giorgio Bocca una «macchietta dell'estremismo intellettuale».<sup>22</sup> Fra l'altro vi si legge: «Ma che succede? Sono tanti, quasi tutti hanno dalla loro parte tutti i mezzi e molte ragioni. Vien voglia di avere torto, di testimoniare il torto per i secoli futuri: di creare una setta di marrani che si riconoscono alzando gli occhi al cielo e si ritrovano nelle cantine» (lettera 10,3); e più avanti: «È in atto il più spaventoso genocidio della storia, decine di milioni di individui sulla terra muoiono di fame e di stenti o vivono una vita al di sotto di ogni umana dignità - un evento storico rispetto al quale l'olocausto ebraico è quasi un'opera di bene, con la differenza che questa volta le SS (o almeno i contadini polacchi che vedono uscire il fumo e tranquillamente inzuppano il pane nelle scodelle) siamo noi. È questo senso di colpa rimosso che ci rende tutti così incapaci di reagire?» (lettera 10,4). Lo sfogo resta in ogni caso fortemente permeato di richiami letterari: si vedano a tal proposito gli accenni a Montale («ma davvero siamo a Montale 1927?», lettera 10,3) e Leopardi («passare da Montale 1927 a Leopardi 1836?», lettera 10,11), le allusioni a Verga («Mi par d'essere Mena Malavoglia», *ibidem*), a Pasolini («Sperare [...] che Ali dagli occhi azzurri giunga dalla Tunisia», *ibidem*), ancora a Leopardi («i coglioni che possiedono l'orbe terraqueo», lettera 10,12) e si conclude in una stanca, rassegnata, dichiarazione di sfiducia: «Non so più che cosa pensare, se non chiedere agli amici che pensano meglio di me di darmi una mano. Io in te ho molta fiducia, lo sai».

<sup>21</sup> Queste informazioni sono in gran parte frutto di una conversazione privata avuta con il professore L. Lenzini (che ringrazio) sull'argomento.

<sup>22</sup> G. Bocca, *Per Bocca degli altri*, in «L'Espresso», 36, 9 settembre 1990.

Alla lettera 11 il rapporto tra Fortini e Siti sembra cambiare, i due sembrano invertirsi i ruoli di critico e di autore, di maestro e di allievo. Dopo dieci lettere in cui Fortini “recensisce”, elogiando o redarguendo, l'autore Walter Siti, adesso, all'inizio degli anni Novanta, è lui, Siti, critico letterario ormai consapevole della propria posizione e maturità intellettuale, a formulare un giudizio, estremamente affettuoso ma non per questo meno attento e puntuale, sullo stile di una delle ultime opere<sup>23</sup> dell'amico.<sup>24</sup>

La lacunosità del carteggio tra Franco Fortini e Walter Siti lascia ancora qualche dubbio riguardo alcuni temi solo brevemente accennati o allusi ma, certamente, l'ultima delle lettere scambiate tra i due non lascia incertezze circa l'intensità del loro rapporto, aperta com'è da un moto di apprensione, quasi di impazienza, per la scarsità di notizie riguardanti l'amico ormai malato: «come stai? Che hanno detto quelli della biopsia? Volevo telefonarti ma mi sono accorto che non mi andava di sentire certe notizie per telefono. Spero di poterti tornare a trovare, voglio dire spero che a te ti vada. Lo sai che su di me puoi contare per parlare di *qualunque cosa*, vero? O anche non parlare» (lettera 12,1). La lettera sviluppa, nelle righe successive, un'attenta analisi del rapporto tra “il signor Pasolini” e “il poeta Pasolini” (lettera 12,7): Pasolini che fu, oltre a un grande amico di Franco Fortini (anche se il loro rapporto fu spesso burrascoso), anche figura-chiave nella formazione letteraria di Walter Siti che ne curerà l'edizione dell'opera completa per «I Meridiani» Mondadori. Tuttavia, il timore per le condizioni dell'amico non riesce a venire meno, come mostra la dolcezza delle ultime due righe: «Non fare la scemenza di pensare che se sei impresentabile è meglio che non ti veda» (lettera 12,19).

Nell'agosto del 1994 esce il primo romanzo di Siti, *Scuola di nudo*,<sup>25</sup> del quale lo stesso autore invia una copia a Fortini,<sup>26</sup> vergando di propria mano una dedica all'amico sulla pagina di guardia del libro: «Ti ho cercato molto a Milano, non c'eri. Sto tremando. Se vuoi, dopo, fammi un cenno. Ma non fermarti alle prime cinquanta pagine, Ti prego. Un abbraccio. Walter». Franco Fortini morirà poco tempo dopo, alla fine di novembre del 1994; ma chi ha avuto modo di incontrarlo nei suoi ultimi mesi di vita, ricorda ancora un'edizione Einaudi «Supercoralli» di *Scuo-*

<sup>23</sup> F. Fortini, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Milano, Garzanti, 1990.

<sup>24</sup> Come osservato da S. Cucchi in «*Tu m'obsédés toujours, même quand tu n'es pas là*» cit., p. 244, a cui rimando per un più approfondito commento riguardo i temi trattati: «Au tournant des années quatre-vingt-dix le contenu et le ton des lettres entre les deux auteurs changent, surtout de la part de Siti, qui s'écarte de la poésie et s'oriente davantage vers un débat sur des questions historiques et critiques».

<sup>25</sup> W. Siti, *Scuola di nudo*, Torino, Einaudi, 1994.

<sup>26</sup> Oggi reperibile presso la Biblioteca di Area Umanistica dell'Università di Siena, collocazione Fortini 730.

*la di nudo* appoggiata sul comodino accanto a lui come se, nonostante tutto, avesse voluto mantenere l'“impegno” (sicuramente preso con sé stesso) di recensire e dare un proprio parere, com'era sempre stato solito fare, anche sull'ultima opera pubblicata dall'amico.

Dopo *Scuola di nudo*, il ricordo di Franco Fortini non verrà mai meno per l'autore Walter Siti che dedicherà alla memoria dell'amico una delle sue più recenti pubblicazioni: *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*<sup>27</sup> edita da Rizzoli nel 2022.

## II. Nota al testo

Le lettere del carteggio tra Walter Siti e Franco Fortini qui edite sono conservate presso l'Archivio Franco Fortini dell'Università degli Studi di Siena.

Le lettere sono presentate con numerazione araba progressiva, secondo l'ordinamento cronologico ricostruito, non coincidente con la datazione archivistica e per il quale si rimanda ad una nota a parte.

In alto compaiono l'autore e il destinatario della lettera seguiti dalla sua datazione (racchiusa tra parentesi quadre [ ]) ove questa fosse presente, o da una sua probabile ricostruzione (tra parentesi uncinata < >) effettuata attraverso lo studio dei contenuti dei testi.

A ciascuna lettera segue una breve descrizione che ne indica l'archivio di provenienza, la consistenza, le dimensioni, la tipologia e il modo di stesura, la numerazione archivistica e lo stato di conservazione del supporto cartaceo.

Nella trascrizione si è provveduto alla correzione di piccole sviste grammaticali ed errori di battitura presenti negli originali, alla trasposizione in carattere corsivo dei termini sottolineati, alla normalizzazione del sistema di virgolettature e allo scioglimento delle abbreviazioni dei nomi propri che compaiono nelle lettere. La numerazione dei paragrafi in numeri arabi è a cura dell'editore.

Le informazioni riguardanti aneddoti personali della biografia di Walter Siti sono ricavate da un'intervista rilasciata da Walter Siti all'autrice in data 7 giugno 2024.

## III. Tavola delle principali abbreviazioni presenti

AFF = Archivio Franco Fortini	ed. = edizione
c. = carta/e	l. = lettera
cap. = capitolo	ms. = manoscritto
cfr. = confronta	p./pp. = pagina/e
cit. = opera citata	par. = paragrafo
d.a. = datazione di archivio	vd. = vedi
ds. = dattiloscritto	vol./voll. = volume/i

<sup>27</sup> W. Siti, *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Milano, Rizzoli, 2022.

#### IV. Nota alla datazione

##### Lettera 1

D.a. dopo il 1970. Nuova datazione: dopo il 3 novembre 1978.<sup>28</sup>

Al paragrafo 4 Siti chiede a Fortini se abbia letto «il piccolo saggio di Althusser su Marx e Freud»: il saggio in questione – *Marx e Freud* – allora ancora inedito in Francia, viene inserito nella raccolta di saggi di L. Althusser, uscita per Garzanti nel novembre del 1978, *Quel che deve cambiare nel partito comunista*. La lettera deve essere quindi necessariamente successiva al 3 novembre 1978, giorno in cui il libro di Althusser è stato finito di stampare in Italia.

La datazione qui proposta, rispetto a quella assai generica provvisoriamente assegnata nel corso della catalogazione, collegherebbe il paragrafo 1 di questa lettera («Ti mando l'ultimo brano del librettino di poesie, che conclude il giro») con il paragrafo 1 della lettera successiva («il tuo commento alle mie "poesie" è giusto e vero», cfr. l. 2 par. 1), lasciando ipotizzare che si tratti dello stesso fascicolo di poesie.

##### Lettera 2

D.a. 1978. Nuova datazione: tra novembre e dicembre 1978.

Al paragrafo 1 viene menzionato un commento di Fortini a delle poesie del Siti, probabilmente quelle inviategli da quest'ultimo in allegato alla lettera precedente (successiva al tre novembre), indi riterrei la lettera non troppo successiva alla precedente.

##### Lettera 3

D..a. 1978-1979. Nuova datazione: fine 1978/primi mesi del 1979.

Datazione ricavata dalla menzione ad inizio lettera di un «lavoro zanzottiano che sta facendo insieme a Magrini» (cfr. l. 3 par. 1), che trova conferma in una lettera inviata il 2 agosto 1978 da G. Magrini a F. Fortini (conservata presso AFF) e dalla notizia riguardo una possibile pubblicazione dei versi di Siti «nell'almanacco di primavera» (cfr. l. 3 par. 7) riferito all'«Almanacco dello specchio» n. 8 anno 1979 (finito di stampare a maggio). In ogni caso, ipotizzando che l. 2 risalga al novembre/dicembre del 1978, considerata la frase iniziale di l. 3 («è tanto tempo che non ci si sente»), riterrei più veritiero considerare questa lettera come datata all'inverno (gennaio) del 1979.

##### Lettera 4

D.a. 1980. Nuova datazione: tra 1 e 24 febbraio 1980.

Al par. 11 viene menzionato un articolo apparso sul «Manifesto» il 31 gennaio 1980, quindi la lettera è necessariamente successiva a tale data.

<sup>28</sup> Per un approfondimento puntuale riguardo l'analisi dell'opera poetica di Siti e delle considerazioni fattene da Fortini rimando al saggio di S. Cucchi, «*Tu m'obsédés toujours, même quand tu n'es pas là*» cit., pp. 236-242.

Al par. 13 viene fatto poi riferimento alla tesi di una studentessa (tale Ceccarelli L.) di W. Siti da cui poter trarre un articolo. Tali argomentazioni trovano conferma in una lettera inviata da F. Fortini a L. Ceccarelli il 25 febbraio del 1980 in cui Fortini si complimenta con quest'ultima per il lavoro svolto ed accenna a una possibile pubblicazione nella raccolta di scritti critici sulla sua poesia, *Per Franco Fortini* a cura di C. Fini; la lettera è quindi necessariamente precedente a tale data.

#### **Lettera 5**

D.a. 17 maggio 1980. Lettera datata.

#### **Lettera 6**

D.a. 28 novembre 1980. Lettera datata.

#### **Lettera 7**

D.a. 1978-1979. Nuova datazione: dopo il 13 dicembre 1980.

Nel *post scriptum* viene fatto riferimento a un errore di battitura sulla quarta di copertina del libro di U. Terruggi, *Luisa e il presidente*, finito di stampare per Einaudi il 13 dicembre 1980: la lettera è quindi necessariamente successiva.

#### **Lettera 8**

D.a. 1972, dopo agosto. Nuova datazione: fine 1980/inizio 1981.

Nella lettera Fortini analizza il saggio *La "seconda vittoria"* di Pasolini che Siti gli ha inviato in allegato alla lettera precedente. Il saggio sarà poi pubblicato sulla rivista «Quaderni Piacentini» nel 1982.

#### **Lettera 9**

D.a. 1 agosto 1982. Lettera datata.

#### **Lettera 10**

D.a. 1990. Nuova datazione: tra 9 settembre e i primi di ottobre del 1990.

L'articolo di Giorgio Bocca menzionato al paragrafo 2 esce su «L'Espresso» il 9 settembre 1990, pertanto la lettera o coincide con tale data o è ad essa successiva.

Inoltre al paragrafo 1 viene fatto riferimento a «il ritiro delle truppe dal Kuwait è subordinato al ritiro di Israele dai territori arabi occupati» (cfr. l. 10): tale dichiarazione del ministro degli esteri iracheno potrebbe essere stata ripresa dal presidente degli Stati Uniti G.H.W. Bush nel discorso fatto alle Nazioni Unite il primo ottobre 1990 in cui si accennava ad una possibile risoluzione del conflitto arabo-israeliano in seguito all'evacuazione del Kuwait. Suppongo, di conseguenza, che tale lettera possa essere datata entro e non oltre, al massimo, i primi di ottobre del 1990.

### **Lettera 11**

D.a. 1990. Nuova datazione: tra 15 novembre 1990 e fine dicembre 1990.

Il «libro» menzionato al paragrafo 1 è *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, pubblicato per Einaudi il primo dicembre 1990 e finito di stampare il 15 novembre; la lettera è pertanto necessariamente successiva a questa data.

Al paragrafo 7 viene fatto riferimento ad un viaggio in Guatemala già menzionato al paragrafo 9 della lettera 10 («A gennaio parto per il Guatemala»), si potrebbe quindi supporre che ci si stia avvicinando alla partenza.

### **Lettera 12**

D.a. 1993. Nuova datazione: fine agosto 1993.

Il mese è indicato nella lettera (cfr. par. 17).

## Lettera 1: Walter Siti a Franco Fortini, <dopo il 3 novembre 1978>

Caro Franco,

[1] come stai? Mi pare mi abbiano detto che non stavi tanto bene.

[2] Ti mando l'ultimo brano del librettino di poesie,<sup>1</sup> che conclude il giro.<sup>2</sup> Ripensandoci, mi pare che il senso generale (nel mio piccolo, s'intende) si potrebbe riassumere così: il circolo vizioso di chi, restando fedele alla razionalità, vuole conservare il marxismo, che non è razionalità ma prassi: è salto e lavoro con altri. Il superamento del narcisismo nella vita privata, la raggiunta maturità di un rapporto erotico sono minacciati e vinti dalla contraddizione generale.

[3] A dir la verità è un problema che mi pongo ben al di là dei versi che posso scrivere, mi sembra importante per la mia stessa vita, oggi. Perché, allora, quanto somiglia il marxismo a un atto mistico? Se è vero che bisogna alienarsi per scoprire le leggi dell'alienazione. Perché il marxismo "toglie" la morale?

[4] Che ne è di quello che viene tolto? Hai letto il piccolo saggio di Althusser su Marx e Freud?<sup>3</sup> Mi pare che il parallelo col transfert psicoanalitico possa funzionare, a questo riguardo. E allora che senso ha *per il marxismo* la interminabilità dell'analisi, quale è riconosciuta da tutti i migliori terapeuti?

[5] Mi pare che la cosa più spaventosa di tutte sia *il ritorno*: dopo che abbiamo compiuto il salto, che ci siamo sentiti finalmente *dentro*, tutte le (no: alcune) cose superate li ritte e pallide come revenants.

[6] E non è solo perché ci siamo sbagliati né perché siamo borghesi: anche gli operai lo sentono.

[7] Quale è lo spazio da cui ritornano, come parlarne senza vergognarsi e senza avere compagnie troppo ripugnanti? Sapessi scrivere una storia dell'orrore! Chi ha detto cose utili e belle sull'alternarsi dei due momenti? Qui tutti si accusano a vicenda di qualunquismo e di gesuitismo "nel peggiore dei sensi". Aiutami a capire. [\*]

[8] Esiste qualcosa come "il ritorno del tragico nella forma"? E come si fa a mettere nella propria scrittura il linguaggio "dialettico"?<sup>4</sup>

[9] Che ne pensi dell'ultimo libro di Enzensberger?<sup>5</sup> A me pare molto bello.

<sup>1</sup> Secondo la ricostruzione offerta da Siti, dovrebbe trattarsi di un libretto di poesie brevi intitolato *Senza quartiere*, composto successivamente al lavoro di censimento degli enti culturali del comune di Modena fatto dall'autore all'inizio degli anni Settanta. Una parte di queste poesie verrà poi pubblicata in W. Siti, *Scuola di nudo* cit.

<sup>2</sup> Si riferisce ad uno scambio epistolare, o comunque di materiali, pregresso, di cui non è rimasto traccia nell'Archivio Franco Fortini.

<sup>3</sup> L. Althusser, *Marx e Freud*, in Id., *Quel che deve cambiare nel partito comunista*, trad. it. di F. Feghi, Milano, Garzanti, 1978. Da segnalare che, alla data di uscita del libro, il saggio su Marx e Freud era ancora inedito in Francia, dove l'opera era uscita all'inizio dello stesso anno.

<sup>4</sup> Tali domande sono probabilmente dovute alle suggestioni derivate dalla lettura di P. Szondi, *Poetica dell'idealismo tedesco*, trad. it. di R. Buzzo Margari, Torino, Einaudi, 1974.

<sup>5</sup> H.M. Enzensberger, *La fine del Titanic. Commedia*, trad. it. di V. Alliata, Torino, Einaudi, 1980, (ed. originale *Der Untergang der Titanic*, 1978).

[10] Io devo venire a Milano per parlare con un certo Zampa,<sup>6</sup> che ha i manoscritti della *Bufera*<sup>7</sup> (a proposito: è solo il mio invincibile egocentrismo che mi fa supporre non estranea *Iride*<sup>8</sup> ai problemi di cui sopra? Nelle difese contro il salto mistico, non c'è anche l'incomprensibilità del marxismo? Nel suo ambiente culturale Montale poteva vederli in qualche modo uniti?). Ci si potrebbe forse vedere. Comunque aspetto una tua lettera. Ciao, ti abbraccio.

Walter Siti  
via S. Maria 27  
PISA

AFF, [2] p. su 1 c.; 28x22 cm. Ds a inchiostro nero e con n. 1 a matita sul margine superiore destro del *recto*. Margini del foglio lacerati. Sul *recto* sono presenti appunti a penna rossa di mano del destinatario ("vergognarsi" scritto sull'interlinea superiore al "vergognarsi" ds. accompagnato da sei frecce che rimandano al punto della fine del paragrafo «Aiutami a capire.»). In calce firma autografa a penna blu.

## Lettera 2. Walter Siti a Franco Fortini, <tra novembre e dicembre 1978>

Caro Fortini,

[1] il tuo commento alle mie "poesie" è giusto e vero. Vera la repressione, vero che il "trauma" esiste e le "idee" molto meno; ma ormai il libretto è quello che è, forse farlo uscire mi serve a staccarmi da quelle posizioni.

[2] Ho tardato a scriverti proprio perché in questo momento sto cercando di diminuire la repressione e aumentare le idee nel solo modo consentito: vivendo e soffrendo.

[3] Quanto alle "poesie", credo che la cura migliore, prima di tornare a mettere nero su bianco, sia di rileggere attentamente Leopardi; lo "*Zibaldone*", intendo. C'è solo una cosa, il mio testo a parte, che vorrei discutere con te: il problema del "subalterno".<sup>9</sup> Il "compagno Walter Siti" che hai conosciuto a Cosenza *non sa scrivere*: ma perché? Perché sa dire parole grandi e belle completamente disinnescate: musica di Bach in un appartamento vuoto. La tua idea di poesia mi sembra una specie di "paradosso di Zeno-

<sup>6</sup> Giorgio Zampa (1921-2008). Curatore delle opere di E. Montale per «I Meridiani» Mondadori tra il 1984 e il 1996.

<sup>7</sup> Riferito a manoscritti di E. Montale, *La Bufera e altro*, Venezia, Neri Pozza, 1956.

<sup>8</sup> E. Montale, *Iride*, in «Poesia. Quaderni internazionali» II, 1945: pubblicata con in calce la data "1943-1944". Presente poi in Id., *Finisterre*, Barbèra, Firenze, 1945 (I ed. 1943, Collana di Lugano, Lugano), e in tutte le edizioni di *La Bufera e altro*.

<sup>9</sup> Al riguardo, ne troviamo riscontro in un aneddoto raccontato da W. Siti in un'intervista del 16 aprile 2020 per la serie *Dialoghi con Anchise* sulla rivista online «Il rifugio dell'Ircocervo» dove l'autore dichiara, riferendosi a Fortini: «Quando aveva letto i miei versi, mi aveva detto che erano belli, ma sembravano scritti da un mio "subalterno"». "Subalterno" che lo stesso Siti definisce come «un nevrotico che non voleva dire la verità su se stesso».

ne”,<sup>10</sup> un confondere l’infinitamente grande con l’infinitamente divisibile. È vero che le connessioni formali di un testo sono infinitamente estraibili, ma *quantitativamente* luoghi e circostanze possono “tagliar fuori” il testo intero, o gran parte di esso: Achille con un solo balzo supera la tartaruga.

[4] Per questo bisogna vedere quali sono le repressioni quantitativamente (semiologicamente) più forti: per questo la poesia la devono fare i subalterni. “Come la poesia può essere parlata da un subalterno” può allora diventare un compito non idiota (la socialdemocrazia non è idiota necessariamente) per un intellettuale-poeta.

[5] Umiliare la tradizione (non in senso avanguardista).<sup>11</sup> Va da sé che dovrebbe essere un’operazione attiva e politica, non passiva e esibizionistica come nel mio testo.

[6] Basta così. Bisogna lavorare sempre molto; per la primavera avrò finito un lavoro piuttosto grosso e serio<sup>12</sup> e ci terrei molto che tu lo leggesse. Partendo dal “Quasimodo”<sup>13</sup> ma ribaltando molte tesi, buttando via il “realismo”<sup>14</sup> e allargando il discorso.

Tanti saluti e tanto affetto.

Walter Siti

P.S. Perché l’ultima stanza della “*Sestina a Firenze*”<sup>15</sup> ha le rime irregolari?

AFF, [2] p. su 1 c.; 28x22 cm. Ds. a inchiostro nero e con n. 2 riportato a matita sul margine superiore destro del *recto*. Margine sinistro del foglio piegato. Firma autografa in penna blu che precede il *post scriptum*. Appunti e disegni a penna (rossa, nera e blu) e a matita di mano del destinatario.

### Lettera 3. Walter Siti a Franco Fortini, <fine 1978/primi mesi del 1979>

Caro Fortini,

[1] è tanto tempo che non ci si sente, come stai?

(Però continui ad ossessionarmi anche assente; l’altro giorno dicevo a un amico<sup>16</sup> i miei dubbi a proposito di un lavoro zanzottiano<sup>17</sup> che sta

<sup>10</sup> Accenna a due paradossi di Zenone: nel primo caso, a quello noto come “paradosso dello stadio o della dicotomia”; nel secondo, viene citato per assurdo quello di *Achille e la tartaruga*.

<sup>11</sup> Suppongo intenda «umiliare» nel senso letterale di “rendere umile”; rendere cioè la poesia facilmente fruibile da un subalterno. «Non in senso avanguardista» perché non propone un superamento o una rottura con il pubblico e la tradizione poetica stessa perseguito dai movimenti d’avanguardia ma, anzi, un avvicinamento agli strati “meno acculturati” della società.

<sup>12</sup> W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana (1941-1956)*, Torino, Einaudi, 1980.

<sup>13</sup> Cfr. introduzione a W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana* cit.

<sup>14</sup> Riferito allegoricamente all’opera precedente W. Siti, *Il realismo dell’Avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975.

<sup>15</sup> F. Fortini, *In una strada di Firenze*, Milano, Edizioni Linea Grafica, 1955, poi in Id., *Poesia e errore*, Milano, Feltrinelli, 1959 e in Id., *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, pp. 122-123.

<sup>16</sup> Mirko Tavoni (1949), docente di Storia della lingua italiana all’Università di Pisa.

<sup>17</sup> G. Magrini e M. Tavoni, *...E il suon di lei. «Alla Stagione» di Zanzotto*, in «L’Ombra di Argo: per

facendo insieme a Magrini; mi ha risposto di non ripetere come un pappagallo le cose che dici tu: è intollerabile).

[2] Io nel frattempo ho fatto un bel mucchio di errori; ma ho anche finito di riscrivere il libro.<sup>18</sup> Secondo me è buono, almeno ci sono delle idee e qualche analisi testuale intelligente; la cosa che mi manca, al solito, è una visione sufficientemente completa del dibattito culturale; come se parlassi da solo.

[3] Sconto il mio infantilismo con l'incapacità di utilizzare il tempo; un'ora o un giorno di concentrazione, va bene; ma le ore e i giorni seguenti, che dovrebbero essere dedicati a un lavoro più semplice, di verifica e di informazione, sono preda dei sogni; così mancano le prove e la salda sicurezza.

Questa volta cercherò di metterci un rimedio; leggerò più che posso e ascolterò tutti i suggerimenti sensati; il libro ritarderà ma io mi sarò educato.

[4] Continuo a lavorare all'ARCI, che ormai non ha veramente più spazio: o diventa un'agenzia, o un'appendice degli enti locali. A giugno probabilmente lascio.

[5] Bisogna che mi rassegni: pur essendo convinto che le cose che contano sono l'economia e l'organizzazione, l'unica cosa che forse so fare è lavorare intorno alla mia pigrizia, *delectatio morosa*. E non è tempo; quel che si vive è orrendo; fra poco, credo, sapremo esattamente da che parte stare, ma solo perché saremo tornati così indietro da dover combattere per le libertà più elementari.<sup>19</sup>

[6] Ti mando alcuni versi,<sup>20</sup> parlano di marxismo e di smarrimento. Del resto, vedrai tu di che cosa parlano, io veramente non lo so bene; ci ho lavorato diversamente che alle cose precedenti, lasciando circolare lo spazio e utilizzando dei puntelli che credo si vedano, purtroppo. Forse comincio a capire.

[7] Forti vorrebbe farli uscire nell'almanacco di primavera,<sup>21</sup> e mi ha scritto che occorre un prefatore; tu leggili, certo a me piacerebbe molto che il prefatore fossi tu, ma se non ti va dimmelo pure senza problemi.

[8] Senti: la vita/che t'affabula è ancora troppo breve/se ti contiene<sup>22</sup> può voler dire: la vita in cui tu sei oggetto di fantasie è ancora troppo poco ricca se ha te come suo solo contenuto immaginario?

---

uno studio materialistico della letteratura», 3, 1983, pp. 43-55. Unico saggio scritto a quattro mani sul poeta di Pieve di Soligo.

<sup>18</sup> W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana* cit.

<sup>19</sup> La lettera è stata scritta alla fine dell'anno in cui è stato sequestrato e ucciso Aldo Moro.

<sup>20</sup> Si tratta di un secondo "libretto" di poesie, composto da una decina di "poemi", divisi in diversi episodi, che Siti ha scritto durante un soggiorno a Firenze tra il 1973 e il 1974. Da questi "poemi" è stato tratto: W. Siti, *Un goccio di sangria: dieci poesie* cit.; e successivamente: W. Siti, *Piccole storie infantili* cit. Altri due poemi sono stati poi pubblicati quasi per intero in W. Siti, *Scuola di nudo* cit.

<sup>21</sup> «Almanacco dello specchio», 8, Milano, Mondadori, 1979. Alcuni dei versi sopra menzionati verranno pubblicati con una prefazione di F. Fortini.

<sup>22</sup> E. Montale, *Notizie dall'Amiata*, in Id., *Le occasioni*, Torino, Einaudi, 1939.

Può essere insomma una riflessione sull'oblio, un dubbio sulla salvezza se è mediata dal desiderio?

Ti abbraccio con affetto vero e la stima che sai.

Walter Siti

Walter Siti  
via S. Maria 27  
PISA

AFF, [2] p. su 1 c., 28x22 cm. Ds a inchiostro nero con n. 4 riportato a matita sul margine superiore destro del *recto*. Margine sinistro e inferiore del foglio leggermente lacerati. Compare a matita sul margine superiore la datazione "1978-1979" precedente alla mia consultazione ma non di mano del destinatario. Firma a penna nera in calce.

#### Lettera 4. Walter Siti a Franco Fortini, <1/24 febbraio 1980>

Caro Franco,

[1] devo dirti molte cose e mi sono preparato a scriverti stasera una lettera lunga e ordinata. Ma la mia stufa a kerosene si è rotta definitivamente, in casa fa un freddo cane e mi viene da piangere. Avrai una lettera lunga e basta.

[2] Ti mando un saggio<sup>23</sup> di cui ti devo raccontare brevemente la storia: a giugno<sup>24</sup> il Berardinelli e il Ferroni mi incontrarono a Roma e mi dissero che avevano intenzione di fare per Einaudi un libro sulla letteratura degli anni '70. Ci dividemmo i compiti: io dovevo fare un "discorso minore" sulla poesia, mentre Giulio avrebbe trattato dei "maggiori", Alfonso della narrativa, Di Girolamo della critica, e mi pare ci fosse anche qualcun altro. Io da bravo bimbo mi metto quasi subito al lavoro e alla fine di novembre<sup>25</sup> telefono trionfante dicendo di avere finito. Gelo e costernazione dall'altra parte, dove nessuno aveva fatto nulla e pensavano che ormai il progetto fosse accantonato. Io mi incazzo di brutto, anche perché colgo nelle giustificazioni di alcuni (Ferroni, Di Girolamo) preoccupazioni concorsuali un po' eccessive. [3] Vado a Roma dove parlo tutto il pomeriggio con Alfonso passando con lui qualche ora molto bella. Lì salta fuori che questo progettato libro era anche collegato a dei

<sup>23</sup> W. Siti, *L'ombra del neorealismo*, in Id., *Il neorealismo nella poesia italiana* cit., pp. 263-305. Gli episodi che seguono illustrano la genesi di quella che diventerà la collana *Nuovi poeti italiani* (di cui Siti curerà il terzo volume), che Einaudi inizia a pubblicare nel 1980 a cura, tra gli altri, di E. Faccioli, A. Berardinelli, W. Siti, M. Bersani, F. Loi. Il progetto di riqualificazione della casa editrice era probabilmente diverso, all'inizio, da quello che è stato poi realizzato. Vd. anche F. Fortini, lettera del 6 febbraio 1980 a G. Einaudi, Siena, AFF Siena, Franco Fortini, Corrispondenza, scatola XXVI, cartella 69, Franco Fortini a Giulio Einaudi, lettera n. 14 (copia), nella quale vengono date le direttive per un progetto editoriale di riqualificazione della «Collana poesia» di Einaudi confluito poi in *Nuovi poeti italiani* (a tal proposito cfr. anche R. Deiana, F. Masci, *Introduzione*, in F. Fortini, *Pareri editoriali per Einaudi* cit.).

<sup>24</sup> Giugno 1979.

<sup>25</sup> Novembre 1979.

discorsi che erano stati fatti in casa Einaudi,<sup>26</sup> in cui entravi anche tu, sulla necessità di riqualificare il settore letterario, un'ipotesi di rivista o che so io: tu ne saprai certo di più. Alla fine restiamo che lui avrebbe letto il mio pezzo, mi avrebbe subito scritto cosa ne pensava e avrebbe incominciato a fare la sua parte: cercando intanto qualche giovane bravo per sostituire chi aveva defezionato. Io non ho più ricevuto da Alfonso alcun segno di vita, e comincio a pensare che dovrò pubblicare il saggio in appendice al libro<sup>27</sup> che deve ancora uscire (vedrai che è possibile, e forse perfino utile).

[4] Tutto questo per dirti due cose: 1) il saggio<sup>28</sup> così da solo è mutilato 2) la faccenda della riqualificazione<sup>29</sup> ecc. mi interessa assai di più. Pensi che, invece di mugugnare, varrebbe la pena di incontrarsi da qualche parte? Credo che siano molti gli insoddisfatti della piega formalista e/o irrazionale che hanno preso i nostri studi.

[5] Ti rimando la tua lettera, come mi avevi chiesto. Forse il saggio<sup>30</sup> che ho scritto in questi mesi risponde ad alcuni degli appunti che mi facevi: proverò anche qui, confusamente, a dirti qualcosa.

[6] Quando ho scritto il libro<sup>31</sup> non mi era così chiaro da poterlo scrivere chiaramente, ma la "mancata rivoluzione"<sup>32</sup> era appunto un fantasma; so bene (e un poco lo sapevo anche allora) che il "vuoto" viene da ben altro. (Anche se il modo in cui sentiamo quel vuoto dipende dal fatto che viviamo in una economia capitalista).

[7] È molto doloroso pensare alle due città, alle due nature;<sup>33</sup> e spesso, di fronte a ciò che mi causa dolore, mi accontento di una intuizione superficiale, senza indugiare sulla cosa vista. La mia intelligenza è rapida ma non molto coraggiosa. Spesso la "parentela formale" funziona come

<sup>26</sup> Vd. lettera già menzionata in nota n. 24 del 6 febbraio 1980; F. Fortini lettera del 27 gennaio 1980 a G. Einaudi, Torino, Archivio di Stato di Torino, Einaudi, Serie «Corrispondenza con collaboratori italiani», cartella 83, fascicolo 1263 («Fortini») 949-950, dove si accenna alla pubblicazione prossima di *Sei poeti italiani* (cfr. *Nuovi poeti italiani*) e soprattutto F. Fortini lettera del 18 gennaio 1978 a G. Einaudi, Torino, Archivio di Stato di Torino, Einaudi, Serie «Corrispondenza con collaboratori italiani», cartella 83, fascicolo 1263 («Fortini»), 887-889, dove vengono esposti alcuni problemi di gestione interni a Casa Einaudi e viene illustrata da Fortini un'idea di possibile riqualificazione.

<sup>27</sup> W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana* cit. Il libro è stato finito di stampare il 25 ottobre del 1980.

<sup>28</sup> W. Siti, *L'ombra del neorealismo* cit.

<sup>29</sup> Argomento già noto al Fortini, che in una lettera dell'11 febbraio del 1979 a G. Einaudi propone una riqualificazione del sistema letterario Einaudi. In F. Fortini, lettera dell'11 febbraio 1979, Torino, Archivio di Stato di Torino, Einaudi, Serie «Corrispondenza con collaboratori italiani», cartella 83, fascicolo 1263 («Fortini»), 919.

<sup>30</sup> W. Siti, *L'ombra del neorealismo* cit.

<sup>31</sup> W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana* cit.

<sup>32</sup> Vd. prefazione a W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana* cit.

<sup>33</sup> Se il discorso si riferisce alla poesia di Quasimodo *Alle fronde dei salici*, le "due città" potrebbero essere la città assediata, «con il piede straniero sopra il cuore», e la città di Babilonia che compare nel Salmo 136, principale fonte della poesia; sulla scia del parallelismo, le «due nature», potrebbero riferirsi a quelle di simbolo e allegoria («l'urlo nero / della madre che andava incontro al figlio / crocifisso sul palo del telegrafo»).

una scappatoia. Quante volte mi accontento di uno schemino astratto, sicuro di approfondire poi i contenuti!

[8] Molto più che da Althusser, il difetto che tu rilevavi deriva dal fatto che nella mia *vita* la forma è venuta prima del contenuto. O meglio: i contenuti si presentavano sotto forme troppo spaventose, e mi trovavo schiacciato contro i limiti prima di avere abbastanza materiale di esperienza da mettere in gioco. Per troppo tempo ho affidato la mia salvezza alla rapidità dei mutamenti formali, perfetto corrispettivo di una sostanziale monotonia traumatica. Preso in questa religione superstiziosa, non nego che per me l'analisi della poesia<sup>34</sup> sia (stata) anche un esorcismo. Per questo chiamo col nome di poesia anche altro.

[9] Come liberarsi? Sto leggendo filosofi e moralisti, e cerco di modificare la mia vita là dove esige una ipertrofia del ragionamento astratto e della rivoluzione formale. Ma di queste cose è meglio tacere, o parlarne a due con una confidenza che non ci siamo ancora reciprocamente concessa.

Gli studenti se ne sono accorti (del mio miglioramento), parlano più volentieri con me anche dopo le lezioni. Pian piano mi interesso di quello che la poesia *dice*.

[10] Non è solo per Montale che mi occupo di mistici, ma anche perché per la prima volta termini come “fede” e “matrimonio” sono entrati nella mia vita amorosa.<sup>35</sup> L'opposizione Eros/Agape nel mio intervento su Pasolini<sup>36</sup> è anche il tentativo di conoscere e misurare la mia *vera* anormalità, data la bisessualità come norma. Il rischio ora è che la conquista di un maggiore “contenutismo” mi faccia dimenticare la politica. Per questo insisto con la mia “stilistica sociologica”, grato a chi mi fa fare dei passi avanti.

[11] Per l'inconscio asor-rosiano<sup>37</sup> sto lavorando con Orlando, che mi insegna un sacco di cose. Io per parte mia lavoro un poco sul nesso immaginario/simbolico, che invece lui trascura, perché lui lavora su punti cartesiani. A me interessa anche la continuità, la densità (forse bisognerebbe studiare un po' di topologia, prima di decidere che il vecchio Lacan è definitivamente impazzito). Sulle ambiguità del concetto attuale di “immaginario” mi piacerebbe che tu leggessi la recensione che ho fatto per il «Manifesto» all'antologia di Porta.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> Riferito probabilmente all'analisi della poesia in senso lato e, in particolare, alla poesia di Quasimodo *Alle fronde dei salici* discussa nell'introduzione a *Il neorealismo nella poesia italiana*.

<sup>35</sup> L'allusione biografica è alla prima convivenza con il proprio compagno di allora.

<sup>36</sup> Probabilmente si tratta di una prima bozza del saggio W. Siti, *La “seconda vittoria” di Pasolini*, in «Quaderni Piacentini», n.s., 5, 1982, pp. 85-100.

<sup>37</sup> Vd. W. Siti, *L'inconscio*, in *Letteratura italiana (V). Le questioni*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 717-764.

<sup>38</sup> W. Siti, *Senza crisi, senza correnti, senza maestri*, in «Il Manifesto», 31 gennaio 1980: «Il concetto di *immaginario* congiunge ambiguamente ciò che è denso, continuo, e insieme ciò che è libero. Tale concetto viene quindi privilegiato su tutti: sfruttando la sua ambiguità, la differenza viene intesa soprattutto come desiderio di pienezza e l'unità della vita scambiata con la vitalità. [...] Mi sembra che Porta cada in questo tranello quando nell'introduzione par-

[12] A proposito: te la sentiresti una volta, senza fretta, di parlare un po' con me di qualche mio "testo poetico", verso per verso, senza imbarazzo? Per me sarebbe una bella prova di amicizia e un grande aiuto, perché non riesco ad abbandonare quel chiodo, anche se ci lavoro di rado. Le osservazioni sulla "rapidità come schermo" valgono soprattutto per le mie poesie; credo: quel voler essere impeccabile e quel finire erano una fuga nella guarigione, quell'astuzia era un non lasciare spazio. Lo spazio è la cosa che mi interessa di più ora, come rapporto equilibrato tra erotismo e cultura.

[13] Tornando ai discorsi di prima, certo non è facile ora dimenticarsi della politica. Io non lo sapevo che il colpo di stato significa convincerti della necessità di soluzioni autoritarie: resistere significa ripensare a tutto, e non è detto che la storia ti dia il tempo e il modo per farlo. (Hai visto *Germania in autunno*?<sup>39</sup> Hai notato che Wolf Biermann<sup>40</sup> in una sua canzone, che canta nel film, dice esattamente le stesse cose della tua poesia sui suicidati di Manheim?)<sup>41</sup>

[14] Ti spedirò presto la tesi della Ceccarelli<sup>42</sup> sulle *Rose*:<sup>43</sup> non è male, e se ne potrebbe forse ricavare un articolo; dimmi tu che ne pensi. Lei è in ogni caso una ragazza intelligente e molto dotata per gli studi letterari; purtroppo non potrà continuare a studiare perché in Istituto non c'è posto. Mentre c'è posto per un precario che l'altro giorno, invitato da me a consultare la Sala Manoscritti e rari della Nazionale di Roma, ha scritto sul suo taccuino «Manoscritti *errari*»; e che inizia un suo saggio con l'immortale frase: «Quando Melchiorre Delfico nacque, la famiglia era momentaneamente assente».

---

la del '68 e vi riconosce l'"afferinarsi di un concetto fondamentale: quello di immaginario" quando parla dell'"immaginazione come punto franco rispetto all'Autorità"».

<sup>39</sup> *Germania in autunno*, film uscito nel 1978, prodotto su iniziativa della Filmverlag der Autoren (cooperativa di autori tedeschi).

<sup>40</sup> Cantautore e poeta tedesco (1936-) attivo dagli anni Sessanta. Nato ad Amburgo e trasferitosi negli anni Cinquanta nella Repubblica Democratica Tedesca, assumerà una posizione critica nei confronti della dittatura praticata nella DDR; allo stesso modo, le sue critiche ad essa faranno sì che nel 1976 gli venga revocata la cittadinanza e impedito di rientrare nel Paese per "violazione dei doveri del cittadino", fatto che provocherà grandi proteste sia nella Germania dell'Ovest che in quella dell'Est. Compare nella VII parte del film *Germania in autunno* che tratta del presunto suicidio collettivo di Andreas Baader, Gudrun Ensslin e Ingrid Möller, militanti del gruppo terrorista noto come "Banda Baader-Meinhof", trovati morti in cella, nel carcere di Stammheim, nella notte tra il 17 e il 18 ottobre del 1978.

<sup>41</sup> Intende: *Stammheim*: poesia di F. Fortini pubblicata in *Una obbedienza. 18 poesie 1969-1979*, Genova, S. Marco dei Giustiniani, 1980, poi in Id., *Paesaggio con serpente*, Torino, Einaudi, 1984 e in Id., *Tutte le poesie cit.*, p. 419. La poesia prende il nome dal penitenziario di Stoccarda che si trova nel distretto di Stammheim, divenuto noto per l'incarcerazione di importanti membri dell'organizzazione terroristica Rote Armee Fraktion (RAF) alla quale appartenevano anche i membri della banda Baader-Meinhof sopracitata.

<sup>42</sup> Si riferisce alla tesi di L. Ceccarelli sulla *Poesia delle rose* di F. Fortini (a.a. 1978-1979). L'articolo di cui parlerà Siti in seguito è L. Ceccarelli, *Il coraggio di esitare. La poesia delle rose di Fortini*, in «Paragone», 388, giugno 1982, pp. 54-77.

<sup>43</sup> F. Fortini, *Poesia delle rose*, Bologna, Libreria Antiquaria Palmaverde, 1962. Poi in Id., *Una volta per sempre*, Milano, Mondadori, 1963 e in Id., *Tutte le poesie cit.*, pp. 281-290.

[15] Un'ultima cosa per questa lettera ormai troppo lunga: il Comune di Pisa vuole organizzare un incontro «Musica e poesia», e sono disposti a darmi carta bianca. Io ho telefonato alla Giovanna Marini, che mi ha detto di essere disposta a venire solo se ci sei anche tu. Molte delle cose che sta facendo, sostiene, nascono da una vostra chiacchierata, e vorrebbe rivederti. Ti interessa la cosa? Possiamo parlarne?

Ora veramente basta, rispondimi. Ti abbraccio

Walter

P.S.

Questa mattina mi è arrivata la risposta di Alfonso, dice che il mio saggio gli sembra interessante anche se vorrebbe chiarire meglio certi punti, e propone di vedersi a Milano per i primi di marzo. Che ne diresti se alla riunione, qualora si faccia, invitassimo anche Francesco (Orlando)? L'ho sentito fare discorsi molto intelligenti sulla moda dei "francesi".<sup>44</sup>

Di nuovo ciao

AFF, [4] p. su 2 c.; 28x22 cm. Ds a inchiostro nero con n. 5 riportato a matita sul margine superiore destro del *recto*, dove compare inoltre riportata a matita la datazione 1978-1979 precedente alla mia consultazione.

### Lettera 5. Franco Fortini a Walter Siti, [17 maggio 1980]

Milano, 17 maggio 1980

[1] Caro Walter,

la "creatura vivente" è uno dei sette "spiriti di Dio" in Apocalisse 4, 6-8<sup>45</sup> (dimenticavo che appartieni alla generazione che non leggeva ancora il Nuovo Testamento, spero che ora, grazie alla Weil e a Cacciari, si rimedierà). Nel cap. 6; versetti 7-8,<sup>46</sup> è quello Spirito a chiamare la Morte sul cavallo giallastro. Come avvenga però la sua identificazione con l'angelo giudaico della morte, non saprei. In quanto all'altro riferimento: è certo,

<sup>44</sup> Riferito principalmente a L. Althusser e M. Foucault.

<sup>45</sup> In Apocalisse 4, 6-8: «6 Davanti al trono vi era come un mare trasparente simile a cristallo. In mezzo al trono e intorno al trono vi erano quattro esseri viventi pieni d'occhi davanti e di dietro. 7 Il primo vivente era simile a un leone, il secondo essere vivente aveva l'aspetto di un vitello, il terzo vivente aveva l'aspetto d'uomo, il quarto vivente era simile a un'aquila mentre vola. 8 I quattro esseri viventi hanno ciascuno sei ali, intorno e dentro sono costellati di occhi; giorno e notte non cessano di ripetere: *Santo, santo, santo / il Signore Dio, l'Onnipotente, / Colui che era, che è e che viene!*».

<sup>46</sup> In Apocalisse 6, 7-8 della Nuova Riveduta: «7 Quando l'Agnello aprì il quarto sigillo, udii la voce della quarta creatura vivente che diceva: "Vieni". 8 Guardai e vidi un cavallo giallastro; e colui che lo cavalcava si chiamava Morte; e gli veniva dietro l'Ades. Fu dato loro potere sulla quarta parte della terra, per uccidere con la spada, con la fame, con la mortalità e con le belve della terra». Nell'edizione della C.E.I. il cavallo non è "giallastro" ma "verdastro".

anch'esso, biblico. Ma non ne trovo la formulazione dove dovrebbe essere cioè nell'Ecclesiaste. I due statements sono nel mio ricordo disgiunti: uno è «meglio non esser nati»<sup>47</sup> ecc. e l'altro è «qui auget scientiam auget dolorem».<sup>48</sup>

[2] Che tu intoppi in Scestov cercando Montale<sup>49</sup> mi va benissimo (si fa per dire...) confermando il nesso naturalismo positivistico e misticismo di cui non solo Pascoli ma persino Bachtin (Berdjaev, Solov'ëv). Comincio a capire di dove veniva quel cattivo odore di lucignolo e di *loukum*<sup>50</sup> che ho sempre sentito dietro Rilke, Cvetaeva...

[3] Per quanto è dell'appello alla UTET.<sup>51</sup> Non ho sott'occhio la "voce" e mi è difficile giudicare. A me pare che la protesta manchi di esattezza ed ecceda nel farsi pretesto. Siccome suppongo che tu abbia ragione nel *fatto* e cioè che le cose stiano come dicono gli psichiatri americani (anche se trovo francamente buffa la pretesa di catalogare la eterosessualità come l'esito di una rimozione di una omosessualità; ma non entro nella disputa, di trasparenti motivazioni), mi chiedo se non sarebbe (dati i caratteri del Dizionario UTET) meglio proporre esempi di uso del termine "omosessuale" conformi alla definizione che tu accetti e di chiederne l'accoglimento nel Dizionario. Due cartelle sono troppo poche per un contenzioso scientifico e troppe per una protesta. Dare del reazionario a qualcuno è sempre accompagnato da malanimo, no? Scorciasci, insomma. [4] Ma, soprattutto, che uso vuoi fare di questo documento? E' una comunicazione privata alla UTET? Si destina alla pubblicazione? Credo che molti vorranno saperlo. Non puoi dire: «sull'utilità ti prego di lasciar giudicare me». Una lettera di protesta è un atto pratico non una affermazione teorica o scientifica. E, come atto pratico-politico, non può esimersi da un giudizio di opportunità, di efficacia e da un quadro di precedenze, <di> rilevanze ecc. Mi sarebbe più facile, voglio dire, intervenire sulle concezioni novecentesche sul traffico della droga. Per favore scrivimi.

AFF., [1] p. su 1 c.; 21x15 cm. Fotocopia di lettera ds. non firmata. Sul margine superiore destro del *recto* compare il n. 2 a matita. Aggiunta ms. dell'ultimo rigo a penna nera. Lettera datata. Compaiono alcuni errori di formattazione corretti nella trascrizione.

<sup>47</sup> Forse riferito, con formula condensata, ad Ecclesiaste 4, 3: «e più felice degli uni e degli altri, chi ancora non è, e non ha visto le malvagità che si commettono nel mondo».

<sup>48</sup> «chi accresce la conoscenza accresce il dolore». Cfr. Ecclesiaste 1, 18 «dov'è molta sapienza è molta molestia e chi accresce il sapere aumenta il dolore».

<sup>49</sup> W. Siti, *Iride*, in «Rivista di Letteratura italiana», I, 1, 1983, p. 116.

<sup>50</sup> Probabilmente "lokum" o "loukoum", dolcetti gelatinosi diffusi nelle regioni balcaniche e in Medio Oriente fatti di amido e zucchero e aromatizzato con arancia, acqua di rose, pistacchi, limone, mandorle, spezie, menta o cannella.

<sup>51</sup> Probabilmente ci si riferisce ad una protesta mossa da Siti a proposito della definizione della parola 'eterosessuale' o 'omosessuale' data nel Dizionario UTET.

## Lettera 6. Franco Fortini a Walter Siti, [28 novembre 1980]

Milano 28 nov. <embre> 1980

[1] Caro Walter, ho riletto ora il tuo contributo per F. F.<sup>52</sup> (per il tuo libro<sup>53</sup> - sai quanto sia felice della sua comparsa - è tutt'altro il discorso da farti, anzi, e difficile e strano, vedrò) ed ho capito quanto fossi fazioso partendo dalle ultime righe invece che dalle prime. [2] Mi pare che tu abbia straordinariamente bene capito il senso del 'tarlo' e del 'legno morto'. Dunque: distanza/attesa/negazione negata come gelo ardente/stile sublime come tendenza al centro/riduzione dell'indice di rifrazione [ma questa formula non è in un mio testo di poetica, forse in *L'Ospite Ingrato*?<sup>54</sup> Non rammento bene, ora] /volontarismo/oscillazione fra 'speranza' di eternità e accettazione della deperibilità.<sup>55</sup> Mi pare perfetto. Ed è anche verissimo che, per me, ogni sacrificio deve avere un compenso e che la «continua autodifesa allude, nonostante tutto, a una totalità: Faust che vuole salvare *anche* l'anima».<sup>56</sup>

[3] Non posso rifiutare questo specchio, strettamente metapsicologico. Posso solo invitarti, ultima autodifesa!, a considerare che era previsto, per così dire, nella cieca strategia privata, un (parziale) oltrepassamento della torsione manieristica e della ossessione del limite. In *Una Obbedienza*<sup>57</sup> c'è torsione e ossessione, portate al massimo, ma c'è anche *Il nido*<sup>58</sup> e, soprattutto, *Leggendo una poesia*<sup>59</sup> che mi paiono molto meno manieristiche e ossesse. «Ne la note che vien- che ormai sola me val»,<sup>60</sup> sono pur pronto ad abbandonarmi al trauma, mostrarmi impreparato, *essere* 'impaurito scolaro'<sup>61</sup> (il che, lo so bene, non significa saper far poesia);

<sup>52</sup> W. Siti, *Il tarlo*, in *Per Franco Fortini: contributi e testimonianze sulla sua poesia*, a cura di C. Fini, Padova, Liviana Editrice, 1980, pp. 173-185.

<sup>53</sup> W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana* cit.

<sup>54</sup> F. Fortini, *L'Ospite ingrato. Testi e note per versi ironici*, Bari, De Donato, 1966, poi in Id., *L'ospite ingrato. Primo e secondo*, Casale Monferrato, Marietti, 1985 e in Id., *Saggi ed epigrammi* cit.

<sup>55</sup> Cfr. W. Siti, *Il tarlo* cit.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>57</sup> F. Fortini, *Una obbedienza* cit.

<sup>58</sup> F. Fortini, *Il nido*, in *Una obbedienza* cit., poi in Id., *Paesaggio con serpente* cit., e in Id., *Tutte le poesie* cit., pp. 469-473. Si ha già testimonianza della composizione di questa poesia in F. Fortini lettera del 1974 a G. Giudici, Milano, Centro Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale, Giovanni Giudici, Serie «Corrispondenza», fascicolo «FORTINI FRANCO» e in F. Fortini, G. Giudici, *Carteggio 1959-1993*, a cura di R. Corcione, Firenze, Olschki, 2019, lettera n. 38, 136. La poesia apparve per la prima volta sul «Manifesto» il 30 gennaio 1979.

<sup>59</sup> F. Fortini, *Leggendo una poesia*, in Id., *Una obbedienza* cit., poi in Id., *Paesaggio con serpente* cit., e in Id., *Tutte le poesie* cit., pp. 480-481.

<sup>60</sup> G. Noventa, *Che tristezza, de giorno... (Su motivi di Villanova)*, in G. Noventa, *Versi e poesie*, a cura di F. Manfriani, Venezia, Marsilio Editori, 1986, p. 18.

<sup>61</sup> Sembra essere citato a memoria, con un piccolo errore (come mostra l'impiego del più comune termine impaurito in luogo del corretto *spaurito*), l'ultimo verso della poesia di Vittorio Sereni *Il grande amico*: «Un disincantato soldato. / Uno spaurito scolaro». La citazione sembra essere stata cara a Fortini poiché torna in almeno altri due suoi saggi di quegli anni (cfr. F. Fortini, *Oltre il paesaggio e Ancora per Vittorio Sereni*, ora in Id., *Nuovi saggi italiani 2*, Milano, Garzanti, 1987. p. 180 e p. 185).

ma aiutatemi allora voi, traumatizzati professionali, specialisti in impreparazione, marginali centrali! [4] Quando arrivo alle tue ultime righe,<sup>62</sup> anche vostra è la colpa se in odio alla civetteria del 'male' e del 'riformismo' raccolgo i miei stracci e la sfida e rivendico il centro, il piacere del bene e l'utopia della 'rivoluzione' di ciascuno e di tutti. Ti abbraccia il tuo  
Franco Fortini

AFF., [1] p. su 1 c., 29.5x21 cm. Fotocopia di ms a penna nera. carta intestata: "Fortini. 28, v. Legnano. 20121 Milano." riportato in alto a sinistra del foglio. Firma ms in calce. Sul margine superiore destro del *recto* compare a matita il n. 3. Lettera datata. Presenti nell'angolo inferiore destro del *recto* disegni a penna blu di altra mano rispetto a quella dell'autore. Supporto cartaceo leggermente macchiato.

### Lettera 7. Walter Siti a Franco Fortini, <dopo il 13 dicembre 1980>

Caro Franco,

[1] ti mando con un po' di ritardo il saggio<sup>63</sup> di cui ti ho parlato; speravo che la sua fine coincidesse per me con un periodo di festa, e invece sono afflitto da un noiosissimo continuo disturbo alla gola (parestesie ipofaringee)<sup>64</sup> che mi rovina il riposo. Naturalmente è di origine nervosa: passerà. Tu come stai?

[2] Il saggio non è proprio finito: in fondo a ogni pagina ci sono indicazioni bibliografiche molto sommarie che devono essere sostituite con le note che trovi ancora ammucchiate in fondo, peraltro senza numero di pagina ecc. Non escludo poi di aggiungere o modificare qualcosa in seguito a ulteriori letture; come vedrai, è un'ipotesi che potrebbe aprire su anni e anni di lavoro. [3] Anzi, la mia fatica maggiore adesso credo che debba essere quella di respingere la tentazione di rimettermi subito a fare dei saggi accademici su alcuni paragrafi che mi interessano particolarmente. Se cedo ora, poi per tutta la vita farò esclusivamente lo storico della letteratura, e purtroppo non me lo posso permettere: sono troppo squilibrato. Tra uno studio e l'altro, che restano comunque i miei punti fermi, gli esiti di cui sono sicuro, ho bisogno di avvicinarmi al centro dei miei sogni e delle mie incomprensioni.<sup>65</sup> anche se i progetti di felicità mi

<sup>62</sup> In *Il tarlo*, p. 185: «È stato proprio Fortini che ci ha insegnato a leggere le sue poesie pensando anche ad altro. Non è escluso che le mie ultime osservazioni nascano da una doppia resistenza: psicologica, perché lo sento come giudice, io che difendo il piacere del male; politica, perché avendo accettato il riformismo accuso il suo stile di insinuare un'idea di rivoluzione che maschera un rifiuto orgoglioso».

<sup>63</sup> Potrebbe trattarsi di W. Siti, *La "seconda vittoria" di Pasolini* cit., confluito poi in W. Siti, *Quindici riprese* cit., pp. 202-218.

<sup>64</sup> Siti racconta che si trattasse in realtà di *Globus hystericus*, disturbo di origine nervosa (sensazione di sentire la gola ostruita da un corpo estraneo) di cui soffriva anche A. Moravia.

<sup>65</sup> Inizia qui a delinearsi il progetto di scrivere un romanzo. *Scuola di nudo* cit. vedrà infatti una prima stesura a partire dal 1982.

sono stati - letteralmente - ricacciati nella strozza.

[4] Sono stato a Roma e ho cercato Alfonso, ma non sono riuscito a trovarlo in una settimana: evidentemente era fuori con tutta la famiglia, ma riproverò. Spero che possiamo vederci presto, magari quando hai letto questa roba potresti darmi un colpo di telefono. Ti abbraccio.

P.S. Ho visto che il povero Terruggi di *Luisa e il Presidente*<sup>66</sup> nella tua quarta di copertina viene spietatamente chiamato Terruggi; evidente contaminazione con Perugi.

Ciao  
Walter

AFF, [1] c.; 28x22 cm. Ds a inchiostro nero con n. 3 riportato a matita sul margine superiore destro del *recto*. Anno ricavato dal testo della lettera. Il supporto presenta una macchia rotonda nella parte centrale inferiore del testo che, tuttavia, non danneggia la scrittura. Disegni a penna rossa di mano del destinatario sul margine inferiore sinistro. Firma autografa a penna nera in calce.

### Lettera 8. Franco Fortini a Walter Siti, <fine 1980/inizio 1981>

[1] Caro Walter, leggo il tuo saggio.<sup>67</sup> A parte la acutezza estrema e l'accordo con le conclusioni debbo dirti che mi pare avere il difetto di restare tutto dentro la tematica e il lessico mentale pasoliniano. Di quella tematica e di quel lessico ho una radicata disistima; mi pare qualcosa che va smontato nelle sue fonti e tradotto in modo da mostrarne la leggerezza o meglio: il suo peso di verità *traducibile*. Tu invece lo inserisci in un contesto o quadro socio-analitico dandogli maggiore dignità. Continuo invece a credere che, con Pasolini, si debba procedere con più vecchi strumenti, identificando cioè quelle scritture nelle quali il 'verbale' travalica l'ideologico per attingere ad una ideologia di 'secondo' (o 'poetico') grado; e *su quelle* pronunciare analisi e giudizio. Altrimenti si corre il rischio di parificare tutte le scritture pasoliniane (e i comportamenti biografici) in un unico testo privo di gerarchie interne; col risultato di attribuire eccessiva importanza a quelli che mi sono parsi sempre ingarbugliati, quando non insensati, ideologhemi dall'inautentico, drammatizzazioni gratificant<i> di atteggiamenti di fuga; da adibire a 'francesi'<sup>68</sup> <dello> scorso decennio.

[2] Può darsi che la mia lettura sia stata un po' veloce e la mia intolleranza per l'argomento un po' eccessiva: ma sinceramente non riesco a cogliere il centro di quelle riflessioni, in sé ben viste, ben scritte. La 'tragica' opposizione consumismo-eros perverso mi pare perdere oggi

<sup>66</sup> U. Terruggi, *Luisa e il Presidente*, Torino, Einaudi, 1980, quarta di copertina a cura di F. Fortini. Da segnalare che nella copia da me consultata, conservata presso la Biblioteca di Area Umanistica dell'Università di Siena, l'errore individuato da Siti è presente.

<sup>67</sup> W. Siti, *La "seconda vittoria" di Pasolini* cit.

<sup>68</sup> Riferito al pensiero di M. Foucault e all'opera di L. Althusser, *Per Marx*, trad. it. di F. Madonia, Roma, Editori Riuniti, 1974.

i caratteri epico-epocali che avrebbe voluto avere in Pasolini. Sarà forse che i miei consumi, come il mio eros, si riducono. Ma se fossero falsi problemi? Se la genialità di Pasolini fosse altrove, al di là di tutte le sue balle su San Paolo?<sup>69</sup> Insomma, sono persuaso che di quell'opera si possa parlare solo prendendo il massimo della distanza intellettuale. Non mi pare sia il tuo caso.

[3] Concordo invece sulla importanza e il valore del rifacimento 'canceroso'<sup>70</sup> delle friulane.<sup>71</sup>

Ma perché parlare di inediti (inverificabili)?

[4] «Chi va a cena col diavolo porti il cucchiaino lungo» dice un proverbio tedesco. Per andare a cena, non con Pasolini ma col diavolo che lo cavalcava, portati un cucchiaino, o raffio, lunghissimo.

(Non temo - temo che queste mie prediche non ti giovino. *Was ziehst du mich in di<e>se düstern Gänge? Faust*, v. 6173)<sup>72</sup>

Tuo Franco Fortini

AFF, [2] p. su 1 c.; 21 x 15 cm. Fotocopia di lettera ms. (presumibilmente scritta a penna stilografica) e con n. 1 a matita sul margine superiore destro del *recto*. Carta leggermente macchiata.

La citazione dal *Faust* presente al par. 4 riporta una lezione scorretta in ms. corretta tramite confronto con l'edizione del *Faust*, a cura di F. Fortini, Milano, Mondadori, 1987 (I ed. 1970).

## Lettera 9. Franco Fortini a Walter Siti, [1 agosto 1982]

71, via di Montemarcello, 19031 Ameglia

1 agosto 1982

[1] Caro Walter, per informarti che iersera, dopo aver cercato di raggiungermi per telefono, è arrivato qui il De Angelis, alterato e quasi certamente sotto droga, allarmatissimo per una lunga e sconclusionata lettera del Di Ruscio<sup>73</sup> dove ripetutamente si affermava avere Siti certificato che

<sup>69</sup> Si riferisce probabilmente all'idea di sceneggiatura avuta da Pasolini nel 1968, ripresa poi nel 1974, per la sceneggiatura di un film, *San Paolo*, che non vedrà mai, in realtà, la luce. L'idea pasoliniana era quella di ambientare la vicenda di San Paolo nel mondo contemporaneo avvalendosi di un gioco di trasposizioni grazie alle quali interpretare il cristianesimo delle origini come una sorta di resistenza alle leggi dominanti dell'Impero, attraverso, inoltre, l'identificazione tra Pasolini e la figura del Santo. (Vd. anche W. Siti, *La "seconda vittoria" di Pasolini* cit.).

<sup>70</sup> Vd. W. Siti, *La "seconda vittoria" di Pasolini* cit., par. 9, pp. 97-100.

<sup>71</sup> P.P. Pasolini, *La meglio gioventù*, Firenze, Sansoni, 1954.

<sup>72</sup> «Perché mi trai per questi anditi tetri?»: frase che apre la scena *Galleria oscura*, *Faust - Mefistofele*, *Faust II*, atto I, tratto da J.W. Goethe, *Faust*, trad. it. a cura di F. Fortini, Milano, Mondadori, 1987, pp. 546-547.

<sup>73</sup> L. Di Ruscio. Probabilmente si fa riferimento ad un'incomprensione riguardo alcune vicende editoriali di casa Einaudi di cui si troverebbe conferma in C. Carena, G. Einaudi Editore lettera del 29 aprile 1983 a F. Fortini, P.V. Mengaldo e W. Siti, Torino, Archivio di Stato di Torino, Einaudi, Einaudi, Serie «Corrispondenza con collaboratori italiani», cartella 83, fascicolo 1263 («Fortini»), n. 1197, in cui Carena mette al corrente i destinatari sui programmi di poesia contemporanea della «Collezione di poesia» di Einaudi, che prevede in pubbli-

i versi del primo e quelli del secondo sarebbero comparsi “insieme”; a contrasto, secondo Siti, a possibile armonia secondo D.<i> R.<uscio>. Il D.<e> A.<ngelis> interpretava quell’ “insieme” come in un medesimo volumetto; *inde*<sup>74</sup> furori.

[2] L’ho calmato come ho potuto, considerando irragionevole l’ipotesi; irragionevolezza della quale, non si sa mai, ti chiedo conferma. È seguita una breve accesa disputa, non sui versi di D.<e> A.<ngelis> (credo si sia tutti d’accordo sul loro valore e significato) ma sulle sue idee e opinioni. Di qui gesti inconsulti del D.<e> A.<ngelis>, ingiurie a Ruth che non c’entrava per nulla. Il poveretto minacciava ecc., poi si accampava sotto casa, da dove con santissima pazienza due nostri conoscenti capitati per caso riuscivano a farlo uscire e, a mezzanotte, a fargli riprendere un treno per Milano. Con questa vi ho voluto avvertire, caso mai dovesse cercarvi o visitarvi.

[3] Alla tua ultima, caro Walter, debbo una risposta così complessa che ha assunto la forma di un articolo o soggetto; difficile tema e difficile da pensare.

[4] Per quanto riguarda le poesie del D.<e> A.<ngelis> ritengo nulla vi sia di mutato, usciranno regolarmente. Datemi un cenno di ricevuta e confermatemi che la mia lettura del D.<i> R.<uscio> era attendibile.

AFF, [1] p. su 1 c., 21x15 com. Fotocopia di ds. non firmato. Sul margine superiore destro compare a matita il n. 4. Lettera datata.

### **Lettera 10. Walter Siti a Franco Fortini, <9 settembre/primi di ottobre 1990>**

Caro Franco,

[1] esco dal telegiornale, dove lo speaker dava notizia di una visita a Roma del ministro degli esteri iracheno. Che dice: il ritiro delle truppe dal Kuwait<sup>75</sup> è subordinato al ritiro di Israele dai territori arabi occupati.<sup>76</sup> Commento dello speaker: le solite sparate propagandistiche e deliranti, che rendono inevitabile una soluzione bellica della crisi. Era il TG1, ma se fosse stato il TG2 sarebbe stato lo stesso, e sul TG3 cambia di poco.

---

cazione per il 1983 *Millimetri* di M. De Angelis e *Nuovi poeti italiani 3*, a cura di W. Siti. Per il 1984 sarebbe stata poi prevista la pubblicazione di un’antologia delle poesie di L. Di Ruscio, infine non pubblicata, di cui si è occupato lo stesso Siti negli anni 1981-1982 (cfr. lettere da Di Ruscio a Fortini del 30 luglio 1981 e da Fortini a Di Ruscio del 7 ottobre 1981 e del 28 giugno 1982, conservate presso AFF di Siena).

<sup>74</sup> La formula usata, che Fortini traduce solo in parte, è quella latina *inde ira*.

<sup>75</sup> Riferito all’invasione del Kuwait da parte dell’Iraq, del 2 agosto 1990, che determinerà lo scoppio, nel gennaio del 1991, della Prima Guerra del Golfo. La dichiarazione del ministro degli esteri iracheno menzionata in questo paragrafo verrà probabilmente ripresa da G. H. W. Bush nel discorso che pronuncerà il primo di ottobre alle Nazioni Unite, in cui il presidente americano avrebbe definito “evitabile” una guerra con l’Iraq, accennando poi a una possibile risoluzione del conflitto arabo-israeliano se il Kuwait fosse stato evacuato.

<sup>76</sup> Palestina e Libano.

[2] Leggo sull'*Espresso* un articolo di Bocca che ti definisce "una macchietta dell'estremismo intellettuale",<sup>77</sup> uno che confonde la politica con le proprie pulsioni infantili. Perché hai detto, credo, che consideri una iattura per l'umanità il predominio del modo di vita americano.

[3] Ma che succede? Sono tanti, quasi tutti hanno dalla loro parte tutti i mezzi e molte ragioni. Vien voglia di avere torto, di testimoniare il torto per i secoli futuri: di creare una setta di marrani che si riconoscono alzando gli occhi al cielo e si ritrovano nelle cantine. Oppure astenersi da tutto, coltivando decenze élitarie da totalitarismo imperante: ma davvero siamo a Montale 1927?

[4] È in atto il più spaventoso genocidio della storia, decine di milioni di individui sulla terra muoiono di fame e di stenti o vivono una vita al di sotto di ogni umana dignità - un evento storico rispetto al quale l'olocausto ebraico è quasi un'opera di bene, con la differenza che questa volta le SS (o almeno i contadini polacchi che vedono uscire il fumo e tranquillamente inzuppano il pane nelle scodelle)<sup>78</sup> siamo noi. È questo senso di colpa rimosso che ci rende tutti così incapaci di reagire?

[5] Se nel mondo si affermasse un poco di giustizia, la nostra vita di occidentali benestanti dovrebbe per forza peggiorare, è questo che ci ferma? Quasi me lo auguro, perché altrimenti vuol dire che *non c'è niente a cui reagire* e noi siamo davvero dei malati o dei bambini.

[6] Forse ha ragione chi garantisce che il capitale pian piano riuscirà ad assicurare a tutti un tozzo di pane, che i servi saranno messi in condizione di non inquietare più, con il loro aspetto macilento le loro rabbie fuori luogo, i padroni seduti a tavola; insomma tutti staremo un po' meglio, basta avere pazienza, ah se i sanculotti l'avessero saputo!

[7] Perché portare il lutto per ciò che poteva essere e non è stato, per le culture di popoli di cui non resterà traccia? Altri popoli nasceranno, altre differenze culturali da difendere, l'opposizione è prevista e va macinata al momento. Perché non pensare a star meglio e stop, se questa è la legge della storia? Un mese fa sono stato a Dresda, dove tutti facevano code lunghissime per comprare sciocchezze ai chioschi dei proto-capitalisti che si erano messi anche il vestito gessato, tanto erano fieri di provenire da Brecht.<sup>79</sup>

[8] Tutti i martedì e giovedì dalle quattro alle dieci vado all'ostello della Caritas<sup>80</sup> e ritorno spesso con il bisogno di piangere, per quello che vedo, perché non ho voglia di diventare amico di nessuno là, perché dovrei regalare i miei soldi e mettermi a vivere la loro vita, considerato un

<sup>77</sup> G. Bocca, *Per Bocca degli altri* cit.: qui l'autore definisce Fortini «una macchietta dell'estremismo intellettuale» in risposta all'articolo di F. Fortini, *La guerra del mio nemico*, in «Il Manifesto», 26 agosto 1990.

<sup>78</sup> La frase «i contadini [...] scodelle» viene esattamente ripresa nel romanzo di W. Siti, *Scuola di nudo* cit., p. 502; poi in W. Siti, *Il dio impossibile*, Milano, Rizzoli, 2020, p. 429.

<sup>79</sup> Bertolt Brecht, *L'opera da tre soldi*, 1928. Il 'vestito gessato' è il classico 'abito buono' che viene indossato per andare a teatro.

<sup>80</sup> Del volontariato presso l'ostello della Caritas viene fatta menzione anche in *Scuola di nudo* cit., cap. 17, 2.

cretino da tutti loro che invece si farebbero tagliare una mano per arrivare a vivere come l'impiegato del terzo piano, che disprezzo.

[9] A gennaio parto per il Guatemala,<sup>81</sup> non sarà anche quella una fuga? Quanti saranno come Rigoberta?<sup>82</sup> Il bene si sa che non lo si può fare per forza.

[10] La soluzione purtroppo mi è chiara, la risposta non è dubbia se diventa metafisica: "La legge della storia è così, e infatti odio la storia; fin che dura il mondo hanno ragione, quando il mondo finirà avranno torto, e per sempre; non voglio arricchire e basta perché voglio essere leggero quando entrerò nel non-essere". Ma ho passato la vita a vergognarmi di questi pensieri che mi venivano spontanei, a considerarli il frutto delle mie deformità psicologiche, non ditemi che adesso sono quelli buoni.

[11] Se no che resta? Sperare che il capitalismo faccia cràc, che la droga e la violenza interna se lo mangino, che Ali dagli occhi azzurri<sup>83</sup> giunga dalla Tunisia? Mi par d'essere Mena Malavoglia<sup>84</sup> che aveva un poco di serenità solo quando la casa del nespolo andava in rovina. O aspettare che la gente capisca che le emozioni altrui valgono più di un po' di benessere, che si diffonda una cultura della solidarietà, passare da Montale 1927 a Leopardi 1836?<sup>85</sup>

[12] Ma se tutti diventeranno capaci di sciogliere criticamente gli inganni, allora l'armoniosa socialdemocrazia senza violenze si affermerà: dunque i coglioni che possiedono l'orbe terraqueo<sup>86</sup> hanno ragione, dunque siamo noi gli ossessi e gli immaturi. Non so più che cosa pensare, se non chiedere agli amici che pensano meglio di me di darmi una mano. Io in te ho molta fiducia, lo sai. Ti saluto e ti abbraccio con affetto.

Walter

P.S. Ho cambiato numero di telefono, l'attuale è 06/3746340

<sup>81</sup> Il viaggio compiuto in Guatemala all'inizio del 1991 viene romanizzato in *Scuola di nudo* cit.

<sup>82</sup> Rigoberta Menchù (1959): attivista guatemalteca, Premio Nobel per la pace 1992.

<sup>83</sup> Personaggio ricorrente nell'opera di P.P. Pasolini. Ne troviamo una prima traccia nella poesia *La profezia* contenuta inizialmente in *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1964, dove si legge: «Ali dagli Occhi Azzurri / uno dei tanti figli di figli, / scenderà da Algeri, / su navi a vela e a remi». La poesia confluirà poi, leggermente mutata, nella raccolta di racconti uscita per Garzanti nel 1965 (che comprende scritti dal 1950 al 1965), che prenderà il titolo di *Ali dagli occhi azzurri*. Nel volume il titolo è spiegato alla fine di un'apposita *Avvertenza*, in cui Ninetto, parlando dei Persiani, dichiara profeticamente: «I Persiani, dice, si ammassano alle frontiere. / Ma milioni e milioni di essi sono già pacificamente immigrati, / sono qui, al capolinea del 12, del 13, del 409 / [...] / Il loro capo si chiama: / Ali dagli Occhi Azzurri»; in P.P. Pasolini, *Ali dagli occhi azzurri*, Milano, Garzanti, 1965.

<sup>84</sup> È una delle protagoniste di *I Malavoglia* di G. Verga, figlia di Bastianazzo, nota come Sant'Agata, donna semplice, operosa e dedita alla famiglia.

<sup>85</sup> L'accento è probabilmente riferito a un auspicato cambio di pensiero dall'individualismo montaliano (nel 1927 esce la seconda edizione, ampliata, degli *Ossi di seppia*) a una solidarietà partecipe dell'altro di stampo leopardiano (cfr. *La ginestra*).

<sup>86</sup> Cita una lettera di Leopardi a P. Brighenti del 22 giugno 1821 in cui si legge: «Amami, caro Brighenti, e ridiamo insieme alle spalle di questi coglioni che possiedono l'orbe terraqueo». Il passo sarà citato anche in *Scuola di nudo* cit., p. 298.

AFF., [2] p. su 1 c. 28x22 cm. Ds stampato da computer a inchiostro nero; sul margine superiore destro del *recto* compare n. 6 a matita. Sul margine inferiore è riportata numerazione ds delle pagine: 1 *recto*/2 *verso*. Firma ds.

### **Lettera 11. Walter Siti a Franco Fortini, <15 novembre/fine dicembre 1990>**

Caro Franco,

[1] non sapevo che la risposta alla mia ingenuissima lettera sarebbe arrivata tanto presto; grazie del libro,<sup>87</sup> che è molto bello. La penso quasi dappertutto come te, devo farmi curare? In alcune zone (il diario da Gerusalemme, le pagine sui terroristi, tutto il finale) è bello come le tue poesie più belle, e commovente, anche: la solitudine di uno che odia la solitudine. Io ho imparato ad amarla, e mi ritengo un po' vile per questo.

[2] Vorrei parlarti di quel tuo benedetto stile: in almeno tre o quattro punti del libro c'è una frase del tipo "mi rileggo, e mi accorgo che" - lo guardi da fuori, quello stile marmoreo e arrogante, ti domandi che cosa lo ha fatto diventare così: quello stile è il personaggio di un romanzo che non scriverai mai. Un desiderio inconsapevole di renderti odioso, tu dici; certo, ma anche un terrore, direi. Di che cosa? Di dare troppa importanza a te stesso? Di non rivelarti all'altezza del tuo ideale di te? Come se ser Durante avesse dato retta alle consolazioni della donna gentile...<sup>88</sup>

[3] Dico questo non solamente per fare della psicologia: mi sta venendo il sospetto che proprio la composizione chimica del nostro 'bisogno di opposizione' sia in questi frangenti un elemento *politico* importante. La scienza, quando non può essere sperimentata collettivamente, si degrada a coscienza; il gioco del capitale è ridurci a mostri, a violenti, a solitari, a *scrittori*. Che fare? Recuperare la complicità con quelli che vogliono opporsi, amarli, vivere con loro, ritrovare insieme a loro la lucidità critica e operativa. Ma se non è possibile, attraversare il nostro esser-ridotti-a-casi-clinici per evitare che si indurisca intorno a noi. Ogni stile è, naturalmente, un neutralizzatore consegnato nelle mani dei nostri nemici; ma almeno rendergli la vita difficile, non inspessirlo, cercare la lingua che i compatrioti parleranno negli anni a venire, ma sì, con una mano che sembri non avere nervi.<sup>89</sup> Insomma, sogno un tuo 'ultimo tempo' in cui i muri di ghiaccio crollino...

[4] Con che coraggio ti parlo di queste cose, io che non ho nemmeno un decimo della forza e dell'onestà che hai tu - con quello dell'amicizia, spero. E poi fuori il rospo: te ne parlo perché sono impiccato in un romanzo,<sup>90</sup>

<sup>87</sup> F. Fortini, *Extrema ratio* cit.

<sup>88</sup> Nella *Vita nova*, dopo la morte di Beatrice, Dante trova consolazione nelle attenzioni della "donna gentile", personaggio identificato successivamente nella Filosofia.

<sup>89</sup> Cita G.I. Ascoli, *Proemio*, in Id., *Scritti sulla questione della lingua*, a cura di C. Grassi, Torino, Einaudi, 1975, p. 31, il quale scrive a proposito di Manzoni: «quel Grande, che è riuscito, con l'infinita potenza di una mano che non pare aver nervi».

<sup>90</sup> W. Siti, *Scuola di nudo* cit., primo romanzo di W. Siti: iniziato nei primi anni Ottanta e uscito

come sai, che occuperà i miei anni dai trentacinque ai quarantacinque e che, se sarà un fallimento, farà fare a Minosse tre o quattro giri di coda in più quando mi avrà davanti; ma se riuscirà sarà su questo. [5] La storia di un uomo indegno che decide di attraversare la propria indegnità per provare a nascere, e quando crede di esserci riuscito scopre di essersi consegnato al conformismo: quella che era la sua tara peggiore era anche la sua dote migliore. Non mi ci è voluto molto a capire che questo 'autotratto di un mostro' è, adesso, una storia politica; sulla 'quantità di niente' necessaria a un uomo per rivendicare un'idea della vita che non sia semplice adorazione del fatto compiuto. Resta il fatto che posso scriverla solo sotto forma di un insuccesso, di un individuo che non sopporta quel 'peso di niente' su di sé. [6] Mi ha colpito il fatto che per dire dell'erotismo che lo 'tiene buono' durante tutto il romanzo ho usato proprio la metafora dell'erotismo carcerario, su cui tu hai alcune frasi molto belle. Sarebbe buffo se, dopo essere stati amici per tanti anni, ci dovessimo rammaricare di non esserci conosciuti abbastanza.

[7] Quando torno dal Guatemala verrò a Milano e si farà una chiacchierata, per ora ti abbraccio.

Walter

AFF., [2] p. su 1 c., 28x22 cm. Ds in inchiostro nero stampato a computer con n. 7 riportato a matita sul margine superiore destro del *recto*. Sul margine inferiore compare la numerazione ds delle pagine: 1 *recto*/ 2 *verso*. Firma ds. Supporto cartaceo leggermente sgualcito.

## Lettera 12. Walter Siti a Franco Fortini, <fine agosto 1993><sup>91</sup>

Caro Franco,

[1] come stai? Che hanno detto quelli della biopsia? Volevo telefonarti ma mi sono accorto che non mi andava di sentire certe notizie per telefono. Spero di poterti tornare a trovare, voglio dire spero che a te ti vada. Lo sai che su di me puoi contare per parlare di *qualunque cosa*, vero? O anche non parlare.

[2] Finalmente mi sono liberato delle ultime correzioni al libro<sup>92</sup> e ho letto il tuo Pasolini.<sup>93</sup> Non so per quale imbecillità pensavo di conoscerlo, avendo letto i tuoi saggi: trattasi di cosa completamente diversa, emozionante, anche un po' buffa. Indispensabile a chi vorrà fare storia di quegli anni.

[3] Purtroppo a me non è riuscito di 'storicizzare', perché sono troppo

---

per Einaudi nel 1994. Nelle prime pagine del romanzo, dichiaratamente autobiografico, l'alter-ego dell'autore dichiara di avere trentacinque anni.

<sup>91</sup> Per un'integrazione riguardo il rapporto tra Siti, Fortini e Pasolini che emerge da questa lettera rimando al saggio di S. Cucchi, «*Tu m'obsédés toujours, même quand tu n'es pas là*» cit., pp. 245-254.

<sup>92</sup> W. Siti, *Scuola di nudo* cit.

<sup>93</sup> F. Fortini, *Attraverso Pasolini* Torino, Einaudi, 1993, poi a cura di V. Celotto e B. De Luca, Macerata, Quodlibet, 2022.

coinvolto dai vostri stessi problemi: ho letto il libro come un 'contrasto' medievale tra due eterne attitudini dello spirito, cosa che non si dovrebbe mai fare, temo.

[4] Sul piano sociologico-politico l'unica cosa che mi veniva in mente leggendo era "ma quanto li prendevano sul serio gli scrittori in quegli anni". Si sa che gli scrittori non sono mai molto lucidi, hanno altro da fare. Mi pare che negli ultimi vent'anni abbiano perso, fortunatamente, un bel po' del loro prestigio intellettuale, e la letteratura non può che guadagnarci. (Riusciremo ad avere degli intellettuali che non siano professori universitari né pulcinella televisivi, e che contemporaneamente non abbiano come loro principale preoccupazione quella di scrivere romanzi e poesie?)

[5] Mi sono intestardito sul piano, come dire, esistenzial-estetico: la benedetta questione della moralità di un letterato. Il problema non è, ovviamente, se un uomo moralmente indegno possa essere buon poeta, è chiaro che sì e che lo sapevate tutt'e due. E lui<sup>94</sup> sapeva, certamente, di essere un uomo moralmente (e politicamente) poco affidabile. [6] Il problema è piuttosto, mi pare: è lecito a uno scrittore sfruttare senza scrupoli qualunque tema per comporre un bel testo? La morte del padre per descrivere una bella scena di funerale, l'incendio dove muoiono cinque bambini per studiare gli effetti di luce sull'asfalto? E allora perché non tutto l'armamentario del marxismo per incresparsi di qualche brivido la tragedia di un omosessuale o per epicizzare la morte di un adolescente? Da questa mancanza di scrupoli l'opera d'arte in quanto tale esce sminuita? No, dirai forse tu, l'uomo che la scrive in quanto tale ne esce sminuito. Ma è qui che le cose si complicano.

[7] Tu e quelli dei Quaderni<sup>95</sup> ci tenevate a distinguere tra il 'signor P.<asolini>' che ha scritto bellissime poesie e 'il poeta P.<asolini>': pretendendo, ingenuamente mi pare, che anche lui distinguesse. Ma lui non poteva, per l'elementare ragione che la sua poesia nasceva proprio dal suo non poter nemmeno per un minuto essere 'il signor P.<asolini>'; la sua poesia *consiste* nel rancore di non poter essere un uomo. Forse tu hai in mente una poesia che distilla la vita, e resisti all'idea di una poesia che succhia e invade la vita. Ammetti che ci sia poesia *nonostante* l'ignobiltà ma sei renitente di fronte a una poesia che esiste *in grazia* dell'ignobiltà.\*

[8] O meglio, forse tendi a dare a un certo tipo di cultura la colpa dell'esistenza di quei mostri, e allora giù con il D'Annunzio di Serra<sup>96</sup> eccetera; ma se quei mostri esistessero proprio in natura, voglio dire sotto qualunque regime culturale per noi ipotizzabile? Se fosse così, che ce ne faccia-

<sup>94</sup> P. P. Pasolini.

<sup>95</sup> Rivista «Quaderni piacentini», fondata da P. Bellocchio e G. Cerchi, alla quale lo stesso Fortini ha collaborato dal 1961 al 1968 (vd. *Bibliografia di Franco Fortini*, a c. di E. Bassi ed E. Nencini, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 21).

<sup>96</sup> R. Serra, *La Fattura. Episodio di uno studio intorno a Gabriele D'Annunzio*, saggio apparso nel 1911 su «La Voce» e incluso poi nella raccolta *Scritti di Renato Serra*, a cura di Giuseppe De Robertis e Alfredo Grilli, Firenze, Le Monnier, 1931.

mo di quegli animali? Non sarebbe come dire a un fiore “guarda, i tuoi colori sono bellissimi, ma per favore smettila con questa brutta abitudine di attirare gli insetti”?

[9] Certo, uno scrittore che sa di essere combinato così dovrebbe, per decenza, astenersi dalla vita associata: pagare la propria mostruosità col silenzio verbale e esprimersi soltanto attraverso le proprie opere; lui invece sappiamo quanto pretendesse di essere considerato un intellettuale e che tutti discutessero seriamente i suoi giudizi. Su questo tu hai, è ovvio, perfettamente ragione.

[10] Credeva che lo contraddicessero perché era omosessuale e non perché era uno di quei confusionari che la società fa meglio a tenere in quarantena. Il fatto che invece la società l'abbia tanto ascoltato, e continui a farlo, è un pessimo segno: segno che la voglia sincera di capire è storicamente perdente. (Ma non lo è sempre stata?).

[11] La vita associata ha bisogno di false piste. Che il potere negli anni cinquanta si sia servito della ‘battaglia delle idee’ come schermo, per poter fare all'ombra di quei nobili dibattiti gli accordi e gli affari che contavano davvero? [12] Gli scrittori erano una manna, fragili come sono. E lui aveva bisogno di successo. Non solo perché il danaro gli permetteva di comprare i ragazzi, ma anche e soprattutto perché era scivolato in una pericolosa escalation di soggettività: non solo aveva bisogno di servirsi delle posture ideologiche per i propri riusciti exploits stilistici, ma a un certo punto ha cominciato a trovare massimamente emotivi proprio gli scandali che suscitava, e aveva bisogno di suscitare di sempre maggiori per darsi la carica e scrivere ancora. Lo stesso meccanismo del sesso gli funzionava con la scrittura. Per questo è sempre stato, nel fondo, incapace di romanzo: il romanziere di razza sa che non spetta a lui pensare. Il romanzo delimita, in coordinate spazio-temporali, le emozioni che al soggetto è dato provare; mentre la poesia può gonfiarsi come un cancro e richiedere dosi di emozione teoricamente infinite.

[13] Lui poteva soltanto amare il pensiero e pensare l'amore, e farlo sempre più in fretta: tu gli chiedevi di pensare il pensiero, la Morante gli chiedeva di amare l'amore, per questo non sopportava né te né lei. E vi temeva. [14] C'è una cosa che gli studiosi di semiologia teatrale chiamano ‘livello pre-espressivo’: sono gli esercizi che un attore deve fare prima e indipendentemente da qualunque ruolo, per acquistare quella che poi in scena è la *presenza*. Quella cosa per cui se Eduardo<sup>97</sup> girava lo zucchero nella tazza la platea taceva ammirata, mentre se un attore mediocre gira lo zucchero nella tazza gli spettatori si distraggono.

[15] Si ha l'impressione che dagli anni sessanta in poi, da quando cioè avete davvero cominciato a non intendervi più, lui curasse molto il livello pre-espressivo: accumulasse con la sua vita pubblica energia ‘scandalosa’ per spenderla nell'opera e dare all'opera il massimo di udibilità. Non era solo esibizionismo, era che aveva bisogno di recitare perché la pro-

<sup>97</sup> Eduardo De Filippo (1900-1984).

pria soggettività lo emozionasse ancora.

[16] O forse aveva intuito, al solito confusamente, che il rapporto privilegiato non era più quello tra letteratura e politica ma quello tra letteratura e mass-media. Allo scrittore ideologo non si richiede il glamour, allo scrittore mass-mediale non si richiede la serietà; lui ha pagato tragicamente il fatto di trovarsi sul guado e di voler fare tutt'e due le parti in commedia.

[17] Questo è quello che mi passa per la testa in una sera di fine agosto e questo ti ho scritto senza troppo controllarmi; è soltanto per testimoniarti che il tuo libro mi ha fatto ronzare molte cose nel cranio. Sull'efficienza del cranio con questo caldo, non ci giurerei.

[18] Ah ti segnalo, se per caso ci fosse una ristampa, che nelle prime sette righe del libro<sup>98</sup> ci sono tre errori, che è una bella media. Nell'antologia di Spagnoletti<sup>99</sup> non hai letto *L'umile Italia*,<sup>100</sup> credo, ma il poemetto intitolato *L'Italia*<sup>101</sup> poi finito nell'*Usignolo*;<sup>102</sup> il testament non è Cioran ma Coran<sup>103</sup> e la *Meglio gioventù* di Sansoni<sup>104</sup> naturalmente è del 1954.<sup>105</sup>

[19] Ti abbraccio con moltissimo affetto come sai, purtroppo devo spedire questa lettera a Milano perché non ho il tuo indirizzo di Ameglia e la signorina della Sip si è mostrata molto evasiva. Rispondimi anche solo due righe per darmi notizie di te e della tua salute. Non fare la scemenza di pensare che se sei impresentabile è meglio che io non ti veda. Ciao

Walter

\* a) "in grazia". Causale psicologica? Ma separare l'autore dall'opera

AFF., [4] p. su 2 c., 28x22 cm. Ds a inchiostro nero stampato a computer con n. 8 riportato a matita sul margine superiore destro. Sul margine inferiore compare la numerazione ds delle pagine: 1 *recto*/2 *verso*. (p. 1); 3 *recto*/4 *verso* (p. 2). Sul margine superiore sinistro di p. 1 compare a matita il cognome "Siti" di mano del destinatario. Sul margine inferiore destro di p. 2 è presente un appunto ms a matita di mano del destinatario. Entrambe le c. risultano leggermente macchiate, non ne è tuttavia impedita la lettura. A conclusione del par. 7 compare un asterisco che rimanda a una nota a matita (riportata alla fine della trascrizione) presente sul margine inferiore destro di p. 2 riferito a «in grazia»; frase non terminata.

<sup>98</sup> F. Fortini, *Attraverso Pasolini* cit., p. 5.

<sup>99</sup> *Antologia della poesia italiana*, a cura di G. Spagnoletti, Milano, Guanda, 1950.

<sup>100</sup> P.P. Pasolini, *L'umile Italia*, in «Paragone-Letteratura», 1, aprile 1954, pp. 38-43; poi in Id., *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957.

<sup>101</sup> P.P. Pasolini, *L'Italia (1949)*, in Id., *L'usignolo della chiesa cattolica* (V parte), Milano, Longanesi, 1958.

<sup>102</sup> P.P. Pasolini, *L'Usignolo* cit.

<sup>103</sup> P.P. Pasolini, *El testament Coràn*, in Id., *La meglio gioventù*, Firenze, Sansoni, 1954.

<sup>104</sup> P.P. Pasolini, *La meglio gioventù* cit.

<sup>105</sup> Da segnalare che, nell'edizione di *Attraverso Pasolini* curata da V. Celotto e B. De Luca uscita per Quodlibet, l'unico errore corretto è quello relativo ad *El testament Coràn*. Gli altri due errori segnalati da Siti vi compaiono ancora come nella prima edizione Einaudi del 1993.



**Finito di stampare**  
giugno 2025

17  
2025  
I

