



Ticontre
Teoria
Testo
Traduzione

NUMERO 22/2024

ISSN 2284-4473

Rivista semestrale

ISSN 2284-4473

Registrazione presso il Tribunale di Trento n° 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: **Pietro Taravacci**

teseo.unitn.it/ticontre

COMITATO DIRETTIVO

Pietro Taravacci (Università di Trento)
Marina Bertoldi (Università di Trento)
Andrea Binelli (Università di Trento)
Claudia Crocco (Università di Trento)
Matteo Fadini (Fondazione Bruno Kessler)
Camilla Russo (Università di Trento)
Carlo Tirinanzi De Medici (Università di Pisa)

COMITATO DI REDAZIONE

Federica Claudia Abramo (Trento), Giancarlo Alfano (Napoli Federico II), Valentino Baldi (Siena Stranieri), Martina Bertoldi (Trento), Daria Biagi (Roma Sapienza), Andrea Binelli (Trento), Simona Carretta (Bologna), Paola Cattani (Milano Statale), Vittorio Celotto (Napoli Federico II), Antonio Coiro (Pisa), Alessio Collura (Palermo), Paolo Colombo (Trento), Andrea Comboni (Trento), Claudia Crocco (Trento), Federica D'Ascenzo (Chieti-Pescara), Francesco Paolo De Cristofaro (Napoli Federico II), Massimiliano De Villa (Trento), Francesca Di Blasio (Trento), Matteo Fadini (Trento), Giorgia Falceri (Trento), Alessandro Fambrini (Pisa), Fulvio Ferrari (Trento), Sabrina Francesconi (Trento), Daniele Giglioli (Trento), Filippo Gobbo (Pisa), Carla Gubert (Trento), Fabrizio Impellizzeri (Catania), Alice Loda (University of Technology Sydney), Daniela Mariani (Trento-Paris EHESS), Isabella Mattazzi (Ferrara), Adalgisa Mingati (Trento), Giacomo Morbiato (Padova), Valerio Nardoni (Modena-Reggio Emilia), Greta Perletti (Trento), Franco Pierno (Toronto), Chiara Polli (Trento), Stefano Pradel (Trento), Nicolò Rubbi (Trento), Camilla Russo (Trento), Federico Saviotti (Pavia), Gabriele Sorice (Trento), Dominic Stewart (Trento), Paolo Tamassia (Trento), Pietro Taravacci (Trento), Carlo Tirinanzi De Medici (Pisa), Marco Villa (Lonsanna), Alessandra Elisa Visinoni (Bergamo)

COMITATO SCIENTIFICO

Simone Albonico (Lausanne), Federico Bertoni (Bologna), Corrado Bologna (Roma Tre), Fabrizio Cambi (Istituto Italiano di Studi Germanici), Francesca Di Blasio (Trento), Alessandra Di Ricco (Trento), Elisa Donzelli (SNS), Federico Faloppa (Reading), Claudio Giunta (Trento), Declan Kiberd (University of Notre Dame), Armando López Castro (León), Francesca Lorandini (Ferrara), Roberto Ludovico (University of Massachusetts Amherst), Olivier Maillart (Paris Ouest Nanterre La Défense), Caterina Mordegli (Trento), Siri Nergaard (Bologna), Thomas Pavel (Chicago), Giorgio Pinotti (Milano), Antonio Prete (Siena), Massimo Riva (Brown University), Massimo Rizzante (Trento), Andrea Severi (Bologna), Jean-Charles Vegliante (Paris III-Sorbonne Nouvelle), Francesco Zambon (Trento)

INDICE DEL FASCICOLO

Saggi

Nel laboratorio del poeta	7
Uno scartafaccio e due inediti di Mario Luzi <i>Riccardo Sturaro – Università per Stranieri di Perugia</i>	
I cani del Sinai di Franco Fortini	33
Un profilo stilistico <i>Alessandra Perongini – Università degli Studi di Padova</i>	
«Im scheinwerfer der abreise»	55
La poesia dell'esilio di Lea Ritter Santini <i>Chiara Maciocci – Sapienza Università di Roma-Universität Karlova</i>	
Raccontare il caso di cronaca, ripensare il true crime book	71
Su alcuni libri italiani dell'ultimo decennio <i>Gloria Scarfone – Università di Pisa</i>	
Le pagine più belle o le più facili?	91
Prime note sulla letteratura del distacco italiana* <i>Luca Chiurchiù – Università "F. Palacký" di Olomouc</i>	

Teoria e pratica della traduzione

Relitti di un naufragio	122
Le traduzioni di Mallarmé in Italia <i>Elena Coppo – Università degli Studi di Padova</i>	
Der umwerfende Sanger	145
Il Gelsomino di Gianni Rodari in Austria tra traduzione e riscrittura: l'edizione Jugend & Volk del 1983 <i>Giovanni Giri – Università di Firenze</i>	
Tradurre i linguaggi argotici	173
Riflessioni e proposte per la traduzione del verlan <i>Ilaria Vitali – Università di Macerata</i>	



Saggi



NEL LABORATORIO DEL POETA UNO SCARTAFACCIO E DUE INEDITI DI MARIO LUZI

RICCARDO STURARO – *Università per Stranieri di Perugia*

L'articolo si propone di gettare luce nel laboratorio creativo di Mario Luzi e di pubblicare due sue poesie rimaste sino ad oggi inedite. Il primo paragrafo presenta sinteticamente le modalità attraverso cui l'autore componeva le proprie opere e gli strumenti sui quali avveniva tale elaborazione: quaderni, taccuini e block-notes, conservati ora all'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze. Nel secondo paragrafo viene preso in considerazione uno di questi scartafacci e descritto analiticamente, tanto nel suo aspetto materiale, quanto nei suoi contenuti. Il terzo e il quarto paragrafo, infine, sono dedicati agli inediti, intitolati, rispettivamente *È in cielo o in terra* ed *Excursus*. Ciascuna delle due poesie viene pubblicata, accompagnata da una nota filologica e da un commento critico, volto a inserirla nel contesto della produzione luziana.

The article aims to shed light on the creative workshop of Mario Luzi and to publish two of his poems that have remained unpublished until now. The first paragraph briefly presents the methods through which the author composed his works and the tools on which such elaboration took place: notebooks, diaries, and notepads, now preserved at the Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti of the Gabinetto Vieusseux in Florence. The second paragraph considers one of these documents and describes it analytically, both in its material aspect and in its contents. The third and fourth paragraphs, finally, are dedicated to the unpublished poems, titled respectively *È in cielo o in terra* and *Excursus*. Each of the two poems is published, accompanied by a philological note and a critical commentary, aimed at placing it within the context of Luzi's production.

I L'OFFICINA LUZIANA

Fino a oggi, pochi specialisti si sono dedicati a studiare il laboratorio letterario di Mario Luzi, vale a dire a esaminare i supporti su cui egli ha concretamente allestito le proprie opere e a indagare le strategie compositive mediante le quali ha realizzato i suoi lavori. Quanti se ne sono occupati¹ hanno segnalato la preminenza che detengono, all'interno dell'officina dell'autore, elementi come taccuini, quaderni, agende e block-notes, che per brevità chiameremo scartafacci, ricorrendo al nome più inclusivo tra i tanti a disposizione. Secondo il resoconto di Verdino, a partire dalla metà del Novecento, lo scrittore

¹ Ci riferiamo a Stefano Verdino, Giovanni Fontana e Daniele Piccini. Verdino - amico intimo e stretto collaboratore del poeta, oltre che curatore di larga parte della sua produzione - è senz'altro il maggior esperto delle carte luziane. Egli vi ha attinto a piene mani durante la vita di Luzi - quando cioè esse non erano ancora inventariate, ma disposte alla rinfusa nel suo scrittoio - e se ne è servito principalmente per compilare l'apparato del «Meridiano». In seguito, ha condotto la prima ricognizione scientifica di uno scartafaccio luziano, editando un taccuino lasciatogli dall'autore, con le prove di *Notizie a Giuseppina dopo tanti anni*. Da parte sua, Fontana ha studiato i tre block-notes donati dallo stesso Luzi a Maria Corti, per il «Centro Manoscritti» dell'Università di Pavia, che ospitano l'elaborazione dei *Poemi di Su fondamenti invisibili*. Anche Piccini ha descritto un brogliaccio luziano, e precisamente quello contenente gli abbozzi preparatori di *Nel magma*, di proprietà di Verdino, che glielo ha prestato per l'occasione. Cfr. STEFANO VERDINO, *Apparato critico*, in MARIO LUZI, *L'opera poetica*, a cura di STEFANO VERDINO, Milano, Mondadori 1998, pp. 1293-1823; ID., *La poesia di Mario Luzi. Studi e materiali (1981-2005)*, Padova, Esedra 2006, pp. 185-193; GIOVANNI FONTANA, *Il fuoco della creazione incessante. Studi sulla poesia di Mario Luzi*, Lecce, Manni 2002; DANIELE PICCINI, *Sull'elaborazione di Nel magma*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste. Con un'appendice di scritti dispersi*, a cura di PAOLA BAIONI e DAVIDE SAVIO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2014, pp. 3-19.

ellesse simili strumenti a sede preferenziale del proprio esercizio creativo, e li impiegò con intensità crescente, man mano che invecchiava. Su di essi, egli lavorava in modo alacre, anche se non sempre riconducibile a uno schema logico. Capitava, così, che abbandonasse all'improvviso un fascicolo per riprenderlo ad anni di distanza, o che costipasse in uno stesso documento, senza soluzione di continuità, testi tra loro incompatibili, quali promemoria di impegni quotidiani e pensieri privati, prove di liriche, stesure di brani per il teatro, prose, saggi critici, bozze di articoli per riviste e molto altro ancora.²

Quando l'autore morì - novantenne, il 28 febbraio 2005 - l'ingegner Gianni Luzi, suo unico figlio ed erede, trovò ottantacinque scartafacci, da lui utilizzati tra i primi anni Cinquanta e i giorni di poco antecedenti il decesso, mai distrutti e anzi accumulati in casa propria, forse per scelta, forse per caso. Questi pezzi costituiscono il cantiere dei libri luziani, o almeno la più grande porzione superstita di tale fabbrica. L'ingegnere li recuperò e nel 2014 li cedette, insieme ad altri materiali appartenuti al padre, alla Regione Toscana, la quale a sua volta li affidò in comodato d'uso all'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze. L'intero patrimonio giunse qui nel 2015, dove fu catalogato e venne destinato a chiunque volesse consultarlo.³ Benché il *corpus* dei quaderni risulti accessibile al pubblico da quasi un decennio, nessuno, allo stato attuale, si è arrischiato a introdursi, ad estrarne uno o più elementi e a vedere che cosa racchiudano.

Il presente contributo si propone di prendere in considerazione un brogliaccio particolarmente significativo tra quelli del fondo fiorentino, e di adoperarlo come *case study*. Lungo il prossimo paragrafo, cioè, analizzeremo il campione prescelto, sia nel suo aspetto fisico (forma; dimensioni; consistenza; copertina; etc.) che nei suoi contenuti (intestazione; abbozzi; componimenti compiuti; etc.), per desumere da esso alcune caratteristiche del *modus operandi* di Luzi. Grazie a questo *exemplum* - riguardato quanto più a fondo possibile - riusciremo a maturare un'idea degli oggetti che hanno offerto all'inventiva del poeta la base per esprimersi e dei metodi attraverso cui tale potenzialità si è dispiegata, ottenendo, così, uno spaccato, certo parziale, eppure accurato, del suo laboratorio artistico. Nella seconda sezione del saggio - corrispondente ai paragrafi 3 e 4 - ci focalizzeremo sui due testi di maggior rilievo compresi dentro lo scartafaccio selezionato. Si tratta di una coppia di liriche inedite, che l'autore ha concepito e realizzato all'interno del documento, ma che poi, per motivi imponderabili, non ha mai dato alle stampe, cosicché, finora, sono rimaste del tutto sconosciute. Le pubblicheremo noi, allegando, per ciascuna, una riproduzione fotografica dell'originale manoscritto, accompagnandole con una nota filologica e facendole seguire da un commento critico, teso sia a chiarirne il senso, sia a contestualizzarle nell'orizzonte vasto e complesso della poesia luziana, per mostrare come si integrino in esso, e come anche lo arricchiscano. Speriamo, in questo modo, di attirare l'attenzione della critica sui quaderni di Luzi custoditi al Bonsanti, di gettare luce - con un'interrogazione diretta delle fonti - sulla sua pratica scrittoria e di portare a galla due elementi utili alla comprensione della sua opera, che per lungo tempo sono restati sommersi.

² Cfr. S. VERDINO, *Apparato critico*, cit., pp. 1295-1297.

³ Cfr. la storia archivistica del fondo, reperibile al link <https://opera-vieusseux.nexusit.it/it/record/VX00256225?ref=ricerca> (ultimo accesso il 6 aprile 2024).

2 IL BLOCCO PER APPUNTI NERO 2

Lo scartafaccio che abbiamo scelto come porta d'accesso al laboratorio di Luzi è il cinquantunesimo degli ottantacinque conservati a Firenze, e reca la segnatura ACGV.ML.II.3.51. Oltre che con questo codice, viene identificato col titolo di *Blocco per appunti nero 2*, dal quale apprendiamo che esso non è unico nel suo genere, ma il secondo di una serie, composta anche dal n. 50 - il *Blocco per appunti nero 1* - e dal n. 52, il *Blocco per appunti nero 3*. Si tratta, infatti, di un terzetto di elementi almeno esteriormente uguali. Ciascuno ha la forma quadrata, di dimensioni 18 x 18 cm, e presenta sul lato sinistro una legatura rudimentale, con due fili e un'assicella di legno per rinforzo. La copertina, in cartoncino nero, esibisce al centro un ritaglio quadrangolare, da cui fa capolino la c. 1r, sorta di foglio di guardia, di cartoncino rosso. Anch'essa, peraltro, è bucata - proprio in corrispondenza del primo foro - e lascia trapelare, a sua volta, il bianco della c. 2r. Di conseguenza, a quaderno chiuso, si vede la copertina nera con nel mezzo un quadrato, diviso lungo la diagonale in due triangoli, il superiore rosso e l'inferiore bianco, per via delle pagine iniziali che si affacciano da sotto. Tale decorazione, al contempo geometrica e cromatica, caratterizza i tre block-notes luziani. Il nostro, poi, consta di 45 cc.: ad eccezione della prima, le rimanenti sono bianche, senza margini, righe e quadretti. Il documento, inoltre, non include fogli sciolti, non ha nastri né altre peculiarità strutturali e neppure rivela segni di strappi o di lacune. Da ultimo, in sede introduttiva, bisogna specificare che esso non risulta intensamente sfruttato: soltanto un quinto delle pagine totali - meno di una decina - ospita tracce d'inchiostro, le altre, invece, si mostrano completamente immacolate. Non si registrano grafie estranee a quella dell'autore, e le scritte - a motivo dei tratti differenti - sembrano vergate con più di una penna, tutte, però, di colore nero. Ad ogni modo, lo scarso impiego complessivo del *Blocco per appunti nero 2* è compensato dalla rilevanza dei testi che raccoglie, come si evincerà dal prosieguo della trattazione.

Dopo la descrizione del brogliaccio nella sua fattispecie materiale, passiamo alla disamina dei contenuti. La c. 1 è intonsa su entrambi lati, perciò, per incontrare il primo appunto, occorre attendere sino alla c. 2r, laddove, nell'angolo in alto a destra, scopriamo un'intestazione, che recita: «1/I 2000 | Christe exaudi nos». ⁴ La prima riga indica il giorno in cui, verosimilmente, Luzi ha messo mano al fascicolo. Grazie ad essa, veniamo a sapere che egli lo ha inaugurato l'1 gennaio 2000. La seconda consiste in una formula devozionale, che lo scrittore ha estrapolato dal contesto delle cosiddette litanie lauretane, e convertito in una giaculatoria di supplica e di offerta. Dobbiamo segnalare che vari scartafacci racchiudono annotazioni analoghe a quella appena riprodotta, cioè composte dalla stessa coppia di elementi: la data, e una frase attinta dalla liturgia cattolica o dalla Bibbia, e riutilizzata come preghiera personale. Ad esempio, in testa al già menzionato *Blocco per appunti nero 3*, si legge: «Natale 01 | Veni, creator Spiritus | Dic tantum verbum». ⁵ In questo

⁴ *Blocco per appunti nero 2* di Mario Luzi, conservato nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.51, c. 2r.

⁵ *Blocco per appunti nero 3* di Mario Luzi, conservato nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.52, c. 2r.

caso si assommano addirittura due citazioni diverse: una proviene da un inno allo Spirito Santo attribuito dalla tradizione a Rabano Mauro; l'altra dal *Vangelo* di Matteo. Per l'esattezza, è parte della battuta rivolta a Gesù da un centurione romano, che lo implora di intercedere a distanza in favore di un suo famulo agonizzante: «Signore, io non sono degno che tu entri sotto il mio tetto, di soltanto una parola e il mio servo sarà salvato».⁶ Luzi era particolarmente affezionato a tale frase, per la fede nel potere del *verbum* che da essa promana, e che egli condivideva non solo in quanto credente, ma a maggior ragione in quanto *homme de lettres*. Difatti, la si trova anche in apertura del quaderno n. 60.⁷ Comunque, non si può affermare che egli fosse sistematico nella pratica delle intestazioni, giacché molti documenti ne sono sprovvisti, mentre alcuni riportano esclusivamente la data e altri si limitano all'invocazione, tra cui il n. 55, il n. 75 e il n. 77, che recano, rispettivamente, le iscrizioni «Venga il tuo regno»,⁸ dal Padrenostro, «Nelle tue mani»,⁹ dal *Vangelo* di Luca e «Salve Regina»,¹⁰ dall'omonima antifona mariana. Il comportamento del poeta ricorda, in questi frangenti, quello di Johann Sebastian Bach, che inseriva, in cima agli spartiti sui quali componeva, la sigla S.D.G. (*Soli Deo Gloria*)¹¹ o - per restare nel Novecento - quello di Rosario Livatino, che apponeva ai suoi diari, in cui confluivano meditazioni private e appunti professionali, l'acronimo S.T.D. (*Sub Tutela Dei*).¹² Come il musicista barocco e il giudice ragazzino martire della mafia, il maestro fiorentino consacrava a Dio il proprio arduo cimento artistico-intellettuale, domandandogli aiuto, nel travaglio che esso avrebbe comportato, e dedicandogli parimenti i risultati a cui sarebbe giunto.

Le cc. 2v-3r somigliano a una radiografia della mente dell'autore nelle fasi aurorali dell'invenzione, quando le idee riescono ancora nebulose e non si sono incarnate in alcunché di definito. In effetti, le facciate danno spazio a decine di versi, coagulati in micro-gruppi di due, tre o al massimo quattro ciascuno. Non si tratta di testi a sé stanti, né sotto il profilo della forma - a causa della scrittura minuscola, frettolosa e pasticciata ai limiti dell'indecifrabile - né sotto quello del significato, perché molti nuclei consistono in semplici accostamenti di parole o in studi di singole espressioni, e non paiono dotati di autosufficienza semantica. "Luzianamente", simili abbozzi si posso-

⁶ *Mt.* 8, 8.

⁷ *Agenda 1980* di Mario Luzi, conservata nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.60, c. 10v.

⁸ *Quaderno con fantasia marmorizzata* di Mario Luzi, conservato nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.55, c. 6r.

⁹ *Agenda San Paolo 1995* di Mario Luzi, conservata nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.75, c. 17r.

¹⁰ *Agenda San Paolo 1996* di Mario Luzi, conservata nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.77, c. 17r.

¹¹ Cfr. ALBERT SCHWEITZER, *J.S. Bach. Il musicista poeta* (1905), Milano, Jouvence 2019, pp. 152-153.

¹² Cfr. MARIA DI LORENZO, *Rosario Livatino. Martire della giustizia*, Milano, Paoline 2000, pp. 5, 83.

no valutare come «rottami o spore»,¹³ vale a dire sia come schegge di progetti naufragati, sia come germi di liriche a venire. Per esigenza di sintesi, tra tutti i frammenti ne isoliamo uno solo, e lo sottoponiamo a un rapido esame critico:

Barcolla
l'anno
millenario
marmocchiando¹⁴

L'autore, qui, riflette sul 2000, «l'anno» che aveva da poco aperto i battenti, nel momento in cui egli battezzò il *Blocco per appunti nero 2* e concepì questo brevissimo brano. L'incedere lento e insicuro del tempo - siamo giusto agli esordi di gennaio - ricorda un'andatura vacillante, forse quella di un ubriaco che «barcolla» dopo i festeggiamenti del capodanno, di un vecchio - iperbolicamente «millenario» - che incespica per troppa decrepitudine o all'opposto di un bimbo che ha appena imparato a camminare. Il neologismo del v. 4 decide in questo senso la metafora, equiparando il nuovo millennio a un *marmocchio* che muova i primi passi esitanti sulle gambe malferme. È importante notare che lo schizzo in questione fa da cerniera tra ciò che chiameremmo un elemento paratestuale del quaderno luziano, e un elemento a pieno titolo testuale. Esso, infatti, intrattiene un rapporto fondativo tanto con l'intestazione che lo precede e di cui pare una sorta di espansione poetica; quanto con uno dei due inediti su cui ci soffermeremo, che occupa le pagine immediatamente consecutive. Tale componimento - lo vedremo - ha per protagonista un embrione e porta avanti un'indagine sul mistero della nascita, sicché la prova commentata or ora - che pure contiene l'accenno a un bambino - costituisce, quasi, una sua anticipazione. Possiamo spingerci a sostenere che Luzi, per congiunture cronologiche, abbia preso a pensare all'anno ineunte, e che, seguendo questa scia, si sia imbattuto nell'immagine di un pargolo, la quale poi ha soppiantato il motivo originale, conquistando il centro della scena. Evidentemente, le nostre sono congetture, poiché ci è impossibile stabilire con certezza cosa sia accaduto nell'ingegno dell'autore e come egli sia giunto a individuare i propri soggetti. Tuttavia, la trafia che abbiamo ricostruito fin qui - dall'intestazione («1/1 2000»); al frammento che istituisce un paragone tra l'anno e il marmocchio; all'inedito, interamente dedicato alla figura di un infante - consente di ipotizzare che il tema del *puer* discenda - per slittamenti non sempre volontari, e talvolta neppure consapevoli - da quello della *renovatio saeculi*, di cui rappresenterebbe una proiezione o un travestimento antropomorfo.

Dal magma incandescente degli abbozzi si solidifica, dunque, la prima lirica mai diffusa, alle cc. 3v-4r. In quanto priva di titolo, essa si identifica attraverso l'*incipit*, *È in cielo o in terra*. Siccome l'abbiamo in parte già introdotta, e la analizzeremo meglio nel corso del prossimo paragrafo, non indugiamo oltre, ma procediamo nella ricognizione. Con la c. 4v comincia una sfilza di fogli riservati all'elaborazione di alcune poesie, in seguito incorporate in *Dottrina dell'estremo principiante*, l'ultima raccolta preparata da Luzi, mandata

¹³ MARIO LUZI, *Al fuoco della controversia*, Milano, Garzanti 1978, p. 76.

¹⁴ *Blocco per appunti nero 2* di Mario Luzi, cit., c. 2v.

in stampa nel settembre 2004, nemmeno un semestre prima del suo trapasso. Fanno eccezione la c. 6v - rimasta bianca - e la c. 7r, che accoglie *Excursus*, il secondo inedito da noi rinvenuto, sul quale ci concentreremo nel finale del saggio. Per l'esattezza, i testi pubblicati presenti all'interno del *Blocco per appunti nero 2* sono cinque: *È pigra la nuvola*¹⁵ (cc. 4v-5r); *Arrivano, erano attesi dagli insonni*¹⁶ (cc. 5v-6r); *Bene e male*¹⁷ (cc. 7v-8r); *Non aveva portato con sé niente*¹⁸ (cc. 8v-9r) e *Viene giù dal monte*¹⁹ (cc. 9v-10v). Tutte le pagine posteriori alla c. 10v appaiono inviolate, possiamo affermare, quindi, che a quest'altezza lo scrittore abbia interrotto l'uso dello scartafaccio. Poiché manca lo spazio per discutere nel dettaglio dei brani di *Dottrina* compresi nel documento, li affrontiamo nell'insieme, lasciando a sondaggi futuri di render conto delle specificità di ciascuna redazione. Ciò che più colpisce di tali stesure è senz'altro l'ordine. La grafia, qui, scorre larga e lenta, perfettamente leggibile. La struttura dei componimenti, poi, si riconosce con chiarezza, esenti come sono da bruschi salti, da interventi stratificati o da grovigli di correzioni. Rade e di lieve impatto sembrano, inoltre, le varianti. Esse si riducono, in sostanza, alla punteggiatura, alla suddivisione dei versi e a singole tessere lessicali, che in qualche caso differiscono, nel manoscritto, dalla versione definitiva. Infine, un aspetto che accomuna quasi tutte le poesie attestate nel brogliaccio - edite o inedite che siano - riguarda la loro particolare disposizione. Di norma, l'autore attaccava per prima la facciata di destra e - dopo averla riempita - risaliva a quella di sinistra. Si realizzano, così, nel block-notes, strani *hysteron proteron*, giacché la parte iniziale di ogni lirica tendenzialmente si trova sul *recto* della carta successiva, mentre la conclusione sul *verso* della precedente. In base ai dati rilevati - specialmente la pulizia e la precisione che distinguono i cinque testi sopraelencati - possiamo arguire che Luzi li abbia assemblati su supporti diversi da quello attuale - altri quaderni, o fogli volanti in seguito andati dispersi - per trasporli su di esso in pulito, in un secondo momento. Da qui egli li avrebbe poi digitati al computer, apportandovi le ultime, minime limature, con le quali si sarebbe compiuto l'intero processo creativo.

Prima di passare alla seconda metà dell'articolo, con l'edizione e il commento di *È in cielo o in terra* ed *Excursus*, vorremmo proporre un paio di considerazioni ulteriori, di carattere generale, sul *Blocco per appunti nero 2*. La prima è relativa al *range* d'impiego da parte del poeta. L'intestazione permette di stabilire il *terminus post quem* con certezza. L'*ante quem*, invece, dev'essere ricavato. La presenza di brani appartenenti a *Dottrina dell'estremo principiante* consente di fissarlo al giorno di uscita della silloge, ossia il 16 settembre 2004. La testimonianza di Verdino - che dichiara conclusa l'opera entro il 10 ottobre 2003, ma posticipata la sua pubblicazione, affinché coincidesse con il novantesimo compleanno dell'autore - ci autorizza a retrodatare di

¹⁵ MARIO LUZI, *Dottrina dell'estremo principiante*, Milano, Garzanti 2004, pp. 41-42.

¹⁶ Ivi, p. 25.

¹⁷ Ivi, p. 40.

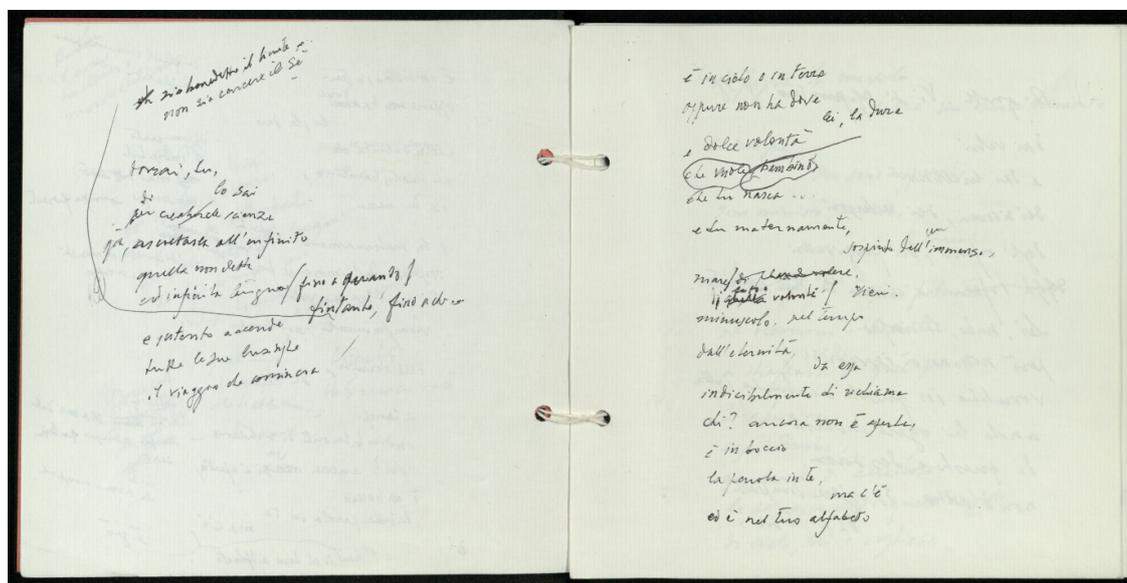
¹⁸ Ivi, p. 79.

¹⁹ Ivi, pp. 35-36.

un anno almeno tale riferimento.²⁰ Pertanto, possiamo asserire che Luzi si sia servito del quaderno tra l'1 gennaio 2000 e l'inizio dell'autunno 2003. Ne consegue che esso rappresenti uno dei suoi brogliacci più tardi, ma non proprio l'ultimo. La seconda osservazione concerne le modalità attraverso cui egli ha utilizzato il documento. A questo livello sorprendiamo un'interessante ambivalenza: il poeta, infatti, lo ha adoperato dapprincipio come collettore di abbozzi, intuizioni improvvisi e materiali grezzi, salvo poi tramutarlo in una vetrina espositiva di belle copie. È corretto ritenere, dunque, che il *Blocco per appunti nero 2* sia allo stesso tempo un vivaio di composizioni *in progress* (o cimitero di spunti abortiti) e una teca di pezzi compiuti, bisognosi, semmai, dell'ultima rifinitura, e che abbracci, perciò, gli estremi opposti dell'*iter* genetico luziano.

Terminata la presentazione dello scartafaccio n. 51, è il momento di restituire il primo dei due inediti da noi rintracciati al suo interno.

3 È IN CIELO O IN TERRA



ACGV.ML.II.3.51. Su concessione del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Viesseux. Ogni ulteriore riproduzione o duplicazione, con qualsiasi mezzo, è vietata.

²⁰ Cfr. STEFANO VERDINO, *Nota ai testi*, in MARIO LUZI, *Poesie ultime e ritrovate*, a cura di STEFANO VERDINO, Milano, Garzanti 2014, pp. 9-22, p. 10.

dano due ambiti - peraltro interdipendenti - che Luzi trascurava durante le prime fasi del proprio processo creativo, e sui quali si focalizzava, in genere, con il passaggio al dattiloscritto: le maiuscole e la punteggiatura.²³ Abbiamo, cioè, immesso dei segni interpuntivi, nei casi in cui ci è parso che il discorso ne beneficiasse, e elevato alcune lettere, secondo che la grammatica italiana lo impone. Si tratta, comunque, di interventi a impatto zero sul significato del componimento, tesi esclusivamente a uniformarlo alle norme ortografiche correnti e a renderne più agevole la lettura. Adesso, tenendo d'occhio la riproduzione, passiamo in rapida rassegna i *loci critici* dell'autografo.

I primi otto versi non presentano particolari difficoltà. Abbiamo promosso a capitali la «è» che inaugura il brano, e la «e» che segue i puntini di sospensione. Si noti, inoltre, che Luzi ha cerchiato il v. 5, ipotizzando, forse, un'inversione tra i sintagmi, o una loro diversa disposizione nella pagina. Siccome il fine di questa traccia non è chiaro, abbiamo deciso di non prenderla in considerazione, pur segnalandola. Allo stesso modo, tralasciamo l'indeterminativo «un», “appeso” sopra il v. 8. I vv. 9-11 dimostrano una genesi più tormentata. L'autore, dapprincipio, aveva scritto «mare | di placido volere | vieni», salvo poi riformulare in «mare | di quella volontà | vieni». Non contento, ha cambiato il dimostrativo con «fato e», e si è avvalso di un paio di barrette per precisare la scansione versale, cosicché otteniamo la versione definitiva: «mare | di fato e volontà | vieni». Il filo riprende senza intoppi sino al v. 20. In questa sequenza, abbiamo soltanto innalzato la *a* di «ancora», dopo il punto interrogativo del v. 16, e aggiunto un punto fermo in coda ad «alfabeto», dove ci sembra che termini un periodo. Il resto della lirica pone problemi di maggior rilievo. Avendo saturato lo spazio della c. 4r, dal v. 21 in avanti il poeta si è trasferito sul *verso* del foglio precedente. L'iniziale di «dovrai» va in maiuscolo, a causa del punto da noi introdotto subito prima. Al v. 23, la coppia «per creaturale» è stata espunta, e rimpiazzata - solo parzialmente - dalla preposizione semplice «di». Tale variante crea un cortocircuito sintattico: «Dovrai, tu, | lo sai | di scienza | ascoltarla». Se vogliamo ricavare dal testo un messaggio compiuto, dobbiamo ignorare la soppressione, e continuare a leggere il sintagma originario: «Dovrai, tu, | lo sai | per creaturale scienza | ascoltarla». D'altra parte, a guidarci in questa operazione di restauro non è appena una necessità funzionale, ma semantica. Come vedremo tra poco, infatti, l'espressione eliminata rappresenta il nucleo che condensa e da cui si sprigiona tutto il significato della lirica. Possiamo supporre, quindi, che Luzi, dopo averla rimossa, si sia accorto della sua importanza e abbia preferito non sostituirla, dunque, implicitamente ripristinandola. Il v. 24 è anticipato da uno scarabocchio - «già», «poi»? - che in ogni caso risulta avulso dal contesto, e perciò non rientra nella nostra copia. Il nodo dei vv. 26-29 rivela più di ogni altro la natura progressiva e irrisolta del componimento. La prima lineetta - per intenderci, quella che separa «lingua» da «fino» - ha un valore prosodico, e indica un a capo; dopodiché l'autore non sapeva quale congiunzione temporale utilizzare, e ne ha scritte tre, intervallandole con due ulteriori linee - la seconda, tra «quando» e «fintanto», intera; la terza, tra «fintanto» e «fino a che», tratteggiata - che esprimono l'intercambiabilità delle alternative. Non avendo elementi per selezionare un'opzione piuttosto che un'altra, le riportiamo tutte, in modo che il v. 27 - quantomai *in fieri* - suoni: «fino a quando / fintanto / fino a che». A nostro avviso, i puntini di

²³ Cfr. STEFANO VERDINO, *Nota al testo*, in MARIO LUZI, *Lasciami, non trattenermi. Poesie ultime*, a cura di STEFANO VERDINO, Milano, Garzanti 2009, pp. 137-154, p. 140.

sospensione che lo chiudono non fanno parte del brano, ma detengono una valenza metapoetica, quasi esplicitassero il perdurare dell'incertezza nello scrittore. Una lunga riga connette il distico dei vv. 28-29 - dislocato nel margine alto della pagina - al tronco della poesia, che occupa, invece, la zona centrale. Sottolineiamo, in proposito, la presenza di un «oh», cancellato con un biffò, la peculiare grafia di «Sé», adottata da Luzi per designare la quintessenza dell'identità e il punto da noi inserito per rimarcare la fine di una frase. I versi rimanenti scorrono di nuovo lisci: ci siamo limitati a mettere maiuscola la «e» del v. 30, e a fissare un punto - l'ultimo - al v. 32.

Veniamo, ora, all'analisi del testo. Nei vv. 1-6, il poeta si rivolge direttamente a un «bambino», e gli chiede quale sede abbia la «volontà» che predispone la sua nascita: se, cioè, essa dimori «in cielo» - come un'intelligenza angelica, superiore e trascendente - se piuttosto agisca sulla «terra» - e vada quindi intesa nei termini di una forza immanente all'orizzonte dell'esperienza - o se invece non si trovi né nella prima, né nella seconda, né in alcun'altra dimensione, costituendo un'entità imperscrutabile, troppo abissale e misteriosa per essere isolata in qualsiasi «dove» circoscritto. La lettura dell'esordio esige già diverse annotazioni relative allo stile. Anzitutto, il verso iniziale è praticamente identico a quello di un componimento incluso in *Sotto specie umana*, la raccolta pubblicata da Luzi nel 1999, dunque appena prima del periodo in cui, con ogni probabilità, avvenne l'elaborazione del nostro inedito. Recita, infatti, l'apertura di tale brano: «È cielo, terra | o altra non immaginata spera?».²⁴ L'autore, qui, riflette sulla sorte di un colombo vecchio e solo, che sbanda durante il suo ultimo volo, incapace di distinguere tra l'aria e il suolo, e si consegna, così, alla propria morte. Al netto di una somiglianza lessicale lampante, ai limiti dell'autocitazione, le situazioni descritte nelle due liriche risultano imparagonabili, tanto che riteniamo ragionevole sostenerne la reciproca indipendenza. In secondo luogo, non può restare sotto silenzio il carattere interrogativo di questa prima frase. Numerosi critici hanno sottolineato il valore e la frequenza delle domande lungo i testi del tardo Luzi, specialmente in posizione incipitaria, individuando in esse una delle cifre più emblematiche della sua produzione terminale.²⁵ Non vogliamo insistere oltre su tale intuizione. Ci preme soltanto suggerire che anche nell'inedito il poeta si dimostra coerente con sé, mettendo in campo i propri espedienti retorici preferiti, ed evidenziare che egli mantiene un margine di originalità, replicando queste formule in modo mai stereotipato. In effetti, l'interrogativa non culmina con un punto di domanda, ma sembra sfumare nei puntini di sospensione del v. 6, quasi che l'io lirico, assorto, la rimuginasse tra sé e sé, senza riuscire a farla detonare apertamente. Ricordiamo, in merito, che egli sta interloquendo con un bambino non ancora nato - un personaggio, dunque, per definizione impossibilitato a replicare - sicché il componimento, che pure ha un'impostazione dialogica, in realtà dev'essere concepito come monologo interiore, che si svolge tutto nella coscienza del soggetto, in mancanza di un

²⁴ MARIO LUZI, *Sotto specie umana*, Milano, Garzanti 1999, p. 104.

²⁵ Cfr. VITTORIO COLETTI, *Domandare e poetare: linguaggio poetico dell'ultimo Luzi*, in *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Firenze, Le Lettere 2002, pp. 357-371; DANIELE PICCINI, *La stagione "paradisiaca" di Luzi. Lingua e strategie espressive*, in *Mario Luzi oggi. Letture critiche a confronto*, a cura di UBERTO MOTTA, Novara, Interlinea 2008, pp. 107-131; MATTEO MUNARETTO, *La poesia dall'interrogazione alla celebrazione. L'ultima dottrina di Mario Luzi*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, cit., pp. 169-186.

vero e proprio intervento da parte dell'altro.²⁶ Un'ulteriore particolarità di questa interrogativa riguarda la sua struttura, che definiremmo triadica e disorientante. Luzi comincia sollevando un quesito dicotomico: la potenza che stabilisce la comparsa del feto risiede *in imis* o *in excelsis*? A tali alternative - tra loro opposte e complementari - ne aggiunge subito una terza, che non si colloca sullo stesso livello delle precedenti, ma le squalifica entrambe e mette in crisi la medesima domanda di partenza. Essa, infatti, ipotizza che ciò di cui si ricerca l'ubicazione non sia situabile in nessun luogo preciso. Ne consegue che l'atto di chiedersi dove stia il volere suscitatore risulta insensato e fuorviante. Il dilemma iniziale, dunque, viene rovesciato dall'interno, non perché incontri una soluzione, ma perché, nella sua stessa proposizione binaria, si rivela troppo angusto, in quanto pretende di fissare qualcosa che è al di là di ogni determinazione spaziale. L'ultimo elemento di spicco della sestina, sul piano stilistico, è la prolessi che si realizza al v. 3, nel quale l'autore antepone il pronome «lei» al sostantivo «volontà», che ad esso fa riferimento: si tratta di una tecnica tipica del vecchio Luzi, a partire almeno da *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985), su cui si è già pronunciato Philippe Renard,²⁷ e di cui ora ci limitiamo a segnalare la persistenza, persino in un testo non destinato alle stampe. Non sfugga, infine, la caratterizzazione antinomica della «volontà» creatrice, come «dura» e «dolce» al contempo. Tra poco questa *coincidentia oppositorum* si arricchirà di nuovi dettagli, e noi potremo tornare sull'ossimoro dei vv. 3-4 per esporlo più approfonditamente.

Sino al v. 13 il punto di vista assunto è quello dell'embrione, del quale il poeta profetizza, quasi, il prossimo destino. Diventando una persona, in ossequio al decreto arcano che glielo intima, egli transiterà «dall'eternità» - condizione posta alle spalle della nascita - «al tempo», inaggirabile vincolo dell'esistenza. Naturalmente dantesca è la metafora dell'«immenso | mare | di fato e volontà», che sospinge ciascun ente dall'una all'altra sponda.²⁸ Si capisce, allora, come mai la voce che convoca alla luce sia stata definita aspra: essa, infatti, nel mentre che infonde vita a ciò che interpella, anche lo deruba della sua originaria perfezione, lo riduce dall'infinito al finito, lo imprigiona nel carcere di un'identità singolare, rispetto alla totalità libera e indistinta in cui aleggiava prima di incarnarsi. Non a caso, il bambino è detto, qui, «minuscolo», per ribadire che il pedaggio da pagare per accedere all'essente coincide con una sottomissione gravosissima al limite. Tuttavia, la «fatale loi»²⁹ che prescrive la generazione detiene una sua indubbia soavità, consistente nel fatto che l'ingresso nell'essere avviene - assegnando all'avverbio del v. 7 sia la funzione di complemento di modo che quella di complemento di mezzo - *con amore e attraverso una madre*. Nella visione luziana, dunque, il processo di individuazione - necessario, giacché nessuno potrebbe darsi al di fuori di una

²⁶ Sulle diverse posture enunciative - ora più monologiche, ora miste e ora apertamente dialogiche - che l'io lirico luziano assume a partire almeno dalle raccolte degli anni Sessanta, si veda il contributo di STEFANO GHIDINELLI, *Lo sguardo dello scriba. Dialogismo e teatralizzazione in Nel magma di Mario Luzi*, in «Configurazioni», 1 (2022), pp. 309-346.

²⁷ Cfr. PHILIPPE RENARD, *Mario Luzi. Frammenti e totalità. Saggio su Per il battesimo dei nostri frammenti*, trad. it. di ANNA DOLFI e GIUDITTA ISOTTI ROSOWSKY, Roma, Bulzoni 1995, pp. 101-108 e *passim*.

²⁸ Cfr. DANTE, *Par.* I, vv. 112-114.

²⁹ STÉPHANE MALLARMÉ, *Œuvre complètes*, t. I, édition présentée, établie et annotée par BERTRAND MARCHAL, Paris, Gallimard 1998, p. 36.

soggettività ben circoscritta, con un corpo, un carattere, etc. particolari - da un lato fa soffrire, nella misura in cui implica una costrizione nel contingente; dall'altro è motivo di gioia, in quanto si compie «maternamente» e - in senso più generale - perché consente all'io di ciascuno di costituirsi ed emergere.

Una nuova domanda, ai vv. 14-16, interrompe la prefigurazione del cammino che attende il nascituro, e riporta il discorso alle sorgenti. Per la verità, ora, il poeta non ricerca dove abiti la *mens* ordinatrice, ma quale sia il suo nome, cioè chi, di preciso, stia traghettando il feto dall'eternità che precede il tempo al mondo e alla storia. Come il quesito iniziale, anche questo rimarrà in sospeso, d'altronde il vocabolo «indicibilmente», incastonato al centro della frase, pare fin da subito una spia dell'insolubilità dell'interrogativa che pure sta esplodendo. La volontà, l'energia o la ragione che sovrintende alla creazione - in qualsiasi forma si scelga di chiamarla - è insondabile e refrattaria a ogni tentativo di confinarla in un ambito determinato o di intuirne il volto in modo definitivo. Comunque, tra il v. 16 e il v. 20, viene abbozzata una risposta, che crediamo si possa interpretare in due direzioni, sulla base del valore attribuito ai sostantivi-chiave «parola» e «alfabeto». Nella prima, ci sembra che l'autore affermi che il protagonista non sia in grado di pronunciare il nome del volere ispiratore perché non ha ancora acquisito alcuna competenza linguistica, e riuscirà a farlo quando avrà sviluppato tale capacità, che per adesso riposa in lui, simile a una potenzialità inespressa. Nella seconda, invece, suggeriamo di intendere il termine «parola» non come *facoltà verbale*, ma riferito a chi sta evocando il bambino dal profondo, e di concepire il sintagma «il tuo alfabeto» in senso figurato, cosicché equivalga a *il tuo essere* o *la tua natura*. In questo caso, il significato dei cinque versi diviene: l'identità della «dura | e dolce volontà» rimane occulta - «non è aperta» - nondimeno essa permea l'embrione, è intessuta nelle sue stesse fibre. L'idea sottesa, qui, è quella - centrale, per l'ultimo Luzi - che il creatore e la creatura non siano entità distinte, ma contigue, comunicanti, addirittura commiste, e che, sebbene l'umano non sappia riconoscere il divino - perché esso è l'incomprendibile, il totalmente-altro - lo porti però già da sempre in sé, ce l'abbia dentro, «in boccio», fiore pronto a dischiudersi o segreto sul punto di essere svelato.³⁰

Dal v. 21 riprende la profezia sulla sorte del feto. Una volta nato, per l'intera durata della sua vita, egli dovrà prestare ascolto al richiamo - qualificato come una «non detta | ed infinita lingua» - che, dopo averlo posto in essere, continuerà a raggiungerlo, in modo silenzioso ma ininterrotto. In questa ubbidienza umile e attenta a un comando recondito - ineluttabile eppure discreto - si riassume tutta la vocazione del futuro soggetto, la quale potrà dirsi adempiuta nel momento in cui «sia benedetto il limite | non sia carcere il Sé». Che cosa vogliono dire tali espressioni, insieme decisive e sibilline? Poco sopra, abbiamo osservato che il bambino, varcando la soglia del parto, decade dall'eternità al tempo e da una condizione libera e indistinta a un'esistenza inevitabilmente parziale e identificata. Questo passaggio provoca dolore, e instilla il sospetto che il volere che lo impone sia avverso. Ora Luzi ribalta i termini della questione, sostenendo che, per compiersi, l'io deve smettere di sentire il suo proprio «Sé» come una gabbia o una tomba, e il «limite» ad esso connaturato alla stregua di un ostacolo contro cui scagliarsi, di un nemi-

³⁰ Cfr. ad esempio: «E intanto, | anima mia, terribilmente | il divino è in ogni parte, | non c'è luogo a decifrarlo, | brucia d'amore e di dolore | sposato alla nostra stessa sorte», MARIO LUZI, *Frasi e incisi di un canto salutare*, Milano, Garzanti 1990, pp. 42-43.

co da combattere o persino di una condanna irrevocabile. In altri termini, il destino assurge a pienezza laddove gli stigni del nostro stato - essenzialmente, l'intrinseca individualità, e ogni genere di limitatezza che ne discende - vengano accolti come parte di un disegno *lato sensu* provvidenziale, che l'uomo, in quanto creatura, pur non capendo a tratti e spesso penando, infine accetta di abbracciare.

Gli ultimi tre versi rappresentano una sorta di congedo, con il quale poeta si diparte dal suo interlocutore, ormai avviato verso la nascita. Tutto ciò che ha udito, in questo intenso colloquio *pre partum*, egli potrà inverarlo e renderlo proprio intraprendendo un «viaggio», che è la vita. L'equiparazione di essa a un cammino, a cui il soggetto non deve sottrarsi, se vuole coglierne il significato, positivo o negativo che sia, risulta tipicamente luziana.³¹ Interessante è anche l'immagine delle «lusinghe» che costellano il percorso e già si vedono scintillare dal buio dell'utero. *Lusinga* è una *vox media*, corrispondente tanto a seduzione ingannevole, quanto a promessa carica di attrattiva. Ci sembra che nel v. 31 il termine conservi intatta l'ambiguità semantica che lo contraddistingue: sarà il bambino a dirimere la natura - di inciampo o di occasione - delle circostanze che gli si offriranno, sottomettendole al vaglio della sua esperienza. Abbiamo a che fare, quindi, con un finale aperto, quasi un invito o una sfida a lanciarsi nell'avventura. Infatti, quello che è stato preannunciato finora è solo un'ipotesi, che non esaurisce in alcun modo lo spettro delle possibilità. Toccherà al nascituro, divenuto neonato, poi giovane e finalmente adulto, scoprire ogni cosa, correndo il rischio - vertiginoso e affascinante - dell'esistenza.

Prima di passare all'inedito successivo, vorremmo proporre una valutazione sintetica di *È in cielo o in terra*. Ci sembra che il brano, nel complesso, conduca una riflessione sulla nozione di creaturalità. Vediamo, quindi, quali siano gli aspetti costitutivi di questa condizione che la lirica mette in risalto. Anzitutto, l'insorgere da un'oscura scaturigine. Agli occhi di Luzi, il bambino si configura come una creatura, giacché affiora da *altrove*: non solo dal grembo materno che lo culla e lo alimenta, ma, in ultimo, da una volontà indefinibile e innominabile, che si serve della madre per suscitargli, infondergli la vita e plasmarlo istante dopo istante. L'autore, inoltre, non si accontenta di indicare l'origine della creazione, al contrario, cerca di delinearne anche il destino. L'uomo potrà realizzarsi creaturalmente assecondando l'enigmatica lingua che lo ha chiamato alla presenza, fino a quando il suo essere minuscolo - separato, individuale e stretto nella prigione del limite - verrà ricompreso nei termini di una benedizione. Per usare le parole del v. 23, diremo, dunque, che la poesia enuncia la «creaturale scienza», che descrive, cioè, la parabola che ciascun ente deve seguire, il cui principio consiste nello sgorgare da una fonte inattingibile, e il cui compimento coincide con l'ospitare pacificamente la propria fragilità, come componente necessaria e anzi preziosa di sé, in quanto procede dallo stesso mistero che soggiace al tutto. Ora, che l'idea di creazione costituisca uno dei pilastri della *Weltanschauung* di Luzi è un dato acquisito

³¹ «La negazione dell'esperienza dell'uomo mi è sempre parsa improponibile. Fin dall'inizio nella mia poesia c'è una barca e ci aspetta un viaggio da fare: "Amici, ci aspetta una barca e dondola | nella luce ove il cielo si inarca | e tocca il mare...". E facciamo questo viaggio, vediamo di che si tratta: questo è stato un po' il mio filo attraverso gli anni, non sempre fiduciosi», MARIO LUZI, *La porta del cielo. Conversazioni sul cristianesimo*, a cura di STEFANO VERDINO, Casale Monferrato, Piemme 1997, p. 27.

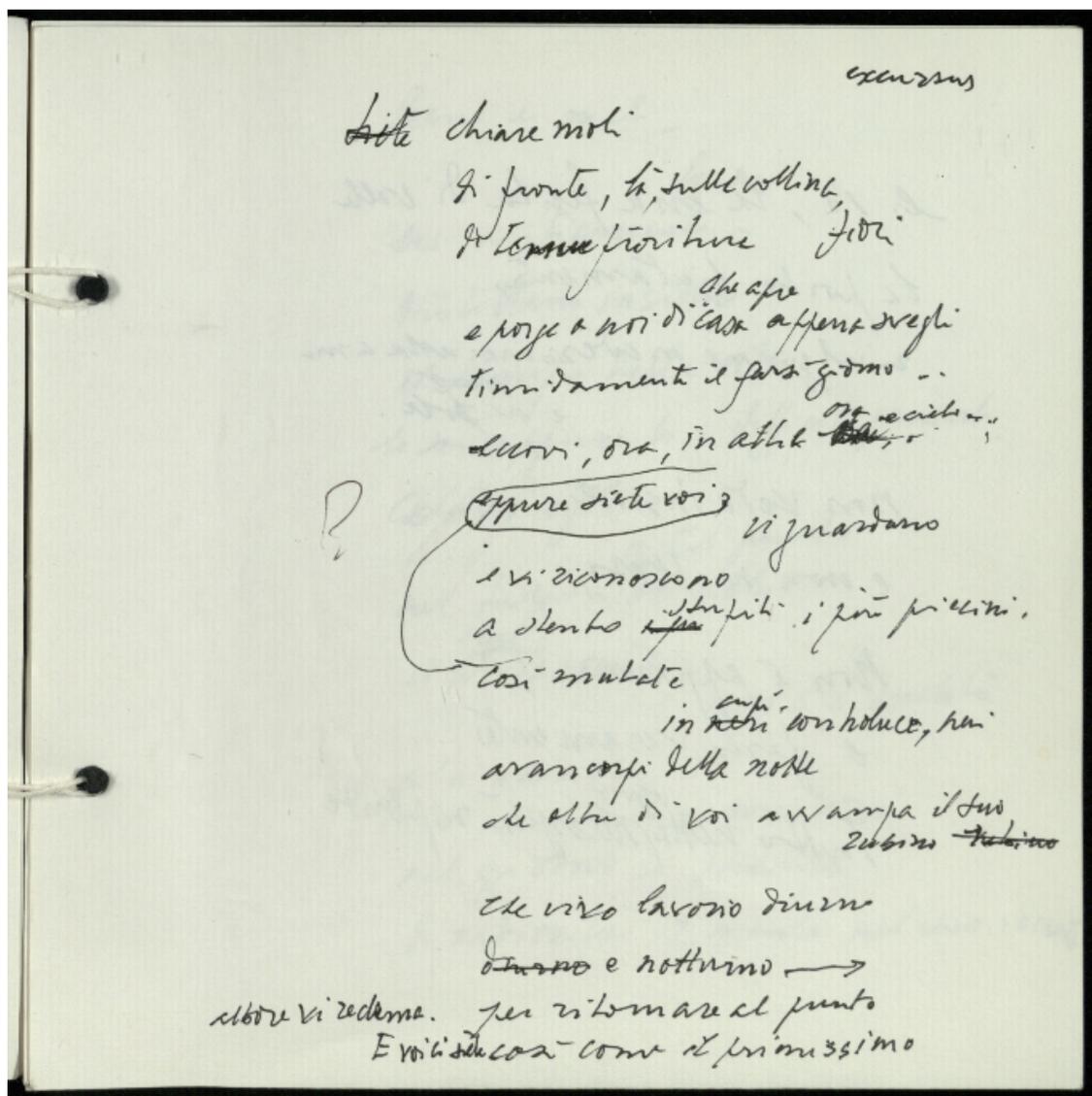
dalla critica, e universalmente noto.³² Egli non ha mai concepito l'esserci come realtà statica o mero dato di fatto, ma sempre come frutto di un processo generativo, quasi che la totalità dell'esistente pullulasse, germogliasse ed erompesse ad ogni istante da un fondale altro, inaccessibile eppure ineludibile. E non basta: nel corso della sua produzione - soprattutto negli anni finali - il poeta si è avvalso spesso di figure di piccoli d'uomo e di animali di altre specie - colti durante la gestazione, o subito dopo la venuta alla luce - per tradurre in forma concreta il concetto di creaturalità.³³ In effetti, l'embrione che si aggrega nelle viscere della donna e il bambino fresco di parto conservano più di qualsiasi altra cosa l'impronta di un'abissale provenienza, e manifestano con evidenza suprema la dimensione sorgiva di cui, secondo l'autore, il cosmo intero partecipa. Fino a qui, quindi, l'inedito pare un testo in linea con gli orientamenti dell'opera luziana, perché (1) indaga che cosa significhi essere una creatura e (2) lo fa attraverso la meditazione su un soggetto in procinto di nascere. Invece, l'autentica novità del componimento - ciò che si ritrova pressoché solo in esso - è quella che abbiamo definito la riflessione sul destino della creazione. Se è vero, infatti, che in vari luoghi lo scrittore si è interrogato sull'origine del mondo - raffigurandolo come il figlio di una potenza incognita e feconda - è anche certo che molto più di rado si è soffermato sul suo compimento, e quasi mai ha presentato questo approdo con la lucidità dei vv. 28-29 di *È in cielo o in terra*, laddove viene detto *apertis verbis* che il fine ultimo di quanto è creato è riconciliarsi con sé stesso, cessando di recriminare o di dolersi per la sua parzialità, e accettando senza riserve la propria identità. Tale sottolineatura, così insolita e così bene a fuoco, costituisce, a nostro avviso, l'elemento di maggiore originalità dell'inedito, oltre che un tassello importante per ricostruire il pensiero creaturale di Luzi.

³² L'esposizione più completa dell'argomento è offerta da GIANCARLO QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi. La scommessa totale di Mario Luzi*, Bologna, Chiappelli 1980, pp. 258-280. Come sunto, si consideri anche il puntuale, benché non esaustivo, saggio di IRENE BACCARINI, *Il sentimento creaturale nell'ultimo Luzi*, in «Triceversa», 3 (2009), pp. 197-212.

³³ Cfr. ad esempio M. LUZI, *Al fuoco della controversia*, cit., p. 24; ID., *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Milano, Garzanti 1985, pp. 73, 88; ID., *Fraasi e incisi di un canto salutare*, cit., p. 230; ID., *Dottrina dell'estremo principiante*, cit., pp. 27, 119-121.

4 *EXCURSUS*

Pubblichiamo, ora, il secondo inedito, che occupa la c. 7r del *Blocco per appunti nero 2*:



ACGV.ML.II.3.51. Su concessione del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Viesseux. Ogni ulteriore riproduzione o duplicazione, con qualsiasi mezzo, è vietata.

Esaurita la presentazione filologica, intraprendiamo la lettura critica dell'inedito, cominciando dal titolo. In conformità con una consuetudine invalsa nella fase terminale della propria produzione, Luzi lo pone in alto a destra, scentrato, cosicché sembri una chiosa, una didascalia o un suggerimento a mezza voce, piuttosto che il manifesto della poesia.³⁵ In merito al significato, *Excursus* si può tradurre con 'digressione', quasi che l'autore avesse voluto mettere in chiaro, fin dall'inizio, la natura marginale della composizione, che andrebbe accolta come una rarità, pregiata ma estranea al suo repertorio, o come una deviazione dal suo cammino più autentico. Siccome, però, il proseguimento non avalla tale interpretazione stravagante del testo, che anzi instaura un rapporto di sostanziale continuità con il resto dell'esperienza luziana, pensiamo che il titolo vada inteso in altro modo. In una accezione minoritaria, *excursus* vuol dire anche 'panoramica' o 'visione d'insieme'. Riteniamo che sia questo - e non quello di 'divagazione' - il valore da assegnare alla parola, giacché, in effetti, con la lirica lo scrittore propone una ricognizione prolungata e attenta del territorio che lo circonda.

L'*incipit* - costruito in forma nominale, e privo di nessi sintattici forti con il seguito del testo - delinea un paesaggio: «Chiare moli | di fronte». Immaginiamo che Luzi si trovi presso una finestra o su un balcone - a Pienza, forse, o a Montalcinello, i luoghi nei quali amava trascorrere le ultime estati della sua vita - da cui, guardando innanzi, ammira i profili armoniosi di alcune alture, verosimilmente quelle della prediletta Val d'Orcia. Vari indizi disseminati lungo il brano permettono di ipotizzare che l'osservatorio dell'autore si affacci in direzione ovest, dunque che i rilievi evocati si staglino, rispetto a lui, verso occidente. Sulle esatte coordinate del sito ci soffermeremo strada facendo, per ora desideriamo rimarcare come il primo verso e mezzo - grazie a una sorta di nominativo assoluto - tematizzi un elemento orografico che - lungi da restare sullo sfondo - rappresenta il fulcro attorno al quale ruota l'intero svolgimento della lirica.

Dopo aver inquadrato il panorama, il poeta - per usare un'espressione mutuata dalla fotografia e dal cinema - produce uno zoom, con il deittico «là», posto al centro del v. 2. Veniamo così proiettati «sulle colline», dove assistiamo all'evento - minuscolo e prodigioso - della «tenue fioritura» dei «fiori» diurni. Si noti la figura etimologica e il soggetto, particolarissimo, della relativa, consistente in una locuzione verbale sostantivata dall'articolo determinativo: «il farsi giorno». È il mattino, che intacca lieve l'orizzonte, splende e infine dilaga per tutto il globo, il responsabile della suscitazione delle corolle, ripiegate durante la notte; è lui, che diviene sempre più sé stesso, incrementando la sua *vis* sfolgorante, ad aprirle e a porgerle «timidamente» - cioè con delicatezza commovente - «a noi di casa» - ossia a Luzi e a quanti gli stanno accanto - «appena svegli», proprio come i boccioli. A questo punto, dobbiamo sostare su un paio di precisazioni. La prima, di carattere strettamente spaziale, è tesa a chiarire la disposizione dei poggi in relazione a chi parla: il fatto che l'io lirico li abbia dirimpetto e li mostri lambiti dai raggi dell'aurora implica che essi insistano a ponente del suo angolo visuale, e che egli dia le spalle all'est e al sole nascente. La seconda, di maggiore spessore semantico, concerne il ruolo attivo attribuito dall'artista all'alba, che non solo è elevata a soggetto grammaticale della frase, ma viene persino personificata, nel gesto di schiudere i petali e di donare un *bouquet* agli spettatori.

³⁵ Cfr. ad esempio M. LUZI, *Frase e incisi di un canto salutare*, cit., pp. 15, 149, 171 e *passim*; ID., *Sotto specie umana*, cit., pp. 18, 100, 217 e *passim*; ID., *Lasciami, non trattenermi*, cit., pp. 30, 46, 73 e *passim*.

Dal v. 8 in poi, lo scrittore si rivolge alle alture, che diventano destinatarie di un'apostrofe, da semplici contenuti della raffigurazione artistica, analogamente a quanto accade con il feto di *È in cielo o in terra*, insieme protagonista e interlocutore. Mantenendo un linguaggio cinematografico, rileviamo che il poeta, dopo il fermo immagine sui colli nell'attimo di transizione dalla notte al giorno - che si estende tra il v. 2 e il v. 7 - scioglie le briglie al flusso cronologico. Ciò comporta che il momento aurorale si disperda d'un tratto e che l'ambiente orciano appaia «in altre ore» e sotto «cieli» diversi da quello originario, vale a dire, non più antelucani, ma già mattutini e presto meridiani. Per la verità, l'autore evita di dipingere l'evoluzione del paesaggio nelle fasi centrali della giornata, tuttavia ne rende l'idea ricorrendo a un espediente retorico che battezzaremmo il capovolgimento della prospettiva. Egli, cioè, per un istante distoglie l'attenzione dal proprio obiettivo e la fissa su qualcuno che a sua volta lo sta scrutando, nella fattispecie sui «più piccini» che per circostanze sono con lui: nipoti, figli di amici o chissà bambini del borgo in cui risiede. Anche costoro «guardano» i rilievi antistanti, ma non si raccapezzano, tanto li vedono mutati, li «riconoscono a stento», a causa delle variazioni sopraggiunte e rimangono «stupiti» da uno scenario cangiante al punto di riuscire, in breve tempo, completamente nuovo e imparagonabile con il suo aspetto precedente. Luzi, quindi, facendo lampeggiare gli occhi sgranati dei piccoli e la loro meraviglia attonita, venata d'incomprensione, ci comunica, in modo riflesso epperò efficace, come risultino adesso i poggi, e quanto siano cambiati. In questo contesto di rapida e ininterrotta successione delle parvenze, il v. 12 aggiunge un'attestazione ulteriore e cruciale, ossia la conferma della saldezza della realtà. Il poeta sembra ribadire a sé, alle colline e ai suoi giovani compagni - forse per rassicurarli - che esse continuano a esistere, che non si sono snaturate, anzi che, al netto di tutte le trasformazioni, permangono quelle di sempre: «eppure siete voi».

Nell'intervallo dei vv. 13-16 il *focus* subisce ancora un'inversione, e si sposta dai bambini ai declivi, immortalati in altre situazioni temporali e atmosferiche. Ormai è tardo pomeriggio, il sole invade il quadrante occidentale dell'emisfero. Sporgendosi dalla terrazza, l'autore se lo ritrova davanti, che gli colpisce il viso con i suoi fasci radenti. I dossi, invece, non sono più investiti direttamente, ma come retroilluminati da essi. Si realizza, così, l'effetto ottico denominato, dai fotografi, *backlight* - che avviene quando un oggetto occupa la posizione intermedia tra l'osservatore e la fonte luminosa - la cui specificità è di mettere in risalto le sagome dei volumi e di scurirne, al contempo, l'area. Per questo, chi scrive afferma che le «Chiare moli» si sono convertite in «cupi controluce». A mano a mano che la sera si approssima, le tonalità fosche prendono il sopravvento, finché, dopo il crepuscolo, le tenebre regnano incontrastate. I rilievi, allora, vengono definiti «neri | avancorpi della notte», con un prestito dal campo lessicale dell'architettura. Il termine designa la parte prominente di un edificio, che aggetta rispetto al resto della costruzione. La metafora imbastita da Luzi ai vv. 14-15 - davvero potente e suggestiva - consente di visualizzare le dense masse delle alture sul fondale pure bruno, ma meno intenso, del vespro come il punto più avanzato - i bastioni, la porta o i contrafforti - di un'immensa struttura buia, che è la nottata incipiente. Quanto al «rubino» che «avvampa» «oltre di voi», evidentemente è il sole, color sangue e fuoco, che si inabissa, al tramonto, dietro la cortina dei monti, a ovest.

Sebbene approdi a un punto fermo, la sequenza successiva - vv. 17-21 - ha un'intonazione esclamativa. Il poeta, qui, esprime la propria sorpresa, nel

riconoscere che lo spaccato di mondo abbracciato dal suo sguardo brulica di un «vivo lavoro», inarrestabile, né di giorno, né di notte. È come se mille invisibili mani lo modellassero costantemente - di volta in volta spalancando i fiori, facendo brillare la luce o dilatando le ombre - ed esso, a furia di ritocchi minuti ma fitti, uscisse del tutto trasfigurato. Comunque, tale corrente di attività rispetta dei cicli, per cui, ad esempio, il panorama, trascorse ventiquattr'ore, ritorna qual era in partenza, segno che un cerchio si è chiuso, e un altro si appresta a cominciare. Il finale della lirica suggerisce, addirittura, che la catena di alterazioni a cui il cosmo è sottoposto sia finalizzata al recupero del «punto» iniziale, quasi che il reale si dilungasse da sé, passando attraverso infiniti stadi differenti, al solo scopo di farsi trovare pronto dal «primo albore» - ancora personificato - che lo «reclama», di essere conforme alle sue attese e di rispondere all'appello che da lì risuona: «E voi ci siete».

Tiriamo le fila dell'analisi dipanata finora. *Excursus* è un brano eminentemente visuale, un idillio nel senso etimologico della parola: ecco perché il vocabolario del cinema, della fotografia e delle arti figurative si presta bene a comprenderlo e a commentarlo. Luzi sta alla finestra e guarda, senza che sotto i suoi occhi si svolga alcuna vicenda o si consumi alcun dramma. L'unica azione che ha luogo è la sua osservazione prolungata e attenta; l'unico dato da constatare è la presenza dell'Orcia di fronte a lui. A questo punto si colloca l'intuizione fondamentale della lirica, che riassumeremmo con la formula *benché non accada nulla, accade di tutto*. In effetti, anche se le colline, per l'intera durata del componimento, restano quiete, non sono affatto una muraglia inerte. Al contrario, esse si rivelano come un teatro di cambiamenti e un tripudio di aspetti molteplici, i quali riescono a manifestarsi con particolare forza proprio perché, all'apparenza, non succede niente. Gli elementi che intervengono a smuovere le quinte, di per sé imperturbabili, si possono dividere in tre. Il primo è il tempo, da cui dipendono i giochi della luce e le mutevoli condizioni dell'atmosfera. Ogni istante determina uno stato di cose inedito rispetto al precedente. Il sole, poi, sorgendo, innalzandosi e declinando - con la trasparenza, il fulgore e gli offuscamenti che derivano dal suo corso, e che si diffondono per la terra e per l'aria - contribuisce in maniera eccezionale a creare la sensazione di una sempre rinascente novità. Il secondo fattore - certo non così approfondito, ma almeno citato - coincide con la distanza che separa dal centro focale, giacché i poggi non sono gli stessi se li si contempla di lontano, o se all'improvviso ci si avvicina. In un caso, favoriti della veduta complessiva, si riuscirà ad apprezzarne la conformazione; nell'altro, godendo di un colpo d'occhio più dettagliato, si potrà spaziare sui loro fianchi e sorprendere l'apertura dei fiorellini. La terza variabile è la percezione individuale. Il panorama, infatti, non si dà mai in assoluto, ma inevitabilmente si offre a qualcuno che lo riceve, e ricevendolo anche lo modifica, sia per le caratteristiche intrinseche dello scorcio assunto - come la distanza sopra menzionata; l'orientamento; etc. - sia per le proprie prerogative, che chiameremmo, in senso lato, psicologiche. Perciò, l'immagine che si stampa nella coscienza ancora ingenua dei «piccini» e li scombussole non corrisponde a quella che si deposita nell'autore e negli altri «di casa», i quali, a motivo di una lunga familiarità, sono consapevoli sia del tramutare della scena che del suo conservarsi. Si capisce, allora, l'importanza di quegli accenni che - esplicitando, seppur di sfuggita, il punto di vista soggettivo o, come direbbero i filosofi, il per-chi dello spettacolo - introducono nel discorso un ulteriore elemento di diversificazione. In sintesi, possiamo sostenere che la poesia consista in un inno alla pluralità che compenetra persino l'identità più granitica e alla ricchezza che

straripa finanche dalla più monotona uguaglianza; nella scoperta estatica che un solo paesaggio ne contiene tanti quanti sono i momenti del giorno, gli affacci che si aprono su esso e le persone cui è concesso di rimirarlo.

Si parva, crediamo che detenga una certa funzione esplicativa accostare il breve inedito luziano a un capolavoro della pittura mondiale. Intendiamo la serie delle *Cathédrales de Rouen*, dipinta da Claude Monet tra il 1892 e il 1894. Com'è noto, in questo periodo l'artista raffigurò per trenta volte il duomo della città normanna, scegliendo, in ciascuna occasione, un frangente cronologico e una circostanza atmosferica specifici. Si va, così, dal portale avvolto dalla nebbia del mattino; agli effetti del pieno sole sulla chiesa; alla facciata colta nella sinfonia multicolore del tramonto. L'esito a cui perviene tale straordinaria opera è la rivelazione che *uno stesso monumento* non è mai veramente *lo stesso*, a causa dei fenomeni *en plein air* che lo fasciano e ne increspano la superficie, ora ottenebrandola, ora facendola scintillare, ora trascinandola su e giù per le più varie sfumature della scala cromatica. Ci sembra che *Excursus* erediti la lezione dell'impressionismo. Infatti, come Monet installava il cavalletto davanti a un oggetto statico e si prefiggeva, in ogni tela, di catturare, con la massima accuratezza possibile, un attimo della sua storia secolare; così Luzi si concentra sulle colline toscane e cerca di registrare, con le pennellate dei propri versi, le vibrazioni istantanee che innervano la loro esistenza geologica. La somiglianza tra il pittore francese e il poeta italiano, inoltre, non si limita al procedimento attuato, ma interessa anche la base concettuale che soggiace alle produzioni di entrambi. Sia l'imponente ciclo figurativo, sia l'esile lirica tendono a dimostrare che qualsiasi frammento di realtà - seppur stabile come una cattedrale di pietra o un montagna - non è mai pari a sé, ma nella sua fissità pulsa, tremola e cambia senza sosta. Istituito questo paragone non vogliamo dire che Luzi si sia dichiaratamente rifatto a Monet o che abbia intenzionalmente trasposto in forma letteraria e in un contesto naturale l'operazione che egli ha condotto con le tempere a olio, nei confronti di un elemento artificiale. Potrebbe non trattarsi di un'imitazione esplicita, ma di un modello inconscio, o forse di un'affinità fortuita, che noi ravvisiamo *ex post*, come se i due maestri fossero arrivati, per vie parallele, alla stessa meta. D'altra parte, il nesso tra *Excursus* e le *Cathédrales* viene autorizzato da una spia linguistica estremamente precisa, che si somma alle analogie tecniche e ideologiche già indicate. Il riferimento è alla parola *avancorpi*, di cui sopra abbiamo chiarito la provenienza e il significato. In Europa, molte chiese medievali - compresa quella principale del capoluogo normanno - presentano la facciata opposta all'abside fortificata, con un paio di torrioni sui lati e una massiccia parete intermedia. Tale costruzione - di origine carolingia, poi trasmessa all'architettura romanica e quindi alla gotica - ha nome *Westwerk* o *avant-corps*. Ora, il fatto che Luzi assimili i rilievi orciati a degli *avancorpi*, e che il duomo di Rouen sia dotato di questa struttura, la quale, per giunta, nei quadri realizzati da Monet campeggia in primo piano, avvalorà l'impressione che dietro il componimento da noi rinvenuto si celi, come fonte d'ispirazione, la serie dell'artista francese.³⁶

Dopo aver passato in rassegna il testo verso per verso e averne additato un modello plausibile, avanziamo, in conclusione, una considerazione di natura

³⁶ È superfluo dire che non sarebbe certo questa la prima volta in cui Luzi, implicitamente o esplicitamente, avrebbe abbeverato la sua immaginazione alla vena della pittura. Cfr. ROSANNA POZZI, *Mario Luzi e l'arte: da Simone ai contemporanei*, in «Studi d'italianistica nell'Africa Australe – Italian Studies in Southern Africa», 27 (2014), pp. 37-57.

filosofica, diretta a inserire la lirica all'interno della riflessione luziana. Da molto tempo, e con contributi perspicaci, i critici hanno notato come l'avventura intellettuale dell'autore - specie nell'ultimo tratto - graviti attorno a due capisaldi imprescindibili, ma almeno apparentemente inconciliabili. Il primo polo, di ascendenza parmenidea, è l'*essere*, l'incrollabile permanere delle sostanze. In quest'ottica, niente è più distante dal poeta del nichilismo, dell'azzeramento o dell'equiparazione al nulla dell'esistente. Egli, al contrario, proclama la certezza che il minimo brandello di realtà è sorretto da una consistenza incomprimibile e inestirpabile, e che il mondo, nel suo insieme, è un avvenimento definitivo, che, in quanto tale, non andrà mai distrutto né si dissolverà.³⁷ Il secondo polo, invece, risente di un influsso eracliteo, ed è il *divenire*, l'incessante commutarsi dell'universo. A questo proposito, Luzi ha rilanciato la nozione di metamorfosi - su cui poi ha insistito la maggior parte dei suoi interpreti - per spiegare che nessun ente ristà, ma tutti transitano di forma in forma, abbandonando aspetti della propria antica identità e assumendo sembianze sempre nuove e diverse. Il reale intero, allora, somiglia a un fiume, l'essenza del quale è nello scorrere, nel non potersi ripetere neanche una volta.³⁸ A ben vedere, entrambi i nuclei appena esposti si ritrovano in *Excursus*, laddove, però, la loro antitesi pare conciliata. Qui, infatti, l'autore mostra da un lato il cambiamento di ciò che rimane uguale e il moto di quanto sta fermo («Così mutate»); dall'altro come la presenza delle cose - dei poggi, in questo caso - non affievolisca per le continue modifiche, semmai venga consolidata, approfondita e rinnovata da esse («eppure siete voi», «E voi ci siete»). Il primo polo, quindi, non trionfa a discapito del secondo, ma grazie al secondo: e viceversa. Possiamo sostenere, perciò, che l'inedito riproponga la soluzione al problema del rapporto tra essere e divenire formulata anche altrove dal poeta, che consiste nel concepire le due dimensioni non come contrapposte, ma come complementari. Per citare le sue parole:

È una visione molto riduttiva quella che ci fa considerare Parmenide la negazione del movimento, perché Parmenide io ho creduto che includa anche il movimento eracliteo. Eraclito e Parmenide coincidono in questa continuità, in questa fedeltà del mondo e delle sue leggi.³⁹

Dunque, Parmenide ed Eraclito, permanenza e mutamento, radicamento ontologico e flusso metamorfico non si escludono, anzi si inverano reciprocamente. Il mondo al contempo è e *diviene*. Mentre rispecchia l'incantevole scenario della Val d'Orcia, *Excursus* dà voce a tale intuizione, sollevando e in-

³⁷ Riconoscendo nella celebrazione ontologica il *proprium* dell'itinerario tardo-luziano, Munaretto ha parlato, per il poeta, di «una fase ultima di "prossimità all'Essere"», MATTEO MUNARETTO, «La scienza dell'universo, il canto». *Per una lettura dell'ultimo Luzi*, in «Quaderni di Filologia Romanza», 23 (2015), pp. 29-54, p. 30.

³⁸ Per un inquadramento del concetto di metamorfosi nell'opera luziana e un ripercorrimto di questo tema rimandiamo a GIORGIO MAZZANTI, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione. Destino umano e fede cristiana nell'ultima poesia di Mario Luzi*, Roma, Bulzoni 1993, pp. 30-57 e LUCIA MASETTI, «Crescere e divenire è la tua legge». *La metamorfosi in Mario Luzi*, in *Crisi e trasformazioni. Realtà e linguaggio*, a cura di VERONICA BOCCITTO e SERENA DE LUCA, Roma, Universitalia 2020, pp. 177-189.

³⁹ MARIO LUZI, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti 1999, p. 71.

sieme risolvendo una delle questioni più pressanti che attraversano l'opera luziana. Qui sta la grandezza di questo piccolo brano.⁴⁰

⁴⁰ In merito alla compresenza e allo "sposalizio" di *essere* e *divenire* nella poesia dell'ultimo Luzi, si vedano le sintesi di D. PICCINI, *La stagione "paradisiaca" di Luzi. Lingua e strategie espressive*, cit., pp. 114-115 e GIUSEPPE LANGELLA, *Ricognizioni, ipotesi, epifanie. Sull'epistemologia poetica di Mario Luzi*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, cit., pp. 75-90, pp. 84-86.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, DANTE, *Commedia*, con il commento di ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori 1991.
- BACCARINI, IRENE, *Il sentimento creaturale nell'ultimo Luzi*, in «Triceversa», 3 (2009), pp. 197-212.
- COLETTI, VITTORIO, *Domandare e poetare: linguaggio poetico dell'ultimo Luzi*, in *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Firenze, Le Lettere 2002, pp. 357-371.
- DI LORENZO, MARIA, *Rosario Livatino. Martire della giustizia*, Milano, Paoline 2000.
- FONTANA, GIOVANNI, *Il fuoco della creazione incessante. Studi sulla poesia di Mario Luzi*, Lecce, Manni 2002.
- GHIDINELLI, STEFANO, *Lo sguardo dello scriba. Dialogismo e teatralizzazione in Nel magma di Mario Luzi*, in «Configurazioni», 1 (2022), pp. 309-346.
- LANGELLA, GIUSEPPE, *Ricognizioni, ipotesi, epifanie. Sull'epistemologia poetica di Mario Luzi*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste. Con un'appendice di scritti dispersi*, a cura di PAOLA BAIONI e DAVIDE SAVIO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2014, pp. 75-90.
- LUZI, MARIO, *Al fuoco della controversia*, Milano, Garzanti 1978.
- ID., *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Milano, Garzanti 1985.
- ID., *Fraresi e incisi di un canto salutare*, Milano, Garzanti 1990.
- ID., *La porta del cielo. Conversazioni sul cristianesimo*, Casale Monferrato, Piemme 1997.
- ID., *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti 1999.
- ID., *Sotto specie umana*, Milano, Garzanti 1999.
- ID., *Dottrina dell'estremo principiante*, Milano, Garzanti 2004.
- ID., *Lasciami, non trattenermi. Poesie ultime*, a cura di STEFANO VERDINO, Milano, Garzanti 2009.
- MALLARMÉ, STÉPHANE, *Œuvre complètes*, t. I, édition présentée, établie et annotée par BERTRAND MARCHAL, Paris, Gallimard 1998.
- MASETTI, LUCIA, «Crescere e divenire è la tua legge». *La metamorfosi in Mario Luzi*, in *Crisi e trasformazioni. Realtà e linguaggio*, a cura di VERONICA BOCCITTO e SERENA DE LUCA, Roma, Universitalia 2020, pp. 177-189.
- MAZZANTI, GIORGIO, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione. Destino umano e fede cristiana nell'ultima poesia di Mario Luzi*, Roma, Bulzoni 1993.
- MUNARETTO, MATTEO, *La poesia dall'interrogazione alla celebrazione. L'ultima dottrina di Mario Luzi*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste. Con un'appendice di scritti dispersi*, a cura di PAOLA BAIONI e DAVIDE SAVIO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2014, pp. 169-186.
- ID., «La scienza dell'universo, il canto». *Per una lettura dell'ultimo Luzi*, in «Quaderni di Filologia Romanza», 23 (2015), pp. 29-54.
- PICCINI, DANIELE, *La stagione "paradisiaca" di Luzi. Lingua e strategie espressive*, in *Mario Luzi oggi. Letture critiche a confronto*, a cura di UBERTO MOTTA, Novara, Interlinea 2008, pp. 107-131.
- ID., *Sull'elaborazione di Nel magma*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste. Con un'appendice di scritti dispersi*, a cura di PAOLA BAIONI e DAVIDE SAVIO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2014, pp. 3-19.

- POZZI, ROSANNA, *Mario Luzi e l'arte: da Simone ai contemporanei*, in «Studi d'italianistica nell'Africa Australe – Italian Studies in Southern Africa», 27 (2014), pp. 37-57.
- QUIRICONI, GIANCARLO, *Il fuoco e la metamorfosi. La scommessa totale di Mario Luzi*, Bologna, Chiappelli 1980.
- RENARD, PHILIPPE, *Mario Luzi. Frammenti e totalità. Saggio su* Per il battesimo dei nostri frammenti, trad. it. di ANNA DOLFI e GIUDITTA ISOTTI ROSOWSKY, Roma, Bulzoni 1995.
- SCHWEITZER, ALBERT, *J.S. Bach. Il musicista poeta* (1905), Milano, Jouvence 2019.
- UNGARETTI, GIUSEPPE, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di CARLO OSSOLA, Milano, Mondadori 2009.
- VERDINO, STEFANO, *Apparato critico*, in MARIO LUZI, *L'opera poetica*, a cura di STEFANO VERDINO, Milano, Mondadori 1998, pp. 1293-1823.
- ID., *La poesia di Mario Luzi. Studi e materiali (1981-2005)*, Padova, Esedra 2006.
- ID., *Nota al testo*, in MARIO LUZI, *Lasciami, non trattenermi. Poesie ultime*, a cura di STEFANO VERDINO, Milano, Garzanti 2009, pp. 137-154.
- ID., *Nota ai testi*, in MARIO LUZI, *Poesie ultime e ritrovate*, a cura di STEFANO VERDINO, Milano, Garzanti 2014, pp. 9-22.

DOCUMENTI INEDITI

- Blocco per appunti nero 2* di Mario Luzi, conservato nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.51.
- Blocco per appunti nero 3* di Mario Luzi, conservato nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.52.
- Quaderno con fantasia marmorizzata* di Mario Luzi, conservato nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.55.
- Agenda 1980* di Mario Luzi, conservata nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.60.
- Agenda San Paolo 1995* di Mario Luzi, conservata nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.75.
- Agenda San Paolo 1996* di Mario Luzi, conservata nel fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, segnatura ACGV.ML.II.3.77.



PAROLE CHIAVE

Mario Luzi; laboratorio creativo; scartafacci; inediti.



NOTIZIE DELL'AUTORE

Riccardo Sturaro è dottorando in Filologia e Letteratura italiana all'Università per Stranieri di Perugia. Il suo progetto di ricerca riguarda la fase finale della produzione di Mario Luzi, indagata in particolare attraverso documenti d'archivio e manoscritti inediti. Ha pubblicato articoli su riviste scientifiche, e ha partecipato a convegni nazionali e internazionali.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

RICCARDO STURARO, *Nel laboratorio del poeta: uno scartafaccio e due inediti di Mario Luzi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 22 (2024)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

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



I CANI DEL SINAI DI FRANCO FORTINI UN PROFILO STILISTICO

ALESSANDRA PERONGINI – *Università degli Studi di Padova*

Il saggio propone una lettura stilistica di *I cani del Sinai* di Franco Fortini (1967). Si discuterà dapprima la complessa questione del genere letterario del libro, che unisce invettiva, autobiografismo, diarismo e saggismo all'interno di una forma organica, ma non catalogabile secondo criteri univoci. In secondo luogo si osserveranno i due distinti modelli di sintassi che attraversano il libro: l'uno secco, telegrafico e a tendenza nominale; l'altro lungo e ricco di incisi. Sul versante tematico e lessicale, si guarderà alla presenza diffusa dei verbi di memoria e di conoscenza e di una sfera semantica legata alla colpa e alla vergogna. Nell'ultima parte del saggio verranno quindi analizzate le forme di ripetizione insieme alle figure della *correctio* e dell'enumerazione, discutendo le funzioni che di volta in volta queste assumono nel testo.

This essay features a stylistic reading of Franco Fortini's *I cani del Sinai* (1967). It will look at the problematic issue of the literary genre of the book, which combines debate with features of autobiographical writings and of the diary with elements typical of the essay, resulting in an impossibility to properly classify the text. The two different syntactic patterns that inhabit the book will then be investigated, looking at a short and dry type of syntax and a longer and more elaborated one. Regarding thematic and lexical facts, I will discuss the presence of the two important semantic spheres of memory and knowledge and of guilt and shame. In the last part of the essay, the figures of repetition will be analysed, together with the figures of enumeration and *correctio*, showing each time the function that they perform in the text.

I

Guardare a *I cani del Sinai* da una prospettiva formale impone di interrogarsi in via preliminare sulla questione, non poco problematica, del genere letterario di appartenenza del libro. Per fare questo sarà utile un primo rapido accenno al contesto, storico-politico e al contempo biografico, sul quale si innestano le riflessioni con cui Fortini attraversa le ventisette brevi prose numerate di CS (seguite da *Una nota 1978 per Jean-Marie Straub*, aggiunta da Fortini all'edizione Einaudi del 1979 e qui considerata come parte integrante dell'analisi). A fungere da impulso alla scrittura fulminea di queste pagine sono gli eventi della Guerra dei sei giorni: agli inizi del giugno 1967 le forze israeliane facenti capo a Moshe Dayan attaccarono senza preavviso e annientarono rapidamente lo schieramento arabo di Egitto, Siria e Giordania guidato da Nasser. Durante l'estate, dunque a pochissima distanza dagli eventi, Fortini scrive *I cani del Sinai*, che verranno poi pubblicati da De Donato nell'autunno dello stesso anno.

Occorre qui sottolineare subito come i giudizi di Fortini siano orientati non tanto a un commento diretto degli eventi quanto a una riflessione sulla distorsione mediatica che sistematicamente l'Occidente, e in esso l'Italia, operava nei confronti della questione arabo-israeliana, variamente strumentalizz-

¹ FRANCO FORTINI, *I cani del Sinai*, Bari, De Donato 1967; quindi Torino, Einaudi 1979 e Macerata, Quodlibet 2002. Si utilizza come riferimento per tutte le citazioni dal testo quest'ultima edizione, indicata da ora in poi come CS.

zata dalle diverse parti politiche.² Una strategia discorsiva molto frequente risiede in tal senso nell'aprire la pagina con un riferimento a spunti di cronaca e di attualità (articoli di giornale, interviste e servizi televisivi, pubbliche prese di posizione, conversazioni riportate), di cui Fortini si serve come *incipit* per poi allargare la lente della polemica. Sono proprio queste le zone di CS entro le quali emergono con maggiore evidenza i caratteri di invettiva politica del libro e la sua vicinanza al genere del *pamphlet*.³ Parallelamente a questo aspetto, l'esigenza di commentare a caldo la vicenda mediorientale e la sua ricezione è però spiegata dall'autore anche secondo un altro ordine di ragioni, questo più strettamente biografico e personale. La compresenza di motivazioni pubbliche e private nella scelta di prendere parola è spiegata nella fondamentale prosa numero 8, di cui riporto l'attacco: «Parenti ebrei fanno sapere di meravigliarsi del mio silenzio pubblico e lo deplorano. La loro meraviglia è il primo movente, ma solo il primo, di questi appunti» (CS, p. 25). Quindi, dopo avere discusso di un supposto manifesto filo-israeliano che Fortini insieme ad altri intellettuali si sarebbe, secondo il testo del manifesto stesso, rifiutato di firmare, la pagina si conclude sulle seguenti righe: «Se non è vero che aderisco alle tesi antisraeliane del Pci, devo allora dichiarare la mia solidarietà con Israele... Conosco il metodo. Mi si vuole "schedare"? Queste pagine sono la mia scheda» (CS, p. 26). Tali due indicazioni per così dire programmatiche servono a mettere in evidenza i poli solo apparentemente antitetici intorno ai quali ruota il libro: da un lato, il carattere di lucida invettiva politica; dall'altro, la sua spiccata tensione autobiografica e a un tempo diaristica.

Se l'intreccio costante tra storia e biografia, traiettoria individuale e destini generali, è gesto tipico, già a questa altezza cronologica, di tutta la scrittura e il pensiero fortiniani,⁴ è però innegabile che la componente diaristica e l'apertura al racconto della propria biografia e del nodo rappresentato dal legame con la figura paterna (sul quale si tornerà) assumano in CS uno spazio e una dimensione di spicco all'interno di tutto il *corpus* in prosa. La rivendicazione del genere autobiografico e della sua non contraddittorietà rispetto al piano dell'analisi storico-politica è esplicita da Fortini in uno dei passi più noti del libro:

Gli storici sono fin troppo bravi; ma lasciano qualche lacuna. D'altronde, queste pagine non sono una appendice al *Giardino dei Finzi-Contini*. Hanno un'altra pretesa: suggerire l'esistenza di alcune macchie lutee, insensibili alla luce normale. La forma autobiografica, dovrebbe capirlo anche un critico di avanguardia, non è che modesta astuzia retorica. Parlo anche dei casi miei perché certo che solo miei non sono. Della mia "vita" non me ne importa quasi nulla. (CS, p. 39)

² La centralità che nella polemica fortiniana assume la manipolazione da parte dei *mass media* di tale guerra è sottolineata soprattutto da Luca Lenzi in un intervento recente (LUCA LENZI, *I cani del Sinai, oggi*, in ID., *Note di servizio per Franco Fortini*, Pisa, Pacini 2024, pp. 57-62, specie p. 59).

³ Cfr. LUCA LENZI, *Le parole della promessa*, in F. FORTINI, *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. LENZI, Milano, Mondadori 2003, pp. XXXI-LXXII, p. LXIV e EMANUELE ZINATO, *L'inconscio politico e i destini generali: autobiografia e saggismo critico in Franco Fortini*, in «Come ci siamo allontanati». *Ragionamenti su Franco Fortini*, a cura di LUIGI CAROSSO e PAOLO MASSARI, Milano, Arcipelago 2016, pp. 17-32, p. 19.

⁴ Cfr. almeno ALFONSO BERARDINELLI, *Franco Fortini*, Firenze, La Nuova Italia 1973, pp. 7 e *passim*.

Il cambiamento individuale è inscindibile dal moto della storia: per questo l'autobiografia, in quanto racconto di una vicenda condivisibile anche da altri, diventa espressione diretta di una testimonianza collettiva e non più solipsistica. Il ripercorrere le tappe delle proprie origini ebraiche, della biografia paterna, fino agli anni delle persecuzioni razziali e quindi della guerra, diventa per Fortini strumento di riflessione, da un lato, su

[...] che cosa mi dà oggi diritto di abbandonare l'ultimo resto, l'ultima memoria attiva di ebraismo e a un tempo, quella spoglia, di assumerla come si assumono i lineamenti del proprio padre invecchiando. (CS, p. 51)

Dall'altro lato, proprio la posizione biografica di figlio di ebreo discriminato gli consente di affermare con maggior vigore l'idea dell'insostenibilità di una identificazione *tout court* degli ebrei con lo Stato di Israele e di una difesa aprioristica di quest'ultimo.⁵

Qualcosa di simile alla funzione autobiografica si può osservare a proposito di quanto in CS reca i tratti tipici del diario,⁶ se si considera quest'ultimo come genere intrinsecamente dialogico e discorsivo, come un «archivio di voci»,⁷ propria e altrui (e infatti numerosi sono i discorsi riportati nel libro); e al tempo stesso come strumento non soltanto di autoanalisi ma anche di trasmissione ai lettori futuri di eventi e informazioni che secondo l'autore meritano di essere ricordati.⁸ Non a caso nelle riflessioni a posteriori contenute nella *Nota* del 1978 Fortini insiste proprio sulla necessità di conservare quanto appartiene e apparterrà domani al passato per la ragione che è possibile «sperare di disegnare il futuro solo segnando a dito, con esattezza, le fosse di quel che non c'è, le lacune del reale» (CS, pp. 86-87).

Come nell'impianto teorico del ragionamento il nesso tra vicenda personale e discussione politica e collettiva risulta inscindibile, così sul piano testuale diventa dunque impossibile operare una divisione netta tra pagina di diario, inserto narrativo-autobiografico e stoccata polemica, a sostegno dell'idea di una reale «inclassificabilità in base ai criteri tradizionali»⁹ di CS. La stessa partizione nelle tensioni autobiografica, diaristica e pamphlettistica risulta

⁵ Per una riflessione più approfondita sulla distinzione che all'interno di CS Fortini delinea tra i concetti di ebreo e di israeliano rimando in particolare a MASSIMO RAFFAELI, *I cani di Fortini*, in «Le parole e le cose», 27 febbraio 2021, url <https://www.leparoleelecose.it/?p=40851> (consultato il 20 marzo 2024).

⁶ Molti dei tratti stilistici che accomunano CS alle forme del diario (presenza di discorsi riportati, sintassi breve e nominale, slittamenti verbali tra presente e passato) sono stati studiati da Sergio Bozzola a proposito della sezione diaristica *La guerra a Milano* contenuta entro le *Sere in Valdossola* (FRANCO FORTINI, *Sere in Valdossola* (1963), Venezia, Marsilio 1985) nei due saggi SERGIO BOZZOLA, *Nove diari di guerra. Forme e dinamiche della temporalità*, in «Strumenti critici», 3 (2014), pp. 415-438 e ID., *Nove diari di guerra. La Resistenza raccontata*, in «Strumenti critici» 1 (2015), pp. 119-148. Sulle tangenze tra i fenomeni descritti nei due saggi menzionati e quanto osservato qui a proposito di CS si tornerà nel corso della trattazione.

⁷ ALESSIO RICCI, *Libri di famiglia e diari*, in *Storia dell'italiano scritto*, vol. III. *Italiano dell'uso*, a cura di GIUSEPPE ANTONELLI, MATTEO MOTOLESE e LORENZO TOMASIN, Roma, Carocci 2014, pp. 159-194, p. 180.

⁸ Cfr. *ivi*, p. 178.

⁹ L. LENZINI, *Le parole della promessa*, cit., p. XLIV.

riduttiva se non si prova a ricondurla a un'unità profonda del libro, che mostra al suo interno anche le caratteristiche proprie della forma-saggio fortiniana: l'importanza dell'architettura macrotestuale e del legame tra le diverse parti (di cui si dirà più avanti); il continuo rivolgersi a un lettore-destinatario che si presuppone condividere lo stesso orizzonte ideologico dello scrivente, dando altresì per scontata la conoscenza dei fatti e delle questioni citati (da cui la consueta oscurità della prosa fortiniana e la maggiore difficoltà di comprensione per il lettore contemporaneo, insieme alla più generale postura di sfida nei confronti del destinatario);¹⁰ l'inserzione nel testo, senza soluzione di continuità, di accenni e di citazioni dirette o più spesso riformulate dal proprio orizzonte teorico-ideologico di riferimento; quindi ancora una forma di tensione classicista della lingua, che si serve dello specialismo, specie di ambito politico, senza mai lasciarsene sommergere.

All'interno di tale ibridismo – autobiografia, diario pubblico, invettiva, saggio – si osserva poi una certa refrattarietà dello stesso Fortini a inquadrare il testo entro una griglia di genere ben definita (e anche questo può essere visto in direzione del non voler offrire mai al lettore soluzioni facili, chiedendogli invece un continuo sforzo ermeneutico). Le spie di tale ritrosia si trovano nelle diverse indicazioni che l'autore dà in corso di scrittura, in una *diminutio* del testo che coincide anche con un rifiuto di applicare etichette univoche: le pagine di CS vengono variamente definite, come visto in parte negli spezzoni riportati in precedenza, «questi appunti» (CS, p. 25), «queste pagine» (CS, p. 26). O ancora, in due occorrenze, «queste note» (CS, p. 35; p. 39). In particolare, il sintagma generico *queste pagine* viene utilizzato in altre quattro occorrenze: «Quelli che mal mi perdoneranno queste pagine?» (CS, p. 35); il già citato «D'altronde, queste pagine non sono una appendice al *Giardino dei Finzi-Contini*» (CS, p. 39); quindi in una nota a piè di pagina: «[le questioni politiche e militari dello Stato di Israele] non sono oggetto di queste pagine, che hanno un titolo ben preciso» (CS, p. 59); nell'ultimo paragrafo della prosa conclusiva del libro, in una definizione che risulta particolarmente importante: «Solo in questa prospettiva posso giustificare ai miei occhi queste pagine, di *apparente polemica immediata* e di *apparente autobiografia*» (CS, p. 78, corsivi miei). È l'autore in prima persona a collocare il testo a cavallo del doppio binario polemica/autobiografia, oltretutto in sede di *explicit* del libro e dunque in posizione esposta; ma nel farlo antepone l'aggettivo *apparente*, come a ribadire il monito che l'uso di entrambi i generi deve considerarsi “modesta astuzia retorica”. Nella *Nota* scritta undici anni dopo per l'edizione francese e aggiunta all'edizione Einaudi, Fortini guarda quindi a CS come a un *opuscolo*: «Quel che ho scritto, nel bene e nel male, è lì, nella pagina di quell'opuscolo, nella sua punteggiatura e nel suo ritmo» (CS, p. 85). Non è di secondaria importanza neppure l'indicazione data all'editore nella lettera dell'11 febbraio 1979 che accompagnava l'invio della *Nota* a Einaudi,¹¹ in cui Fortini scrive:

Importante: che la ristampa mantenga la numerazione com'è nel testo, in 27 pezzetti o “lasse” e cioè che fra l'uno e l'altro corra il bianco

¹⁰ Sull'atteggiamento di sfida nei confronti del destinatario cfr. almeno ROMANO LUPERINI, *Su Fortini saggista e teorico della letteratura*, in ID., *Il futuro di Fortini*, San Cesario di Lecce, Manni 2007, pp. 89-97, p. 91.

¹¹ FRANCO FORTINI, *Una nota 1978 per Jean-Marie Straub*, in CS, pp. 83-89.

come se ognuno fosse un capitolo a sé. Sarei felice se l'indice potesse essere come quello che ti accludo: in modo da sottolineare che si tratta di strofe o composizioni liriche. (*Nota al testo*, in CS, p. 102)

Se la *Nota* del 1978 testimonia di un altro aspetto proprio del saggismo di Fortini, ossia la tendenza alla «reinterpretazione di sé»¹² e al commento a posteriori di quanto scritto in precedenza in nuove prefazioni e note, l'indicazione all'editore mostra ancora una volta la presenza di una volontà chiara rispetto alla forma con la quale il testo deve presentarsi al lettore. Inoltre, le istruzioni relative all'indice chiamano in causa la prossimità delle pagine del libro non solo alla prosa saggistica ma anche alla poesia dell'autore. Una certa vicinanza delle «lasse accostate tra loro ad ottenere un effetto salmodiante, profetico e ritmico»¹³ che compongono CS alle modalità del poeta si ravvisa ad esempio nei diversi scorci ambientali e paesaggistici che percorrono il libro, ma anche nell'uso strutturante delle figure di ripetizione (che saranno discusse al paragrafo 4) e nella presenza sparsa tra le righe di alcuni fenomeni di identità fonico-ritmica: «bisognava accettare l'incarnazione, la limitazione di una chiesa, quasi di una *setta*, di una porta *stretta*» (CS, p. 51, corsivi miei); «un mese di luglio, mi *pare*: davanti al medesimo *mare*, in una pensione per famiglie, il "Corriere della Sera" di mio *padre*» (CS, p.17, c.vi miei) e simili.

I vari aspetti cui si è accennato contribuiscono tutti a rafforzare l'idea dell'irriducibilità di CS a un singolo genere o a una forma prevalente. Ma prefigurano anche quanto si discuterà nelle pagine successive, cioè la presenza di un'unità di fondo che fa dell'insieme di queste "note" e "appunti" un testo unitario per intento e argomentazione.

2

Il legame tra autobiografismo, diarismo, saggismo e invettiva trova una specola privilegiata nell'osservazione della sintassi, che si regge sull'alternanza tra due modelli complementari. Da una parte uno dei tratti più marcati del libro risiede nel ricorso a uno stile telegrafico e assertivo, orientato a una *brevitas* che risponde all'esigenza di far emergere il carattere nervoso e urgente del ragionamento. Proprio di questo stile è un periodare secco e rapido, che predilige il punto fermo ed elimina ogni giuntura non essenziale, lasciando che i nessi logici e consequenziali del pensiero affiorino in modo implicito. Un esempio brillante di questo stile si trova già nella prima prosa del libro:

Un sentimento molto probabilmente previsto dagli specialisti della propaganda. Quel che conta è, come in guerra, non mancare il primo colpo, impegnare in una direzione. La gente non ama ricredersi. Quando dovrà farlo, lo farà in segreto. La certezza dell'inganno si

¹² LUCA LENZINI, *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet 2013, p. 132. A partire dalle premesse di Lenzini, sulla rielaborazione a posteriori in prefazioni e poscritti ha riflettuto anche Marianna Marrucci, al cui contributo rimando: MARIANNA MARRUCCI, *La «forma ambigua» del saggio: su Rileggendo Pasternak, in Fortini '17. Atti del convegno di studi di Padova (11-12 dicembre 2017)*, a cura di FILIPPO GRENDENE, FABIO MAGRO e GIACOMO MORBIATO, Macerata, Quodlibet 2020, pp. 167-184, pp. 180-181.

¹³ E. ZINATO, *L'inconscio politico*, cit., p. 19.

muterà in cinismo. Guadagno per la causa della conservazione. Gli indifferenti sono i suoi più certi alleati. (CS, p. 11)

Similmente a quanto avviene nel Fortini critico, anche qui il procedere del discorso riflette un pensiero dominato dalla «perentorietà affermativa»,¹⁴ in cui «la soggettività trapassa all'evidenza oggettiva quasi senza trascorrere attraverso i gradi dell'argomentazione persuasiva».¹⁵ Al contempo, brevità e stile telegrafico avvicinano di nuovo CS alla forma del diario, che trova proprio nel ricorso ad annotazioni scarse e rapide uno dei propri stilemi fondamentali.¹⁶

Come è naturale, negli spezzoni costruiti secondo questo modo si registra una forte tendenza all'ellissi e a una sintassi a prevalenza o interamente nominale, specie in *incipit* di pagina: «I servizi televisivi: arma totale. Il corrispondente Arrigo Levi, lucido, persuasivo, controllato.» (CS, p. 13); «Mese di luglio stupendo, una fortuna per chi può andare in vacanze.» (CS, p. 17). L'attacco nominale può coinvolgere la cornice di un discorso diretto, come nell'inizio della prosa 13: «Bernard Levin, giornalista del "Daily Mail": "Non tollero [...]"» (CS, p. 37). Anche in contesto non nominale, resta frequente la tendenza all'inizio di pagina secco: «Evito i conoscenti.» (CS, p. 21); «R. è scampato a Auschwitz. Fa parte della migliore società del Centro Sinistra.» (CS, p. 23); «Era primavera avanzata, caldo.» (CS, p. 55). Lo stesso tipo di andamento sintattico può osservarsi nei finali: «Né cerco pose ardue. La maggior parte delle cose che dico mi paiono rilevare del buon senso, quasi dell'ovvio.» (CS, p. 35); il già citato «Conosco il metodo. Mi si vuole "schedare"? Queste pagine sono la mia scheda» (CS, p. 26); quindi, in forma imperativa e all'interno di un discorso diretto attribuito a un enunciatore fittizio: «Non devi avere il tempo di sostare. Devi prepararti a dimenticare tutto e presto. Devi disporti a non essere e a non volere nulla.» (CS, p. 19, e va qui notata anche la combinazione di *correctio* e anafora).¹⁷ La tendenza alla giustapposizione di periodi brevi o brevissimi, in forma nominale o meno, interessa naturalmente tutto il tessuto delle pagine e non soltanto le zone iniziali e finali. Ancora pochi esempi: «Cerimonie come queste, comprensibili per i superstiti» (CS, p. 27); «Ma basta. Non bisogna essere troppo generosi con certi avversari.» (CS, p. 38); quindi, in una breve prosa a tema autobiografico: «Avrei dovuto essere operato entro un'ora. Le probabilità di salvarmi,

¹⁴ PIER VINCENZO MENGALDO, *Insistenze critiche di Fortini*, in ID., *I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet 2020, pp. 85-90, p. 90.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Cfr. A. RICCI, *Diari*, cit., pp. 182-184. Nel segmento citato mi sembra inoltre che sia proprio la metafora militare («Quel che conta è, come in guerra, non mancare il primo colpo») a motivare l'uso della sintassi spezzata, riflettendo l'andamento rapido e concitato tipico del diario di guerra (cfr. S. BOZZOLA, *Nove diari di guerra. La Resistenza raccontata*, cit., pp. 128 e seguenti).

¹⁷ Va peraltro notato come la presenza di discorsi riportati sia un tratto tutt'altro che secondario del libro, che da questo punto di vista si configura come un testo altamente dialogico. L'opinione altrui attraversa le pagine di CS sia in forma di discorsi effettivamente scritti o pronunciati, che vengono riportati dall'autore per essere polemicamente confutati, sia in forma di discorsi fittizi attribuiti a enunciatori immaginati. In particolare, il discorso fittizio è spesso attribuito a determinati gruppi sociali di cui si ipotizza una possibile risposta alle obiezioni mosse dall'autore e viceversa; oppure, in senso più ampio, all'opinione pubblica che viene così personificata, e che costituisce di fatto uno dei grandi protagonisti del testo. L'argomento non rientrerà tra gli aspetti osservati in queste pagine, ma meriterebbe senza dubbio un approfondimento futuro.

pochissime.» (CS, p. 55), dove è evidente come la sintassi breve, e nominale nel secondo periodo, sia funzionale alla resa della drammaticità delle condizioni di salute di Fortini, che ricorda un episodio giovanile di malattia quasi fatale.

Il carattere assertivo di questo modello di sintassi è strumentale alla resa non solo della perentorietà del pensiero, ma anche della concitazione di Fortini all'interno del libro, che come ricorda lui stesso nella *Nota* del '78 è stato scritto «con ira, a muscoli tesi, con rabbia estrema» (CS, p. 84). Tale tipo di scrittura, non a caso più frequente nelle zone del testo in cui si discute di questioni di politica e di attualità, si avvicina peraltro allo stile del Fortini giornalista e in particolare collaboratore del «Manifesto» (1972-1994).¹⁸ Come ha osservato Fabio Magro è infatti proprio sul «Manifesto», giornale il cui pubblico avrebbe dovuto condividere il suo stesso orizzonte culturale e politico, che Fortini predilige «l'uso di una sintassi breve, scorciata, spesso monoperiodale o anche del tutto nominale»,¹⁹ con la doppia funzione di entrare direttamente *in medias res* e di restituire al lettore, tramite la risolutezza della scrittura, il proprio umore.²⁰

Uno stilema tipico all'interno di questo dominio sintattico dell'affermatività è costituito dall'uso (frequentissimo) delle interrogative retoriche secondo la loro funzione classica, come «invito a scartare tutte le possibili risposte discordanti dall'asserzione implicita nella domanda»²¹ e quindi con un effetto di rafforzamento del punto di vista dell'autore che viene così presentato come ovvio, inevitabile. Di seguito una manciata selettiva di esempi: «Quello strazio poteva essere autentico? Tanto meglio» (CS, p. 13); «Ma che dire della stampa borghese-radical? Di Benedetti sull' "Espresso"?» (CS, p. 21); «Chi oserebbe fiatare? Eppure, a costo di apparire inumani, bisognerebbe replicare» (CS, p. 23); «Hitler stava prendendo il potere. Che ne potevo sapere?» (CS, p. 33); «Quelli che mal mi perdoneranno queste pagine? Ma già da sempre erano dall'altra parte, per me.» (CS, p. 35); «Era andato volontario nella prima guerra mondiale? Sì e allora sapesse [...]» (CS, p. 49) e poco più avanti: «O non si erano visti alle adunate degli "avanguardisti" anche i due figli dell'avvocato Console [...]?» (*ibid.*); ancora, nel contesto di una riflessione sulla necessità per il comunismo di coordinarsi internazionalmente: «Altrimenti perché distinguere fra un generale israeliano ed uno nordvietnamita?» (CS, p. 60). Va notato inoltre come le domande di questo genere possano assumere sfumature diverse: in alcuni casi l'interrogativa serve a coinvolgere il lettore nell'argomentazione, in una sorta di dialogo simulato; mentre altrove è rivolta esclusivamente a sé stesso, spia del fitto monologare del pensiero.

Uno dei tratti più caratteristici di questo stile sintattico-testuale secco è poi l'uso che Fortini fa dei due punti, tanto pervasivi da risultare cifra stilistica di

¹⁸ Gli scritti per il «Manifesto» si trovano ora raccolti nei due volumi FRANCO FORTINI, *Disobbedienze I. Gli anni dei movimenti. Scritti sul Manifesto 1972-1985*, Roma, Manifestolibri 1997 e ID., *Disobbedienze II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul Manifesto 1985-1994*, Roma, Manifestolibri 1998.

¹⁹ FABIO MAGRO, *Fortini e gli articoli per il «Manifesto». Appunti di lingua e stile*, in *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, a cura di GIANNI TURCHETTA e EDOARDO ESPOSITO, Milano, Ledizioni 2018, pp. 67-80, p. 73.

²⁰ Ivi, p. 74.

²¹ BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica* (1988), Milano, Bompiani, 1989, p. 134.

tutto CS. Oltre a essere coinvolti, come è ovvio, nell'introduzione di discorsi riportati, anche in forma di discorso indiretto («Vorrei rispondere: appunto, devo parlare di quanto non so ancora e vorrei sapere», CS, p. 39), i due punti sono spesso utilizzati per ottenere particolari esiti intonativi ed espressivi. Molto spesso si trovano all'interno di costruzioni cataforico-presentative,²² con effetto di assoluta messa in rilievo di quanto li segue: «Il messaggio fondamentale era: sono obiettivo» (CS, p. 13); «La parola che più mi stava dinanzi, in quei tempi, era: decidere» (CS, p. 51). Un uso marcato dal punto di vista stilistico si trova poi in quei segmenti in cui i due punti non sono utilizzati con normale funzione di connettivi e dunque in sostituzione di congiunzioni,²³ ma sostituiscono integralmente il predicato verbale o l'esplicazione per esteso dei nessi logico-argomentativi. Questo impiego diventa naturalmente funzionale allo stile nominale ed ellittico discusso in precedenza, come mostrano gli esempi seguenti: «La diversione: perfetta» (CS, p. 11); «I servizi televisivi: arma totale» (CS, p. 13), quest'ultimo oltretutto in attacco di pagina; «Era accaduto che l'ebraismo fosse inseparabile da una persecuzione immensa e non ancora del tutto esplorata: testa di Medusa per chiunque» (CS, p. 29); «Volevo essere cristiano e questo mi chiedeva una capitolazione, una rinuncia integrale: impossibile e perciò necessaria» (CS, p. 51). In generale, è molto frequente il ricorso ai due punti per la loro capacità di istituire connessioni di natura logico-argomentativa,²⁴ sempre all'interno di un sistema stilistico orientato alla *brevitas*. In alcuni casi, il legame costruito dai due punti può essere facilmente ascritto alla relazione di specificazione/illustrazione.²⁵ Di seguito alcuni esempi: «[...] fino a che punto siamo stati ridotti a usare gli eventi mondiali con la stessa dissipazione puerile che esercitiamo sui “prodotti”: a consumarli» (CS, p. 19, con effetto anche cataforico-presentativo); «C'è stato un modo molto reale di dimenticare quegli uccisi: il modo tenuto dalle classi dirigenti italiane nei primi dieci anni del dopoguerra» (CS, p. 27); «Fra ideologi dei carnefici e ideologi delle vittime c'era stato un accordo paradossale: per i primi gli ebrei erano stati incarnazione dello spirito satanico, e per questi, quelli» (CS, p. 29); «[...] i valori che in tutta Europa i nipoti e i figli degli usciti di ghetto difendevano: l'intelligenza come acutezza logica, il progresso come razionalità, l'eguaglianza» (CS, p. 70); «Due estremità mi sono certe: l'avvenire del mondo umano, almeno dalla mia a qualche generazione; e la mia sorte individuale» (CS, p. 78). Il legame di specificazione/illustrazio-

²² Cfr. LETIZIA LALA, *Il senso della punteggiatura nel testo: analisi del punto e dei due punti in prospettiva testuale*, Firenze, Franco Cesati 2011, pp. 126-129.

²³ B. MORTARA GARAVELLI, *Prontuario di punteggiatura*, Roma-Bari, Laterza 2003, p. 102.

²⁴ Cfr. L. LALA, *I due punti e l'organizzazione logico-argomentativa del testo*, in *La lingua nel testo, il testo nella lingua*, a cura di ANGELA FERRARI, Torino, Istituto dell'Atlante Linguistico Italiano 2004, pp. 143-164, p. 144.

²⁵ Cfr. L. LALA, *Il senso della punteggiatura*, cit., pp. 110-115. Nel legame di specificazione/illustrazione i due punti «veicolano un legame tra Enunciati presentando il contenuto della seconda unità come utile per comprendere quanto espresso nella prima» (ivi, p. 112). Cfr. anche EAD., *I due punti e l'organizzazione*, cit., pp. 150-154, in cui però i due nessi di specificazione e illustrazione vengono distinti, considerando il primo come termine atto a indicare «la relazione che lega due unità di cui la prima contenga un'espressione semanticamente povera, poi specificata nella seconda unità grazie ad un incremento di dettaglio informativo» (ivi, p. 150, nota 10), mentre il secondo «lega due unità testuali di cui la seconda propone un contenuto di natura concreta per far comprendere meglio quanto presentato nella prima» (*ibid.*, nota 11).

ne può talvolta sovrapporsi con quello di motivazione:²⁶ «Era tempo che qualcuno provasse un sentimento di vergogna. [...] Prima di ogni altra considerazione: per essere stato così bene scaldato dalla propaganda» (CS, p. 12) o «Se sono, io, cambiato, è a questo che lo debbo: a come i grandi eventi mondiali mi hanno costretto a interpretarmi sempre diversamente» (CS, p. 39).

Un effetto stilistico molto marcato si ha anche nei casi in cui i due punti siano usati con una funzione di frammentazione sintattica,²⁷ per isolare e mettere in risalto una porzione di testo che di per sé non richiederebbe, in termini logico-argomentativi, il loro uso:

Per autodifesa, drammatizzavo le scelte: e da anni ormai i rapporti con i protestanti di Firenze [...] erano, senza che me ne rendessi conto, la via per la quale tentavo un'uscita dal mondo piccolo-borghese della mia provincia [...]. (CS, p. 50)

Ancora: «Quando di anni ne ho quanti ne basta, semmai, per riconoscermi bisognoso di consenso, anche fino alla vanità: come quasi ognuno» (CS, p. 35) e:

Le poche cose certe era venuto scoprendole negli ultimi suoi tempi, dopo la seconda guerra e dopo pochi anni di presenza ai margini della politica cittadina: ed erano state proprio nel cauto farsi certo dei limiti [...] (CS, p. 70)

La frammentazione e il conseguente isolamento possono ovviamente servire a perseguire un effetto di ulteriore drammatizzazione di uno specifico segmento, come nel caso seguente: «Tutto questo faceva nodo di furia e di vergogna, disperazione e retorica: e il senso d'una vita senza sbocco» (CS, p. 51).

In alcune occorrenze, molto più rare, i due punti non istituiscono da soli ma rafforzano un legame istituito per via verbale dai connettivi, come nei casi di «[...] c'era anche un allarme che avrei avuto occasione di riudire: come quando, una quindicina di anni dopo [...]» (CS, p. 33) e «Mediazione rivoluzionaria: ossia espressa in una lotta per la fine degli stati nazionali» (CS, p. 59).

Un effetto di enfaticizzazione retorica si può osservare quando i due punti sono coinvolti in figure di *correctio*: «Vergogna è però troppo grave parola. Meglio: leggero dispetto, fastidio» (CS, p. 12); «Con che vergogna anche: non di apostasia ma di ipocrisia» (CS, p. 51); o nella forma “non solo... ma anche” (quest'ultimo esempio nel paragrafo finale della prosa di *explicit* del libro):

²⁶ Ivi, pp. 108-110 e EAD., *I due punti e l'organizzazione*, cit., pp. 148-150. Nello specifico, «si ha una relazione di Motivazione laddove un'affermazione, un'ipotesi, un'opinione siano seguite da un'affermazione che ne giustifichi il contenuto in seguito ad un ragionamento (Motivazione abduttiva) o laddove si esprima un rapporto tra due eventi di tipo effetto-causa (Motivazione causale)» (ivi, p. 148).

²⁷ Ivi, pp. 123-124.

I cani del Sinai non sono soltanto quei miei connazionali europei che hanno sfogato il loro odio per il diverso e il contrario (ieri gli ebrei, oggi gli arabi, domani il cinese, il sudamericano, qualunque “rosso”): sono anche metafora ironica dei nostri più vicini e goffi nemici. (CS, p. 78)

Sul versante opposto, si può invece osservare la presenza speculare di una sintassi che tende ad allungarsi e ad arricchire le proprie strutture, spesso in forma paratattica, all’insegna di una maggiore distensione del ragionamento. È significativo che questo secondo modello sintattico-testuale si riscontri più frequentemente (ma non esclusivamente, come si vedrà) nelle zone del testo in cui Fortini ripercorre i nodi fondamentali della propria biografia e del rapporto con la figura paterna, come a voler significare che in presenza di questi temi il pensiero necessita di più spazio e di più tempo per potersi esprimere in forma compiuta sulla pagina. Si veda un primo esempio, che riporto per intero:

Allora non avrei saputo dire in quale misura una sorte abbastanza tipica di piccola gente di Livorno – venuta, credo, via Montpellier, dalla Spagna – in traffici e matrimoni con altri sefarditi mediterranei (la nonna era di Tunisi) avesse condotto nei primi anni del secolo mio padre a scegliere una varietà di ideologia borghese democratico-repubblicana, vicina alla massoneria, suppongo, di più evidente moralismo e ascendenze giacobine, nelle forme di Hugo e Carducci. Oggi ancora non so se la causa della attuale evoluzione borghese italiana sia stata più servita da gente come mio padre, con i suoi principi dell’Ottantanove, l’eloquenza uso *E il popolo gridò: va’ da tuo figlio! o anche Io, sacerdote dell’augusto vero...*; o dalla ricca borghesia ebraica, gente di banca, di università e commerci, orientata allora a modelli anglosassoni e poi sempre più decisamente americani, conservatrice della tradizione, promotrice del “focolare ebraico” in Palestina (verso la quale, com’è ovvio, mio padre provava un sentimento contraddittorio di invidia e antipatia) – o non dai fascisti, strumenti dello sviluppo industriale, con le loro due ali, una di populismo sovversivo e l’altra di capitalismo di stato, fino alla vittoria di quest’ultimo, preparazione dell’Italia di oggi. (CS, pp. 29-30)

Il lungo spezzone si compone di due soli periodi: l’unico punto fermo al suo interno svolge l’importante funzione di separare il pensiero del sé precedente («Allora non avrei saputo dire») dalla riflessione al presente («Oggi ancora non so»), in un movimento di distanziamento tra sfocato ricordo del passato e tentativo di interpretazione al presente che è tipico di tutto CS (e su questo si tornerà). In entrambi i periodi, e specie nel secondo, l’allungamento della frase è dovuto alla continua aggiunta per via asindetica di ulteriori dettagli e specificazioni agli oggetti principali del discorso: prima l’ideologia del padre, definita come borghese e democratico-repubblicana e poi «vicina alla massoneria, [...] di più evidente moralismo e ascendenze giacobine, nelle forme di Hugo e Carducci»; quindi la descrizione dei tre “tipi” sociali, la «gente come mio padre», la ricca borghesia ebraica e i fascisti, ciascuno raffi-

gurato con la propria catena di attributi. Va inoltre notato come anche in questo genere di sintassi lunga — che resta comunque priva di grandi sospensioni — Fortini tenda a creare delle strutture ordinate, qui visibili nelle forme di ripetizione e di parallelismo tra le tre diverse descrizioni del secondo periodo: «*gente* come mio padre, con i suoi principi [...]; o dalla ricca borghesia ebraica, *gente* di banca [...] o non dai fascisti, strumenti dello sviluppo industriale, con le loro due ali [...]» (corsivi e sottolineature miei). Più che nella creazione di gabbie sintattiche tortuose, la maggiore difficoltà del pensiero a ricordare in presenza di temi personali e la conseguente necessità di procedere per aggiunzioni successive si mostra dunque nella frequente inserzione di incisi: «piccola gente di Livorno – venuta, credo, via Montpellier, dalla Spagna –»; le due parentetiche «(la nonna era di Tunisi)» e «(verso la quale, com'è ovvio, mio padre provava un sentimento contraddittorio di invidia e antipatia)». Oltre a questo, qui come in molti altri segmenti simili l'assertività è sostituita dall'inserimento di verbi e di espressioni dubitative che segmentano e rallentano il discorso («credo», «suppongo»).

Un altro esempio della stessa sintassi lunga, asindetica e attraversata da incisi e da formule del dubbio, si trova nella prosa successiva, ancora a tema autobiografico:

Con alcuni giovani ebrei di età maggiore della mia – qualcuno di loro, *penso*, aveva introdotto in casa il bussolotto di metallo, il salvadanaio bianco con la stella di Davide per contribuire all'acquisto delle terre in Eretz Israel e mi vedo ancora combattere per sfilarne, con l'aiuto di un coltello da tavola, le monetine che io stesso avevo generosamente affidate a quel pio recipiente – ero andato, due o tre volte, a certe riunioni sioniste, in piazza Donatello, a Firenze, uno stanzone scuro. *Mi par di rammentare* di avervi ascoltato una conferenza su Teodoro Herzl [...]. (CS, p. 33, c.vi miei)

Questo tipo sintattico, che procede per aggiunzioni e per incisi, non è in ogni caso appannaggio esclusivo degli inserti autobiografici, ma può interessare anche discorsi di politica e di attualità o questioni ideologiche, restituendo in una forma diversa da quelle viste in precedenza la rabbia di Fortini in corso di scrittura. Di seguito un primo esempio:

All'intenzione di quanti amano ricordarti che il mondo è complesso, che le semplificazioni procedono da incertezza o stereotipia intellettuale, da un mal risolto complesso di Edipo o – sarebbe lo stesso – da personalità autoritaria, preciserò che la complessità del reale, la sua lettura a infiniti livelli, non libera nessuno da una semplificazione oggettiva, dalla iscrizione di ogni vita in un ordine di comportamenti che sono comportamenti di classe; e che d'altra parte la semplificazione, soggettiva ed espressa in termini ideologici, di cui io, come tutti, faccio uso – interpretazione, “coscienza”, votata allo scacco – non pretende (quasi mai) di essere strumento di rilevazione scientifica ma provocazione, reagente che induce altrui a rilevare la propria identità di classe, il *clinamen* interiore. (CS, p. 61)

Come nelle zone autobiografiche, anche negli inserti politico-ideologici il periodo lungo e costruito per aggiunte successive prevale laddove la riflessione teorica richiede una maggiore articolazione del pensiero. Riporto soltanto un altro esempio (all'interno del quale vanno peraltro notate anche le diverse variazioni intorno a una stessa radice etimologica: *comunicabilità*, *incomunicabilità* – queste due in coppia antitetica – *comunanza* e *comunicazione* per due occorrenze):

Mi chiedo anzi se quella che è stata chiamata vocazione alla sconfitta di tanti movimenti rivoluzionari – di cui Marcuse ha accennato una interpretazione psicanalitica – non si accompagni sempre ad una coscienza della dialettica di *comunicabilità* e *incomunicabilità*, di persuadibilità e impersuadibilità, di *comunanza* e di estraneità – simboleggiata dal condannato a morte che fino all'ultimo parla ai carnefici – dove però prevale, alla fine, nel punto alto della curva, la rinuncia alla *comunicazione* presente in nome di una possibile *comunicazione* avvenire. (CS, p. 37, c.vi miei)

La preferenza per l'uno o per l'altro modello sintattico viene modulata da Fortini di volta in volta, sulla base dell'argomento e della complessità del ragionamento in atto, alternando sequenze di periodi scarni a strutture più stratificate.

3

Si è già detto in precedenza che pur nell'eterogeneità delle forme e dei generi letterari coinvolti il libro di CS presenta al suo interno diversi tratti che lo rendono uniforme e organico. A livello tematico e lessicale si possono individuare due direttrici che fungono da filo rosso all'interno del testo: l'uso dei verbi di memoria e di pensiero e l'insistita presenza di termini ed espressioni legati alla sfera semantica della vergogna e della colpa.

Per quanto riguarda la memoria e la funzione che questa esercita sul pensiero, risulta fondamentale la prosa numero 4, della quale riporto uno stralcio:

Qualcosa era cominciato dove tramontava il sole, in Spagna. Quand'è che hanno ammazzato quei negri in America? L'estate scorsa o quella innanzi? *La memoria serve a livellare tutto*. Sulle terrazze delle ville che si scaldano al sole del tramonto, mentre gli ospiti arrivano tra i vialetti, ti senti fra voci di trenta, di quarant'anni fa. Sull'asfalto delle strade il sangue fresco torna ad aggrumarsi dove già schizzò negli anni passati. [...] *Nulla deve mutare*. (CS, p. 17, c.vi miei)

La memoria, di episodi biografici come di fatti storici e politici, svolge per Fortini un'azione livellante, che porta ingannevolmente su uno stesso piano tutti gli eventi, appiattendolo il passato sul presente e cancellando differenze e profondità prospettica. L'idea di sbiadimento che il tempo porta con sé, agendo sulla capacità di ricordare (e quindi, per Fortini, di interpretare) con chiarezza è visibile già nell'attacco del libro, che si apre sulla seguente affermazione: «Gli avvenimenti hanno cominciato ad allontanarsi» (CS, p. 11), poi

ripetuta in forma invariata nell'attacco della prosa numero 3, poche pagine dopo. L'iterazione di questa frase incipitaria merita di essere messa in risalto perché dà un'indicazione non secondaria di tutta l'operazione svolta in CS, che si configura di fatto come un tentativo di trattenere attraverso la scrittura i propri pensieri presenti rispetto ad alcuni eventi più vicini (la reazione al conflitto arabo-israeliano) e altri più lontani (il proprio passato e la relazione con l'ebraismo) e di riflettere sul legame storico-biografico che si instaura tra questi due aspetti.²⁸ Il lavoro di recupero da parte del pensiero di fatti e impressioni sedimentati è visibile nell'uso costante dei verbi di memoria, nelle forme *ricordare* e *rammentare*. Si veda nella già citata terza prosa: «Rammento i giorni di Budapest» (CS, p. 16) e quindi, in anafora nel periodo successivo: «Rammento le poche migliaia di manifestanti in piazza, la sera della crisi cubana» (*ibid.*). Il verbo *rammentare* ricompare in una lassa, altrettanto significativa, in cui Fortini ripercorre gli anni dell'adolescenza, interrogandosi sul rispettivo peso che nella propria formazione hanno avuto la tradizione ebraica del padre e quella cristiana della madre, ma questa volta con uno slittamento grammaticale che lo porta a parlare del sé giovane in terza persona, come a voler acuire la distanza tra passato e presente: «[il ragazzo] rammenta i talèd bianchi e celesti» (CS, p. 30). Quindi ancora lungo tutto il libro: «Mi par di rammentare» (CS, p. 33), con un'ulteriore sfocatura aggiunta dall'espressione di dubbio *mi pare*, che si ripresenta anche altrove: «Trent'anni fa, un mese di luglio, mi pare» (CS, p. 17); «Una volta, mi pare di ricordare» (CS, p. 70). E ancora: «I morti sono tanti, non li posso rammentare ora» (CS, p. 47); «e rammento, bambino, d'averlo veduto» (CS, p. 50); «rammentando come l'ansia gli [al padre] strangolava e storciva la voce» (CS, p. 71). E nella forma *ricordare*: «i miei autori erano Kierkegaard e Karl Barth, ricordo l'uggia per la prosa di Croce» (CS, p. 51); «Ricordo con quanta serietà penosa ho ricevuto, nel maggio del 1939, il battesimo» (*ibid.*), eccetera.

Con una simile frequenza di occorrenze, a fare da contraltare al polo dei verbi di memoria si trovano invece i verbi di pensiero e di conoscenza, specie nelle forme *intendere* e *interpretare*, che allo stesso modo compaiono nella maggioranza dei casi in prossimità di un ricordo e non lontano dai verbi *ricordare* e *rammentare*. In molte occasioni questi verbi sono introdotti da avverbi di tempo quali *ora* o *oggi*, a sottolineare la distanza dal passato della presa di coscienza presente e a indicare al contempo che ogni atto di rammemorazione è sempre frutto di un processo di rielaborazione. Ancora una volta un'indicazione di questo si trova all'interno del testo, in una delle prose a tema paterno: «Non vorrei ricordare e in verità non ricordo, *interpreto*» (CS, p. 51, c.vo mio). I verbi di pensiero servono in questi contesti a correggere le imprecisioni della memoria e a segnalare l'azione interpretativa del senno di poi, la non immediatezza del ricordo. Tre occorrenze del verbo *intendere* si trovano accorpate nella decima prosa, di argomento autobiografico: «Dalla fine della guerra portavo, di mio padre ebreo e del mio segno di circonciso, una interpretazione che oggi comincio a intendere peggio che parziale» (CS, p. 29; e si noti anche la presenza del sostantivo *interpretazione*); quindi, di

²⁸ Il tema della distanza tra presente e passato in CS meriterebbe peraltro di essere osservato, in sede futura, anche dal punto di vista dei tempi verbali presenti all'interno del libro. Lo scarto tra le due dimensioni del presente e del passato è inoltre responsabile di alcuni fenomeni ascrivibili sia all'impianto narrativo del testo sia a quello tipico del diario scritto *post eventa* (cfr. S. BOZZOLA, *Nove diari di guerra. Forme e dinamiche della temporalità*, cit., p. 419), ovvero la presenza di alcune prolessi narrative. Riporto un solo esempio significativo: «Una mia nipote si trova, sembra, vicino al confine siriano, dove si è sparato (tornerà sana e salva)» (CS, p. 25).

nuovo parlando di sé ragazzo in terza persona: «Intende che disamore e mancanza di curiosità gli venivano dalla certezza che suo padre non credeva a questi gesti di pietà e rituali» (CS, p. 30) e infine, nel penultimo paragrafo della lassa: «Ancora oggi non riesce a intendere l'incontro di Kafka con gli attori *jiddish* come la via di un ritorno all'ebraismo» (CS, p. 31). E altrove nel libro, sempre ripercorrendo episodi legati alle proprie origini ebraiche: «Una lunga via avrei dovuto compiere per intendere il senso di quei balli popolari» (CS, p. 34); «Ora intendo che quegli anni avrebbero dovuto legarmi ad una delle unità, dei nuclei fra cui vivevo e anzitutto, perché dei più colpiti, a quello degli ebrei» (CS, p. 52); quindi, di nuovo con il dubitativo *mi pare*: «mi pare intendere che in quell'invocare un nome per spavento, per aiuto e quasi per demenza si legasse in lui [padre] e in me qualcosa [...]» (CS, p. 71).

La necessità di ricordare e di interpretare, pur con tutti gli errori cui la memoria è soggetta, è di nuovo spiegata alla luce del legame inscindibile tra esperienza individuale e storia collettiva (e non è superfluo menzionare che il passo riportato di seguito, e in parte già citato in relazione all'uso dei due punti, precede immediatamente la riflessione vista nelle prime pagine sull'autobiografia come astuzia retorica):

Se vogliamo cambiare la realtà è bene sapere qualcosa di più su questo passato immediato. Se sono, io, cambiato, è a questo che lo debbo: a come i grandi eventi mondiali mi hanno costretto a interpretarmi sempre diversamente. (CS, p. 39)

Il secondo aspetto cui si è accennato riguarda invece la presenza nel testo di tutta una sfera semantico-lessicale legata alla vergogna e alla colpa. Anche in questo caso l'introduzione del sentimento di vergogna e del campo di significati a esso legati avviene nella prima pagina del libro, a proposito dell'argomento che fa da pretesto principale alla sua scrittura (la Guerra dei sei giorni e le relative reazioni dell'opinione pubblica): «Era tempo che qualcuno provasse un sentimento di vergogna» (CS, p. 11), ma qui l'espressione è riferita a un generico *qualcuno* ed è inoltre corretta poco dopo in senso attenuativo: «Vergogna è però troppo grave parola. Meglio: leggero dispetto, fastidio» (*ibid.*). Un senso di vergogna intesa in direzione civile e politica appare di nuovo qualche pagina dopo: «Appena m'è occorso d'accennare che gli articoli dell'«Unità» erano repulsivi (e lo sono) ho avuto vergogna di voler apparire equidistante, obiettivo» (CS, p. 21). Ma ancora una volta lo slittamento e la sovrapposizione tra il piano pubblico e quello privato avvengono senza soluzione di continuità: dopo queste prime occorrenze, il bagaglio semantico della colpa e della vergogna riappare in corrispondenza dei temi biografici, a segnalare un senso di inadeguatezza nei confronti delle proprie origini ebraiche (culturali ancora prima che religiose), mai abbracciate fino in fondo. Di seguito un esempio:

Una sera, c'era un gruppo di giovani dell'Europa centrale, diretti in Israele. Si erano messi a cantare e a ballare in tondo non so che danza tradizionale. Ne avevo provato un senso di vergogna, come d'una esibizione, dell'ossequio non necessario ad uno spirito di setta. (CS, p. 33)

In particolare, l'affiorare della colpa è attribuito da Fortini alla passione per le forme, per l'arte e la letteratura, preferite dal ragazzo a un'ascetica fede religiosa (intesa comunque in senso cristiano e non ebraico):

Strappare da me l'occhio e la mano che davano scandalo, tagliare una parte infetta e colpevole che era, nello stesso tempo, la sensualità e l'espressione artistica, anzi l'espressione. Vivevo, senza saperlo, in un semi-delirio estetico per le forme del mondo e per la sua storia e credevo fosse colpa, peccato, condanna. [...] Tutto questo faceva nodo di furia e di vergogna, disperazione e retorica [...]. (CS, p. 51)

Il colpevole senso di diversità e di non appartenenza a una comunità permane dopo la conversione e il battesimo del 1939: anche in relazione ai fedeli della chiesa valdese Fortini si descrive come «segnato da un segno di orrore e di colpa» (CS, p. 52).

Il nodo della colpa naturalmente pervade la dimensione storica anche in senso più ampio all'interno del libro: è la colpa legata agli orrori della guerra e della Shoah, la colpa che fa sì che nel momento storico in cui Fortini scrive l'Occidente devolva volentieri un acritico e aprioristico sostegno alle politiche dello Stato di Israele.²⁹ Di qui dunque la «colpa fascista» (CS, p. 16), la cui espiazione ha portato a «scaricare sull'Arabo l'odio accumulato contro la generazione dei padri» (*ibid.*); la colpa della strage (cfr. CS, p. 65) e finanche in URSS, negli ambienti più filo-occidentali, «un senso di colpa non diverso da quello nostro o di altri paesi che hanno un recente passato di antisemitismo pubblico» (CS, p. 43). E ancora, ripercorrendo a posteriori le ragioni della scrittura dei *Cani del Sinai* nella *Nota* del '78, «l'orrore e la vergogna da cui tutti noi eravamo emersi» (CS, p. 87).

4

Un altro punto che vorrei mettere in evidenza riguarda la presenza in CS di una fitta tessitura di forme della ripetizione: tra una prosa e l'altra, a saldare l'architettura macrotestuale del libro; all'interno delle singole prose, con funzione strutturante e coesiva. L'aspetto della ripresa tra pagine diverse è particolarmente evidente all'inizio e verso la fine del libro: la prima e la terza lassa condividono, come già accennato, un identico *incipit*: «Gli avvenimenti hanno cominciato ad allontanarsi» (CS, p. 11; p. 15). Allo stesso modo, gli attacchi polemici delle prose consecutive 21 e 22 sono agganciati tra loro tramite anafora e parallelismo: «All'intenzione di quanti amano ricordarti [...] preciserò che» (CS, p. 61); «All'intenzione di chi, come avessimo bisogno di ricordare, [...] dirò allora» (CS, p. 63). Anche in mancanza di riprese puntuali, si può osservare più in generale come molti degli *incipit* delle prose del libro condividano costruzioni simili. È ad esempio frequente la tendenza a cominciare la pagina con un verbo all'indicativo presente in prima persona singolare che esprime un gesto o una riflessione, a riaffermare l'idea di CS come libro di note e appunti personali scritti in presa diretta: «Evito i conoscenti» (CS, p. 21); «Penso agli ebrei che mi hanno aiutato a capire qualcosa

²⁹ Cfr. M. RAFFAELLI, *I cani di Fortini*, cit.

dell'ebraismo» (CS, p. 47); «Leggo in un documento di un gruppo di teologi cristiani [...]» (CS, p. 57); «Guardo da questa collina uno spazio di cielo, di montagne e di mare» (CS, p. 77) e simili. Sono diffusi anche gli attacchi di pagina in cui si scende subito nel vivo dell'argomentazione nominando nella prima frase o nella prima riga figure pubbliche o personaggi le cui opinioni vengono assunte a pretesto per essere poi criticate e confutate (prose 2, 7, 12, 13, 15, 26): proprio gli *incipit* di quest'ultimo tipo lasciano emergere in modo tangibile la componente dialogica del libro,³⁰ mostrando ancora una volta l'inscindibilità del legame tra pubblico dibattito e scrittura autobiografica. Come è poi ovvio per un testo scritto in un unico momento, è in generale possibile trovare richiami più o meno diretti tra una prosa e l'altra. È il caso, per citare soltanto un esempio, di un riferimento alle *Riflessioni sulla questione ebraica* (1946) di Sartre: «Credo sapere – come ci ha insegnato Sartre in un libro vecchio di vent'anni ma ancora valido – » (CS, p. 38), che viene poi ripreso due prose più avanti: «E Sartre aggiunge, [...] in quel suo libro di vent'anni or sono» (CS, p. 42).

Spostando l'attenzione all'interno delle singole prose, non è raro trovarvi delle costruzioni iterative a scandire il ritmo e il procedere dell'argomentazione. Un primo caso si trova nella numero 2, che occorre riportare in forma estesa:

I servizi televisivi: arma totale. Il corrispondente Arrigo Levi, lucido, persuasivo, controllato. Il suo fantasma sommava tutte le qualità positive del medio occidentale colto, modestia compresa. Il messaggio fondamentale era: *sono obiettivo*. «*Sono obiettivo*» vuol dire che la scelta è stata compiuta prima, dietro le quinte. Una scelta su cui si è a tal segno tutti d'accordo che non c'è nemmeno bisogno di parlarne. Ma l'a-fondo supremo era quel cognome rituale che appariva e spariva a intervalli durante le grandi orchestrazioni dei corrispondenti mentre si succedevano come figure di tarocchi gli emblemi del giuoco dei potenti [...]. «*Sono obiettivo*», diceva quel volto; e l'educato accento ripeteva. (CS, p. 13, c.vi miei)

Tutto lo spezzone si regge sulla ripetizione del sintagma *sono obiettivo*, che riflette il nucleo centrale del ragionamento (la pretesa di obiettività che si intende decostruire), in anadiplosi tra prima e seconda occorrenza e quindi in anafora a distanza. Va notato inoltre come l'uso delle ripetizioni avvenga non solo con funzione strutturante, ma anche a un livello più microscopico, con azione enfatica all'interno dei singoli blocchi del discorso: «vuol dire che *la scelta* è stata compiuta prima, dietro le quinte. *Una scelta* su cui [...]» (c.vi miei). Una costruzione simile a quella appena vista si ritrova nella prosa 13, imperniata sulla risposta polemica a un'affermazione del giornalista del «Daily Mail» Bernard Levin: «“Non tollero di esser chiamato antisemita solo perché [...] e non permetto che mi si accomuni ai razzisti solo perché [...]”» (CS, p. 37). I due concetti di *non tollerare* e *non permettere* sono ripresi da Fortini in chiave contraddittoria lungo tutta la prosa: «Ognuno di noi, anche se non lo vuole, lo è di fatto e “non tollera”, “non permette” [...]» (*ibid.*); quindi più avanti: «è ridicolo parlare di “non tollero” e di “non per-

³⁰ Cfr. *infra*, nota 17.

metto» (ibid.); «Chi sa che [...] deve, in un certo senso, “tollerare” e “permettere” le false accuse» (ibid.); «Come mi sarebbe possibile allora “non tollerare” e “non permettere” l'accusa di antisemitismo o di razzismo?» (ivi, p. 38).

Un caso diverso dai precedenti ma simile per intensità del fenomeno iterativo si trova nella prosa 4, della quale si è già discusso in relazione al ruolo della memoria («La memoria serve a livellare tutto»). L'idea di lontananza degli avvenimenti passati e della difficoltà per il pensiero di catturare con precisione ciò che è già avvenuto è espressa, oltre che nella comparsa dell'espressione di dubbio «mi pare», soprattutto nella ripetizione ossessiva della parola *anni* all'interno di sintagmi che sottolineano la distanza temporale del passato dall'oggi, evidenziando al tempo stesso l'impossibilità di dare definizioni cronologiche più puntuali:

[...] ma chi può avvertire una reale differenza fra queste e le sere di luglio degli *anni scorsi*? Un modesto conflitto senza conseguenze. Certo, il Vietnam – ma *da quanti anni* non durano guerre lontane, altrove. *Trent'anni fa*, un mese di luglio, mi pare [...]. Sulle terrazze delle ville che si scaldano al sole del tramonto, mentre gli ospiti arrivano tra i vialetti, ti senti fra voci *di trenta, di quarant'anni fa*. Sull'asfalto delle strade il sangue fresco torna ad aggrumarsi dove già schizzò negli *anni passati*. Gli agenti della Stradale tendono le loro misurazioni tra le briciole dei cristalli. Il contadino che ebbe portata via la gamba da un'auto estiva *anni fa*, seduto sulla soglia della casupola che s'è costruita col risarcimento [...]. (CS, p. 17, c.vi miei)

Anche laddove non traccino un disegno struttivo, le ripetizioni servono comunque a ritmare il procedere del ragionamento, collegando paragrafi distinti oppure presentandosi a distanza ravvicinata. Esempi del primo tipo si trovano nella prosa 17, in cui l'incapsulatore *tutto questo* compare due volte, a distanza di una pagina tra un'occorrenza e l'altra: «Tutto questo non era servito a nulla» (CS, p. 50); «Tutto questo faceva nodo di furia e di vergogna» (CS, p. 51). Quindi nella prosa 22, in cui si osserva una ripresa di argomentazione tra primo paragrafo: «dirò allora [...] qual è il senso» (CS, p. 63) e inizio del secondo: «Quel senso era: di aver riassunto» (ibid.), insieme a una ripresa lessicale del sostantivo «ferocia» (p. 63), che torna in forma aggettivale («feroci») nella pagina successiva.

Le ripetizioni ravvicinate possono occorrere in forma di anafora tra periodi a contatto, con azione enfaticizzante: «Tutto questo vuol dire una cosa sola. Tutto questo vuol persuaderci di una cosa sola» (CS, p. 19), peraltro di nuovo con l'uso del sintagma *tutto questo*; oppure per scandire il procedere del pensiero (con o senza parallelismo e con o senza *variatio* entro i sintagmi anaforici): «Avevo avuto l'opportunità tranquillo [...]. Avevo almeno conosciuta la storia [...].» (CS, p. 50); «C'era un ometto ciarliero e allegro [...]. C'era una vita di avvocato [...].» (CS, p. 70). Gli esempi di questo genere sono numerosi, ma un caso singolare per rilievo espressivo dell'anafora tra periodi successivi si trova nella prosa 16, dove Fortini ricorda una notte estiva del '46 in cui aiutò alcuni sopravvissuti dell'Europa Centrale a fuggire via mare:

I morti sono tanti, non li posso rammentare ora. [...] *Quel* loro silenzio assoluto – donne, bambini, uomini. *Quei* salvagente – che non

ce n'erano per tutti e li ebbero solo gli adulti, com'era giusto in una disciplina di guerra. *Quella* adolescente – che dalla stiva del peschereccio fermo al largo, nera di una folla zitta, separandosi da una vecchia donna per precederla sulla scala di corda lungo la murata oscillante sotto la luce di luna, le prese la mano e gliela baciò. (CS, pp. 47-48, c.vi miei)

Seguendo di poco l'affermazione relativa all'impossibilità di ricordare tutti i morti (ed ecco di nuovo il verbo *rammentare*), l'anafora in polittoto dell'aggettivo dimostrativo svolge qui la funzione di marcare drammaticamente il tentativo di non dimenticare le vittime e di non farle diventare soltanto un numero, riportando alla memoria proprio *quei* salvagenti, insufficienti per salvare tutti, e *quella* adolescente.

All'interno del singolo periodo, è frequente anche l'uso dell'anadiplosi, di nuovo con funzione enfaticizzante: «O ingenua idea, idea rozzamente estimatrice» (CS, p. 35), oppure per rafforzare la logica dell'argomentazione: «Quello stato è nato con la forza e la guerra, la forza e la guerra possono mantenerlo o distruggerlo» (CS, p. 59), qui con l'aggiunta del chiasmo sintattico.

Le ripetizioni ravvicinate possono poi consistere in più generiche riprese lessicali tra periodi contigui o all'interno del singolo periodo, talvolta in forma di polittoti e figure etimologiche e di nuovo con la funzione di enfaticizzare o rimarcare un'idea: «E le iniziative di solidarietà, i donatori di *sangue* amaramente sorpresi dall'ipotesi che il loro *sangue* vada a scorrere in vene di arabi *dissanguati*» (CS, p. 21, c.vi miei); «il *cinismo* salubre che sarebbe stato necessario per rispondere a quei provvedimenti, così *cinici* e stolti» (CS, p. 50, c.vi miei) e ancora:

Gli uomini i gruppi i popoli non sono uguali; ma non sono *diversi* solo perché il loro passato è *diverso* e perché *diversamente* li determina. Non sono, non debbono, non possono essere uguali, anzi debbono essere, sono costretti ad essere, *diversi*, perché qui e ora agiscono *diversamente*, perché *diversamente* si collocano nel complesso delle forze storiche. (CS, p. 67, c.vi miei)

In quest'ultimo esempio vanno peraltro notate anche la ripetizione insistente della negazione *non* e le costruzioni a tre membri («gli uomini i gruppi i popoli», «Non sono, non debbono, non possono»).

5

Mi sembra valga la pena di osservare da vicino altri due aspetti retorici del libro (che naturalmente non esauriscono lo spettro della sua elaborazione formale, sulla quale si potrebbe dire ancora molto): l'uso frequente della *correctio* e la presenza di alcune forme di enumerazione, tra cui le sequenze a tre membri viste poco sopra.

La *correctio* attraversa in modo uniforme tutte le pagine del testo e contribuisce ancora una volta a rendere l'idea di un pensiero in corso, che continuamente procede in avanti e ritorna su sé stesso durante la scrittura, perfezionando o modificando quanto detto in precedenza sulla base di un pro-

gressivo acquisto di consapevolezza. Alcuni esempi si sono già incontrati, in particolare una doppia correzione nella prima prosa:

Non per l'atteggiamento assunto, per la scelta compiuta, razionale o emotiva. O non ancora. Prima di ogni altra considerazione: per essere stato così bene scaldato dalla propaganda. Vergogna è però troppo grave parola. Meglio: leggero dispetto, fastidio. (CS, p. 11)

Il segmento mostra bene un procedimento tipico di tutto il libro, che consiste nell'introdurre un pensiero che viene poi rimodulato per via di aggiunte, specificazioni o riformulazioni. Qualche altro esempio: «con la dolcezza e il timore, inflessibili; non timore anzi, pudore» (CS, p. 23); «Ma, da un più serio punto di vista, peggio che stoltezze, ipocrisie; e peggio che ipocrisie, aiuti al peggio» (CS, p. 27); «una fase di deperimento anzi di agonia» (CS, p. 42); «Più che naturale che gli Israeliani – o meglio: coloro che ne controllano l'opinione» (CS, p. 44); «e anche, anzi più, forse, in coloro che [...]» (CS, p. 64). La correzione “in diretta” del pensiero può coinvolgere strutture frasali più complesse: «Oggi si preferisce parlare delle stragi naziste per non guardare la verità di Indonesia, Vietnam, America Latina, Congo... Ma no, sto ancora sbagliando! Ancora una volta m'avvedo di ragionare nei vecchi, ormai falsi termini» (CS, p. 27) o può essere espressa in forma di dubbio: «All'una e all'altra sarebbero unico rimedio l'attività scientifica della sociologia (di quale?)» (CS, p. 44, c.vo nel testo). Altre volte la *correctio* può essere del tipo “non perché... ma perché” o “non questo ma quello”: «non critico l'“Unità” perché esalta Nasser o ingiuria Israele ma perché esaltazione e ingiurie sono formulate senz'altra prospettiva [...]» (CS, p. 21, oltretutto con la riproposizione in figura etimologica della coppia esaltare-ingiuriare), oppure: «Con che vergogna anche: non di apostasia ma di ipocrisia» (CS, p. 51); «Non orgoglio: desolazione, calcolo chiuso, abbandono» (CS, p. 52).

Il secondo aspetto riguarda invece il ricorso frequente all'enumerazione, quasi sempre in forma asindetica. Se da un lato questa figura svolge una funzione enfaticamente simile a quella delle ripetizioni, dall'altro invece risulta solidale alla *correctio* poiché precisa o rettifica per via di aggiunzioni successive l'oggetto del discorso, generando quindi un effetto aggregativo più che iterativo.³¹ Di seguito alcuni esempi: «scaricare sull'Arabo l'odio accumulato contro la generazione dei padri, la miseria, la madre contadina, l'esuberanza, gli stracci, la boria militare, l'analfabetismo...» (CS, p. 16, punti sospensivi nel testo); «tutta quest'aria da alluvione, da terremoto, da India da sfamare, con l'imbroglione sotto, la catena della solidarietà, il puzzo d'Italia, l'aria ammorbata dagli effati del consenso» (CS, p. 21), con una notevole eterogeneità degli addendi; «Il presente non era che aria, strade, luci, voci: nulla» (CS, p. 52); «[...] quelli [termini] della sacralità del sangue, della colpa, della intimidazione morale, delle scomuniche» (CS, p. 65); e ancora, nella *Nota* del 1978: «oggi ci tocca subire gli stomachevoli fumi mistici, iniziatici, ermetici, desideranti e “trasversali”» (CS, p. 84).

Un tipo particolare di enumerazione risiede poi nell'uso di *tricola* che possono includere ugualmente verbi, sostantivi o aggettivi e che svolgono ancora la funzione di mettere a fuoco per aggiunte e per specificazioni progressive l'oggetto del discorso, segnando a un tempo la propria distanza dalle forme

³¹ Cfr. S. BOZZOLA, *Nove diari di guerra. La Resistenza raccontata*, cit., p. 126.

lunghe e caotiche della figura, a «suggerire una forma compositiva più calibrata e intenzionale».³² Di seguito una manciata di esempi: «incapacità dei nostri funzionari comunisti di prevedere, di interpretare, di esprimere» (CS, p. 11); il già citato «Il corrispondente Arrigo Levi, lucido, persuasivo, controllato» (CS, p. 13); «senz'altra prospettiva fuor di quella, immediata, tattica e miserevole» (CS, p. 21); «Valuta la situazione, spiega, ragiona» (CS, p. 23); «credevo fosse colpa, peccato, condanna» (CS, p. 51); quindi entro una figura di *correctio*, nel già citato poco sopra «Non orgoglio: desolazione, calcolo chiuso, abbandono» (CS, p. 52); e ancora: «identificare come sgradevole, spiacevole, imbarazzante» (CS, p. 69); «nel festino, nel buon albergo, nello spettacolo» (*ibid.*); «quel ronzio, quei lampi, quegli acuti di clacson» (CS, p. 77); «per spavento, per aiuto e quasi per demenza» (CS, p. 71) e nella *Nota* finale: «Vitalità, passione, immediatezza: in loro assenza non si fa nulla» (CS, p. 86); «[...] e che oggi quelle domande sono accolte, stravolte, sfruttate» (CS, p. 88). In quattro occorrenze, le sequenze di tre membri risultano prive di segni interpuntivi o di congiunzioni: «Al fondo c'è una sola dura feroce notizia» (CS, p. 27); «come alienazione reificazione annichilimento» (CS, p. 63); «si rivolta contro forza ingiustizia male» (*ibid.*); «Gli uomini i gruppi i popoli non sono uguali» (CS, p. 67).

Come detto, i fenomeni di questo tipo svolgono un'azione che è in parte enfaticamente, tesa a sottolineare di volta in volta la solennità o la rabbia del discorso; dall'altra parte, le continue e sistematiche aggiunzioni servono a dare quanta più precisione e nitidezza possibili al ragionamento, disegnanone gli oggetti per via di specificazioni successive.

6

La compresenza di impulsi differenti, talvolta opposti, visti nella plurivocità di genere e nella coesistenza di distinti modelli sintattici e testuali non impediscono ai *Cani del Sinai* di presentarsi al lettore come un libro unitario nella sua forma e nella costruzione; sottoposto inoltre a un dominio della materia e della lingua necessaria a esprimerla che resta sempre saldo (come è ovvio in Fortini), non sfaldandosi mai né nelle zone di più rabbiosa e immediata polemica né in quelle in cui il ricordo autobiografico scava nelle maglie dolorose del passato. Si è visto anche come il ritmo del testo e le sue diverse sfumature intonative siano affidati a un'intelaiatura retorica che si serve della ripetizione, della *correctio* e di alcune figure di aggiunzione che ottengono di caso in caso l'effetto di accrescere gli accenti enfatici dell'invettiva e dell'indignazione o di accentuare il portato drammatico di alcuni episodi biografici. Episodi sempre portati sulla pagina e riletti al fine di poter comprendere qualcosa non solo di sé, ma anche di un'esperienza collettiva più ampia. Ribadisce Fortini stesso nell'*explicit* del libro: «Questa è una fine qualsiasi di una biografia che non aspetta da se stessa, come ha fatto finora, se non verità indirette» (CS, p. 78).

³² *Ivi*, p. 131.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERARDINELLI, ALFONSO, *Franco Fortini*, Firenze, La Nuova Italia 1973.
- BOZZOLA, SERGIO, *Nove diari di guerra. Forme e dinamiche della temporalità*, in «Strumenti critici» 3 (2014), pp. 415-438.
- ID., *Nove diari di guerra. La Resistenza raccontata*, in «Strumenti critici» 1/2015, pp. 119-148.
- FORTINI, FRANCO, *I cani del Sinai* (1967), Macerata, Quodlibet 2002.
- ID., *Sere in Valdossola* (1963), Venezia, Marsilio, 1985.
- ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura di LENZINI, LUCA, Milano, Mondadori 2003.
- ID., *Disobbedienze I. Gli anni dei movimenti. Scritti sul Manifesto 1972-1985*, Roma, Manifestolibri 1997.
- ID., *Disobbedienze II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul Manifesto 1985-1994*, Roma, Manifestolibri 1998.
- GRENDENE, FILIPPO, FABIO MAGRO e GIACOMO MORBIATO, (a cura di), *Fortini '17. Atti del convegno di studi di Padova (11-12 dicembre 2017)*, Macerata, Quodlibet 2020.
- LALA, LETIZIA, *I due punti e l'organizzazione logico-argomentativa del testo*, in *La lingua nel testo, il testo nella lingua*, a cura di ANGELA FERRARI, Torino, Istituto dell'Atlante Linguistico Italiano 2004, pp. 143-164.
- EAD., *Il senso della punteggiatura nel testo: analisi del punto e dei due punti in prospettiva testuale*, Firenze, Franco Cesati 2011.
- LENZINI, LUCA, *Le parole della promessa*, in FRANCO FORTINI, *Saggi ed epigrammi*, pp. XXXI-LXXII.
- ID., *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet 2013.
- ID., *I cani del Sinai, oggi*, in ID., *Note di servizio per Franco Fortini*, Pisa, Pacini 2024, pp. 57-62.
- LUPERINI, ROMANO, *Su Fortini saggista e teorico della letteratura*, in ID., *Il futuro di Fortini*, San Cesario di Lecce, Manni 2007, pp. 89-97.
- MAGRO, FABIO, *Fortini e gli articoli per il «Manifesto». Appunti di lingua e stile*, in *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, a cura di GIANNI TURCHETTA e EDOARDO ESPOSITO, Milano, Ledizioni 2018, pp. 67-80.
- MARRUCCI, MARIANNA, *La «forma ambigua» del saggio: su Rileggendo Pasternak*, in *Fortini '17. Atti del convegno di studi di Padova (11-12 dicembre 2017)*, pp. 167-184.
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet 2020.
- MORTARA GARAVELLI, BICE, *Manuale di retorica* (1988), Milano, Bompiani 1989.
- EAD., *Prontuario di punteggiatura*, Roma-Bari, Laterza 2003.
- RAFFAELI, MASSIMO, *I cani di Fortini*, in «Le parole e le cose», 27 febbraio 2021, url <https://www.leparoleelecose.it/?p=40851> (consultato il 20 marzo 2024).
- RICCI, ALESSIO, *Libri di famiglia e diari*, in *Storia dell'italiano scritto*, vol. III. *Italiano dell'uso*, a cura di GIUSEPPE ANTONELLI, MATTEO MOTOLESE e LORENZO TOMASIN, Roma, Carocci 2014, pp. 159-194.
- ZINATO, EMANUELE, *L'inconscio politico e i destini generali: autobiografia e saggismo critico in Franco Fortini*, in «Come ci siamo allontanati». *Ragionamenti su Franco Fortini*, a cura di LUIGI CAROSSO e PAOLO MASSARI, Milano, Arcipelago 2016, pp. 17-32.



PAROLE CHIAVE

Franco Fortini; I cani del Sinai; stilistica; saggistica; autobiografismo; diarismo; Guerra dei sei giorni



NOTIZIE DELL'AUTORE

Alessandra Perongini (1992) è dottoranda dell'Università degli Studi di Padova, dove sta studiando la lingua e lo stile della saggistica di Franco Fortini. Si è laureata in Filologia Moderna presso l'Università degli Studi di Padova con una tesi sulla metrica della poesia di Giorgio Orelli dal titolo *Le forme della poesia di Giorgio Orelli*. Ha pubblicato gli articoli *Tre istituti coesivi nella poesia di Giorgio Orelli* sul «Giornale di Storia della Lingua Italiana» (2023) e *'Una verità totale': The Textual and Visual Encounter With the Other in Franco Fortini's Asia Maggiore. Viaggio nella Cina* sulla rivista «Italian Studies» (2023).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALESSANDRA PERONGINI, *I cani del Sinai di Franco Fortini: un profilo stilistico*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 22 (2024)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

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



«IM SCHEINWERFER DER ABREISE» LA POESIA DELL'ESILIO DI LEA RITTER SANTINI

CHIARA MACIOCCI – *Sapienza Università di Roma-Universität Karlova*

Il presente contributo è volto ad analizzare parte della produzione poetica della germanista e comparatista Lea Ritter Santini (1928-2008), a partire dalla raccolta poetica pubblicata da quest'ultima nel 1986 sulla rivista tedesca «Akzente», intitolata *Fremdenschein* e mai tradotta in italiano, se non in via amicale e ufficiosa dalla scrittrice Fabrizia Ramondino. Nel tentare di restituire un'analisi tematica di *Fremdenschein*, si farà riferimento al genere della poesia dell'esilio e si mostrerà come la silloge di Lea Ritter Santini si inserisca a pieno titolo in quest'ultima, nel suo dare parola all'esperienza dello sradicamento e della rinegoziazione continua di sé tra i confini di uno spazio e di una storia dissestati. Si tenterà inoltre di mettere in luce le tracce, disseminate da Lea Ritter Santini nella sua poesia sotto forma di figure e tipi, del lavoro sulle letterature, e soprattutto sulla letteratura tedesca e italiana, da lei condotto in ambito accademico; tra queste verrà isolata soprattutto la figura ebraica dello *Schlemihl*, ripresa da Adelbert von Chamisso, Rahel Varnhagen e Hannah Arendt e posta dall'accademica al centro della sua poesia, come metafora elettiva del vivere sul margine tra i mondi e le lingue.

This contribution aims to analyse part of the poetic production of the Germanist and comparative scholar Lea Ritter Santini (1928-2008), starting with the collection of poems she published in 1986 in the German magazine «Akzente», entitled *Fremdenschein* and never translated into Italian, except unofficially and amicably by the writer Fabrizia Ramondino. In an attempt to provide a thematic analysis of *Fremdenschein*, reference will be made to the genre of the poetry of exile, and it will be shown how Lea Ritter Santini's collection fits right into the latter, in its expression of the experience of uprooting and the continual renegotiation of the self within the confines of a disrupted space and history. An attempt will also be made to bring to light the traces, disseminated by Lea Ritter Santini in her poetry in the form of figures and types, of the work on literature, and especially on German and Italian literature, which she carried out in the academic sphere; among these, the Jewish figure of the *Schlemihl* will be singled out in particular, which was adopted by Adelbert von Chamisso, Rahel Varnhagen and Hannah Arendt and placed by the academic at the centre of her poetry, as an elective metaphor for living on the margin between worlds and languages

I UN «SALTO OLTRE IL CONFINE»: LEA RITTER SANTINI POETA

Nel giugno del 1986, mentre il suo impegno accademico la portava a dedicarsi, tra gli altri e numerosi progetti, agli studi di preparazione per la sua analisi del viaggio degli intellettuali tedeschi in Italia¹, e le dischiudeva nel frattempo in maniera programmatica il senso ambivalente del suo sguardo di straniera residente in terra tedesca, Lea Ritter Santini pubblicava, sul terzo numero di quell'anno della rivista «Akzente. Zeitschrift für Literatur», una raccolta di dodici poesie che avrebbero potuto a loro volta dischiudere il senso di quel suo essere straniera, vissuto in così intima contraddizione con la volontà di sentirsi «a casa».

È a Münster infatti che Lea Ritter Santini (1928–2008), approdata dopo numerosi spostamenti alla cattedra di Letteratura tedesca e Letterature comparate della Westfälische Wilhelms-Universität, ha trascorso la sua vita accademica e personale, sperimentando la singolare posizione di chi in un Paese è straniera e di casa insieme, e facendo di questa esperienza doppia il

¹ Cfr. LEA RITTER SANTINI, *Nel giardino della storia*, Bologna, Il Mulino 1988.

centro propulsore di un'attività di ricerca che si è fatta al contempo attività di mediazione: mediazione culturale nei due sensi – dalla Germania verso l'Italia, dall'Italia verso la Germania – e in direzioni molteplici, che ha abbracciato tanto la produzione saggistica quanto quella letteraria italiana e tedesca, facendosi strumento di una sfaccettata promozione culturale attraverso, soprattutto, la casa editrice Il Mulino – per la cui fondazione aveva svolto un ruolo importante il fratello di Lea Ritter Santini, e con cui quest'ultima collaborò per tutta la vita.

È nel contesto di questo sconfinamento esistenziale che ha potuto darsi, dunque, il «salto» di Lea Ritter Santini «oltre il *limes*»² del lavoro accademico e culturale, fin nel territorio riposto e randagio della poesia: una poesia scritta di propria mano, in una lingua non propria – la lingua tedesca – ma pur sempre quotidiana, abitata nel segno della rinegoziazione continua di sé e del proprio radicamento nello spazio. E una poesia, soprattutto, a cui Lea Ritter Santini ha affidato il significato più intimo di questa negoziazione e del proprio essenziale sconfinare, facendole parlare il linguaggio dello spaesamento e facendole dire la fatica dell'essere straniera, del sentirsi esuli ed esiliate, dello stare continuamente in viaggio tra i luoghi e le lingue. È *Fremdenschein*, non a caso, il titolo dato da Lea Ritter Santini alla raccolta di poesie pubblicata su «Akzente», e mai tradotta in italiano se non in via ufficiosa, o meglio amicale, dalla scrittrice Fabrizia Ramondino³. E sono quindi «parvenze di straniera» quelle che costellano la poesia in lingua tedesca della comparatista, in un concatenarsi di immagini e figure tra le cui maglie è possibile ravvisare la traccia esistenziale di una identità che percepiva se stessa come continuamente precaria, in bilico tra i diversi significati di sé, sospesa sui confini labili, ma pur sempre terribili, di ciò che è familiare e di ciò che non lo è, o non lo è più.

2 TRA VIAGGIO, ESILIO E INCENDIO: LA STORIA COME CAMPO DI MACERIE

Se il «salto» compiuto da Lea Ritter Santini nel territorio della poesia ha assunto fin da subito il significato di un «passeggiare nei viali che si perdono tra gli alberi»⁴, e quindi di un perdersi che è altrettanto *delirare*, nel senso – dischiuso da Maria Zambrano – di un uscire da sé e dal proprio «solco»⁵,

² Cfr. il necrologio del germanista e bibliotecario Michael Knoche dal titolo *Vom Springen über den Limes – Die Letzte in der europäischen Literaturrepublik: Zum Tode der Komparatistin Lea Ritter-Santini*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 19 giugno 2008.

³ Le poesie pubblicate da Lea Ritter Santini su «Akzente», forse per il loro numero esiguo e per il fatto che non è seguita loro alcuna ulteriore pubblicazione poetica, hanno attirato scarsa attenzione al momento della loro uscita, e non sono state considerate dalle ricerche sulla produzione accademica della studiosa. Solo negli ultimi anni, a seguito dell'acquisizione da parte del Centro Studi Storico-Letterari Natalino Sapegno del Fondo Lea Ritter Santini, e della conseguente ricognizione di quest'ultimo curata da Marco Maggi, è stato dato un significativo impulso alla riscoperta della produzione poetica di Ritter Santini; produzione che comprende numerosi inediti, e di cui il presente articolo tenta di restituire una traccia, nella speranza che quest'ultima possa stimolare curiosità e rinnovata attenzione.

⁴ Cfr. L. RITTER SANTINI, *Il critico come lettore di metafore*, in HARALD WEINRICH, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino 1976, pp. 9-22, p. 16.

⁵ Cfr. MARIA ZAMBRANO, *Filosofia e poesia*, Bologna, Pendragon 2002, p. 54.

esso ha però significato altrettanto l'accesso a uno specifico viale alberato: quello della poesia, il quale non si dà certo come un giardino che si compone di aiuole fiorite e simmetricamente ordinate, ma può nondimeno essere inteso come un bosco in cui è possibile, dopo esservi perduti, ritrovare la traccia di una via aperta. Infatti, se è vero che quello della poesia è un delirio in cui non si ha più «nulla di proprio, nessun segreto»⁶, è pur vero che il delirare non è delirare solitario, ma delirare in comune, che si iscrive su una strada già segnata da altri, e percorsa da molti. La poesia di Lea Ritter Santini, nel dire l'esser stranieri e l'attraversamento doloroso dei confini naturali, dice di un'esperienza propria ma anche collettiva; un'esperienza condivisa, soprattutto, in quanto materiale poetico: come tanti prima e con lei, Ritter Santini ha dato parola alla *Fremdheit* e, pur uscendo dal «solco» del suo impegno abituale, si è inserita parimenti nel solco di una poesia che è quella, codificata nel tempo dalle nutrite e assidue adesioni, dell'«esilio». E nei primi decenni del secondo Dopoguerra che la *Exilpoesie* assume i tratti di un genere poetico a sé stante, caratterizzante tanto un'epoca quanto una condizione trasversale, e forse ineludibile, del vivere umano. È una poesia a cui fanno capo i versi di poeti senza dimora fissa come, in ambito germanofono, Paul Celan, Nelly Sachs, Ingeborg Bachmann, Rose Ausländer, Hilde Domin, o, in ambito italiano, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Giorgio Caproni, Amelia Rosselli, Andrea Zanzotto. Vi fa cenno Lea Ritter Santini stessa, nel momento in cui decide di ricondurre un campione di poesie di Caproni – da lei tradotte e ricomposte in saggio nel numero 5 di *Akzente* del 1988 – alla «poesia dell'esilio italiana», contraddistinta, nelle sue parole, dalla volontà di esprimere la nuova «ontologia negativa» dell'«>unbehauste<, wurzellos gewordene Mensch», sospeso tra la ricerca di una *Heimat* geografica e un asfissiante senso di «perdita della realtà»⁷. E sono proprio queste le coordinate – topografiche, temporali, esistenziali – entro cui si sviluppa anche la poesia di Lea Ritter Santini, la quale dispiega le linee multiple dello stare in esilio in terra straniera tramite la messa in circolo di figure – dell'estraneità come dell'espropriazione linguistica – che connettono l'esilio con la condizione, contigua sebbene ulteriore, del «viaggio costante»⁸. È il viaggio, infatti, la parola dell'esilio di Lea Ritter Santini: un viaggio che è il fuggire dei «*Fliehenden*»⁹, o l'essere

⁶ *Ibid.*

⁷ Cfr. L. RITTER SANTINI, *Nachrichten aus einem Ort, den es nicht gibt. Giorgio Caproni*, in «Akzente. Zeitschrift für Literatur», 35 (1988), pp. 398-401, p. 399.

⁸ *Ivi*, p. 400: «La casa di questo straniero non è riconoscibile dai suoi posti e dalle sue strade; il luogo sicuro della lingua rimane per lui introvabile, la sua perdita è atroce, come non averla mai posseduta. Nel momento in cui non resta più alcun luogo da poter chiamare proprio, rimane il viaggio; quel viaggio, però, che ha il significato di un costante star (per) via (*beständiges Unterwegs-sein*)».

⁹ Cfr. L. RITTER SANTINI, *Fremdenschein. Gedichte*, in «Akzente. Zeitschrift für Literatur», 33 (1986), pp. 198-204, p. 201: «*Die Augen der Hunde | sammeln Mut | aus den Spuren | der Fliehenden*». Trad. it.: «Dalle impronte | dei fuggitivi | gli occhi dei cani | raccolgono il coraggio».

abbandonati dei «*Findlinge*»¹⁰; o il viaggio d'andata, l'«*Abreise*»¹¹ che sempre segue il movimento di rientrata in sé, di riappropriazione dei propri contorni; o, ancora, il viaggio «senza vela», cui spinge una volontà celeste – Saturno – o semplicemente altra – «uno straniero»:

War es Saturn
oder ein Fremder
der dich auf Reisen schickte
ohne Segel?¹²

Ma il concetto di esilio, rispetto a quello di viaggio, implica l'entrata in campo della dimensione ulteriore della *storia*: è una condizione storica determinata quella che determina la necessità dell'esilio, e lo stare in esilio corrisponde al venire esiliati, ovvero all'essere costretti, in forza di vincoli storici, ad allontanarsi dal proprio Paese natio e dalla dimora della propria infanzia. La dimensione storica che entra a far parte della sfera dell'esilio come condizione fondamentale è quella però di una storia che ha perso, in se stessa, la capacità unificante che le dovrebbe essere più propria: è una storia frammentata quella che costringe all'esilio, ovvero una tempo fatto di macerie che nega il diritto al radicamento in un luogo e in un'età abitabili, e getta gli individui di una comunità pericolante in uno stato di continua erranza, al di là di spazi e tempi legittimi. E sebbene nella poesia di Lea Ritter Santini non figure esplicito l'esilio, è proprio una storia fatta di macerie quella che fa da palcoscenico, se non anche da presupposto, alle diverse incarnazioni del *Fremdenschein*:

Der Lärm stumm Lebender
zerstreut die Splitter.

Du brauchst sie zum Vorzeigen:
Fremdenschein.¹³

Quello su cui si muove lo straniero di Lea Ritter Santini è il terreno di un «muto strepito» che «disperde i frammenti», è il sentiero dissestato di una guerra ormai consumatasi, il cui ribollire continua tuttavia a proiettare orrore sul presente e sul futuro. E sono questi frammenti ciò di cui lo straniero «ha bisogno» per poter mostrare, come fosse un distintivo, la sua parvenza di straniero. Si tratta, in fondo, dell'invasione di campo della realtà corrente da

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 202: «*Findlinge nennt man hier Steine, | vom Himmel gerollt | über leere Landschaften, || Steine weit hergeholt | Auf Gräber gesetzt | in der Leere der Erinnerung. || Findlinge nennt man auch Kinder, | von Menschen verlassen | in der Leere der Lebenden*». Trad. it.: «Erratici si chiamano qui i massi, | ravnolti dal cielo | sopra paesaggi vuoti, || massi tirati per i capelli | posati su fosse | nel vuoto della memoria. || Erratici e trovatelli si chiamano anche i bambini, | abbandonati dagli uomini | nel vuoto dei viventi»

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 204.

¹² *Ivi*, p. 198. Trad. it.: «È stato Saturno | o uno straniero | che ti spinse al viaggio | senza vela?».

¹³ *Ibid.* Trad. it.: «Lo strepito muto del vivente | disperde i frammenti. || Essi ti servono per mostrarti: | parvenza di straniera».

parte di un passato con cui non si è ancora riusciti a fare i conti – nel caso della Germania vissuta da Lea Ritter Santini, quello della guerra e dello sterminio – le cui contraddizioni non possono esser tolte e la cui rimozione fa da sfondo a un vivere che, proprio per questo, assume il significato di un continuo sopravvivere tra resti e macerie che non possono farsi casa. Nella cornice di una tale lacerazione di senso, ognuno è pertanto straniero, nessuno può dire di sentirsi a casa. Ma al cuore sotterraneo di questa «terra devastata» sta, a ben vedere, la linea di confine che divide il sé dall'altro, e che, indicando la percezione dell'altro, più che di sé, come straniero, sparge odio lungo le frontiere e impone fortificazioni escludenti, torri di controllo, guerre di annientamento. Sono allora «lapidi di antica paura» quelle che «edificano la roccia | della storia»:

Angst oder Berge
trennen uns
von der Erde des Nächsten.
[...]
Grabsteine vergangener Angst
wachsen zu Felsgebein
der Geschichte.¹⁴

La paura, come anche lo stato emotivo dell'angoscia, stanno al fondo di quello che Mircea Eliade chiama «terrore della storia»¹⁵; di una storia che si dà come terrore nella misura in cui viene informata dalla dimensione umana della percezione della contraddizione, o meglio del contrasto, tra proprio ed estraneo, tra sé e straniero. Le macerie della storia sono allora i resti di drammi interamente umani, indetti da paure che solo lungo i sentieri sterrati dagli uomini trovano la loro via d'azione – non quindi lungo i sentieri, compresi a lungo come bestiali, degli animali:

Wölfe und Bären
erschrecken selten
die Wälder.

Kriecher
bewohnen die Ruhe.

In Reihen beschäftigt
die Jahresringe zu zählen,

sammeln sie
wurmgelöcherte Blätter,

¹⁴ Ivi, p. 200. Trad. it.: «Angoscia o monti | ci separano | dalla terra del prossimo. || [...] Lapidi di antica paura | edificano la roccia | della storia».

¹⁵ Cfr. MIRCEA ELIADE, La prova del labirinto. Intervista con Claude-Henri Rocquet, Santarcangelo di Romagna, Jaca Book 1980, p. 118.

den Menschen
Wege zu zeichnen.¹⁶

I sentieri umani da «segnare», e quindi da segnalare per tenersene ben lontani, sono quelli di una storia che si dà diffranta in macerie, e che spinge i suoi attori a stare come esuli tra terre ed età cui è sottratto ogni senso di appartenenza. E sono umane le cose «diffrante», che in questi sentieri di frammenti appaiono «senza scopo» e, al di là di ogni tempo dicibile, scorrono attraverso le dita senza alcuna «durata»:

Täusche Dich nicht,
die Dinge haben Dauer.

Zerbrochen und zwecklos
verletzten sie die Finger,

gehen nicht leicht
durch die Sanduhr

wie Dein Staub
ohne Samen.¹⁷

Anche la «polvere | senza seme», a cui finisce per ridursi l'umano, scorre, sebbene «non lieve», tra il tempo e le dita: pur essendo pesante e grave di segno, la polvere è come quella «sfortuna» che, in un'altra poesia ancora – *Spiel* –, «non s'intrappola» al modo di un dado «nell'incavo | di mani insicure»¹⁸, ma scorre libera nella sua incombenza rovinosa, ricoprendo di sé paesaggi infertili. A questi ultimi, infatti, il «seme» è stato sottratto, oppure – come direbbe Fabrizia Ramondino – esso è stato «sotterrato»¹⁹. E la storia che fa da contrappunto a questo spazio di polvere e macerie non è più impalcatura recante in sé un'indicazione di senso, ma diventa struttura amorfa, tempo svuotato di segno, incedere sfilacciato senza direzione né ritmo. È una storia che, ricompresa sotto la categoria di una temporalità naturale che tutto distrugge, si fa «difficile» e persino *incendiaria*: lo scrive Lea Ritter Santini stessa, in una lettera a Giovanni Giudici in cui commenta

¹⁶ L. RITTER SANTINI, *Fremdenschein*, cit., p. 201. Trad. it.: «Lupi e orsi | di raro spaventano | i boschi. || Adulatori | abitano la quiete. || Occupati, in fila | a contare i cerchi degli alberi || raccolgono | foglie bucate dai vermi, || per segnalare i sentieri | degli uomini».

¹⁷ Ivi, p. 203. Trad. it.: «Non t'illudere, |che le cose abbiano durata. || Diffrante e senza scopo | trafiggono le dita, || andandosene pesanti | attraverso la clessidra || come la tua polvere | senza seme».

¹⁸ Cfr. ivi, p. 200: «*Sie üben ernst | das Würfelspiel, | ungelenke Söhne des Starrsinns. || Der Zufall ist nicht aufgehoben | in der Höhle | unsicherer Hände, | das Unglück nicht gefangen | im Gitter | erkaltender Finger*». Anche questa poesia è preceduta da un'epigrafe con una citazione dalla *Germania* di Tacito: «*[Germani] Aleam... sobrii inter seria exercent*».

¹⁹ Cfr. FABRIZIA RAMONDINO, *Limes-Limina*, in EAD., *In viaggio*, Torino, Einaudi 1997, p. 65: «A volte scambiavo le grida degli animali per voci umane. [...] Ma le voci svanivano in un vortice di brezza e io rimanevo in piedi, le braccia penzoloni per lo stupore, il cuore, che si era aperto come una melagra spaccata dal sole, di nuovo ridotto a un seme sotterrato».

l'ultimo ciclo di poesie dell'amico dal titolo *Creusa*²⁰ – nome della prima moglie di Enea, la quale dovette sparire tra le fiamme dell'incendio di Troia per permettere al marito, esule per eccellenza, di partire:

Carissimo Giovanni,

[...] è sempre Creusa che brucia nel fuoco di Troia e da quando quel tuo *'iterumque iterumque vocavi'* sta a frontespizio capisco che un incendio viene dal cielo e che, fuggendo, si cerca di portar via... chi, cosa? L'incendio di Dresda, il terrore che si rivive, almeno qui, rivedendo l'orrore delle fiamme di cinquant'anni fa mi ha riportato la tragedia di Creusa, così come fosse sospesa fra il mondo antico e quello da cui veniamo. "Come tu passi e vai" sono le parole che – per me – li unisce; "come tu passi e vai" è veramente il segno della donna lasciata alle fiamme perché sembra che ci siano cose più importanti di lei, e non si riconosce il terrore del fuoco di ogni giorno. [...] *Dom Tischberg* è un abitante dell'incendio, conforta della scomparsa di Creusa che lascia Ascanio libero, ma Ascanio non chiama, in Virgilio, si fa solo portare per mano. Come è difficile la storia e com'è sicuro l'incendio.²¹

Torna, in questa lettera come nella poesia stessa di Lea Ritter Santini, una visione della storia fondata sul concetto, preso in carico da Ernst Robert Curtius, di «continuità»: una continuità che, pur dandosi insieme alla discontinuità e alla rottura, nondimeno si mantiene integra, e si lascia intessere in una tradizione che è tale proprio perché relativamente unitaria²²; una continuità al cui paradigma Lea Ritter Santini ha votato il suo lavoro di studiosa, di mediatrice di culture, di intessitrice di temi e figure della letteratura e della tradizione europea, riscoperte nel loro vicendevole richiamarsi e costituirsi in una comune «morfologia dell'immaginario»²³, e quindi restituite alla luce e all'ordine di un dialogo collettivo. Ma il senso di continuità che è possibile intravedere qui, e che traspare da ogni poesia del ciclo *Fremdenschein*, è quello di una continuità intesa come continuità della rottura, come persistenza infaticabile dell'incendio, come certezza della durata della distruzione – dalla guerra di Troia alla Seconda guerra mondiale,

²⁰ Poi confluito nella raccolta *Empie stelle* (1996), ora in GIOVANNI GIUDICI, *I versi della vita*, Milano, Mondadori 2000.

²¹ Lettera dell'11 febbraio 1995 di Lea Ritter Santini a Giovanni Giudici, riportata in RICCARDO CORCIONE, «Carissimo Ascanio». *Il carteggio inedito Giovanni Giudici-Lea Ritter Santini (1982-2003)*, in MARCO MAGGI (a cura di), *Selbstdenken. Atti della Giornata in ricordo di Lea Ritter Santini*, Torino, Aragno 2020, pp. 50-78, p. 67.

²² Cfr. ERNST ROBERT CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Macerata, Quodlibet 2022, pp. II-29.

²³ Un sunto di questa visione dell'immaginario culturale europeo come ordinato in strutture di affinità si può ritrovare in L. RITTER SANTINI, *Raccontare un quadro*, in EAD., *Le immagini incrociate*, Bologna, Il Mulino 1986, pp. 9-10: «Formule o motivi del patetico, immagini tipologiche dell'inconscio, in epoche di trapasso, in cui ribellione e incertezza interrogano i modi della tradizione, le figure si riflettono sulla superficie della scrittura letteraria mutandone lo stile. La loro potenzialità di modelli riflessi nella camera oscura di un linguaggio diverso, gli impediscono di esaurirsi nell'endogamia di invenzioni nazionali. Il loro riapparire in contesti nuovi, il potere di trasformarne, con la loro variazione, le strutture, se rappresentano una categoria della modernità, rivelano anche la segreta morfologia dell'immaginario e la sua dimensione conoscitiva capace di ridurre a ordine simbolico il disordine della realtà».

dalle guerre romane contro le tribù germaniche al Dopoguerra tedesco della rimozione e della violenza non detta. Solo l'incendio, in questa visione di una storia che non è storia, perché non porta ricomposizioni ma solo fratture e scarti, è sicuro; come è sicuro l'esilio che sempre segue all'incendio, insieme al senso di estraneità permanente che l'essere esuli, in terra e lingua straniera, non può che portare con sé.

3 SCHLEMIHL: CONTRAPPUNTI DI LUCI E OMBRE

Sembrirebbe, allora, che Lea Ritter Santini abbia affidato alla sua poesia, insieme ad alcuni interstizi della sua corrispondenza privata, il nucleo più privato di una *Weltanschauung* costituita sulla base della consapevolezza, dolorosa e ineludibile, della rottura, della frammentazione, della «Leere» in cui sempre sono costretti a inciampare i «viventi»²⁴. Ma se è vero che nella sua poesia sono poche le zone di senso che possono fare da contrappunto, per schemi e immagini, alla condizione primeggiante dell'esilio, è pur vero che non può darsi poesia dell'esilio senza alcun tipo di contrappunto, ovvero senza alcun accenno per contrapposizione a un'alterità positiva che, sebbene indicata come mancante, sola potrebbe rendere la misura dell'estensione dell'esilio cui si vuole dare parola. E, ancor più, potrebbe darsi il caso che in certa poesia dell'esilio la contrapposizione non venga adoperata solo in funzione di una suddivisione gerarchica dell'esperienza a favore del disvelamento della radicalità dell'essere esuli e stranieri, ma rechi in sé il senso di una possibilità che è possibilità di annullamento della condizione dell'esilio, e dunque promessa di salvezza. È quello che accade nella poesia di Lea Ritter Santini: in essa, le parole che veicolano l'estraneità radicale sono parole che non solo vengono accompagnate, talvolta, dai loro contrari, ma il cui significato viene persino rovesciato – cambiando, pur entro i confini dello stesso significante, di segno, e andando così a significare altro; e in questa poesia è possibile intravedere altrettanto il profilarsi, tra le crepe lasciate dalla storia sui muri dell'esistenza, di un'«ombra» tremolante, che incespicando tra le macerie distrutte delle case e del senso indica, oltre di sé, la via d'uscita dal «terrore del fuoco di ogni giorno», dall'«orrore del quotidiano» e dalla sua «storicità»²⁵.

L'ombra che tremola, dai contorni incerti e dai passi sfocati, è, naturalmente, quella dello *Schlemihl*²⁶. È infatti lo *Schlemihl* a fare da protagonista dell'ultima poesia del ciclo *Fremdenschein*: poesia che è punto

²⁴ Cfr. EAD., *Fremdenschein*, cit., p. 202.

²⁵ Cfr. EAD., *Vor den Mauern des Alphabets*. Amelia Rosselli, in «Akzente», 35 (1988), pp. 415-417, p. 416.

²⁶ Figura ebraica della marginalità per eccellenza, fin da quando Adelbert von Chamisso la dotò di dignità letteraria nel suo capolavoro *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte* (1812): il racconto di un uomo che, avendo venduto, per sfortuna e per leggerezza, la sua ombra a uno sconosciuto, diventa agli occhi degli altri un personaggio sospetto e un diverso da rifuggire. È a partire dal racconto di Chamisso che il nome *Schlemihl*, a cui egli intendeva dare un significato – quello di «gente infelice e maldestra a cui non riesce nulla» – legato al Talmud e al mondo ebraico, diviene famoso, e diviene figura topologica che verrà riutilizzata, tra gli altri, da Heinrich Heine, Rahel Varnhagen e Hannah Arendt. Lea Ritter Santini ripercorse la storia letteraria della figura dello *Schlemihl* nei due saggi *La passione di capire. Hannah Arendt e il pensare letteratura*, in HANNAH ARENDT, *Il futuro alle spalle*, Bologna, Il Mulino 1981, pp. 5-60; e *I cassetti di Rahel e le chiavi di Hannah*, in EAD., *Rahel Varnhagen. Storia di un'ebrea*, Milano, Il Saggiatore 1988, pp. 9-55.

d'arrivo cui tendono tutte le altre, e che può essere intesa forse anche come soglia, come punto di svolta e nuovo inizio a partire da cui le altre dovrebbero essere ri-comprese; ed è lo *Schlemihl*, infine, a far sue le parole della rottura e dell'estraneità – la «polvere», i «sentieri» del perdersi – e a ri-assumerle su di sé come pesi, e insieme anche come contrappesi:

Nimm Deinen Schatten mit,
den kurzen Schatten
des Hochsommers.

Zerschnitten
aus dem Staub
der hellen Wege,

[...]²⁷

Posta di fronte all'esistenza dello *Schlemihl*, la polvere, da simbolo dell'infertile caducità dell'esistenza umana, diventa materiale da costruzione per quell'«ombra breve» che lo *Schlemihl*, in quanto «malaugurata e goffa vittima della disdetta»²⁸, rischia continuamente di perdere. E i «sentieri» su cui lo *Schlemihl* cammina, e da cui raccoglie la polvere che gli serve per *consistere*, sono sentieri divenuti «chiari»: non più i «*Menschen Wege*»²⁹ da cui gli animali devono guardarsi, né sentieri contrassegnati da quella *Dunkelheit* che è la stessa che contraddistingue le parole straniere³⁰, o che contraddistingue i «tigli» che in Germania stanno «da soli o in fila», e che «scuri» fanno lacrimare, per il polline – ancora un altro tipo di *Staub* – rilasciato dai loro fiori, gli stranieri³¹. Il chiarore di cui sono avvolti questi sentieri è invece lo stesso che confondeva la parola «uno», quando essa, ancora trattenuta nella lingua materna, poteva significare se stessa e non altro³². E se la parola che dice «uno» è «chiara» perché pronunciata in italiano, allora i «sentieri» da cui lo *Schlemihl* raccoglie la polvere per ritagliarsi un'ombra sono anch'essi «chiari» proprio perché materni, specificamente situati, percorribili in una terra che tradizionalmente è stata

²⁷ L. RITTER SANTINI, *Fremdenschein*, cit., p. 204. Cfr. la traduzione di Fabrizia Ramondino, pubblicata in F. RAMONDINO, *Taccuino tedesco 1954-2004*, Roma, Nottetempo 2010, p. 165: «Porta con te la tua ombra, | l'ombra breve | della canicola. || Ritagliata | dalla polvere | dei sentieri chiari, [...]».

²⁸ L. RITTER SANTINI, *La passione di capire. Hannah Arendt e il pensare letteratura*, in *Il futuro alle spalle*, cit., p. 8.

²⁹ EAD., *Fremdenschein*, cit., p. 201.

³⁰ Cfr. *ivi*, p. 199: «Un- vor dem Wort, | das Wort wird dunkel, | Hohl-Seite | seines Sinnes».

³¹ Cfr. *ivi*, p. 202: «Einsam oder in Reihen | stehen in diesem Land | Linden. || Bitter reißt | die Rinde | der Erinnerung, || Blüten bringen | Staub in die Augen | der Fremden, || die tränen, wenn das Grün | dunkel ist.»; cfr. anche il verso dal *Faust* di Goethe posto da Lea Ritter Santini in epigrafe a questa poesia: «sie sind's, die dunkeln Linden...».

³² Cfr. ancora *ivi*, p. 199: «Un- vor dem Wort, | das Wort wird dunkel, | Hohl-Seite | seines Sinnes || Wie war es hell | als es – un- | verändert noch >eins< | bedeuten sollte». Trad. it.: «In- prima della parola, | la parola diventa scura, | pagina vuota | del suo senso. || Com'era chiara | quando – in- | alterata ancora “uno” | doveva dire».

compresa come terra del sole, come «luogo felice», come «giardino della storia»³³. È sui sentieri della propria casa e del proprio giardino che è possibile trovare polvere che non si disgrega in pulviscoli impalpabili, ma rappigliata si trasforma in grani terrosi e sabbia, e diventa materia tangibile con cui formarsi l'ombra, fissandone per una volta la consistenza. Così compreso, lo *Schlemihl* si fa capace di «prendere» su di sé il peso della sua ombra e dunque di farsi casa, «ritagliandosene» una a partire dal terreno chiaro del paesaggio in cui è nato. In questo senso, esso diviene immagine contraria a quella dell'esilio, e si fa simbolo di un vivere che può coincidere con l'attività del decidere per sé la propria storia, di costruirsi da sé il proprio sentiero e di riappropriarsi della propria dimora. Ma Lea Ritter Santini non avrebbe assegnato quest'immagine a quella già codificata dello *Schlemihl*, se non avesse pensato di affiancare ad essa il destino di un vivere fatto non solo dei contrappesi dell'esilio, ma anche del suo pesare più grave; se non avesse affiancato all'attività del «prendere» e del «ritagliare» la passività dell'«essere gettato», e all'immagine del «sentiero chiaro» quella della «neve» e del «ghiaccio»:

[...]

werfe ihn
wieder hin,
vor ein Licht.

Beschwere ihn
mit Schnee
vereise seinen Umriß,

[...] ³⁴

L'ombra dello *Schlemihl* è un'ombra destinata, in fin dei conti, a venire «gettata» di fronte a una «luce», che non solo è altra ma è pure di altro tipo: non quella della casa materna, chiara e polverosa di terra, ma quella crepuscolare dei paesaggi di neve, come sono quelli tedeschi se contrapposti – in una distorsione per parte sua non meno mitizzante – a quelli italiani. Trasposta in una terra non propria, quella straniera della neve e dei «monti» che «separano»³⁵ da casa, l'ombra dello *Schlemihl* gettata «in terra» sempre «di nuovo» perde la sua consistenza conquistata a fatica – non quindi ricevuta per diritto naturale, ma conseguita tramite l'atto volontario del «prendere» e del «ritagliare» – e si smaterializza, lasciando lo *Schlemihl* al

³³ Cfr. *Nel giardino della storia*, il grande studio di Lea Ritter Santini sul viaggio degli intellettuali tedeschi in Italia e sulla percezione di questa da parte di occhi che, stranieri, la idealizzavano in quanto «mitico recinto da esplorare in cerca della prima attraente diversità» (cfr. L. RITTER SANTINI, *La tentazione delle Esperidi*, in EAD., *Nel giardino della storia*, cit., p. 10). Si ricordi come a questo libro Lea Ritter Santini stesse lavorando proprio in coincidenza con la stesura delle sue poesie.

³⁴ EAD., *Fremdenschein*, cit., p. 204; cfr. la traduzione di F. Ramondino: «[...] gettata di nuovo | in terra | davanti a una luce. || Gravala | di neve, ghiacciane | i contorni, [...]» (Cfr. F. RAMONDINO, *Tacchino tedesco*, cit., p. 165).

³⁵ Cfr. ivi, p. 199: «*Angst oder Berge | trennen uns | von der Erde des Nächsten*». Trad. it.: «Angoscia o monti | ci separano | dalla terra del prossimo».

suo destino di «vittima» del destino, colpita infine da «maledizione». È Lea Ritter Santini a restituirci, a distanza di anni, la misura precisa della maledizione di cui è vittima chi perde la propria ombra: nel già segnalato saggio *Tra-vestimenti*, scritto nel 1991 e rimaneggiato e pubblicato in *Ritratti con le parole* nel 1994, Ritter Santini si confronta con il «velo di Labano» inventato da Thomas Mann nelle sue *Storie di Giacobbe*, e con la doppia aggettivazione usata dallo scrittore per descriverlo: il velo, di cui Labano ricopre Lia per ingannare Giacobbe, è «nello stesso tempo leggero e pesante»³⁶; e dell'aggettivo «leggero», impiegato da uno scrittore affatto «distratto nell'uso degli aggettivi»³⁷, Lea Ritter Santini rileva la provenienza dalla parola ebraica «*killel*», che «significa maledire, ma in realtà vuol dire rendere leggero», nel senso di «distruggere, negare l'esistenza di qualcuno»³⁸. Uno *Schlemihl* che ha perso la propria ombra, perché l'ombra gli è stata «gettata a terra», diventa pertanto «leggero» nel senso specifico di una rimozione compiuta dell'esistenza, di una perdita in gravità che è allo stesso tempo perdita di identità e incapacità d'individuarsi. Ed è in conseguenza di questa «leggerezza», di cui sempre fa esperienza chi, trasferendosi in terra straniera, sperimenta un alleggerirsi del senso di sé che è al contempo «solo – e ancora – solo negazione»³⁹, che lo *Schlemihl* deve farsi di nuovo *schwer*: rendendo «grave» la sua ombra, ovvero «gravandola» (*beschweren*) di quella materia – la neve – di cui sono fatti i sentieri del luogo in cui è stato ricollocato, e al contempo «ghiacciandone i contorni». Ma un'ombra gravata di neve e dai contorni ghiacciati, se riferita a chi, come lo *Schlemihl*, e come Lea Ritter Santini stessa, è sempre in procinto di ripartire, non può che sciogliersi ancora di nuovo:

Beschwere ihn
mit Schnee
vereise seinen Umriss,

bis er schmilzt
im Scheinwerfer
der Abreise.⁴⁰

³⁶ Cfr. THOMAS MANN, *Le storie di Giacobbe*, in ID., *Tutte le opere*, vol. VI, Milano, Mondadori 1964, pp. 361-362.

³⁷ Cfr. L. RITTER SANTINI, *Tra-vestimenti*, in EAD., *Ritratti con le parole*, Bologna, Il Mulino 1994, pp. 101-120, p. 105.

³⁸ Cfr. *ivi*, pp. 105-107.

³⁹ Cfr. M. MAGGI (a cura di), *Affioramenti*, Fondazione Natalino Sapegno Onlus, Morgex 2018, p. 18.

⁴⁰ L. RITTER SANTINI, *Fremdenschein*, cit., p. 204; cfr. la traduzione di F. Ramondino: «[...] gettata di nuovo | in terra | davanti a una luce. || Gravala | di neve, ghiacciane | i contorni, || finché si sciogla | ai fari | del viaggio» (Cfr. F. Ramondino, *Taccuino tedesco*, cit., p. 165).

4 «AI FARI DEL VIAGGIO»: UNA PROMESSA DI SALVEZZA

Lo *Schlemihl* di Lea Ritter Santini è dunque una figura di straniero che sta come sospesa sul filo di una doppia polarità, non riuscendo a decidersi né per l'uno né per l'altro dei poli multipli che la compongono: su un primo piano, particolare e in certo modo geografico, lo *Schlemihl* oscilla tra la «canicola» che emana dalla sua prima casa, quella dei sentieri chiari e della polvere terrosa che gli ha reso una volta «grave» l'ombra – di una gravità tuttavia ancora aurorale, che coincide con l'assunzione volontaria di un'identità idealizzata – e il paesaggio di neve della seconda casa, quella che all'ombra già perduta potrebbe restituire dei contorni certi, e una gravità che significherebbe negoziazione di una nuova identità – non certo estranea, tuttavia, al rischio di scioglimenti futuri. Su un secondo piano, esistenziale e dunque più generale, lo *Schlemihl* oscilla ancor più drammaticamente tra la gravità in genere e la leggerezza, ovvero tra un esser-grave che, ancor prima di declinarsi nei suoi diversi luoghi e quindi nelle sue diverse gradazioni, sta a significare il fondamento solido su cui l'identità può posare i piedi, e una levità che di quell'identità è togliimento e negazione – una levità che coincide, per la figura letteraria dello *Schlemihl*, con la maledizione della perdita dell'ombra, e, per Lea Ritter Santini, con quella dello stare continuamente in viaggio. Lo *Schlemihl*, nella poesia di Lea Ritter Santini, diventa allora immagine di una estraneità, e dunque di una perdita di sé e del luogo dell'abitare, che è tale solamente nella misura in cui si tiene altrettanto insieme all'affermazione del proprio, all'appropriazione di sé e dello spazio della propria esistenza, per quanto ombratile e in se stessa oscillante. Si tratta, per lo *Schlemihl*, dell'esperienza di una continua fluttuazione tra la «luce» e l'«oscurità», tra la costruzione – o ricostruzione alternativa – della propria identità-ombra e un'ulteriore dismissione di questa, tra la definizione dei propri contorni – ritagliati in un luogo, ghiacciati in un altro – e un loro nuovo sgretolarsi. O, nei termini più puntuali dell'orizzonte poetico di Lea Ritter Santini, di uno «*Zusammenfallen*»⁴¹ di «vita e morte», viaggio e permanenza, attraversamento costante delle rovine della storia e loro ferma ricostituzione, condizione dell'esilio e condizione della salvezza. Per lo *Schlemihl*, la posta in gioco è quella di un'alternativa indecidibile, di una dialettica impossibile da risolvere in unità; alla «malaugurata vittoria» non è dato di dedicarsi all'uno o all'altro dei poli dell'esistenza, ma di attraversarli entrambi, alternativamente o insieme, entro la cornice di un viaggio continuo che ancora, e forse in ultima istanza, è l'unica cosa che «rimane»⁴².

L'ultima parola della poesia *Schlemihl*, infatti, e nonostante il suo essere comunque parte di una dialettica ineliminabile, è il viaggio: l'*Abreise*, il sempre nuovo viaggio d'andata, la ripartenza dal luogo in cui l'ombra ha trovato casa, e che è costretta ancora una volta a lasciare. E a guardar bene è questa anche la parola d'inizio della poesia intera di Lea Ritter Santini, che con il viaggio – a cui spinge Saturno, o uno straniero – si apre, e nel segno del viaggio informa il suo andamento complessivo, che si dà quindi a comprendere come ricorsivo e, in fin dei conti, circolare. Ma questa circolarità, che potrebbe sembrare viziosa, non è tale. L'ultima poesia del ciclo

⁴¹ Cfr. L. RITTER SANTINI, *April-Auge*. Mario Luzi, in «Akzente», 35 (1988), pp. 386-390, p. 389.

⁴² Cfr. EAD., *Nachrichten aus einem Ort, den es nicht gibt*. Giorgio Caproni, cit., p. 400.

Fremdenschein dischiude, infatti, tramite la figura dello *Schlemihl*, un senso ulteriore del «costante star via» che intesse la superficie del testo: quello di una *Reise* che è *Abreise*, e cioè di un viaggiare che, coincidendo non più con il solo muoversi indifferenziato ma con il ripartire, viene ad acquisire come suo presupposto fondamentale la permanenza, come sua condizione necessaria la «gravità» dello «star di casa». Il viaggio cui è spinto lo *Schlemihl* non è più quello «senza vela» cui spingono Saturno o altri stranieri, ma è quello essenzialmente dialettico di chi ha fatto esperienza di più case, di chi ha trovato dimora in più lingue, e che in forza di questa pluralità non riesce a sentirsi a casa né in questa né in quella, ma nondimeno dall'una sempre parte e all'altra sempre ritorna, per poi ogni volta dall'una e l'altra ripartire, inseguendo la luce dei «fari del viaggio» che, soli, possono indicare la via. Gli *Scheinwerfer*, immagine rilkeana della sensibilità, sono infatti fari che «gettano luce» nei «settori neri dell'inconoscibile»⁴³, e suggeriscono così il costituirsi a nuova e ulteriore luce dell'*Abreise*; una luce che somiglia a un'altra, accesa anch'essa contro l'oscurità, di cui Lea Ritter Santini avrebbe parlato in una lettera all'amica Fabrizia Ramondino:

Carissima Fabrizia,

[...] Ti scrivo [...] con qualche ritardo perché, appena ritornata dalla DDR, questa volta veramente stanchissima e afflitta da una intera settimana di pioggia che da Dresda al confine non ha ceduto se non per qualche quarto d'ora trasformando il bosco turingio in oscure montagne di nebbia oscura, mi ha raggiunto la notizia di una grave malattia di mio fratello. [...] Non sono venuta a Roma perché – e questo è innegabile – resta sempre l'antica idea che 'chi sta in Germania' lo si chiama solo in caso di perdute speranze e proprio questo non volevamo che si pensasse... Così ho accumulato insonnia, inquietudine, lavoro irrisolto e stanchezza senza poi fare nulla di veramente positivo se non aspettare, accendendo le mie candele, non ai santi, ma a quella simbolica idea di luce che significa volontà di vita.⁴⁴

Se la luce che i fari della ripartenza preparano per lo *Schlemihl* significa «volontà di vita», allora il viaggio che ne consegue sarà un viaggio intrapreso nel segno della vita, intesa simbolicamente come negazione di morte e quindi come «promessa di salvezza» – dall'esilio, dalle macerie della storia, dalla perdita d'identità. In questo modo, lo *Schlemihl*, pur sospeso indefinitamente tra la perdita dell'ombra e la sua riacquisizione, tra la desiderata gravità e la mobilità effimera del viaggio, in quanto alter-ego di Lea Ritter Santini sembra avvicinarsi a un'altra figura celebre di alter-ego, anch'essa recuperata dalla tradizione popolare ebraica: il *Dybbuk*, l'«omino gobbo» da cui si sentiva «preso di mira» Walter Benjamin, e in cui il filosofo-critico letterario riconosceva se stesso non solo in quanto *ungeschikt-*

⁴³ Cfr. RAINER MARIA RILKE, *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, Milano, Bompiani 2008, pp. 1060-1061: «Se si vuole rappresentare in un circolo il dominio delle esperienze dell'universo, incluse quelle degli ambiti che ci sovrastano, appare subito evidente quanto siano più vasti i settori neri che designano l'inconoscibile rispetto agli altri, chiari e ineguali, che rappresentano la proiezione (*Scheinwerfer*) della sensualità».

⁴⁴ Provvisoriamente conservata in faldone "Fabrizia Ramondino" presso Fondo Lea Ritter Santini, Fondazione Natalino Sapegno; dattiloscritta su carta bianca; non datata.

missgeschick (maldestro-malaugurato)⁴⁵, ma anche in quanto imparentato a quei personaggi che «si muovono nella notte, dove essa è più nera [...] illuminata dai deboli lampioni della speranza, con qualche luce di gioia negli occhi»⁴⁶. In Walter Benjamin, del resto, e dunque nell'omino gobbo, Lea Ritter Santini riconosceva «l'ultima figura in cui riappare lo *Schlemihl*», che «pure aiuta ad intenderla in tutta la sua tragicità»⁴⁷: una figura che ha che fare con la sfortuna e la goffaggine dello *Schlemihl* a motivo dei «mucchi di cocci»⁴⁸ davanti a cui sempre finisce per ritrovarsi, e che questi cocci colleziona davanti a sé al pari di rovine del senso, da supremo «inquinato della vita distorta» quale è⁴⁹. Ma l'omino gobbo è nondimeno l'immagine che, come testimonia Adorno, doveva servire da conclusione all'*Infanzia berlinese*, e a cui quindi Benjamin aveva affidato, «attraverso l'accurata scelta delle immagini», una vera e propria «promessa di salvezza»⁵⁰.

Allo stesso modo, si potrebbe intravedere nello *Schlemihl* di Lea Ritter Santini, in quanto ultima immagine posta a conclusione della sua poesia, il calco di una non dissimile promessa: una promessa di salvezza, che è al contempo promessa di luce nell'oscurità, promessa di rimpatrio nell'inesorabilità dell'esilio, promessa di un faro nella certezza del naufragio – quel naufragio in cui lo stesso Benjamin vedeva la possibilità di «dare un segnale», tramite cui solamente fosse possibile «salvarsi»⁵¹. Lo *Schlemihl*, allora, da «malaugurata e goffa vittima della disdetta», e forse proprio in quanto tale, diventa simbolo di una mobilità dei confini – tanto individuali quanto spaziali – esperita nel segno di una luce, che è anche e allo stesso tempo salvezza, sostegno, conforto nella catastrofe. E una poesia della *Fremdheit* come quella di Lea Ritter Santini diventa così testimonianza di un vivere tra i confini che può significare non solo esperienza dolorosa, ma anche e soprattutto «volontà di vita», tentativo di ricomposizione dei frammenti della storia in figurazioni nuove, lotta inesausta per l'emergere dell'imprevisto dalla fissità di un reale che si dà sempre ancora come insensato, ma che proprio per questo non può che essere continuamente riscritto, reinterpretato, re-immaginato e condiviso.

⁴⁵ Cfr. il saggio di Hannah Arendt *Benjamin: l'omino gobbo e il pescatore di perle*, in cui Arendt delinea il rapporto di Benjamin con la figura dell'omino gobbo nel segno dell'identificazione di sé in quell'«esser maldestro» che coincide con la «malasorte» (tramite il gioco di parole tra i sostantivi *Ungeschick* e *Missgeschick*), che il *bucklicht Männlein* delle poesie dell'infanzia rappresenta (cfr. H. ARENDT, *Il futuro alle spalle*, cit., pp. 43-99).

⁴⁶ Cfr. WALTER BENJAMIN, *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi 1973.

⁴⁷ Cfr. L. RITTER SANTINI, *La passione di capire*, cit., p. 19.

⁴⁸ Cfr. H. ARENDT, *Benjamin: l'omino gobbo e il pescatore di perle*, in EAD., *Il futuro alle spalle*, cit., p. 48.

⁴⁹ Cfr. W. BENJAMIN, *Franz Kafka*, in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi 2014, p. 298.

⁵⁰ Cfr. THEODOR W. ADORNO, *Profilo di Walter Benjamin*, in ID., *Prismi*, Torino, Einaudi 1972, pp. 233-247.

⁵¹ Si veda il passo, citato anche da Hannah Arendt, della lettera scritta da Walter Benjamin a Gershom Scholem il 19 ottobre 1921: «Un naufrago alla deriva su un relitto che si arrampica sulla cima dell'albero ormai fradicio. Ma di lassù egli ha la possibilità di dare un segnale che lo può salvare» (cfr. W. BENJAMIN, *Lettere 1913-1940*, Torino, Einaudi 1978, p. 200).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, THEODOR W., *Prismi*, Torino, Einaudi 1972.
- ARENDT, HANNAH, *Benjamin: l'omino gobbo e il pescatore di perle*, in Ead., *Il futuro alle spalle*, Bologna, Il Mulino 1981, pp. 43-99.
- BENJAMIN, WALTER, *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi 1973.
- ID., *Lettere 1913-1940*, Torino, Einaudi 1978.
- ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi 2014.
- CURTIUS, ERNST ROBERT, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Macerata, Quodlibet 2022.
- ELIADE, MIRCEA, *La prova del labirinto. Intervista con Claude-Henri Rocquet*, Santarcangelo di Romagna, Jaca Book 1980.
- GIUDICI, GIOVANNI, *I versi della vita*, Milano, Mondadori 2000.
- KNOCHÉ, MICHAEL, *Vom Springen über den Limes – Die Letzte in der europäischen Literaturrepublik: Zum Tode der Komparatistin Lea Ritter-Santini*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 19 giugno 2008.
- MAGGI, MARCO (a cura di), *Affioramenti*, Fondazione Natalino Sapegno Onlus, Morgex 2018.
- ID. (a cura di), *Selbstdenken. Atti della Giornata in ricordo di Lea Ritter Santini*, Torino, Aragno 2020.
- MANN, THOMAS, *Le storie di Giacobbe*, in ID., *Tutte le opere*, vol. VI, Milano, Mondadori 1964.
- RAMONDINO, FABRIZIA, *In viaggio*, Torino, Einaudi 1997.
- EAD., *Taccuino tedesco 1954-2004*, Roma, Nottetempo 2010.
- RILKE, RAINER MARIA, *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, Milano, Bompiani 2008.
- RITTER SANTINI, LEA, *Il critico come lettore di metafore*, in Weinrich, Harald, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino 1976, pp. 9-22.
- EAD., *La passione di capire. Hannah Arendt e il pensare letteratura*, in Arendt, Hannah, *Il futuro alle spalle*, Bologna, Il Mulino 1981, pp. 5-60.
- EAD., *Le immagini incrociate*, Bologna, Il Mulino 1986.
- EAD., *Fremdenschein. Gedichte*, in «Akzente. Zeitschrift für Literatur», 33 (1986), pp. 198-204.
- EAD., *Nachrichten aus einem Ort, den es nicht gibt. Giorgio Caproni*, in «Akzente», 35 (1988), pp. 398-401.
- EAD., *Vor den Mauern des Alphabets. Amelia Rosselli*, in «Akzente», 35 (1988), pp. 415-417.
- EAD., *April-Auge. Mario Luzi*, in «Akzente», 35 (1988), pp. 386-390.
- EAD., *I cassetti di Rahel e le chiavi di Hannah*, in Arendt, Hannah, *Rahel Varnhagen. Storia di un'ebrea*, Milano, Il Saggiatore 1988, pp. 9-55.
- EAD., *Nel giardino della storia*, Bologna, Il Mulino 1988.
- EAD., *Ritratti con le parole*, Bologna, Il Mulino 1994.
- RITTER SANTINI, LEA, RAMONDINO, FABRIZIA, *Corrispondenza*, Fondo Lea Ritter-Santini, Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus, Morgex.
- ZAMBRANO, MARIA, *Filosofia e poesia*, Bologna, Pendragon 2002.



PAROLE CHIAVE

Lea Ritter Santini; Poesia dell'esilio; *Schlemihl*; Letteratura tedesca



NOTIZIE DELL'AUTORE

Chiara Maciocci ha conseguito la laurea triennale in Filosofia presso La Sapienza Università di Roma nel 2018, e nel 2021 una laurea magistrale a doppio titolo italo-tedesco in Idealismo tedesco e filosofia moderna, ottenuta presso La Sapienza Università di Roma e la Friedrich Schiller Universität di Jena. Nel 2024 ha poi conseguito una laurea magistrale in Filologia moderna, con una tesi in Letteratura tedesca sulla produzione poetica di Lea Ritter Santini. Attualmente è dottoranda in "Studi germanici e slavi" (curriculum di "Studi germanici") presso La Sapienza Università di Roma e l'Univerzita Karlova di Praga, con un progetto finalizzato ad analizzare in prospettiva di ecocritica femminista e materialista la *Naturlyrik* di Annette von Droste-Hülshoff e quella di Ulrike Draesner. Ha pubblicato su diverse riviste scientifiche e di fascia A, come «ACME», «Semicerchio» o «Gentes».

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CHIARA MACIOCCI, «*Im Scheinwerfer der Abreise*». *La poesia dell'esilio di Lea Ritter Santini*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 22 (2024)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

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



RACCONTARE IL CASO DI CRONACA, RIPENSARE IL *TRUE CRIME BOOK* SU ALCUNI LIBRI ITALIANI DELL'ULTIMO DECENNIO

GLORIA SCARFONE – *Università di Pisa*

Il saggio riflette sul genere del *true crime book* a partire da alcuni libri italiani pubblicati nell'ultimo decennio: *Elisabeth* (2011) di Paolo Sortino, *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati (2016), *La città dei vivi* di Nicola Lagioia (2020) e *Il capro* di Silvia Cassioli (2022). Dopo una breve premessa storiografica, metodologica e terminologica sul genere, i quattro testi vengono analizzati attraverso l'individuazione di quattro "dominanti" (finzione, narrazione, saggismo e retorica), nel tentativo di rispondere ad alcune domande: cosa significa raccontare il caso di cronaca oggi? A che esigenza rispondono questi libri? Che tipo di verità riescono a dire? Come si appropriano, come rielaborano e come riscattano la brutalità del veramente accaduto? Quali sono gli esiti stilistici di questa appropriazione?

The essay reflects on the true-crime book genre, starting from some Italian books published in the last decade: Paolo Sortino's *Elisabeth* (2011), Edoardo Albinati's *La scuola cattolica* (2016), Nicola Lagioia's *La città dei vivi* (2020) and Silvia Cassioli's *Il capro* (2022). After a brief historiographical, methodological, and terminological premise on the genre, the four texts are analyzed through the identification of four "dominants" (fiction, narration, essayism, and rhetoric), in order to cater some questions: What does it mean today to narrate a *fait divers*? What kind of need do these books meet? What kind of truth do they manage to convey? How do they appropriate, how do they re-enact, and how do they redeem the brutality of what actually happened? What are the stylistic outcomes of this appropriation?

I *NON-FICTION NOVEL, ROMANZO-VERITÀ, TRUE CRIME BOOK*

- Io credo che questa storia sia più grossa di un articolo, io credo che sia un libro.
- Sì certo è vero. Ma non di fantasia, giusto?
- Sì, naturalmente sarà tutto vero, ma...
- Ma cosa? O è tutto vero o non lo è.
- Tu non mi stai seguendo. Io voglio applicare le tecniche della finzione a una storia che non è di finzione.
- Quali sono le tecniche della finzione, quelle con cui uno si inventa le cose?!
- Scusa, ma se volessi inventarmi delle cose credi che continuerei a prendere tanti appunti?
- Beh, tu stai cercando di fare di Bonnie Clutter una reclusa falsamente poetica, quando evidentemente era soltanto una donna con i disturbi della menopausa.
- Che cavolo intendi si può sapere?
- Intendo che non dovrei fare quello che stai facendo. La verità è sufficiente.
- Devo dire che non apprezzo questa lezione, e proprio da te poi: *Il buio oltre la siepe* era basato su fatti veri e tu sicuramente li hai abbelliti.
- Certo, è un romanzo. Reportage significa *ri-creare* non *creare*.
- Questo è un nuovo genere di reportage!
- Come no!

Questo brillante dialogo è tratto da un film del 2006 di Douglas McGrath, *Infamous*,¹ dedicato – come già una pellicola di Bennett Miller dell'anno precedente (*Capote*) – alla storia di come Truman Capote ha elaborato e scritto *In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and its Consequences*, il «romanzo-verità» del 1966 diventato in breve tempo il capostipite di un nuovo genere: il *non-fiction novel*. A polemizzare con il protagonista è Harper Lee, amica di Capote e a sua volta scrittrice, che lo ha accompagnato a Holcomb, la cittadina del Kansas in cui è stato compiuto il quadruplice omicidio sul quale Capote vuole indagare, inizialmente per dedicare al crimine un articolo di cronaca destinato al *New Yorker*. Ma il progetto di reportage cambia in fretta: colpito dal clima di sospetto che si è creato a Holcomb e profondamente intrigato dalle vite dei due assassini che nel frattempo sono stati catturati, Capote rimarrà invischiato nella vicenda per quasi sei anni e continuerà a scrivere, facendo diventare l'articolo un libro, «un nuovo genere di reportage», e tentando di «applicare le tecniche della finzione a una storia che non è di finzione». Ma – sono i dubbi che si pone Harper Lee – «quali sono le tecniche della finzione»? A che scopo e, soprattutto, con quale diritto trasformare una persona (Bonnie Clutter, una delle vittime dell'omicidio) in un personaggio di fantasia? Per la scrittrice non ci sono vie di mezzo: in una storia «o tutto è vero o non lo è»; ri-creare (come dovrebbe fare un reportage) e creare (che è il compito del romanzo) sono due operazioni completamente diverse.

Il film di McGrath e quello di Miller non sono delle trasposizioni del libro di Capote; al contrario, mettono al centro della vicenda proprio ciò che in *A sangue freddo* resta nell'ombra: la creazione del reportage da parte del suo autore, la lunga operazione d'inchiesta che ha compiuto, la sua implicazione in prima persona. I due film non sono quindi solo delle biografie di Capote ma anche delle contronarrazioni di *A sangue freddo*, perché decidono di raccontare quello che il suo autore ha scientemente scelto di non dire optando per la via dell'impersonalità flaubertiana.² *Capote* e *Infamous* sono due film degli anni Zero, decennio inaugurato dall'uscita di un altro *non-fiction novel* in breve tempo diventato a sua volta un prototipo del genere: *L'avversario* di Emmanuel Carrère, dedicato al caso di cronaca di Jean-Claude Romand, il finto medico che nel 1993 uccise moglie, genitori e figli per paura che scoprissero l'infinita spirale di menzogne in cui li aveva coinvolti. Nei molti anni in cui Carrère si occupa della vicenda, l'esigenza di confrontarsi con il modello Capote è costante.

Ricordo di aver riletto *A sangue freddo*, che inevitabilmente allunga la sua ombra su ogni progetto del genere [...]. Capote [...] è riuscito nella titanica impresa di cancellare completamente dalla storia che raccontava la propria ingombrante presenza. Ma, così facendo, ha raccontato una storia diversa [...]. Sceglie di ignorare il paradosso ben noto di ogni espe-

¹ Trascrivo dal doppiaggio italiano (minuti 40-41).

² «My feeling is that for the nonfiction-novel form to be entirely successful, the author should not appear in the work. [...] I think the single most difficult thing in my book, technically, was to write it without ever appearing myself, and yet, at the same time, create total credibility»: TRUMAN CAPOTE, *The Story Behind a Nonfiction Novel*, «The New York Times», interview by George Plimpton, 16 gennaio 1966, url https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html?_r=2 (consultato il 12 marzo 2024).

rimento scientifico: la presenza dell'osservatore modifica inevitabilmente il fenomeno osservato. [...] Accettando la prima persona, accettando di assumere la mia posizione e nessun'altra, accettando cioè di liberarmi del modello Capote, avevo trovato la prima frase.³

Carrère è un personaggio dell'*Avversario* perché iscrive nel testo l'esperienza del reportage, perché connette quasi allegoricamente la sua vicenda individuale a quella dell'assassinio di cui sta scrivendo,⁴ perché ha bisogno di dire io per legittimare e accreditare il suo gesto di appropriazione. La sua operazione è in linea con le poetiche delle *storie vere* che, almeno a partire dagli anni Novanta, hanno acquisito un peso determinante nella letteratura del presente. Si tratta di scritture che fondano la propria retorica sull'interferenza tra i dati del mondo reale cui reclamano di rifarsi e la pretesa veritativa di chi, raccontando, si espone in prima persona, presentandosi come garante dei dati empirici messi in gioco. A sua volta, questa messa in scena dell'io autoriale che, mostrandosi nell'atto di produrre il discorso, non solo se ne assume la responsabilità, ma ingaggia con il lettore un patto fondato su una retorica del coinvolgimento, ha a che fare con un altro importante fenomeno tipico della narrativa contemporanea: l'espansione pandemica delle scritture dell'io, cui di recente Raffaele Donnarumma ha dato l'efficace nome di *egofonie*.⁵ Questa ampia produzione di storie vere mette in gioco elementi tipici del reportage: «il richiamo esplicito a fonti esterne, un lavoro preparatorio di ricostruzione giornalistica [...], l'esplicita asserzione di verità da parte dell'autore». ⁶ È come se, rispetto all'operazione di Capote, assistessimo oggi a un'inversione di rotta: piuttosto che occultato il gesto del reporter va ostentato, ricordando al lettore che quello che ha di fronte non è *solo* un romanzo. Perché? Quando Capote scrive il suo libro negli anni Sessanta la letteratura ha un prestigio nell'opinione pubblica e una legittimità culturale che oggi non ha più: allontanare il reportage dal giornalismo rappresentava dunque un gesto di distinzione. Là dove, invece, le quote della letteratura si svalutano, richiamarsi a qualcosa che sta *fuori* di essa, rimettendola in qualche modo in contatto con il mondo reale, può essere un modo di rilegittimarla.

Negli anni Sessanta, come in fondo ancora oggi nel comune sentire, la letteratura coincideva con la fiction, un ambito in realtà molto specifico che non ne esaurisce affatto lo spettro e che però è diventato egemone con l'imporsi

³ EMMANUEL CARRÈRE, *Capote, Romand e io* (2006), in ID., *Propizio è avere ove recarsi* (2016), trad. it. di FRANCESCO BERGAMASCO, Milano, Adelphi 2017, pp. 207-212.

⁴ «La mattina del sabato 9 gennaio 1993, mentre Jean-Claude Romand uccideva sua moglie e i suoi figli, io ero a una riunione all'asilo di Gabriel, il mio figlio maggiore, insieme a tutta la famiglia. Gabriel aveva cinque anni, la stessa età di Antoine Romand»: è l'incipit famoso del libro; cfr. EMMANUEL CARRÈRE, *L'avversario* (2000), trad. it. di ELIANA VICARI FABRIS, Milano, Adelphi 2002, p. 9.

⁵ RAFFAELE DONNARUMMA, *Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti*, in *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, a cura di SILVIA CONTARINI, MARIA PIA DE PAULIS e ADA TOSATTI, Massa, Transeuropa 2016, pp. 231-248. Cfr. anche FILIPPO PENNACCHIO, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano, Mimesis 2020.

⁶ RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino 2014, p. 212.

del romanzo nel sistema dei generi letterari (e poi con il postmoderno⁷). A questa gerarchia si deve l'uso in negativo del concetto di non-fiction: la finzione è diventata il metro a partire dal quale istituire un confronto al punto che noi accordiamo implicitamente e paradossalmente una precedenza e un privilegio a qualcosa che non è la realtà con cui ci confrontiamo ogni giorno – non diciamo cioè, come sarebbe più logico, *non-realtà*.

Ma la categoria di non-fiction non è solo paradossale, è anche sfuggente, dal momento che il prefisso negativo, piuttosto che circoscriverne l'ambito, lo allarga a una serie infinita di prodotti culturali: non-fiction è il saggio, il ricettario di cucina, il prontuario di consigli su un argomento specifico (*Le sette regole per avere successo*), i libri motivazionali (*Come smettere di pensare troppo*), l'autobiografia dell'influencer e tutta una serie di libri che non sono romanzi. Eppure, per lo meno in Italia, difficilmente definiremmo un saggio non-fiction: il saggio è un saggio, rientra nel genere saggistico. Nel momento in cui invece sentiamo il bisogno di servirci dell'etichetta è perché ci manca una categoria precisa per afferrare il genere del libro che abbiamo davanti: non è né romanzo, né saggio né inchiesta ma può essere (e spesso è) tutte queste cose insieme. È per questo che il libro di non-fiction è quasi sempre *anche* un testo ibrido. Ma non è *solo* questo.

La cosiddetta *non-fiction* contemporanea è un tipo di discorso narrativo che s'incarica di raccontare storie realmente avvenute e documentabili (in particolare dalla cronaca recente) usando gli strumenti formali e le strategie retoriche della letteratura d'invenzione (comunemente ricondotta alla grande galassia della *fiction*). Nel farlo, questa categoria di scrittura si pone esplicitamente contro la storiografia contemporanea e fuori, al tempo stesso, dal romanzo.⁸

Nell'efficace definizione di Lorenzo Marchese, la non-fiction è una forma di «storiografia parallela» che si serve degli strumenti della fiction per compiere con altri mezzi un'operazione vicina – e insieme alternativa – a quella della storiografia.

2 FINZIONE E NARRAZIONE: *ELISABETH E IL CAPRO*

In *Storiografie parallele*, Marchese delinea anche una genealogia della non-fiction italiana che da Sciascia, Stajano, Cederna, Terzani e Fallaci arriva a Saviano, Siti, Tuena, Covacich, Trevi e Pascale, individuando negli anni Novanta un momento di svolta per l'Italia, momento che coincide con l'affermarsi delle poetiche dell'ipermoderno su cui ha riflettuto Donnarumma. Appog-

⁷ «Far coincidere fiction e letteratura significa dire che la verità è un'invenzione discorsiva senza sostanza e senza peso, indistinguibile, più che dal mito, dalla menzogna. [...] L'equivalenza tra fiction e letteratura, dunque, è postmoderna, anche se talvolta in modo inconsapevole» (ivi, p. 174).

⁸ LORENZO MARCHESE, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet 2019, p. 42.

giandomi alle genealogie e alle ricostruzioni storiografiche già tracciate,⁹ in queste pagine vorrei concentrarmi su alcuni testi scritti nell'ultimo decennio (*Elisabeth, Il capro, La scuola cattolica, La città dei vivi*: 2011-2022) per vedere dove sta andando proprio quel «nuovo genere di reportage» inventato da Capote: il *non-fiction novel* o, con un altro termine usato spesso per definire questo tipo di libri servendosi di un criterio più semplicemente tematico, il *true crime book*.

Il libro *true crime* ruota intorno a un crimine che è il motore dell'intreccio e che, soprattutto, è veramente avvenuto. Il *true* cui rimanda l'espressione si gioca sull'enfasi del "realmente accaduto" ed è l'elemento principale che lo distingue dal *noir*. La più intelligente prospettiva narratologica che – eccezionalmente¹⁰ – si è preoccupata di trovare dei criteri per demarcare i confini tra testi finzionali e non finzionali, ne ha individuato uno fondamentale nell'aggiunta di un "livello" al modello classico della teoria del racconto: non più, semplicemente storia/discorso (rielaborazione strutturalista della dicotomia formalista del *fabula/sjužet*), ma referenza/storia/discorso.¹¹ Che lo faccia attraverso una concreta esibizione del documento o meno, il racconto non finzionale vincola in qualche modo la sua esistenza a un orizzonte che sta fuori del testo (l'orizzonte cui nella citazione iniziale il personaggio di Capote allude invocando i propri «appunti») e che, perché sia rispettato il patto su cui si regge, non è possibile ignorare.¹² L'aggiunta di questo livello non è ovviamente una protesi ornamentale della dicotomia storia/discorso, ma ha dei risvolti determinanti tanto sulla dinamica della messa in intreccio (la storia) quanto sulla retorica con cui questi testi sono costruiti (il discorso). Potenzialmente, dunque, il *true crime* è un'operazione molto più complessa e rischiosa del *noir*: se quest'operazione riesce, come nel caso del Carrère che passa dalla perfetta semplicità *noir* della *Settimana bianca* alla complessità etica e strutturale dell'*Avversario*, siamo di fronte a un libro di non-fiction non solo notevole ma anche in grado di innescare un certo interesse nel dibattito pubblico. In un panorama come quello contemporaneo, dove il campo letterario

⁹ Oltre a quelli già citati di R. DONNARUMMA e L. MARCHESE, i riferimenti più significativi sono: MARCO MONGELLI, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticentre», IV (2015), pp. 165-184; ID., *Nonfiction novel e New journalism*, in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di RICCARDO CASTELLANA, Roma, Carocci 2021, pp. 115-133; GIANLUIGI SIMONETTI, *La letteratura circostante*, Bologna, il Mulino 2018; RICCARDO CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci 2019; RAFFAELLO PALUMBO MOSCA, *Che cos'è la non fiction*, Roma, Carocci 2023.

¹⁰ Come notava Dorrit Cohn negli anni Novanta, la narratologia classica ha tendenzialmente «ignorato, a un livello davvero sorprendente, il problema della demarcazione fra fiction e non fiction», costruendo quasi integralmente i suoi modelli teorici a partire da testi finzionali; cfr. DORRIT COHN, *Indicazioni di finzionalità. Una prospettiva narratologica* (1990), trad. it. di ALESSIO BALDINI, in «Allegoria», XXI, 60 (2009), pp. 42-72. Di recente, il più coeso e sistematico tentativo di superare questa *impasse* proprio a partire dalle proposte di Cohn è stato quello di FRANÇOISE LAVOCAT, *Fatto e finzione. Per una frontiera* (2016), Bracciano, Del Vecchio 2021.

¹¹ D. COHN, *Indicazioni di finzionalità*, cit., pp. 44-51.

¹² «Da Stendhal a Flaubert a Dostoevskij, la grande narrativa si è sempre nutrita di fatti che le giungevano dalla cronaca giornalistica: dietro Julien Sorel, o Emma Bovary, o Raskolnikov, ci sono le vicende di individui reali, di cui, però, solo gli specialisti ricordano il nome – e giustamente, poiché la loro esistenza non è un tratto pertinente nella costruzione e nella fruizione dell'opera. Chi invece leggesse *Gomorra* dimenticando che i Casalesi esistono, o *Labusivo* come se Siani non fosse stato assassinato davvero, snaturerebbe quelle opere» (R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit., p. 123).

non ha un potere contrattuale significativo rispetto agli altri campi del mondo sociale (economico, religioso, politico, culturale), la risonanza pubblica di un libro non rappresenta un elemento secondario. Che dunque la maggioranza dei testi di cui parleremo abbia avuto un certo impatto sul pubblico (a volte amplificato dalla trasposizione mediale del libro: il film nel caso della *Scuola cattolica* e il podcast nel caso della *Citta dei vivi*) non va ignorato.

«Anche questo mio libro, sia pure alla larga, come si vedrà più avanti, appartiene al filone dello sfruttamento del delitto. Oggi più che mai, il crimine *paga*». ¹³ Con onesta lucidità, nelle pagine della *Scuola cattolica* Albinati svela la logica (anche) commerciale che muove il gesto dell'autore di *true crime*. Rispetto al *noir*, il libro basato sul fatto di cronaca non è solo più complesso ma anche potenzialmente più remunerativo perché risponde a un'esigenza cui David Shields, usando un'espressione che è subito diventata proverbiale, ha dato il nome di «fame di realtà». ¹⁴ Il bisogno emotivo cui risponde la fame di realtà e il fascino che esercitano le storie vere sollevano non pochi problemi etici: l'ironia con cui Albinati parla di *sfruttamento e remunerazione* del fatto di cronaca vi allude chiaramente.

Il problema d'altronde si era già posto per Capote. Di recente in Italia una polemica etica di questo tipo è partita da *Elisabeth*, romanzo d'esordio di Paolo Sortino uscito nel 2011 per la collana «Supercoralli» di Einaudi. Il libro prende le mosse da un atroce fatto di cronaca avvenuto nella provincia austriaca di Amstetten e salito al centro dell'attenzione mediatica tre anni prima l'uscita del libro: la vicenda tragica di Elisabeth Fritzl, tenuta prigioniera dal padre Josef per ventiquattro anni in un bunker antiatomico, dove viene ritrovata nell'aprile del 2008, insieme a tre dei sette figli partoriti a seguito delle ripetute violenze del padre. «Sequestro di persona, stupro continuato, incesto, riduzione in schiavitù e occultamento di cadavere» ¹⁵ sono il materiale narrativo che il *fait divers* offre a Sortino, il quale rifiuta la strada del *reportage* per trasfigurare la vicenda di Elisabeth in un mito visionario insieme ancestrale e distopico. Non è un caso se prima ho parlato di romanzo: «quello di Sortino è il romanzo di non fiction più radicale che si possa immaginare». ¹⁶ «Romanzo di non fiction» è la traduzione italiana di *non-fiction novel*, il genere su cui Mongelli sta riflettendo a partire dall'archetipo di *A sangue freddo*. Ma perché dire di un romanzo che è non-fiction? Il punto è che il cosiddetto *non-fiction novel* vive proprio di questo paradosso: è scritto e si legge come un romanzo anche se non è *solo* un romanzo. Il romanzo di non-fiction si nutre di una referenzialità che non può smettere di additare anche là dove il grado di finzionalizzazione del testo sia altissimo. Quest'ultimo è il caso di *Elisabeth*, che, sin dall'*Avvertenza*, proprio mentre rievoca la realtà del caso di cronaca cui si rifà («sebbene la maggior parte dei personag-

¹³ EDOARDO ALBINATI, *La scuola cattolica*, Milano, Rizzoli 2016, pp. 158-159.

¹⁴ DAVID SHIELDS, *Fame di realtà. Un manifesto*, trad. it. di MARCO ROSSARI, Roma, Fazi 2010. Così Siti nella sua recensione a *Elisabeth*: «La romanzatura dei fatti (o fattacci) di cronaca è diventata un sottogenere letterario, per apparente fame di realismo», WALTER SITI, *Elisabeth, così la cronaca diventa un mito greco*, «La Stampa», 10 maggio 2011, url <https://www.lastampa.it/cultura/2011/05/10/news/elisabeth-cosi-la-cronaca-br-diventa-un-mito-greco-1.36960425/> (consultato il 12 marzo 2024).

¹⁵ PAOLO SORTINO, *Elisabeth*, Torino, Einaudi 2011, p. 213.

¹⁶ M. MONGELLI, *Il reale in finzione*, cit., p. 131.

gi, dei luoghi e delle vicende narrate siano reali»), si muove in una direzione opposta a quella delle storie vere contemporanee («la presente opera non possiede alcun valore documentario»): nessun partito preso di fedeltà al dato empirico, nessuna implicazione dell'autore come *testis*, nessun saggismo. Sortino rifiuta tanto il modello impersonale di *A sangue freddo* di Truman Capote quanto quello testimoniale dell'*Avversario* di Emmanuel Carrère: il suo non vuole essere un *true crime book*, ma un'«opera di fantasia in ogni suo più piccolo dettaglio» (è sempre l'*Avvertenza*). La trasparenza interiore, nei termini di Cohn,¹⁷ non è qui l'eccezione finzionale di un romanzo-verità, ma la norma strutturale dell'intero libro: Sortino disegna con la più totale discrezionalità le fisionomie dei suoi personaggi, ce ne restituisce i pensieri e i sentimenti, perché si rende conto che la brutalità del materiale documentario – dalle perizie psichiatriche su Josef alle testimonianze processuali – non può da sola far parlare l'ambiguità perturbante di questa vicenda. Nella storia di Elisabeth Fritzl c'è qualcosa che la verità giudiziaria non può dire e che Sortino cerca di scandagliare attraverso i mezzi della finzione, rilanciando la più classica scommessa del *novel*: «la finzione non è il contrario della verità, è solo il giro più lungo per arrivarvi».¹⁸

Sortino ricostruisce, inventa, sovrappone al fatto di cronaca un disegno onirico, mostrando quanto possa essere inquietante la somiglianza della realtà con il mito: Josef Fritzl è Crono che divora i propri figli (sei sono i figli di Crono, sei quelli di Josef ed Elisabeth che sopravvivono); nel bunker Elisabeth diventa la regina di una cronologia che tenta, come Crono, di bloccare l'inesorabile trascorrere del tempo (orologio e calendario vengono fermati alle 19:23 del 27 giugno 1985); Elisabeth è insieme figlia e moglie del padre, sorella e madre dei propri figli, come Era è insieme sorella e moglie di Zeus. Mentre replica con un parallelismo conturbante il «mondo di sopra» («stai riproducendo qui sotto la famiglia che hai avuto con mamma»¹⁹), l'universo ctonio del sottosuolo dimora in un'altra temporalità, una temporalità regressiva e ancestrale dove coabitano «una fallicità lineare e distruttiva, una morbosa, bifida fertilità».²⁰ Cercando di superare lo schematismo tipico della cronaca nera, in cui la mostrificazione del carnefice va di pari passo alla santificazione della vittima, Sortino trasforma la vittima Elisabeth nel principale complice di Josef: «la volontà di fuggire era diventata desiderio di restare rinchiusa [...] bisogno di stare con lui, e non le sembrava un fatto malvagio».²¹

La discrezionalità totale con cui Sortino si appropria della vita dei Fritzl, facendo incursione senza limiti nelle loro vite non solo private ma interiori, è l'elemento narratologicamente più interessante del libro. Ma è anche – come dicevo all'inizio – quello eticamente più problematico. A ridosso dell'uscita

¹⁷ DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narratives Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press 1978.

¹⁸ P. SORTINO, *Elisabeth*, cit., p. 192.

¹⁹ Ivi, p. 144.

²⁰ GIANLUIGI SIMONETTI, *Il sottosuolo. Su Elisabeth di Paolo Sortino (e sul romanzo contemporaneo)*, «Le parole e le cose», 26 settembre 2011, url <https://www.leparoleelecose.it/?p=993> (consultato il 12 marzo 2024).

²¹ P. SORTINO, *Elisabeth*, cit., p. 175.

di *Elisabeth*, Christian Raimo, interrogandosi sulla legittimità dell'operazione di Sortino, ha denunciato tanto lo sfruttamento parassitario e illegittimo del fatto di cronaca («chi mi dà la possibilità di appropriarmi della vita di un'altra persona, viva, di un nome, di una storia, senza chiederle il consenso?»²²) quanto il pericolo del contagio mimetico (non solo la Elisabeth personaggio di Sortino, ma i lettori in carne e ossa del suo libro incorrono nel rischio di «colludere con la violenza»). Nelle parole di Raimo riecheggiano insieme il vecchio monito platonico contro la mimesis e le nuove questioni dell'*ethical turn* poste da filosofe come Martha Nussbaum. Qualsiasi sia il giudizio morale che se ne voglia dare, questa polemica è un'ulteriore dimostrazione di come, con *Elisabeth*, Sortino sia riuscito ad aggiornare ai problemi della contemporaneità la sfida millenaria della finzione.

Della finzione, appunto: se le due polarità su cui si regge il *non-fiction novel* sono la verità e la finzione (come esplicita l'altra etichetta famosa usata per definire *A sangue freddo* e cioè «romanzo-verità»), Sortino sta dalla parte del *novel*, e quindi della fiction, proprio perché è convinto che sia, se non l'unico, di certo il miglior modo per arrivare alla verità. Anche se raramente i *true crime* sono così radicali, non sono pochi i testi narrativi che, pur avendo al centro un fatto di cronaca, sono più propriamente romanzi che testi di non-fiction. Un esempio recentissimo è *Il capro* di Silvia Cassioli, un volume di quattrocento pagine edito dal Saggiatore nel 2022. Che cos'è *Il capro*? Secondo la dicitura del risvolto, «è il romanzo definitivo sul Mostro di Firenze: un'opera che scava nell'indicibile per riportare alla luce una scheggia di verità». Il risvolto evoca esattamente i due poli del *non-fiction novel*: il romanzo e la verità. Ma come arriva alla verità questo romanzo e, soprattutto, che tipo di romanzo è?

Il capro ruota intorno a uno dei casi di cronaca italiani più noti e feroci degli ultimi cinquant'anni, ripercorrendone i singoli tasselli a partire dal primo presunto delitto attribuibile al Mostro, l'omicidio di Barbara Locci e Antonio Lo Bianco del 1968. L'unica significativa eccezione a questa disposizione cronologica è quella iniziale: il libro si apre sulla figura del ventiseienne Pietro Pacciani e sul crimine che nel 1951 lo portò per la prima volta in carcere. Pacciani è infatti il capro espiatorio del titolo, la figura emblematica di un'antropologia grezza e provinciale su cui si riversano le colpe di una maschilità ancestrale. A partire da qui, in un crescendo di atrocità che viene però attenuato dall'assuefazione (una volta compresa la logica del delitto, chi legge si trova sempre di fronte allo stesso schema narrativo), il racconto si snoda attraversando gli altri omicidi, fino a quello del 1985 in cui vengono uccisi Nadine Mauriot e Jean-Michel Kraveichvili. La pista delle uccisioni è, insomma, esattamente quella che oggi si può leggere sulla pagina Wikipedia dedicata al Mostro. Negli anni, infatti, la vicenda del mostro di Firenze è stata al centro di un interesse morboso, rovescio speculare di un terrore collettivo, che ha portato alla creazione di siti dettagliatissimi interamente dedicati all'argomento, veri e propri repertori di informazioni cui attingere per recuperare i brividi di una narrazione pubblica stratificatasi nel corso dei decenni.²³ Cassioli

²² CHRISTIAN RAIMO, *Su Elisabeth di Paolo Sortino*, «minima&moralia», 25 maggio 2011, url <https://www.minimaetmoralia.it/wp/interventi/su-elisabeth-di-paolo-sortino/> (consultato il 12 marzo 2024).

²³ Uno dei siti più dettagliati si trova all'url <https://www.mostrodifirenze.com> (consultato il 12 marzo 2024).

prende da qui la sua materia narrativa, senza il bisogno di andare a cercarla altrove o di scavare più a fondo: non insegue testimoni cui dare voce, non compie il gesto del reporter che si reca sui luoghi, non sbandiera nessun documento. Anche qui, come in *Elisabeth*, la retorica delle storie vere salta. Chi scrive ci ricorda che gli avvenimenti di cui parla seguono un percorso già tracciato da una narrazione collettiva. «Questo sempre secondo la leggenda: i documenti io non ce li ho». ²⁴

È a partire da questa narrazione preesistente, da questa leggenda, che Cassioli imbastisce un disegno narrativo fondato sulla forza dello stile. L'innovazione dell'autrice consiste infatti nella creazione di un dispositivo discorsivo sofisticato in cui la voce narrante (quell'«io» appena citato che nel testo compare pochissimo) cede la parola a un narratore collettivo che si fa portavoce di un preciso linguaggio, di un preciso sapere e di una precisa visione del mondo: l'intero libro è scritto in un linguaggio dialettale che mima il dialetto fiorentino e che assume il punto di vista di una comunità contadina, creando l'effetto di una narrazione corale. ²⁵

All'immersione in questa comunità fabulante, però, non corrisponde l'eclissi della voce narrante né, tanto meno, la sua regressione, come succede nel modello verghiano che sta chiaramente dietro l'operazione di Cassioli. Qui la cessione di parola al popolo toscano non è affatto il corrispettivo narrativo dell'impersonalità perché l'*erlebte Rede* del coro dei parlanti è continuamente satirizzato da un controcanto autoriale.

Il corpo è mio e lo gestisco io! A Firenze è arrivata la rivoluzione sessuale. Improvvisamente si parla di cose di cui sembrava non si potesse parlare. [...] Sì, perché fin qui è stata la fiha a farla da padrona. Ma oh, attenzione: la fiha, non la donna. La donna non ne dispone mica come pare a lei. Hai voglia a sgolarti in piazza, le regole sono ancora quelle della nonna: prima del matrimonio tienila stretta, e dopo te tu la devi dare al tu' marito. [...] Il matrimonio è la consacrazione di un esproprio, questo gli è. ²⁶

Il capro si fonda su questa versione straniante della parola bivoce bachtiniana, ²⁷ il dispositivo romanzesco che permette l'incontro di due posizioni di valore: la posizione del popolo portavoce della vulgata maschilista e quella di un'autrice che, a forza di iperboli, esclamazioni e incursioni linguistiche («rivoluzione sessuale» ed «esproprio» non sono certo termini o concetti dell'idioletto popolare), ne mostra l'idiozia. Ancor più che nella ricostruzione verosimile dei dialoghi, sta qui la cifra romanzesca del *Capro*; le altre “tecni-

²⁴ SILVIA CASSIOLI, *Il capro*, Milano, il Saggiatore 2022, p. 26.

²⁵ Sul significato di “narrazione corale” ho scritto in *Per una grammatica della coralità narrativa*, «SigMa», 8 (2024), dove propongo due poli simbolici di coralità narrativa che chiamo *coro monodico* e *coro polifonico*; il testo di Cassioli, come *I Malavoglia* di Verga, rientrerebbe nella prima categoria.

²⁶ S. CASSIOLI, *Il capro*, cit., p. 56.

²⁷ MICHAEL BACHTIN, *Estetica e romanzo* (1975), trad. it. di CLARA STRADA JANOVIC, Torino, Einaudi 2001, p. 133.

che della finzione”, come l’incursione nell’interiorità dei personaggi, sono usate sporadicamente e con un’estensione limitatissima.

Per Cassioli riscrivere la storia del Mostro di Firenze significa affabulare una leggenda, senza pretendere di dire in merito niente di nuovo. Anzi, coerentemente alla poetica anti-documentaria che emerge dal testo, l’autrice sceglie di non aggiornarsi rispetto alle inchieste degli ultimi anni sul fatto di cronaca, di raccontarlo «fino a un certo punto», «staccando la vicenda narrativa dall’inchiesta giudiziaria».²⁸ L’unica verità che interessa Cassioli è quella che emerge dallo stile, da quella straniante parola bivoca attraverso cui prende forma la denuncia di una società maschilista fondata sulla reificazione della donna. Il gesto ideologico dell’autrice è chiarissimo. Ma quello storiografico e quello romanzesco? Cosa ci racconta questo libro che non sapessimo già sul Mostro di Firenze, come appunto la logica plateale della sua misoginia? La mia impressione è che, alla fine dei conti, *Il capro* resti al di qua tanto della verità storiografica quanto di quella romanzesca, perché rifiuta insieme la retorica delle storie vere e la strada della finzione. Affabulare una storia preesistente, una «leggenda», ha senso se si vuole portare da qualche parte questa storia, se si vuole provare a farle dire qualcosa che la leggenda non ha già detto. Altrimenti che senso avrebbe ricrearla?

3 SAGGISMO E RETORICA: *LA SCUOLA CATTOLICA E LA CITTÀ DEI VIVI*

In una direzione opposta a quella affabulatoria si è mosso Albinati nella *Scuola cattolica*, libro uscito per Rizzoli nel 2016 e vincitore nello stesso anno del Premio Strega. Anche *La scuola cattolica* fa i conti con uno dei più noti, atroci e discussi fatti di cronaca degli ultimi decenni: il delitto del Circeo, abbreviato nel testo DdC, un episodio che, rispetto alla storia del Mostro di Firenze, ha meno l’alone di leggenda perché l’arresto di due dei tre colpevoli (Angelo Izzo e Gianni Guido sono catturati, mentre Andrea Ghira riesce a fuggire) e il racconto della sopravvissuta delle due vittime (Rosaria Lopez viene uccisa, Donatella Colasanti si finge morta) ha permesso quasi subito di stabilire una verità giudiziaria sul crimine. La costruzione di questa verità – le indagini, le testimonianze di Colasanti, le parole della sua avvocatessa, le deposizioni di Izzo e Guido – ebbe all’epoca un’attenzione mediatica altissima e ne scrissero anche autori come Pasolini e Calvino. Che cosa vuole dunque fare Albinati nei confronti di questa stabile verità giudiziaria? Perché sente il bisogno, dopo tanti anni, di riaprire un confronto con quella vicenda?

È lo stesso autore a raccontarlo in alcune delle occasioni pubbliche in cui ha parlato del libro: l’idea della *Scuola cattolica* nasce nel 2005, quando cioè Izzo, dopo essere stato rilasciato, torna a compiere un duplice omicidio a danno di due donne (madre e figlia). La forza perturbante della coazione celata dietro questo gesto ripetuto a distanza di trent’anni diventa così il grimaldello che muove l’ossessione investigativa di Albinati, a partire da una coincidenza biografica: come Izzo e negli stessi anni, anche lui ha frequentato l’istituto privato San Leone Magno (SLM nel libro), la scuola cattolica del titolo. La domanda psichica (come funziona la coazione a ripetere in certi

²⁸ SILVIA CASSIOLI, intervista reperibile all’url https://www.youtube.com/watch?v=tNih_xXV68M (minuto 3, consultato il 12 marzo 2024).

soggetti?) si muove così insieme a un dubbio autobiografico (c'è qualcosa che lega me e Izzo?). A loro volta, le due questioni si fondono in un interrogativo culturale: c'è qualcosa che lega me, individuo considerato "normale", e Izzo, soggetto decretato affetto da un delirio psicotico-narcisistico, *in quanto* maschi nati negli anni Cinquanta e vissuti a cavallo di «sommovimenti epocali»²⁹ come la rivoluzione sessuale? È per rispondere a queste domande che Albinati scrive il suo romanzo.

«Romanzo»: almeno così lo presenta il frontespizio della prima edizione. Dire di un romanzo di quasi 1300 pagine che rifiuta l'affabulazione può sembrare paradossale, ma non lo è se consideriamo che *La scuola cattolica* si presenta come un romanzo «in maniera scaltra e alquanto indebita»,³⁰ nonostante le affermazioni esplicite dell'autore. Non solo, infatti, nel testo sono presenti riflessioni metanarrative che rivendicano la natura romanzesca del libro attraverso una dichiarata poetica della finzione: «sono convinto che ci si serva dell'invenzione proprio per supplire alla carenza di logica della realtà fattuale [...]. Le invenzioni e le bugie servono a iniettare un po' di logica a un mondo che ne appare privo [...] conferendogli il senso che non ha».³¹ Ma è la stessa *Nota* al testo a dichiarare: «*La scuola cattolica* è basato su fatti realmente accaduti, di cui in parte sono stato testimone diretto. A partire da essi, ho intrecciato episodi e personaggi con diverse percentuali di finzione [...]. A scanso di equivoci, nel riportare i fatti delittuosi mi sono servito di verbali, interrogatori, intercettazioni, interviste e sentenze».³² Albinati sostiene di avere modificato «la realtà fattuale» attraverso «diverse percentuali di finzione», ma ci tiene a precisare che, per quanto riguarda il fatto di cronaca al centro del libro (il massacro del Circeo), ha compiuto una vera e propria operazione documentaria. È comunque significativo che la *Nota* al testo sia *alla fine* e non all'inizio del libro: così, la sua lettura arriva – almeno idealmente – una volta che il testo principale è già finito. Per quanto mi riguarda, non aver letto fin dall'inizio la frase sulle «diverse percentuali di finzione», ha reso la mia lettura molto meno «sospettosa» di quanto avrebbe potuto essere se avessi visto l'avvertenza in posizione incipitaria. Ma, in ogni caso, il tasso di sospetto nei confronti dei fatti raccontati nel libro non supera quello che si potrebbe avere rispetto a qualsiasi testo autobiografico: può sempre venirci il dubbio sulla veridicità fattuale di certi episodi (saranno vere le avventure sessuali di cui si compiace Albinati? Sarà attendibile il modo in cui parla di certe figure, come per esempio quella di Arbus, un personaggio tanto più simile a un tipo che a un individuo?), ma non abbiamo nessun elemento tecnico per sospendere la nostra fiducia, come potrebbero essere la palese inverosimiglianza dei fatti raccontati o, ancora una volta, l'incursione nell'interiorità di terze persone. La finzione non ha un ruolo significativo nella *Scuola cattolica*, e anche la categoria di autofinzione ha senso fino a un certo punto, dal mo-

²⁹ E. ALBINATI, *La scuola cattolica*, cit., p. 851.

³⁰ CRISTINA SAVETTIERI, *Il saggismo ambiguo della Scuola Cattolica*, in «Allegoria», XXIX, 76 (2017), pp. 125-136, p. 135. Savettieri nota anche che nell'edizione in brossura uscita dopo la vittoria allo Strega la dicitura "romanzo" viene tolta.

³¹ E. ALBINATI, *La scuola cattolica*, cit., p. 1241.

³² Ivi, p. 1293

mento che al centro del libro non c'è la vita di Edoardo Albinati, ma il delitto del Circeo, «l'evento principale intorno a cui ruota questo libro».³³

Certo, la maniera in cui il DdC è posto al centro del racconto può apparire paradossale, dal momento che il delitto in sé viene raccontato dopo ben 472 pagine e, per di più, «concisamente»,³⁴ nel giro di poche righe. Ad Albinati non interessa affabulare il caso di cronaca trasformando il massacro in materia romanzesca, ma ragionare *a partire* dal massacro.

Questa storia ne comprende altre. È inevitabile. Si ramifica o è già ramificata al momento in cui si apre. Si sovrappone come succede alla vita delle persone. [...] Quindi in questo libro la storia principale quasi non si vede: le è cresciuta intorno la foresta dei dove, dei quando, dei come se, degli intanto [...]. Il suo andamento corrisponde a una verità dei fatti che non posso modificare anche se è assurda.³⁵

Nella *Scuola cattolica* «la storia principale» è un innesco da cui si diramano riflessioni sui «dove», sui «quando» e sui perché. Il saggismo interrompe di continuo l'andamento della narrazione e il libro si regge su idee, asserzioni e massime che ruotano intorno a tre grandi argomenti: la maschilità egemonica, il familismo borghese e la cultura dello stupro. Nella convinzione che «il più originale e durevole discorso politico del Novecento *sia stato* il femminismo»,³⁶ Albinati rilegge il massacro del Circeo arrivando a una verità, se non diversa, di certo più complessa rispetto alla verità giudiziaria del 1975. Non solo perché sostiene in modo esteso, articolato e aggiornato l'ipotesi di cui allora si faceva portavoce la militanza femminista: più che un delitto di classe (la sopraffazione da parte di tre ragazzi benestanti, viziati e prepotenti nei confronti di due ragazze dei quartieri popolari) il DdC è stato il logico esito della cultura dello stupro («lo stupro è il paradigma semplificato delle relazioni tra sessi»³⁷). Albinati va oltre la verità giudiziaria anche perché la rilegge a distanza di anni, in un momento storico in cui può vedere, con ancora maggior chiarezza, in che misura il DdC sia stato anche l'esito involontario e perverso di una rivoluzione sessuale³⁸ che non riusciva a smantellare le forme di vita dell'ideologia borghese e che con queste ha finito per convivere.

Nati tra il 1953 e il 1956, l'autore della *Scuola cattolica*, Angelo Izzo, Andrea Ghira e Gianni Guido, erano adolescenti nel Sessantotto e hanno vissuto sulla propria pelle i *double bind* dell'essere maschi in quel momento storico. Im-

³³ Ivi, p. 629.

³⁴ Ivi, p. 490.

³⁵ Ivi, pp. 1068-1069.

³⁶ Ivi, p. 866.

³⁷ Ivi, p. 799.

³⁸ «Il DdC ebbe luogo a ridosso delle prime proposte per l'abolizione del delitto d'onore (verrà cancellato solo nel 1981!), l'anno seguente al referendum sul divorzio e lo stesso anno in cui fu riformato il diritto di famiglia – l'equivalente sul piano dei costumi di quando venne abolita la servitù della gleba» (ivi, p. 852).

plicandosi come soggetto di questa riflessione sulla maschilità, Albinati riesce a dire qualcosa che il discorso pubblico sul delitto del Circeo non ha ancora detto, senza bisogno di elaborare una *sua* teoria della borghesia o della maschilità. «Nove righe su dieci de *La scuola cattolica* si debbono a un contributo esterno – concesso, regalato, trafugato».³⁹

Se *Il capro* e *La scuola cattolica* si confrontano con un *fait divers* che la distanza temporale ha contribuito a trasformare in leggenda o emblema («Il DdC non è soltanto un prodotto dei tempi, ma anche un produttore – di tempi, appunto, di storia, di concetti, di costumi»⁴⁰), *La città dei vivi* di Nicola Lagioia, uscito nel 2020 per Einaudi, fa i conti con un caso di cronaca accaduto pochi anni prima della pubblicazione del libro (l'omicidio di Luca Varani ad opera di Manuel Foffo e Marco Prato avvenuto nel 2016), come era successo nel caso di *Elisabeth*. Per farlo, però, non sceglie la via della finzione, ma quella del reportage. L'obiettivo di Lagioia è creare una narrazione fededegna a partire da una serie di documenti (atti giudiziari, perizie psichiatriche, intercettazioni WhatsApp, interviste, telegrammi, lettere), aggiornando il modello Capote con la retorica delle storie vere contemporanee. Del caso di cronaca vengono sfruttate le potenzialità romanzesche ponderando accuratamente i marchi della finzione (come l'accesso alle menti altrui). Il libro dispone la materia narrativa alla creazione di un *true crime* classico che inizia con la scoperta dei colpevoli, prosegue con la vicenda investigativa (indagini, testimonianze, confessioni) e giunge, in un crescendo di tensione, alla ricostruzione dettagliata del giorno del delitto. L'archetipo è quello di *A sangue freddo*,⁴¹ con una differenza fondamentale: Lagioia non sceglie la strada dell'impersonalità ed entra prepotentemente nel testo seguendo l'esempio di Carrère. *La città dei vivi* iscrive nel libro la presenza dell'autore, che è insieme un testimone e un protagonista della storia, perché mentre dà voce agli imputati, ai conoscenti e ai genitori della vittima, ci parla di come lui – lo scrittore Nicola Lagioia – ha vissuto l'omicidio Varani, dei fantasmi personali che l'episodio ha riattivato e di come questi fantasmi lo abbiano spinto a scrivere il reportage. La retorica è quella delle *egofonie*, ma non solo: Lagioia non sa semplicemente perché ha partecipato alle indagini, ma perché ha una verità da dire sulla vicenda – o, meglio, una tesi da sostenere.

Tutti respingevano con rabbia l'ipotesi che Luca si prostituisse.

La respingevano perché la reputavano disonorevole, perché vittima e carnefici si sarebbero ritrovati altrimenti sullo stesso piano, e anche perché accettarla avrebbe significato assecondare il racconto del nemico. Non contava solo la verità dei fatti ma il modo in cui venivano raccontati, la retorica che li sosteneva, e respingere l'idea che Luca si prostituisse significava negare una narrazione falsa anche se fosse stata vera, marcia quanto più era lastricata di buone intenzioni.

³⁹ Ivi, p. 1294.

⁴⁰ Ivi, p. 782.

⁴¹ LORENZO MARCHESE, *Una storia che parla da sola. Su La città dei vivi*, «La Balena Bianca», 23 novembre 2020, url <https://www.labalenabianca.com/2020/11/23/una-storia-che-parla-da-sola-su-la-citta-dei-vivi/> (consultato il 12 marzo 2024).

Questa faccenda della doppia vita di Luca stava inquinando il cuore della storia, pensai. Era l'inganno retorico perfetto, poteva essere importante per il rapporto personale tra lui e Marta Gaia, così come Giuseppe e Silvana avrebbero potuto interrogarsi sul tempo trascorso da Luca quando non era con loro. Ma fuori dai rapporti personali, sul piano etico, nonché su quello della semplice responsabilità, rispetto alla sua morte non c'entrava niente. [...] il male chiama il male e certe forme retoriche sono i suoi strumenti di contagio, così il male ci irretisce, pensai ancora, gioca a confonderci, usa schegge di realtà per convincerci di cose che non sono vere.⁴²

L'obiettivo della *Città dei vivi* è rettificare una delle letture pubbliche più diffuse e grette del caso Varani: Luca non è una vittima completamente innocente perché si prostituiva. Questa versione degli eventi è l'esito di un «inganno retorico» che è stato in grado di creare un falso entimema distorcendo «la verità dei fatti», perché «una narrazione falsa» non è solo una narrazione che dice cose false, ma anche una narrazione che dice cose vere (Luca si prostituiva) con una retorica che piega l'intento di quella narrazione a una dimostrazione falsa (Luca si prostituiva e quindi «se l'è andata a cercare»). A questa argomentazione giustissima si potrebbe obiettare: *La città dei vivi* è pieno di retorica. In un certo senso, infatti, Lagioia sta costruendo l'arringa difensiva della vittima, con l'idea di sostituire alle «forme retoriche» del «male», le forme retoriche del bene.

Bisognerebbe amare la vittima senza bisogno di sapere nulla di lei. Bisognerebbe sapere molto del carnefice per capire che la distanza che ci separa da lui è minore di quanto crediamo. Questo secondo movimento si impara, è frutto di un'educazione. Il primo è assai più misterioso.⁴³

È questa la tesi di fondo della *Città dei vivi*: la vittima è sempre incolpevole e noi, in quanto figli di un'epoca che ha rinunciato al concetto di responsabilità smantellando l'idea di colpa,⁴⁴ siamo tutti complici.

4 LA VERITÀ DEL REALMENTE ACCADUTO

Ma cosa rende la retorica del bene di Lagioia diversa dalla cattiva retorica che ha inquinato il discorso pubblico su Varani? È qui che l'operazione della *Città dei vivi* si incrina, là dove il suo autore impiega le stesse strategie retoriche del discorso che vuole condannare: pathos del coinvolgimento emotivo, etica manichea, stile aforismatico e apodittico (basta osservare il passo appena citato). A dispetto dell'esplicita poetica documentaria del libro, è su questi elementi che si gioca il gesto di persuasione di Lagioia, perché non è sulle

⁴² NICOLA LAGIOIA, *La città dei vivi* (2020), Torino, Einaudi 2022, pp. 182-183.

⁴³ Ivi, p. 263.

⁴⁴ «Era qui che andava rintracciata la responsabilità individuale in un'epoca in cui, cerchio retorico dopo cerchio retorico, questo concetto andava nascondendosi sempre più lontano» (ivi, p. 375).

prove del documento che si regge la sua argomentazione. *La città dei vivi* non lascia spazio all'ambivalenza: esiste *una* verità sul caso Varani ed è questa verità che bisogna abbracciare. Nonostante si tratti di due libri molto diversi, il rischio in cui Lagioia incorre è lo stesso di Cassioli: sostituire una tesi alla verità. La verità non è l'empiria del meramente accaduto ed è da questo presupposto che dovrebbe muovere ogni romanzo-verità; la verità è l'esito di una ricostruzione precaria, delicata, complicata perché, a differenza di quanto sostiene Harper Lee nel brano citato all'inizio, non è vero che «o è tutto vero o non lo è» e non è vero che «la verità [dei fatti] è sufficiente».

I fatti non parlano da soli, e tanto meno i fatti di cronaca, visto che hanno a che fare con elementi delicati e spesso imperscrutabili come i moventi psichici o le testimonianze contrastanti. Lo mostra bene un testo poco riuscito, *Una storia che parla da sola. Erika e Omar*, che Gianfranco Bettin pone in appendice alla riedizione del 2007 dell'*Erede* (1993),⁴⁵ il libro che ricostruiva la vicenda dell'assassinio dei genitori da parte di Pietro Maso in una delle prime esplicite imitazioni del modello Capote in Italia. Nelle pagine poste in appendice alla riedizione (intitolata *Eredi*), Bettin decide di rinunciare all'intelaiatura romanzesca, documentaria e saggistica dell'*Erede* per far parlare solo stralci di testimonianze e resoconti, senza progetto e contestualizzazione, creando un testo che, più che a un racconto con una sua autonomia, somiglia a una sorta di lavoro preparatorio.

Gli autori dei quattro libri su cui ci siamo soffermati sanno che i fatti non parlano da soli e scelgono diverse vie per dare loro voce e per confrontarsi con la tradizione del *non-fiction novel*. Sortino mostra il paradosso implicito dell'etichetta nel momento in cui scrive un vero e proprio *novel* che può finire per essere ricondotto alla tradizione del *non-fiction novel* (anche detto, con un neologismo orribile, *faction*⁴⁶) solo per l'esistenza di un orizzonte referenziale reso pertinente dalla vicinanza dell'accaduto e dall'esplicito richiamo nel testo. La sua via per giungere alla verità è quella della finzione e, nonostante tutti i problemi etici che può sollevare, la sua operazione è nel complesso riuscita: Sortino dà voce alla vicenda di Elisabeth Fritzl scavando nelle pieghe più profonde e oscure della psiche di lei e di quella del suo carnefice, trasformandoli in personaggi e rifiutando così la verità storiografica in nome di una verità romanzesca. L'ipotesi che le due verità possano coincidere è affascinante e perturbante proprio perché inverificabile.

Cassioli, con *Il capro*, scrive un testo che potremmo considerare un romanzo solo se smantelliamo l'idea di *novel* che abbiamo ereditato dalla tradizione realista e modernista, e accettiamo che c'è romanzo là dove c'è narrazione: nessun personaggio, nessuna esplicita invenzione, ma solo una voce narrante che racconta, cercando di demistificarla, una leggenda in cui riposa una visione androcentrica del mondo. Rinarrando la vicenda del Mostro di Firenze, Cassioli sceglie di piegarla a un intento dimostrativo; ma non è questo il limite maggiore del *Capro*: il suo problema è non aver saputo trovare la via per una verità diversa da quella che ci è già stata raccontata.

Tra tutti, Albinati è l'autore che più esplicitamente rifiuta la forma romanzo perché, a dispetto di ogni rivendicazione di poetica contenuta nel testo, *La scuola cattolica* non solo è più saggio che romanzo ma sceglie di dire una veri-

⁴⁵ GIANFRANCO BETTIN, *Eredi. Da Pietro Maso a Erika e Omar*, Milano, Feltrinelli 2007.

⁴⁶ M. MONGELLI, *Il reale in finzione*, cit., p. 166.

tà di natura saggistica, facendo leva sulla forza delle idee e sulla capacità di chi scrive di sostenerle («il problema della verità è se dirla o non dirla»⁴⁷). A smorzare l'assertività con cui queste idee vengono sostenute è la postura ambivalente dell'autore, insieme giudice e complice simbolico dei carnefici del Circeo. «Le riflessioni di Albinati tradiscono, anche retoricamente, la presenza di due accenti: quello di chi ragiona criticamente e quello di chi solidarietà».⁴⁸ È la presenza di questo doppio accento e la sua intrinseca ambivalenza a rendere più riuscita l'operazione di Albinati tanto rispetto a quella di Cassioli quanto rispetto a quella di Lagioia.

La città dei vivi è, tra tutti, il libro strutturalmente più vicino alla forma "classica" del *non-fiction novel*, quella resa celebre prima da *A sangue freddo* e di recente dall'*Avversario* – in un certo senso, rappresenta proprio un tentativo di fondere questi modelli. C'è il reporter che si reca sul luogo del delitto, la tensione romanzesca del *noir*, l'esibizione oculata del documento e un uso altrettanto oculato delle "tecniche della finzione". Ma c'è anche qualcos'altro: la retorica monologica di chi cerca di convincerci che sa cosa è realmente accaduto perché sa da che parte è giusto stare. Se volessimo estremizzarla, starebbe qui la differenza tra saggista e retore: il primo tentenna, alla ricerca di una verità che non è sicuro di possedere; il secondo deve mostrarsi sicuro di sé perché deve persuadere.

Finzione, narrazione, saggismo e retorica sono i nomi con cui ho cercato di individuare le dominanti di quattro libri che, in diversa misura, le comprendono tutte, servendosi ciascuno a suo modo. Di per sé questi concetti non decretano né la complessità di un'opera né la sua riuscita: sono alcune delle strade che la scrittura può prendere per redimere l'empiria del realmente accaduto. Sta alla capacità del singolo autore servirsene per trasformare la realtà in verità, perché solo così «il *non-fiction novel* continua la vecchia missione del *novel*: esplorare le zone sconosciute e nascoste della cronaca e della storia – svelare quanto di straordinario si nasconde nelle pieghe della realtà più banale, quanto banale possa essere il più eccezionale dei fatti».⁴⁹

⁴⁷ E. ALBINATI, *La scuola cattolica*, cit., p. 495.

⁴⁸ TIZIANO TORACCA, «Se ci sono uomini che odiano le donne, ebbene ci sono uomini che le odiano di più»: sulla Scuola cattolica di Edoardo Albinati, in «Allegoria», XXIX, 76 (2017), pp. 137-155, p. 151.

⁴⁹ GIANLUIGI SIMONETTI, *La realtà inventata. Un sopralluogo nel non-fiction novel*, in «Scuola ticinese», VI, 3, 2021, pp. 24-28, p. 28.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBINATI, EDOARDO, *La scuola cattolica*, Milano, Rizzoli 2016.
- BACHTIN, MICHAÏL, *Estetica e romanzo* (1975), trad. it. di CLARA STRADA JANOVIC, Torino, Einaudi 2001.
- BETTIN, GIANFRANCO, *Eredi. Da Pietro Maso a Erika e Omar*, Milano, Feltrinelli 2007.
- CARRÈRE, EMMANUEL, *L'avversario* (2000), trad. it. di ELIANA VICARI FABRIS, Milano, Adelphi 2002.
- ID., *PROPIZIO è avere ove recarsi* (2016), trad. it. di FRANCESCO BERGAMASCO, Milano, Adelphi 2017.
- CAPOTE, TRUMAN, *The Story Behind a Nonfiction Novel*, «The New York Times», interview by George Plimpton, 16 gennaio 1966, url https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html?_r=2 (consultato il 12 marzo 2024).
- CASSIOLI, SILVIA, *Il capro*, Milano, il Saggiatore 2022.
- EAD., intervista online, url https://www.youtube.com/watch?v=tNih_xX-V68M (consultato il 12 marzo 2024).
- CASTELLANA, RICCARDO, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci 2019.
- COHN, DORRIT, *Transparent Minds. Narratives Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press 1978.
- EAD., *Indicazioni di finzionalità. Una prospettiva narratologica* (1990), trad. it. di ALESSIO BALDINI, in «allegoria», XXI, 60 (2009), pp. 42-72.
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino 2014.
- ID., *Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti*, in *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, a cura di SILVIA CONTARINI, MARIA PIA DE PAULIS e ADA TOSATTI, Massa, Transeuropa 2016, pp. 231-248.
- LAGIOIA, NICOLA, *La città dei vivi* (2020), Torino, Einaudi 2022.
- LAVOCAT, FRANÇOISE, *Fatto e finzione. Per una frontiera* (2016), Bracciano, Del Vecchio 2021.
- MARCHESE, LORENZO, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet 2019.
- ID., *Una storia che parla da sola. Su La città dei vivi*, «La Balena Bianca», 23 novembre 2020, url <https://www.labalenabianca.com/2020/11/23/una-storia-che-parla-da-sola-su-la-citta-dei-vivi/> (consultato il 12 marzo 2024).
- MONGELLI, MARCO, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticontre», IV (2015), pp. 165-184.
- ID., *Nonfiction novel e New journalism*, in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di RICCARDO CASTELLANA, Roma, Carocci 2021, pp. 115-133.
- PALUMBO MOSCA, RAFFAELLO, *Che cos'è la non fiction*, Roma, Carocci 2023.

- PENNACCHIO, FILIPPO, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano, Mimesis 2020.
- RAIMO, CHRISTIAN, *Su Elisabeth di Paolo Sortino*, «minima&moralia», 25 maggio 2011, url <https://www.minimaetmoralia.it/wp/interventi/su-elisabeth-di-paolo-sortino/> (consultato il 12 marzo 2024).
- SAVETTIERI, CRISTINA, *Il saggismo ambiguo della Scuola Cattolica*, in «allegoria», XXIX, 76 (2017), pp. 125-136.
- SCARFONE, GLORIA, *Per una grammatica della coralità narrativa*, «Sigma», 8 (2024), in pubblicazione.
- SHIELDS, DAVID, *Fame di realtà. Un manifesto*, trad. it. di MARCO ROSSARI, Roma, Fazi 2010.
- SIMONETTI, GIANLUIGI, *Il sottosuolo. Su Elisabeth di Paolo Sortino (e sul romanzo contemporaneo)*, «Le parole e le cose», 26 settembre 2011, url <https://www.leparoleelecose.it/?p=993> (consultato il 12 marzo 2024).
- ID., *La letteratura circostante*, Bologna, il Mulino 2018.
- ID., *La realtà inventata. Un sopralluogo nel non-fiction novel*, in «Scuola ticinese», VI, 3, 2021, pp. 24-28.
- SITI, WALTER, *Elisabeth, così la cronaca diventa un mito greco*, «La Stampa», 10 maggio 2011, url <https://www.lastampa.it/cultura/2011/05/10/news/elisabeth-cosi-la-cronaca-br-diventa-un-mito-greco-1.36960425/> (consultato il 12 marzo 2024).
- SORTINO, PAOLO, *Elisabeth*, Torino, Einaudi 2011.
- TORACCA, TIZIANO, «*Se ci sono uomini che odiano le donne, ebbene ci sono uomini che le odiano di più*»: sulla Scuola cattolica di Edoardo Albinati, in «allegoria», XXIX, 76 (2017), pp. 137-155.



PAROLE CHIAVE

True crime; finzione; narrazione; saggismo; retorica; Sortino, Cassioli; Albinati; Lagioia



NOTIZIE DELL'AUTORE

Gloria Scarfone è assegnista di ricerca in Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Pisa. Ha pubblicato le monografie *Goliarda Sapienza. Un'autrice ai margini del sistema letterario* (Transeuropa 2018), *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini* (Mimesis 2022 – Premio “Dino Garrone” per la giovane critica letteraria) e *Anatomia del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria* (Carocci 2024).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GLORIA SCARFONE, *Raccontare il caso di cronaca, ripensare il true crime book. Su alcuni libri italiani dell'ultimo decennio*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 22 (2024).



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

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



LE PAGINE PIÙ BELLE O LE PIÙ FACILI? PRIME NOTE SULLA LETTERATURA DEL DISTACCO ITALIANA*

LUCA CHIURCHIÙ – *Università “F. Palacký” di Olomouc*

L'articolo, strutturato in note tra loro collegate, vuole offrire una prima panoramica sulla letteratura del distacco contemporanea: un filone di testi non finzionali incentrati sul racconto di un lutto realmente vissuto.

A partire dall'analisi degli esemplari più noti a livello internazionale, nella prima parte del saggio vengono isolate le costanti semantiche di questo filone e viene dimostrato come alcune prospettive di studio finora adottate non permettano di coglierne appieno le specificità.

La seconda parte del saggio si concentra invece sulla letteratura del distacco italiana: ci si interroga sul suo apparire e sulle sue caratteristiche, tematiche e formali. Ad emergere è la forte vocazione metaletteraria di questi testi, la cui lettura critica può offrire un nuovo sguardo sul modo di concepire la parola letteraria oggi in Italia.

This article, structured in interconnected notes, aims to offer an initial overview of contemporary literature of the detachment: a strand of nonfictional texts based on the authors' recounting of a grief actually experienced.

Starting with an analysis of the best-known international examples, the first part of the essay isolates the semantic features of this strand and shows how some of the study perspectives adopted so far do not fully grasp its specificities.

The second part of the essay focuses instead on Italian literature of the detachment: its appearance and its thematic and formal features are questioned. What emerges is the strong metaliterary vocation of these texts, the critical reading of which can offer a new insight into the way the literary word is conceived in Italy today.

○

I paragrafi seguenti vorrebbero costituirsi come le prime note di un discorso intorno alla letteratura del distacco: l'insieme dei testi memoriali che raccontano l'esperienza di un lutto reale.

L'oggetto trattato in queste opere, e di conseguenza in questo studio, è qualcosa di fragile. Pone chi lo interroga e chi se ne occupa di fronte ad aporie difficilmente aggirabili – in modo ancora più marcato rispetto ad altri generi autobiografici. Da una parte sta lo scrittore che non trova le parole, che non le sente all'altezza, e dall'altra il critico che vorrebbe comprendere cosa queste parole stiano a rappresentare: se siano soltanto uno dei modi¹ di condividere pubblicamente questo dolore oppure se possano essere viste anche come sintomi di un fenomeno più complesso. Le prossime pagine, che si strutturano per punti tra loro connessi ma pensati per aprire questioni di volta in volta differenti, proveranno a sciogliere simili dubbi, mettendo in relazione testi che, almeno in partenza, conservano soltanto due elementi in comune: quel-

¹ Per una rassegna dei contributi più importanti dell'antropologia, della filosofia e della sociologia intorno alla rappresentazione e all'elaborazione collettiva della morte (da de Martino a Di Nola, da Gorer ad Ariès, da Heidegger a Severino, ecc.) cfr. INES TESTONI, *Il grande libro della morte. Miti e riti dalla preistoria ai cyborg*, Milano, Il Saggiatore, 2021, pp. 35-50 e *passim*.

* This work was supported from OP JAC Project “MSCA Fellowships at Palacký University II” CZ.02.01.01/00/22_010/0006945, run at Palacký University in Olomouc, Czech Republic.

lo di presentarsi come dei resoconti di un lutto vissuto davvero, collocandosi così nella vasta area della non fiction, e quello di essere in prosa.²

Inizialmente verranno presi in considerazione testi internazionali, poi verrà compiuto un affondo su quelli italiani. Prima di procedere, però, occorrono alcune premesse.

I

Se è vero, come vuole iperbolicamente Carlo Ginzburg, che l'intera cultura umana è un'«elaborazione dell'assenza»,³ affermare che la letteratura abbia a che fare con la morte è poco meno che un'ovvietà: è quasi una tautologia. Attraverso la letteratura siamo in grado di evocare a livello immaginario ciò che non si dà ancora al mondo (per quanto arcano, impossibile, terribile o incantato possa apparire) e ciò che dal mondo crediamo scomparso o perduto. Morto, appunto.

La letteratura è un commercio con qualcosa o qualcuno che non c'è: ne è convinto anche Michele Cometa, il quale ha messo in evidenza come essa sia anzitutto un «tardo prodotto» della capacità degli uomini di raccontare e raccontarsi storie, e cioè di *figurarsi* e di *fingersi*, secondo una concatenazione più o meno logica e più o meno plausibile di immagini mentali, quanto non è afferrabile attraverso i nostri sensi in un certo qui e ora.⁴ Tale capacità narrativo-finzionale, di conseguenza, è responsabile tanto delle nostre proiezioni angoscianti quanto dei loro (più o meno efficaci) rimedi. Da un lato, cioè, può generare gli spaventosi scenari dovuti all'ansia di saperci costantemente esposti al pericolo; dall'altro può offrire un diversivo psichico e vitale, un «esonero» da tale ansia. La celebre parabola di Nabokov sulla nascita della letteratura trova qui ulteriore conferma: il lupo assente può rappresentare

² La poesia del distacco fa questione a sé e merita altra e autonoma trattazione. Per ora, e solo in nota, possiamo affermare che una tendenza simile a quella della prosa è riscontrabile anche nella produzione in versi degli ultimissimi anni. I poeti italiani sembrano aver messo da parte l'antico genere elegiaco (per quanto rivisitato e negato e problematizzato nel corso del Novecento, come dimostra il famoso studio di JAHAN RAMAZANI, *Poetry of Mourning. The Modern Elegy from Hardy to Heaney*, Chicago, Chicago University Press, 1994) in favore di una narrazione (o di una proto-narrazione) in versi riguardante la scomparsa della persona amata e la successiva elaborazione di questa scomparsa. A dominare è insomma la forma «canzoniere», il concept, più che il singolo componimento dedicato alla morte dell'altro. Se un antecedente può essere rintracciato ne *Il dolore* (1947) di Ungaretti, è solo col nuovo millennio che il lutto, inteso come un percorso, come una storia di perdita e sofferenza, diventa oggetto d'elezione esclusivo di diverse raccolte poetiche. Per fare alcuni nomi, non esaustivi: Patrizia Valduga con *Requiem* (1994, 2002), Milo De Angelis con *Tema dell'addio* (2004), Alberto Bertoni con *Ricordi di Alzheimer. Una storia* (2008) e *Libro dell'ansia* (2024), Gilda Policastro con *Stagioni e altre* (2010), Franco Buffoni con *Jucci* (2014), Tommaso Giartosio con *Come sarei felice. Storia con padre* (2019), Francesca Del Moro con *Ex madre* (2022) e, più giovane, Riccardo Frolloni con *Corpo striato* (2021).

³ CARLO GINZBURG, *Storia notturna. Per una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1998, p. 244. L'intento del saggio di Ginzburg è dimostrare come la matrice di tutte le storie (fino ai complotti) sia il racconto del viaggio nell'aldilà.

⁴ Cfr. MICHELE COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Cortina, 2017, in particolare l'ultimo capitolo, «Antropologia e ansia».

una minaccia in cui credere, ma anche, allo stesso tempo, il personaggio di una favola capace di distrarci da un assillante senso di incertezza.⁵

Da quanto accennato finora non sarà difficile intuire perché oggi, in alcuni ambiti, la letteratura e le storie (le due cose non corrispondono) vengano restituite a quella che per Cometa è la loro funzione originaria: trovare un piccolo conforto alla nostra finitudine, compensarla. Finitudine che, nella nostra contemporaneità di occidentali, sperimentiamo con più forza dinanzi a due eventi: la malattia (che col determinativo sta per: incurabile, degenerativa, cronica o invalidante) e la morte, quella di una persona cara o la nostra (ma allora si dovrebbe parlare più propriamente del morire).⁶ Per far fronte a questi traumi, diversi approcci psicoterapeutici incoraggiano alla lettura, reputata un'attività utile a favorire processi di catarsi e di immedesimazione.⁷ Esiste poi la possibilità di far produrre dei testi, in versi o in prosa. In questi casi, è ovvio, non si può parlare di letteratura in senso proprio. Nelle cosiddette *Creative art therapies*, pratiche come lo psicodramma, il fotoracconto, la pittura, la scultura e la scrittura latamente intesa vengono prese in considerazione e messe in atto in virtù della loro funzione sublimante:⁸ non conta tanto la qualità estetica dei risultati, quanto il processo creativo e riparativo (riparativo in quanto creativo) che si innesca per produrli.

Discorso specifico va invece riservato alla scrittura del sé, assai caldeggiata nei percorsi di elaborazione di un trauma. Se da un punto di vista letterario e storico-sociologico le scritture autobiografiche hanno spesso rappresentato uno strumento di legittimazione e di affermazione per soggetti marginali o minoritari,⁹ oggi si trasformano in possibilità terapeutiche. Insomma, se le storie ci aiutano a vivere, le *nostre* storie sembrano farlo ancora meglio. Immettere gli strappi e le tragedie della nostra esistenza in un pattern narrativo (anche "archetipico", come il viaggio dell'eroe),¹⁰ può infatti facilitare il recupero almeno parziale di un senso che sembrava ormai perduto a causa del sovrappiù della disgrazia. Quello ritrovato sarà certamente un senso fitti-

⁵ Cfr. VLADIMIR NABOKOV, *Lectures on Literature*, ed. by FREDSON BOWSER, Introduction by JOHN UPDIKE, New York-London, Harcourt Brace Jovanovich, Bruccoli Clark, 1980, tr. it. FRANCA PECE *Lezioni di letteratura*, Milano, Adelphi, 2022, p. 42.

⁶ Sulla questione, enorme, cfr. almeno il punto di vista di PAOLO GODANI, *Il corpo e il cosmo. Per una archeologia della persona*, Vicenza, Neri Pozza, 2021.

⁷ Sugli effetti della biblioterapia cfr. EMY KOOPMAN, *Reading in times of loss. An exploration of the functions of literature during grief*, in «Scientific Study of Literature», 4, 1 (2014), pp. 68-88.

⁸ Sulla sublimazione del lutto attraverso attività creative si era già espressa l'allieva di Freud MELANIE KLEIN, *Contributions to the Psycho-Analysis 1921-1945 e Developments in Psycho-Analysis*, London, The Hogarth Press, 1948 e 1952, tr. it. ARMANDO GUGLIELMI *Scritti 1921-1958*, Torino, Bollati Boringhieri, 1978, p. 343.

⁹ «Il genere [autobiografico] si diffonde in particolar modo tra le categorie che emergono da un conflitto d'autorità, prendendo per la prima volta la parola (emigranti, schiavi, etnie minoritarie, carcerati, operai) o tra le donne». FRANCO D'INTINO, *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 284.

¹⁰ Cfr. Arthur Frank intorno alle "quest narratives" della malattia, presentate appunto come un viaggio iniziatico e di trasformazione. Cfr. ARTHUR FRANK, *The Wounded Storyteller. Body, Illness, and Ethics*, Chicago, University of Chicago Press, 2013, tr. it. e cura CHRISTIAN DELORENZO *Il narratore ferito. Corpo, malattia ed etica*, Torino, Einaudi, 2022.

zio e costruito a posteriori, ma comunque in grado di restituire una visione più ordinata e più nitida di chi siamo stati e di quanto ci è capitato.¹¹ Sulle medesime convinzioni si basa la medicina narrativa, una disciplina, o meglio un metodo ideato dalla dottoressa e studiosa di letteratura statunitense Rita Charon e riconducibile all'ambito delle *Medical humanities*. Stando a questo metodo, le storie autobiografiche vanno inserite nel processo di cura in qualità di pratiche da mettere in atto e di mezzi di apprendimento per il personale sanitario.¹²

In Italia, uno dei massimi sostenitori dell'«autobiografia come cura» è il pedagogista Duccio Demetrio, secondo cui raccontarsi è una naturale propensione umana, la quale però può trovare pieno compimento solo nella scrittura.¹³ Quest'ultima, per Demetrio, rappresenta una «forma di liberazione e ricongiungimento» con noi stessi e con la nostra vicenda esistenziale.¹⁴ Anche quando tale vicenda viene segnata dalla perdita di una persona importante, essa assolve a un «compito di riparazione, protezione, cura».¹⁵ La scrittura, recita il titolo di un capitolo di un recente libro di Demetrio dedicato proprio al lutto, è un farmaco.

2

La parola greca farmaco, lo sanno tutti, conserva un significato ancipite. Soluzione, rimedio; ma anche: veleno, sostanza tossica. Questa seconda valenza non può che perdersi, nel contesto del *care*. Come visto, le storie, la scrittura e la letteratura sono e restano, in tale contesto, dei mezzi catartici, palliativi.

Di per sé questa concezione strumentale non rappresenta un problema; così come non ci si deve allarmare se oggi l'autobiografia è alla portata di tutti, anche grazie ai nuovi *media*.¹⁶ Epperò, in un pamphlet del 2021, Walter Siti ha sottolineato come simili convinzioni e simili pratiche, nate e sostenute in seno ai dipartimenti di *Medical humanities*, stiano amputando la letteratura «di ogni suo potere disgregatore e distruttivo, di aumento dell'ansia e della

¹¹ Cfr., anche qui a titolo esemplificativo e per una bibliografia recente, PAOLA BASTIANONI, *Narrare il lutto. Una prospettiva psicodinamica*, Roma, Carocci, 2023, in particolare pp. 25-31.

¹² Cfr. RITA CHARON, *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness*, Oxford, Oxford University Press, 2006, tr. it. CHRISTIAN DELORENZO *Medicina narrativa. Onorare le storie dei pazienti*, Milano, Cortina, 2019. Al nome di Charon di solito viene affiancato quello di Frank, che nel suo saggio seminale ribadisce l'importanza morale e palliativa della testimonianza del nostro corpo malato. Per una bibliografia aggiornata sulla medicina narrativa, anche italiana, cfr. l'introduzione al *Narratore ferito* di Delorenzo.

¹³ Insieme a Saverio Tutino, già ideatore dell'Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano, Demetrio nel 1998 ha fondato la Libera Università dell'Autobiografia di Anghiari.

¹⁴ DUCCIO DEMETRIO, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura*, Milano, Cortina, 1996, p. 8.

¹⁵ ID., *Nel silenzio degli addii*, Milano-Udine, Mimesis, 2023, edizione digitale.

¹⁶ Sul modo in cui i social media hanno cambiato e democratizzato la narrazione del lutto cfr. almeno DAVIDE SISTO, *La morte si fa social. Immortalità, memoria e lutto nell'epoca della cultura digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2018.

disperazione in chi la scrive o la legge».¹⁷ Esse, secondo Siti, sarebbero causa di un pericoloso spostamento dell'attenzione critica, non più focalizzata sulle qualità formali di un'opera letteraria ma sui suoi eventuali effetti positivi.

I bersagli polemici di Siti sono due in particolare, sebbene tra loro diversi: lo studio di Cometa pocanzi citato e *Réparer le monde* (2017) di Alexandre Gefen.¹⁸ Questo saggio risulta imprescindibile per il nostro discorso poiché rilegge parte dell'attuale letteratura francese alla luce di una "concezione terapeutica" che, per Gefen, è occorsa in contrapposizione all'intransitività postmodernista. L'autore scrive di voler esaminare i testi a partire dalla loro capacità "di supporto e di riparazione" e dalle loro caratteristiche "linguistiche e semantiche", rimarcando la distanza della sua visione da quelle troppo ingenua e "utilitaristiche".¹⁹ Nonostante queste prese di posizione, però, nel saggio di Gefen le soluzioni formali non sono troppo considerate, mentre quelle semantiche vengono isolate e analizzate soltanto secondo un paradigma terapeutico. Non vi è una profilazione propriamente tematica, ma quasi eziologica, come se i motivi e le immagini ricorrenti delle opere studiate fossero stati pensati e impiegati *appositamente e dappprincipio* per fronteggiare specifici "mali del tempo".

Eppure, a nostro parere, un capitolo davvero convincente c'è, e non a caso si concentra sulle opere del lutto.²⁰ Gefen nota come queste ultime facciano ormai sotto-genere a sé, rivestendo "una funzione espressiva fondamentale"; a dimostrarlo, secondo lui, sta la loro grande diffusione e sta, soprattutto, la ricorsività di specifiche riflessioni metaletterarie al loro interno. Ricorsività che non va spiegata con quella (più o meno riconosciuta) delle fasi del lutto,²¹ ma con la radicalità con cui viene presa in carico la questione del "potere della scrittura". E stavolta, a chiedersi davvero se tradurre in parole la propria tragedia possa apportare benefici (e se sia un'operazione realmente possibile), sono proprio coloro per i quali la scrittura non è soltanto mezzo di elaborazione del trauma suggerito da terzi, né tantomeno un farmaco. O se lo è, conserva ancora, intatta, la sua quota di tossicità:

Il n'y a pas de salut en littérature. De quel privilège les écrivains disposeraient-ils pour se soustraire au désespoir commun? Mes livres ne m'ont pas sauvé. Mais l'entêtement absurde et un peu suicidaire avec lequel j'écris prouve sans conteste qu'ils m'ont porté secours. Je crois très sincèrement que chacun est le romancier de sa vie, qu'il lui donne la forme d'un rêve ou d'un récit — même si celui-ci reste mental et inédit. Moi aussi, comme tout le monde, j'ai fait un roman de ma vie et j'ai

¹⁷ WALTER SITI, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021, p. 40.

¹⁸ ALEXANDRE GEFEN, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI siècle*, Paris, Corti, 2017.

¹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 16, 19, 263-270.

²⁰ *Ivi*, pp. 131-143.

²¹ Il riferimento è a Kübler-Ross, che negli anni Sessanta ha elaborato la teoria, ormai in parte superata, delle cinque fasi del lutto. Cfr. ELISABETH KÜBLER-ROSS, *On death and dying*, New York, Macmillan, 1969, tr. it. CLARA DI ZOPPOLA *La morte e il morire*, Assisi, Cittadella, 2022.

voulu que ce roman dise l'inexpiable crime de la mort d'une enfant. Je sais bien que je me suis ainsi raconté une histoire, «fait un film» comme on le dit plus trivialement, et qu'ainsi je me suis diverti du désespoir nu qui, autrement, m'aurait anéanti. Alors, j'ai survécu, physiquement et psychiquement. Écrivant, j'ai donné forme à l'informe d'une expérience sans rime ni raison et à laquelle j'ai pourtant conféré l'apparence d'un roman. Mais, le livre refermé, je me trouvais tout aussi démuni qu'avant. Sauvé? Certainement non. Guéri? Même pas. Vivant? Tout juste.

J'ai lu il y a très longtemps un texte de Jacques Derrida²² qui traite, je crois, de Platon et dont j'ai tout oublié sinon qu'il définit la littérature comme un *pharmakon*. Et ce mot en grec signifie à la fois le poison et l'antidote. Écrire fut certainement pour moi une drogue semblable: un poison que je m'inoculais afin de mourir et l'antidote également qui me permettait de lui survivre.²³

Queste parole sono di Philippe Forest, probabilmente il principale autore del distacco a livello europeo. Professore universitario e critico letterario, Forest ha cominciato a misurarsi con la scrittura non accademica a seguito della perdita della figlia di quattro anni, trasformando il suo lutto e il lutto in generale nel nucleo di quasi tutti gli altri suoi libri «ossessivamente ricorsivi»²⁴ – autobiografici, finzionali o saggistici.²⁵ Lo stralcio riportato è tratto proprio da un *essai* di autocommento al suo libro d'esordio *Tutti i bambini tranne uno* (1997) e illustra quale sia la sua opinione sulle virtù terapeutiche della scrittura. Sebbene egli le ridimensioni, non contesta del tutto la sua capacità di rispondere all'umano bisogno di stabilire un ordine, di rendere sensato, trasformandolo in una storia, qualcosa che di ordinato e di sensato non possiede nulla. Da questo punto di vista, dunque, la posizione di Forest non appare poi così disallineata rispetto a quelle di Cometa e delle *Medical humanities*. Così come non lo appare, alle prime, quella dei molti autori del distacco che chiamano in soccorso la scrittura per fare chiarezza su quanto accaduto, narrativizzandolo. Ecco un passaggio di *Diario di un dolore* (1961) di Lewis:

²² Una breve ma doverosa nota su Derrida, il filosofo contemporaneo che più ha riflettuto sul lutto, come dimostra *Ogni volta unica, la fine del mondo* (2003), una raccolta di appunti, ricordi e testimonianze scritti in occasione della dipartita di amici (e intellettuali) a lui vicini, da cui emerge un'insistente meditazione sul modo di scrivere l'assenza. Da ricordare poi che Derrida è autore di un testo che molto ha in comune con le patografie e con i diari del dolore: *Circonfessione* (1993). Notabile pure il fatto che le sue categorie siano state recentemente utilizzate, in ambito anglosassone, per l'analisi della poesia italiana del Novecento. Cfr. ADELE BARDAZZI, FRANCESCO GIUSTI, EMANUELA TANDELLO (eds), *A Gaping Wound. Mourning in Italian Poetry*, Oxford, Legenda, 2022 e ADELE BARDAZZI, *Eugenio Montale. A Poetics of Mourning*, Oxford, Peter Lang, 2023.

²³ PHILIPPE FOREST, *Tous les enfants sauf un*, Paris, Gallimard, 2007, edizione digitale.

²⁴ BENEDETTA CENTOVALLI, *La scrittura infestata di Philippe Forest*, in «Autobiografie», 1, 2020, p. 36.

²⁵ Per una visione d'insieme sull'opera di Forest cfr. AURÉLIE FOGLIA, CATHERINE MAYAUX, ANNE-GAËLLE SAHOT, LAURENT ZIMMERMANN (a cura di), *Philippe Forest. Une vie à écrire*, Paris, Gallimard, 2018, e in particolare i saggi di ALEXANDRE GEFEN, *Philippe Forest et les injonctions paradoxales du récit de deuil* (pp. 26-38) e di MICHAEL BRÓPHY, *Le mot de la fin refusé: écriture et deuil chez Philippe Forest* (pp. 55-66).

«ho scoperto che l'afflizione non è uno stato, bensì un processo. Non le serve una mappa ma una storia, e se non smetto di scrivere questa storia in un punto del tutto arbitrario, non vedo per quale motivo dovrei mai smettere»;²⁶ ecco invece una delle prime pagine di *Infelicità senza desideri* (1972), redatto da Handke a poche settimane dal suicidio della madre: «scrivo [...] in primo luogo perché credo di sapere su di lei e su come maturò la sua morte più di qualunque intervistatore estraneo [...], poi nel mio stesso interesse, perché, quando qualcosa mi dà da fare, torno a vivere; e infine perché, esattamente come qualsiasi intervistatore esterno, anche se in altra maniera, vorrei fare, di questa MORTE VOLONTARIA, un caso».²⁷

La vera differenza sta nelle conclusioni: risulta frequente un'assunzione di consapevolezza, da parte di questi autori, che scrivere, rendere storia, porre secondo un ordine, siano attività insufficienti, se non del tutto inutili. Così Handke: «Non è vero che scrivere mi sia servito. [...] Scrivere non era, come pensavo all'inizio, ricordare un periodo concluso della mia vita, ma una costante simulazione di ricordo, in forma di frasi che si limitavano ad affermare la distanza»;²⁸ e così Forest in chiusura di *Tutti i bambini tranne uno*: «le parole non aiutano in alcun modo».²⁹ È chiaro che ci si trova di fronte a un paradosso: per giungere alla presa d'atto del fallimento della scrittura come terapia e come mezzo di comprensione, vi si deve comunque far ricorso. In altri casi, invece, specie quelli in cui la storia del proprio lutto viene stesa a distanza di tempo dalla perdita, tale presa d'atto sembra essere già stata assunta, insieme a quella che le parole, per la prima volta, non bastano a restituire l'esperienza della morte dell'altro. Esempio al riguardo uno dei passaggi incipitari de *L'anno del pensiero magico* (2005) di Didion: «Ho fatto la scrittrice tutta la vita [...] ma questo [...] è un caso in cui per trovare il significato mi serve qualcosa di più delle parole».³⁰

Come nota Mariarosa Loddo, la riflessione metaletteraria intorno all'insufficienza della scrittura e dell'intero linguaggio caratterizza anche le patografie,³¹ vicinissime per struttura e contenuti alle opere del lutto, ed è la prova, se prova fosse poi servita, che testi simili non possono essere letti soltanto e semplicemente attraverso il paradigma terapeutico. In essi la scrittura non solo non giova e non apporta consolazione a chi soffre, ma frustra e delude per la sua limitatezza. È il motivo dell'*infandum*, come lo chiama Starobinski: il motivo dell'impossibile a dirsi e a rendersi attraverso il mezzo troppo umano della parola, e segna tutti i generi letterari che vorrebbero testimo-

²⁶ N.W. CLERK [C. S. LEWIS], *A Grief Observed*, London, Faber&Faber, 1961, tr. it. ANNA RAVANO, *Diario di un dolore*, Milano, Adelphi, 2016, edizione digitale.

²⁷ PETER HANDKE, *Wunschloses Unglück*, Salzburg, Residenz Verlag, 1972, tr. it. BRUNA BIANCHI, *Infelicità senza desideri*, Milano, Garzanti, 1988, p. II.

²⁸ Ivi, p. 74.

²⁹ PHILIPPE FOREST, *L'enfant éternel*, Paris, Gallimard, 1997, tr. it. GABRIELLA BOSCO *Tutti i bambini tranne uno*, Roma, Fandango, 2018, edizione digitale.

³⁰ JOAN DIDION, *The Year of Magical Thinking*, New York, Knopf, 2005, tr. it. VINCENZO MANTOVANI, *L'anno del pensiero magico*, Milano, Il Saggiatore, 2021, p. II.

³¹ Cfr. MARIAROSA LODDO, *Patografie. Voci, corpi, trame*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, p. 55.

niare di un dolore, elegia compresa.³² Ma se per l'elegia e molto più tardi per le patografie esso costituisce solo uno dei tratti ricorrenti, un espediente per «assumere la situazione di scrittura come oggetto di discorso»,³³ della letteratura del distacco rappresenta la vera cifra: il suo cuore, etico ed estetico. La costante semantica che, come vedremo più in particolare per il caso italiano, può determinare e influenzare anche quelle formali.

3

Accanto al ragionamento su un *non potere* (dire, restituire, rappresentare appieno) nei testi del distacco spesso ne è presente un altro su un *non dovere*, ossia sul divieto di estetizzare la propria sofferenza e quella altrui. Gli autori se lo impongono: diffidano infatti della loro propensione a *far letteratura* di ciò che li circonda in quanto scrittori, in quanto, cioè, uomini e donne per cui la parola è vocazione e professione, definita da qualcuno “indecente”.³⁴ Risiede qui quella differenza con le persone comuni su cui Forest un poco ironizza nella citazione prima riportata; risiede qui, inoltre, quello scarto tra semplice scrittura e letteratura di cui Siti lamenta la mancata presa in considerazione da parte di Cometa e di Gefen.³⁵ A dire il vero, però, quest'ultimo non pare sottovalutarlo troppo, poiché dichiara di assumersi “il rischio di [...] di avvicinare la scrittura nativamente letteraria alla scrittura ordinaria”.³⁶

Gefen riesce a gestire in maniera efficace tale rischio nel capitolo sulle opere del lutto, dove pone in risalto l’“imbarazzo” proprio di scrittori – veri scrittori – come Forest, Barthes ed Ernaux.³⁷ Si tratta di un imbarazzo dettato dal timore di fare della propria tragedia un pretesto letterario, contraffaccandola per fini diversi da quelli, reputati invece legittimi, dell'elaborazione del lutto o del ricordo. Così Ernaux, che ne *Il posto* (1983) arriva a parlare di disgusto: «ho cominciato un romanzo di cui [mio padre] era il personaggio principale. Sensazione di disgusto a metà della narrazione. Da poco so che il romanzo è impossibile. Per riferire di una vita sottomessa alla necessità non ho il diritto di prendere il partito dell'arte, né di provare a far qualcosa di “appassionante”

³² Cfr. JEAN STAROBINSKI, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012, tr. it. MARIO MARCHETTI, *L'inchostro della malinconia*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 262-270.

³³ Ivi, p. 265.

³⁴ «Poi, cinque o sei settimane dopo, verso le quattro del mattino, avvolto in un bianco sudario [mio padre] venne a rimproverarmi [in sogno]. [...] Al mattino mi resi conto che aveva inteso alludere a questo libro, che, in carattere con l'indecenza della mia professione, avevo continuato a scrivere mentre lui era malato e moriva». PHILIP ROTH, *Patrimony. A True Story*, New York, Simon & Schuster, 1991, tr. it. VINCENZO MANTOVANI, *Patrimonio. Una storia vera*, Torino, Einaudi, 2007, p. 187.

³⁵ A ben vedere, poi, questo scarto rappresenta la questione per la teoria della letteratura, fin dai formalisti russi: cfr. GIOVANNI BOTTIROLI, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 38-44.

³⁶ A. GEFEN, *Réparer le monde*, cit., p. 22.

³⁷ Anche se Gefen, nel capitolo sulle opere del lutto, di Ernaux tiene in considerazione solo il diario *L'atelier noir*.

o “commovente”».³⁸ Parole paradigmatiche, poiché rivelano il rifiuto dell'estetizzazione di cui si diceva e, allo stesso tempo, una presa di distanza da quanto scritto prima del lutto. In questo senso, i libri del distacco sono anche occasioni per gli autori di guardare retrospettivamente alla propria produzione e di ripensarla alla luce del sopraggiungere di questo imbarazzo e di questo disgusto. Lo stralcio di Ernaux enuclea con chiarezza i pilastri della sua poetica più matura, che sarà basata sull'abbandono della fiction, su un diverso rapporto col lettore e sull'intreccio/atrito tra memoria individuale e collettiva. A dimostrarlo il suo libro del distacco successivo, *Una donna* (1988): «Il mio progetto è di natura letteraria, poiché si tratta di cercare una verità su mia madre che può essere raggiunta solo attraverso le parole. [...] Ma, in un certo senso, spero di restare al di sotto della letteratura»,³⁹ come se di questa se ne dovesse comunque sospettare.

L'imbarazzo, il disgusto e la diffidenza si manifestano tanto a livello tematico quanto stilistico: quella del distacco è una letteratura a basso voltaggio anche perché sovente rinuncia alla ricerca linguistica e formale, ritenuta un altro elemento di compromissione col «partito dell'arte». Ancora da *Il posto*: «Nessuna poesia del ricordo, nessuna gongolante derisione. La scrittura piatta mi viene naturale, la stessa che utilizzavo un tempo scrivendo ai miei per dare le notizie essenziali»⁴⁰ e da *Una donna*: «scrivo nella maniera più neutra possibile».⁴¹ Questo atteggiamento non è però imputabile a tutti gli autori del lutto, ce ne sono altri in cui il rapporto col proprio mestiere, per dir così, appare più pacificato. Si legga Handke: «Faccio letteratura, come al solito, estraniato e reificato: una macchina che ricorda e che formula»,⁴² e ancora: «Scrivendo questa storia mi capitava, a volte, di averne abbastanza della sua sincerità e della sua onestà e di aver voglia di tornare presto a scrivere qualcosa in cui potessi mentire e nascondermi un po', un lavoro teatrale, per esempio».⁴³

Nei confronti della trasfigurazione letteraria del proprio dolore la posizione degli autori è segnata da una forte ambivalenza. Se ne rende conto anche Gefen quando cita un passo del *Journal de deuil* (2009) di Barthes, diario stilato all'indomani della morte della madre e cartone preparatorio a *La camera chiara* (1980): «Non ne voglio parlare, per paura di fare della letteratura – o senza essere certo di non farne – benché in effetti la letteratura abbia origine da queste verità».⁴⁴ L'aforisma sintetizza perfettamente l'ambivalenza di

³⁸ ANNIE ERNAUX, *La place*, Paris, Gallimard, 1983, tr. it. LORENZO FLABBI, *Il posto*, Roma, L'orma, 2014, p. 12.

³⁹ EAD., *Une femme*, Paris, Gallimard, 1988, tr. it. LORENZO FLABBI, *Una donna*, Roma, L'orma, 2022, p. 23.

⁴⁰ EAD., *Il posto*, cit., p. 12.

⁴¹ EAD., *Una donna*, cit., p. 58.

⁴² P. HANDKE, *Infelicità senza desideri*, cit., p. 11.

⁴³ Ivi, p. 75.

⁴⁴ ROLAND BARTHES, *Journal de deuil 26 octobre 1977-15 septembre 1979. Texte établi et annoté par Nathalie Léger*, Paris, Seuil, 2009, tr. it. VALERIO MAGRELLI *Dove lei non è*, Torino, Einaudi, 2010, p. 25.

cui vorremmo dare conto; un'ambivalenza che non va a intaccare il patto col lettore e resta tutta a carico di colui o colei che scrive. A differenza di quanto vale per altri generi autobiografici, infatti, simili inserti metaletterari non servono a confondere i confini tra vero, falso e finto, né, tantomeno, a creare "effetti di realtà" (non necessari, poiché il paratesto e le primissime pagine chiarificano la natura non finzionale dell'opera quasi sempre). Il loro intento sembra piuttosto quello di affermare che, pur trattandosi inevitabilmente di letteratura, la morte di chi si è amato e il proprio lutto non ammettono di essere trattati artisticamente fino in fondo, o di essere piegati a una forma adeguata, risolta. Non è questione di reticenza o di pudore, o non soltanto, ma di estetica e di etica, ancora. Questa forma non c'è e non ci deve essere, anche se un giorno si può sperare di trovarla. Celebre il finale di *Infelicità senza desideri*, che però non si è ancora concretizzato, a quanto ci è dato di sapere: «Più avanti scriverò di tutto questo in modo più preciso».⁴⁵

Ritornando all'aforisma di Barthes, esso condensa un'ulteriore costante semantica delle opere del lutto individuata da Gefen, e cioè quella relativa all'origine della letteratura.⁴⁶ La tensione metatestuale in queste opere è portata così all'estremo e il proprio rapporto con la parola messo così in discussione che alle volte l'autore o l'autrice arriva a domandarsi dove risieda il fondamento stesso della letteratura. Confrontandosi con diversi autori che hanno vissuto l'esperienza luttuosa, Forest situa questo fondamento nella necessità di credere di poter vincere l'oblio, ossia di lasciare «un'incisione nel legno del tempo»:⁴⁷ incapace di compensare l'umana inadeguatezza di fronte alla propria mortalità, ma comunque vitale. «Ogni iscrizione è un epitaffio, che dice il passaggio di colui che lo traccia. I segni lasciati si accavallano, si ricoprono, si cancellano. [...] Ma ogni traccia conserva in sé il ricordo inconfutabile dell'istante in cui fu lasciata».⁴⁸

4

La domanda sul luogo di scaturigine della letteratura intera può rimanere senza una risposta univoca, mentre quella che le opere del lutto si autoimpongono sulla loro ragion d'essere trova sempre un riscontro certo, oltre che nel voler affrontare il proprio trauma, nel bisogno di prolungare la memoria di chi è scomparso. L'opera del distacco è anche opera di *monumentum*, come dice Barthes: «Scrivere per ricordarsi? Non per ricordarmi, ma per combattere la lacerazione dell'oblio *così come si annuncia in quanto assoluta*. L'imminente "più nessuna traccia", da nessuna parte, in nessuno. Necessità del "Monumento". *Memento illam vixisse*».⁴⁹ Ne *L'invenzione della solitudine* (1982) Auster descrive il carattere imperativo di questa necessità: «Ancor prima di fare i bagagli e partire [...], sapevo che avrei dovuto scrivere di lui. [...] Semplicemente era lì, come una certezza, un comandamento che comin-

⁴⁵ P. HANDKE, *Infelicità senza desideri*, cit., p. 78.

⁴⁶ A. GEFEN, *Réparer le monde*, cit., pp. 142-143.

⁴⁷ P. FOREST, *Tutti bambini tranne uno*, cit.

⁴⁸ Ivi.

⁴⁹ R. BARTHES, *Dove lei non è*, cit., p. 116, corsivi del testo.

ciò a imporre la sua legge nel momento in cui appresi la notizia. Pensai: mio padre non c'è più. Se non faccio in fretta, tutta la sua vita scomparirà con lui». ⁵⁰ In *Patrimonio* (1991) Philip Roth conferma la centralità del ricordo come ingiunzione superiore e primo movente del libro: «dovevo fissarmelo nella memoria per quando fosse morto. Forse gli avrebbe impedito di sbiadire e diventare etereo col passare degli anni. “Devo ricordare con precisione, – mi dissi, – ricordare ogni cosa con precisione, in modo che quando se ne sarà andato io possa ricreare il padre che ha creato me”. *Non devi dimenticare nulla*». ⁵¹ E se il ricordo per Roth sta tutto nei confini di una personalissima “leggenda privata”, e insomma ancora in quelli di una storia vera (come da sottotitolo) che non smentisce ma integra la sua produzione autofinzionale, ⁵² per altri scrittori assume una sfumatura più vasta: storica, sociale. È il caso, di nuovo, di Ernaux: «Vorrei cogliere anche la donna che è esistita al di fuori di me, la donna reale, nata in un quartiere contadino di una piccola città normanna e morta nel reparto geriatrico di un ospedale dell'hinterland parigino. Ciò che spero di scrivere di più esatto si situa probabilmente all'intersezione tra familiare e sociale, tra mito e storia». ⁵³ Mentre dichiarano il proprio fallimento sotto ogni aspetto, terapeutico o estetico, le opere del distacco si presentano comunque come un ricordo dovuto a chi se ne è andato e a chi resta.

Nonostante i testi del distacco siano attraversati da tensioni continue, si è appurato che, almeno a livello semantico, presentano delle costanti: naufragio della terapia, motivo dell'*infandum*, disgusto per la letteratura, riflessione sul senso e l'origine di quest'ultima, bisogno e dovere della memoria. La loro ricorrenza dimostra l'autonomia di un genere autobiografico specifico che conserva un modo comune di raccontare la morte dell'altro e il lutto. O meglio, di non poterli raccontare. Finora sono stati presi in considerazione i classici del genere, quasi tutti scritti prima del Duemila e tutti stranieri. Negli ultimi venti anni quella della letteratura del distacco, con le stesse caratteristiche che abbiamo isolato, sembra essere diventata anche una tendenza italiana, di cui ora proveremo a tracciare un primo profilo.

5

Nelle loro attente ricognizioni sulla narrativa italiana attuale, Casadei, Donnarumma, Giglioli, Marchese, Palumbo Mosca, Simonetti e Tirinanzi De Medici sono riusciti a presentire quanto stiamo dicendo, anche se, per motivi cronologici, non hanno avuto modo di interrogare i sintomi della

⁵⁰ PAUL AUSTER, *The Invention of Solitude*, New York, Sun, 1982, tr. it. MASSIMO BOCCHIOLA, *L'invenzione della solitudine*, Torino, Einaudi, 2010, p. 4.

⁵¹ P. ROTH, *Patrimonio*, cit., p. 139, corsivo del testo.

⁵² Sulla produzione autofinzionale di Roth cfr. almeno LORENZO MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014, pp. 193-216, mentre su *Patrimonio* cfr. le riflessioni utili di CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il vero e il convenzionale*, Torino, UTET, 2012, pp. 31-55.

⁵³ A. ERNAUX, *Una donna*, cit., p. 22.

tendenza fino in fondo, non riuscendo così a isolarla.⁵⁴ Già uno dei primi *nonfiction novels* italiani, però, offriva una buona pista da seguire:

Ho letto con commozione il ritratto di un amico morto scritto da un altro amico. Non so se è perché sono rimasto sensibile soprattutto, o solo, alle cose che mi toccano da vicino, come forse è normale che sia per tutti. Se invece la maggior commozione dipendesse dal fatto che anche coloro che scrivono riescono a emozionarsi soprattutto quando raccontano qualcosa che, a loro volta, li tocca da vicino, questo sarebbe già meno normale. La letteratura non dovrebbe funzionare così, la letteratura dovrebbe essere finzione. O anche finzione.

Eppure secondo me le pagine più belle – o sono le più facili? – scritte dai miei coetanei sono ricordi di morti.

Non deve sorprenderci che la nostra umanità sia restia a scuotersi se prima la nostra intimità non è toccata. Per quanto riguarda la letteratura, invece, questa è solo una fissazione mia, ma alle volte mi sembra che essa sia diventata (se non lo è sempre stata) soprattutto treno, epicidio, canto funebre.⁵⁶

Parole rivelatrici queste, tratte da un passo molto dibattuto de *L'abusivo* (2001) di Antonio Franchini. Senza dubbio, come hanno indicato Casadei e Donnarumma, esse stanno a significare che la scrittura letteraria, dopo l'auto-compiaciuta estraneità postmoderna, vorrebbe aspirare a un compito più alto, dando forma e voce, se non alla realtà, a delle verità esperite.⁵⁷ E di quali verità si tratti, la critica ha molto discusso, ponendo l'attenzione sulla scelta di tanti autori italiani di misurarsi coi fatti di cronaca e coi nodi irrisolti della società contemporanea. Ciononostante, dovremmo prendere queste parole ancora più alla lettera. Una volta fatto, ci troveremmo di fronte a uno dei più puntuali commenti finora formulati, in Italia, sulla letteratura del distacco. Franchini riesce infatti a cogliere, con molto anticipo, le caratteristiche e i problemi della letteratura del distacco di cui abbiamo discusso e che saranno propri anche della tendenza italiana: dall'atteggiamento inevitabilmente, anzi naturalmente contraddittorio proprio dei suoi autori e dei suoi lettori, alla

⁵⁴ Cfr. ALBERTO CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007; RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014; DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011; LORENZO MARCHESE, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019; RAFFAELLO PALUMBO MOSCA, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014; GIANLUIGI SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018; CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018.

⁵⁵ Sulla specificità di questa categoria cfr. almeno MARCO MONGELLI, *Nonfiction novel e New journalism*, in RICCARDO CASTELLANA (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Roma, Carocci, 2021, pp. 115-134.

⁵⁶ ANTONIO FRANCHINI, *L'abusivo*, Milano, Feltrinelli, 2020, pp. 47-48.

⁵⁷ Cfr. A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., pp. 126-131; R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit., pp. 186-191.

questione del fondamento della letteratura intera, passando per la questione massima della rinuncia alla finzione in favore del racconto su qualcosa che ci “tocca da vicino”.

L'unico dato difficilmente scioglibile, nelle parole di Franchini, nato nel 1958, riguarda gli scrittori coetanei a cui fa riferimento, dal momento che si fatica ad identificarli, almeno nel panorama letterario italiano di allora. Non che nel 2001 mancassero opere di non fiction incentrate sulla figura di una persona scomparsa, o sulla memoria dei propri cari: per fare soltanto due titoli, si pensi a libri come *Lezioni di tenebra* (1997) di Janeczek oppure a *Mistero napoletano* (1995) di Rea; la differenza tra questi testi e le opere del distacco è però netta. Per quanto conservi un intento memoriale, il primo è un viaggio in un trauma molto più vasto di quello della singola perdita, e l'attenzione non è riservata alla morte dei genitori né al successivo lutto ma al travolgimento di questi nella più grande tragedia del Novecento; il secondo, scritto a molti anni di distanza dalla morte di Francesca Spada, prende sì le mosse da un dolore individuale ma ne fa ben presto inchiesta, affresco storico e politico, senza contare che Rea appartiene a una generazione ben diversa da quella di Franchini. Nel 2001 non mancavano nemmeno ricostruzioni biografiche a partire dalla morte della persona “raccontata”: si prenda come esempio *Via Gemito* (2000) di Starnone (classe 1943), in cui però le pagine dedicate alla scomparsa del padre dell'autore occupano uno spazio esiguo, e in cui non viene esplorato sistematicamente l'effetto psicologico e materiale della perdita. Starnone non la tematizza, non la interroga esplicitamente come invece, da altri punti di vista, ha da sempre fatto Mozzi, per il quale la meditazione ossessiva sul morire è l'asse di gran parte della sua produzione, in prosa e in versi. E tuttavia Mozzi, lui sì coetaneo di Franchini, del morire ha raccontato solo «favole»,⁵⁸ non dismettendo mai la fiction.

A nostro avviso, è difficile individuare gli scrittori a cui Franchini si riferisce perché nel 2001 non sono così tanti in Italia, e soprattutto perché non vi sono testi che somiglino, semanticamente o formalmente, a quelli stranieri di cui prima s'è detto. Invece, da venti anni a questa parte, con una significativa concentrazione negli ultimi cinque, una tendenza italiana del distacco è più che ravvisabile: sono stati pubblicati libri non finzionali in prosa sulla perdita dei propri genitori⁵⁹ come *Amianto. Una storia operaia* (2012) di Prunetti, *Vita e morte di un ingegnere* (2012) di Albinati, *Geologia di un padre* (2013) di Magrelli, *Tuamore* (2022) di Dentello, *La paura ferisce come un coltello arrugginito* (2023) di Scomazzon, *La casa del mago* (2023) di Trevi e *Invernale* (2024) di Voltolini; sul lutto per la morte del proprio compagno o della propria compagna come *La fine del giorno. Un diario* (2013) di Battista, *La metà del cielo* (2019) di Ferracuti, *Senza* (2021) di Caminiti, *La vita di chi resta* (2023) di Bianchi; sulle conseguenze della scomparsa di amici, solitamente appartenenti al mondo delle lettere e dell'arte, come *Senza verso* (2004), in parte *Sogni e favole* (2019) e *Due vite* (2020) di Trevi, *Mi riconosci* (2013) di Bajani e *Noi tre* (2016) di Fortunato; su lutti meno riconosciuti (delegittima-

⁵⁸ «I pezzi che raccolgo in questo libro parlano di ciò su cui medito tutti i giorni: non la morte, ma il morire». GIULIO MOZZI, *Favole del morire*, postfazione di LORENZO MARCHESE, Milano, Laurana, 2015, p. 7.

⁵⁹ Recente la pubblicazione di una miscellanea sull'argomento: GIORGIA TESTA, DARIO DE MAGGIO (a cura di), *L'eredità dell'orfano. Percorsi della non fiction contemporanea*, Milano, Ledizioni, 2023.

ti, per usare un termine della psicologia clinica), come *Cose che non si raccontano* (2023) di Lattanzi. L'insieme di questi testi rappresenta anche il *corpus*, tuttora in fase di stabilizzazione, su cui si basa la presente ricerca.

6

Oltre Franchini, a porre l'attenzione su questa tendenza in anticipo rispetto alla sua diffusione è stata Gilda Policastro, la quale si è rapportata prima da un punto di vista creativo e poi in sede critica con il «tema luttuoso». ⁶⁰ I contributi letterari di Policastro che affrontano in maniera diretta tale tema autobiografico sono quasi tutti in versi (sebbene intrecciati con una prosa destrutturata), perciò in questa sede dovremo tener presenti soltanto le sue considerazioni di studiosa. ⁶¹ Nel 2012 Policastro si chiede in una breve nota come mai Giglioli in *Senza trauma*, mettendo in rilievo la centralità del trauma invocato e ricreato in tanta nostra narrativa, non prenda in considerazione quei testi «non canonici» (anche in versi) che si misurano, al contrario, con un trauma reale, vero, vissuto. Come esempio Policastro porta *Dove lei non è*, composto di «note spezzate, frammenti, squarci, che raggiungerebbero la compiutezza di una narrazione solo a rischio di tramutarsi in ricatto emotivo e ostentazione del trauma personale, nell'acclarata impossibilità di condividerlo». ⁶² Certamente, il journal barthesiano viene citato perché rappresenta uno dei testi del distacco più famosi, tuttavia non può sfuggire un dettaglio: e cioè che si tratta di un diario scritto da un francese alla fine dei Settanta, mentre il saggio di Giglioli si concentra sulla narrativa italiana del nuovo millennio. Questa piccola incongruenza si spiega col fatto che nel 2012 non ci sono opere del lutto italiane (in prosa) compiutamente formalizzate, o almeno abbastanza riconoscibili, che Policastro possa menzionare per sottolineare uno dei nodi problematici del saggio di Giglioli. La studiosa e scrittrice fa il nome di Barthes perché, semplicemente, non ne può fare di colleghi suoi connazionali.

Un'ulteriore prova, in apparente contraddizione con quanto appena detto. A rigore, il primo vero esemplare della letteratura del distacco italiana per come la si intende qui viene pubblicato negli anni Ottanta ed è *Nei mari estremi* (1987) di Lalla Romano, che presenta già alcuni dei tratti propri della tendenza a venire: struttura a frammenti, riflessioni sulla malattia terminale e sulla burocrazia della morte, necessità e dovere della memoria, ecc. Più che la novità di questo testo nel panorama della letteratura italiana del Novecento e la sua successiva dimenticanza, ad interessarci ora è la prefazione alla più recente edizione firmata da Di Paolo: «Come nei grandi "memoir" dell'assenza di questi anni, i libri sul distacco dall'amore di una vita – *L'anno del pensiero magico* di Joan Didion, *Storia di una vedova* di Joyce Carol Oates, *Livelli di vita* di Barnes – *Nei mari estremi* [...] tiene gli occhi fissi sulla malattia e sulla

⁶⁰ ALDO NOVE, *Nel dettaglio universale*, in FRANCO BUFFONI (a cura di), *Decimo quaderno italiano di poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2010, p. 171.

⁶¹ Per un autocommento sulla sua operazione poetica intorno all'orfanezza, da *Non come vita* (2013) a *La distinzione* (2023), cfr. GILDA POLICASTRO, *Vite che vanno in pezzi insieme alla mia*, in «Domani», 23 aprile 2023.

⁶² GILDA POLICASTRO, *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*, Roma, Carocci, 2012, p. 199.

morte». ⁶³ Questa citazione dimostra nuovamente come, fino a pochi anni fa, in Italia non ci fossero testi davvero accostabili all'*unicum* di Romano.

In filigrana, le considerazioni di Di Paolo dicono pure della decisività dei libri dell'assenza stranieri per il pubblico italiano, scrittori compresi: la nostra letteratura del distacco prende ispirazione da quella internazionale, sia per ragioni cronologiche, sia perché alcune delle firme straniere maggiori sono dei modelli comunque ineludibili: Roth, Ernaux e Auster, per esempio, hanno esercitato e continuano ad esercitare la loro influenza *al di là e attraverso* i loro testi del distacco. Discorso in parte diverso invece per *quel* Barthes tradotto da Magrelli, e quindi tra le fonti possibili di *Geologia di un padre*. ⁶⁴ Vi sono poi autori e autrici italiani che dichiarano in maniera esplicita i testi stranieri a cui hanno guardato. In un articolo di lancio per *Senza*, Caminiti parla di un «canone d'amore»: ⁶⁵ una serie di libri basata sulla scomparsa dei propri amati e composta dalle opere di Didion, Lewis, Barnes, Oates, Savater, Bayley, de Beauvoir, Gorz. In *Come d'aria* (2023), una patografia, Ada D'Adamo scrive di quanto siano state decisive (e terapeutiche) certe letture, ed è rivelatorio che per i racconti della malattia citi due libri italiani, *La linea verticale* (2017) di Torre e *Con molta cura* (2017) di Cesari, mentre per quelli del lutto tre titoli stranieri, *Vite che non sono la mia* (2009) di Carrère, il romanzo *Una vita come tante* (2015) di Yanagihara, e, a parte, *L'anno del pensiero magico*. ⁶⁶

Spiega Loddo che la ricerca di «un legame con una tradizione precedente» è un motivo tipico delle patografie, in cui gli autori cercano confronto e conforto da coloro che hanno dovuto affrontare la stessa difficoltà; ⁶⁷ noi possiamo aggiungere che sia un tratto altrettanto assegnabile ai testi italiani del distacco. Ma neanche questa è una particolarità prettamente nostrana: già Didion dedica alcune pagine agli altri scrittori che prima di lei si sono occupati del lutto. Proprio Didion, poi, sembra rappresentare il vero punto di riferimento, qui in Italia. Il suo nome è quello che ricorre di più: oltre che da Caminiti e da D'Adamo, viene fatto da Battista e da Bianchi. La sua influenza si avverte anche in testi in cui non viene citata direttamente, come *Cose che non si raccontano* di Lattanzi, libro sulla perdita dei figli in fase di gravidanza dove l'uso frequente dell'espressione «pensiero magico» rivela una derivazione inequivocabile. Più che di una funzione Didion si dovrebbe però parlare di un effetto Didion: più che un'emulazione in termini formali e stilistici, cioè, *L'anno del pensiero magico* (in misura nettamente maggiore di *Blue nights* (2011)) ha determinato nel nostro paese una decisiva accensione di interesse – letterario, editoriale, commerciale – verso le opere del lutto; ne sia testimonianza il fatto che, a pochi mesi dalla sua prima edizione italiana del

⁶³ PAOLO DI PAOLO, *Livelli di vita* in LALLA ROMANO, *Nei mari estremi*, Torino, Einaudi, 2016, edizione digitale.

⁶⁴ Cfr. L. MARCHESE, *Storiografie parallele*, cit., p. 105.

⁶⁵ Cfr. LANFRANCO CAMINITI, *Raccontare la morte degli altri dà senso alla sopravvivenza*, in «Domani», 16 giugno 2021.

⁶⁶ Cfr. ADA D'ADAMO, *Come d'aria*, Roma, Elliot, 2023, pp. 88-96.

⁶⁷ Cfr. M. LODDO, *Patografie*, cit., p. 55.

2006,⁶⁸ viene portato in Italia anche *Patrimonio* di Roth, ben sedici anni dopo la sua apparizione in America; non stupirà apprendere che il traduttore dei due testi è lo stesso.

Quella che a inizio millennio era soltanto un'apertura, il primo manifestarsi di una tendenza, oggi appare come una linea dominante: letterariamente, editorialmente, commercialmente.

7

Azzardando e generalizzando non poco, si potrebbe affermare che nella maggior parte della narrativa di ogni tempo vige una regola non scritta (perché sempre scritta): una storia si dà prima di tutto quando sopraggiunge una disgrazia, o per meglio dire quando viene incrinato un ordine. Per comprenderlo, non serve aver letto Propp o Bachtin; non serve, tantomeno, aver frequentato una scuola di editoria. D'altro canto però, bisogna ammetterlo, non è proprio questo l'elemento su cui un editor deve porre la sua attenzione, oggi, per capire se un libro debba essere pubblicato e poi, eventualmente, vendere bene, o addirittura diventare caso letterario. Ciò che il nostro immaginario editor dovrebbe verificare, piuttosto, è se la disgrazia presente nel libro in questione possa, per dir così, essere contagiosa e quindi condivisibile, possa farci emozionare e sentire rappresentati, in un doppio movimento, a tratti paradossale, che vorrebbe preservare l'irripetibilità di tale disgrazia e farla apparire, al contempo, parte di vite che ci sembrano essere *anche* le nostre (per rubare a Carrère), giungendo così a toccare la nostra intimità (per rubare ancora a Franchini). Proviene da qui l'enorme presenza, nei romanzi di fiction, degli eventi da noi considerati più gravi e traumatici. Per quanto concerne il lutto, bastino come esempi due titoli: uno, *L'amore che mi resta* (2017), di un'autrice popolare come Michela Marzano, e l'altro, forse più rivelatore, *Senza respiro* (2022), dell'esordiente Raffaella Mottana.⁶⁹ E proviene da qui – siamo al punto che ci riguarda – anche la grande produzione di testi di non fiction incentrati sui traumi davvero vissuti dagli stessi autori.

È facile intuire perché le case editrici, grandi e piccole, siano ormai alla ricerca di libri simili. Il pubblico è affamato di storie vere *su qualcosa*, che possano far del bene e istruire, e di scrittori che possano esistere (e quindi anche morire, sì: si vedano i casi di Murgia e D'Adamo) al di fuori della pagina, o che, sempre fuori dalla pagina, da testimoni delle loro vicende possano trasformarsi anche in testimonial, ovviamente positivi (si pensi a Bazzi con *Febbre* (2019)). Queste dinamiche le hanno individuate prima e meglio di noi Donnarumma, Simonetti e Siti,⁷⁰ ma si può aggiungere che a mostrarle ancora più schiettamente siano proprio gli stessi autori del distacco, specie quan-

⁶⁸ Il successo è provato anche dalla pubblicazione in italiano del 2008 dell'adattamento teatrale del testo, sempre per Il Saggiatore e sempre per la traduzione di Mantovani. Notabile pure che, a partire dal 2008, per differenziare i due testi, Il Saggiatore decida di apporre sulla copertina dell'originale la scritta "romanzo", oggi, non a caso, espunta.

⁶⁹ Rivelatore perché il romanzo di Mottana, con una struttura circolare, è diviso esattamente in due: nella prima parte la protagonista affronta l'esperienza "estrema" della perdita di sua madre, nell'altra viene iniziata alle pratiche altrettanto "estreme" del sadomasochismo.

⁷⁰ Riferimenti a: R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit.; GIANLUIGI SIMONETTI, *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*, Milano, Nottetempo, 2023; W. SITI, *Contro l'impegno*, cit.

do si pongono il problema del pubblico. Non in termini di orizzonte di attesa, ma in termini prestazionali, cioè in riferimento alle presentazioni che dovrebbero seguire all'uscita del proprio libro, a conferma del bisogno, da parte del pubblico, di autori e di autrici che eccedano la loro opera, traendo «energia da diversi linguaggi e diverse narrative (televisive, giornalistiche, da social network)».71 Così Bianchi in *La vita di chi resta*, sul lutto per il suicidio dell'ex compagno:

La prima volta che ho parlato alla mia agente di questo progetto, la sua domanda è stata: sei pronto?

Intendeva dire: pronto a consegnarlo al mondo esterno, a parlarne in pubblico, a rispondere alle domande che verranno, ad affrontare le reazioni della gente, a fare incontri, presentazioni, interviste, a considerare questo lavoro un libro, con tutto ciò che comporta?72

Così anche Lattanzi, con la stessa ambivalenza dei classici del distacco:

Non so se voglio davvero scrivere questo libro. Non so se lo so fare. Leggo qualche pagina ad Andrea ma pretendo troppo [...]. C'era anche lui dentro questo infinito sangue. [...]

Gli leggo le poche pagine, devo leggerglielo io ad alta voce, ascolta, mi dice: «Lo sai che se fai questo libro sarà tutto difficilissimo? Quando esce dovrai passare dei mesi a raccontare questa storia».73

Come se non bastasse, gli ingranaggi promozionali che si attivano prima o dopo la pubblicazione di un libro sono in grado di farne oscillare il tasso di finzionalità.74 Anche qui due romanzi sul lutto possono spiegare bene. Il primo è *La vita oscena* (2010) di Aldo Nove, il cui lancio commerciale ha sfrangiato ancora di più i suoi già ambigui contorni di autofiction, di fatto compromettendoli;75 il secondo, invece, è *L'invenzione della madre* (2015), scritto da un editor esperto come Marco Peano, il quale non ha fatto segreto, in diverse interviste, dell'esperienza autobiografica alla base del suo primo

71 G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, cit., p. 97.

72 MATTEO B. BIANCHI, *La vita di chi resta*, Milano, Mondadori, 2023, p. 201.

73 ANTONELLA LATTANZI, *Cose che non si raccontano*, Torino, Einaudi, 2023, edizione digitale.

74 Mutuiamo il concetto di “tasso di finzionalità” da C. TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., pp. 187-193.

75 È l'ipotesi di R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit., p. 132, secondo cui il tasso di finzionalità del romanzo è stato compromesso dal «magma mediatico in cui è [stato] immerso». Marchese ha invece delle riserve nel considerare questo romanzo un'autofiction nel senso proprio del termine: «*La vita oscena* è in apparenza un romanzo di formazione al contrario, una sorta di curioso “palinsesto” (usando il termine di Gérard Genette) di alcuni testi più vecchi di Nove». Cfr. L. MARCHESE, *L'io possibile*, cit., pp. 188-191.

romanzo, in un certo senso allargandolo.⁷⁶ Da un punto di vista commerciale, il tasso di finzionalità è inversamente proporzionale a quello di smerciabilità di un libro. La dicitura “romanzo”, pur presente sui frontespizi de *La metà del cielo* di Ferracuti, *Senza* di Caminiti e di alcuni dei libri di Trevi, è ormai usata con una certa parsimonia: si prenda, a riprova di ciò, il fatto che sulla copertina di *La paura ferisce come un coltello arrugginito* di Scomazzon campeggi la scritta “memoir”, oltre alla foto della madre dell’autrice scomparsa a causa dell’AIDS.⁷⁷

La paura ferisce come un coltello arrugginito condensa quasi tutte le costanti della letteratura del distacco che conosciamo. Anzitutto, vuole presentarsi come un libro a nervi scoperti, che registra i progressi e le difficoltà, psicologiche e tecniche, del suo farsi. Spicca immediatamente un corredo metaforico quasi ossessivo attraverso cui l’autrice paragona il libro a un compito da svolgere e per il quale dovrebbe essere giudicata. Questo compito deriva dal comandamento della memoria: «So che, almeno per ora e nel futuro prossimo, questa fatica è indispensabile solo per me. So, in modo diverso, meno razionale ma limpido, che ho l’obbligo di preservare e diffondere la memoria di mia madre oltre i confini così limitati e ingiusti della sua esistenza, della sua commemorazione troppo breve e imbarazzata». A risaltare poi è il consueto rapporto contraddittorio con la scrittura, di cui Scomazzon diffida: a causa dei mancati effetti terapeutici e a causa della forma, letterariamente insoddisfacente, che sta assumendo: «D’altra parte, cos’altro può essere la scrittura su me stessa se non una sequenza disarmonica di dubbi (qualcosa che non sa ritrovarsi dentro uno stile)?»; «So che il mio stile non ha niente di scorrevole e funzionale, ma vorrei che nel mondo ci fosse spazio anche per ciò che appare involuto e pesante». Da segnalare anche la consapevolezza della tendenza vittimistica, e dunque ricattatoria, di un certo tipo di scrittura: «La letteratura non-fiction che funziona oggi è piena di memorie indiscutibili. I traumi sono eventi a cui il lettore può accedere come entrerebbe in un padiglione della Biennale di arte o di architettura; basta aver pagato il biglietto ed essere pronti a godersi l’esperienza estetica o intellettuale».⁷⁸

Queste ultime parole di Scomazzon permettono altre due rapide considerazioni. La prima deriva dal fatto che esse rendono manifesto, per negazione, l’effettivo rischio di spettacolarizzazione del dolore che corre certa non fiction (testi del distacco compresi) e che, invece, caratterizza sempre i libri di non-scrittori che rivendicano diritto di parola in virtù di un trauma subito. La «Disgrazia personale», come la chiama ironicamente Rastello, sembra in

⁷⁶ Cfr. MARCO PEANO, *Marco Peano e “L’invenzione della madre”*, in «minima&moralia», 5 Dicembre 2015 (<https://www.minimaetmoralia.it/wp/non-fiction/marco-peano-e-linvenzione-della-madre/>). Un altro indizio che Peano lascia sulla vicenda reale sottostante al libro è la citazione in esergo, tratta dal memoir del lutto di Antrim *La vita dopo* (2006).

⁷⁷ Diversi libri del distacco (di Auster, di Roth) hanno in copertina la foto della persona di cui si racconta la morte, a riprova del loro fine memoriale. Tuttavia, per l’intento politico di fondo, il libro di Scomazzon pare rifarsi più ad *Amianto* di Prunetti, che a questi modelli stranieri. Sintomatico poi che la riedizione del 2023 di *Amianto* conservi in copertina proprio una foto del padre dell’autore. Sull’uso politico del racconto del lutto cfr. ALBERTO PRUNETTI, *Divagazioni sul lutto a partire da alcune righe di Judith Butler*, in «minima&moralia», 5 Novembre 2013 (<https://www.minimaetmoralia.it/wp/libri/a-chi-aspetta-una-buona-vita-judith-butler/>).

⁷⁸ Citazioni da GIULIA SCOMAZZON, *La paura ferisce come un coltello arrugginito*, Milano, Nottetempo, 2023, edizione digitale.

effetti la costante di questi libri di memorie che, alla stregua di moderne agiografie, hanno la pretesa di insegnare e aiutare il prossimo.⁷⁹

La seconda considerazione riguarda la complessissima figura della vittima – da tempo oggetto di studio privilegiato della ricerca antropologica, sociologica e letteraria. Come ha scritto Giglioli, la posizione della vittima «dà prestigio, impone ascolto, promette e promuove riconoscimento, attiva un potente generatore di identità, diritto, autostima. Immunizza da ogni critica, garantisce innocenza al di là di ogni ragionevole dubbio».⁸⁰ Si può dire che gli scrittori del distacco vogliano davvero occupare questa posizione? La risposta che per ora sentiamo di dare è: no, o solo in minima parte. L'abbiamo già visto nei classici del genere; negli esemplari più recenti è addirittura lampante. Non vi è ricerca di innocenza, ma semmai l'ammissione di diverse colpe: quella di non essere abbastanza per poter restituire l'abisso della perdita, quella di star rendendo la scomparsa di chi si è amato un pretesto letterario, quella di aver creduto che il proprio lutto fosse diverso da quello altrui. Gli autori del distacco non hanno una posizione da rivendicare, non pretendono che il loro dolore sia esclusivo o abbia maggior diritto di essere conosciuto, per quanto sentano l'urgenza e il dovere di dividerlo e di ricordare la persona cara; la loro vorrebbe essere anzitutto la narrazione di una vita, e di una morte, come tante.

8

Senza troppe esitazioni, possiamo affermare che i testi del distacco sono ascrivibili a quel «macro-genere particolarmente fecondo» appartenente al campo larghissimo della non fiction e corrispondente, nel nostro caso in maniera piuttosto ossimorica, alle *Life narratives*. Queste ultime sono diffusissime «in tutti i piani del campo letterario e [in grado] di assumere configurazioni diverse, soprattutto attraverso l'ibridazione con altri generi discorsivi».⁸¹ Per quanto riguarda i testi del distacco raccolti e qui menzionati, essi ci sembrano trovare realizzazione nel memoir e, in misura molto minore, nel diario.

Con diario si intendono le pagine scritte all'indomani della morte della persona cara con date e luoghi precisi a scandire l'accesso evenemenziale alla scrittura, e non, invece, la trattazione saggistica intorno alle manifestazioni del proprio dolore, come nel caso di Lewis. Non è detto, infatti, che il diario sia pensato fin dall'inizio per essere condiviso e pubblicato; la sua compila-

⁷⁹ «I [libri di memorie] più venduti sono quelli sulla Disgrazia personale: superamento di una malattia ([...] meglio di tutto “il” cancro), disturbo alimentare, dipendenze, umiliazioni (sessuali o ambientali come mobbing, razzismo ecc.), difficoltà della vita (morte dei cari: cfr. Gramellini). [...] L'autore sa di competere con i santi, e allora presenta nel racconto delle scuse, in forma di speranza che la sua storia sarà utile ad altre persone: la sua intenzione non è vantarsi, far soldi, diventare famoso, o ancora più famoso. No! La sua intenzione è aiutare gli altri». LUCA RASTELLO, *Dopodomani non ci sarà. Sull'esperienza delle cose ultime*, Milano, Chiarelettere, 2018, pp. 101-102.

⁸⁰ DANIELE GIGLIOLI, *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Roma, Nottetempo, 2014, p. 9.

⁸¹ GIUSEPPE CARRARA, LUDOVICA DEL CASTILLO, LORENZO MARCHESE, GIACOMO RACCIS (a cura di), *Forme di vita. Temi, stili, identità nelle life narratives contemporanee*, Lecce, Milella, 2023, p. 9.

zione può rappresentare al contrario il bisogno di mettere a riparo la propria scrittura dagli altri e dalla tentazione della letteratura: «Sempre meno cose da scrivere, da dire, se non questo (ma non posso dirlo a nessuno)»;⁸² «Demain, je pourrai jeter une fleur dans son cercueil, lui mettre son chapelet. Mais pour rien au monde, quelque chose d'écrit. Horreur d'imaginer un livre sur elle. La littérature ne peut rien».⁸³ Le citazioni derivano dai due diari di lutto più conosciuti, o forse proprio gli unici: *Dove lei non è* di Barthes di e «*Je ne suis pas sortie de ma nuit*» (1997), journal tenuto da Ernaux durante le fasi terminali della malattia della madre e subito dopo la sua morte. Evidentissima, soprattutto nelle parole di Ernaux, l'ambivalenza strutturale di queste scritture, ancora più irrisolte e contraddittorie, inevitabilmente, rispetto ai libri di cui rappresentano almeno in parte gli avantesti (*La camera chiara* e *Una donna*).

Meno agevole è la definizione di memoir, anche perché nel contesto italiano questo genere non è stato studiato nella sua autonomia, e cioè separatamente dall'autobiografia *stricto sensu*, sempre ammesso che tale operazione sia possibile.⁸⁴ L'unica ad occuparsene in maniera sistematica è stata ancora Loddo nelle sue ricerche sulle patografie straniere. Proprio l'avvento delle patografie contemporanee rappresenta una delle manifestazioni più evidenti di quella che Thomas G. Couser ha definito l'era del memoir,⁸⁵ genere prima ritenuto gregario rispetto all'autobiografia. La differenza con quest'ultima, spiega Couser, consiste nel fatto che il memoir riserva dignità di racconto a un solo segmento di vita, e anzi fa di questo segmento, per mezzo di un «marcato atto selettivo»,⁸⁶ il luogo del senso di un'intera vita, o il luogo a partire da cui, retroattivamente, un'intera vita acquista il suo senso. Nel caso delle opere del distacco, la morte della persona cara è l'esatto punto, o forse addirittura il *punctum*, in cui l'esistenza dell'autore subisce uno strappo «irreversibile» – per riprendere l'aggettivo cardine di *Caos Calmo* (2005) – e da cui perciò prende avvio il racconto.

La letteratura del distacco italiana ha trovato maggiore concretizzazione proprio nel memoir, ma con delle eccezioni importanti. Non ci riferiamo tanto al libro di Battista che, sebbene nel sottotitolo riporti la dicitura “diario” e conservi l'uso della terza persona (con coincidenza onomastica), rappresenta un racconto memoriale a tutti gli effetti. E non ci riferiamo nemmeno ai ritratti d'autore scritti per rievocare gli incontri decisivi di una lunga vita, come quelli di La Capria (*Ai dolci amici addio*, 2016) e di Fofi (*Cari agli dèi*, 2022): in essi manca un vero affondo sulla propria esperienza luttuosa, e perciò non possono essere propriamente considerati testi del distacco. Ci rife-

⁸² R. BARTHES, *Dove lei non è*, cit., p. 42.

⁸³ ANNIE ERNAUX, «*Je ne suis pas sortie de ma nuit*», Paris, Gallimard, 1997, p. 106. Il libro è stato tradotto anche in italiano da ORIETTA OREL: *Non sono più uscita dalla mia notte*, Milano, Rizzoli, 1998.

⁸⁴ R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit., p. 133: «le autobiografie e i memoir [...] differiscono tra di loro non per natura ma per taglio».

⁸⁵ Cfr. THOMAS G. COUSER, *Memoir. An introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

⁸⁶ MARIAROSA LODDO, *Eccessi di vita: autobiografismi tra risonanza e marginalità*, in «Altre modernità», gennaio 2020, p. 245.

riamo soprattutto a un'opera come *Geologia di un padre* di Magrelli, dove la biografia e il memoir vengono abbandonati per un mosaico di prose dall'andamento quasi saggistico, da «ermeneutica della vita altrui», come la definisce Marchese.⁸⁷ Un'ermeneutica appunto geologica, fatta di strati sovrapposti nel corso delle diverse ere, quelle ripercorse e quelle di stesura, durata circa dieci anni. Accanto alle prose sulla «decostruzione» cognitiva e fisica del padre causata dal Parkinson, sono presenti passaggi in cui Magrelli si sofferma sulla propria condizione di dolente. Quasi tutto viene però mediato dall'ironia, come quando l'autore scomoda la smorfia per descrivere la sua orfananza: «A che età si smette di essere orfani? Un uomo che perde il padre, mettiamo, a sessant'anni, non si può dire tale, pena il ridicolo. A dieci sì, ma a trenta? E a quarantasette? È l'età giusta, la mia: morto che parla, semi-orfano che prende la parola». E quasi tutto, ancora di più, viene mediato dalla letteratura, l'altrui e la propria, attraverso un procedimento già collaudato che «recupera brani e brandelli di opere precedenti, riportandoli in circolo, innestandoli su un nuovo tronco narrativo». Magrelli rappresenta un'anomalia tra gli scrittori del distacco in ragione della sua scelta di una forma conchiusa e risolta (gli ottantatré testi come gli ottantatré anni del padre) e in ragione di un'accettazione senza ambivalenze della sua operazione di omaggio e ricordo, che ai suoi occhi resta «semplicemente sinonimo di letteratura». Un'accettazione che deriva forse da quella per la perdita stessa, come testimonia il finale del libro, un congedo sereno, pieno di luce: «Ma non voglio salutarlo in questo modo. C'è un altro Giacinto che vedo sulla soglia, sorridente e controluce, mentre mi dischiude la porta di qualche chiesa sconosciuta. [...] È così che lo voglio salutare, con questo nodo in gola che mi viene nel ricordarlo alto, radioso, allegro, che mi fa segno di venire avanti, di non aver paura, di seguirlo, di fare come lui, in questo, "almeno in questo"».⁸⁸

L'altra grande, ineludibile anomalia è certo Trevi, la cui produzione maggiore si impernia proprio sulla ricostruzione di vite di persone scomparse, a lui più o meno vicine. Tale ricostruzione rinuncia all'esattezza documentaria in favore di una testimonianza volutamente parziale e compromessa: la sua, che è innanzitutto la testimonianza di un critico letterario. Come rilevato ancora da Marchese, i libri non finzionali di Trevi non sono dei memoir o delle (auto)biografie ma dei saggi narrativi in cui, quasi sempre a partire dall'analisi di «qualcosa di scritto», l'autore alza lo sguardo e va a posare il suo occhio critico su – va cioè a leggere e interpretare proprio come un testo – una forma di vita che gli pare straordinaria, soprattutto se paragonata alla propria. Nei suoi testi Trevi non dà conto del dolore che ha provato per la morte altrui, ma di questa fa il fondamento di una poetica in cui la scrittura (letteraria) diventa lo strumento, se non magico sicuramente iniziatico, grazie al quale poter dialogare ancora con gli assenti, farsi avvicinare da loro:

la scrittura è un mezzo singolarmente buono per evocare i morti, e consiglio a chiunque abbia nostalgia di qualcuno di fare lo stesso: non pensarlo ma scriverne, accorgendosi ben presto che il morto è attirato dalla scrittura, trova sempre un suo modo inaspettato per affiorare nelle

⁸⁷ L. MARCHESE, *Storiografie parallele*, cit., p. 105.

⁸⁸ Tutte le citazioni da VALERIO MAGRELLI, *Geologia di un padre*, Torino, Einaudi, 2013, edizione digitale.

parole che scriviamo di lui, e si manifesta di sua propria volontà, non siamo noi che pensiamo a lui, è proprio lui una buona volta.⁸⁹

9

Ma, come già detto, le opere di Magrelli e di Trevi sono le eccezioni, non la regola. La maggior parte della narrativa italiana del distacco è segnata da un senso di smacco e da un'instabilità di fondo: il lutto è l'epicentro di una scossa che manda la superficie delle proprie certezze, comprese quelle intorno alla scrittura, in pezzi. E di pezzi, di lacerti e di brevi stralci sono fatti questi memoir non lineari, non cronologici, che vogliono restituire la frattura causata dalla morte della persona amata e la resistenza al farsi storia della propria tragedia: il vero lutto «non è suscettibile di alcuna dialettica narrativa», scrive Barthes.⁹⁰ Non intreccio, quindi, ma appunti, focalizzazione su singoli episodi e ricordi slacciati tra loro, forte selezione del vissuto, pensieri a strappi. Brandelli testuali sulla natura dei quali si soffermano gli autori stessi, come Bianchi, il cui libro si struttura proprio sotto forma di residui di un'unità ormai perduta, quasi a simboleggiare, in modo involontariamente petrarchesco, le rovine che restano in mano e in bocca ai sopravvissuti, come li chiama lui: «Se scrivo questo libro a frammenti è perché dispongo solo di quelli. Dovrei chiamarli cocci [...] o reperti. Cose a pezzi, comunque».⁹¹ È dunque un materiale di riuso o di scarto, o comunque povero e insufficiente, quello della letteratura del distacco; essa si costruisce con le uniche parole che rimangono dopo il disastro. Ecco un passaggio di *Vita e morte di un ingegnere* di Albinati: «Volevo dare una visione d'insieme e invece mi sono accorto che riesco solo ad accumulare dettagli, frammenti che restano scollegati tra loro come tessere di un puzzle lasciate sul pavimento da un bambino disordinato»;⁹² ed ecco Bajani in *Mi riconosci*, dedicato alla scomparsa di Tabucchi, mentre usa la metafora, decisiva per un suo libro successivo, della casa: «Il lutto, in fondo, è il tentativo di abitare il vuoto di qualcuno che si è perso. Questa storia l'ho scritta così, cercando di arredare quello spazio con il mio mobilio. Qualcosa l'ho preso per l'occasione, ma in generale ho cercato di arrangiarmi con quel che avevo».⁹³ È indubbio che simili strutture frammentarie vadano ricondotte all'«ideale di una narrazione puntiforme, fatta di schede più che di sequenze lineari di senso», e che siano, insomma, «altri modi per andare veloce» comuni a tanta narrativa contemporanea italiana.⁹⁴ E tuttavia, ne siamo abbastanza convinti, esse sono il risultato, o meglio la trasposizione in termini formali, di una riflessione affatto specifica intorno a un'impossibilità di poter dire davvero. Come nelle patografie, la scrittura

⁸⁹ EMANUELE TREVI, *Due vite*, Vicenza, Neri Pozza, 2020, p. 84.

⁹⁰ R. BARTHES, *Dove lei non è*, cit., p. 52.

⁹¹ M. B. BIANCHI, *La vita di chi resta*, cit., p. 140.

⁹² EDOARDO ALBINATI, *Vita e morte di un ingegnere*, Milano, Mondadori, 2013, p. 41.

⁹³ ANDREA BAJANI, *Mi riconosci*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 143.

⁹⁴ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, cit., p. 73.

viene posta sempre dinanzi ai suoi limiti, e anzi viene fatta scontrare coi suoi limiti effettivi.⁹⁵

Anche quella della letteratura del distacco italiana è nella maggior parte dei casi una parola che si vuole umiliata dal dolore e dall'incapacità di restituire questo dolore appieno; una parola che sospetta di se stessa e che pretendere di non trasformarsi del tutto in letteratura, quasi che questa, ancora una volta, sia qualcosa di cui vergognarsi. O peggio, di cui sentirsi colpa. Esemplicitivi al riguardo Ferracuti:

Sono stato uno sciocco, penso certe volte, non è servito a niente, neanche quello risolve: un romanzo ben scritto, un racconto che fila, un atto unico ben fatto. Quanto tempo ho sacrificato della mia vita, ore e ore a brigare dietro quelle frasi. Me ne vergogno persino, certe volte.⁹⁶

E Lattanzi:

E quello che è successo me lo sono meritata pure perché, mentre cerco il coraggio di scrivere tutto questo, io penso: sarà un libro? Sarà un bel libro?

Me lo sono meritata perché, anche ora, invece di pensare solo a quello che è successo, io sto pensando alla scrittura. Anche adesso, che tre bambine non ci sono più.⁹⁷

Queste citazioni manifestano concretamente l'ambivalenza etica ed estetica che giace alla base della letteratura del distacco, la stessa ambivalenza che la rende riconoscibile e lontana da qualsiasi altro resoconto vittimistico del proprio lutto o dei propri traumi. La letteratura del distacco non vuole guarire né aiutare, non vuole raccontare né rappresentare fino in fondo, non vuole spiegare né concludere. La regge la volontà, paradossale, di restituire un silenzio.

IO

Giunti alla fine di queste prime note proviamo a riassumere quanto è emerso.

Ciò che possiamo attestare anzitutto è che un genere del distacco esiste e che non può essere analizzato soltanto attraverso il paradigma terapeutico, in quanto conserva delle costanti semantiche legate alla consapevolezza che un lutto non possa davvero essere risolto con la scrittura, né possa (o debba) essere riscattato attraverso la trasfigurazione letteraria. Tali costanti sono riscontrabili anche nei testi del distacco italiani, che, sebbene condividano il loro spazio vitale con libri dal valore estetico assai discutibile, stanno cono-

⁹⁵ Cfr. MARIAROSA LODDO, *Critica ed etica dei racconti autobiografici di malattia*, in «Enthymema», XXII, 2018, pp. 193-197.

⁹⁶ ANGELO FERRACUTI, *La metà del cielo*, Milano, Mondadori, 2019, p. 21.

⁹⁷ A. LATTANZI, *Cose che non si raccontano*, cit.

scendo una grande fioritura e rappresentano, in alcuni casi, le prove migliori di alcuni autori.

Se in Italia, nei primi anni Dieci del Duemila, la riflessione sul senso e sul ruolo della scrittura scaturiva perlopiù da un rinnovato rapporto con la società e con la cronaca, insomma con la realtà, e anzi da un quasi proverbiale corpo a corpo con quest'ultima, nella letteratura del distacco più recente, e più onesta,⁹⁸ essa pare derivare piuttosto dalla difficoltà di dire l'esperienza della perdita del corpo dell'altro o del proprio corpo in salute. E sta tutta qui, forse, l'unicità sempre ripetibile, proprio come l'esperienza di un lutto, di questi testi. I quali, inoltre, sembrano assumere su di sé, forse loro malgrado, anche il compito, ritenuto da Casadei «il più importante», di «indagare l'angoscia inevitabile, quella biologica della fine come cessazione del movimento, ovvero come incompiutezza del proprio *Streben*».⁹⁹

Non possiamo dire se siano le più belle, ma di certo le loro pagine non appaiono proprio come le più facili.

⁹⁸ Questo l'aggettivo di matrice sabiana che usa Siti per recensire *Tuamore* di Dentello. Cfr. WALTER SITI, *Siamo onesti: ci sono cose più grandi della letteratura*, in «Domani», 6 giugno 2022.

⁹⁹ ALBERTO CASADEI, *Letteratura e controvalori. Critica e scritture nell'era del web*, Roma, Donzelli, 2014, p. 159. Per il presente discorso, molto utili le conclusioni intorno al "riuso dell'angoscia", pp. 157-159.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBINATI, EDOARDO, *Vita e morte di un ingegnere*, Milano, Mondadori, 2013.
- AUSTER, PAUL, *The Invention of Solitude*, New York, Sun, 1982, tr. it. Massimo Bocchiola, *L'invenzione della solitudine*, Torino, Einaudi, 2010.
- BAJANI, ANDREA, *Mi riconosci*, Milano, Feltrinelli, 2013.
- BARDAZZI ADELE, FRANCESCO GIUSTI, EMANUELA TANDELLO (eds), *A Gaping Wound. Mourning in Italian Poetry*, Oxford, Legenda, 2022.
- BARDAZZI, ADELE, *Eugenio Montale. A Poetics of Mourning*, Oxford, Peter Lang, 2023.
- BASTIANONI, PAOLA, *Narrare il lutto. Una prospettiva psicodinamica*, Roma, Carocci, 2023.
- BARTHES, ROLAND, *Journal de deuil 26 octobre 1977-15 septembre 1979. Texte établi et annoté par Nathalie Léger*, Paris, Seuil, 2009, tr. it. Valerio Magrelli *Dove lei non è*, Torino, Einaudi, 2010, p. 42.
- BATTISTA, PIERLUIGI, *La fine del giorno. Un diario*, Milano, Rizzoli, 2013.
- BAZZI, JONATHAN, *Febbre*, Roma, Fandango, 2019.
- BIANCHI, MATTEO B., *La vita di chi resta*, Milano, Mondadori, 2023.
- BOTTIROLI, GIOVANNI, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino, 2006.
- CAMINITI, LANFRANCO, *Senza*, Roma, Minimum Fax, 2021.
- ID., *Raccontare la morte degli altri dà senso alla sopravvivenza*, in «Domani», 16 giugno 2021.
- CARRARA, GIUSEPPE, LUDOVICA DEL CASTILLO, LORENZO MARCHESE E GIACOMO RACCIS (a cura di), *Forme di vita. Temi, stili, identità nelle life narratives contemporanee*, Lecce, Milella, 2023.
- CASADEI, ALBERTO, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- ID., *Letteratura e controvalori. Critica e scritture nell'era del web*, Roma, Donzelli, 2014.
- CENOVALLI, BENEDETTA, *La scrittura infestata di Philippe Forest*, in «Autobiografie», 1, 2020, pp. 31-36.
- CHARON, RITA, *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness*, Oxford, Oxford University Press, 2006, tr. it. Christian Delorenzo *Medicina narrativa. Onorare le storie dei pazienti*, Milano, Cortina, 2019.
- CLERK, N.W. [C. S. LEWIS], *A Grief Observed*, London, Faber&Faber, 1961, tr. it. Anna Ravano, *Diario di un dolore*, Milano, Adelphi, 2016.
- COMETA, MICHELE, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina, 2017.
- COUSER, THOMAS G., *Memoir. An introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- D'ADAMO, ADA, *Come d'aria*, Roma, Elliot, 2023.
- DEMETRIO, DUCCIO, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura*, Milano, Cortina, 1996.
- ID., *Nel silenzio degli addii*, Milano-Udine, Mimesis, 2023.
- DENTELLO CROCIFISSO, *Tuamore*, Milano, La nave di Teseo, 2022.
- DIDION, JOAN, *The Year of Magical Thinking*, New York, Knopf, 2005, tr. it. Vincenzo Mantovani, *L'anno del pensiero magico*, Milano, Il Saggiatore, 2021.
- D'INTINO, FRANCO, *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Roma, Bulzoni, 1998.

- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- ERNAUX, ANNIE, *La place*, Paris, Gallimard, 1983, tr. it. LORENZO FLABBI, *Il posto*, Roma, L'orma, 2014.
- EAD., *Une femme*, Paris, Gallimard, 1988, tr. it. LORENZO FLABBI, *Una donna*, Roma, L'orma, 2022.
- EAD., «*Je ne suis pas sortie de ma nuit*», Paris, Gallimard, 1997.
- FERRACUTI ANGELO, *La metà del cielo*, Milano, Mondadori, 2019.
- FOGLIA, AURÉLIE, CATHERINE MAYAUX, ANNE-GAËLLE SAHOT E LAURENT ZIMMERMANN (a cura di), *Philippe Forest. Une vie à écrire*, Paris, Gallimard, 2018.
- FOREST, PHILIPPE, *L'Enfant éternel*, Paris, Gallimard, 1997, tr. it. Gabriella Bosco, *Tutti i bambini tranne uno*, Roma, Fandango, 2018.
- ID., *Tous les enfants sauf un*, Paris, Gallimard, 2007.
- FORTUNATO, MARIO, *Noi tre*, Milano, Bompiani, 2016.
- FRANCHINI, ANTONIO, *Labusivo*, Milano, Feltrinelli, 2020.
- FRANK, ARTHUR, *The Wounded Storyteller. Body, Illness, and Ethics*, Chicago, University of Chicago Press, 2013, tr. it. e cura Christian Delorenzo *Il narratore ferito. Corpo, malattia ed etica*, Torino, Einaudi, 2022.
- GEFEN, ALEXANDRE, *Réparerle monde. La littérature française face au XXI siècle*, Paris, Corti, 2017.
- GIGLIOLI, DANIELE, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Roma, Quodlibet, 2011.
- ID., *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Roma, Nottetempo, 2014.
- GINZBURG, CARLO, *Storia notturna. Per una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1998.
- GODANI, PAOLO, *Il corpo e il cosmo. Per una archeologia della persona*, Vicenza, Neri Pozza, 2021.
- HANDKE, PETER, *Wunschloses Unglück*, Salzburg, Residenz Verlag, 1972, tr. it. Bruna Bianchi, *Infelicità senza desideri*, Milano, Garzanti, 1988.
- JANECZEK, HELENA, *Lezioni di tenebra*, Parma, Guanda, 2011.
- KLEIN, MELANIE, *Contributions to the Psycho-Analysis 1921-1945 e Developments in Psycho-Analysis*, London, The Hogarth Press, 1948 e 1952, tr. it. Armando Guglielmi *Scritti 1921-1958*, Torino, Bollati Boringhieri, 1978.
- KOOPMAN, EMY, *Reading in times of loss. An exploration of the functions of literature during grief*, in «Scientific Study of Literature», 4, 1 (2014), pp. 68-88.
- KÜBLER-ROSS, ELISABETH, *On death and dying*, New York, Macmillan, 1969, tr. it. Clara Di Zoppola *La morte e il morire*, Assisi, Cittadella, 2022.
- LATTANZI, ANTONELLA, *Cose che non si raccontano*, Torino, Einaudi, 2023.
- LODDO, MARIAROSA, *Scritture patografiche a confronto: la nascita di un nuovo genere?*, in «Enthymema», XIII, 2015, pp. 13-36.
- EAD., *Critica ed etica dei racconti autobiografici di malattia*, in «Enthymema», XXII, 2018, pp. 192-207.
- EAD., *Eccessi di vita: autobiografismi tra risonanza e marginalità*, in «Altre modernità», gennaio 2020, pp. 239-253.
- EAD., *Patografie. Voci, corpi, trame*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.
- MAGRELLI, VALERIO, *Geologia di un padre*, Torino, Einaudi, 2013.

- MARCHESE, LORENZO, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014.
- ID., *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- MARZANO, MICHELA, *L'amore che mi resta*, Torino, Einaudi, 2017.
- MONGELLI, MARCO, *Nonfiction novel e New journalism*, in Riccardo Castellana (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Roma, Carocci, 2021, pp. 115-134.
- MOTTANA, RAFFAELLA, *Senza respiro*, Milano, Accento, 2022.
- MOZZI, GIULIO, *Favole del morire*, postfazione di Lorenzo Marchese, Milano, Laurana, 2015.
- NABOKOV, VLADIMIR, *Lectures on Literature*, ed. by Fredson Bowser, Introduction by John Updike, New York-London, Harcourt Brace Jovanovich, Bruccoli Clark, 1980, tr. it. Franca Pece *Lezioni di letteratura*, Milano, Adelphi, 2022.
- NOVE, ALDO, *La vita oscena*, Torino, Einaudi, 2010.
- ID., *Nel dettaglio universale*, in Franco Buffoni (a cura di), *Decimo quaderno italiano di poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2010, pp. 169-171.
- PALUMBO MOSCA, RAFFAELLO, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014.
- PEANO, MARCO, *L'invenzione della madre*, Roma, Minimum Fax, 2015.
- ID., *Marco Peano e "L'invenzione della madre"*, in «minima&moralia», 5 Dicembre 2015.
- POLICASTRO, GILDA, *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*, Roma, Carocci, 2012.
- EAD., *Vite che vanno in pezzi insieme alla mia*, in «Domani», 23 aprile 2023.
- PRUNETTI, ALBERTO, *Amianto. Una storia operaia*, Milano, AgenziaX, 2012.
- ID., *Divagazioni sul lutto a partire da alcune righe di Judith Butler*, in «minima&moralia», 5 Novembre 2013.
- RASTELLO, LUCA, *Dopodomani non ci sarà. Sull'esperienza delle cose ultime*, Milano, Chiarelettere, 2018.
- REA, DOMENICO, *Mistero Napoletano*, Milano, Feltrinelli, 2014.
- ROMANO, LALLA, *Nei mari estremi*, Torino, prefazione di Paolo di Paolo, Einaudi, 2016.
- ROTH, PHILIP, *Patrimony. A True Story*, New York, Simon & Schuster, 1991, tr. it. Vincenzo Mantovani, *Patrimonio. Una storia vera*, Torino, Einaudi, 2007.
- SCOMAZZON, GIULIA, *La paura ferisce come un coltello arrugginito*, Milano, Nottetempo, 2023.
- SISTO, DAVIDE, *La morte si fa social. Immortalità, memoria e lutto nell'epoca della cultura digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2018.
- SIMONETTI, GIANLUIGI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.
- ID., *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*, Milano, Nottetempo, 2023.
- SITI, WALTER, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021.
- ID., *Siamo onesti: ci sono cose più grandi della letteratura*, in «Domani», 6 giugno 2022.
- STARNONE, DOMENICO, *Via Gemito*, Torino, Einaudi, 2020.

- STAROBINSKI, JEAN, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012, tr. it. Mario Marchetti, *L'inchiostro della malinconia*, Torino, Einaudi, 2014.
- TESTA GIORGIA, DE MAGGIO DARIO (a cura di), *L'eredità dell'orfano. Percorsi della non fiction contemporanea*, Milano, Ledizioni, 2023.
- TESTONI INES, *Il grande libro della morte. Miti e riti dalla preistoria ai cyborg*, Milano, Il Saggiatore, 2021.
- TIRINANZI DE MEDICI, CARLO, *Il vero e il convenzionale*, Torino, UTET, 2012.
- ID., *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018.
- TREVI EMANUELE, *Senza verso. Un'estate a Roma*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- ID., *Sogni e favole*, Milano, Ponte Alle Grazie, 2019.
- ID., *Due vite*, Vicenza, Neri Pozza, 2020.
- ID., *La casa del mago*, Milano, Ponte Alle Grazie, 2023.
- VERONESI, SANDRO, *Caos calmo*, Milano, Bompiani, 2005.
- VOLTOLINI, DARIO, *Invernale*, Milano, La nave di Teseo, 2024.



PAROLE CHIAVE

Lutto; Life narratives; Letteratura del distacco; Memoir; Narrativa italiana contemporanea



NOTIZIE DELL'AUTORE

Luca Chiurchiù è MSCA-CZ postdoctoral fellow all'Università "F. Palacký" di Olomouc. Si è occupato di scrittori del Novecento e del Duemila e ha pubblicato le monografie *La rivoluzione è finita, abbiamo vinto. Storia della rivista «A/traverso»* (2017) e *Primavera d'incertezza. Mito e malattia della giovinezza in Federigo Tozzi, Alberto Moravia e Vitaliano Brancati* (2021). È stato allievo del master in Death Studies dell'Università di Padova e, insieme a David Watkins, ha ideato le rubriche "Passaggi" e "Quanto di morte noi circonda" per la rivista «Argo».

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

LUCA CHIURCHIÙ, *Le pagine più belle o le più facili? Prime note sulla letteratura del distacco italiana*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 22 (2024)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non](#)

commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



Teoria e pratica
della traduzione



RELITTI DI UN NAUFRAGIO LE TRADUZIONI DI MALLARMÉ IN ITALIA

ELENA COPPO – *Università degli Studi di Padova*

Il saggio propone innanzitutto una panoramica delle traduzioni dell'opera di Stéphane Mallarmé – e in particolare delle *Poésies* – pubblicate in Italia dalla fine del XIX secolo agli inizi del XXI, presentando i dati che sono stati raccolti e che vengono mano a mano inseriti nel repertorio bibliografico online TRALYT. Nella seconda parte, dedicata all'analisi testuale, vengono prese in esame le traduzioni di due brevi poesie di Mallarmé (*Brise marine* e *A la nue accablante tu*) pubblicate nel secondo Novecento da Luigi De Nardis, Luciana Frezza, Patrizia Valduga e Adriano Guerrini, con l'obiettivo di illustrare e di confrontare alcune delle strategie linguistiche e stilistiche adottate dai traduttori.

The essay first offers an overview of the translations of Stéphane Mallarmé's work – and in particular of his *Poésies* – published in Italy between the end of the 19th century and the beginning of the 21st, based on the data that have been collected and that are gradually included in the TRALYT online bibliographic repertoire. The second part analyses the translations of two short poems by Mallarmé (*Brise marine* and *A la nue accablante tu*) published in the second half of the 20th century by Luigi De Nardis, Luciana Frezza, Patrizia Valduga and Adriano Guerrini, in order to present and compare some of the translators' linguistic and stylistic strategies.

Da tempo annunciata e prevista per il 2025, la pubblicazione fra i Meridiani Mondadori di un volume che raccolga l'opera completa, in versi e in prosa, di Stéphane Mallarmé, con introduzione, traduzione e commento di Valerio Magrelli, potrà forse colmare una lacuna nel panorama delle traduzioni italiane del grande scrittore francese, molto numerose nel corso dell'ultimo secolo, ma spesso parziali, diverse per struttura e composizione, a seconda dell'edizione adottata come riferimento e delle scelte editoriali, e comunque difficilmente capaci di riunire sia le poesie che le prose – e i testi che sfuggono a una distinzione netta fra le due categorie.

Proprio fra questi ultimi, tuttavia, ci sono i testi di Mallarmé che per primi furono tradotti in italiano, fra il 1888 e il 1890, dal critico napoletano Vittorio Pica, tutti scelti fra i *poèmes en prose* che sarebbero stati poi raccolti nella sezione "Anecdotes ou poèmes" del volume *Divagations* (1897): *Plainte d'automne*, *Le Phénomène futur*, *Pauvre enfant pâle*, *La pipe* e *Frissons d'hiver*.¹ Già nel 1886 Pica aveva pubblicato sulla «Gazzetta letteraria», all'interno della rubrica *I moderni bizantini*, un importante articolo dedicato a Mallarmé:² l'ampiezza della trattazione, che presentava il poeta al pubblico italiano facendo riferimento alla contemporanea critica francese e citando numerosi testi in lingua originale, fa di questo saggio il fondamentale punto di partenza

¹ Le prime due traduzioni vengono pubblicate da Pica per la prima volta, senza titolo, nell'articolo *Due poemucci di Mallarmé*, in «Fortunio» (I, 18, 16 dicembre 1888), e poi, con minime modifiche, nel saggio *Poemucci in prosa* (*Bertrand, Baudelaire, Mallarmé*) all'interno del suo volume *All'avanguardia* (Napoli, Piero 1890, pp. 375-378). Le altre tre compaiono invece, con i titoli di *Il piccolo saltimbanco* (*Pauvre enfant pâle*), *La pipa* e *Brividi invernali*, sempre in «Fortunio» (*Dai "Poemucci di prosa" di St. Mallarmé*, III, 27, 13 luglio 1890). Tutte e cinque vengono riprodotte qualche anno dopo da «Il Marzocco» (I, 25, 19 luglio 1896). Vanno quindi leggermente riviste le indicazioni fornite da Luigi De Nardis in apertura della sua *Bibliografia delle traduzioni italiane* (in STÉPHANE MALLARMÉ, *Tutte le poesie e prose scelte*, Parma, Guanda 1966, pp. 27-31).

² Cfr. VITTORIO PICA, *I Moderni Bizantini: Stéphane Mallarmé*, in «Gazzetta Letteraria Artistica e Scientifica», 20-27 novembre e 4 dicembre 1886 (poi in ID., *Letteratura d'eccezione*, Milano, Baldini Castoldi & C. 1898, pp. 95-207).

per lo studio della ricezione di Mallarmé in Italia.³ Molto meno nota, rispetto a quella di Pica, è la figura del letterato palermitano Girolamo Ragusa Moleti, autore di una serie di sei articoli comparsi su «Il Corriere dell'Isola» nel 1897, sotto il titolo complessivo di *Conversazioni della Domenica*. Da queste pagine emergono, accanto ai riassunti e alle parafrasi di molti componimenti, anche quelle che potrebbero essere le prime traduzioni italiane (in prosa) di alcune poesie di Mallarmé: *Tristesse d'été*, *Prose (pour des Esseintes)*, *Tombeau (de Paul Verlaine)* e *Hommage (à Richard Wagner)*.⁴ Si tratta, evidentemente, di esperienze di traduzione ancora piuttosto limitate; del resto, la ricerca di riferimenti alla figura e all'opera di Mallarmé da parte della critica italiana dell'ultimo decennio dell'Ottocento e del primo del Novecento ha dato risultati molto scarsi (è questa l'epoca che Antoine Fongaro, in un articolo del 1960, definiva «l'éclipse de Mallarmé» in Italia).⁵

Per quanto riguarda le traduzioni, la situazione cambia, e molto rapidamente, nel decennio successivo, grazie all'attività di intellettuali di formazione francese, come Soffici e Marinetti, e di riviste culturali particolarmente attente alla letteratura d'Oltralpe, tra cui «La Voce» e «Lacerba». ⁶ Quest'ultima pubblica le versioni di due *poèmes en prose* di Mallarmé ad opera di Soffici (1914-1915),⁷ seguite, nel giro di pochissimi anni, dall'uscita delle prime raccolte di testi mallarmeiani in traduzione: *Erodiade e il pomeriggio d'un fauno*, tradotti in versi (endecasillabi) da Domenico Ricci (1915),⁸ il volume delle *Poesie scelte* tradotte in prosa da Alfredo Tristizia (1915),⁹ che contiene 17 testi,

³ È bene ricordare che, se l'importanza dell'opera di mediazione e divulgazione della letteratura francese in Italia compiuta da Pica non viene messa in dubbio, il valore critico dei suoi saggi è stato invece nettamente ridimensionato negli anni Sessanta: cfr. LUIGI DE NARDIS, *L'ironia di Mallarmé*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1962, pp. 210-222.

⁴ I dettagli bibliografici e i testi delle versioni sono riportati da PATRIZIA ROCCHI, *Un épisode de la bataille du décadentisme. Les Conversations della Domenica (1897-1898) de Girolamo Ragusa Moleti*, Firenze, Sansoni-Paris, Didier 1976, pp. 78-99; l'autrice fa anche notare come questa serie di articoli non sia stata segnalata da nessuno degli studi precedenti sulla ricezione di Mallarmé in Italia. Nell'articolo *Nel Labirinto dell'Incomprensibile*, che è il quarto della serie (V, 156, 6-7 giugno 1897, edizione della sera, pp. 1-2), compaiono la traduzione di Ragusa Moleti delle due quartine e della seconda terzina di *Tristesse d'été* e la traduzione di *Prose (pour des Esseintes)* da lui attribuita all'amico Odon Berlioz. L'articolo successivo, *La protesta dei Mallarmiani* (V, 177, 27-28 giugno 1897, edizione del mattino, p. 1), si apre proprio con *Tombeau (de Paul Verlaine)* nella traduzione di Odon Berlioz, mentre l'ultimo, *A proposito di un sonetto di S. Mallarmé* (V, 324, 21-22 novembre 1897, p. 1), presenta *Hommage (à Richard Wagner)*, affiancando la traduzione «letterale» di Ragusa Moleti a quella «libera» di Berlioz.

⁵ ANTOINE FONGARO, *Note pour la bibliographie de Mallarmé en Italie*, in «Studi francesi», 10, 1960, p. 92. Potrebbe essere ancora attuale, tuttavia, il consiglio di Luigi De Nardis, che negli anni Sessanta suggeriva di cercare le prove dell'influenza esercitata da Mallarmé non tanto nelle riviste e nei saggi di critica letteraria, quanto piuttosto nell'opera dei poeti italiani, citando ad esempio alcuni passi dei *Canti di Castelvecchio* di Pascoli (1903): cfr. L. DE NARDIS, *L'ironia di Mallarmé*, cit., pp. 223-228.

⁶ Cfr. LUCIANO ERBA, *Mezzo secolo di traduzioni dal francese in Italia (1900-1950)*, in ID., *Huysmans e la liturgia e alcune note di letteratura francese contemporanea*, Bari, Adriatica Editrice 1971, pp. 90-95; GIULIA GRATA, *Poeti lettori di poeti. Sondaggi sulla letteratura francese in Italia oltre l'ermetismo*, Pisa, Edizioni ETS 2016, p. 16.

⁷ *Il demone dell'analogia* («Lacerba», II, 15, 1 agosto 1914) e *Conflitto* («Lacerba», III, 12, 20 marzo 1915).

⁸ STÉPHANE MALLARMÉ, *Erodiade e il pomeriggio d'un fauno*, recati in versi italiani da DOMENICO RICCI, Orvieto, Marsili 1915.

⁹ ID., *Poesie scelte*, tradotte in prosa italiana da ALFREDO TRISTIZIA, Orvieto, Marsili 1915.

e quello di *Versi e prose*¹⁰ nella traduzione di Marinetti (1916), che include 22 poesie (anche in questo caso tradotte in prosa) e 6 *poèmes en prose* – a testimonianza di un legame con la grande tradizione francese di fine Ottocento durato più a lungo di quanto il fondatore del Futurismo volesse ammettere.¹¹ Pochi anni dopo, allo scrittore siciliano Enrico Cardile, a sua volta vicino agli ambienti del Futurismo, si deve la prima ardita traduzione italiana di *Un coup de dés* (1920),¹² mentre subito dopo esce un nuovo volume di *Versi e prose di Stéphane Mallarmé* tradotti da Decio Cinti (1921),¹³ segretario di Marinetti e traduttore in quegli anni anche di Baudelaire e Verlaine (oltre che di Marinetti stesso).

Dopo questo primo *exploit*, tuttavia, non si registrano nuove traduzioni da Mallarmé fino alla fine degli anni Venti: un dato che sembra confermare la generale riduzione dell'interesse per la letteratura d'Oltralpe (all'infuori di quella di carattere più commerciale) che è stata più volte segnalata per questo decennio, e che viene ricondotta in parte al nuovo clima culturale italiano del dopoguerra – clima di restaurazione e di "ritorno all'ordine", promosso in particolare dalla «Ronda» –, in parte alla perdita del prestigio culturale della Francia e in parte, naturalmente, all'imporsi del regime fascista, con le sue aspirazioni all'autarchia culturale.¹⁴ Tuttavia, come è ben noto, presto la poesia francese sarebbe tornata ad avere un ruolo centrale nella cultura letteraria dei poeti della cosiddetta "terza generazione",¹⁵ nati agli inizi del secolo ed esordienti fra gli anni Trenta e Quaranta, protagonisti della grande stagione dell'ermetismo. In quegli anni in cui l'apertura verso la grande lirica europea e un rinnovato interesse in particolare per il simbolismo francese si intrecciano con il diffondersi della traduzione poetica d'arte, come pratica che affianca e nutre la scrittura poetica in proprio,¹⁶ Mallarmé, insieme a Rimbaud,¹⁷ è fra

¹⁰ ID., *Versi e prose*, prima traduzione italiana di FILIPPO TOMMASO MARINETTI, Milano, Istituto Editoriale Italiano 1916.

¹¹ Cfr. FRANCO FORTINI, *Prefazione*, in STÉPHANE MALLARMÉ, *Versi e prose*, traduzione di FILIPPO TOMMASO MARINETTI, Torino, Einaudi 1987, p. VII (nuova edizione del volume del 1916).

¹² ENRICO CARDILE, *Il poema di Stéphane Mallarmé*, Napoli, Trinchera 1920. La traduzione riproduce l'impaginazione del testo francese.

¹³ STÉPHANE MALLARMÉ, *Versi e prose*, traduzione di DECIO CINTI, Milano, Modernissima 1921. Come fa notare Fortini (*Prefazione*, cit., p. VII), la corrispondenza spesso perfetta fra le versioni di Cinti e quelle di Marinetti del 1916 fa pensare a un lavoro svolto in collaborazione. La raccolta di traduzioni di Cinti ha goduto comunque di maggiore successo ed è stata ristampata fino ai primi anni Cinquanta.

¹⁴ Cfr. L. ERBA, *Mezzo secolo di traduzioni dal francese in Italia*, cit., pp. 95-109; G. GRATA, *Poeti lettori di poeti*, cit., pp. 17-18; FABRIZIO MILIUCCI, *La poesia francese in Italia tra Ungaretti e Fortini*, in «Ticontre», IX, 2018, pp. 425-432.

¹⁵ Cfr. ORESTE MACRÌ, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in FRANCO BUFFONI (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini e Associati 1989, p. 243.

¹⁶ Sulla centralità della traduzione poetica nell'ambito dell'ermetismo, cfr. L. ERBA, *Mezzo secolo di traduzioni dal francese in Italia*, cit., pp. 110-114; O. MACRÌ, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, cit., pp. 243-250; LEONARDO MANIGRASSO, *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze, Firenze University Press 2013; LAURA ORGANTE, *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)*, Padova, libreriauniversitaria.it 2018; F. MILIUCCI, *La poesia francese in Italia tra Ungaretti e Fortini*, cit., pp. 432-440.

¹⁷ Cfr. SARA GIOVINE, «*Trouver une langue*». *Forme e stili della traduzione di Rimbaud in Italia*, Padova, Padova University Press 2022, pp. 22-23.

gli autori privilegiati (e questo nonostante l'aperta ostilità di Benedetto Croce).¹⁸ La sua centralità per i letterati di quegli anni trova espressione nel densissimo *Mallarmé* di Carlo Bo, pubblicato nel 1945 ma scritto nei due anni precedenti, nel pieno del secondo conflitto mondiale, e che individua nel poeta francese il modello ideale di una poesia "pura" e di una resistenza della letteratura contro la storia – della «lotta che uno spirito è costretto a muovere alla realtà» –¹⁹ che assume anche una valenza fortemente politica.²⁰

Al contempo, dalla fine degli anni Trenta e per tutti gli anni Quaranta, le traduzioni da Mallarmé si susseguono a un ritmo molto rapido: nel 1939 Luca Pignato apre la stagione pubblicando la sua traduzione dell'*Après-midi d'un faune*,²¹ e fra il '39 e il '46 anche Lionello Fiumi, Renato Mucci, Beniamino Dal Fabbro, Mario Praz, Vittorio Pagano pubblicano in riviste, in opuscoli o all'interno di antologie le versioni di singole poesie o *poèmes en prose*,²² vale la pena di ricordare soprattutto l'antologia del 1944 curata da Dal Fabbro,²³ che comprende le versioni di 12 liriche di Mallarmé, incluso l'*Après-midi d'un faune*, di cui nel '45 esce anche la traduzione di Alessandro Parronchi.²⁴ Quest'ultimo testo mallarmeano, in particolare, rappresenta la sfida più grande per i poeti-traduttori dell'epoca, al punto che «si può senz'altro dichiarare che il problema della resa in italiano dell'*Après-midi d'un faune* sia stato in assoluto l'esperienza centrale del tradurre ermetico»: ²⁵ oltre alle versioni di Dal Fabbro e di Parronchi – quest'ultima rivista e ripubblicata per

¹⁸ In un articolo del 1933 (*Intorno al Mallarmé*, in «La Critica», 31, pp. 241-250), Benedetto Croce parla di Mallarmé con toni di sufficienza, se non di aperto disprezzo, definendolo «un ingegno stentato, quasi sterile» e un fautore di «una falsa poesia pura», fatta di «mera sensualità», che poteva avere senso solo come protesta contro la «pseudopoesia», ossia contro una poesia di «carattere intellettualistico e oratorio» come quella francese (pp. 244-245 e 248). Il critico torna su Mallarmé – e in particolare sul sonetto *A la nue accablante tu* – in un articolo del 1949, poi inserito fra le sue *Letture di poeti* (cfr. BENEDETTO CROCE, *Il segreto di Mallarmé*, in ID., *Letture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, Laterza 1950, pp. 158-167).

¹⁹ CARLO BO, *Mallarmé*, Milano, Rosa & Ballo 1945, p. 240.

²⁰ Questo aspetto viene messo in evidenza da LUCA PIETROMARCHI, *Carlo Bo: la grande lezione su/di Mallarmé*, in «Studi Urbinati B. Scienze umane e sociali», LXXXII, 2012, pp. 59-68, secondo il quale l'interesse maggiore di questo libro sta proprio «in quella torsione che Bo fa subire alla poetica di Mallarmé prestandole una necessità storica e politica, facendo della poesia dell'assoluto, del silenzio e della purezza uno strumento di riscatto, una silenziosa ma quanto affilata arma cui affidare la difesa della propria dignità, e della dignità della letteratura, contro la barbarie del tempo (p. 68).

²¹ STÉPHANE MALLARMÉ, *Il pomeriggio d'un fauno*, prelude e traduzione di Luca Pignato, Messina, Edizioni di "Secolo Nostro" 1939.

²² Sul «Meridiano di Roma» vengono pubblicate nel 1942 le versioni di *L'Azur* e di *Brise marine* di Lionello Fiumi (VII, 52, 27 dicembre) e nel 1943 quella di *Petit air II* di Renato Mucci (VIII, 10, 7 marzo); nel 1944 Beniamino Dal Fabbro pubblica in una *plaque* la sua versione de *Le démon de l'analogie* (*Il demone dell'analogia*, Milano, Garotto), mentre nel 1946 le versioni di *Les fleurs* e *Le tombeau d'Edgar Poe* vengono inserite nell'*Antologia delle letterature straniere* curata da Mario Praz ed Ettore Lo Gatto (Firenze, Sansoni).

²³ BENIAMINO DAL FABBRO, *La sera armoniosa e altre poesie*, Milano, Rosa & Ballo 1944.

²⁴ STÉPHANE MALLARMÉ, *L'Après-midi d'un faune*, preceduto dalla *Genesi dell'Après-midi d'un faune* di Charly Guyot, traduzione con testo a fronte di Alessandro Parronchi, Firenze, Il Fiore 1945.

²⁵ L. MANIGRASSO, *Capitoli autobiografici*, cit., p. 29.

l'editore Fussi nel 1946 e nel 1951 –²⁶ si devono citare almeno quelle di Ungaretti e di Bigongiari, uscite nel '46 rispettivamente su «Poesia» e «Letteratura», e quella di Pagano, inserita in un volumetto di traduzioni dello stesso anno.²⁷ Intanto, nel 1946, era uscita anche la prima traduzione completa delle *Poesie* curata da Elisa Michel Frisia,²⁸ basata sull'edizione della *Nouvelle Revue Française* del 1913;²⁹ benché le recensioni dell'epoca – giustamente – riconoscano alla traduttrice più entusiasmo che rigore metodologico, la sua opera costituisce comunque un'ulteriore testimonianza di questo momento d'oro di Mallarmé in Italia.³⁰

Nel dopoguerra, gli effetti di questo entusiasmo continuano ad avvertirsi ancora per diversi anni, con la pubblicazione di nuove traduzioni dell'*Après-midi d'un faune* – al quale Contini dedica nel 1948 un famoso saggio che mette in luce la centralità, nella poesia mallarmeana, della costruzione sintattica –,³¹ e con l'inserimento di singole versioni da Mallarmé nelle raccolte personali di Giovanna Bemporad e di Eurialo De Michelis,³² oltre che in un gran numero di antologie: l'*Orfeo*, a cura di Vincenzo Errante ed Emilio Mariano (1949),³³ *Festa d'amore* di Carlo Betocchi (1952),³⁴ *Parnassiani e simbolisti francesi* di Errante (1953),³⁵ *Poeti maledetti dell'Ottocento francese* di Gianni Nicoletti (1954),³⁶ *Il Simbolismo francese da Nerval a De Régnier* di Diego

²⁶ STÉPHANE MALLARMÉ, *Il pomeriggio d'un fauno*, a cura di Alessandro Parronchi, Firenze, Fussi 1946; ID., *Il Monologo, L'Improvviso e il Pomeriggio d'un Fauno*, a cura di Alessandro Parronchi, Firenze, Fussi-Sansoni 1951.

²⁷ La versione di Ungaretti compare in «Poesia» (II, 5, luglio 1946, p. 85) e viene poi inserita in *Vita d'un uomo*, Milano, Mondadori 1948; quella di Bigongiari in «Letteratura» (VIII, 31, novembre-dicembre 1946, pp. 44-50); quella di Pagano in Stéphane Mallarmé, *Quattro poesie*, Lecce, Edizioni «Liberale Voce», 1946. Sulle traduzioni del *Faune* di Parronchi, Ungaretti e Bigongiari, cfr. LAURA TOPPAN, *L'intraducibile' mallarmeano. Il "Fauno" di Luzi*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di ANNA DOLFI, Roma, Bulzoni 2004, pp. 573-590 (che le mette in relazione con quella realizzata da Luzi nei primi anni Ottanta).

²⁸ STÉPHANE MALLARMÉ, *Poesie*, Milano, M.A. Denti 1946.

²⁹ Benché la traduttrice dichiari, in apertura del volume, di fare riferimento all'edizione Deman del 1899, l'ordine in cui i testi vengono presentati rivela l'adozione dell'edizione della *Nrf*, che presentava appunto alcune modifiche nella successione delle poesie: cfr. STÉPHANE MALLARMÉ, *Oeuvres complètes*, éd. HENRI MONDOR, GEORGES JEAN-AUBRY, Paris, Gallimard 1945, p. 1403.

³⁰ Cfr. la recensione di VITTORIO PAGANO, *Poeti tradotti o commentati*, in «Liberale Voce», V, 24, settembre 1947, p. 6.

³¹ Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Sulle trasformazioni dell'Après-midi d'un Faune* (1948), in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi 1970, pp. 53-65.

³² Cfr. GIOVANNA BEMPORAD, *Esercizi. Poesie e traduzioni*, Venezia, Urbani & Pettenello 1948; EURIALO DE MICHELIS, *Imitazioni*, Faenza, F.lli Lega 1951.

³³ VINCENZO ERRANTE, EMILIO MARIANO (a cura di), *Orfeo. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani*, Firenze, Sansoni 1949.

³⁴ CARLO BETOCCHI (a cura di), *Festa d'amore: le più belle poesie d'amore di tutti i tempi e di tutti i paesi*, Firenze, Vallecchi 1952.

³⁵ VINCENZO ERRANTE (a cura di), *Parnassiani e simbolisti francesi*, Firenze, Sansoni 1953.

³⁶ GIANNI NICOLETTI (a cura di), *Poeti maledetti dell'Ottocento francese*, Torino, UTET 1954.

Valeri (1954),³⁷ *I poeti maledetti* di Clemente Fusero (1955)³⁸ – la più ricca, con oltre 50 testi di Mallarmé tradotti, fra poesie e *poèmes en prose* –, fino alla nuova *Antologia dei poeti maledetti* di Vittorio Pagano (1957),³⁹ e ai *Lirici francesi* di Valeri, quest'ultima pubblicata nello "Specchio" di Mondadori (1960).⁴⁰ Sono questi gli anni in cui la poesia italiana prende progressivamente le distanze dall'ermetismo e di conseguenza anche da Mallarmé, che – con Rimbaud – ne era stato un fondamentale punto di riferimento;⁴¹ ma proprio il superamento di quel mallarmeismo apre la strada allo studio critico del pensiero e della poesia di Mallarmé e consente al poeta francese di conquistarsi un statuto di "classico" universalmente riconosciuto: «nella storia della poesia europea recente», scrive Mario Luzi, «Mallarmé costituisce la maggiore discriminante: direttamente o indirettamente il concetto stesso della poesia, nell'Europa moderna, si è regolato sul prestigio di questo poeta».⁴²

All'inizio degli anni Sessanta, infatti, il panorama delle traduzioni da Mallarmé si arricchisce degli apporti di studiosi come Luigi De Nardis e Francesco Piselli, autori anche di importanti contributi critici;⁴³ il primo è curatore nel 1961 di un volume di *Opere scelte* che raccoglie un'ampia selezione di poesie e prose tradotte da diversi scrittori italiani (incluso lui stesso) e che poi, nel 1966, viene ampliato con il titolo *Tutte le poesie e prose scelte*;⁴⁴ il secondo pubblica nel 1961 una nuova versione di *Un coup de dés* e nel 1963 è curatore e traduttore del volume delle *Opere. Poemi in prosa e opera critica*, con la prefazione di Mario Luzi.⁴⁵ Negli stessi anni Luciana Frezza dà inizio proprio con Mallarmé alla sua lunga attività di traduttrice dei simbolisti francesi: la sua edizione completa delle *Poesie* (1966)⁴⁶ – la prima dopo quella di Michel

³⁷ DIEGO VALERI, *Il Simbolismo francese da Nerval a De Régnier*, Padova, Liviana 1954.

³⁸ CLEMENTE FUSERO (a cura di), *I poeti maledetti: Verlaine, Corbière, Rimbaud, Mallarmé*, Milano, Dall'Oglio 1955. Si noti tuttavia che Fusero (come Michel Frisia) si basa sull'edizione delle *Poésies* del 1913.

³⁹ VITTORIO PAGANO (a cura di), *Antologia dei poeti maledetti*, s.l., Edizioni de "L'Albero" 1957.

⁴⁰ DIEGO VALERI, *Lirici francesi*, Milano, Mondadori 1960.

⁴¹ Cfr. G. GRATA, *Poeti lettori di poeti*, cit., p. 48: «I numi dell'ermetismo Mallarmé e Rimbaud sembrano rappresentare dunque, per i poeti del nostro dopoguerra, i due volti terribili dell'assoluto, il nulla e il tutto. Le due opposte vicende – la poesia divora l'esperienza; l'esperienza divora la poesia – si pongono come parimente esemplari della necessità che la parola poetica incorpori [...] la categoria della mediazione, del limite, come condizione della sua ineludibile vocazione alla messa in comune, alla condivisione, alla traduzione».

⁴² MARIO LUZI, *Studio su Mallarmé*, Firenze, Sansoni 1952, p. 12.

⁴³ LUIGI DE NARDIS, *Impressionismo di Mallarmé*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1957; ID., *L'ironia di Mallarmé*, cit.; FRANCESCO PISELLI, *Mallarmé e l'estetica*, Milano, Mursia 1969.

⁴⁴ STÉPHANE MALLARMÉ, *Opere scelte*, a cura di LUIGI DE NARDIS, Parma, Guanda 1961; ID., *Tutte le poesie e prose scelte*, cit.

⁴⁵ ID., *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, traduzione e nota a cura di FRANCESCO PISELLI, Padova, Rebellato 1961; ID., *Opere. Poemi in prosa e opera critica*, prefazione di MARIO LUZI, traduzione, note esegetiche, cronologia e bibliografia a cura di FRANCESCO PISELLI, Milano, Lirici 1963.

⁴⁶ ID., *Poesie*, a cura di LUCIANA FREZZA, Milano, Feltrinelli, 1966. In realtà la prima edizione, leggermente diversa, risale a tre anni prima (Venezia, Neri Pozza, 1963), ma è l'edizione Feltrinelli che si è imposta fino agli anni Duemila (l'ultima ristampa è del 2017).

Frisia del '46 –, basata sull'edizione francese de La Pléiade e accompagnata da un ampio e dettagliato apparato di note nel quale Frezza presenta e commenta i testi francesi e le proprie traduzioni, rappresenta uno strumento prezioso e infatti è stata ristampata innumerevoli volte fino agli anni più recenti. Ad essa si affianca, nel 1974, quella di Massimo Grillandi per Newton Compton,⁴⁷ che pure ha goduto di una certa fortuna: si tratta della prima (e tuttora unica) traduzione italiana di Mallarmé che comprende, oltre alle *Poésies* e a *Un coup de dés*, anche i *Poèmes d'enfance et de jeunesse* e i *Vers de circonstance*; tuttavia, l'apparato di note alla fine del volume è in questo caso estremamente ridotto. Inizia comunque con questi volumi una nuova fase in cui, rispetto alle versioni d'arte di singoli testi poetici e alle raccolte antologiche, guadagnano un posto di primo piano le traduzioni integrali con testo a fronte destinate al grande pubblico.

Questo non significa però che non ci sia spazio per altre esperienze di traduzione poetica, come quella di Mario Luzi, che nel 1978 pubblica la sua innovativa versione del sonetto *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, poi inserita insieme ad altre quattro nella raccolta *La Cordigliera delle Ande* del 1983 (mentre una quinta esce su «Lingua e Letteratura» nello stesso anno);⁴⁸ o quella di Cosimo Ortosta che pubblica in volume – tra i “Quaderni della Fenice” di Guanda – le sue traduzioni di tutti i *Sonetti* di Mallarmé, e due anni dopo cura, sempre per Guanda, la raccolta *Poesia e prosa*, frutto della collaborazione fra diversi traduttori.⁴⁹ Nel 1988 esce anche *L'ombra di qualche foglio*, raccolta di traduzioni dalla poesia francese di Luigi De Nardis, che in questa occasione ripropone, senza modifiche, le versioni da Mallarmé già pubblicate fra gli anni Cinquanta e Sessanta, e ne aggiunge sette di nuove: le date riportate in calce ai testi consentono di ripercorrere l'evoluzione del suo stile traduttivo, che è cambiato notevolmente nel corso del tempo. Poi, all'inizio degli anni Novanta, è la volta di altre due edizioni integrali: nel 1991 le *Poesie* tradotte per Mondadori da Patrizia Valduga⁵⁰ e nel 1992 il volume di *Poesie e prose* di Garzanti nel quale compaiono, postume, le versioni delle poesie di Mallarmé realizzate fra il 1953 e il 1954 da Adriano Guerrini, insieme alle versioni di alcune prose e di *Un coup de dés* di Valeria Ramacciotti, che cura anche l'introduzione e le note.⁵¹ A questo quadro si aggiungono, fra gli anni Novanta e Duemila, alcune notevoli versioni di singoli testi particolar-

⁴⁷ ID., *Tutte le poesie*, traduzione e cura di MASSIMO GRILLANDI, Roma, Newton Compton, 1974.

⁴⁸ La versione di *Le vierge, le vivace* esce prima su «Tuttolibri» (IV, 31, 12 agosto 1978) e poi ne *La Cordigliera delle Ande e altri testi tradotti* (Torino, Einaudi 1983), insieme alle versioni di *La chevelure vol d'une flamme, Victorieusement fui, Ses pur ongles très haut* e di parte dell'*Après-midi d'un Faune*; l'anno successivo, su «Lingua e Letteratura» (I, 1, novembre 1983, pp. 84-85), compare invece la versione di *Quand l'ombre menaça*. Su Luzi traduttore di Mallarmé, cfr. LAURA TOPPAN, *Le chinois: Luzi critico e traduttore di Mallarmé*, Pesaro, Metauro 2006.

⁴⁹ STÉPHANE MALLARMÉ, *Sonetti*, traduzione e cura di COSIMO ORTESTA, Milano, Guanda, 1980; ID., *Poesia e prosa*, a cura di COSIMO ORTESTA, con una introduzione di JAQUELINE RISSET, Milano, Guanda 1982. Su Ortosta traduttore di Mallarmé, cfr. JACOPO GALAVOTTI, GIACOMO MORBIATO, *Una sola digressione ininterrotta. Cosimo Ortosta poeta e traduttore*, Padova, Padova University Press 2021.

⁵⁰ STÉPHANE MALLARMÉ, *Poesie*, traduzione di PATRIZIA VALDUGA, introduzione di JACQUES DERRIDA, con uno scritto di PAUL VALÉRY, Milano, Mondadori 1991.

⁵¹ ID., *Poesie e prose*, traduzione di ADRIANO GUERRINI e VALERIA RAMACCIOTTI, introduzione e note di VALERIA RAMACCIOTTI, Milano, Garzanti 1992.

mente complessi – *Le nozze di Erodiade* di Luca Bevilacqua (1997), *Un colpo di dadi* di Maurizio Cucchi (2003) –⁵² e almeno una nuova traduzione integrale delle *Poesie*, ossia quella di Chetro De Carolis, uscita per Marsilio nel 2017 e accompagnata dall'ampio commento di Luca Bevilacqua.⁵³

All'interno di un panorama così ampio e variegato, si è scelto in questa sede di prendere in esame quattro traduttori del secondo Novecento che sono accomunati da un lavoro non occasionale ma sistematico sui testi di Mallarmé, avendone tradotte tutte le *Poésies* (o almeno una larga parte), ma al contempo si differenziano in maniera significativa sia nell'approccio all'autore tradotto, sia nelle scelte formali. Le loro traduzioni si collocano su un arco cronologico che va dagli anni Cinquanta ai primi anni Novanta: la più antica, quella di Adriano Guerrini, che risale al 1953-54, è anche l'ultima pubblicata, nel 1992, mentre le traduzioni di Luigi De Nardis sono uscite poco alla volta fra il 1954 e il 1988; quella di Luciana Frezza (1966) ha goduto della più ampia circolazione fino a oggi, mentre quella di Patrizia Valduga (1991) rappresenta un'operazione importante per la scelta della traduttrice e per la sede editoriale.

Verranno prese come esempi due brevi poesie di natura molto diversa ma legate l'una all'altra da un immaginario affine: dapprima *Brise marine* (1866), che appartiene al primo periodo, il più baudelairiano, dell'attività poetica di Mallarmé, e poi il sonetto *A la nue accablante tu* (1894), che fu composto invece negli ultimi anni della vita del poeta e che già «évoque en miniature le drame du *Coup de dés*».⁵⁴ Il confronto fra le versioni del primo testo consentirà di illustrare le diverse scelte operate dai traduttori, i cui esiti potranno poi essere verificati sul secondo testo, che è considerato uno degli esempi più enigmatici e “intraducibili” della poesia di Mallarmé.

Ecco il testo e le versioni di *Brise marine*:

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe
O nuits! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend,
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai! Steamer balançant ta mâture
Lève l'ancre pour une exotique nature!
Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs!

⁵² ID., *Le nozze di Erodiade. Mistero*, traduzione e cura di LUCA BEVILACQUA, Palermo, Edizioni Novecento 1997; ID., *Un colpo di dadi mai abolirà il caso*, traduzione di MAURIZIO CUCCHI, Milano, Scheiwiller 2003.

⁵³ ID., *Poesie*, a cura di LUCA BEVILACQUA, traduzione di CHETRO DE CAROLIS, Venezia, Marsilio 2017.

⁵⁴ ID., *Poésies*, éd. BERTRAND MARCHAL, Paris, Gallimard 1992, p. 256.

Et, peut-être, les mâts, invitant les orages
 Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
 Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots...
 Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots!⁵⁵

Triste è la carne! e ho letto tutti i libri.
 Ah, fuggire, laggiù, fuggire! Sento
 che uccelli vi sono ebbri a star fra ignote
 schiume ed il cielo! Nulla, né i giardini
 specchiati in occhi e dal fondo affiorati,
 tratterrà il cuore che già dentro il mare
 si tuffa, o notti!, né il deserto lume
 della lampada sopra il foglio vuoto,
 difeso dal candore, e non la giovane
 donna che allatta il piccolo. Andrò via!
 Barca che culli il tuo alberame, alza
 per esotiche terre, presto, l'ancora!

Da crudeli speranze desolato,
 un chiuso affanno crede ancora all'ultimo
 addio dei fazzoletti! E forse gli alberi
 che invitano tempeste, son di quelli
 che un vento inclina sopra gli sperduti
 naufragi, ormai senza alberi, senza alberi,
 e senza isole fertili... Ma, ascolta,
 dei marinai, mio cuore, ascolta il canto! (De Nardis)

La carne è triste, ahimé! e ho letto tutti i libri.
 Fuggire! laggiù fuggire! Io sento uccelli ebbri
 d'essere tra l'ignota schiuma e i cieli!
 Niente, né antichi giardini riflessi dagli occhi
 terrà questo cuore che già si bagna nel mare
 o notti! né il cerchio deserto della mia lampada
 sul vuoto foglio difeso dal suo candore
 né giovane donna che allatta il suo bambino.
 Io partirò! Vascello che dondoli l'alberatura
 l'ancora sciogli per una natura straniera!

E crede una Noia, tradita da speranze crudeli
 ancora nell'ultimo addio dei fazzoletti!
 E gli alberi forse, richiamo dei temporali
 son quelli che un vento inclina sopra i naufragi
 sperduti, né antenne, né antenne, né verdi isolotti...
 Ma ascolta, o mio cuore, il canto dei marinai! (Frezza)

⁵⁵ Ivi, p. 22. Si noti che il testo di Mallarmé viene presentato, nell'edizione qui adottata come riferimento, in un'unica strofa, mentre nell'edizione de La Pléiade curata da Mondor e Jean-Aubry si presentava in due strofe (con un bianco dopo il v. 10): questo spiega perché alcune delle traduzioni riportate di seguito abbiano mantenuto tale divisione.

La carne è triste! e ho letto tutti i libri.
 Fuggire! là fuggire! Sento ebbri
 Fra schiuma ignota e cieli esser gli alati!
 Non vecchi parchi negli occhi specchiati,
 Niente il cuore terrà che il mare irrorà
 Oh notti! né di lume ermo chiarore
 Sul foglio vuoto che il bianco ripara
 Né la donna col bimbo da allattare.
 Partirò! Dondolante alberatura,
 Steamer, salpa a un'esotica natura!

Ancora un Tedio, da acri spemi afflitto
 Crede al supremo addio dei fazzoletti!
 E forse gli alberi, invito a saette,
 Son quelli che ai naufragi un vento flette
 Persi, né alberi o verdi isole ormai...
 Ma odi o cuore, cantare i marinai! (Valduga)

La carne è triste, ahimè! e ho letto tutti i libri.
 Fuggire là, fuggire! Io sento uccelli ebbri
 D'esistere tra cieli ed ignorate spume.
 O notti! né il chiarore deserto del mio lume
 Sulla pagina vuota che il candore difende,
 Riterrà questo cuore che al mare si protende,
 Né la giovane donna che allatta ad una culla,
 Né antichi parchi a specchio d'occhi pensosi, nulla.
 Io partirò! Veliero dall'alta alberatura,
 Salpa l'ancora verso un'esotica natura!
 Un Tedio, desolato dalle speranze inani,
 Crede ancora all'addio supremo delle mani!
 E questi alberi forse, amici alle tempeste,
 Sono quelli perduti che il vento adesso investe,
 Perduti, senza vele, né verdi isole ormai...
 Ma tu, mio cuore, ascolta cantare i marinai! (Guerrini)

Le quattro versioni di questa poesia del «taedium vitae» e del «désir d'ailleurs»⁵⁶ rispecchiano innanzitutto quattro diverse scelte metriche. Frezza è la sola a optare per il verso libero: nella *Premessa* al suo volume del 1966, dove afferma di aver iniziato a tradurre Mallarmé per un'esigenza personale di comprensione della sua poesia e di aver perseguito «una fedeltà globale al poeta», spiega anche di aver scelto «una metrica costruita essenzialmente sugli accenti e quindi variabile quanto al numero delle sillabe», «cercando di mantenere lo stesso schema (versi brevi o versi lunghi, numero dei versi in ciascuna strofa)».⁵⁷ La sua traduzione di *Brise marine* è composta in versi dalla misura comunque abbastanza uniforme, per lo più di 13-14 sillabe: sostanzialmente corrispondenti agli *alexandrins* francesi, di cui però non ripro-

⁵⁶ Ivi, p. 199.

⁵⁷ S. MALLARMÉ, *Poesie*, a cura di LUCIANA FREZZA, cit., pp. VII-VIII.

ducono la cesura (con l'eccezione, significativa, del verso iniziale, un perfetto doppio settenario); pochi versi raggiungono le 15-16 sillabe, e uno soltanto, il v. 3, è un endecasillabo regolare. Il rispetto del numero di versi del testo originale e l'adozione di misure versali simili garantiscono una corrispondenza visiva fra la traduzione e il testo di partenza, che viene confermata dalla lettura: si tratta infatti di una traduzione condotta quasi perfettamente verso per verso. Manca la rima: in questa versione in particolare è evidente la determinazione a evitarla anche nei casi in cui potrebbe realizzarsi in maniera quasi naturale, come al v. 10, dove il sostantivo «natura» (in potenziale rima con «alberatura») viene anticipato rispetto all'aggettivo «straniera».

Gli altri tre traduttori, pur accomunati dalla scelta della metrica chiusa, la interpretano però in maniere diverse. La traduzione di De Nardis, apparsa per la prima volta nel 1959,⁵⁸ rispecchia la sua modalità traduttiva tipica di quegli anni, caratterizzata dall'uso dell'endecasillabo sciolto (sempre prosodicamente regolare) e da una ristrutturazione del testo, che può differenziarsi dall'originale nel numero dei versi e nella suddivisione strofica.⁵⁹ Il passaggio dall'alessandrino all'endecasillabo ha anche importanti ripercussioni sul piano ritmico, perché comporta la presenza di alcuni forti *enjambements*, in particolare fra aggettivo e sostantivo (vv. 3-4, 9-10, 14-15, 17-18 – solo l'ultimo presente anche nel testo francese), e di pause sintattiche forti all'interno dei versi (vv. 4, 10, 15, 19), che danno alla traduzione un andamento più concitato e incalzante dell'originale. Questa riorganizzazione complessiva non impedisce, comunque, l'aderenza al testo francese: nessun elemento va perso (anche l'esclamazione «hélas!», assente al v. 1, viene recuperata da «ah» al v. 2) e gli scarti sono limitatissimi: oltre all'integrazione dell'avverbio «presto» al v. 12 e all'iterazione di «ascolta» nel finale, si segnala solo l'interessante resa dei «giardini / specchiati in occhi e dal fondo affiorati». Il sintagma «dal fondo affiorati» è un'interpretazione decisamente personale per il semplice aggettivo «vieux»; inoltre, rispetto a «reflétés par les yeux», «specchiati in occhi» è sicuramente più marcato, di comprensione meno immediata e di gusto quasi ermetico, per l'uso della preposizione semplice (e quindi la soppressione dell'articolo), che assolutizza quegli «occhi» la cui identità è misteriosa già nel testo originale. Si tratta di un'eccezione interessante per un traduttore principalmente orientato, a questa altezza cronologica, alla chiarificazione dei testi mallarmeani o, come scrisse poi egli stesso, a un «tentativo di esplicitazione di nodi lessicali e sintattici».⁶⁰

In effetti, questo verso sembra aver stimolato la creatività dei traduttori: se Frezza traduce, semplicemente, «antichi giardini riflessi dagli occhi» (imprimendo al verso un'evocativa cadenza dattilica), sono peculiari le scelte di Guerrini e Valduga. Il primo, con «antichi parchi a specchio d'occhi pensosi», sceglie una *tournure* più complessa e, anche qui, più ermetica di quella del testo originale, aggiungendo inoltre l'aggettivo «pensosi»; la seconda invece traduce «vecchi parchi negli occhi specchiati»: un verso costruito sull'allitterazione del suono [ki], alla quale sembra funzionale la scelta di «parchi»

⁵⁸ LUIGI DE NARDIS, *Traduzioni da Stéphane Mallarmé*, in «Stagione», V, 19-20, aprile-settembre 1959, p. 3.

⁵⁹ Il suo stile traduttivo cambia notevolmente nel tempo: cfr. ALESSIA DI MARCANTONIO, *Esistere poeticamente accanto. Luigi De Nardis traduttore di Mallarmé*, in *Interpretare e tradurre: studi in onore di Luigi De Nardis*, a cura di VITO CAROFIGLIO et al., Napoli, Bibliopolis 2000, pp. 483-495.

⁶⁰ L. DE NARDIS, *L'ombra di qualche foglio*, cit., p. 273.

(anziché “giardini”) e di «specchiati» (anziché “riflessi”), e sull’anastrofe che, posponendo il participio «specchiati», ne rende ambiguo il referente («parchi» o «occhi»?).

Sicuramente le scelte di Guerrini e Valduga sono almeno in parte influenzate dalle *contraintes* metriche. La versione di Guerrini nasce, come egli stesso ricorda, da un rapporto piuttosto conflittuale con il poeta francese (e con l’ermetismo di cui era stato l’emblema), e mira a riprodurne con precisione le forme metriche: «Cominciasti a tradurre Mallarmé perché lo odiavo; o almeno, perché lo avevo odiato. Forse anche per questo non volli contentarmi di una versione libera, ma puntigliosamente cercai metri e rime». ⁶¹ Infatti, come si vede nel caso di *Brise marine*, all’adozione del doppio settenario come corrispettivo dell’alessandrino francese (comune a molti traduttori di Mallarmé) si accompagna – e questo è invece un elemento del tutto eccezionale – il mantenimento di rime baciata ineccepibili (con la sola eccezione della prima, imperfetta, fra «libri» e «ebberi»). Tutte le versioni mallarmeane di Guerrini (tranne quelle del *Faune* e di *Hérodiade*, in endecasillabi sciolti) sono rimate, e anche se le rime sono spesso imperfette – ad esempio per difformità della vocale atona finale – è chiaro che la volontà del traduttore è quella di avvicinarsi il più possibile alla rima vera e propria, senza accontentarsi di una semplice assonanza. E di certo questo può comportare alcune forzature dal punto di vista semantico: qui, ai vv. 10-11, l’aggettivo «cruels», riferito alle speranze, viene reso con un termine di diverso significato (e registro) come «inani», in rima con le «mani» che sostituiscono i «mouchoirs» come strumenti dell’«adieu suprême». La ricerca della rima potrebbe essere anche all’origine di un intervento significativo come la modifica dell’ordine dei vv. 4-8: pur mantenendo intatta la struttura sintattica del testo originale, l’immagine della lampada – il «lume», in rima con le «spume» del v. 3 – che rischiarla la pagina bianca e quella della giovane donna che allatta vengono anticipate rispetto al riferimento ai «vieux jardins reflétés par les yeux». Queste scelte traduttive appaiono però coerenti con quanto scrive Guerrini nella sua nota alla traduzione, dove riflette su come per Mallarmé la poesia sia prima di tutto una «“macchina per sognare”», non finalizzata alla comunicazione ma alla suggestione, e su come la traduzione possa mirare a conservare almeno in parte questo aspetto, «magari rinunciando (un poco) a tradurre nel senso letterale del termine, magari badando più al verso, alla rima (quando si può) e all’immagine, che non invece al senso e appunto alla “comunicazione”». ⁶²

Anche Valduga dà la priorità alla forma – seguendo, come scrive nella *Nota* conclusiva, ⁶³ il criterio della «fedeltà alla forma come unica forma di fedeltà» – ma la sua gerarchia coincide solo in parte con quella di Guerrini. La poetessa riconosce gli elementi costitutivi dello «splendore della poesia di Mallarmé» in due categorie di fenomeni formali: le ricorsività foniche (rime, allitterazioni, ripetizioni) e le ambiguità sintattiche. Per conservare questi elementi, dichiara di aver «fatto ricorso a tutti i vocabolari, sfruttato al massimo le risorse della lingua italiana, il suo lessico letterario e gli arcaismi», e fornisce anche un elenco dei dizionari che ha consultato e delle forme lessicali

⁶¹ S. MALLARMÉ, *Poesie e prose*, traduzioni di ADRIANO GUERRINI, cit., p. 3.

⁶² Ivi, p. 5.

⁶³ STÉPHANE MALLARMÉ, *Poesie*, traduzione di PATRIZIA VALDUGA, cit., p. 205-208.

che ha ricavato da ognuno. Nel lessico viene quindi individuato lo strumento privilegiato per restituire, nella traduzione, «la somma dello scarto mallarmeano»: una scelta non ovvia, che è stata giudicata anzi essa stessa «un deciso scarto rispetto a Mallarmé»,⁶⁴ il cui lessico poetico, basato essenzialmente sul dizionario Littré, non è caratterizzato dall'uso frequente di termini rari o arcaici. Il loro impiego diffuso, da parte di Valduga, si spiega però anche come conseguenza di scelte metriche particolarmente vincolanti (sebbene nella *Nota* non se ne parli). Nelle sue traduzioni, infatti, il rispetto del numero di versi dei testi originali si accompagna all'adozione di misure versali che, pur non essendo rigidamente isosillabiche, tendono a riprodurre o persino a ridurre le misure usate da Mallarmé: se agli *octosyllabes* corrispondono per lo più ottonari e novenari, i testi in alessandrini vengono tradotti in endecasillabi, talvolta mescolati a versi leggermente più lunghi (dodecasillabi, tredecasillabi, qualche doppio settenario), ma comunque prevalenti. Considerando la naturale difficoltà di mantenere nella traduzione italiana misure versali corrispondenti a quelle francesi – per le diverse caratteristiche delle due lingue, e per la peculiare densità della poesia mallarmeana –, è chiaro che l'adozione di misure persino più brevi assume i contorni di un'impresa eroica, e ha l'effetto di accentuare ulteriormente la concentrazione del dettato poetico. A questo si aggiunge il mantenimento della rima e, se la traduttrice si accontenta spesso di una rima imperfetta, ma comunque ben percepibile (in cui manca per esempio la corrispondenza della vocale tonica o di quella finale), ci sono però anche casi in cui arriva a replicare qualcuno dei *jeux de rime* tipici di Mallarmé.⁶⁵ Ecco quindi che si osserva, anche nella versione di *Brise marine*, la presenza di alcuni termini prettamente poetici, ma sillabicamente leggeri, come «ermo» (fr. «déserte», v. 6) e «acri spemi» (fr. «cruels espoirs», v. 11), o funzionali alla rima, come l'aggettivo sostantivato «alati» (per il semplice «oiseaux», v. 3). Ai vv. 2-3 si ha anche un esempio di contrazione sintattica, con la subordinata esplicita «que des oiseaux sont ivres», retta da «Je sens», che viene resa nella forma implicita «Sento ebbri [...] esser gli alati», resa ancor più forzata dalla posposizione del soggetto «gli alati» e dall'interposizione del complemento «fra schiuma ignota e cieli». Ma ci sono anche altri passaggi della traduzione in cui la sintassi risulta più complessa di quella del testo originale: al v. 5, «Niente il cuore terrà che il mare irrorà», la diversa disposizione degli elementi rende meno evidente la dipendenza della relativa da «il cuore» (suscitando il dubbio che dipenda invece da «niente»), mentre al v. 7, «Sul foglio vuoto che il bianco ripara», proprio la riproduzione della struttura sintattica del francese – che, a differenza dell'italiano, può contare sulla distinzione fra *que* e *qui* – fa sorgere il dubbio che il soggetto di «ripara» possa essere «foglio» anziché «bianco». E merita infine una menzione anche la «dondolante alberatura» del v. 9, che sembra un'apposizione anticipata di «steamer» e si sostituisce alla più semplice e lineare costruzione participiale del francese. Si tratta, peraltro, di una struttura sintattica effetti-

⁶⁴ LUCA BEVILACQUA, *Questioni di traduzione mallarmeana*, in *Stéphane Mallarmé. Un secolo di poesia*, a cura di GIULIA PAPOFF e GIGLIOLA ROCCA, Napoli, La Città del Sole 2004, pp. 241-242.

⁶⁵ Si può citare ad esempio la prima strofa di *Petit air (guerrier)*, dove il v. 1 «Ca me va hormis l'y taire» e il v. 3 «Un pantalon militaire» sono legati da una rima equivoca che Valduga riproduce traducendo con «Mi va s'è il dirlo sol dato» e «Pantaloni da soldato».

vamente adottata da Mallarmé in altri suoi testi:⁶⁶ la traduzione assume così un carattere persino più “mallarmeano” dell’originale.

Ancor più ardua si fa l’impresa dei traduttori di fronte a un testo come *A la nue accablante tu*: questo sonetto in *octosyllabes*, breve e densissimo, ripropone l’ambientazione marina tanto cara a Mallarmé – il naufragio, la schiuma, la sirena – ma in una forma che presenta tanti e tali elementi di ambiguità lessicale e sintattica da apparire una sfida impossibile per qualsiasi traduttore. Il testo è il seguente:

A la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
A même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu

Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mât dévêtu

Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout l’abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d’une sirène⁶⁷

La bibliografia dedicata all’esegesi di questa poesia è naturalmente vastissima e aperta a diverse proposte interpretative;⁶⁸ la maggior parte dei critici concorda comunque nel riconoscerle una struttura bipartita – in corrispondenza della congiunzione disgiuntiva «ou» del v. 9 – nella quale, di fronte a un paesaggio marino che porta i segni di un dramma recente, il poeta si interroga sulla natura di tale dramma, chiedendosi se si sia trattato del naufragio

⁶⁶ Cfr. PAUL BÉNICHOU, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard 1995, p. 89, dove si fa riferimento all’uso mallarmeano dell’*apposition anticipée*.

⁶⁷ STÉPHANE MALLARMÉ, *Poésies*, éd. Bertrand Marchal, cit., p. 71.

⁶⁸ Tra le numerosissime letture di questa poesia, citiamo almeno quelle ormai classiche di EMILIE NOULET, *Dix poèmes de Stéphane Mallarmé*, Lille, Giard-Genève, Groz 1948, pp. 130-138, e di BERTRAND MARCHAL, *Lecture de Mallarmé*, Paris, José Corti 1985, pp. 251-255 e, in ambito italiano, GIACOMO DEBENEDETTI, *L’ermetismo e Mallarmé* (1959), in ID., *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti 1974, pp. 11-32.

di una nave, affondata senza lasciare alcuna traccia, o se invece i flutti abbiano inghiottito soltanto una giovane sirena.⁶⁹

Fra i numerosi elementi di ambiguità del sonetto, se ne possono individuare almeno due particolarmente problematici sul piano sintattico: primo, la «A» iniziale del v. 1, che può essere interpretata come preposizione (non accentata perché maiuscola) che introduce il complemento «la nue accablante», oppure come terza persona singolare del verbo “avoir”, da legare a «tu», participio passato di “taire”⁷⁰; secondo, «cela» al v. 9, che può essere inteso come pronome dimostrativo o come passato remoto del verbo “celer”. A questi si possono aggiungere, sul piano lessicale, i casi di «basse» (v. 2), termine di volta in volta interpretato come aggettivo riferito a «nue» o come sostantivo (che potrebbe indicare un bassofondo roccioso), e di «à même» (v. 3), locuzione prepositiva con il significato di “direttamente” oppure inversione di «même à».

Sull’interpretazione di questi passi, i quattro traduttori qui considerati hanno assunto posizioni diverse:

Taciuto ha l’opprimente nube, scoglio
di lave e di basalto, agli echi schiavi
con una tromba senza più vigore,
quale naufragio sepolcrale (o schiuma
lo sai, ma ci riversi la tua bava)
soppresse infine la spogliata antenna,
tra quei relitti l’ultima a sparire,

o celò che, furente per mancanza
d’una orgogliosa perdizione, tutto
l’abisso scatenato invano avrebbe
sommerso avaramente in un biancore
di rapiti capelli lungo le acque
d’una sirena il puerile seno. (De Nardis)

La nube opprimente ha taciuto
scoglio di basalto e di lava
persino agli echi schiavi
d’una tromba senza virtù

qual sepolcrale naufragio
(tu lo sai, schiuma, e vi sbavi)
unico tra i relitti estremo
spazzò l’albero ignudo

⁶⁹ Cfr. E. NOULET, *Dix poèmes*, cit., pp. 137-138: «Le mer démontée, qu’aura-t-elle dévoré? Quelle réalité? Aucune. Une enfant chimérique. Pas même. *Un flanc...* Tout le poids du ciel (première strophe), toute la violence de la mer (deuxième et troisième strophe), toutes les forces unies du vent et de l’eau, ont concouru à anéantir ce qui existe à peine, la forme entrevue d’un mythe naissant».

⁷⁰ Non è invece in discussione il valore di «tu» (v. 1), che solo a un primo sguardo può essere preso per il pronome personale: a escludere questa interpretazione è la presenza poco oltre di un secondo «tu» (v. 5), indubbiamente pronome personale, e l’inaccettabilità della rima identica nella poesia mallarmea.

o ciò che furente, privato
d'un alto disastro ha sommerso
l'abisso vanamente spiegato

nella ciocca sparsa sì bianca
avaramente il fianco
fanciullo d'una sirena. (Frezza)

Al nembo che schiaccia taciuto
Basso di basalto e lave
A diritto degli echi schiavi
Da una tromba senza virtù

Che tombale naufragio (tu
Lo sai, schiuma, ma ci sbavi)
Relitto supremo tra i più
Annulla l'albero spogliato

O quel che assillato assente
Qualche perdizione eminente
Tutto il vano abisso spiegato

Nel bianco capello che mena
Avaramente avrà annegato
Un fianco infante di sirena (Valduga)

Alla nube opprimente, giù
Scoglio di basalto e di lava
Taciuto e pure l'eco schiava
D'una tuba senza virtù

Qual sepolcral naufragio (tu
Schiuma, vi bavi ma lo chiami)
Uno supremo tra i rottami
Abolisce la vela che fu

Oppure celò che d'ira anelo
Privo di qualche alto sfacelo
Tutto l'abisso vano emerso

Nella bianca chioma fluente
Avaramente avrà sommerso
Una sirena adolescente (Guerrini)

In un articolo del 1954 – uno dei suoi primi scritti su Mallarmé – De Nardis analizza e traduce proprio questo sonetto, considerandolo rappresentativo di «uno dei più rarefatti stadi della poetica mallarmeana», e si chiede se si tratti di «poesia o indovinello», concludendo che «poesia certamente ce n'è

[...], ma l'indovinello la vince». ⁷¹ Qualche anno dopo, riprendendo il testo dell'articolo nel suo volume *Mallarmé in Italia*, dichiara di concordare con Croce ⁷² e con coloro che vi avevano visto non tanto "poesia" quanto un «mero esercizio letterario». ⁷³ Questo punto di vista, comunque, non va a discapito della sua traduzione, che è caratterizzata, come quella di *Brise marine* (di pochi anni successiva), dall'uso dell'endecasillabo sciolto (a fronte però in questo caso di un verso breve come l'*octosyllabe*) e da una riorganizzazione del testo che si presenta composto di due strofe leggermente ineguali, la prima di 7 versi e la seconda di 6, corrispondenti rispettivamente alle quartine e alle terzine dell'originale: la nuova struttura strofica evidenzia quindi l'articolazione del discorso poetico e ne marca il principale snodo sintattico e semantico.

De Nardis sceglie di considerare «A» iniziale come ausiliare del passato prossimo "a tu" e «cela» del v. 9 come passato remoto di "celer", per cui la sua traduzione si articola intorno alla contrapposizione fra queste due voci verbali, segnalata dalla congiunzione disgiuntiva; inoltre, attribuisce a «basse» il valore di «scoglio» e all'espressione «à même» il significato di "direttamente" (che però non emerge nella traduzione). Anche all'interno delle strofe l'organizzazione lessicale e sintattica, insieme all'uso della punteggiatura (quasi completamente assente nell'originale), appare finalizzata a restituire il contenuto del testo nella forma più chiara possibile: quasi una parafrasi in endecasillabi. Così, nella prima strofa, ai vv. 1-3, gli elementi che compongono la prima quartina del testo francese vengono riportati nello stesso ordine, ma separati da virgole, mentre ai vv. 6-7 la traduzione anticipa il verbo «sopresse» (fr. «abolit») e il suo oggetto, «la spogliata antenna», rispetto all'apposizione di quest'ultimo, «tra quei relitti l'ultima a sparire». Nella seconda strofa, ai vv. 8-9, l'inserimento di due virgole assenti nel testo francese consente di isolare «furente per mancanza / d'una orgogliosa perdizione», chiarendo così la funzione di «furibond» come apposizione di «abîme» ed esplicitando il valore causale del complemento «faute / De quelque perdition haute», mentre ai vv. 10-13 il verbo «avrebbe sommerso» viene anticipato rispetto al complemento «in un biancore / di rapiti capelli». Inoltre, il traduttore opta per soluzioni lessicali che sciolgono – esplicitandole o precisandole – quelle francesi, come la perifrasi «l'ultima a sparire» per il francese «suprême», o gli aggettivi «orgogliosa» per «haute» e «scatenato» per «employé». Non mancano, infine, alcuni piccoli ampliamenti, che sembrano voler attribuire un tono più "poetico" ad alcune delle affermazioni contenute nell'originale, come «ci riversi la tua bava» per il semplice «y baves» (lett. "ci sbavi") e «un biancore di rapiti capelli» per il più concreto «le si blanc cheveux qui traîne».

La versione di Guerrini, composta negli stessi anni di quella di De Nardis, se ne differenzia innanzitutto nelle scelte metriche, mantenendo la struttura strofica e la misura versale dell'originale (si ha quindi un sonetto di novenari – per la verità con un paio di decasillabi ai vv. 8 e 9), e riproducendone anche le rime. La volontà, espressa come si è detto dallo stesso Guerrini, di privile-

⁷¹ L. DE NARDIS, *Del tradurre Mallarmé*, in «Idea. Settimanale di cultura», VI, 47, 21 novembre 1954, p. 4.

⁷² B. CROCE, *Il segreto di Mallarmé*, cit.

⁷³ LUIGI DE NARDIS, *Mallarmé in Italia*, Milano-Roma, Società Editrice Dante Alighieri 1957, p. 70.

giare la dimensione rimica e fonica rispetto alla lettera del testo, è testimoniata da numerose scelte traduttive: il caso più interessante è forse quello della rima tronca in *-u* che lega il primo e il quarto verso di ciascuna delle due quartine, esattamente come in francese; per mantenerla, conservandone anche il timbro, il traduttore inserisce in punta del v. 1 un avverbio, «giù», che non ha riscontro nel testo originale, e modifica il v. 8 spostando l'attenzione dall'albero spogliato della sua vela alla vela «che fu». Ma si possono fare molti altri esempi: dalla scelta di tradurre «laves» e «échos esclaves» al singolare, per mantenere la rima del francese, al verbo «chiami» (fr. «sais») in rima con «rottami», fino alla perifrasi altamente poetica «d'ira anelo» (fr. «furibond»), in rima con «sfacelo».

Scelte simili a quest'ultima, sul piano lessicale, si possono individuare naturalmente nella traduzione di Valduga, che usa alcuni sinonimi appartenenti però a un registro ben più elevato o più letterario, come qui «eminente» per «haute» e «menare» per «traîner», e addirittura «assillato» («infuriato, adirato, invelenito» secondo il Tommaseo)⁷⁴ per «furibond». Questo è un elemento comune alle traduzioni di Guerrini e Valduga, poiché è chiaro che l'uso di un vocabolario più ampio di quello mallarmeano – nella direzione della raffinatezza e della letterarietà – rappresenta una risorsa necessaria per il traduttore che si imponga di rispettare i vincoli imposti dal metro e dalla rima; e se in Valduga un lieve anisosillabismo, che mescola ai novenari dominanti alcuni ottonari (vv. 2, 6, 9), e la presenza in qualche caso di rime imperfette («lave» / «schiavi») o assonanze («taciuto» : «virtù») sembrano indicare, rispetto a Guerrini, una maggiore flessibilità, si tratta probabilmente di un'impressione illusoria. Da una parte, infatti, il minor rigore nella ricerca della rima è compensato da una particolare attenzione per le ricorrenze foniche interne ai versi: ne è un ottimo esempio la fortissima allitterazione di «assillato assente», che sostituisce e persino rafforza quella del francese «furibond faute» (v. 9), aggiungendovi anche la scelta di una costruzione sintattica rara e per la verità molto mallarmeana, una sorta di “ablativo assoluto” – «assente / qualche perdizione imminente» – a fronte della ben più comune espressione francese «faute de». Dall'altra parte, la compresenza di novenari e di versi più brevi, alla luce dell'intero volume delle traduzioni di Valduga, assume un significato diverso: quello di una vera e propria competizione con l'originale in termini di brevità e concentrazione espressiva, segnalata anche dall'uso di versi, quando possibile, persino più brevi di quelli francesi, anche di una sola sillaba (o di più, come nel caso dell'endecasillabo usato al posto dell'alessandrino).

È quindi solo apparente la somiglianza, su questo punto, con la versione di Frezza, che pure in questo caso mescola misure versali che vanno dal settenario (vv. 3, 8, 13) al decasillabo (v. 11), benché il novenario sia il verso più diffuso, e mantiene alcune rime imperfette («lava» / «schiavi») e assonanze («taciuto» / «virtù») derivate dal testo originale, aggiungendo anche una nuova rima perfetta, benché evidentemente grammaticale, ai vv. 9-11 («privato» : «spiegato»). I criteri che ispirano le due traduzioni rimangono comunque profondamente diversi, poiché la versione di Frezza appare orientata non tanto al mantenimento della tensione formale quanto alla ricostruzione del discorso poetico, ottenuta, come spiega lei stessa, «assorbendone [...] i

⁷⁴ S. MALLARMÉ, *Poesie*, traduzione di PATRIZIA VALDUGA, cit., p. 207.

modi espressivi, il gusto, i vizi e le manie»⁷⁵, assimilandoli e interiorizzandoli per poi restituirli in una forma che risulta effettivamente molto naturale. Nel commento, la traduttrice riconosce il suo debito nei confronti della «paziente esegesi» di De Nardis, ma se ne distacca anche in alcuni punti (in particolare, preferisce interpretare «cela» come dimostrativo, ritenendo poco convincente un passato remoto affiancato a un passato prossimo come «a tu»); soprattutto, non condivide la prospettiva di De Nardis che aveva visto in questo testo un puro esercizio letterario. Anzi, dichiara di apprezzare in modo particolare i testi più brevi ed enigmatici di Mallarmé, che le sembrano racchiudere «l'essenza più segreta della sua personalità poetica»,⁷⁶ e questo testo in particolare, poiché «il poeta ha voluto riprodurvi, in un gracile nodo emblematico, lo stesso grafico dell'esperienza tragico-ironica della propria poesia».⁷⁷

Accostandosi quindi a Mallarmé da posizioni diverse, con diverse disposizioni personali e poetiche, ciascun traduttore ha percepito l'estrema difficoltà del proprio compito – non a caso tutti parlano di “tentativi”, tutti riconoscono l'assurdità o l'impossibilità dell'impresa, e il fatto che «sempre, bisogna convenirne, qualcosa va perduto»⁷⁸ – e tuttavia ciascuno ha scelto, nell'inevitabile naufragio che la traduzione della sua poesia comporta, che cosa salvare. Così, la molteplicità e l'eterogeneità delle traduzioni di cui disponiamo rispecchia ed esalta la ricchezza dei testi originali, restituendone ogni volta aspetti diversi, e il confronto consente di coglierne al meglio le potenzialità, ritrovandovi il fascino della sirena intravista dal poeta.

⁷⁵ ID., *Poesie*, a cura di LUCIANA FREZZA, cit. p. VIII.

⁷⁶ *Idem*.

⁷⁷ *Ivi*, p. 318.

⁷⁸ L. BEVILACQUA, *Questioni di traduzione mallarmeana*, cit., p. 237.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

I. TRADUZIONI

- BEMPORAD, GIOVANNA, *Esercizi. Poesie e traduzioni*, Venezia, Urbani & Pettenello 1948.
- BETOCCHI, CARLO (a cura di), *Festa d'amore: le più belle poesie d'amore di tutti i tempi e di tutti i paesi*, Firenze, Vallecchi 1952.
- CARDILE, ENRICO, *Il poema di Stéphane Mallarmé*, Napoli, Trinchera 1920.
- DAL FABBRO, BENIAMINO, *La sera armoniosa e altre poesie*, Milano, Rosa & Ballo 1944.
- DE MICHELIS, EURIALO, *Imitazioni*, Faenza, F.lli Lega 1951.
- DE NARDIS, LUIGI, *Traduzioni da Stéphane Mallarmé*, in «Stagione», V, 19-20, aprile-settembre 1959, pp. 3-5.
- ERRANTE, VINCENZO (a cura di), *Parnassiani e simbolisti francesi*, Firenze, Sansoni 1953.
- ERRANTE, VINCENZO ed EMILIO MARIANO (a cura di), *Orfeo. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani*, Firenze, Sansoni 1949.
- FUSERO, CLEMENTE (a cura di), *I poeti maledetti: Verlaine, Corbière, Rimbaud, Mallarmé*, Milano, Dall'Oglio 1955.
- LUZI, MARIO, *Da Mallarmé (Le vierge, le vivace)*, in «Tuttolibri», IV, 31, 12 agosto 1978.
- ID., *La Cordigliera delle Ande e altri testi tradotti*, Torino, Einaudi 1983.
- ID., *Mario Luzi traduce Stéphane Mallarmé (Quand l'ombre menaçait)*, in «Lingua e Letteratura», I, 1, novembre 1983, pp. 84-85.
- MALLARMÉ, STÉPHANE, *Erodiade e il pomeriggio d'un fauno*, recati in versi italiani da DOMENICO RICCI, Orvieto, Marsili 1915.
- ID., *Poesie scelte*, tradotte in prosa italiana da ALFREDO TRISTIZIA, Orvieto, Marsili 1915.
- ID., *Versi e prose*, prima traduzione italiana di FILIPPO TOMMASO MARINETTI, Milano, Istituto Editoriale Italiano 1916.
- ID., *Versi e prose*, traduzione di DECIO CINTI, Milano, Modernissima 1921.
- ID., *Il pomeriggio d'un fauno*, preludio e traduzione di LUCA PIGNATO, Messina, Edizioni di "Secolo Nostro" 1939.
- ID., *L'Après-midi d'un faune*, preceduto dalla *Genesi dell'Après-midi d'un faune* di Charly Guyot, traduzione con testo a fronte di ALESSANDRO PARRONCHI, Firenze, Il Fiore 1945.
- ID., *Il pomeriggio d'un fauno*, a cura di ALESSANDRO PARRONCHI, Firenze, Fussi 1946.
- ID., *Quattro poesie*, traduzione di VITTORIO PAGANO, Lecce, Edizioni "Libera Voce" 1946.
- ID., *Poesie*, a cura di ELISA MICHEL FRISIA, Milano, M.A. Dentì, 1946.
- ID., *Il Monologo, L'Improvisato e il Pomeriggio d'un Fauno*, a cura di ALESSANDRO PARRONCHI, Firenze, Fussi-Sansoni 1951.
- ID., *Opere scelte*, a cura di LUIGI DE NARDIS, Parma, Guanda 1961.
- ID., *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, traduzione e nota a cura di FRANCESCO PISELLI, Padova, Rebellato 1961.
- ID., *Opere. Poemi in prosa e opera critica*, prefazione di MARIO LUZI, traduzione, note esegetiche, cronologia e bibliografia a cura di FRANCESCO PISELLI, Milano, Lerici 1963.

- ID., *Tutte le poesie e prose scelte*, a cura di LUIGI DE NARDIS, Parma, Guanda 1966.
- ID., *Poesie*, a cura di LUCIANA FREZZA, Milano, Feltrinelli 1966.
- ID., *Tutte le poesie*, traduzione e cura di MASSIMO GRILLANDI, Roma, Newton Compton 1974.
- ID., *Sonetti*, traduzione e cura di COSIMO ORTESTA, Milano, Guanda 1980.
- ID., *Poesia e prosa*, a cura di COSIMO ORTESTA, con una introduzione di JAQUELINE RISSET, Milano, Guanda 1982.
- ID., *Poesie*, traduzione di PATRIZIA VALDUGA, introduzione di JACQUES DERRIDA, con uno scritto di PAUL VALERY, Milano, Mondadori 1991.
- ID., *Poesie e prose*, traduzione di ADRIANO GUERRINI e VALERIA RAMACCIOTTI, introduzione e note di VALERIA RAMACCIOTTI, Milano, Garzanti 1992.
- ID., *Un colpo di dadi mai abolirà il caso*, traduzione di MAURIZIO CUCCHI, Milano, Scheiwiller 2003.
- ID., *Le nozze di Erodiate. Mistero*, traduzione e cura di LUCA BEVILACQUA, Palermo, Edizioni Novecento 1997.
- ID., *Poesie*, a cura di LUCA BEVILACQUA, traduzione di CHETRO DE CAROLIS, Venezia, Marsilio 2017.
- NICOLETTI, GIANNI (a cura di), *Poeti maledetti dell'Ottocento francese*, Torino, UTET 1954.
- PAGANO, VITTORIO (a cura di), *Antologia dei poeti maledetti*, s.l., Edizioni de "L'Albero" 1957.
- ID., *Poeti tradotti o commentati*, in «Libera Voce», V, 24, settembre 1947, p. 6.
- PICA, VITTORIO, *Dai "Poemucci di prosa" di St. Mallarmé*, in «Fortunio», III, 27, 13 luglio 1890.
- ID., *Due poemucci di Mallarmé*, in «Fortunio», I, 18, 16 dicembre 1888.
- ID., *Poemucci in prosa (Dal francese di Stefano Mallarmé)*, in «Il Marzocco», I, 25, 19 luglio 1896.
- SOFFICI, ARDENGO, *Conflitto*, in «Lacerba», III, 12, 20 marzo 1915.
- SOFFICI, ARDENGO, *Il demone dell'analogia*, in «Lacerba», II, 15, 1 agosto 1914.
- UNGARETTI, GIUSEPPE, *Vita d'un uomo*, Milano, Mondadori 1948.
- VALERI, DIEGO, *Il Simbolismo francese da Nerval a De Régnier*, Padova, Liviana 1954.
- ID., *Lirici francesi*, Milano, Mondadori 1960.

2. TESTI CRITICI

- BÉNICHOU, PAUL, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard 1995.
- BEVILACQUA, LUCA, *Questioni di traduzione mallarmeana*, in *Stéphane Mallarmé. Un secolo di poesia*, a cura di GIULIA PAPOFF e GIGLIOLA ROCCA, Napoli, La Città del Sole 2004, pp. 241-242.
- BO, CARLO, *Mallarmé*, Milano, Rosa & Ballo 1945.
- CONTINI, GIANFRANCO, *Sulle trasformazioni dell'Après-midi d'un Faune (1948)*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi 1970, pp. 53-65.
- CROCE, BENEDETTO, *Il segreto di Mallarmé (1949)*, in ID., *Lecture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, Laterza 1950, pp. 158-167.
- ID., *Intorno al Mallarmé*, in «La Critica», 31, 1933, pp. 241-250.

- DE NARDIS, LUIGI, *Impressionismo di Mallarmé*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1957.
- ID., *L'ironia di Mallarmé*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1962.
- ID., *Mallarmé in Italia*, Milano-Roma, Società Editrice Dante Alighieri 1957.
- DEBENEDETTI, GIACOMO, *L'ermetismo e Mallarmé* (1959), in ID., *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti 1974.
- DI MARCANTONIO, ALESSIA, *Esistere poeticamente accanto. Luigi De Nardis traduttore di Mallarmé*, in *Interpretare e tradurre: studi in onore di Luigi De Nardis*, a cura di VITO CAROFIGLIO et al., Napoli, Bibliopolis 2000, pp. 483-495.
- ERBA, LUCIANO, *Mezzo secolo di traduzioni dal francese in Italia (1900-1950)*, in ID., *Huysmans e la liturgia e alcune note di letteratura francese contemporanea*, Bari, Adriatica Editrice 1971.
- FONGARÒ, ANTOINE, *Note pour la bibliographie de Mallarmé en Italie*, in «Studi francesi», 10, 1960, pp. 89-94.
- FORTINI, FRANCO, *Prefazione*, in Stéphane MALLARMÉ, *Versi e prose*, traduzione di FILIPPO TOMMASO MARINETTI, Torino, Einaudi 1987.
- GALAVOTTI, JACOPO e GIACOMO MORBIATO, *Una sola digressione ininterrotta. Cosimo Ortosta poeta e traduttore*, Padova, Padova University Press 2021.
- GIOVINE, SARA, «*Trouver une langue*». *Forme e stili della traduzione di Rimbaud in Italia*, Padova, Padova University Press 2022.
- GRATA, GIULIA, *Poeti lettori di poeti. Sondaggi sulla letteratura francese in Italia oltre l'ermetismo*, Pisa, Edizioni ETS 2016.
- LUZI, MARIO, *Studio su Mallarmé*, Firenze, Sansoni 1952.
- MACRÌ, ORESTE, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di FRANCO BUFFONI, Milano, Guerini e Associati 1989, pp. 243-250.
- MALLARMÉ, STÉPHANE, *Oeuvres complètes*, éd. HENRI MONDOR et GEORGES JEAN-AUBRY, Paris, Gallimard 1945.
- ID., *Poésies*, éd. BERTRAND MARCHAL, Paris, Gallimard 1992.
- MANIGRASSO, LEONARDO, *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze, Firenze University Press 2013.
- MARCHAL, BERTRAND, *Lecture de Mallarmé*, Paris, José Corti 1985.
- MILIUCCI, FABRIZIO, *La poesia francese in Italia tra Ungaretti e Fortini*, in «Ticentre», IX, 2018, pp. 425-432.
- NOULET, EMILIE, *Dix poèmes de Stéphane Mallarmé*, Lille, Giard – Genève, Groz 1948.
- ORGANTE, LAURA, *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)*, Padova, libreriauniversitaria.it 2018.
- PICA, VITTORIO, *All'avanguardia*, Napoli, Pierrò 1890.
- ID., *I Moderni Bizantini: Stéphane Mallarmé*, in «Gazzetta Letteraria Artistica e Scientifica», 20-27 novembre e 4 dicembre 1886 (poi in ID., *Letteratura d'eccezione*, Milano, Baldini Castoldi & C. 1898, pp. 95-207).
- PIETROMARCHI, LUCA, *Carlo Bo: la grande lezione su/di Mallarmé*, in «Studi Urbinati B. Scienze umane e sociali», LXXXII, 2012, pp. 59-68.
- PISELLI, FRANCESCO, *Mallarmé e l'estetica*, Milano, Mursia 1969.
- ROCCHI, PATRIZIA, *Un épisode de la bataille du décadentisme. Les Conversazioni della Domenica (1897-1898) de Girolamo Ragusa Moletti*, Firenze, Sansoni – Paris, Didier 1976.

TOPPAN, LAURA, *L'intraducibile' mallarmeano. Il "Fauno" di Luzi*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di ANNA DOLFI, Roma, Bulzoni 2004, pp. 573-590.
 ID., *Le chinois: Luzi critico e traduttore di Mallarmé*, Pesaro, Metauro 2006.



PAROLE CHIAVE

Mallarmé, traduzione, traduzione poetica



NOTIZIE DELL'AUTORE

Elena Coppo si è formata all'Università di Padova, dove ha conseguito il dottorato nel 2019 ed è stata assegnista di ricerca fra il 2021 e il 2023. I suoi interessi di ricerca vertono sull'analisi linguistica, stilistica e metrica del testo poetico, con particolare riferimento alla poesia italiana e francese del XIX e XX secolo, e sulla traduzione letteraria. È autrice del volume *La nascita del verso libero fra Italia e Francia* (Padova University Press, 2022).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ELENA COPPO, *Relitti di un naufragio*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 22 (2024)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

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



DER UMWERFENDE SÄNGER
IL GELSOMINO DI GIANNI RODARI IN AUSTRIA
TRA TRADUZIONE E RISCrittURA:
L'EDIZIONE JUGEND & VOLK DEL 1983

GIOVANNI GIRI – *Università di Firenze*

Nel 1983, tre anni dopo la morte di Gianni Rodari, l'editore austriaco Jugend & Volk pubblica *Hilfe, Benjamin singt! Abenteuer eines umwerfenden Sängers*, terza versione in lingua tedesca, in ordine cronologico, del suo romanzo-favola *Gelsomino nel paese dei bugiardi*, edito in Italia nel 1958 da Editori Riuniti. La traduzione austriaca segue quella del 1961 di Egon Wiszniewsky per Kinderbuchverlag di Berlino e la versione del 1966 di Ruth Wright per Thienemann Verlag di Stoccarda. È pertanto la prima e unica a essere pubblicata postuma. La versione Jugend & Volk, firmata da Hilde Leiter, presenta rispetto alle altre numerose anomalie a vari livelli: traduttivo, linguistico, strutturale. Il contributo tratteggia in una breve introduzione la ricezione delle opere di Rodari nei paesi di lingua tedesca, con particolare riferimento a *Gelsomino nel paese dei bugiardi* e agli altri romanzi-favola dell'autore. Il corpo del contributo analizza la resa della traduttrice in chiave grammaticale, semantica e più in generale traduttologica, considerando le deformazioni principali e ponendole a confronto, laddove necessario, con le versioni precedenti, oltre che con l'originale rodariano. Nell'analisi verranno poste continuamente domande sugli atteggiamenti della traduttrice nei confronti dei problemi posti dal testo italiano, nel tentativo di individuare scelte ricorrenti e tendenze divergenti o convergenti radicate, tanto di natura inconsapevole quanto frutto di scelte volute, talora al limite della riscrittura. La conclusione si propone di ricostruire la posizione del testo tedesco di Hilde Leiter nella «microcostellazione» dei *Gelsomini* in lingua tedesca, tanto in termini di manifestazione traduttiva quanto nell'ambito della ricezione rodariana nell'area germanofona.

In 1983, three years after Gianni Rodari's death, the Austrian Jugend & Volk published *Hilfe, Benjamin singt! Abenteuer eines umwerfenden Sängers*, the third German-language version, in chronological order, of his novel-fable *Gelsomino nel paese dei bugiardi*, published in Italy in 1958 by Editori Riuniti. The Austrian translation follows the 1961 translation by Egon Wiszniewsky for Kinderbuchverlag (East Berlin) and the 1966 version by Ruth Wright for Thienemann Verlag (Stuttgart). It is therefore the first and only one to be published posthumously. The Jugend & Volk version by Hilde Leiter presents numerous anomalies at various levels: translational, linguistic, structural. In a brief introduction, the contribution outlines the reception of Rodari's works in German-speaking countries, with particular reference to *Gelsomino nel paese dei bugiardi* and the author's other novels. The body of the contribution analyses the translator's rendition from a linguistic, semantic and more generally translational perspective, considering the main deformations and comparing them, where necessary, with earlier versions, as well as with Rodari's original. The analysis will continually question the translator's attitudes towards the problems posed by the Italian text, in an attempt to identify recurring choices and divergent or convergent tendencies, either of an unconscious nature or the result of intentional choices, which sometimes border on rewriting. The conclusion proposes to reconstruct the position of Hilde Leiter's German text in the "micro-constellation" of *Gelsomini* in German, both in terms of its translation manifestation and in the context of its reception in the German-speaking countries.

I GIANNI RODARI NELLE DUE GERMANIE

La ricezione dell'opera di Gianni Rodari (1920-1980) nei paesi di lingua tedesca rappresenta un fenomeno culturale ed editoriale curioso: è infatti possibile classificarla secondo due direttrici distinte. Quella (iniziata nel 1954) delle opere che vengono pubblicate prima nella DDR e che poi, in qualche caso, arrivano anche nella BRD e quella (inaugurata un decennio più tardi, nel 1964) delle opere tradotte prima a Ovest e poi – sporadicamente e in versioni a dir poco condensate – a Est. Esaminando proprio questo scenario, Gina Weinkauff scrive:

Die deutsche Rezeption Gianni Rodaris begann in der DDR und konzentrierte sich auf sein Frühwerk, das wiederum im Westen nicht wahrgenommen wurde. Auf diese Weise wurde Rodari zwar in Ost und West rezipiert aber jeweils so selektiv, dass der unbefangene Leser bisweilen fast den Eindruck gewinnen könnte, er habe mit zwei verschiedenen Autoren zu tun, die zufälligerweise den gleichen Namen tragen.¹

Le condizioni politico-culturali delle due Germanie fanno sì che i lettori tedeschi scoprono sottoinsieme diversi della produzione dell'autore di Omegna. Uno dei fattori alla base di questa ricezione differenziata sta senz'altro nella convinta partecipazione alle attività culturali e soprattutto editoriali del Partito Comunista Italiano, di cui Rodari farà parte dagli anni Quaranta fino alla fine dei suoi giorni. I primi lettori di lingua tedesca che fanno la conoscenza di Gianni Rodari sono quelli della DDR, nel 1954, anno in cui Kinderbuchverlag pubblica *Zwiebelchen*, traduzione tedesca delle *Avventure di Cipollino*, romanzo-favola uscito in Italia già nel 1951 per le Edizioni di Cultura Sociale (casa editrice romana vicina al PCI la cui fusione con Edizioni Rinascita, nel 1953, darà vita a Editori Riuniti). La seguente tabella illustra le opere tradotte dall'una e dall'altra parte del Muro tra il 1954 e la caduta di quest'ultimo:

¹ [«La ricezione tedesca di Gianni Rodari ebbe inizio nella DDR e si concentrò sulle sue prime opere, che a Ovest non arrivarono mai. In questo modo, però, Rodari venne recepito a Est e a Ovest in maniera così selettiva che l'ignaro lettore, a volte, potrebbe avere quasi l'impressione di avere a che fare con due autori diversi che, solo per puro caso, hanno lo stesso nome»], GINA WEINKAUFF, *Tante storie per giocare. Gianni Rodari im deutschen Sprachraum*, in «Jahrbuch für internationale Germanistik» 2 (2008), p. 108. Mia traduzione.

Anno	BRD	DDR
1954		<i>Zwiebelchen (Le avventure di Cipollino)</i>
1961		<i>Gelsomino im Lande der Lügner (Gelsomino nel paese dei bugiardi)</i>
1964	<i>Gutenachtgeschichten am Telefon (Favole al telefono)</i>	
1966	<i>Gelsomino im Lande der Lügner (Gelsomino nel paese dei bugiardi)</i>	
1968	<i>Das fliegende Riesending (La torta in cielo)</i>	
1969	<i>Von Planeten und Himmelbunden (Il pianeta degli alberi di Natale)</i>	<i>Ein Wölkenkratzer auf See (Venti storie più una)</i>
1970		<i>Das fliegende Riesending (La torta in cielo)</i>
1972		<i>Kopfblumen (Filastrucche in cielo e in terra)</i>
1973		<i>Fabrstuhl zu den Sternen und andere Geschichten am Telefon (Favole al telefono)</i>
1974	<i>Die Geschäfte des Mr. Cat (Gli affari del Signor Gatto)</i>	
1975	<i>Hallo, hier ist Papa! (Favole al telefono)</i>	
1979	<i>Der Zaubertrommler (Tante storie per giocare)</i>	
1980		<i>Der blaue Pfeil (La Freccia Azzurra)</i>
1982	<i>Die Sirenenbraut (Novelle fatte a macchina / Il gioco dei quattro cantoni)</i>	
1983	<i>Die Nase des Königs (A toccare il naso del re)</i>	

Come si può notare dalla tabella, i lettori della Germania Est sono i primi a scoprire i romanzi più “sociali” di Rodari, *Le avventure di Cipollino* e *Gelsomino nel paese dei bugiardi*. L’unico a “scavalcare il Muro” è *Gelsomino*, di cui parleremo ampiamente nelle prossime pagine. *Cipollino*, dal canto suo, ha un successo a dir poco dirompente in tutta l’Unione Sovietica e nei paesi del

Patto di Varsavia.² Il messaggio del “normale cittadino” Cipollino che lotta contro i potenti e quello della verità opposta alla menzogna, al centro di *Gelsomino nel paese dei bugiardi*, rappresentano messaggi pedagogici importanti per chi gestisce la cultura nel blocco socialista. Nel 1969, in un numero della rivista «Beiträge zur Kinder- und Jugendliteratur» diretta dallo scrittore e funzionario Gerhard Holtz-Baumert, proprio quest’ultimo racconta:

Im Jahre 1954 stieß ich als Redakteur einer Kinderzeitschrift auf der Suche nach einer unterhaltsamen, aber nicht seichten Geschichte in der sowjetischen Zeitschrift ‚Pionier‘ auf eine, die sogleich durch die amüsanten Illustrationen Sutejews auffiel. Der beschlagene Leser weiß natürlich sofort, worum es sich handelt, um Cipollino, das unbesiegbare Zwiebelchen.³

Tradotti i due romanzi tra la metà degli anni Cinquanta e l’inizio degli anni Sessanta, si registra un buco di ben otto anni, in cui a Est non esce più nulla dell’autore italiano. Le pubblicazioni di Rodari riprendono a fine anni Sessanta, ma con titoli già usciti a Ovest, oppure propongono titoli del Rodari poeta della fantasia (come *Kopfblumen*, edizione dimezzata delle *Filastrocche in cielo e in terra*⁴). L’ultima traduzione di Rodari pubblicata nella storia della Germania Est è un altro romanzo “sociale”, *La Freccia Azzurra*, tradotto per la prima e unica volta in tedesco da Egon Wiszniewsky.

Osservando invece la lista di titoli tradotti prima nella BRD, si nota un’attenzione molto minore alle opere “sociali” di Rodari, e una molto maggiore nei confronti di quelle la cui dominante è rappresentata dalla fantasia e dal surreale (una su tutte le *Favole al telefono*, che escono in due edizioni, la prima tedesca in assoluto del 1964, ma con 36 favole su 70, la seconda del 1975 con sole 11 storie⁵). Le eccezioni sono costituite dalla traduzione, con cinque anni di ritardo rispetto alla DDR, di *Gelsomino nel paese dei bugiardi* nel 1966 e, due anni dopo, di *Das fliegende Riesending* (*La torta in cielo*).

² Cfr. ANNA ROBERTI, *Cipollino nel paese dei Soviet. La fortuna di Gianni Rodari in URSS (e in Russia)*, Torino, Lindau 2020; G. WEINKAUFF, *Tante storie per giocare*, cit., pp. 112-113.

³ [«Nel 1954, da redattore di una rivista per ragazzi, mentre cercavo una storia divertente ma non troppo banale, mi imbattei, nella rivista sovietica ‘Pionier’, in una che mi colpì anche per le spassose illustrazioni di Suteev. Il lettore esperto, ovviamente, avrà capito subito di quale storia si trattava: di Cipollino, dell’invincibile *Zwiebelchen*»] GERHARD HOLTZ-BAUMERT, *Einiges Wenige über Rodari*, in «Beiträge zur Kinder- und Jugendliteratur» 13 (1969), pp. 78-86; G. WEINKAUFF, *Tante storie per giocare*, cit., p. 114. Mia traduzione.

⁴ Cfr. GIOVANNI GIRI, *Stelle senza nome. Le «Filastrocche in cielo e in terra» di Gianni Rodari nella DDR*, in *Agón. Dialogo e conflitto nelle lingue, nelle culture e nelle letterature*, a cura di ROMINA VERGARI, GIOVANNI GIRI, FERNANDO FUNARI, Città di Castello, I libri di Emil 2023, http://doi.org/10.17457/9788866804659_AGON.PDF, pp. 122-151.

⁵ Per una traduzione integrale delle *Favole al telefono* in tedesco si dovrà attendere l’edizione Fischer, quasi quarant’anni dopo: GIANNI RODARI, *Gutenachtgeschichten am Telefon*, Frankfurt am Main, Fischer 2012, Übers. v. Ulrike Schimming.

2 L'AUSTRIA COME TERZO POLO DI RICEZIONE RODARIANA

La riflessione sulla ricezione di Rodari nelle due Germanie allontana tuttavia l'attenzione dalle sue manifestazioni negli altri paesi di lingua tedesca: Svizzera e Austria. In realtà la prima non offre spunti di interesse, dal momento che l'unico contributo svizzero al tema di questo paragrafo è la coproduzione insieme a Italia, Germania e Lussemburgo del lungometraggio animato *La freccia azzurra* di Enzo D'Alò, nel 1996, basato sull'omonimo romanzo.⁶

Per quanto riguarda l'Austria, invece, il paese germanofono più all'avanguardia nel campo della *Kinder- und Jugendliteratur*, l'opera di Rodari acquista popolarità a partire dal 1968 con la pubblicazione, da parte dell'editore Jungbrunnen di Vienna, di *Flip im Fernsehen*, versione tedesca di *Gip nel televisore e altre storie in orbita* firmata da Eugenia Martinez e Lucia Binder.⁷ Qualche anno dopo, la casa editrice viennese Jugend & Volk è la prima a tradurre in tedesco *Tante storie per giocare*, nel 1976 (l'edizione Rowohlt del 1979 è una riedizione della versione di Gundl Herrnsstadt-Steinmetz, edita originariamente proprio da Jugend & Volk).⁸ La casa editrice progressista viennese darà alle stampe, nel 1982, l'unica versione tedesca del romanzo di Rodari *C'era due volte il barone Lamberto ovvero I misteri dell'isola di San Giulio* con il titolo *Zweimal Lamberto. Oder das Geheimnis der Insel San Giulio*, per la traduzione di Susanne Scholl.

Nel 1983, dopo le versioni di Egon Wiszniewsky nel 1961 e di Ruth Wright del 1966, Jugend & Volk decide di riproporre in una nuova traduzione *Gelsomino nel paese dei bugiardi*. In questo contesto va anche ricordato che *Hilfe, Benjamin singt!* rappresenta la prima edizione tedesca di *Gelsomino* dopo il grande successo in Unione Sovietica, tra la fine del 1977 e l'inizio del 1978, del telefilm musicale in due puntate di Tamara Lisician (1923-2009) *Волшебный голос Джельсомино* (*Volshebnyy golos Dzhelsomino*, titolo internazionale *The Miracle Voice of Gelsomino*).

A prendersi carico di tradurre *Gelsomino* per Jugend & Volk è Hilde Leiter (1925-2015), molto nota come illustratrice e moglie del direttore di produzione della casa editrice Helmut Leiter (1926-1990), anche lui scrittore, più popolare con lo pseudonimo di Hans Domenego. Nella Jugend & Volk di Helmut Leiter vengono pubblicati testi rilevanti per la *Kinder- und Jugendliteratur* austriaca, compresa Christine Nöstlinger, forse la più importante e prolifica autrice della letteratura per ragazzi di lingua tedesca. Hilde Leiter illustra e contribuisce a molti volumi, a volte insieme al marito, altre volte insieme ad altri autori e ad altre autrici, o cura antologie come *Werwiewas. Das Lexikon für Kinder*, del 1980. Firma inoltre numerosi contributi per

⁶ Del film esiste anche una versione doppiata in *Schweizerdeutsch*: <https://www.youtube.com/watch?v=Q5CjlgAeCMg>.

⁷ GIANNI RODARI, *Gip nel televisore e altre storie in orbita*, Milano, Mursia 1967; ID., *Flip im Fernsehen*, Wien, Jungbrunnen 1968, Übers. v. Eugenia Martinez und Lucia Binder.

⁸ ID., *Der Zaubertrommler. 15 Geschichten mit 45 Schlüsseln*, Wien, Jugend & Volk 1976, Übers. v. Gundl Herrnsstadt-Steinmetz.

libri scolastici.⁹ Il 1983 è l'ultimo anno in cui Helmut Leiter collabora con Jugend & Volk: in seguito continuerà la sua carriera di scrittore.

A realizzare la versione tedesca di *Gelsomino* nel 1983 non è una traduttrice di professione: per Hilde Leiter questa sarà l'unica traduzione della carriera. È la prima e unica versione di *Gelsomino nel paese dei bugiardi* pubblicata dopo la morte di Gianni Rodari, avvenuta nel 1980.

3 *GELSOMINO NEL PAESE DEI BUGIARDI*

Nella produzione letteraria di Rodari, alla voce «Romanzi», il primato della popolarità e della ricezione internazionale, anche per i motivi elencati poc'anzi, spetta senz'altro a *Le avventure di Cipollino*, pubblicato nella sua prima versione nel 1951 (con il titolo *Il romanzo di Cipollino*). Parlando proprio dei romanzi dell'autore di Omegna, Pino Boero scrive:

Senza enfasi retoriche Rodari assume atteggiamenti radicali nei confronti della forma «canonica» dei generi letterari, in particolare di quelli legati alla narrativa: le sue «favole», le «novelle», le «storie» non «accettano» il confine delle classificazioni e sembrano sempre in procinto di straripare, di invadere altri territori magari lontani dalla tradizione letteraria: le sue favole più che a intenzioni didascaliche rinviano fin dal titolo alla moderna forma orale della comunicazione telefonica, le sue novelle sono «fatte a macchina», le sue storie sono costruite «per giocare»... Non è un caso, quindi, che la narrazione romanzesca, che, almeno nella sua caratterizzazione ottocentesca, poteva contare su procedimenti definiti quali la completezza delle trama, dei personaggi, degli ambienti, venga raramente utilizzata da Rodari e risulti sempre sul punto di implodere sotto l'azione di una serie diversificata di stimoli «esterni», dalla volontà dell'autore di essere ugualmente incisivo nella definizione di tutti i personaggi alla necessità di una rapidità espositiva, che male si sarebbe accordata con l'ampio respiro del romanzo.¹⁰

La riflessione di Boero vale senza dubbio anche per *Gelsomino nel paese dei bugiardi*, pubblicato nel 1958 da Editori Riuniti con le illustrazioni di Raul Verdini. Analogamente alle *Avventure di Cipollino*, anche *Gelsomino* rispecchia l'atmosfera che si respira in Italia alla fine degli anni Cinquanta. Lo fa notare anche Vanessa Roghi che, parlando delle opere della seconda metà del decennio, scrive:

Opere che lette accanto agli articoli di «Avanguardia» per l'appunto confermano quanto Rodari stesso pensa di sé: «io finora sono riuscito a parlare solo per favole, anche, per così dire, moralmente robuste; ma la presa diretta con la realtà mi scappa sotto i piedi». Non sarà sempre così

⁹ ILSE KOROTIN (Hrsg.), *biografi.A. Lexikon österreichischer Frauen. Band 02*, Wien/Köln/Weimar, Böhlau 2016, p. 1957; SUSANNE BLUMESBERGER, *Handbuch der österreichischen Kinder- und Jugendbuchautorinnen. Band 2*, Wien/Köln/Weimar, Böhlau 2014, pp. 667-670.

¹⁰ PINO BOERO, *Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari*, San Dorligo della Valle, Einaudi Ragazzi 2020, p. 93.

ma certo è che di questa prima parte degli anni Cinquanta restano, più degli articoli, le favole e le filastrocche a raccontare un paese complesso, il paese dei prepotenti, i Limone e Pomodoro, ma anche del giovane Cipollino, dei piccoli vagabondi e dell'alluvione del Polesine, il paese dei mestieri che hanno odori e colori, delle ferrovie che servono per viaggiare e scoprire l'Italia a volte bella, a volte no.¹¹

La storia di *Gelsomino nel paese dei bugiardi* è la tipica trama di un romanzo-favola ricco di elementi iperbolici e altamente surreali: il protagonista ha una voce potentissima, in grado di distruggere oggetti, deviare traiettorie, far cadere frutti dagli alberi. Una voce che gli crea anche non pochi problemi. È per questo che si vede costretto a trasferirsi in un altro paese, dove avvengono strane cose: le cartolerie vendono cibo, per pagare nei negozi occorrono soldi falsi e nessuno chiama le cose con il loro nome. Gelsomino incontra un gatto, Zoppino (ha tre zampe), nato dal disegno di una bambina sul muro grazie alla potenza della voce di Gelsomino. Il protagonista viene a sapere che quel paese è governato da Giacomone, ex pirata che ha nascosto la sua disdicevole carriera imponendo per legge la menzogna. Il re Giacomone, in realtà, è calvo e indossa sempre una parrucca dai colori sgargianti. Il romanzo è popolato di personaggi curiosi, come lo strampalato pittore Bananito, i cui disegni prendono vita, e che cerca di rimediare alla zampa in meno di Zoppino. O il maestro Domisol, che dirige il teatro cittadino e decide di far esibire il cantante Gelsomino dalla voce portentosa. Talmente portentosa che finisce per demolire completamente il teatro. In fuga dopo il disastro combinato, Gelsomino incontra anche Benvenuto-Mai seduto, un cenciaino che sembra molto vecchio ma in realtà è un bambino. Ogni volta che si siede, infatti, invecchia a vista d'occhio. Sullo sfondo di una perpetua lotta del regime di Giacomone contro la verità, il sovrano decide di nominare ministro Bananito nella speranza che possa dipingergli dei capelli veri. Quando invece al pittore viene proposto di dipingere cannoni, per dichiarare guerra a un paese vicino, questi si rifiuta e viene imprigionato in un manicomio (dove sono reclusi tutti quelli che dicono la verità). Nello stesso manicomio sono rinchiusi anche Zia Pannocchia, un'anziana signora che ha in casa sette gatti e che non può sopportare che (nella menzogna) abbaino come cani, e Romoletta, la bambina che un giorno ha disegnato Zoppino con un gessetto. Il gatto riesce a liberare la donna e la ragazzina anche grazie al sacrificio di Benvenuto-Mai seduto, che si lascia morire sedendosi insieme a una guardia per distrarla. Poi Gelsomino rade al suolo il manicomio con un urlo per liberare Bananito. La distruzione coinvolge anche il palazzo reale di Giacomone, che fugge. La guerra contro il paese vicino viene alla fine trasformata, grazie a Gelsomino, in una partita di calcio.

Come emerge da questa brevissima sintesi, ricorrono molti elementi caratteristici della favola. La narrazione di Rodari assomiglia sempre molto a un racconto orale che, talora, include interventi della voce narrante rivolti a chi legge. I capitoli del romanzo non hanno numerazione ma recano tutti un titolo di due versi decasillabi, novenari o endecasillabi rimati (il primo si intitola: «Gelsomino risponde all'appello, / segna una rete; poi viene il bello»).

¹¹ VANESSA ROGHI, *Lezioni di Fantastica. Storia di Gianni Rodari*, Bari/Roma, Laterza 2020, p.146. La citazione di Rodari è tratta da MARCELLO ARGILLI, *Gianni Rodari*, Torino, Einaudi 1990, pp. 94 segg.

4 UNA RITRADUZIONE “IN INCOGNITO”

Seppur godendo di una popolarità nei paesi socialisti leggermente minore rispetto al “collega” *Cipollino*, è curioso constatare come un testo che potremmo definire marginale nell’immaginario legato a Gianni Rodari arrivi nel 1983 alla terza traduzione nella stessa lingua. Un privilegio di cui pochissime opere dello scrittore di Omegna possono godere.

Se dobbiamo quindi inquadrare il testo al centro della nostra analisi come una ritraduzione, sono necessarie alcune riflessioni. Lawrence Venuti scrive:

Retranslations typically highlight the translator’s intentionality because they are designed to make an appreciable difference. The retranslator’s intention is to interpret the source text according to a different set of values so as to bring about a new and different reception for that text in the translating culture. The retranslator is likely to be aware, then, not only of the competing interpretations inscribed in the source text by a previous version and by the retranslation, but also of the linguistic and cultural norms that give rise to these interpretations, such as literary canons and dominant discursive strategies. A retranslator may aim to maintain, revise, or displace norms [...] ¹²

Venuti solleva alcune questioni interessanti per la nostra indagine: chi ritraduce vuole affermare la propria lettura differente del testo rispetto ai modelli preesistenti. Che in questo caso sarebbero *Gelsomino im Lande der Lügner* tradotto da Egon Wiszniewsky e pubblicato da Kinderbuchverlag nel 1961 e l’omonima versione di Ruth Wright edita da Thienemann Verlag nel 1966.

Va poi sottolineato l’aspetto economico dell’operazione: Jugend & Volk decide non di acquistare una traduzione già esistente (a un costo minore), ma di far ritradurre il testo, segno della volontà di offrire una nuova lettura del romanzo. Ma c’è un altro aspetto che, parlando di ritraduzioni, Lawrence Venuti evidenzia:

A retranslation is sometimes accompanied by a more immediate form of intertextuality, paratexts, which signal its status as a retranslation and make explicit the competing interpretation that the retranslator has tried to inscribe in the source text. Paratexts are supplementary materials that may include introductions and afterwords, annotations and commentaries, the endorsements of academic specialists and the publisher’s advertising copy. ¹³

Una ritraduzione, secondo Venuti, deve farsi riconoscere in quanto tale, dunque presentare la sua interpretazione concorrente mantenendo un legame di (seppur critica) analogia tanto con l’originale quanto con le altre even-

¹² LAWRENCE VENUTI, *Translation Changes Everything. Theory and Practice*, London/New York, Routledge 2013, p. 100.

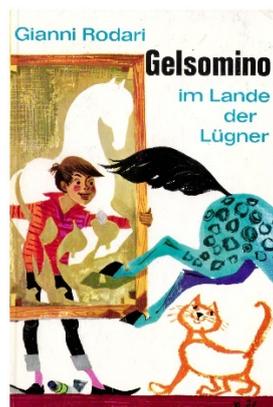
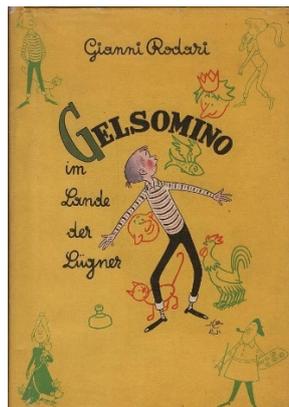
¹³ Ivi, p. 105.

tuali traduzioni. Il mantenimento di questo legame può essere affidato ai paratesti.

Nel nostro caso, notiamo già alcune rilevanti anomalie, a cominciare dal titolo, dalle illustrazioni e dalla copertina. Dal volume *Jugend & Volk*, infatti, è impossibile riconoscere alcunché, a prima vista. Il titolo dell'edizione è *Hilfe, Benjamin singt. Abenteuer eines umwerfenden Sängers. Eine sehr erstaunliche Geschichte von Gianni Rodari*, il che mette l'edizione *Jugend & Volk* in aperto contrasto con le edizioni Kinderbuchverlag del 1961 e Thienemann del 1966, intitolate entrambe *Gelsomino im Lande der Lügner*. Nessun riferimento al nome del protagonista, che risulta modificato, e nemmeno al «paese dei bugiardi», che costituisce il nucleo fantastico (e in piccola parte anche ideologico) dell'originale rodariano. A venire esplicitato nel titolo dell'edizione austriaca è il canto («singt») del protagonista, foriero non certo di armonia e serenità («Hilfe» e «umwerfend»). Altro elemento sottolineato dal titolo dell'edizione del 1983 è il carattere stupefacente, straordinario della storia («eine sehr erstaunliche Geschichte»). Dunque un titolo più informativo rispetto all'originale e alle precedenti versioni, che si limitavano a nominare il protagonista e il teatro delle sue avventure.

Altro aspetto che distingue la versione austriaca è costituito dalle illustrazioni, realizzate appositamente per il volume dal celebre autore e illustratore Franz Sales Sklenitzka. Le edizioni Kinderbuchverlag e Thienemann degli anni Sessanta riprendevano invece le illustrazioni originali di Raul Verdini, il che indica una maggiore volontà di distaccarsi dal volume di Editori Riuniti anche dal punto di vista grafico.

La copertina di *Hilfe – Benjamin singt* è realizzata anch'essa da Franz Sales Sklenitzka, e raffigura il protagonista che, cantando, demolisce il manicomio, momento chiave del romanzo. Il volume Kinderbuchverlag del 1961 ha in copertina una semplice illustrazione di Raul Verdini che rappresenta Gelsomino al centro, tra gli altri personaggi del romanzo, mentre l'edizione Thienemann del 1966 ha una copertina realizzata dal grafico, disegnatore e illustratore Nikolaus Plump (1923-1980), che raffigura il momento in cui il cavallo dipinto dal pittore Bananito prende vita e si stacca dalla tela sotto gli occhi di Gelsomino e Zoppino. La seguente tabella mostra, da sinistra a destra, le copertine delle edizioni Kinderbuchverlag, Thienemann e *Jugend & Volk*:



Analizzando questi elementi sembra quasi che, con il passare del tempo, le traduzioni di *Gelsomino* si vadano allontanando dall'originale: la versione del 1961 mantiene titolo, illustrazioni e copertina, quella del 1966 mantiene titolo e illustrazioni, ma la copertina è affidata a un altro illustratore, quella del 1983 non mantiene più il titolo e vengono modificate tanto le illustrazioni quanto la mano che realizza la copertina.

L'edizione Jugend & Volk ha, in quarta di copertina, una breve nota biografica di Gianni Rodari e una citazione tratta dal passo che descrive la distruzione del manicomio (illustrata in copertina). Le edizioni Kinderbuchverlag e Thienemann sono prive di questo genere di paratesti: nessuna introduzione, nessuna nota biografica, nessuna postfazione, nessuna quarta di copertina.

C'è però da registrare una differenza rilevante per quarto riguarda un'appendice: *Gelsomino nel paese dei bugiardi* vede una sezione finale intitolata «Le canzoni di Gelsomino», che comprende venti filastrocche, alcune composte appositamente per il romanzo (e dedicate ai suoi personaggi), altre tratte dal repertorio che aveva fornito materiale tra l'altro per *Il libro delle filastrocche* del 1951 e che approderanno anche all'interno delle celebri *Filastrocche in cielo e in terra* del 1960. Questa sezione, seppur ridotta a sole sedici filastrocche (e intitolata «*Gelsominos Lieder*»), viene mantenuta nell'edizione Kinderbuchverlag, «resa liberamente» («*nachgedichtet*» e non «*übersetzt*») dal traduttore e autore Martin Remané (1901-1995). Nell'edizione Thienemann del 1966 questa sezione viene del tutto eliminata. Così come viene eliminata anche in *Hilfe – Benjamin singt*.

Emerge dunque un aspetto singolare: esaminando i paratesti, la ritraduzione edita da Jugend & Volk nel 1983 sembra quasi “nascondersi”, sfuggire al modello teorizzato da Venuti, ed evitare qualsiasi riferimento troppo esplicito al prototesto, persino nel titolo.

5 DA GELSOMINO A BENJAMIN

Per esaminare la traduzione di Hilde Leiter riteniamo utile prendere come parametro di riferimento il sistema di variabili ideato da Andrew Chesterman nel 1998.¹⁴ Lo studioso britannico dell'Università di Helsinki ha formulato un set di variabili sulla base delle quali è possibile esaminare qualsiasi traduzioni rispetto all'originale.

Chesterman suddivide le variabili in quattro gruppi (A, B, C e D). Il gruppo A comprende sei variabili legate all'equivalenza tra prototesto e metatesto: A₁ (*Function*), A₂ (*Content*), A₃ (*Form*), A₄ (*Style*), A₅ (*Source-text revision*) e A₆ (*Status*); il gruppo B conta tre variabili riferite alla lingua del metatesto: B₁ (*Acceptability*), B₂ (*Localized or not?*) e B₃ (*Matched or not?*); il gruppo C contiene variabili legate al traduttore: C₁ (*Visibility*), C₂ (*Individual or team?*), C₃ (*Native speaker?*), C₄ (*Professional translator or not?*); il gruppo D comprende tre variabili legate a circostanze e limiti particolari imposti alla traduzione: D₁ (*Space*), D₂ (*Medium*) e D₃ (*Time*).

Non tutte le variabili di Chesterman servono al nostro scopo. Esse sono infatti concepite anche per l'analisi di testi che non hanno nulla a che fare con la letteratura, e tanto meno con la letteratura per ragazzi.

¹⁴ ANDREW CHESTERMAN, *Causes, Translations, Effect*, in «Target» 10, 2 (1998), pp. 201-230.

Per questo motivo, le variabili più indicative per la nostra analisi sono senz'altro quelle dei gruppi A (*Equivalence variables*) e B (*Target-language variables*), oltre alla variabile C₁ (*Visibility*) relativa al gruppo delle *Translator variables*. Ci limiteremo d'ora in avanti all'esame di queste, lasciando da parte le altre per le quali i dati di cui disponiamo non sono sufficienti a fornire risposte minimamente esaustive.

La variabile A₁ (*Function*) intende verificare se il testo di arrivo ha la stessa funzione comunicativa del testo di partenza. *Hilfe – Benjamin singt* ha sicuramente la stessa funzione di *Gelsomino nel paese dei bugiardi* e anche delle due versioni tedesche precedenti del romanzo rodariano, entrambe intitolate *Gelsomino im Lande der Lügner*. Tutti e tre i testi si rivolgono a un pubblico di bambini e ragazzi, per quanto la forma (A₃) e lo stile (A₄) dei testi di Rodari impongono una riflessione, che vedremo tra breve.

La seconda variabile del primo gruppo, legata al contenuto (A₂), indica se la traduzione rende tutto il contenuto dell'originale o se ci sono tagli, aggiunte o discrepanze rispetto a quest'ultimo. In *Hilfe – Benjamin singt* le disparità di contenuto rispetto all'originale non sono poche. Abbiamo già detto della scomparsa dell'appendice finale con le canzoni di Gelsomino, presente in formato ridotto nell'edizione Kinderbuchverlag del 1961 e assente anche nell'edizione "occidentale" di Thienemann del 1966, tradotta da Ruth Wright.

Volendo iniziare dalle differenze macroscopiche, *Hilfe – Benjamin singt* non presenta l'intero ultimo capitolo, in cui si scopre che Giacomone ha dichiarato guerra a un paese vicino, guerra che, su proposta di Gelsomino, viene tramutata in una partita di calcio. Si tratta probabilmente della mancanza più pesante dell'edizione Jugend & Volk, che la distingue dalle precedenti, in ciascuna delle quali il finale del romanzo rimane intatto. L'eliminazione dell'ultimo capitolo spinge a chiedersi se l'editore non veda forse il tema della guerra come un tabù, magari attribuendo al volume un pubblico ideale di lettori differente rispetto a quello di *Gelsomino nel paese dei bugiardi*, in cui la guerra viene comunque tematizzata ma resa innocua dalla sua "sostituzione" con la partita di calcio. Maggiori perplessità sorgono dalla constatazione che, tuttavia, all'interno della versione di Leiter, il tema della guerra non viene del tutto rimosso: nel passo seguente il re Giacomone e i suoi generali chiedono a Bananito di disegnare dei cannoni per espandere il loro territorio:

Anche i generali masticavano rospi: – Ecco qua, dicevano, – abbiamo finalmente sotto mano un tipo come questo pittore e cosa gli facciamo fare? Frittate, polli alla diavola, sacchetti di patate fritte, tavolette di cioccolata. Cannoni ci vorrebbero, cannoni: potremmo allestire un esercito invincibile e ingrandire il regno!¹⁵

Auch die Generäle schluckten bittere Pillen: „Jetzt heben wir“, sagten, „jetzt haben wir endlich einen Typ wie diesen Maler, und was läßt man ihn machen? Omeletten, Hühner in Pfeffersoße, Tüten voll Pommes frites, Schokoladen aller Art. – Kanonen brauchen wir! Kanonen! Wir könnten eine unbesiegbare Armee aufbauen und unser Königreich vergrößern“.¹⁶

¹⁵ G. RODARI, *Opere*, Milano, Mondadori 2020, p. 516.

¹⁶ ID., *Hilfe – Benjamin singt*, cit., p. 109.

Nel romanzo vi sono altri tagli, alcuni dei quali coinvolgono passi in cui la voce narrante si rivolge direttamente ai lettori, come il seguente:

A un certo punto la squadra del paese, spinta dalle grida infuocate dei suoi sostenitori, passò all'attacco. (Io non so bene che cosa significhi «passare all'attacco», perché non conosco il gioco del calcio: sono cose che Gelsomino mi ha raccontate con queste parole, ma voi certo capirete, se siete lettori di giornali sportivi). / - Forza! Forza! – gridavano dunque i tifosi.¹⁷

Da, gerade begann seine Mannschaft einen Angriff, und alle Anhänger heulten auf und schrien: „Vorwärts! Hoppauf!“¹⁸

All'eliminazione completa dell'appendice con le «Canzoni di Gelsomino» si aggiunge quella di una breve filastrocca che Gelsomino e Zoppino leggono in un giornale:

Gelsomino e Zoppino si divertirono per un pezzo a leggere «Il perfetto bugiardo». C'era anche una pagina letteraria, nella quale era stampata la seguente poesia: / Un cuoco di Pistoia / diceva ad un ramarro: / «Sapessi tu che gioia / mangiare un paracarro! / E dopo aver mangiato / sapessi com'è bello / pulirsi i denti col martello / «Non c'è la risposta del ramarro» commentò Zoppino. «Ma me la immagino: lo debbono aver sentito sghignazzare dagli Appennini alle Ande». / Nell'ultima pagina, in fondo all'ultima colonna, c'era una breve notizia intitolata semplicemente *Smentita*.¹⁹

Benjamin und Hinko lasen den „Perfekten Lügner“ von vorne bis hinten und hatten dabei viel zu lachen. Auf der letzten Seite fanden sie eine Überschrift: „Berichtigungen“.²⁰

In alcuni passi, più che a tagli, si assiste a una vera e propria riscrittura di interi paragrafi, come nel seguente esempio:

Un altro sì, ma Gelsomino no: era leale, lui, sincero come l'acqua limpida. E così crebbe fino a diventare un giovanotto, non tanto alto, per la verità: anzi, più piccolo che alto, più magro che grasso, un tipo adatto a portare il suo nome, un ometto che se gli avessero dato un nome meno leggero sarebbe diventato gobbo per la fatica di portarlo. Non era più uno scolaro, da un pezzo, ma un contadino, e tale sarebbe rimasto, e non

¹⁷ ID., *Opere*, cit., p. 432. Mie evidenziazioni.

¹⁸ ID., *Hilfe – Benjamin singt*, cit., p. 10.

¹⁹ ID., *Opere*, cit., p. 490.

²⁰ ID., *Hilfe – Benjamin singt*, cit., p. 82.

ci sarebbe nessuna storia speciale da raccontare su di lui, se non gli fosse capitata la spiacevole avventura, che adesso conoscerete.²¹

Ja, ein anderer. Aber nicht Benjamin. Er war sein Leben lang ein anständiger Kerl. So wuchs er heran, wuchs aus der Schule heraus, war ein junger Mann. Er war noch jung, als seine Eltern starben. Da zog er aufs Land, auf einen einsamen Hof, wo er kaum jemanden mit seiner Stimme störte. Nicht einmal in der Nacht; denn seine Stimme hatte die Gewohnheit, sich nachts mitunter selbständig zu machen und ein Lied zu singen, wenn er träumte. / Benjamin war nicht sehr groß, er war eher klein, eher dünn als dick, ein Bursche, dem man nicht viel aufladen durfte, wenn er nicht bucklig werden sollte.²²

L'immagine del nome troppo pesante viene cancellata e resa molto vaga. Inoltre vengono anticipate informazioni che, nell'originale, vengono fornite più avanti (come quella relativa alla morte dei genitori di Gelsomino). Al termine del passo sparisce di nuovo il coinvolgimento dei lettori da parte della voce narrante.

Un altro passo del romanzo in cui avviene un lavoro di riscrittura analogo, stavolta con un taglio di circa un'intera pagina rispetto all'originale, è quello che ripercorre la vita di Benvenuto – Mai seduto. Una riscrittura che riduce al minimo i riferimenti alla morte del padre di Benvenuto.

Il fatto che la morte possa essere, dopo la guerra, un altro tema tabù per l'edizione Jugend & Volk è confermato dall'estrema riduzione dell'episodio della morte proprio di Benvenuto – Mai seduto, che si sacrifica a restare seduto pur di distrarre una guardia e così facendo invecchia e muore. In *Gelsomino nel paese dei bugiardi* il diciottesimo capitolo si intitola proprio «Date l'ultimo saluto / a Benvenuto – Mai seduto». In *Hilfe – Benjamin singt*, al contrario, la morte di Benvenuto e gli omaggi che gli altri personaggi gli tributano vengono condensati (da tre pagine a una quindicina di frasi) e incorporati al capitolo precedente, il diciassettesimo, intitolato «*Jetzt läuft Hinko um sein Leben / und bleibt an der Säule kleben*» (nell'originale rodariano questo capitolo è intitolato «In fin del capitolo Zoppino / ridiventa un disegno»).

Se finora abbiamo analizzato i tagli, all'interno del volume si riscontrano anche non poche aggiunte, alcune delle quali di notevole lunghezza. Già nelle prime pagine si incontra la seguente:

Le sirene, ormai, erano diventate inutili, e difatti furono fatte arrugginire. / Quando ebbe sei anni Gelsomino andò a scuola. Il maestro fece l'appello, e arrivato alla lettera «g» chiamò: / - Gelsomino!²³

Die Sirenen waren daher unnütz, seit es Benjamin gab, man ließ sie verrosten. / Benjamins Stimme war bald stadtbekannt. Seinen Eltern machte sie viel Sorge, und wie andere Mütter und Väter ihre Kinder

²¹ ID., *Opere*, cit., pp. 432seg.

²² ID., *Hilfe – Benjamin singt*, cit., p. 12.

²³ ID., *Opere*, cit., p. 429.

ermahnen: „Halt dich gerade!“ oder „Schneuz dich!“, so hieß es bei Benjamin immer: „Sprich leise!“ / Als Benjamin sechs Jahre alt war, kam er in die Schule. Der Lehrer war neu in der Gegend, er wußte noch nichts von Benjamin und rief die Kinder nach dem Alphabet auf. Als er bei B angekommen war, rief er: „Benjamin!“²⁴

Difficile comprendere la *ratio* e il criterio delle aggiunte: tra i testi di teoria della traduzione che cercano di spiegarne i motivi c'è un articolo di Katharina Reiß del 1982, che a sua volta riprende uno studio di Göte Klingberg del 1974.²⁵ Le ragioni per cui chi traduce libri per bambini e ragazzi aggiunge testo (*Verlängerung bzw. Zusätze*) sono, per Reiß e Klingberg, essenzialmente cinque: *Ausschmückungen* (abbellimenti), *logische Erklärung* (spiegazione logica), *Verdeutlichungen* (chiarimenti), *pädagogische Erwägungen* (considerazioni pedagogiche), *Verniedlichung oder Sentimentalisierung* (banalizzazione o sentimentalizzazione).

In alcuni passi, come quello appena citato, in cui vengono aggiunte informazioni di contorno, che aggiungono poco al più grande disegno narrativo, non è semplice capire le motivazioni e talora sembra di essere di fronte a veri e propri slanci autoriali, nel tentativo di personalizzare il testo.

A volte le aggiunte sono minime e, pur avendo la funzione di spiegare la situazione, appaiono pressoché inutili: nel passo in cui Gelsomino/Benjamin scopre che nei negozi del paese dei bugiardi si paga soltanto con denaro falso si legge:

Lo sa che cosa c'è per gli spacciatori di monete buone? La prigione! / «Ma io...» / «Lei non alzi tanto la voce, che non sono sordo! [...]»²⁶

Sie wissen ja, was darauf steht, wenn man gute Münzen verbreitet. Das Gefängnis! / «Aber ich...» / Die Fruchtsaftflaschen im Regal begannen bedrohlich zu klirren. / «Ich bitte Sie, Ihre Stimme nicht zu erheben, ich bin nicht taub [...]»²⁷

A volte vengono aggiunti interi e corposi passi descrittivi o narrativi, in un vero e proprio lavoro di riscrittura, come nel seguente passo in cui Gelsomino capisce come funziona il paese dei bugiardi:

Gli uccelli continuavano a cantare ciascuno nel suo verso, e qualche volta la gente li guardava con malinconia. / «Beati loro» sospirava la

²⁴ ID., *Hilfe – Benjamin singt*, cit., p. 8. Mie evidenziazioni.

²⁵ KATHARINA REISS, *Zur Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern*, in «Lebende Sprachen» 27, 1 (1982), pp. 7-13; GÖTE KLINGBERG, *Översättningarna av barn- och ungdomsböcker: en metodisk förundersökning*, Göteborg, Lärarhögskolan 1974.

²⁶ G. RODARI, *Opere*, cit., pp. 440seg.

²⁷ ID., *Hilfe – Benjamin singt*, cit., p. 21. Mie evidenziazioni.

gente, «nessuno gli può dare la multa». / Ascoltando il racconto di Zoppino, Gelsomino era diventato sempre più triste.²⁸

Die Vögel sangen wie immer, jeder pfiß nach seiner Art, und so manches Mal schauten die Leute mit Schwermut zu ihnen hinauf. «Die Glücklichen», seufzten sie, «niemand kann sie bestrafen». / Das ging nun schon viele Jahre so. Die Großmütter und Großväter erinnerten sich noch gut an die alten Zeiten, da Milch noch Milch war und ein Pirat eben ein Pirat war. Ihre Söhne und Töchter wußten das nicht mehr so genau, aber sie wußten aus den Erzählungen der Älteren, wie das einmal war, als es im Land noch nicht von Polizisten wimmelte, als man noch nicht ständig Angst vor Schnüfflern haben mußte. Und die Kinder, die konnten sich gar nicht vorstellen, wie herrlich das war, als noch nicht der «Ehrenmann» Jakob regierte. / Jakob war alt geworden. Zur Beherrschung des Staates und seiner Bürger dienten ihm außer der Polizei Tausende Schnüffler, Spitzel, Spione, die ihm alles meldeten, was im Land geschah. Er selber ging nur selten aus dem Schloß. So kam es, daß er sich mit der Zeit einbildete, sein Volk liebe ihn, es verehere ihn. Seine Hofleute redeten ihm das auch fleißig ein. Dann und wann trat er auf den Balkon hinaus, ließ sich feiern und hielt eine seiner vielen Reden. Da stand er dann oben, war dick und schwer und schwitzte, und das Schönste an ihm war sein langes, gewelltes, orangefarbenes Haar. Und wenn er von seinen berühmten Taten erzählte – von der Entdeckung des Windes oder seiner Erfindung der Abendröte – mußten alle laut applaudieren und mit Fähnchen winken. / Auch seine Minister und Hofleute waren alt geworden. Einst waren sie als Piraten wild, rauh und unrasiert, hinterhältig und grausam gewesen. Jetzt trugen sie glänzende Uniformen oder reich verzierte Kleider, waren stets rasiert und parfümiert, die meisten von ihnen hüstelten vornehm – aber hinterhältig und grausam waren sie noch immer. / Benjamin war während der Erzählung Hinkos immer bedrückter geworden.²⁹

La traduttrice (o la redazione di *Jugend & Volk*) ritiene necessario aggiungere tutto questo testo, con il chiaro scopo di chiarire il contesto ai lettori. Siamo tuttavia oltre il limite della riscrittura: qui la traduttrice si fa “autrice” e crea *ex novo* un frammento di romanzo che in originale non esisteva.

La riscrittura talora oblitera alcuni elementi chiave della narrazione rodariana, come nel seguente esempio, tratto dal passo in cui il maestro Domisol sente Gelsomino cantare e viene preso dall'entusiasmo:

Baciava e ribaciava Gelsomino, corse a prendere una sciarpa per proteggergli la gola dalle correnti d'aria, poi lo fece accomodare in sala da pranzo e gli servì un pasto che sarebbe bastato a sfamare dieci disoccupati.³⁰

²⁸ ID., *Opere*, cit., p. 448.

²⁹ ID., *Hilfe – Benjamin singt*, cit., pp. 29-30. Mie evidenziazioni.

³⁰ ID., *Opere*, cit., p. 474. Mie evidenziazioni.

Domisol verschwand in der Küche, man hörte ihn mit Schüsseln und Töpfen klappern, und dann führte er Benjamin ins Speisezimmer und trug ihm Speisen auf, die für zehn Hungrige genügt hätten.³¹

Anche questo passo, seppur non accorciato, risulta riscritto, annullando i baci di Domisol (forse ritenuti sconvenienti) e il riferimento “sociale” ai disoccupati, sostituiti da semplici affamati.

Un timido tentativo di compensazione delle perdite si osserva nel capitolo che descrive il debutto di Gelsomino/Benjamin al Teatro comunale:

Era una canzoncina del suo paese, dalle parole abbastanza comuni e un tantino bislacche (leggete in fondo al volume una scelta delle sue canzoni), ma Gelsomino la cantava con tanto sentimento che ben presto in tutto il teatro ci fu un grande sventolio di fazzoletti [...]³²

Als erstes sang er ein Volkslied aus seiner Heimat, die Worte waren sehr einfach und das Ganze ein wenig kurios, aber Benjamin sang mit so viel Gefühl, daß schon bald im ganzen Theater die Taschentücher zu flattern begannen: / «In der ersten Tasche ein Tüchlein nur, / in der zweiten ein winziger Talisman, / die Geldbörse in der dritten dann - / von Geld aber hint und vorn keine Spur». / Das Publikum konnte gar nicht schnell genug seine Tränen der Rührung trocknen.³³

La versione di Hilde Leiter inserisce questa breve filastrocca nel corpo del romanzo facendola figurare come il testo della canzone strappalacrime intonata da Benjamin (laddove nell'originale rodariano c'è un rimando all'appendice con le «Canzoni»): si tratta in realtà della traduzione del brevissimo componimento «Le tasche di Gelsomino», unica sopravvissuta all'interno di *Hilfe – Benjamin singt* (seppure con schema rimico modificato da ABCB a ABBA) delle venti «Canzoni di Gelsomino»:

Prima tasca il fazzoletto, / seconda tasca il portafortuna, / terza tasca il portamonete, / ma di monete non ce n'è una.³⁴

Talvolta le aggiunte riguardano persino il discorso diretto e assecondano l'aspetto surreale del testo:

³¹ ID., *Hilfe – Benjamin singt*, cit., p. 58. Mie evidenziazioni.

³² ID., *Opere*, cit., p. 477.

³³ ID., *Hilfe – Benjamin singt*, cit., p. 63. Mie evidenziazioni.

³⁴ ID., *Opere*, cit., p. 555.

Ben presto la gente imparò che se si voleva qualcosa da Bananito bisognava chiamarla col suo nome vero, quello proibito. / Lo scandalo dei cortigiani era al colmo [...]³⁵

Da kapierten die Leute nach und nach, daß sie all das, was sie von Bananerich gemalt haben wollten, mit dem richtigen Wort verlangen mußten. / «Ein Paar Schuhe –», verlangte einer, verbesserte sich aber sofort und sagte: «Nein, ich wollte sagen, ein Paar – heiße Würste». / Jetzt war die Aufregung der Hofleute auf dem Höhepunkt.³⁶

In alcuni passi Hilde Leiter diventa imprevedibilmente “più rodariana di Rodari”, in altri si allontana in maniera più o meno comprensibile dal prototesto.

5.3 FORMA E STILE

Le variabili A₃ e A₄ di Chesterman (*Form e Style*) concentrano la comparazione tra prototesto e metatesto sul mezzo linguistico e narrativo.

Una delle discrepanze più evidenti è data dalla sintassi: una delle caratteristiche della lingua di Gianni Rodari è la costruzione di periodi sintetici ma dotati di un certo grado di complessità, elemento che non viene sempre ben visto nella narrativa per bambini e ragazzi a causa della minore leggibilità che impone. Si tratta di uno stile che permette ai testi di Rodari di essere letti con interesse tanto da giovanissimi quanto da adulti.

Nella traduzione di Hilde Leiter questo aspetto dell'originale viene gestito sempre con l'occhio alla fruibilità del testo. Eloquentemente e altamente esemplificativo è l'incipit del romanzo:

Questa è la storia di Gelsomino, come egli stesso me l'ha raccontata: per ascoltarla tutta sono quasi diventato sordo, nonostante mi fossi cacciato nelle orecchie un mezzo chilogrammo di bambagia. La voce di Gelsomino, infatti, è così squillante, che quando egli parla, per modo di dire, «sottovoce», lo possono sentire anche i passeggeri degli aeroplani a reazione, a diecimila metri di altezza sul livello del mare e dalla testa di Gelsomino.³⁷

Das ist die Geschichte von Benjamin. Er hat sie mir selbst erzählt. Beim Zuhören bin ich fast taub geworden, obwohl ich mir ein halbes Kilo Watte in die Ohren gestopft hatte. Benjamins Stimme klingt nämlich nicht, sie tönt nicht, sie schmettert. Wenn er nur ganz „leise“ spricht und ein Düsenflugzeug zehntausend Meter hoch über seinen Kopf hinwegfliegt, können die Passagiere verstehen, was er sagt, Wort für Wort.³⁸

³⁵ ID., *Opere*, cit., p. 516.

³⁶ ID., *Hilfe – Benjamin singt*, cit., pp. 108-109. Mie evidenziazioni.

³⁷ ID., *Opere*, cit. p. 429.

³⁸ ID., *Hilfe – Benjamin singt*, cit., p. 7.

In un passo così breve vediamo come i punti fermi vengano raddoppiati (due di *Gelsomino* contro i quattro di *Benjamin*). Inoltre l'originale è suddiviso in tre periodi, composti complessivamente da otto proposizioni, di cui tre principali e cinque subordinate (una addirittura di secondo grado). La versione tedesca conta invece cinque periodi composti da un totale di undici proposizioni, di cui sette principali e quattro subordinate (tutte di primo grado).

Si individuano dunque due chiare tendenze della traduttrice, che si confermano per l'intero testo: la prima punta a frammentare i periodi di Rodari, con conseguente aumento del loro numero; la seconda a ridurne notevolmente la componente ipotattica a favore di strutture paratattiche.

Un rapido conteggio limitato al primo capitolo indica la presenza di 56 punti fermi del testo originale contro i 92 della traduzione di Hilde Leiter, la quale privilegia periodi brevi e dalla struttura pressoché elementare.

5.4. HILDE LEITER “RILEGGE” GIANNI RODARI

La variabile A₅ di Chesterman, denominata *Source-text revision* prende in esame quelle situazioni in cui chi traduce “corregge” per così dire il testo originale. Naturalmente rientrano in questa analisi anche tutti i tagli e le aggiunte che abbiamo analizzato nei paragrafi 5.2.1 e 5.2.2.

Qui ci limiteremo a osservare le altre modifiche di tipo strutturale, a cominciare dalla differente disposizione dei capitoli.

Proprio la suddivisione in capitoli subisce, nella versione Jugend & Volk, un trattamento abbastanza curioso: la traduttrice (o forse la redazione della casa editrice) decide di modificarne l'ordine. Nella seguente tabella sono riportati i titoli (distici rimati) dei capitoli di *Gelsomino nel paese dei bugiardi* e di *Hilfe – Benjamin singt*:

	<i>GELSOMINO NEL PAESE DEI BUGIARDI</i>	<i>HILFE – BENJAMIN SINGT</i>
1	Gelsomino risponde all'appello, segna una rete; poi viene il bello	Benjamin stellt sich hier vor Und schießt beim Fußballspiel ein Tor
2	Al vicinato non far sapere che la tua voce matura le pere	Benjamin, der kann durch Singen Birnen rasch zum Reifen bringen
3	Qui assisterete con Gelsomino alla nascita di Zoppino	Ein Mauerkater wird geboren mit drei Pfoten, Schwanz und Ohren
4	Storia breve ma senza riguardi del paese dei bugiardi	Von einer Tante, die bestimmt auf Lügen keine Rücksicht nimmt
5	Zoppino scopre per combinazione le cento parrucche di re Giacomone	Der schlaue Hinko hat entdeckt, was unter Jakobs Haaren steckt
6	Prima un discorso sfortunato poi Zoppino è catturato	Hinko wird jetzt eingesperrt, doch das ist nicht der Rede wert
7	Qui Zoppino senza esitare insegna ai gatti a miagolare	Werden sich die Katzen trauen, so wie Hinko zu miauen?

8	<u>Bananito, pittore di cartello</u> lascia il pennello e prende il coltello	<u>Der Maestro ist begeistert,</u> wie Benjamin die Töne meistert
9	Gelsomino canta in cantina con Domisol, maestro in rovina	Benjamin singt ungeniert, der Maestro ist ruiniert
10	Gelsomino canta in scena, con Domisol, maestro in pena	<u>Banannerich, beinah Professor,</u> vertauscht den Pinsel mit dem Messer
11	Se un pittore sa il suo mestiere Le cose belle diventano vere	Maler, die sich drauf verstehen, lassen die Welt durchs Zimmer gehen
12	Qui Zoppino legge il giornale E all'ultima pagina resta male	Hinko liest im Zeitungsblatt, was Benjamin zu fürchten hat
13	Nel paese della bugia La verità è una malattia	Wer hierzuland die Wahrheit spricht, steht gleich vorm Polizeigericht
14	Udrete la storia e l'accaduto Di Benvenuto-Mai seduto	Herr Niesitz ist ein armer Mann, der stehen, doch nicht sitzen kann
15	Bananito va in prigione E con la matita fa colazione	Banannerich, der muß ins Loch Und hat Erfolg als Frühstückskoch
16	Bananito ministro del re; cade in disgrazia; udrete perché	Minister wird der Maler jetzt, bis man ins Irrenhaus ihn setzt
17	In fin del capitolo Zoppino Ridiventa un disegnano	Jetzt läuft Hinko um sein Leben Und bleibt an der Säule kleben
18	Date l'ultimo saluto A Benvenuto-Mai seduto	Benjamin faßt neuen Mut – Doch zuerst faßt ihn die Wut
19	Gelsomino canta sul serio; segue una fuga e un putiferio	Jakob rettet die Pertücken Und dann liegt das Schloß in Stücken
20	Gelsomino con una canzone Mette in fuga anche Giacomone	-
21	Per non fare torto a nessuno Gelsomino fa «uno a uno»	-

Come si può notare, in *Gelsomino* il personaggio di Bananito viene presentato prima del maestro Domisol, mentre nella versione *Jugend & Volk* il capitolo ottavo viene spostato di peso al posto del decimo, il che fa sì il lettore conosca prima il pittore Banannerich.³⁹ Nella versione del 1983 viene prima esaurita la vicenda iniziale di Domisol, poi viene introdotta quella che ha come protagonista il pittore Banannerich.⁴⁰

La mancanza di due capitoli è legata, oltre alla rimozione dell'ultimo, anche alla già citata condensazione e fusione del capitolo dove muore Niesitz (il Benvenuto – Mai seduto di Rodari) con il precedente.

³⁹ ID., *Opere*, cit., pp. 468-480.

⁴⁰ ID., *Hilfe – Benjamin singt*, cit., pp. 54-69.

Le revisioni della versione del 1983 nei confronti del prototesto sono costituite dunque tanto da modifiche del particolare, ma anche di parte della più grande struttura narrativa su cui è costruito il romanzo. Con la traduttrice a farsi “architetta” di un romanzo per alcuni aspetti differente.

La versione tedesca del 1983 effettua anche altre piccole correzioni dell’originale, applicando le leggi surreali che Rodari impone, ma che in qualche passo dimentica di rispettare: nel paese dei bugiardi ogni cosa significa il suo contrario ma, descrivendo la reggia di re Giacomone, al risveglio di quest’ultimo, Rodari fa dire ai servitori: «Buongiorno, Maestà. Felice giornata, Sire»,⁴¹ mentre Hilde Leiter corregge in «*Guten Morgen, Majestät. Einen scheußlichen Tag wünschen wir, Sire*» augurando il contrario come Rodari fa per tutto il romanzo.⁴²

Un altro intervento da parte di Hilde Leiter riguarda le pene inflitte da re Giacomone: in *Gelsomino nel paese dei bugiardi* a chi disobbedisce o manca di rispetto al sovrano viene tagliata la lingua. Una pena un po’ troppo truculenta, per l’edizione Jugend & Volk:

Naturalmente Giacomone fece anche una legge che obbligava tutti a chiamarlo Sua Maestà, pena il taglio della lingua.⁴³

Natürlich erließ Jakob ein Gesetz, daß ihn nun alle „Eure Majestät“ nennen mußten, bei Androhung der Prügelstrafe – ein Überbleibsel aus der Seeräuberzeit.⁴⁴

In tutti i casi in cui Rodari nomina o racconta del «taglio della lingua», Hilde Leiter lo sostituisce con una «*Prügelstrafe*», ossia con una semplice «bastonatura», diminuendo il carico di violenza fisica. Qui, tra l’altro, la traduttrice aggiunge pure un’annotazione esplicativa. Segno forse di un lettore ideale più giovane di quello per cui scrive Rodari?

6 LINGUA, LOCALIZZAZIONE E STATUS

Le variabili di Chesterman che indagano gli aspetti legati alla lingua d’arrivo sono tre: B1 (*Acceptability*), B2 (*Localized or not?*) e B3 (*Matched or not?*).

La prima, nel nostro caso, valuta l’accettabilità linguistica del metatesto e può essere senz’altro classificata nella categoria di Chesterman denominata «*Good native style: fluent and readable, may involve editing*». La lingua di Hilde Leiter è molto leggibile e scorrevole, come traspare anche dai paragrafi precedenti.

Il discorso più interessante riguarda la variabile B2 (*Localized or not?*), che esamina in che misura il prototesto viene “localizzato”, termine che oggi non viene mai usato per la traduzione letteraria, al contrario di quella tecnica (la localizzazione è l’adattamento che subiscono i testi, solitamente di un soft-

⁴¹ ID., *Opere*, cit., p. 451.

⁴² ID., *Hilfe – Benjamin singt*, cit., p. 34.

⁴³ ID., *Opere*, cit. p. 446.

⁴⁴ ID., *Hilfe – Benjamin singt*, cit., p. 26.

ware o di un sito web, affinché siano fruibili dagli utenti di un determinato paese). Il testo viene dunque adattato a beneficio della cultura di arrivo. Sotto questo punto di vista *Hilfe – Benjamin singt* offre numerosi spunti di riflessione.

Il primo, e più evidente, riguarda i nomi dei personaggi: già il titolo ci svela un adattamento rilevantisimo: il nome del protagonista. «Gelsomino» è un nome pressoché inesistente nei paesi di lingua tedesca, pertanto l'edizione Jugend & Volk decide di dare all'eroe del romanzo un nome che sia più familiare per i lettori, e opta per «Benjamin». Il sospetto è che l'idea di dare a Gelsomino proprio questo nome sia stata ispirata da una versione francese del romanzo firmata da Candido Temperini e pubblicata tre anni prima da Hachette, con il titolo *Benjamin au pays des menteurs*.⁴⁵ O forse viene ripreso il nome che il personaggio di Benvenuto – Mai seduto ha nella prima versione di Egon Wiszniewsky del 1961.

La ridenominazione non coinvolge, tuttavia, solo il protagonista. Nella seguente tabella sono indicati i nomi dei personaggi di tutte e tre le versioni tedesche di *Gelsomino*:

<i>Gelsomino nel paese dei bugiardi</i>	<i>Gelsomino im Lande der Lügner</i> Wiszniewsky 1961	<i>Gelsomino im Lande der Lügner</i> Wright 1966	<i>Hilfe – Benjamin singt</i> Leiter 1983
Gelsomino	Gelsomino	Gelsomino	Benjamin
Zoppino	Hinkebein	Zoppino	Hinko
Zia Pannocchia	Tante Maiskolben	Tante Pannocchia	Tante Maiskolben
Romoletta	Romoletta	Romoletta	Romoletta
Giacomone	Giacomone	Giacomone	(der große) Jakob
Domisol	Domisol	Domisol	Domisol
Bananito	Bananito	Bananito	Bananerich
Benvenuto – Mai seduto	Benjamin-setz-dich-nicht-hin	Benvenuto setz-dich-nirgendwo	Niesitz
Calimero la Cambiale	Calimero	Calimero	Calimero

Dai nomi originali vediamo come in quattro casi (Zoppino, Domisol, Benvenuto – Mai seduto e Calimero la Cambiale) si tratti di veri e propri nomi parlanti. La versione del 1983 si dimostra la più localizzante, dato che sei nomi su nove vengono germanizzati. I nomi restano comunque parlanti anche in tedesco. Si noti come il nome di Calimero la Cambiale, la cui caratteristica è l'avidità nei confronti del denaro, viene semplificato in tutte e tre le versioni, perdendo ogni caratteristica di nome parlante, oltre che il riferimento (solo italiano) al pulcino nero della pubblicità.

⁴⁵ ID., *Benjamin au pays des menteurs*, Paris, Hachette 1980.

La tendenza alla localizzazione si rivela anche nell'eliminazione sistematica di qualsiasi riferimento alla realtà italiana, per cui scompaiono il «parmigiano» e i «carabinieri» diventano «*Gendarmen*», nella cronaca di una corsa ciclistica i vari «Flavio Persichetti», «Romolo Baroni», «Piero Clementini» e «Pasqualino Balsimelli» diventano rispettivamente «Ferdinand Plunzo», «Richard Hopf», «Celestino Windzöchelberger» e addirittura «Cornelia Gschwindel» (aggiungendo una figura femminile forse ispirata al nome della «Via Cornelia» citata poco dopo). Inoltre spariscono passi come il seguente:

«[...] Qui bisogna fare qualcosa, assolutamente. Non c'è tempo da perdere. Se le oche romane hanno salvato il Campidoglio, un gatto zoppo può ben salvare un pittore disperato».⁴⁶

Da muß ich sofort etwas unternehmen! Der Mann ist verzweifelt, und warum soll ein hinkender Kater ihn nicht retten können?⁴⁷

Ogni riferimento all'Italia viene eliminato in nome di un adattamento culturale e linguistico.

L'ultima variabile B₃ (*Matched or not?*) riguarda la possibilità che il metatesto si inserisca in un ciclo di pubblicazioni unite da determinati tratti che ne forzino in qualche modo la gestione editoriale (e quindi anche la traduzione). L'unica cosa che possiamo dire riguardo a tale variabile è una caratteristica che lega i tre titoli di Gianni Rodari pubblicati da Jugend & Volk, ossia la foliazione. Sorge il vago sospetto che i tagli al romanzo originale siano dovuti alla necessità da parte della casa editrice di limitare la foliazione dei volumi a un massimo di 150 pagine. *Der Zaubertrommler*, pubblicato nel 1976, conta infatti 127 pagine e *Zweimal Lamberto* 140, mentre *Hilfe – Benjamin singt* arriva a 150 pagine esatte.

7 VISIBILITÀ DIFFERENTI: UN TENTATIVO DI CONCLUSIONE

L'ultima variabile di Chesterman che esamineremo, la C₁ (*Visibility*), indaga sul grado di visibilità di chi traduce un testo. In realtà Chesterman intende la visibilità come un intervento dichiarato da parte del traduttore, che può esprimersi con note, commenti, o magari con una prefazione che ne dichiara le intenzioni. In *Hilfe – Benjamin singt* non c'è nulla di tutto ciò: nessun commento, nessuna nota della traduttrice, ma possiamo davvero dire che Hilde Leiter non è visibile?

Durante l'analisi abbiamo visto come la traduttrice si allontani più e più volte dall'originale "localizzandolo", eliminando alcuni stilemi di Rodari narratore, aggiungendo passi di propria mano, addirittura modificando l'architettura narrativa del romanzo e troncando il finale. Il che disinnesci i circuiti di molte tematiche all'interno della narrazione: le più evidenti sono la morte e la guerra.

Nel 1990, sulle pagine della rivista «Palimpsestes», Antoine Berman e Paul Bensimon formulavano quella che, nell'ambito degli studi sulla tradu-

⁴⁶ ID., *Opere*, cit., p. 470.

⁴⁷ ID., *Hilfe – Benjamin singt*, cit., p. 69.

zione, prende il nome di «*retranslation hypothesis*», che Berman stesso ribadisce poi in un successivo volume del 1995.⁴⁸ Secondo questa ipotesi, la prima traduzione di un testo letterario rappresenterebbe solo un coraggioso tentativo di “introduzione” del testo stesso nella cultura d’arrivo: di solito questa traduzione non ha molte pretese di aderenza alla lettera. Con il tempo, tuttavia, vengono pubblicate altre traduzioni, con maggiori ambizioni di letterarietà. Infine arrivano le ritraduzioni, ognuna delle quali punta a un maggiore sforzo di restituire il testo nella sua concezione originaria. Quando una delle ritraduzioni entra nel canone letterario di una certa cultura, il ciclo delle ritraduzioni stesse si interrompe per un certo lasso di tempo.⁴⁹ È chiaro che Berman consideri ideale un modello di traduzione *source-oriented*, dunque le ritraduzioni costituiscono un momento di graduale allontanamento dalla categoria dell’addomesticante e di avvicinamento a quella dello straniante.

Resta da capire se questo ragionamento, inteso in origine per le opere letterarie, sia applicabile anche ai libri per bambini e ragazzi. Se analizziamo le tre traduzioni di *Gelsomino nel paese dei bugiardi* nell’area germanofona, troviamo che la primissima versione Kinderbuchverlag del 1961 è la più *source-oriented*. La seconda edizione di Ruth Wright del 1966 si allontana un po’ di più dal prototesto eliminando i distici rimati che danno il titolo ai capitoli. Infine la versione di Hilde Leiter costituisce un ulteriore e deciso passo verso un modello marcatamente *target-oriented*. Dunque la ricezione di *Gelsomino* nei paesi germanofoni segue un percorso inverso rispetto a quello teorizzato da Berman e Bensimon.

Possiamo però osservare questo fenomeno editoriale anche da un’altra angolazione. Nel suo volume del 1995 intitolato *The Translator’s Invisibility* il traduttologo Lawrence Venuti offre un’accezione leggermente diversa ai termini «visibilità» e «invisibilità»: quella di Venuti è una critica al sistema editoriale anglofono, e soprattutto al canone onnipresente della *fluency*, ossia della leggibilità e della scorrevolezza. È proprio questo tipo di traduzione che, secondo Venuti, rende il traduttore invisibile. Se ogni prodotto traduttivo deve rispondere a un unico canone, le differenze di interpretazione dei traduttori e di resa nella lingua d’arrivo si vanno assottigliando, e gli stessi traduttori diventano tutti uguali, tutti “invisibili”.⁵⁰

Nel nostro caso, il lavoro di Hilde Leiter è sicuramente molto “visibile” negli interventi sul testo, ma rende molto più *fluent* e più leggibile la scrittura quasi recitata di Rodari. Rendendo invisibile sé stessa e (fatto curioso) anche la sua stessa ritraduzione che, come abbiamo visto, si diversifica tanto dal prototesto italiano quanto dai metatesti tedeschi precedenti. Un movimento molto diverso rispetto ad altre traduzioni europee dei testi di Rodari, ad esempio quella francese de *La Freccia Azzurra* di Oliver Favier per la casa editrice Joie de lire del 2012, che tende a recuperare la dimensione ideologica perduta nelle versioni francesi precedenti (cfr. Denti, *Illuminati* 2021).

In una sorta di tentativo mimetico, *Hilfe – Benjamin singt* tende a “derodarizzare” *Gelsomino*, a concepire un romanzo fatto per seguire una traietto-

⁴⁸ PAUL BENSIMON, *Présentation*, in «Palimpsestes» 4 (1990), pp. IX-XII; ANTOINE BERMAN, *La retraduction comme espace de la traduction*, in «Palimpsestes» 4 (1990), pp. 1-7; ID., *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard 1995.

⁴⁹ Ivi, p. 57.

⁵⁰ LAWRENCE VENUTI, *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, Abingdon/New York 2017 [1995], pp. 1-34.

ria diversa da quella tracciata dall'opera dell'autore di Omegna e dalle versioni di Wiszniewsky e Wright. Tanto da eliminare – ultima notazione traduttiva – anche l'apertura del romanzo, il biglietto da visita più personale, la dedica del giovane padre Gianni Rodari: «Un po' alla mia bambina Paola / e un po' a tutti i bambini».

Via anche quella. Nella mirabolante storia delle avventure di Benjamin, il «cantante travolgente», non c'è spazio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARGILLI, MARCELLO, *Gianni Rodari*, Torino, Einaudi 1990.
- BENSIMON, PAUL, *Présentation*, in «Palimpsestes» 4 (1990), pp. IX-XII.
- BERMAN, ANTOINE, *La retraduction comme espace de la traduction*, in «Palimpsestes» 4 (1990), pp. 1-7.
- ID., *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard 1995.
- BLUMESBERGER, SUSANNE, *Handbuch der österreichischen Kinder- und Jugendbuchautorinnen. Band 2*, Wien/Köln/Weimar, Böhlau 2014.
- BOERO, PINO, LINO CERUTTI, ROBERTO CICALA (a cura di), *Rodari. Le storie tradotte*, Novara, Interlinea 2002.
- BOERO, PINO, *Una storia, tante storie*, San Dorligo della Valle, Edizioni EL 2020.
- CHESTERMAN, ANDREW, *Causes, Translations, Effect*, in «Target» 10, 2 (1998), pp. 201-230.
- DENTI, CHIARA, VALERIA ILLUMINATI, *Les (re)traductions de La Freccia Azzurra entre reception, adaption et legitimation*, in «Transalpina» 24 (2021), doi: <https://doi.org/10.4000/transalpina.935>.
- GIRI, GIOVANNI, *Stelle senza nome. Le «Filastrocche in cielo e in terra» di Gianni Rodari nella DDR*, in *Agón. Dialogo e conflitto nelle lingue, nelle culture e nelle letterature*, a cura di Romina Vergari, Giovanni Giri e Fernando Funari, Città di Castello, I libri di Emil di Odoya 2023, pp. 151-191 http://doi.org/10.17457/9788866804659_AGON.PDF.
- HOLTZ-BAUMERT, GERHARD, *Einiges Wenige über Rodari*, in «Beiträge zur Kinder- und Jugendliteratur» 13 (1969), pp. 78-86.
- KLINGBERG, GÖTE, *Översättningarna av barn- och ungdomsböcker: en metodisk förundersökning*, Göteborg, Lärarhögskolan 1974.
- KOROTIN, ILSE (Hrsg.), *biografi A. Lexikon österreichischer Frauen. Band 02*, Wien/Köln/Weimar, Böhlau 2016.
- REIß, KATHARINA, *Zur Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern*, in «Lebende Sprachen» 27, 1 (1982), pp. 7-13.
- RODARI, GIANNI, *Il romanzo di Cipollino*, Roma, Edizioni di Cultura Sociale 1951.
- ID., *Zwiebelchen*, Berlin, Kinderbuchverlag 1954, Übers. v. Pan Rova.
- ID., *Le avventure di Cipollino*, Roma, Editori Riuniti 1957.
- ID., *Gelsomino nel paese dei bugiardi*, Roma, Editori Riuniti 1958.
- ID., *Filastrocche in cielo e in terra*, Torino, Einaudi 1960.
- ID., *Gelsomino im Lande der Lügner*, Berlin, Kinderbuchverlag 1961.
- ID., *Favole al telefono*, Torino, Einaudi 1962.
- ID., *Il pianeta degli alberi di Natale*, Torino, Einaudi 1962.
- ID., *Gutenachtgeschichten am Telefon*, Stuttgart, Thienemann Verlag 1964, Übers. v. Ruth Wright.
- ID., *La Freccia Azzurra*, Roma, Editori Riuniti 1964.
- ID., *Gelsomino im Lande der Lügner*, Stuttgart, Thienemann 1966.
- ID., *La torta in cielo*, Torino, Einaudi 1966.
- ID., *Gip nel televisore e altre storie in orbita*, Milano, Mursia 1967.
- ID., *Das fliegende Riesending*, Stuttgart, Thienemann Verlag 1968, Übers. v. Ruth Wright.
- ID., *Von Planeten und Himmelhunden*, Stuttgart, Herold Verlag 1969, Übers. v. Ruth Wright und Friedl Hoffbauer.
- ID., *Das fliegende Riesending*, Berlin, Kinderbuchverlag 1970, Übers. v. Ruth Wright.

- ID., *Tante storie per giocare*, Roma, Editori Riuniti 1971.
- ID., *Kopfblumen 7x7 Gedichte für Kinder*, Berlin, Kinderbuchverlag 1972, Übers. v. James Krüss.
- ID., *Gli affari del signor Gatto*, Torino, Einaudi 1972.
- ID., *Novelle fatte a macchina*, Torino, Einaudi 1973.
- ID., *Fahrstuhl zu den Sternen und andere Geschichten am Telefon*, Berlin, Kinderbuchverlag 1973, Übers. v. Egon Wiszniewsky.
- ID., *Die Geschäfte des Mr. Cat*, Stuttgart, Thienemann Verlag 1974, Übers. v. Ruth Wright.
- ID., *Hallo, hier ist Papa! Telefongeschichten*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1975, Übers. v. Renata Boldt.
- ID., *Der Zaubertrommler. 15 Geschichten mit 45 Schlüsseln*, Wien, Jugend & Volk 1976, Übers. v. Gundl Herrnsstadt-Steinmetz.
- ID., *Der Zaubertrommler. 15 Geschichten mit 45 Schlüsseln*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1979, Übers. v. Gundl Herrnsstadt-Steinmetz.
- ID., *Il gioco dei quattro cantoni*, Torino, Einaudi 1980.
- ID., *Der blaue Pfeil*, Berlin, Kinderbuchverlag 1980, Übers. v. Egon Wiszniewsky.
- ID., *Benjamin au pays des menteurs*, Paris, Hachette 1980.
- ID., *Zweimal Lamberto oder das Geheimnis der Insel San Giulio*, Wien/München, Jugend & Volk 1982.
- ID., *Die Sirenenbraut. Erzählungen*, Berlin, Aufbau Verlag 1982, Übers. v. Joachim Meinert und Susanne Scholl.
- ID., *Hilfe – Benjamin singt. Abenteuer eines umwerfenden Sängers. Eine sehr erstaunliche Geschichte von Gianni Rodari*, Wien, Jugend & Volk 1983.
- ID., *Die Nase des Königs*, Köln, Verlagsgesellschaft Schulfernsehen 1983.
- ID., *Gutenachtgeschichten am Telefon*, Frankfurt am Main, Fischer 2012, Übers. v. Ulrike Schimming.
- ID., *Opere*, Milano, Mondadori 2020.
- ROBERTI, ANNA, *Cipollino nel paese dei Soviet. La fortuna di Gianni Rodari in URSS (e in Russia)*, Torino, Lindau 2020.
- ROGHI, VANESSA, *Lezioni di Fantastica. Storia di Gianni Rodari*, Bari/Roma, Laterza 2020.
- VENUTI, LAWRENCE, *Translation Changes Everything*, Abingdon/New York, Routledge 2013.
- ID., *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Abingdon/New York, Routledge 2018 [1995].
- WEINKAUFF, GINA, *Tante storie per giocare. Gianni Rodari im deutschen Sprachraum*, in «Jahrbuch für internationale Germanistik» 2 (2008).



PAROLE CHIAVE

Traduzione; Gianni Rodari; Lingua tedesca; Letteratura per ragazzi



NOTIZIE DELL'AUTORE

Giovanni Giri è ricercatore in Lingua, traduzione e linguistica tedesca presso l'Università degli Studi di Firenze. I suoi interessi di ricerca vertono

soprattutto sulla traduzione e sulla linguistica letteraria. Nel 2021 ha pubblicato la monografia *Troni e scrivanie. Le prime traduzioni italiane della Metamorfosi di Franz Kafka* (Nuova Editrice Universitaria). Ha inoltre curato, insieme a Romina Vergari e Fernando Funari, i volumi *Agòn. Dialogo e conflitto nelle lingue, nelle culture e nelle letterature* (I libri di Emil 2023) e *Tradurre la Commedia di Dante* (I libri di Emil 2024).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIOVANNI GIRI, *Der umwerfende Sanger. Il «Gelsomino» di Gianni Rodari in Austria tra traduzione e riscrittura: l'edizione Jugend & Volk del 1983*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 22 (2024).



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

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



TRADURRE I LINGUAGGI ARGOTICI RIFLESSIONI E PROPOSTE PER LA TRADUZIONE DEL *VERLAN*

ILARIA VITALI – *Università di Macerata*

L'articolo propone un contributo alla complessa riflessione sulla traduzione dell'argot attraverso l'analisi delle rese possibili del *verlan*. Basato sulla permutazione sillabica, questo particolare linguaggio argotico viene utilizzato da tempo in molti testi letterari con scopi diversi. Partendo da un corpus di romanzi contemporanei, si propone l'analisi delle principali strategie traduttive che si riscontrano nei testi editi. Obiettivo non è quello di prescrivere soluzioni, né di procedere a una critica distruttiva delle scelte effettuate, ma piuttosto quello di considerare i progetti traduttivi all'interno dei loro contesti editoriali, condividendo alcune riflessioni per offrire ulteriori spunti e proposte di ricerca in un campo che rimane ampiamente da dissodare.

The article proposes to contribute to the complex reflection on the translation of the argot through the analysis of *verlan*. Based on syllabic permutation, this particular type of argot has long been used in many literary texts for different purposes. Based on a corpus of contemporary novels chosen for their representativeness, an analysis of the main possible translation strategies is proposed. The aim is not to prescribe solutions, nor to proceed to a destructive criticism of the choices made by the translator, but rather to consider the translation projects within their publishing contexts, sharing some reflections in order to offer further hints and research proposals in a field that remains largely untested.

I UN GERGO CHE VIENE DA LONTANO

I testi letterari francesi che fanno ricorso all'argot rappresentano una sfida per chi traduce. Basti pensare a Ernesto Ferrero alle prese con la traduzione di Céline o ancora a Franco Fortini con quella di Queneau. Traduttori e traduttologi hanno cercato di esaminare da angolature diverse il complesso campo di ricerca dei linguaggi argotici, che rimane ancora oggi ampiamente da dissodare. Per apportare un contributo alla riflessione, si propone qui di osservare la resa di un particolare tipo di argot francese, ovvero il *verlan*. Com'è noto, si tratta di un linguaggio criptolalico basato sul meccanismo della permutazione sillabica. La stessa voce gergale *verlan* è il prodotto di tale permutazione: da (*à*) *l'envers*, '(al) contrario', si ottiene *verlan*, inizialmente attestato come *verlen*.¹ A prima vista, il meccanismo potrebbe essere repertoriato sotto la voce dei mascheramenti di tipo formale dell'argot, ma la sua diffusione e rilevanza dal punto di vista sociolinguistico lo colloca in una dimensione ben più ampia. Creato per essere incomprensibile ai non iniziati, agli estranei al gruppo, questo linguaggio è infatti inteso come potente *signum* sociale.

Se è facile stabilire l'etimo del *verlan*, più difficile è individuarne con precisione la 'data di nascita'. Lo stesso *verlan*, infatti, anche se poco noto, «est

¹ Va ricordato che il *verlan*, come ogni *argot*, è una pratica che nasce nell'oralità. Prima di essere stabilizzate, le forme possono essere soggette a trascrizioni diverse.

probablement aussi vieux que le français lui-même».² Si tratta di una pratica argotica molto antica, di cui si riscontrano tracce già in epoca medievale, e che dopo un lungo periodo di latenza si è mostrata particolarmente produttiva a partire dalla seconda metà del Novecento, trovando terreno fertile nelle comunità gerganti delle *cités*, quartieri popolari delle banlieue disagiate.

Come altri argot, il *verlan* è entrato presto in letteratura. Attestato già nel *Tristan et Iseult* di Bérout, dove Tristan adotta il nome di Tantris per non farsi riconoscere della regina d'Irlanda di cui ha ucciso il fratello, conosce un'esplosione nella letteratura novecentesca e contemporanea. In molti romanzi del nuovo millennio, il suo uso estensivo figura come rilevante strumento di riflessione identitaria e contestazione sociale. In particolare, nelle opere di autori provenienti dalla banlieue francese, dietro l'inversione sillabica si scorge la volontà di rovesciare non solo la lingua nazionale, ma il sistema di valori che rappresenta. Come rilevava Jean-David Haddad sul finire degli anni Novanta:

L'emploi du verlan peut ici être analysé comme une volonté d'inverser les normes culturelles, tout comme le fait de porter sa casquette et son pantalon de survêtement à l'envers. Cela est d'autant plus vrai que les mots d'argot employés sont presque tous «verlanisés» [...]. La volonté d'exprimer une contre-culture apparaît dès lors. En effet, l'argot traduit une sous-culture populaire. En «verlanisant» cet argot, les jeunes des cités manifestent la volonté d'inverser les normes culturelles populaires de la même façon qu'ils inversent les normes culturelles en général.³

Da queste premesse è facile rendersi conto di come la resa traduttiva del *verlan*, oltre a risultare particolarmente complessa, sia anche di cruciale importanza dal punto di vista poetico e simbolico. Partendo da un corpus di testi contemporanei, si prenderanno in considerazione le principali strategie nella resa italiana. Esempi tratti da traduzioni edite a partire dagli anni Novanta del Novecento, scelti perché altamente rappresentativi delle strategie possibili, aiuteranno nell'analisi dei vantaggi e degli svantaggi di ciascuna. Sulla scia dei Descriptive Translation Studies, l'obiettivo non è quello di prescrivere soluzioni sempre valide, né di procedere a una critica distruttiva delle scelte effettuate dai singoli traduttori, ma piuttosto quello di considerare i progetti traduttivi all'interno dei loro contesti editoriali, condividendo alcune riflessioni per offrire ulteriori spunti e proposte di ricerca.

2 PER UNA (O DUE) DEFINIZIONI DEL FENOMENO

Data la complessità del fenomeno, diverse definizioni del *verlan* sono possibili secondo l'angolo d'osservazione. Per gli scopi di questa riflessione, ne tratteniamo due: una prima definizione di natura prettamente morfologica,

² PIERRE MERLE, *Argot, verlan et tchatches*, Tolosa, Editions Milan 2006, p. 48. Tra le prime attestazioni, il rovesciamento del nome della casa reale dei Bourbons in Bonbours. Un'ipotesi vuole che anche il *nom de plume* di Voltaire sia una verlanizzazione (dalla città di Airvault). Sulle prime attestazioni del *verlan* si veda, tra gli altri, LARISSA SLOUTSKY e CATHERINE BLACK, *Le Verlan, phénomène langagier et social: récapitulatif*, «The French Review», 82, II, 2008.

³ JEAN-DAVID HADDAD, *Le langage verbal des jeunes des cités*, «DEES», III, 1998, p. 53.

che vede il *verlan* come linguaggio a chiave, basato sulla permutazione sillabica ed eventuali altri fenomeni (afèresi, apocopi, raddoppiamenti ipocoristici, etc.); una seconda che interessa l'ambito della sociolinguistica, dove l'accento viene posto sulle funzioni espresse dal *verlan* (criptiche, identitarie e ludiche). Per riprendere la riflessione di Franca Ageno sulla semantica gergale, le due definizioni sono interdipendenti poiché il *verlan*, come ogni gergo, è da intendersi «come lingua di gruppo [...] sotto l'aspetto sociale e come formazione parassitaria sotto l'aspetto più propriamente linguistico».⁴ Come vedremo, la scelta della strategia traduttiva implica una riflessione a monte da parte del traduttore e una sua presa di posizione anche in merito a queste considerazioni.

Partendo dalla prima definizione, è possibile descrivere il processo di formazione lessicale del *verlan* che, come ogni linguaggio gergale, si poggia su una lingua ospite, in questo caso il francese. Il fenomeno è ormai ben noto e descritto da diversi studiosi (cfr. Lefkowitz, 1991, Méla, 1997, Sloutsky e Black, 2008). Le modalità della permutazione dipendono sostanzialmente dal numero delle sillabe di ogni singola voce, nonché dalla apertura o chiusura della sillaba finale. Nel caso dei monosillabi, troviamo così due processi di trasformazione possibili: se la sillaba è chiusa, i gerganti la 'aprono' aggiungendo artificialmente la vocale epentetica [ə], trascritta come *-e* o *-eu*, ottenendo così un disillabo facilmente scomponibile, per poi tornare ad ottenere un monosillabo attraverso un troncamento finale. Si veda l'esempio di *femme* (donna), che dà luogo a *meuf*, secondo la seguente trasformazione: *femme* [fam] > *[famə] > *[məfa] *[məfa] > [mɛf] (ortografato *meuf*). O ancora, per citare un altro dei casi più noti, la voce *keuf*, *verlan* di *flic* (poliziotto): *flic* [fik] > *[fikə] > *[kəfi] > [kɛf] (trascritto *keuf*). Se invece la sillaba è aperta, a essere invertito è l'ordine dei fonemi: *fou* [fu] > *ouf* [uf] (pazzo), *chaud* [ʃo] > *auch* [ɔʃ] (caldo, pericoloso).

Il caso dei disillabi è il più semplice: si opera una permutazione che inverte l'ordine delle due sillabe (S¹S² > S²S¹, come in *métro* [mɛtʁo] > *tromé* [tʁome] (metropolitana), *cité* [site] > *téci* [tesɪ] (quartiere di periferia), *pourri* [puri] > *ripou* [ʁipu] (marcio, corrotto).

La situazione risulta infine più complessa per i trisillabi, dove sono possibili tre diversi tipi di permutazione: 1) S¹S²S³ > S²S³S¹: la sillaba iniziale si sposta in coda, come nell'esempio *racaille* [ʁakaj] > *caillera* [kajʁa] (ragazzo di periferia); 2) S¹S²S³ > S³S²S¹: la sillaba mediana funge da perno attorno alla quale ruotano le altre due, come in *calibre* [kalibr] > *brelica* [bʁəlɪka] (arma da fuoco); 3) S¹S²S³ > S³S¹S²: la sillaba finale passa in testa, come in *énervé* [ɛnɛʁve] > *venère* [vɛnɛʁ] (agitato, arrabbiato).

È stato rilevato come la base della *verlanizzazione* sia spesso costituita da termini argotici, per esempio *mater* > *téma* (guardare) o *choper* > *pécho*, (prendere, rubare); oppure da prestiti come *hard* > *dar* (duro) o *black* > *keubla* (nero), aspetti che contribuiscono a rendere la voce *verlanizzata* ancora più opaca. Occorre infine considerare che il processo di *verlanizzazione* può essere applicato anche a brevi espressioni fraseologiche, come *vas-y* > *ziva*, o *comme ça* > *sakom*, complicando ulteriormente il processo di decodifica, nonché la resa traduttiva.

⁴ FRANCA AGENO, *Per una semantica del gergo*, «Studi di filologia italiana», 15, 1957, p. 401. Ageno riprende la tesi già sostenuta da Cohen nelle *Notes sur l'argot*, in «Bulletin de la Société de Linguistique», 1919, p. 21.

Questa prima definizione, che interessa la linguistica interna, è certamente necessaria per capire il funzionamento del *verlan*; tuttavia, essa non può essere scollegata da fenomeni esterni, con cui è in stretta relazione di interdipendenza. Dal punto di vista sociolinguistico, è importante rilevare innanzitutto che i maggiori centri di produzione del *verlan* si trovano oggi nei quartieri delle banlieue disagiate dell'Île-de-France, le cosiddette *cités*, coacervi multietnici saliti alla cronaca negli anni Ottanta e successivamente, a livello mondiale, con le rivolte dei primi anni Duemila. Come già illustrato da Vivienne Méla, «le verlan est essentiellement un argot de banlieue, un argot de bande, souvent associé aux jeunes issus de l'immigration».⁵

Come per altre pratiche argotiche, anche nel caso del *verlan* si rintracciano le tre funzioni (criptica, identitaria, ludica) definite negli studi seminali di William Labov, poi ripresi e applicati in ambito francofono da studiosi come Jean-Pierre Goudaillier. La modulazione di queste tre funzioni può variare nei diversi ambiti di applicazione del *verlan*. Da un lato, ermetismo e necessità di segretezza sono percepite come fondamentali dai locutori, che possono utilizzare questo codice per parlare di attività illecite e non essere compresi al di fuori del gruppo gergante;⁶ dall'altro, occorre tuttavia ricordare come questo gergo crei un forte senso di riconoscimento in una «culture interstitielle» che i locutori fabbricano «entre la culture des parents qu'ils ne possèdent plus et la culture française à laquelle ils n'ont pas totalement accès».⁷ All'aspetto criptolalico e identitario, si aggiunge inoltre un intento ludico, che trova nell'uso felicemente trasgressivo della lingua un viatico per esprimere una creatività eterodossa e provocatoria.

Sin qui si sono delineati i tratti di un linguaggio tipico della banlieue. Tuttavia sarebbe errato considerare questo codice come esclusivo delle periferie francesi: va infatti sottolineato il fenomeno d'infiltrazione costante del *verlan* in quello che Denise François ha definito come *argot commun*, un registro linguistico «pratiqué, indépendamment de toute appartenance à un groupe social, par une large fraction de la population».⁸ Le formazioni più riuscite varcano infatti i confini delle *cités* e sono assorbite in altre realtà francesi, al punto da essere via via lessicalizzate. È il caso delle voci *keuf* (entrata nei dizionari nel 1978), *meuf* (1981), *keum* (< *mec*, tipo) (1982) e *ouf* (1990). Questo fa sì che diversi termini del *verlan* abbiano perso il loro carattere argotico, assumendo i tratti più generali del lessico familiare o popolare. Come osservava Méla già nel 1997, «si le verlan est en premier lieu un argot de banlieue, de bandes, il a quand même infiltré toute la jeunesse et même la société entière».⁹

2 IL VERLAN IN LETTERATURA: TRA SIGNUM SOCIALE E TRASGRESSIONE DELLA NORMA

⁵ VIVIENNE MÉLA, *Verlan 2000*, «Langue française», 114, 1997, p. 31.

⁶ Méla rileva, tra gli altri, come i campi semantici più produttivi in *verlan* interessino l'ambito di diverse attività criminose, legate in particolare alla delinquenza giovanile e al mondo della droga.

⁷ VIVIENNE MÉLA, *Verlan 2000*, cit., p. 31.

⁸ DENISE FRANÇOIS, *La littérature en argot et l'argot dans la littérature*, «Communications et langages», 27, 1975, p. 6.

⁹ VIVIENNE MÉLA, *Verlan 2000*, cit., p. 31.

Date queste premesse, perché uno scrittore sceglie di impiegare il *verlan*? Questo dipende da molteplici fattori: dall'identità dell'autore, dal suo grado di *engagement* sociale, nonché dall'effetto stilistico che vuole ottenere. Il *verlan* può essere in primo luogo un modo per caratterizzare le battute di dialogo di alcuni personaggi socialmente connotati per ottenere un maggiore effetto di realismo. Tuttavia, non si limita certamente a questo uso, che sarebbe d'interesse piuttosto limitato. Se consideriamo che questo linguaggio argotico è estensivamente utilizzato nel cosiddetto romanzo di banlieue,¹⁰ possiamo leggerne la forte funzione di riconoscimento identitario, unita a un certo carattere di sovversione sociale che passa anche attraverso la ribellione alla norma linguistica. Come ricorda Marc Sourdout, il *verlan* è un «procédé cryptique efficace [...] signe de reconnaissance et mise en œuvre ludique des possibilités offertes par la langue».¹¹ Non solo codice ermetico, dunque, ma simbolo di connivenza e riconoscimento reciproco dei membri del gruppo di gerganti, e allo stesso tempo procedimento eversivo, che implica creatività testuale, gioco linguistico e trasgressione della norma. Occorre non dimenticare che questo codice si pone ai margini della lingua ufficiale, con cui stabilisce un rapporto ambivalente di rispetto e profanazione, che si manifesta attraverso la ricerca dell'espressività e della provocazione.¹² È inoltre utile ricordare che in molti casi il gioco fornito dai meccanismi di svisamento del *verlan* non ha fini puramente ludici: dietro l'inversione sillabica è facile intuire la volontà di rovesciare l'ordine prestabilito e, per estensione, un intero sistema di valori. A questo proposito, mostra tutta la sua validità la nota affermazione di Pierre Bourdieu, secondo il quale i linguaggi argotici sono «la seule affirmation d'une contre-légitimité en matière de langue».¹³

I diversi aspetti sin qui trattati sono esplicitati molto chiaramente in diverse opere narrative con particolare riferimento alla letteratura urbana o di banlieue, soprattutto a partire dagli anni Zero del Duemila, periodo che figura come spartiacque per il forte impatto sociale dovuto alle rivolte in banlieue (2005 e 2007) e che ha portato a un aumento esponenziale delle pubblicazioni di questo genere. Si tratta di romanzi a carattere autobiografico (o semi-autobiografico), dove la parola scritta diventa atto performativo di investimento nella causa sociale. Gli autori sono figli d'immigrati, nati in banlieue, le cui famiglie provengono dalle ex-colonie francesi, e che portano con sé un bagaglio, anche linguistico, di culture altre; autori che si collocano ai margini secondo diverse prospettive (geografiche, sociali, editoriali...), ma che contribuiscono allo stesso tempo al rinnovamento e alla ridefinizione di modelli e

¹⁰ Con questa etichetta, talvolta declinata nella forma «letteratura urbana», non s'intendono semplicemente opere ambientate in banlieue, ma piuttosto opere che mettono la banlieue e il suo linguaggio al centro della scena. Per un approfondimento terminologico e critico, si potranno consultare Vitali 2014 e Horvath 2016.

¹¹ MARC SOURDOUT, *L'argotologie: entre forme et fonction*, «La linguistique», 38, I, 2002, p. 37.

¹² Sul fenomeno dell'ambivalenza, che si esplica spesso nella pratica del disfemismo, si vedano DAVID LEPOUTRE, *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*, Parigi, Odile Jacob 2001 e FRANÇOISE GADET, *Les parlars jeunes dans l'Île-de-France multiculturelle*, Parigi, Ophrys 2017.

¹³ PIERRE BOURDIEU, *Ce que parler veut dire*, Parigi, Fayard 1982, p. 67.

forme letterarie. I romanzi di questi «inrangers»,¹⁴ tra cui figurano nomi molto noti come Rachid Djaïdani e Faïza Guène, sono infatti particolarmente legati non solo ai temi che affrontano – l'esclusione sociale, le rivolte nelle periferie, la discriminazione razziale, la marginalità – ma anche ai linguaggi argotici utilizzati per trattare questi argomenti. L'importanza del *verlan* nel romanzo di banlieue è tale che gli autori lo mettono spesso in gioco sin dal titolo dei loro romanzi. Basti pensare a *Les anges s'habillent en caillera* di Rachid Santaki o al secondo romanzo di Faïza Guène, *Du reve pour les oufs*.¹⁵

Come si è già segnalato, il *verlan* è fortemente inteso come *signum* di una «culture interstitielle» e non è superfluo ricordare che molte delle occorrenze di termini che compaiono nei testi letterari riguardano il campo semantico dell'etnicità. Si pensi a *renoi* < *noir* (nero), *keubla* < *black* (nero), *noich* < *chinois* (cinese), tutti termini che ricorrono con grande frequenza in letteratura a indicare non tanto gli immigrati di diverse provenienze, quanto i loro discendenti nati in Francia. Tra i termini identitari più frequenti e di maggiore difficoltà nella resa italiana si segnala *beur* (< *arabe*), voce complessa e a forte valenza identitaria, inizialmente utilizzata come autodefinizione dai figli d'immigrati maghrebini nati in Francia per smarcarsi dalla generazione dei genitori, successivamente ripresa dai media e lessicalizzata già nel 1985, pregnante al punto da dare vita a un'etichetta letteraria (*littérature beur*). Si tratta di un termine per certi versi problematico e oggi non utilizzato dalla maggior parte degli scrittori di origine maghrebina, che nei testi più recenti si servono quasi unicamente della forma riverlanizzata *rebeu* (o *reub*, con apocope).¹⁶

Se riprendiamo le tre funzioni individuate da Labov e le applichiamo all'uso letterario del *verlan* nei romanzi urbani, notiamo come siano la funzione identitaria e quella ludica – che si preferisce qui definire *espressiva* – ad avere il sopravvento sulla criptolalia. Il caso di autori iperargotizzanti, che utilizzino cioè in maniera estesa e sistematica il *verlan* con funzione criptica senza preoccuparsi di decifrarlo per il lettore, è infatti piuttosto raro. Come ho già rilevato,¹⁷ in letteratura si riscontra di norma il fenomeno opposto, ovvero una forte volontà esplicativa da parte di scrittori che s'impegnano a fornire al lettore la chiave di decrittazione, il che implica, a livello simbolico, un sovvertimento radicale della prima funzione di Labov. L'intento pare infatti assimi-

¹⁴ ILARIA VITALI (a cura di), *Inrangers*, tomo I, *Post-migration et nouvelles frontières de la littérature beur*; tomo II, *Littérature beur, de l'écriture à la traduction*, Louvain-la-Neuve, Academia/L'Harmattan 2011.

¹⁵ La problematicità del titolo di questo romanzo ha portato l'editore Mondadori a modificarlo in *Ahlème, quasi francese* (dal nome della protagonista, Ahlème), sottolineando i temi dell'identità e dell'integrazione, centrali nel romanzo. La traduzione italiana di questo titolo è per molti versi indicativa, perché sposta l'attenzione da un elemento di natura sociolinguistica come il *verlan*, il cui valore simbolico è chiarissimo per un lettore francese ma difficilmente comprensibile per il pubblico italiano, ricentrandolo sull'aspetto più propriamente sociale – i problemi identitari della protagonista figlia d'immigrati algerini – che il lettore nostrano è invece facilmente in grado di comprendere.

¹⁶ Sull'uso del termine *rebeu* nel contesto della sociolinguistica urbana, dove talvolta assume la valenza di parola-ombrello per indicare qualunque cittadino francese di origini altre, si rimanda a FRANÇOISE GADET, *Les parlers jeunes dans l'Île-de-France multiculturelle*, cit., con particolare riferimento alle pp. 113-114. Sull'uso del termine in letteratura, cfr. ILARIA VITALI, *La nebulosa beur*, Bologna, I libri di Emil, 2014.

¹⁷ Si vedano, tra gli altri, *Inrangers*, cit., e «*En long, en large et en verlan*»: *l'emploi littéraire du français contemporain des cités*, in *Les Variations linguistiques dans la littérature et le cinéma contemporains*, a cura di FABRIZIO IMPELLIZZERI, Parigi, Classiques Garnier 2015.

labile a un ‘rito iniziatico’ rivolto al lettore. La disopacizzazione può avvenire attraverso diverse strategie tipiche del processo traduttivo, secondo un’ipotesi già avanzata, tra gli altri, da Antoine Berman.¹⁸ Si rileva, per esempio, l’inserimento di glosse interne al testo (fenomeno che Marc Sourdot identifica come *ripetizione-traduzione* e che risponde, in prospettiva traduttologica, alla strategia denominata *translation couplet* nella terminologia di Peter Newmark), o ancora di note a piè pagina e glossari, ma anche di riflessioni a carattere metalinguistico.

Si è parlato sin qui del *verlan* come lingua delle periferie molto utilizzata nel romanzo di banlieue, ma è necessario ricordare che il suo uso si estende oggi ad altre opere letterarie, dove viene impiegato sia per rappresentare più in generale realtà marginali spesso marcatamente multiethniche – è il caso di molti *polaris*, ovvero romanzi polizieschi – sia, in maniera meno connotata, come elemento dell’*argot commun*. In quest’ultimo caso, il *verlan* concorre alla ricreazione di un registro colloquiale e volutamente non sorvegliato, e il suo valore a livello poetico-stilistico è quindi necessariamente diverso e non comporta elementi di rivendicazione sociale e identitaria.

3 TRADURRE IL *VERLAN*: STRATEGIE A CONFRONTO

La prima difficoltà per chi traduce autori che fanno uso del *verlan* può risiedere nella decodifica testuale. Accanto a termini lessicalizzati da tempo, altri sono ancora di difficile decrittazione, tanto più se si pensa che i meccanismi di svisamento operano spesso a partire da forme gergali. Alcuni possono essere recenti o talmente effimeri che dizionari e banche dati lessicografiche non riescono a repertorarli. Anche nel caso in cui vengano registrati dai dizionari bilingue, non mancano i problemi nei traduttori proposti, che di norma tendono alla standardizzazione (per fare un esempio, *meuf* viene tradotto con *donna*).¹⁹

La strategia traduttiva scelta dipenderà dal contesto editoriale e situazionale, nonché dall’accezione che il traduttore attribuisce al fenomeno del *verlan*, privilegiando quindi gli aspetti relativi alla linguistica interna o quelli di natura più ampiamente sociolinguistica. Le principali strategie che si possono riscontrare nelle traduzioni edite, dalla meno comune alla più diffusa, consistono (1) nella creazione di un linguaggio a permutazione sillabica artificiale, (2) nel ricorso a regionalismi e dialettismi, (3) nell’uso di linguaggi gergali o paragergali. Un’ulteriore possibilità, ancora non attestata nelle traduzioni edite, ipotizza, come vedremo, l’utilizzo di linguaggi a permutazione sillabica vitali in Italia.

Come ogni strategia traduttiva, ciascuna presenta vantaggi e svantaggi di cui si propone una rapida analisi, attraverso gli esempi che appaiono come maggiormente significativi. Va ricordato che esiste un certo grado di permeabilità tra le diverse strategie che, come hanno già evidenziato molti traduttori, funzionano distintamente sul piano teorico, ma difficilmente trovano un’applicazione pura nella prassi traduttiva. Infine, non è superfluo ricordare

¹⁸ L’accostamento della figura dell’autore di origini «altre» con quella del traduttore, compare già ne *L’épreuve de l’étranger*, Parigi, Gallimard 1984.

¹⁹ Sul problema dei traduttori nei dizionari bilingue, si veda DAVID SZABÓ, *Dictionnaire de spécialité – dictionnaire général: Le problème des équivalents dans un dictionnaire d’argot bilingue*, «Revue d’Études Françaises», 16, 2011.

che nessuna strategia traduttiva può essere considerata giusta o sbagliata a priori, poiché ciascuna prende valore e significato rispetto al progetto in cui si colloca.²⁰ Allo stesso modo, appare improduttivo tentare di trovare corrispondenze univoche e sempre valide tra voci gergali francesi e italiane, che necessariamente funzioneranno in alcuni contesti ma non in altri.

3.1 LINGUAGGI A PERMUTAZIONE SILLABICA ARTIFICIALI

Una delle possibilità nella resa del *verlan* è quella di creare un linguaggio a permutazione sillabica artificiale, privilegiando quindi l'aspetto formale rispetto all'aspetto semantico. È la scelta operata da Gilda Lombardi e Riccardo Fedriga, traduttori del primo tomo delle *Chroniques de l'asphalte* (2005) dello scrittore e regista Samuel Benchetrit, edito in Italia da Neri Pozza nella collana «Bloom», dedicata alle «ultime tendenze della letteratura nazionale e internazionale» (<https://neripozza.it/chi-siamo>), con il titolo *Cronache dall'asfalto* (2007).²¹ Di origini ebraiche e marocchine, Benchetrit è nato e cresciuto nella banlieue di Champigny-sur-Marne, che lascia all'età di sedici anni per diventare scrittore, attore e regista di film di successo. Il romanzo in questione, primo tomo di una serie autobiografica ancora in corso, racconta l'infanzia del narratore in un quartiere della periferia parigina di cui traccia una sorta di topografia sentimentale. Nel capitolo «Devant la tour», leggiamo uno scambio di battute quasi teatrale tra due personaggi, un poliziotto in borghese (Le Type) e un ragazzo di origine araba appostato di notte davanti all'ingresso di un palazzo di banlieue (Karim).²² L'agente, per far uscire allo scoperto il giovane che suppone (a torto) essere uno spacciatore, decide di parlargli utilizzando l'argot delle *cités*, con particolare riferimento al *verlan*:

LE TYPE: Putain t'es bizarre pour un leurdi toi.
 KARIM: Un quoi?
 LE TYPE: Quoi, tu vas me faire croire que tu comprends pas le verlan maintenant?
 KARIM: Le quoi?
 LE TYPE: Le verlan... Inverser les syllabes... Leurdi... Dealer, dealer, leurdi... Tu saisis?
 KARIM: J'ai déjà du mal à parler correctement le français, si en plus faut que j'inverse les syllabes... (p. 136)

Questa la traduzione italiana:

²⁰ Si veda in proposito l'illuminante studio di CHIARA ELEFANTE, *La littérature urbaine à l'épreuve de la traduction en italien. Une analyse socio-éducatrice-traductologique*, «Repères-Dorif», 8, 2015, url http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?art_id=241 (consultato il 25 agosto 2024).

²¹ SAMUEL BENCHETRIT, *Chroniques de l'asphalte*, Parigi, Julliard 2005, *Cronache dall'asfalto*, trad. it. di GILDA LOMBARDI e RICCARDO FEDRIGA, Vicenza, Neri Pozza 2007.

²² Oltre a essere regista cinematografico, Benchetrit è anche autore di fortunate *pièces* teatrali. La stessa conversazione del capitolo «Devant la tour», seppur epurata della componente verlanizzata, si ritrova nel primo cortometraggio di Benchetrit, *Nouvelles de la tour L* (2000). L'autore ha in seguito adattato i primi romanzi delle *Chroniques de l'asphalte* nel lungometraggio *Asphalte* (2015), senza tuttavia inserirvi questa sequenza narrativa.

IL TIPO: Cazzo, ma sei strano tu per essere un lerdi.
 KARIM: Un che?
 IL TIPO: Adesso vorresti farmi credere che non capisci il verlan?
 KARIM: Il che?
 IL TIPO: Il verlan... Invertire le sillabe ... Lerdi... Dealer, dealer, lerdi...
 Il pusher, shuper, lo spacciatore insomma, hai colto?
 KARIM: Ho già difficoltà a parlare correttamente il francese, se devo pure mettermi a invertire le sillabe... (p. 104-5)

Nel testo-fonte, il *verlan* è rappresentato come linguaggio stereotipico del giovane *banlieusard*, al punto che il poliziotto lo adotta in maniera un po' goffa per cercare una connivenza con il ragazzo. Nell'edizione italiana, i traduttori hanno scelto una strategia originale, ovvero la resa calcata della voce in *verlan*. Viene lasciato invariato anche il termine che identifica il fenomeno, che compare accompagnato dalla dicitura «invertire le sillabe» già presente nel prototesto come una sorta di glossa interna che rende accessorio l'inserimento di ulteriori elementi paratestuali.²³ Come specifica il *Dictionnaire de la zone*, il termine «leurdi», risulta dalla permutazione del prestito inglese *dealer*, «vendeur de drogue», nella sua forma francesizzata. Seguendo lo stesso procedimento di formazione, la forma italiana costruita, e non attestata nei dizionari, è «lerdi». Interessante notare che i traduttori abbiano voluto introdurre una seconda voce, laddove il testo fonte ne presentava solo una, ovvero «shuper», *verlan* artificiale (con qualche licenza) di *pusher*, prestito dall'inglese senza dubbio più vitale nei linguaggi gergali italiani e maggiormente comprensibile per il lettore. Per agevolare ulteriormente la comprensione, hanno poi disambiguato il termine opaco, inserendo il segmento frasale esplicativo «lo spacciatore insomma».

La strategia, in linea con un contesto editoriale che insiste sulla ricerca di nuove tendenze letterarie internazionali, va certamente lodata per lo sforzo d'introdurre nel polisistema della lingua d'arrivo la pratica verlanesca, nonché per la volontà di spiegare al lettore il fenomeno stesso. D'altra parte, la creazione di un linguaggio 'di sintesi', pur rispettando l'aspetto più puramente formale del fenomeno, ne eclissa il valore semantico e, più in generale, la portata in termini sociolinguistici. Verlanizzare termini di cui non si hanno attestazioni è inoltre pratica rischiosa, che richiede estrema prudenza e consapevolezza nell'uso.²⁴ Per queste ragioni, la soluzione adottata, che qui è guidata – e legittimata – dal contesto situazionale, non è generalizzabile, né è la più comune in traduzione.

3.2 REGIONALISMI E DIALETTISMI

Una seconda strategia traduttiva riscontrata nelle traduzioni edite gioca sull'asse della diatopia, attingendo al ricco repertorio delle varietà regionali italiane. La scelta, in questo caso, deriva dal fatto che per rappresentare particolari situazioni diafasiche l'italiano ricorre volentieri alla variazione diatopi-

²³ I traduttori inseriscono in altri loci alcune note traduttive per spiegare fenomeni di natura perlopiù culturale.

²⁴ Come rilevato da Gadet (2017), non tutte le parole possono essere verlanizzate e solo i gerganti hanno la sensibilità per percepirlo.

ca, laddove il francese privilegia quella diastratica. I geosinonimi, cioè varianti locali di un termine standard, possono costituire una potente risorsa. Se per alcuni il ricorso a varietà regionali è un sabotaggio, per altri è una possibilità che spalanca le porte a una lingua altra, «fiabesca e incantatrice»,²⁵ e molto utilizzata in letteratura. Nel repertorio linguistico degli italiani, del resto, varietà diastratiche e diatopiche s'intersecano. Scrive Berruto:

Nella situazione italiana è praticamente impossibile separare la variazione diatopica da quella diastratica, e marcatezza diastratica implica solitamente marcatezza diatopica. Le varietà native degli italiani, cioè le varietà di lingua che ciascun parlante acquisisce nella socializzazione primaria, sono sempre varietà socio-geografiche determinate: un italiano di una certa fascia sociale con un qualche grado di marcatezza regionale – o, sempre meno frequentemente ma in certe aree del paese ancora in maniera rilevante, un dialetto.²⁶

Si potrebbe dire, conclude Berruto, che in Italia la diastratia agisca all'interno della diatopia.

Andando più a fondo nell'analisi delle possibilità che si offrono a chi traduce, è possibile distinguere due sotto-categorie: i *regionalismi*, ovvero parole, locuzioni e costrutti che circolano in aree geografiche ristrette e non estesi all'intero territorio nazionale, e i *dialettismi*, ovvero voci di origine dialettale ormai inserite in contesto italiano, in forme perlopiù adattate e riconoscibili anche in aree diverse da quella d'origine.²⁷ L'applicazione della seconda sotto-categoria può rivelarsi utile in particolare nel caso della resa del *verlan* come elemento del lessico familiare e popolare: si è già menzionato il fatto che diverse voci del *verlan* siano confluite nel cosiddetto argot comune, utilizzato in letteratura nella rappresentazione verbale di contesti diafasici non sorvegliati, non necessariamente connotativi dell'origine e dell'identità del personaggio.

L'esempio che qui si cita è quello di *Chagrin d'école* (2007) di Daniel Pennac, che ha raggiunto il pubblico italiano con il titolo *Diario di scuola* (2008), grazie all'opera di una traduttrice di grande fama ed esperienza, Yasmîna Melaouah, voce italiana del noto autore d'oltralpe.²⁸ Editto da Feltrinelli nella collana «I Narratori», poi nella ben nota «Universale Economica Feltrinelli», questo romanzo-saggio destinato al grande pubblico si colloca in

²⁵ MARIAROSA BRICCHI, *La lingua è un'orchestra. Piccola grammatica italiana per traduttori*, Milano, Il Saggiatore [edizione Kindle] 2018, pos. 299.

²⁶ GAETANO BERRUTO, *Le varietà del repertorio*, in ALBERTO SOBRERO (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Roma-Bari, Laterza 1993, p. 10.

²⁷ Come rileva Paolo D'Achille la distinzione netta è tuttavia molto difficile. Cfr. PAOLO D'ACHILLE, *Dialettismi*, «Treccani», url <http://www.treccani.it/enciclopedia/dialettismi> (consultato il 3 febbraio 2024). Alcuni termini possono inoltre sfociare nell'italiano gergale ed essere così repertoriati (è il caso di «pula», di origine settentrionale secondo il *GRADIT*, ma indicato come appartenente al gergo tradizionale da ERNESTO FERRERO, *Dizionario storico dei gerghi italiani. Dal Quattrocento a oggi*, Milano, Mondadori 1991, e RENZO AMBROGIO e GIOVANNI CASALEGNO, *Scrostati gaggio! Dizionario storico dei linguaggi giovanili*, Torino, UTET 2004).

²⁸ DANIEL PENNAC, *Chagrin d'école*, Parigi, Gallimard 2007, *Diario di scuola*, trad. it. di YASMINA MELAOUAH, Milano, Feltrinelli 2008.

un contesto molto diverso dal caso precedente. L'autore racconta in prima persona il suo percorso, dagli esordi scolastici come «somaro», all'approdo al mondo dell'insegnamento e, successivamente, della scrittura. Dal punto di vista stilistico, l'opera di Pennac è rappresentativa dell'uso dell'*argot commun* nella letteratura contemporanea francese, senza la volontà di particolari rivendicazioni sociali. Come notano Laura Brignon e Ornella Tajani, in uno studio dedicato a uno dei romanzi più noti di Pennac, *La Petite marchande de prose* (1989), l'argot «n'est pas un marqueur de la variation diastratique, puisque, parmi les personnages des romans, on trouve des représentants de toutes les couches sociales qui se servent d'argotismes. Il s'agit d'un jeu avec les ressources lexicales du français, et non pas de reproduire le parler des classes populaires».²⁹ Per riprodurre l'*argot commun*, la traduttrice attinge con grande abilità al repertorio delle diverse varietà regionali utilizzando dialettismi di origine settentrionale come «palanche» o meridionali come «cazziatone».

La stessa strategia è applicata anche nel caso di *Chagrin d'école*, dove all'*argot commun* si aggiunge qualche tocco in più di *verlan*, in particolare nei capitoli in cui l'autore affronta il tema del «cancre d'aujourd'hui», giovane figlio d'immigrati che sconcerta i professori per il suo uso trasgressivo della lingua. Per differenziare i termini verlanizzati da quelli argotici, la traduttrice opta in questo caso per tradimenti maggiormente connotati. Ci si limita a citare il caso di «caillera» (p. 216), tradotto con «randa»,³⁰ regionalismo lombardo che indica il teppistello boss di quartiere. Ne risulta la ricreazione di un linguaggio familiare, e a tratti popolare, che rimane nel complesso ampiamente comprensibile dal nord al sud della Penisola, in linea con un progetto editoriale che mira alla grande diffusione.

Il vantaggio principale di questa strategia, adottata da Melaouah in modo molto convincente, è quello di non appiattire il ventaglio lessicale e semantico sul livello standard, dando interessanti coloriture al metatesto. Spinta all'estremo, la strategia può sfociare tuttavia nella cosiddetta «dialect-for-dialect translation», da dosare con cautela per evitare potenziali distorsioni del prototesto. Il rischio principale è infatti quello di collocare in un contesto regionale italiano situazioni e personaggi che agivano in realtà altre. Per non risultare caricaturale, l'adozione di questa strategia richiede quindi una mano leggera e sapiente che sappia modulare la scelta dei tradimenti con estrema sensibilità linguistica.

3.3 LINGUAGGI GERGALI E PARAGERGALI

Una terza ipotesi traduttiva prevede il ricorso a più generali linguaggi gergali o paragergali (come i linguaggi giovanili), secondo quel principio che Tif-

²⁹ Laura BRIGNON e Ornella TAJANI, *Traduire l'argot français par des mots issus de l'italien régional. Quelques exemples tirés de la traduction de La petite marchande de prose de Daniel Pennac*, «Argotica», I, III, 2014, p. 124.

³⁰ A differenza dei termini precedenti, repertoriati dal *GRADIT* con marca d'uso regionale, «randa» non compare nei dizionari dell'uso, né nei dizionari gergali consultati (E. FERRERO, *Dizionario storico dei gerghi italiani*, cit., e R. AMBROGIO e G. CASALEGNO, *Scrostati gaggio!*, cit., 2004), a riprova di una diffusione senza dubbio più limitata rispetto ai dialettismi citati.

fane Levick ha recentemente definito «universalité crédible».³¹ Si tratta senza dubbio della strategia maggiormente impiegata grazie alla sua versatilità, che consente di modulare le diverse funzioni del *verlan* attingendo al vasto repertorio lessicale in uso, senza provocare forzature, né eccessive standardizzazioni. Per la sua malleabilità, la strategia può essere utilizzata sia nei casi di scrittori *engagés*, sia nel caso di autori che ricorrono ai termini verlanizzati più diffusi e ormai parte dell'*argot commun*.

È questa la strategia che ho scelto di utilizzare nella resa del terzo romanzo di Rachid Djaïdani, *Viscéral* (2007), edito in Italia da Giulio Perrone.³² Con qualche accento autobiografico, il romanzo racconta la vita in banlieue di un giovane pugile aspirante attore, in lotta contro stereotipi e pregiudizi. *Viscérale* compare nel 2009 nella collana «Hinc», dedicata ad autori emergenti e all'esplorazione di nuove tendenze letterarie. Pur sottolineando il valore *engagé* dell'opera, l'editore ne vanta soprattutto le qualità letterarie, a partire dallo «stile graffiante» (v. risvolto di copertina). Per la resa di un linguaggio denso e innovativo come quello di Djaïdani, di cui il *verlan* è una componente importante, ho scelto di utilizzare strategie diverse, illustrate in diversi articoli a partire dal 2011. Parole come «keuf», «meuf» o «ouf», impiegate perlopiù nei dialoghi tra giovani locutori, sono rese facendo ricorso a voci dei linguaggi giovanili, come «pula/pulotto», «tipa» e «sbroccato», che concorrono a ricreare «un argot commun qui puisse traduire la *koiné* des jeunes, reposant notamment sur un certain imaginaire télévisuel, paralittéraire et musical, tout en évitant les éléments dialectaux trop marqués.»³³ In altri casi, il *verlan* non caratterizza invece scambi dialogici tra ragazzi di banlieue, ma assume connotazioni maggiormente legate alla poetica dell'autore, come per esempio nella frase: «Pour tout l'or du monde jamais ils n'abandonneraient leur cité téci tess, ils la revendiquent dans leur façon de respirer, de penser, de la raconter. La tess est la fondation de ce qu'ils sont, plutôt mourir que la quitter.» (p. 8) Secondo una pratica sperimentata anche da altri autori dei romanzi di banlieue, qui Djaïdani procede per accumulo di varianti, dallo standard al *verlan* con apocope, per rimarcare la centralità del concetto di appartenenza alla banlieue e portare avanti un processo d'iniziazione linguistica rivolto al lettore. Nell'impossibilità di rappresentare una simile iniziazione linguistica che fosse allo stesso modo significativa per il lettore italiano, la traduzione insiste maggiormente sugli aspetti poetici, in linea con il progetto editoriale: «Per tutto l'oro del mondo, non lascerebbero mai il loro quartiere, la suburbia, il ghetto, lo rivendicano nel loro modo di respirare, di pensare, di raccontarlo. Il ghetto è il fondamento di ciò che sono, meglio morire piuttosto che lasciarlo». (p. 6) Il primo dei due termini scelti per la resa delle parole verlanizzate, «suburbia» risuona di echi letterari (v. il romanzo *The Buddha of Suburbia* di Hanif Kureishi), contribuendo a collocare l'autore in una linea dialettica transnazionale di scrittori di origini altre che hanno un sentire comune e che, come Djaïdani, pur raccontando realtà del margine hanno ambizioni letterarie e artistiche, e non mirano alla pura testimonianza; il secondo

³¹ TIFFANE LEVICK, *Esquiver l'équivalence en cherchant une universalité crédible: la traduction de Moi non de Patrick Goujon*, in ILARIA VITALI (a cura di), *Banlieues en textes: traduction, adaptation, réception*, numero tematico di «Atelier de traduction», 29, 2018, pp. 85-97.

³² RACHID DJAÏDANI, *Viscéral*, Parigi, Editions du Seuil 2007, *Viscérale*, trad. it. ILARIA VITALI, Roma, Giulio Perrone Editore 2009.

³³ ILARIA VITALI, *Intrangers*, II, cit., p. 166.

traducente, «ghetto», nell'accezione gergale di quartiere periferico, è termine utilizzato dallo stesso autore come una sorta di marchio di origine controllata, a indicare la banlieue e la sua precisa identità. Il suo uso in questo contesto, legittimato dalla pratica dell'autore stesso, non va quindi letto come elemento discriminatorio, ma come marca identitaria valorizzante che risponde alla seconda funzione di Labov.³⁴

Il ricorso a linguaggi gergali e paragergali per la traduzione del *verlan* è presente anche nella traduzione del *polar*, che coltiva uno spiccato rapporto con i codici argotici per favorire la rappresentazione di una realtà spesso collocata ai margini della società.³⁵ Un esempio è costituito dalla trilogia che ha come protagonista l'investigatore Fabio Montale di Jean-Claude Izzo, di cui si prenderà in esame il primo volume, *Total Khéops*.³⁶ Per questa saga, lasciamo Parigi e la sua banlieue per osservare il caso di un'altra ambientazione, che coinvolge questa volta il sud della Francia e più precisamente Marsiglia. Se la saga di Izzo ha carattere spiccatamente finzionale, la resa linguistica è però molto realistica e simbolicamente rappresentativa della città: è l'autore stesso a ricordarlo in una nota introduttiva posta in esergo al primo romanzo, in cui dichiara: «L'histoire que l'on va lire est totalement imaginaire. [...] Seule la ville est bien réelle. Marseille. Et tous ceux qui y vivent». Izzo, ben noto autore di *polars* e non solo, si cimenta qui nella riproduzione del *métissage* linguistico della multietnica *cit  phoc enne* degli anni Novanta, cos  descritto: «  Marseille,   causait d j  un curieux français, mélange de proven al, d'italien, d'espagnol, d'arabe, avec une pointe d'argot et un zeste de verlan». (p. 77-78)

La traduzione, uscita per la casa editrice e/o, particolarmente attiva nella pubblicazione del *noir* mediterraneo,   opera di Barbara Ferri, che per tradurre quel «zeste de verlan» opta per soluzioni che rimandano all'italiano neo-standard, ai linguaggi paragergali e in parte gergali. Gli esempi di voci verlanizzate maggiormente ricorrenti nella serie, gi  rilevate da Alessandra Rollo, si riscontrano nei lessemi «keuf», «meuf» e «keum». Come si   visto, si tratta di fatto di termini da tempo lessicalizzati, che hanno perso il loro carattere criptolalico, il che legittima la resa di «keuf» con «sbirro», «meuf» con «donna» (nel senso colloquiale di compagna),³⁷ e di «keum» con «tizio», termine utilizzato anche come traducente di «C fran» (< Français).

Un caso diverso   costituito dalla parola «beur», come si   visto densamente significante, per la traduzione della quale Ferri opta per soluzioni diverse a seconda del contesto situazionale, a volte utilizzando lo standard «arabo» (*Casino totale*, p. 69, p. 49), altre optando per il mantenimento del termine francese e l'inserimento di una nota:

³⁴ Si veda in proposito anche CHIARA ELEFANTE, *La littérature urbaine   l'épreuve de la traduction en italien. Une analyse socio- dito-traductologique*, cit.

³⁵ Si rimanda, tra gli altri, a DENISE FRANÇOIS, *La littérature en argot et l'argot dans la littérature*, cit.

³⁶ JEAN-CLAUDE IZZO, *Total Khéops*, Paris, Gallimard 1995, *Casino totale*, trad. it. di BARBARA FERRI, Roma, Edizioni e/o 1998.

³⁷ «Y en a qui matent devant chez ta meuf.» (*Total Khéops*, p. 68); «Ce ne sono piantati di fronte a casa della tua donna.» (*Casino totale*, p. 62). Sui diversi significati repertoriati del termine *meuf*, si rimanda al gi  citato studio di Françoise Gadet, *Les parlers jeunes dans l' le-de-France multiculturelle*, cit., con particolare riferimento alle pp. 112-113.

Il avait cherché les beurs toute la matinée. Ils changeaient sans cesse de rues. C'était leur règle. (*Total Khéops*, p. 35)

Aveva cercato i beurs¹ per tutta la mattina. Cambiavano continuamente strada. Era una regola. (*Casino totale*, p. 25)

¹Persone nate in Francia da genitori arabi immigrati.³⁸

e/o, come molti editori indipendenti, sembra favorire l'impiego di elementi paratestuali, che la traduttrice ha potuto utilizzare anche nel caso dell'occorrenza del termine stesso *verlan*, definendolo in una nota a piè pagina come «Elaborazione dell'argot che consiste nell'invertire le sillabe di alcune parole». (p. 55) Gli esempi «beurs» e «verlan» sono gli unici in cui la traduttrice mantiene le voci verlanizzate e ne inserisce la spiegazione nel paratesto. In tutti gli altri casi, laddove i termini rispondono a un più generale intento di ricreazione di una lingua parlata familiare e popolare, Ferri predilige traduzioni paragergali, a volte volgendo verso la standardizzazione, scelta certamente maturata anche pensando al lettore modello del romanzo *noir*.

Anche questa strategia, senza dubbio più prudente di altre, non è priva di insidie e può prestarsi, in particolare, al rischio di residui traduttivi. Allo stato attuale, in molti contesti editoriali sembra tuttavia essere accettata con maggior favore rispetto alla ricreazione di una lingua inventata o diffusa solo in realtà molto circoscritte. Tra i vantaggi, si rileva in particolare un invecchiamento meno rapido della traduzione, nonché l'assenza di soluzioni azzardate. Tra gli svantaggi c'è però il pericolo di un'eccessiva standardizzazione e di eventuali prime attestazioni mancate.

3.4 IPOTESI TRADUTTIVE: TRANCORIO, RIOCONTRA E ALTRI LINGUAGGI A PERMUTAZIONE SILLABICA

All'interno di una riflessione sul fenomeno generale dei linguaggi gergali, Glauco Sanga definisce i linguaggi a permutazione sillabica come gerghi «di uso reale assai limitato»,³⁹ affermazione senz'altro valida se pensiamo al contesto italiano. Berruto e Vicari hanno tuttavia repertoriato alcune varietà gergali italofone basate sull'inversione sillabica.⁴⁰ Per esempio, il *larpa iudre*, attestato a Mendrisio, nel Canton Ticino, e noto sin dagli inizi del Novecento. In questa varietà ancora piuttosto vitale sono attestate, tra le altre, le forme *nado* < *dòna*, 'donna', *dèlfra* < *fradel*, 'fratello'. Un altro caso è quello del *damo da ntradi* (< *moda da dintrà*), nato nell'ambiente delle mondine che si spostavano stagionalmente nell'area di Vercelli e oggi non più in uso.

Tra esempi più recenti si riscontra il caso del *trancorio* (< *contrario*), nato nella provincia di Brescia negli anni Ottanta del Novecento, anch'esso basato

³⁸ La strategia appare tuttavia impiegata in modo non del tutto omogeneo, dal momento che la prima occorrenza del termine a p. 22 viene tradotta con l'iperonimo «ragazzini» (p. 16), mentre alla seconda viene inserita la nota.

³⁹ GLAUCO SANGA, *I gerghi*, in ALBERTO SOBRERO (a cura di), *Introduzione allo studio dell'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Roma-Bari, Laterza 1993, p. 163.

⁴⁰ GAETANO BERRUTO e MARIO VICARI, *Di due gerghi a modificazione sillabica in area galloitalica*, «LIDI», II, 3-4, 2008-2009.

sull'inversione sillabica. Appartengono a questo codice linguistico ancora non oggetto di studio approfondito voci come *neppa* (< *pane*) o *rommu* (< *muro*). Si nota qui il raddoppiamento consonantico a sottolineare l'intensità, segno della volontà di conferire maggiore enfasi alla voce verbale, fenomeno tipico e ben studiato dei linguaggi gergali (in proposito si vedano, tra gli altri, Labov e Gadet).⁴¹

Esistono dunque anche in Italia alcuni linguaggi parassitari basati sulla stessa chiave del *verlan* che hanno come lingua ospite l'italiano o sue varietà dialettali. Tuttavia, la scarsa diffusione di queste varietà e il loro mancato impatto sulla lingua cosiddetta standard separano nettamente questi gerghi dall'argot transalpino e rendono difficile, almeno per ora, il loro utilizzo in sede traduttiva.

Da segnalare però la recente diffusione del *riocontra* (< *contrario*), già attestato in area milanese negli anni Ottanta nel gruppo dei Paninari e riportato in auge negli ultimi tempi in particolare grazie ad alcuni rapper come Marra-cash, Esa, Oscar White e Rkomi, il cui nome è già un manifesto del *riocontra*, alla maniera del più noto Stromae. Oltre a questi musicisti, che utilizzano il *riocontra* in maniera puntuale nei loro testi, si segnala poi Nerone, autore di un brano provocatoriamente intitolato *La Miaccade Llade Scacru* (< L'Accademia della Crusca), interamente realizzato utilizzando il *riocontra*. Estrapoliamo dal *refrain* del brano, pubblicato nell'album *Max* (2017), il seguente esempio: «È la Miaccade llade Scacru la Scacru, I dicusto del riocontra dichie a noi la rmafo stagiù» (È l'Accademia della Crusca, la Crusca, I custodi del *riocontra*, chiedi a noi la forma giusta).⁴²

Se il *riocontra* dovesse conoscere un'espansione, diffondendosi ulteriormente su scala nazionale, si realizzerebbe anche per i gerghi a permutazione sillabica italiani ciò che ipotizzava Edgar Radtke alla fine degli anni Ottanta a proposito di altri linguaggi argotici, ovvero la tendenza a una gergalità unitaria simile a quella d'oltralpe.⁴³

Allo stato attuale della ricerca, l'estrema volontà criptolalica rende tuttavia difficoltosa non soltanto la decrittazione, ma l'osservazione stessa del *riocontra*. Nel 2017 è circolato un libello dal titolo *Il riocontra illutostra. Per entrare in vibranezio con l'ozzi della dastra* (Il *riocontra* illustrato. Per entrare in vibrazione con lo zio della strada), pubblicato da due fratelli che si firmano Alfredo e Nigiova di Nobru (Alfredo e Giovanni di Bruno), la cui copertina replicava quella della collana «Gli Struzzi» delle edizioni Einaudi. Tuttavia, osservando più da vicino, sotto il noto logo disegnato da Picasso, si poteva leggere l'iscrizione ludica «Giulio È in Audi editore». Gli autori, che tengono a sottolineare anche attraverso un saporoso frontespizio come la criptolalia rimanga condizione fondante del loro gergo, definiscono il *riocontra* «l'arma dei subalterni», in sintonia dunque con quanto diversi studiosi hanno affermato a proposito del *verlan*. Siamo però ancora lontani dalla creazione di

⁴¹ Per esempi di questa varietà gergale, su cui non esiste ancora una letteratura scientifica, si potranno consultare i siti <https://trancorio.wordpress.com>, (consultato il 1 febbraio 2024) e Odiopiccolo, http://www.odipiccolo.com/new_site/il-trancorio-storia-di-una-lingua-tutta-bresciana/ (consultato il 1 febbraio 2024).

⁴² Il brano è disponibile per l'ascolto sulla piattaforma YouTube, url <https://www.youtube.com/watch?v=eBii5RuXbJs>, (consultato il 1 agosto 2024).

⁴³ EDGAR RADTKE, *Gerghi di lingua italiana vs. gerghi dialettali? Nuovi processi di gergalizzazione nell'italiano contemporaneo e nelle varietà dialettali*, in GÜNTER HOLTUS, MICHAEL METZELTIN e MAX PFISTER (a cura di), *La dialettologia italiana oggi*, Narr, Tübinga 1989, pp. 143-144.

un gergo che contempra tutte le caratteristiche del suo omologo francese. Queste considerazioni riflettono tuttavia lo stato attuale della ricerca e hanno carattere necessariamente transitorio: una diffusione su scala nazionale del *riocontra* o di altri gerghi a permutazione sillabica ne modificherebbe necessariamente i contorni. Se questa ipotesi dovesse verificarsi, lessemi come *rosbi* (< *sbirro*) o *chiove* (< *vecchio*, nel senso di *padre*), potrebbero tradurre in maniera piuttosto precisa *keuf* (< *flic*) e *ieuv* (< *vieux*, nel senso di *père*).

Sebbene sia difficile azzardare previsioni a medio e lungo termine, il *riocontra* appare ad oggi la varietà gergale che maggiormente potrebbe prestarsi ad assumere un giorno il ruolo di 'verlan italiano' e, in questo senso, risulta particolarmente interessante da osservare anche in prospettiva traduttiva e traduttologica.⁴⁴

4 TRA DÉFAILLANCE E KAIROS

Le strategie fotografate in questa rapida sintesi costituiscono solo alcuni esempi delle possibilità traduttive di fronte a un testo che presenti elementi verlanizzati. Ognuna mostra vantaggi e svantaggi, ma tutte acquisiscono senso se collocate all'interno dei rispettivi contesti editoriali. Come ricorda Chiara Elefante a proposito delle edizioni italiane di alcuni romanzi urbani,⁴⁵ non deve sorprendere che collane di noti gruppi editoriali destinate al grande pubblico privilegino la fruibilità da parte del lettore, o che case editrici indipendenti appoggino soluzioni traduttive di natura più spiccatamente *source-oriented*.

Facendo un bilancio provvisorio, si rileva ancora nel complesso una certa esitazione traduttiva di fronte alle voci argotiche guidata da riflessioni radicate nel tempo. Fruttero e Lucentini, in pagine molto note sulla traduzione, sostenevano che «[d]i fronte alla vivacità gergale di un testo è imprudente cercare equivalenze nei gerghi e vernacoli di casa propria. Conviene rinunciare, attenuare, tenersi al basso profilo [...]».⁴⁶ Il principio di una strada sicura pare aver guidato molti traduttori, e con loro editori, direttori di collana, correttori e altri attori del settore editoriale. Anche se il *verlan*, così come altri linguaggi argotici, si riscontra ormai in molta letteratura francese, c'è ancora una sorta di timidezza da parte di chi traduce e di chi pubblica in Italia. Ernesto Ferrero, autore di un noto dizionario storico dei gerghi, spiegava già all'inizio degli anni Novanta come il fatto di attingere al serbatoio di voci gergali italiane, pur avendo interessato gli scrittori più attenti al rapporto tra creatività e linguaggio, avesse suscitato scandalo da altre parti.⁴⁷ Se l'apporto dei linguaggi argotici alla letteratura in Francia è stato valorizzato da studiosi e da scrittori canonizzati, da Villon a Queneau, in Italia si è stati più restii in que-

⁴⁴ Si veda, in proposito, l'intervista ai due autori disponibile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=Cv6PnzQ4-3s> (consultato il 1 agosto 2024).

⁴⁵ CHIARA ELEFANTE, *La littérature urbaine à l'épreuve de la traduction en italien*, cit.

⁴⁶ CARLO FRUTTERO, FRANCO LUCENTINI, *I ferri del mestiere. Manuale involontario di scrittura con esercizi svolti*, Torino, Einaudi 2003, p. 29.

⁴⁷ ERNESTO FERRERO, *Dizionario storico dei gerghi italiani*, cit., p. XXXII.

sto senso.⁴⁸ Eppure, ricchi esempi di gerghi si riscontrano in letteratura già a partire da Pulci, passando per Ruzante, Àretino, fino a Gadda e Pasolini, per limitarsi agli autori più noti.

Oggi i tempi sono forse maturi per nuove letture e rese traduttive dei linguaggi argotici, tanto più se pensiamo che la traduzione è per sua natura un'operazione incompiuta, «un'imbastitura, un'ipotesi, una modesta proposta».⁴⁹ Nel contesto di questa riflessione, prendono tutto il loro senso le considerazioni di Antoine Berman che parla a giusto titolo di *défaillance* e *kairos*,⁵⁰ intendendo, con la prima, una carenza dovuta alla resistenza del testo da tradurre che interessa ogni traduzione e, con il secondo, il momento propizio, in cui quella resistenza rimane sospesa. Attingere a piene mani non solo alle varietà diastratiche e diatopiche, ma anche alla letteratura gergale italiana, così ricca e stratificata nel tempo, nonché alle più recenti innovazioni neologiche che emergono soprattutto in ambito musicale (come avviene in Francia), potrebbe rivelarsi molto utile per i traduttori che si cimentano con la resa dei linguaggi argotici. Occorre però che chi traduce non venga lasciato solo in questa impresa. I diversi attori della filiera del libro, a partire dall'editore, hanno una responsabilità importante in questo percorso. Solo loro, infatti, possono rendere possibile il *kairos*.

⁴⁸ Per una prima introduzione alle differenze di definizione e di percezione tra argot e gergo, si veda ELMAR SCHAFROTH, *Zum problem der definition von argot und gergo*, «Romanische Forschungen», 117, III, 2005, pp. 285-309.

⁴⁹ ERNESTO FERRERO, *Ho tradotto Céline e lo rifarei*, «Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti», 20, 2011, url <https://rivistatradurre.it/confesso-ho-tradotto-celine-e-lo-rifarei/> (consultato il 12 aprile 2024).

⁵⁰ ANTOINE BERMAN, *La retraduction comme espace de la traduction*, «Palimpsestes», 4, 1990, pp. 1-7.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGENO, FRANCA, *Per una semantica del gergo*, in «Studi di filologia italiana», 15, 1957.
- AMBROGIO, RENZO e CASALEGNO, GIOVANNI, *Scrostatì gaggio! Dizionario storico dei linguaggi giovanili*, Torino, UTET 2004.
- BENCHETRIT, SAMUEL, *Chroniques de l'asphalte*, Parigi, Julliard 2005, *Cronache dall'asfalto*, trad. it. di Gilda Lombardi e Riccardo Fedriga, Vicenza, Neri Pozza 2007.
- BERMAN, ANTOINE, *L'épreuve de l'étranger*, Parigi, Gallimard 1984.
- ID., *La retraduction comme espace de la traduction*, in «Palimpsestes», 4, 1990.
- BERRUTO, GAETANO, *Le varietà del repertorio*, in ALBERTO SOBRERO (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Roma-Bari, Laterza 1993.
- BERRUTO, GAETANO & VICARI, MARIO, *Di due gerghi a modificazione sillabica in area galloitalica*, in «LIDI», II, 3-4, 2008-2009.
- BOURDIEU, PIERRE, *Ce que parler veut dire*, Parigi, Fayard 1982.
- BRICCHI, MARIAROSA, *La lingua è un'orchestra. Piccola grammatica italiana per traduttori*, Milano, Il Saggiatore [edizione Kindle] 2018.
- BRIGNON, LAURA e TAJANI, ORNELLA, *Traduire l'argot français par des mots issus de l'italien régional. Quelques exemples tirés de la traduction de La petite marchande de prose de Daniel Pennac*, in «Argotica», 1, III, 2014.
- D'ACHILLE, PAOLO, *Dialettismi*, «Treccani», url <http://www.treccani.it/enciclopedia/dialettismi> (consultato il 3 febbraio 2024).
- DJAIDANI, RACHID, *Viscéral*, Parigi, Editions du Seuil 2007, *Viscerale*, trad. it. di Ilaria Vitali, Roma, Giulio Perrone Editore 2009.
- ELEFANTE, CHIARA, *La littérature urbaine à l'épreuve de la traduction en italien. Une analyse socio-éduco-traductologique*, in «Repères-Dorif», 8, 2015, <http://www.dorif.it/ezone/ezone_articles.php?art_id=241> (consultato il 25 agosto 2023).
- FERRERO, ERNESTO, *Ho tradotto Céline e lo rifarei*, «Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti», 20, 2011, url <https://rivistatradurre.it/confesso-ho-tradotto-celine-e-lo-rifarei/> (consultato il 12 aprile 2024).
- ID., *Dizionario storico dei gerghi italiani. Dal Quattrocento a oggi*, Milano, Mondadori 1991.
- FRANÇOIS, DENISE, *La littérature en argot et l'argot dans la littérature*, in «Communication & Langage», 27, 1975.
- FRUTTERO, CARLO e LUCENTINI, FRANCO, *I ferri del mestiere. Manuale involontario di scrittura con esercizi svolti*, Torino, Einaudi 2003.
- GADET, FRANÇOISE, *Les parlars jeunes dans l'Île-de-France multiculturelle*, Parigi, Ophrys 2017.
- GDLI. *Grande dizionario della lingua italiana*, Salvatore Battaglia (a cura di), Torino, UTET 1961-2002 (due supplementi, 2004 e 2009).
- GOUDAILLIER, JEAN-PIERRE, *Comment tu tchatches! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Parigi, Maisonneuve & Larose 2001 (1^a ed. 1997).
- GRADIT. *Grande dizionario italiano dell'uso*, Tullio De Mauro (a cura di), Torino, UTET 1999.
- GUIRAUD, PIERRE, *L'argot*, Parigi, Presses Universitaires de France 1966.

- HADDAD, JEAN-DAVID, *Le langage verbal des jeunes des cités*, in «DEES», III, 1998.
- HORVATH, CHRISTINA, «Écrire la banlieue dans les années 2000-2015», in BERNARD WALLON (a cura di), *Banlieues vues d'ailleurs. Les Essentiels d'Hermès*, Parigi, CNRS Éditions 2016.
- IZZO, JEAN-CLAUDE, *Total Khéops*, Parigi, Gallimard, 1995, *Casino totale*, trad. it. di Barbara Ferri, Roma, Edizioni e/o 1998.
- LEPOUTRE, DAVID, *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*, Parigi, Odile Jacob 2001.
- LEVICK, TIFFANE, *Esquiver l'équivalence en cherchant une universalité crédible: la traduction de Moi non de Patrick Goujon*, in ILARIA VITALI (a cura di), *Banlieues en textes: traduction, adaptation, réception*, numero tematico di «Atelier de traduction», 29, 2018.
- MÉLA, VIVIENNE, *Argot 2000*, in «Langue française», 114, 1997.
- MERLE, PIERRE, *Argot, verlan et tchatches*, nouvelle édition, Tolosa, Les Essentiels Milan 2006.
- PENNAC, DANIEL, *Chagrin d'école*, Parigi, Gallimard 2007, *Diario di scuola*, trad. it. di Yasmina Melaouah, Milano, Feltrinelli 2008.
- RADTKE, EDGAR, *Gerghi di lingua italiana vs. gerghi dialettali? Nuovi processi di gergalizzazione nell'italiano contemporaneo e nelle varietà dialettali*, in GÜNTER HOLTUS, MICHAEL METZELTIN e MAX PFISTER (a cura di), *La dialettologia italiana oggi*, Tubinga, Narr 1989.
- SANGA, GLAUCO, *I gerghi*, in ALBERTO SOBRERO (a cura di), *Introduzione allo studio dell'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Roma-Bari, Laterza 1993.
- SCHAFROTH, ELMAR, *Zum problem der definition von argot und gergo*, in «Romanische Forschungen», 117, III, 2005.
- SLOUTSKY, LARISSA e BLACK, CATHERINE, *Le Verlan, phénomène langagier et social: récapitulatif*, in «The French Review», 82, II, 2008.
- SOURDOT, MARC, *L'argotologie: entre forme et fonction*, in «La linguistique», 38, I, 2002.
- SZABÓ, DAVID, *Dictionnaire de spécialité – dictionnaire général: Le problème des équivalents dans un dictionnaire d'argot bilingue*, in «Revue d'Études Françaises», 16, 2011.
- TLFi, *Trésor de la langue française informatisé*, url <http://atilf.atilf.fr> (consultato il 30 dicembre 2024).
- VITALI, ILARIA, «En long, en large et en verlan»: *l'emploi littéraire du français contemporain des cités*, in *Les Variations linguistiques dans la littérature et le cinéma contemporains*, a cura di FABRIZIO IMPELLIZZERI, Parigi, Classiques Garnier 2015.
- EAD., *La nebulosa beur. Scrittori di seconda generazione tra spazio francese e letteratura-mondo*, Bologna, I libri di Emil 2014.
- EAD. (a cura di), *Intrangers*, tomo I, *Post-migration et nouvelles frontières de la littérature beur*; tomo II, *Littérature beur, de l'écriture à la traduction*, Academia/L'Harmattan, Louvain-la-Neuve 2011.

PAROLE CHIAVE

Verlan; Argot; Translation Studies; banlieue



NOTIZIE DELL'AUTORE

Ilaria Vitali è professoressa associata all'Università di Macerata, dove insegna traduzione letteraria. Traduttrice e traduttologa, è specializzata nelle scritture migranti di lingua francese. Tra le sue pubblicazioni, *Intrangers* (2011), *La nébuleuse beur* (2014), *Traduire la banlieue: problématiques, enjeux, perspectives* (2018), *Banlieues en textes: traduction, réception, adaptation* (2018). Tra gli autori tradotti: Saphia Azzeddine, Samuel Benchetrit, Bessora, Rachid Djaidani, Mabrouck Rachedi, Jérôme Ruillier, Shan Sa e il collettivo «Qui fait la France?». Ulteriori ambiti di ricerca riguardano la fiaba del periodo aureo francese, il campo della riscrittura, della traduzione intersemiotica e della narrazione transmediale, il fumetto e le sue sfide traduttive.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ILARIA VITALI, *Tradurre i linguaggi argotici. Riflessioni e proposte per la resa italiana del verlan*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 22 (2024)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

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