

STUDI D'ITALIANISTICA NELL'AFRICA AUSTRALE
ITALIAN STUDIES IN SOUTHERN AFRICA

VOL. 30 No. 1 (2017)

ISSN 1012-2338

Italian Studies in Southern Africa (e-ISSN 2225-7039) appears online on the AJOL website (<http://ajol.info/index.php/issa>) and live in the EBSCO database Humanities Source Ultimate Collection on EBSCOhost. The journal is listed in Google Scholar, BIGLI (Bibliografia Generale della Lingua e della Letteratura Italiana) www.bigli.it, Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Italian_Studies_in_Southern_Africa and EBSCO Discovery Service. See also the Association website: api.org.za.

Editor / Direttore responsabile

Anna Meda (University of South Africa)

Co-editors / Con-direttori

Franco Arato (Università di Torino)

Giona Tuccini (University of Cape Town)

International Editorial Board /**Comitato scientifico internazionale**

Andrea Battistini (Università di Bologna)

Francesca Bernardini (Università "La Sapienza", Roma)

Guido Bonsaver (Oxford University)

Giuseppe Conte (Imperia, Italy)

Graziella Corsinovi (Università di Genova)

Iaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia)

Biancamaria Frabotta (Università "La Sapienza", Roma)

Walter Geerts (University of Antwerp)

Pietro Gibellini (Università di Venezia)

Roberto Gigliucci (Università "La Sapienza", Roma)

Sarah Patricia Hill (Victoria University, Wellington)

Rena A. Lamparska (Boston College)

Massimo Lollini (University of Oregon)

Dante Maffia (*Il Policordo*, Roma)

Sebastiano Martelli (Università di Salerno)

Graziella Parati (Dartmouth College)

Paolo Puppa (Università di Venezia)

Luigi Reina (Università di Salerno)

Raniero Speelman (Università di Utrecht)

Giuseppe Stellardi (Oxford University)

Itala Vivan (Università di Milano)

Rita Wilson (Monash University)

Sarah Zappulla Muscarà (Università di Catania)

Reviews / Recensioni

Anna Meda

Editorial Assistants / Aiuto-redazione

Claudia Cala Fratini (University of South Africa)

Linda Parkes

Published by A.P.I.

(Associazione Professori d'Italiano / Association of Professional Italianists)

CONTENTS / SOMMARIO

A.P.I. International Conference XIV / XIV Convegno Internazionale dell'A.P.I.

v

Articles / Saggi

Raniero Speelman	<i>Dante in Afrikaans. The “magnus labor” of Delamaine du Toit (1921-2016)</i>	1
David Arrigoni	<i>William Faulkner in Europa, in Italia e nelle riflessioni di Cesare Pavese</i>	20
Ilaria Batassa	<i>Un breviario metafisico: l'estetica saviniana</i>	53
Elena Santagata	<i>Bambine golose</i>	76

Notes and Gleanings / Note e Curiosità

Roberto Gigliucci	<i>L'ombra della donnetta e del cavaliere</i>	89
-------------------	---	----

Book Reviews / Recensioni

Mara Boccaccio	<i>Un'idea di Dante</i> (Gandolfo Cascio)	98
----------------	---	----

iii

Books Received / Libri ricevuti	102
Contributors / Collaboratori	103
Information for Contributors / Informazioni per i collaboratori	105
A.P.I. Pubblicazioni / Publications	109
A.P.I. Executive Committee	111

ANNUNCIO / ANNOUNCEMENT

XIV CONVEGNO INTERNAZIONALE DELL’A.P.I.

Postcolonialismi italiani ieri e oggi

10-11-12 agosto 2017 – Johannesburg

Comitato scientifico: Anita Virga (University of the Witwatersrand), Christopher Fotheringham (University of the Witwatersrand), Norma Bouchard (San Diego State University), Itala Vivan (Università degli Studi di Milano), Graziella Parati (Dartmouth College), Brian Zuccala (Monash University)

Keynote speaker: Norma Bouchard (SDSU)

L’A.P.I. (Associazione Professori d’Italiano in Sudafrica) in collaborazione con la *School of Literature, Language and Media Studies* della University of the Witwatersrand (Wits) invita a partecipare ad agosto 2017 al convegno internazionale di studi sul tema dei postcolonialismi italiani a Johannesburg, in Sudafrica.

Le teorie postcoloniali, nate e sviluppatesi in ambito anglofono negli anni ’70 del secolo scorso, sono state recentemente applicate in maniera sempre più estesa anche nell’ambito dell’italianistica, dove è ormai assodata l’esistenza di un ‘postcolonialismo’ italiano soprattutto in riferimento alle ex colonie in Africa. In questa occasione intendiamo avvalerci del concetto di postcolonialismo in maniera fluida, intendendolo come modello di indagine e critica verso tutte le pratiche coloniali presenti e passate che hanno riguardato l’Italia. Per tali motivi parliamo di ‘postcolonialismi italiani’ al plurale, invitando contributi che esplorino i diversi aspetti in cui tale concetto può essere applicato produttivamente: la colonizzazione italiana di altri territori, la società postcoloniale odierna nella Penisola, il colonialismo interno durante il processo di unificazione, dinamiche postcoloniali legate alla migrazione da e verso l’Italia, l’interazione tra il postcolonialismo italiano e quello di altri Paesi e realtà culturali, sviluppi postcoloniali

teorici specifici per il caso italiano, processi postcoloniali presenti durante tutta l'epoca moderna indipendentemente dall'esistenza formale di colonie.

Gli interventi potranno riguardare la letteratura, il cinema, la fotografia, le arti e la cultura in generale. Particolarmente benvenuti saranno i contributi che adottano il concetto del postcolonialismo come griglia interpretativa per i testi, o che riflettono in modo più teorico e metodologico sul postcolonialismo italiano in generale o nell'ambito delle singole discipline artistiche.

I contributi potranno essere in italiano o in inglese. Un riassunto di massimo 300 parole dovrà essere inviato entro il 31 dicembre 2016 a api@api.org.za; unitamente a esso, sarà necessario indicare nome, cognome, affiliazione, indirizzo email, titolo dell'intervento, breve biografia.

La quota di partecipazione è di \$120 per i non sudafricani e R1200 per i sudafricani se pagati prima del 1 aprile 2017, altrimenti \$135 per i non sudafricani e R1500 per i sudafricani se pagati oltre tale data. I dati bancari ai fini del trasferimento sono:

ASSOCIATION OF PROFESSIONAL ITALIANISTS
ABSA Bank
Bank Account No: 90 5660 9619
Sandton Branch (Branch Code: 63 100 5)
Swift Code: ABSA ZA JJ
Reference: Nome + API2017

Per maggiori informazioni visitate il sito www.api.org.za e/o scrivete a anita.virga@wits.ac.za / segreteria.issa.sa@gmail.com

A.P.I. INTERNATIONAL CONFERENCE XIV

Italian Postcolonialisms: Past and Present

10-11-12 August 2017 – Johannesburg

Scientific committee: Anita Virga (University of the Witwatersrand), Christopher Fotheringham (University of the Witwatersrand), Norma Bouchard (San Diego State University), Itala Vivan (Università degli Studi di Milano), Graziella Parati (Dartmouth College), Brian Zuccala (Monash University)

Keynote speaker: Norma Bouchard (SDSU)

A.P.I. (the Association of Italianists in South Africa) in collaboration with the School of Literature Language and Media of the University of the Witwatersrand (Wits) is inviting scholars to participate in a conference on the subject of Italian Postcolonialisms in August 2017 in Johannesburg, South Africa.

Postcolonial theory, born and developed in the Anglophone sphere in the 1970s, has recently grown in prominence in the Italian academy where a focus on Italian Postcolonialism, referring mainly to studies on Italy's former African colonies, has flourished. This conference intends to explore Postcolonialism as a fluid concept by conceiving of it as a model for research and criticism focused on a variety of colonial practices, both past and present, in the Italian context. For this reason the title of the conference is Italian Postcolonialisms in the plural and we invite contributions that explore a diverse range of matters to which Postcolonial theory and criticism could productively be applied: Italian colonisation of foreign territories, contemporary postcoloniality that characterises Italy, internal colonialism during unification, postcolonial dynamics in reference to immigration in Italy, the interaction between Italian

Postcolonialism and other countries or cultural contexts, developments in Postcolonial theory specifically adapted to the Italian context, and postcolonial practices throughout the modern era independent of the formal colonial programme of the Italian state.

Papers may focus on literature, cinema, photography, and art and culture in general. Particularly welcome are contributions which make use of Postcolonialism as an interpretive framework for texts or which reflect theoretical contributions to the concept of Italian Postcolonialism in general or in terms of the specific artistic disciplines mentioned above.

Contributions may be in Italian or English. An abstract of 300 words maximum should be sent by 31 December 2016 to api@api.org.za along with the name, surname, affiliation, title of the paper and short biography of the presenter.

The registration fee for presenters from outside South Africa is \$120 (R1200 for SA citizens) if paid before April 2017 or \$135 (R1500 for SA citizens) for registrations after that date. The banking details for electronic transfers of the registration fee is as follows:

ASSOCIATION OF PROFESSIONAL ITALIANISTS
ABSA Bank
Bank Account No: 90 5660 9619
Sandton Branch (Branch Code: 63 100 5)
Swift Code: ABSA ZA JJ
Reference: Name + API2017

For more information visit the website: www.api.org.za or write to anita.virga@wits.ac.za / segreteria.issa.sa@gmail.com

ARTICLES / SAGGI

DANTE IN AFRIKAANS. THE “MAGNUS LABOR” OF DELAMAINE DU TOIT (1921-2016)¹

RANIERO SPEELMAN
(Universiteit Utrecht)

Sommario

Dopo aver accennato alle più importanti traduzioni della Divina Commedia in neerlandese fra il XX e l'inizio del XXI secolo, l'articolo si concentra sulla traduzione del poema dantesco in afrikaans ad opera di Delamaine A.H. du Toit (1921-2016) nel periodo compreso fra il 1990 e il 2002.

L'analisi di alcuni brani di questa traduzione, tratti da ciascuna delle tre cantiche, permette non solo di esaminare gli aspetti più complessi del testo e le scelte del traduttore, indicando a volte possibili soluzioni alternative, ma anche di esplorare il terreno comune in cui si sono sviluppati il neerlandese e l'afrikaans e di sottolineare l'importanza della traduzione come fonte di arricchimento per la lingua e la cultura ricevente.

Keywords: Dante – traduzione – Delamaine A.H. du Toit

A Millennium Dante hype

The history of translations of Dante's *Divina Commedia* into Dutch is an interesting and extremely dense testimonial of the love of the Netherlands' reading public for the Italian classic. Many are the translations from the 19th to the early 21st century, with the seventh centennial of Dante's mystic journey's approach as its most

¹ I thank Peter Anderson (UCT) for reading and commenting on this text.

productive phase: in a couple of years first appeared Frans van Dooren's prose translation (1987) that is still available and was then followed by another of *Inferno* by Jacques Janssen (1999), a more freely poetic one by Rob Brouwer (2000b, 2001, 2002a) and the joined work of Ike Cialona and Peter Verstegen (2000a) that strictly follows the original's *terza rima* form. Though critics and translation scholars did not always agree as to which was the best of these – preferences would have invariably implied a choice for traditional rhyme, literal meaning or a compromise between these extremes such as translation studies following Gideon Toury call source- or target-oriented – the rhyming edition was best sold or most successfully marketed. Even an older translation as Father Kops' translation dating from 1929-1930 and reprinted in Amsterdam in 2006 profited from the small *hausse*, perhaps because copyright on this text had expired. Indeed, the translation can be downloaded for free from internet as well².

Paul van Heck's study of Dante translations into Dutch (2003), which starts with 19th century poets like Ten Kate, Kok and Thoden van Velden, mentions a translation of *Inferno* into Afrikaans as well: *Die Goddelike Komedie: Die Hel*, by Delamaine A.H. du Toit, published in Kaapstad by Zebra Publikasies in 1990 (2 vols.). Van Heck does not further analyze this translation, which was, however, reviewed in three short articles by Philiep Bossier, acting chair of Italian Studies at Utrecht and former lecturer at the Witwatersrand³. My colleagues in the Netherlands were of course right to mention the work, which had been followed in the meantime by *Dante se Purgatorium* (1998) and *Die Paradys* (2002b)⁴, in the context of Dutch translations. It may be interesting to place some more remarks on the translation here.

I have to make clear that I am not an Afrikaner and, though I read this beautiful language with much pleasure and understand most of it, I am not a specialist of it (yet). But, as has been written by more than

² http://www.dbnl.org/tekst/dant001godd01_01/ (consulted 13.3.16).

³ Bossier, 1992a, 1992b, 1992c.

⁴ I will generally use the abbreviations *Inf.*, *Purg.* and *Par.* for the three *cantiche*.

one author, both languages share centuries of common history, much of their background, and, for a few years, have shared a common dictionary that prefers listing the words of both languages together in alphabetic order, thus stressing the fact that they are the outcome of older 17th century Dutch enriched with many foreign elements, which may prove that both languages share more than that they differ from one another⁵. Prior to 1983, both languages were officially considered as equal, until Dutch lost its status as such. However, one needs but read the text of the 16 December 1838 Voortrekker's *Gelofte* (oath) or visit Paul Kruger's museum house in Pretoria to realize how strongly intertwined Dutch and Afrikaner culture and language are⁶. This applies to the literary life as well, as may result from the publication history of, among others, Breyten Breytenbach or Elisabeth Eybers, winner of the most important Netherlands' literary prize, the P.C. Hooftprijs, for her poetry in Afrikaans, not in Dutch. An important role was played for centuries by the use of the 1637 *Statenvertaling* Bible in both countries in churches that went back to the same Calvinist tradition⁷.

⁵ The Pharos *Groot Woordeboek Afrikaans en Nederlands* (ZA) and Prisma (NL/B) *Groot woordenboek Afrikaans en Nederlands* (also known as ANNA), published in 2011, is a so-called amalgamating dictionary. See: https://af.wikipedia.org/wiki/Groot_Woordeboek_Afrikaans_en_Nederlands (Site consulted 14.3.2016).

⁶ At the level of nomenclature, there are few Dutch towns and cities that do not have a sort of Krugerlaan, Generaal De La Reyweg, De Wetstraat or Transvaalbuurt.

⁷ "Ook in Suid-Afrika is die Statenbijbel intensief gelees, en daar het in die agtiende eeu 'n onafgebroke stroom Bybels uit Nederland gekom. Nie alleen het lidmate dit vir huisgodsdienst gebruik nie, maar die reisiger H. Lichtenstein vertel aan die begin van die negentiende eeu dat mense soms nie ander vermaak gehad het nie as om by 'n tafel te sit en psalms te sing of anders te luister na 'n preek of hoofstukke uit die Bybel wat iemand voorgelees het" (J.C. Steyn, "Die Afrikaans van die Bybelvertaling van 1933", synopsis, in *Acta Theologica*, <http://www.ajol.info/index.php/actat/article/view/67248>, also quoting W.J. van Zijl, *Van skeepskis na wakies tot boekrak*, s.l.: Lux Verbi, 1992:107) (consulted 26.3.2016).

The *Divine Comedy* into Afrikaans: problems and possibilities for Delamaine du Toit

But differences do not lack, and some of them render translation out of Italian more difficult. One is the lack of the preterite (commonly called *passato remoto*, but maybe more correctly to be referred to as *perfetto*) that Afrikaans has nearly lost⁸. Translating this verbal form, which in Italian is normally short, into Afrikaans can only be done by using the composite past tense, so that ‘andò’ (he went) becomes “hy het gegaan” (Dutch: “hij ging”) and “rispuose a me” (he answered me) “hy het my geantwoord” (Dutch: “hij antwoordde mij”). Another feature is the double negation, which Dutch does not know and requests ‘nie’ (not) at the end of the negative sentence. This mandatory ‘nie’ takes away not little of the expressive force of the Italian verse, which always accentuates the tenth syllable, making it the most important one of the verse that also carries the rhyme. In *Inf.* XXII, 10-12, “[...] né già con sì diversa cennamella / cavalier vidi muover né pedoni, / né nave a segno di terra o di stella” becomes: “maar nooit op teken van so ’n vreemde fluit / het ek kavallerie of voetsoldate sien vertrek nie, / of skip op teken van land of ster nie”. Both features of Afrikaans make translated verses much longer and difficult to handle from a metric viewpoint, sometimes impeding the use of rhyme⁹. So, “Cred’ io ch’ei credette ch’io credesse” (*Inf.* XIII, 25) loses its slight *vis comica* in the repetitive translation “Ek dink dat hy gedink het dat ek gedink het”. I would have used here one of the Afrikaans’ rare preterites: “dat ek dog”. It might also be suggested that a “narrative present” (also called *praesens historicum*), which

⁸ See *Groot woordenboek Afrikaans en Nederlands* (2011:2215).

⁹ Metric tradition justly ignores the *rima identica* (identical rhyme) as being ugly, but Italian literature has always made an exception for the so-called *rima equivoca*, a rhyme between homophone words with a different meaning. Dante was not particularly eager on using them (we find, however, *volto, porta e parte* being used). See K.P. Clarke (2012). There is one *rima identica* that Dante uses: *Cristo*, a name that, because of Christ’s unique nature, for Dante could only rhyme with itself.

was effectively used in Afrikaans from the first Bible translations, may offer a solution to the past tense problem¹⁰.

Delamaine du Toit (1921-2016), who has recently passed away, was a gynecologist who became a translator after his retirement. He worked 18 years on the Dante-translation¹¹. The project was self-financed, though De Toit enjoyed considerable financial support from the Stigting vir die Skeppende Kunste for *Die Hel* and from the L.W. Hiemstra Trust for both *Dante se Purgatorium* and *Die Paradys*. The text in Afrikaans was checked by Rosa Louw (*Inf.*), Roy Pfeiffer (*Purg.*), Daniel Hugo (*Par.*). The three volumes have not been available in bookshops for a long time, but are now sold by www.megabooks.co.za, also known as MegaDigital and publisher of print-on-demand works. Each volume is accompanied by a companion book with an extensive commentary (“verklarende aantekeninge”). I have not further studied these commentaries that give extensive and generally trustworthy information on the historical, cultural, philosophical and – in the first place – biblical background of Dante’s work. Every canto of the translation is preceded by a short introduction. This is a presentation that most Italian, English and Dutch editions offer as well. Indeed, the *Divine Comedy* is a highly complicated work that can hardly be read without commentaries or, at least, introductory sections. Only the *Purgatorio* translation has a short bibliography at the end of each canto (the ‘Bronnelys’) and of the *cantica*. The companion volumes do not have any bibliography and contain no references to Dante scholarship past and present. This clearly denotes the translator’s intention not to bother readers with ‘unnecessary’ scholarly information such as mostly given by serious, ‘scientific’ translators.

What strikes the reader of Du Toit’s translation is that *Inferno* and *Paradiso* received a literal and, as could be argued, neutral

¹⁰ Compare, e.g., the 1895 Bible translation by another Du Toit, Ds. S.J., member of the “Genootskap van Regte Afrikaanders”, with the 1933 translation. Du Toit’s experimental use of the *praesens historicum* conveys a strong dramatic impulse to Matthew 28. Of the 1933 translation, however, J.C. Steyn (2009) observes that “only in the 1933 translation was the historical present tense used in a stylistically satisfactory manner.”

¹¹ <http://www.netwerk24.com/Vermaak/du-toit-onthou-vir-dante-vertaling-20160216> (consulted on 11.3.16).

translation, whereas *Purgatorio* became *Dante se Purgatorium*, “Dante’s Purgatory”, as if it were only meant to be the poet’s and not anybody else’s¹². I would suggest that this must be considered as connected with the translator’s Protestant (Calvinist) background, a feature already stressed in Bossier’s 1992 reviews. Indeed, the Introduction to the book begins with an explanation that:

According to the Roman Catholic doctrine there is a place in afterlife, called Purgatory or ‘Vaevuur’, where Christians who have sinned but died in penitence are being cleaned of their sins before being admitted to the heavenly Paradise. [...]

For the Protestant reader who is not familiar with the teachings of the Catholic Church, it is important as well to know that according to the dogma of that church the prayers of believers who continue to live on earth can be of great importance for the soul of the deceased who find themselves in Purgatory. (page 1, my translation)

A certain reluctance against *Purgatorio* can perhaps be seen in the use of Latin (*Purgatorium*, not *Purgatorio*)¹³, which makes a rather artificial impression, and in the period of time elapsed between the publication of the first two *cantiche* (8 years), while only four years would have been necessary to complete the *Paradys*¹⁴. But this may be just a coincidence. Anyway, the commentary on *Purgatorio* is, with more than 330 pages, the most extensive of the companion volumes. The common Dutch translation of the second *cantica* is

¹² In the MegaDigital print-on-demand version, however, the title has been adapted to the neutral *Purgatorium*.

¹³ *Purgatorium* is, however, an official term in the Catholic theology. See wikipedia s.v. ‘Purgatory’.

¹⁴ Of course, the introduction of bibliographic references may also help to account for this fact, as well as being among the reasons for not providing the *Paradys* translation with such references.

Louteringsberg, which could be used in Afrikaans too¹⁵. Here, Wikipedia in Afrikaans gives no clue: the lemma on Dante is extremely short, but makes a rather serious error, stating that “Dante was die eerste Italianer wat sy werk gepubliseer het”¹⁶. Of course, this is impossible. Dante could not publish his work because book printing had not yet been invented during his life.

The extreme concision of the Dante-lemma in Afrikaans (the one in the little spoken and less written Alemannic language is five times as long and full of information) should not induce us to ignore Dante’s influence in South Africa: in the work of N.P. van Wyk Louw and T.T. Cloete it has an important role¹⁷, while André P. Brink quotes Dante or refers to him in more than one novel¹⁸. Attention to Dante has also been paid by Patrick Cullinan and Stephen Watson in their *Dante in South Africa* (2005).

In his introductions to all three volumes of *Die Goddelike Komedie*, introductions that differ only in the second part where the translator thanks his collaborators, Du Toit states as follows:

Graag wil ek verduidelik dat ek nooit wou probeer om Dante se groot gedig in versvorm te vertaal nie. Verskeie persone het dit al met minder goeie gevolge in ander tale probeer doen en ek dink niet ’n Afrikaanse vertaling in digvorm sou juis minder onbevredigend kon wees nie¹⁹. Wat ek wel probeer doen het, is om Dante se verse reël

¹⁵ ‘Loutering’ is in HAT (2015), so ‘Louteringsberg’ would be perfectly clear to Afrikaans speakers. Much less correct, but not unknown in Afrikaans, is the word ‘vaevuur’ (Dutch: vagevuur).

¹⁶ https://af.wikipedia.org/wiki/Dante_Alighieri (consulted on 11.3.16).

¹⁷ <http://www.netwerk24.com/Vermaak/du-toit-onthou-vir-dante-vertaling-20160216> (consulted on 11.3.16).

¹⁸ Brink’s interest in Dante is also documented by at least four entries in *Vlam in die Sneeu* (2015), the exchange of love letters with Ingrid Jonker and a quote of the Francesca da Rimini episode (77).

¹⁹ It is not clear to whom Du Toit is referring. We need not remark here that there are not a few excellent translations of the *Divine Comedy* into English.

vir reël in prosa te vertaal sodat dit maklik sou wees om die Italiaanse teks woord vir woord te kan volg.²⁰

The translator's intention, as we have to understand it, is devoid of any literary or scholarly ambition. As many humble colleagues before him, he only wants to provide a reading aid permitting readers to follow Dante's text word-by-word of the "testo a fronte" edition on the opposite page. And that is a pity, being the fruit of sincere but not always justified modesty. Quite different from the contemporary prose translation by Frans van Dooren, by far the most experienced and productive translator of older Italian poetry²¹, who in spite of good results gave up using verse translations for Dante, claiming it was impossible to translate him in verse. In my opinion, the force of poetical beauty is so important and essential to any understanding and appreciation of the "Sacred Poem" that a translator should not try to ignore it, but rather attempt an imperfect translation that at least does some justice to its poetry, which was created by the Florentine poet to express the idea of the Christian Trinity in its very metric form. I hope to show that at least some improvements might be made to Dutoit's excellent and laudable version.

Prose or poetry?

Du Toit used, however, an intermediate form between prose and poetry that often assumes the rhythm of poetry or tries to do so. Some examples, beginning, of course, with the poem's famous opening lines²²:

²⁰ "I would like to make clear that I have never had the intention to translate Dante's great poem in verse. Several persons have tried to do so in other languages, with poor results and I do not think a verse translation into Afrikaans would be less unsatisfactory. What I tried to do, however, is translating Dante's verse one line after another in prose, which would make it easy to follow the Italian text word-by-word." ('n Woord Vooraf) (my translation). Du Toit does not explain which results he considers 'poor' and for what reasons.

²¹ Van Dooren distinguished himself with the verse translations of, among others, Petrarch, Michelangelo, Tasso (the complete *Gerusalemme liberata*), Leopardi and others. He was given the most important Netherlands' translation prize, the Martinus Nijhoffprijs in 1990, among other works for his translation of the *Commedia*.

²² The *incipit* is so famous that I will not reproduce the Italian text here.

Halfpad deur die reis van ons lewe
het ek my in 'n donker woud bevind
daar ek die reguit pad byster geraak het. 3

Ag, hoe pynlik om dit te beskryf,
hierdie bos so wild en wreed en dig
dat bloot die gedagte daaran my vrees hernieu! 6

Só bitter is dit dat die dood skaars erger is.
Maar om verslag te doen van die goeie wat ek daar gevind het,
sal ek vertel van die ander dinge wat ek daar gesien het. 9

Even without a solid knowledge of Afrikaans one can see the 'verse' length is uneven. This is not uncommon for free translations into Germanic languages, which generally have a strong trochaic tradition but use iambic structures as well. In Du Toit's version, verse 1 is lacking some syllables, 6 has an irregular rhythm, 7 could be an alexandrine, while 8 and 9 are too long. Punctuation does not follow the original (the full stop in 7 is a semicolon in most Italian editions)²³. The variation 'woud' (2) – 'bos' (5) is unnecessary, since Dante uses 'selva' twice, whereas the synonymic couple "aspra e forte" is rendered with "en wreed en dig", for which alternatives would not lack.

Du Toit tends to introduce modal adverbs to better explain the text to his readers, such as 'bloot' in 6. This might be typical for Afrikaans (and other languages) that indulge(s) in words like 'dalk', 'mos', 'tog', 'darem', 'net', 'maar', 'juis', 'eers' (non-temporally used), 'vrek', 'al', 'byna', 'veral', 'selfs', 'eintlik' and many others, which may perhaps be more numerous than their Dutch equivalents. In not a few cases, this may take the original's poetical force away. Maybe a solution could be: "dat daaran denke nog my vrees hernieu!". Another typical problem is that of the deictic pronouns: Afrikaans uses

²³ It is unnecessary to explain here that medieval punctuation differs from the currently used one.

‘deesdie’, ‘daardie’, ‘hierdie’, etc., which are less elegant and could be substituted with ‘die’.

Some expressions have not been correctly translated. I would not use ‘pynlik’ (4) but rather ‘moeilik’ (difficult). We should be reminded of the fact that ‘duro’ (Occitan *durs*) has a clearly defined meaning that points to the highest, ‘tragic’ literary style.

Focusing on Ulysses

One of the best known encounters Dante has in Hell is that with Ulysses (Odysseus) and Diomedes in the XXVI canto. Ulysses tells his last voyage into the unknown, beyond the Pillars of Hercules. This episode would inspire Tennyson’s famous poem “Ulysses” and would somehow keep Primo Levi alive in the Auschwitz concentration camp²⁴. We will examine part of Du Toit’s translation, beginning with the canto’s *incipit*:

Godi, Fiorenza, poi che se’ sì grande,
che per mare e per terra batti l’ali,
e per lo ’nferno tuo nome si spande! (1-3)

Verheug jou, Florence, aangesien jy so groot is
dat jy jou vlerke oor land en see klap
en jou naam selfs deur die hele Hel bekend is. 3

‘Aangesien’ (since) is too long, I would prefer ‘omdat’ or ‘oordat’, both of which would improve the rhythm. ‘Selfs’ (even) is unnecessarily added, just as ‘hele’ (all over) and ‘bekend is’ (is known) lessens the effect of “si spande”. Here “a hoë vlug neem”, “dy uit” or “brei uit” would be better options, the first of which is maybe more poetic. Du Toit substituted the exclamation mark of the Italian text in 3 with a simple full stop.

One of Dante’s most beautiful verses, “come la mosca cede a la zanzara” (28) becomes “en op die tyd wanneer die vlieg die muskiet vervang”, losing all charm. It does not explain that “die vlieg” is the

²⁴ Primo Levi, *Se questo è un uomo* [If This Is a Man] (1947), chapter “Il Canto di Ulisse”.

subject of the sentence – for all the translator wrote, the “muskiet” could perform the same function. Dante is extremely short here and crystal clear: “as die vlieg voor die muskiet moet wyk” would be my translation.

In 68, “fin che la fiamma cornuta qua vegna” is translated as follows: “tot die vlam wat na ’n horing lyk nader kom”. But the flame is really double, like two horns, one enclosing Diomedes and the other and bigger one, Ulysses. This is essential, since the Greek heroes are punished, just as they have sinned, together (56-57: “[...] e così insieme / a la vendetta vanno come a l’ira”). One horn may serve as best for blowing or drinking out of it. I would rather propose, with a iambic pentameter: “Totdat die vlam se horings nader kom”.

In 72, “ma fa che la tua lingua si sostegna” has become “maar hier moet je asseblief jou tong bedwing”. ‘Asseblief’ (please) is added, just like ‘hier’, and ‘bedwing’ has a stronger meaning than “si sostegna” (literally: hold your tongue)²⁵.

Strange is that the Italian ‘tu’, which is the normal pronoun used between Virgil and Dante, becomes the formal ‘u’ when Dante addresses Virgil, who uses ‘jy’ speaking to Dante. The use of the formal form is much reduced in Afrikaans as in Swedish and Icelandic. No need to introduce it when Dante does not use it (but correctly renders “[...] Siete voi qui, ser Brunetto?” with “[...] Is u hier, ser Brunetto?” in *Inf.* XV, 30). Let’s have a look at *Inf.* XXVI 90-93:

[...] Quando
mi diparti’ da Circe, che sottrasse
me più d’un anno là presso a Gaeta,
prima che sì Enëa la nomasse, [...]

That becomes:

[...] In die tyd,
dat ek Circe, wat my langer as ’n jaar
weggeneem en gehou het daar naby Gaeta,

²⁵ A further redundant ‘asseblief’ follows in 83.

voor dit deur Aeneas so genoem is, verlaat het [...] 93

Here the syntax is being made more complicated by the displacement of “verlaat het” (“mi diparti”, ‘left’). “Weggeneem en gehou het” translates ‘sottrasse’ with seven syllables instead of three. In v. 93, Du Toit makes passive what is active in Dante. All these changes are made at the high cost of extra words or syllables and loss of literary effect.

As ek
Circe verlaat het wat my langer as ’n jaar
Gegysel het gehou naby Gaeta
voordat Aeneas díe plek só genoem het

would be my solution here.

Purgatorium and Paradys

We may now follow the – now – more experienced translator in his work on *Purgatorio* and *Paradiso*, to begin with *Purg.* I, 13-24:

Dolce color d’oriental zaffiro,
che s’accoglieva nel sereno aspetto
del mezzo, puro infino al primo giro,

a li occhi miei ricominciò diletto,
tosto ch’io uscì’ fuor de l’aura morta
che m’avea contristati li occhi e ’l petto.

Lo bel pianeta che d’amar conforta
faceva tutto rider l’oriente,
velando i Pesci ch’erano in sua scorta.

I’ mi volsi a man destra, e puosi mente
a l’altro polo, e vidi quattro stelle
non viste mai fuor ch’a la prima gente.

The translation is as follows:

Die soet kleur van oosterse saffier,
wat besig was om te groei op die helder aangesig
van die hemel, af tot onder op die horison, 15

het weer vreugde na my oë gebring
sodra ek gekom het uit die dooie lug
wat my bors en oë so gefolter het. 18

Die skone planeet wat liefde aanwakker,
het die hele ooste laat glimlag
en die Visse in haar gevolg versluier. 21

Ek het my na regs gedraai en my aandag gevestig
op die ander pool, en daar vier sterre gesien,
vantevore nooit gesien, behalwe deur die eerste mense. 24

In 13, I would *metri causa* prefer ‘soete’ to ‘soet’. In 16, the subject of ‘ricominciò’ is not “dolce color [...]” but the free translation may be defended. In 14 the aspect of growing (‘groei’) is so not strongly present in the Italian ‘s’accoglieva’ (gathered) but is acceptable. The progressive aspect (“Besig was om te groei”), though, is lacking in the original and had better be suppressed. I do not quite understand the translation of 15, in which the important (and stressed) ‘puro’ has been lost. As a Dutch speaker, I do not find it elegant to consecutively use four prepositions (“af tot onder op”, ‘af’ should be more correctly considered adverbial here). I appreciate 17 but would substitute ‘sodra’ with ‘as’ for rhythm’s sake. Equally, I would use ‘mooi’ in 19 instead of ‘skone’ and “tot liefde aanspoor” or ‘opwek’ for ‘aanwakker’. In 20 Afrikaans needs fewer syllables than Italian and Du Toit chose ‘glimlag’ rather than ‘lag’. Who would prefer to completely respect the metrum may opt for “Het heel die ooste met haar lag getooi”²⁶.

²⁶ Of course, ‘getooi’ has an archaic taste (see HAT s.v. ‘tooi’), and perfectly suits ‘versluier’ in 21.

From 22, Afrikaans needs more words than Italian. I suggest “Ek het, na regs gedraai, my blik gewerp” and 23 could be shortened to “En aan die ander pool vier sterre gesien”. Verse 24 has become inelegant prose. “Wat slegs die eerste mense het gesien” is what I would prefer. Instead of ‘slegs’, ‘net’ can also be used, of course.

Translating *Paradiso* is any translator’s most arduous task. Indeed, Dante in his final *cantica* faces the extremely difficult task of “Trasumanar significar per verba [...]” (*Pd.* I, 70), “Die meer as menswees kan nie verduidelik word deur woorde nie”. For this purpose, the poet created a set of neologisms mostly based on Latin words. Even though Afrikaans boasts a strong tradition on the field of neologisms and has an enormous capacity of assimilation of words from other languages, it is practically impossible to follow Dante in his often abstract and scholarly thought while using metric forms. Significantly, Du Toit’s comment on the *cantica* is much shorter than that on *Inferno* and *Purgatorio*.

I have chosen the *cantica*’s central canto XVII for comparison, where Dante’s ancestor Cacciaguida reveals the future to the poet, explaining how prescience and free will do not exclude each other.

La contingenza, che fuor del quaderno
de la vostra matera non si stende,
tutta è dipinta nel cospetto eterno;

necessità però quindi non prende
se non come dal viso in che si specchia
nave che per torrente giù discende.

Da indi, sì come viene ad orecchia
dolce armonia da organo, mi viene
a vista il tempo che ti s’apparecchia.

Qual si partio Ipolito d’Atene
per la spietata e perfida noverca,
tal di Fiorenza partir ti convene.

Questo si vuole e questo già si cerca,

e tosto verrà fatto a chi ciò pensa
là dove Cristo tutto dì si merca. (37-51)

Gebeurlikhede wat nie verder strek
as die volume van jul materiële wêreld nie,
is almal afgebeeld in die Ewige Visie; 39

maar is nie om díe rede onvermydelik niet,
ewemin as wat die beweging ’n skip wat stroomaf vaar,
afkomstig is van die beeld in die toeskouer se oë. 42

Daarom, soos die soet harmonie van ’n orrel
na die oor kom, kom daar na my gesigsveld
die tyd wat op jou wag. 45

Soos Hippolotos Athene moes verlaat,
deur toedoen van sy wrede en valse stiefmoeder,
so sal jy Florence moet verlaat. 48

Dit wil hulle; dit beplan hulle reeds;
en gou sal dit gedoen word deur hom wat dit bedink
daar waar Christus daaglik gekoop en verkoop word. 51

In 37, I would recommend the use of the comma, just like in Italian. Indeed, “che [...] stende” specifies the limitations of the ‘contingenza’ (contingence). The “Ewige Visie” (39) might prove not quite clear. Centuries of Bible commentaries may provide solutions as for instance “in Godes oë”, “in God s’n gees”. In 41, I suspect that between ‘beweging’ and “’n skip” the preposition ‘van’ is lacking. Is here “Soos die beweging van ’n skip dat stroomaf vaar / sleg deur die toeskouer s’n oë weerspieël word” an alternative? In Afrikaans, 45 is unnecessarily short: “ti s’apparecchia” means “is being prepared for you” and could be rendered as “die tyd wat reeds vir jou beraam word”. In 47 for rhythm’s sake I would prefer ‘stiefma’. Rather than ‘hulle’ (they, but who?), in 49 ‘mens’ might be used to translate the impersonal ‘si’. This would take away the contrast between ‘hulle’, plural, and ‘hom’, singular, in 50. Instead of “Hom wat” may be used

‘wie’, but this will only slightly shorten the hypermetric verse. For “tutto di si merca” I would suggest “elke dag verhandel word”.

Conclusion

I hope to have shown here that the poetic quality of the translation can be enhanced by minor changes. Of course, Du Toit’s work merits every praise as a great pioneer’s. Unlike Van Dooren, Brouwer and Cialona & Verstegen, or English Dante translators, he could not use a series of translations in his mother language but had to find solutions for every word. Du Toit did not use Dutch versions, or at least, he does not mention them, whereas he refers in his bibliography in *Purgatorium* to translations by Sinclair, Singleton and Sayers. Even though in South Africa most readers are familiar with English and can choose between a dozen translations into British or American English, translating the great classics of world literature into Afrikaans is an essential element of literary production and a contribution to a language that has been open to changes and enrichment bottom-up for centuries. I think the Dutch language, through its intimate relationship with Afrikaans, can contribute to rendering its beautiful grown-up daughter more flexible in this process. This would directly involve the use of archaisms (i.e. pre-1900 words and forms) of Netherlands origin. Because, as had been written, “Afrikaans is ook Nederlands” (Afrikaans is Dutch too)²⁷.

Bibliography

- Alighieri, D. [1929-1930] *Dante’s goddelijke komedie*, vertaald door P. Fr. Christinus Kops O.F.M. Utrecht: De Torentans.
http://www.dbnl.org/tekst/dant001godd01_01/ (consulted 13.3.16)

²⁷ Ena Jansen, in “Taalschrift” 2008, <http://taalschrift.org/discussie/001770.html> (consulted 13.3.16).

- 1966-1967 *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi. In: *Le opere di Dante Alighieri*, edizione nazionale a cura della Società Dantesca Italiana. Milano: A. Mondadori Editore.
- 1987 *De goddelijke komedie*, vertaald, ingeleid en toegelicht door **Frans van Dooren**. Baarn: Ambo; Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep.
- 1990 *Die Goddelike Komedie: Die Hel*, Afrikaanse vertaling met inleidings deur Delamaine A.H. du Toit. Kaapstad: Zebra Publikasies (2 vols.).
- 1998 *Dante se Purgatorium*, translated by Delamaine A.H. du Toit. Kaapstad: Die Skrywer.
- 1999 *Mijn komedie. Deel 1: Hel*, vertaald, ingeleid en geannoteerd door Jacques Janssen. Nijmegen: Sun.
- 2000a *De goddelijke komedie*, met alle prenten van Gustave Doré, vertaald door Ike Cialona en Peter Verstegen. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep; vol. 1 (translation), vol. 2 (Italian text and commentary).
- 2000b *De goddelijke komedie. Deel 1: Inferno*, vertaald door Rob Brouwer, met en inleiding door Ronald de Rooy. Leiden: Primavera Pers.
- 2001 *De goddelijke komedie. Deel 2: Purgatorio*, vertaald door Rob Brouwer. Leiden: Primavera Pers.

- 2002a *De goddelijke komedie. Deel 3: Paradiso*, vertaald door Rob Brouwer. Leiden: Primavera Pers.
- 2002b *Die Paradys*, translated by Delamaine A.H. du Toit. Kaapstad: Die Skrywer.
- Bossier, P. 1992a “De eerste vertaling van Dante in het Afrikaans.” In: *Dietsche Warande en Belfort*, 3 (1992):357-360.
- 1992b “Dante Alighieri: Die hel.” In: *Studi d’Italianistica nell’Africa australe*, V-1 (1992):130-132.
- 1992c “Rondom die grote gesprek: die Afrikaanse Hel.” In: *Tydskrif vir Letterkunde*, XXX-2 (1992):653-655.
- Brink, A.P. 2015 *Vlam in die Sneeu*. Kaapstad: Umuzi 2015.
- Clarke, K.P. 2015 “Humility and the [P]arts of Art.” In: George Corbett & Heather Webb (eds.), *Vertical Readings in Dante’s Comedy*. S.I.: Open book publishers, 2015:210-212.
- Cullinan, P. & Watson, S. 2005 *Dante in South Africa*. Rondebosch, Cape Town: Centre for Creative Writing, University of Cape Town.
- Luther, J.; Pheiffer, F. & Gouws, R.H. 2015 *HAT. Handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Kaapstad: Pearson, 6th edition.
- Martin, W. 2011 *Groot woordenboek Afrikaans en Nederlands* (also known as ANNA). Kaapstad: Pharos.

- Steyn, J.C. 2009 “Die Afrikaans van die Bybelvertaling van 1933.” In: *Acta Theologica*, vol. 29. <http://www.ajol.info/index.php/actat/article/view/67248> (consulted 26.3.2016)
- Van Heck, P. 2003 “*Ciò che potea la lingua nostra*. One Hundred and More Years of Dante Translations into Dutch.” In: Ronald de Rooy (ed.), *Divine Comedies for the New Millennium*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003:75-100.

WILLIAM FAULKNER IN EUROPA, IN ITALIA E NELLE RIFLESSIONI DI CESARE PAVESE

DAVIDE ARRIGONI
(Independent researcher)

Abstract

After a short survey of the reactions to William Faulkner's production in Europe, the article analyses Faulkner's reception in Italy, the attitudes Italian critics and intellectuals showed towards his fiction and the different strategies that have been adopted in the translation of his most important works into Italian over the years. Cesare Pavese, whose interest in US literature is well known, seems not to have paid great attention to William Faulkner and his relationship with this US writer mainly relies on the (negative) review on Sanctuary and the translation of the novel The Hamlet (1940) as Il borgo (1942).

Keywords: Faulkner – Pavese – traduzione

1. La fortuna di William Faulkner in Europa¹

Fino alla fine degli anni Trenta circa, quasi tutti i recensori e i critici statunitensi manifestano un profondo sconcerto nei confronti dei romanzi di William Faulkner (in particolare *The Sound and the Fury*, 1929; *As I Lay Dying*, 1930; *Sanctuary*, 1931; *Light in August*, 1932; *Absalom, Absalom!*, 1936) con giudizi severi e stroncature che condannano la descrizione, apparentemente gratuita, di scene

¹ L'articolo riproduce, con qualche variazione, il terzo capitolo ("La ricezione dell'opera di William Faulkner in Europa e in Italia e i giudizi espressi da Cesare Pavese su questo autore") di Davide Arrigoni, *Cesare Pavese traduttore di William Faulkner: The Hamlet (1940) e Il borgo (1942)*. Tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere Moderne, relatore: prof. Edoardo Esposito, a.a. 2011-2012:41-71.

violente, la presenza di personaggi deviati o dal comportamento immorale, il lacerante pessimismo che non si basa su un'osservazione documentaria della realtà né si risolve in una dimensione estetica ed è perciò ancor più ingiustificato, la complessità e la confusione degli avvenimenti narrati e l'uso di un linguaggio eccessivamente elaborato e tortuoso. La svolta nella diffusione e nella conoscenza dell'opera di Faulkner negli Stati Uniti risale al 1939, anno di pubblicazione di due articoli particolarmente significativi², e al 1946, quando il critico Malcolm Cowley pubblica un'antologia delle opere di Faulkner (*The Portable Faulkner*. New York: Viking Press 1946), in un momento in cui quasi tutta la sua produzione non è più reperibile, garantendo così, anche attraverso i criteri di selezione dei brani (tutti centrati su Yoknapatawpha County), il rilancio dello scrittore stesso e il risveglio dell'interesse verso le tematiche e le tecniche da lui sfruttate. A ciò si aggiunge infine l'assegnazione a Faulkner del premio Nobel per la letteratura nel 1950.

Di fronte al disorientamento o all'aperta ostilità mostrata inizialmente dalla maggior parte dei critici statunitensi, la Francia assume ben presto un ruolo di primo piano nel riconoscimento dell'opera di Faulkner, soprattutto grazie all'intervento di Maurice Edgar Coindreau (1892-1990), critico e traduttore francese che soggiorna negli Stati Uniti dal 1923 al 1961 lavorando nel dipartimento di lingue romanze della Princeton University. Il suo contributo si qualifica fin dall'inizio sia sul fronte critico sia su quello della traduzione; infatti, se da una parte Coindreau pubblica sulla rivista *La Nouvelle Revue Française* nel giugno 1931 l'articolo "William Faulkner" (prima tappa significativa della penetrazione di Faulkner in Francia), dall'altra si occupa della prima traduzione di tre racconti faulkneriani, "Dry September", "A Rose for Emily", "There Was a Queen"³. Il suo articolo si concentra su alcuni romanzi come *Soldiers' Pay*, *The Sound and the Fury*, *As I Lay Dying* e *Sanctuary* e avanza l'ipotesi del "puritanesimo" insito nell'opera di Faulkner in

² O'Donnell, 1939:285-299; Aiken, 1939:650-654.

³ "Septembre ardent", in: *La Nouvelle Revue Française*, XXXVIII, gennaio 1932:49-65; "Une rose pour Emilie", in: *Commerce*, inverno 1932:111-137; "Il était une reine", in: *La Nouvelle Revue Française*, XLI, agosto 1933:213-233.

opposizione alle accuse di immoralità e perversione che sembrano dominare negli ambienti critici americani. Coindreau si occupa successivamente per la casa editrice Gallimard della traduzione di sei opere faulkneriane, cioè *As I Lay Dying* (*Tandis que j'agonise*, 1934), *Light in August* (*Lumière d'août*, 1935), *The Sound and the Fury* (*Le bruit et la fureur*, 1938), *The Wild Palms* (*Les palmiers sauvages*, 1952), *Requiem for a Nun* (*Requiem pour une nonne*, 1957) e *The Reivers* (*Les larrons*, 1964, con Raymond Girard); per tre di queste (*Light in August*, *The Sound and the Fury*, *The Wild Palms*) cura anche la prefazione, mentre prosegue l'attività di divulgazione di Faulkner attraverso vari articoli.

La casa editrice Gallimard, che nel corso degli anni sembrerà non mostrare una strategia coerente e definita nell'ordine di pubblicazione delle opere di Faulkner, ritarda, forse per ragioni di carattere commerciale, la pubblicazione di *Tandis que j'agonise* a favore di *Sanctuary* (*Sanctuaire*, 1933), che esce nella traduzione di René-Noël Rimbault e Henri Delgove e con una prefazione di André Malraux. La decisione di presentare un'opera di Faulkner con l'introduzione di uno scrittore francese famoso diventa poi una consuetudine (Valéry Larbaud cura la prefazione di *Tandis que j'agonise*) che accentua ancora di più la nascente immagine di Faulkner come autore prediletto dagli scrittori o dagli intellettuali. A parte questa considerazione, la prefazione di Malraux si impone fin da subito per la prospettiva innovativa attraverso cui viene considerato *Sanctuary* rispetto alle polemiche nate negli Stati Uniti e, successivamente, anche in altri paesi; celebri restano l'osservazione sull'"irrimediabile" come chiave di lettura dell'opera faulkneriana e la definizione di *Sanctuary* come "[...] l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier"⁴.

Progressivamente si delinea in Francia un'immagine di Faulkner come scrittore universale, creatore di una visione tragica della realtà descritta con accenti lirici che trascendono la dimensione particolare e regionalista (individuata da alcuni critici) per approdare a uno spazio

⁴ A. Malraux, "Préface", in: W. Faulkner, *Sanctuaire*. Paris: Gallimard, 1949:11.

di carattere quasi epico. Tale interpretazione⁵, che si accentua nel 1950-1952, culmine del prestigio di Faulkner in Francia, è condizionata da un'attenzione particolare verso i romanzi di ambientazione urbana e verso la produzione della fase pre-bellica, perciò è destinata irrimediabilmente a subire un ridimensionamento negli anni successivi, quando si diffondono in Francia le altre opere di Faulkner; emblematica in questo caso è la ricezione poco entusiastica di *Requiem for a Nun*, opera nota anche grazie all'adattamento teatrale di Albert Camus (1956). Ciononostante, l'interesse per Faulkner resta un elemento fondamentale nella cultura francese che dedica un'attenzione costante a questo autore sia attraverso i giudizi espliciti di molti scrittori e intellettuali come Valéry Larbaud, André Malraux, Simone de Beauvoir, Julien Green, Jean-Louis Barrault, André Gide, Albert Camus e Jean-Paul Sartre, di cui è famoso l'articolo del 1939 su *The Sound and the Fury* e sulla visione faulkneriana del tempo (1939:1057-1061; 1939:147-151), sia attraverso saggi critici come quelli di Claude-Edmonde Magny (1948:196-243) e Jean Pouillon fino ad arrivare a interpreti più recenti come André Bleikasten (1933-2009), Michel Gresset (1936-2005) e François Pitavy. Inoltre, la Francia svolge un ruolo di mediazione importante per la diffusione dell'opera di Faulkner in altri paesi europei, in particolare la Spagna, la Grecia e l'Italia.

A differenza della Francia che tributa un omaggio precoce all'attività di William Faulkner e ne garantisce lo studio e la diffusione anche a livello internazionale, la Gran Bretagna in generale tende a mostrare disinteresse, se non addirittura indifferenza e ostilità, nei confronti di questo grande scrittore del Sud⁶. Negli anni 1930-1950, infatti, molti critici e scrittori inglesi anche famosi (George Orwell, Edwin Muir, Cecil Day Lewis, Graham Greene, Philip Toynbee, Charles Percy Snow e Wyndham Lewis per esempio) manifestano riserve su singoli romanzi o dichiarano apertamente la loro incomprensione nei confronti degli esperimenti stilistici e tecnici

⁵ La scarsa attenzione prestata inizialmente da molti traduttori, critici e intellettuali francesi alla dimensione comica presente nell'opera di Faulkner viene rilevata per esempio da Annick Chapdelaine (1989:268-279).

⁶ Brooks, 1973:41-55; Gidley, 1984:74-96.

compiuti da Faulkner. Sebbene non manchino commenti favorevoli che fin dall'inizio colgono alcuni aspetti rilevanti dell'arte faulkneriana (è il caso di Richard Hughes, Arnold Bennett, V.S. Pritchett o Norman Nicholson), la cultura britannica pare poco permeabile alla narrativa di Faulkner anche nei decenni seguenti, forse per l'elevato grado di elaborazione e complessità del linguaggio e delle strategie tecniche, forse per una visione, a tratti deformata, della letteratura americana del Sud spesso vista attraverso la prospettiva dei grandi centri statunitensi del Nord-Est (New York e Boston in particolare), forse per una scarsa conoscenza delle problematiche e della storia del Sud degli Stati Uniti e uno scarso interesse verso tematiche che emergono frequentemente in Faulkner, come la diversità, l'anomalia e l'alterità. Il risultato è un'incidenza ridotta del mondo di Yoknapatawpha in Gran Bretagna e una scarsa influenza di Faulkner sulla letteratura britannica coeva e successiva; inoltre, solo a partire dagli anni Sessanta appaiono in Inghilterra le prime monografie rilevanti che affrontano in modo sistematico e originale le problematiche presenti nel corpus faulkneriano.

Le relazioni della Germania con Faulkner sono determinate fin dall'inizio dal contesto politico che si sviluppa nel periodo 1930-1950. Nonostante l'inevitabile diffidenza mostrata negli anni Trenta e Quaranta dalla cultura tedesca ufficiale nei confronti degli Stati Uniti (è emblematico in questa direzione il blocco attuato nei confronti delle opere di Ernest Hemingway), nel periodo 1933-1938 sono tradotti tre romanzi di Faulkner, cioè *Light in August*⁷, *Pylon*⁸ e *Absalom, Absalom!*⁹, tutti pubblicati dalla casa editrice Rowohlt di Berlino che assume un ruolo di primo piano nella traduzione di scrittori statunitensi contemporanei. L'apparente anomalia rappresentata dalla traduzione dei romanzi di Faulkner può essere giustificata partendo dal fatto che, sulla base di una lettura superficiale, lo scrittore viene probabilmente considerato di stampo regionalista e conservatore, una sorta di convinto sostenitore della

⁷ *Licht im August*. Trad. di Franz Fein. Berlin: Rowohlt, 1935.

⁸ *Wendemarke*. Trad. di Georg Goyert. Berlin: Rowohlt, 1936.

⁹ *Absalom, Absalom!*. Trad. di Hermann Stresau. Berlin: Rowohlt: 1938.

purezza del sangue (*Absalom, Absalom!* potrebbe aver avallato questo fraintendimento). La censura, però, non tarda a intervenire tanto che bisogna aspettare fino al 1951 per la pubblicazione di una nuova opera di Faulkner in traduzione, cioè *Intruder in the Dust*¹⁰. Il ritardo è provocato anche dai pregiudizi che ancora prevalgono su Faulkner negli ambienti politici e in molti circoli culturali statunitensi nel periodo postbellico; infatti il governo militare americano in Germania ritiene che le opere di Faulkner presentino un'immagine negativa dell'America, perciò le esclude sistematicamente dal programma di traduzione. Se a ciò si aggiungono i problemi relativi ai diritti d'autore sui romanzi di Faulkner in Germania, a seguito del riassetto delle case editrici tedesche, si possono intuire le cause dell'ordine, a volte del tutto casuale, con cui le prime opere di Faulkner sono tradotte nel periodo 1950-1960, mentre le opere posteriori al 1950 compaiono nella versione tedesca quasi subito dopo la loro pubblicazione in inglese. A partire da questo anno, William Faulkner, insieme con altri scrittori come Ernest Hemingway e Thomas Wolfe, diventa una sorta di modello letterario di riferimento e le sue innovazioni tecniche condizionano alcuni romanzi tedeschi, come *Tauben im Gras* (1951, *Colombe nell'erba*) di Wolfgang Koeppen, *Sansibar oder der letzte Grund* (1957, *Zanzibar ovvero l'ultimo perché*) e *Die Rote* (1960, *La rossa*) di Alfred Andersch; molti autori (per esempio Günter Grass, Heinrich Böll, Siegfried Lenz, Max Frisch, Martin Walser e Christa Wolf) hanno dichiarato il loro debito nei confronti di Faulkner e Uwe Johnson, in particolare, ha apertamente riconosciuto l'influenza faulkneriana in alcune sue opere come *Mutmassungen über Jakob* (1959, *Congetture su Jakob*) e *Jahrestage* (1970-1983, *I giorni e gli anni*). All'influenza in ambito letterario si affianca anche l'indagine critica che in tempi recenti ha trovato in Lothar Hönnighausen uno dei suoi più brillanti interpreti.

Anche nel caso della Spagna è la situazione politica a condizionare i tempi e le modalità di diffusione dell'opera di Faulkner; inoltre, non bisogna dimenticare il ruolo attivo svolto da molti scrittori sudamericani che, in vari momenti, hanno contribuito in maniera

¹⁰ *Griff in den Staub*. Trad. di Harry Kahn, Fretz u. Wasmuth. Stuttgart-Hamburg: Scherz u. Goverts, 1951. Da segnalare nello stesso anno anche la traduzione di *Sanctuary* in Svizzera (*Die Freistadt*. Trad. di Herberth Egon Herlitschka. Zürich: Artemis, 1951).

determinante alla penetrazione di Faulkner nei paesi di lingua spagnola e che, in modi diversi, ne hanno subito l'influenza (per esempio Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Juan Rulfo, José Donoso, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes e Mario Vargas Llosa).

Agli inizi degli anni Trenta si assiste in Spagna alla traduzione del racconto "All the Dead Pilots"¹¹ e del romanzo *Sanctuary*¹² di Faulkner, oltre alla pubblicazione di due articoli, uno dello scrittore cubano Lino Novás Calvo e l'altro del critico Antonio Marichalar¹³, ma l'incipiente attività traduttiva e interpretativa intorno all'opera di Faulkner si interrompe bruscamente per riprendere solo nel 1947 con la traduzione di *Pylon*¹⁴. Fino alla fine degli anni Quaranta la conoscenza di Faulkner in Spagna si alimenta attraverso la lettura delle traduzioni francesi, ma soprattutto attraverso la diffusione delle traduzioni pubblicate nell'America Latina, specie l'Argentina che mantiene un rapporto privilegiato con la Spagna. Attraverso questo canale giungono così nella penisola iberica le traduzioni di molte opere come per esempio *The Wild Palms*¹⁵, *As I Lay Dying*¹⁶, *Light in August*¹⁷, *The Sound and the Fury*¹⁸, *The Hamlet*¹⁹ e *Absalom*,

¹¹ "Todos los aviadores muertos", in: *La Revista de Occidente*, año XI, n. 124, octubre 1933:87-117 (il nome del traduttore non è indicato).

¹² *Santuario*. Trad. di Lino Novás Calvo, intr. di Antonio Marichalar. Madrid: Espasa-Calpe, 1934.

¹³ Lino Novás Calvo, "Dos escritores norteamericanos", in: *La Revista de Occidente*, año XI, n. 115, enero 1933:92-103 (l'articolo riguarda E. Hemingway e W. Faulkner; per Faulkner si veda in particolare la parte dal titolo "El demonio de Faulkner":98-103); Antonio Marichalar, "William Faulkner", in: *La Revista de Occidente*, año XI, n. 124, octubre 1933:78-86.

¹⁴ *Pylon*. Trad. di Julio Fernández Yáñez. Barcelona: Caralt, 1947.

¹⁵ *Las palmeras salvajes*. Trad. di Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Sudamericana, 1940.

¹⁶ *Mientras yo agonizo*. Trad. e intr. di Max Dickmann. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1942.

¹⁷ *Luz de agosto*. Trad. di Pedro Lecuona. Buenos Aires: Sur, 1942.

¹⁸ *El sonido y la furia*. Trad. di Floreal Mazía. Buenos Aires: Ed. Futuro, 1947.

¹⁹ *El villorrio*. Trad. di Raquel W. de Ortiz. Buenos Aires: Ed. Futuro, 1947.

*Absalom!*²⁰. Negli anni Cinquanta la Spagna, in seguito al mutamento delle sue condizioni politiche e sociali e alla fine dell'isolamento culturale, manifesta un interesse crescente verso Faulkner, giustificato anche dal conferimento del premio Nobel, ma la popolarità di questo autore resta limitata ad alcune fasce del pubblico dei lettori, nonostante l'influsso da lui esercitato su alcuni scrittori spagnoli attivi a partire dagli anni Cinquanta in avanti che ne riconoscono apertamente la centralità (come Juan Benet, Ana María Matute, Luis Martín-Santos e Antonio Muñoz Molina).

Oltre all'evidente predilezione mostrata da molti scrittori europei (e non europei) per William Faulkner tale da giustificare l'espressione *writers' writer* con cui viene spesso designato e all'inevitabile attenzione che gli viene rivolta dopo l'attribuzione del premio Nobel, è interessante notare la presenza di alcune costanti che compaiono spesso nel processo di ricezione di questo scrittore in un paese europeo, cioè:

- la mediazione della cultura francese (per esempio in Spagna, Grecia e Italia);
- la traduzione iniziale di alcuni racconti su riviste o su antologie (per esempio in Francia, Spagna, Germania, Grecia ed ex Unione Sovietica);
- il ruolo svolto dal romanzo *Sanctuary* come elemento polarizzatore di polemiche e di discussioni;
- il dibattito sulle innovazioni tecniche e tematiche presenti nei suoi romanzi;
- l'assenza frequente di una strategia editoriale unitaria nell'ordine di traduzione delle opere (soprattutto quelle del periodo anteriore alla seconda guerra mondiale);
- l'interruzione dell'attività critica e interpretativa riconducibile a varie ragioni, soprattutto di carattere politico, sociale o ideologico (Francia, 1939-1948; Spagna, 1934-1947; Germania, 1938-1951; ex Unione Sovietica, 1936-1955);
- l'intervento frequente di scrittori-traduttori.

²⁰ *¡Absalón, Absalón!*. Trad. di Beatriz Florencia Nelson. Buenos Aires: Emecé, 1950.

Per esemplificare l'ultimo punto possiamo citare: i paesi di lingua spagnola con Jorge Luis Borges (1899-1986) e Lino Novás Calvo (1905-1983), traduttori rispettivamente di *The Wild Palms* e *Sanctuary*, che abbiamo ricordato sopra; la Grecia con Níkos Bakólas (1927-1999), Ménis Koumandaréas (1931) e Kosmás Polítis (1888-1974), traduttori rispettivamente di *The Sound and the Fury*²¹, *As I Lay Dying*²² e *The Wild Palms*²³; la Finlandia con Alex Matson (1888-1972), traduttore di *The Wild Palms*²⁴ e *As I Lay Dying*²⁵; l'Italia con Elio Vittorini (1908-1966), che traduce *Light in August*²⁶, Cesare Pavese (1908-1950), che traduce *The Hamlet*²⁷, e Luciano Bianciardi (1922-1971), che traduce *The Mansion*²⁸ e *A Fable*²⁹.

2. La fortuna di William Faulkner in Italia

2.1. La critica

Il primo riferimento a William Faulkner nel panorama culturale italiano è riconducibile a Mario Praz, autore del breve articolo "William Faulkner" (in: *La Stampa*, 4 dicembre 1931), mentre la prima traduzione di una sua opera, cioè *Pylon*, risale al 1937 (*Oggi si vola*. Trad. di Lorenzo Gigli. Milano: Mondadori, 1937). Faulkner, tuttavia, non godrà mai di una vasta popolarità in Italia sia negli anni Trenta e Quaranta, dominati dall'attrazione verso scrittori come E.L. Masters, W. Saroyan e J. Steinbeck, poi oggetto di un ridimensionamento da parte della critica, sia negli anni successivi,

²¹ *Η βουή και το πάθος*. Athenai: Gones, 1963.

²² *Καθώς ψυχορραγώ*. Athenai: Kedros, 1970.

²³ *Άγρια φοινικοδέντρα*. Athenai: Fontana, 1971.

²⁴ *Villipalmut*. Helsinki: K. Tammi, 1947.

²⁵ *Kun tein kuolemaa*. Helsinki: K. Tammi, 1952.

²⁶ *Luce d'agosto*. Milano: Mondadori, 1939.

²⁷ *Il borgo*. Milano: Mondadori, 1942.

²⁸ *Il palazzo*. Torino: Frassinelli, 1963.

²⁹ *Una favola*. Milano: Mondadori, 1971.

caratterizzati da un interesse prevalente per altri autori statunitensi (in particolare E. Hemingway e F. Scott Fitzgerald), sebbene il conferimento del premio Nobel nel 1950 attirò inevitabilmente l'attenzione sui suoi romanzi, come accade in altri paesi.

Agostino Lombardo (1984:121-138; 1998:13-22) giustifica la scarsa diffusione di Faulkner in Italia citando non solo la complessità degli aspetti tecnici, linguistici e stilistici delle sue opere, ma anche e soprattutto l'impossibilità di adattare la sua narrativa all'immagine cristallizzata e monolitica della letteratura statunitense che una parte della cultura italiana si crea a partire dagli anni Trenta e Quaranta. Infatti, gli aspetti che alcuni intellettuali italiani considerano essenziali nella definizione del mito dell'America, per esempio la democrazia, l'esaltazione della libertà, lo spirito di iniziativa, la ribellione e l'impegno sociale, vengono automaticamente riverberati anche nella sua letteratura a cui sempre di più si associano anche categorie come il realismo, l'istintività, la semplicità e l'immediatezza. Tutti questi elementi sembrano neutralizzati nella narrativa di Faulkner o comunque compaiono in modo problematico tanto che spesso finiscono per imporsi all'attenzione del lettore solo gli aspetti più superficiali come la violenza, la complessità e un disperato pessimismo.

Qualche critico italiano, però, intuisce fin dall'inizio alcune componenti costitutive dell'opera di Faulkner: Mario Praz, infatti, nell'articolo citato, si sofferma su *Soldiers' Pay*, *The Sound and the Fury* e *Sanctuary* e, pur riconoscendo la presenza frequente di personaggi strani ("casi di psicopatologia") nella narrativa faulkneriana, nota anche come di solito sia una persona "normale" a rivestire un ruolo centrale nel romanzo e a incarnare il punto di vista dell'autore. Le immagini ispirate alla violenza e al disgusto celano in realtà la figura di un moralista e la struttura apparentemente accidentata e macchinosa di *The Sound and the Fury* risulta funzionale al mistero e alla tragedia del romanzo stesso. Mario Praz, inoltre, in un articolo del 1937 ("L'ultimo Faulkner." In: *Omnibus*, 3 aprile 1937), a proposito di *Absalom, Absalom!*, rileva l'epicità di sapore greco presente in molte opere di Faulkner e Eugene O'Neill.

Nel panorama critico italiano, quindi, appaiono precocemente interessanti riflessioni su Faulkner che, seppure brevi e asistematiche

perché prodotte da uno studioso che, per sua stessa ammissione, si occupa solo saltuariamente della letteratura americana, rivelano una notevole sensibilità, in anticipo anche sul dibattito critico allora in atto negli Stati Uniti. Sfortunatamente, però, queste osservazioni non vengono recepite dall'ambiente culturale italiano e sono destinate a restare isolate almeno fino all'inizio degli anni Cinquanta, a parte un accenno importante nel 1934 (legato alle figure di Emilio Cecchi, Cesare Pavese e Aldo Camerino) e gli interventi di Elio Vittorini.

Emilio Cecchi, con il suo articolo "William Faulkner" (In: *Pan*, 2, maggio 1934:64-70), parla dei personaggi di Faulkner come di figure intrappolate in una solitudine fisica e morale, anticipando in tal modo il tema del bipolarismo del personaggio faulkneriano lacerato fra la dimensione soggettiva e quella oggettiva. A differenza di Cesare Pavese (cfr. paragrafo 2.3) che, oltre a mostrare scarso entusiasmo nei confronti di Faulkner, sembra escluderne la dimensione umana e pietosa, Cecchi avverte un profondo senso di pietà alla base della narrativa faulkneriana. Aldilà di queste annotazioni positive, però, emerge anche un netto rifiuto verso un romanzo come *The Sound e the Fury*, definito un libro "fra i più cavillosi"; del resto lo sconcerto di Cecchi verso la produzione letteraria americana più recente culmina nella sua prefazione all'antologia *Americana*, nell'edizione del 1942, dove riconosce l'importanza e la filiazione europea di Faulkner (a volte con accenti poco lusinghieri³⁰), il profondo lirismo di alcune parti della sua opera, ma dimostra anche un costante disagio per la violenza, la crudeltà, l'apparente disperazione e l'uso eccessivo "del vernacolo e dello slang" che appaiono in Faulkner, così come in molti altri scrittori americani contemporanei.

Per Cecchi e per Pavese, Faulkner non rappresenta il soggetto di un'indagine specifica, ma si profila probabilmente come uno dei vari rappresentanti della cultura americana che essi mirano ad analizzare in una prospettiva spesso deformata da motivazioni ideologiche o

³⁰ "[...] il maggior scrittore dell'America d'oggi, il quale ha non soltanto l'immediato antecessore nell'Anderson, ed in Joyce [...], ma ha fatto il suo corso di retorica su Conrad, e attraverso Conrad su Flaubert"; "E non credo affatto che sia trovata la formula chimica di Faulkner, quando dentro alla prosa di Faulkner s'è imparato a distinguere *il ron-ron flaubertiano e conradiano*" (corsivi nostri). E. Cecchi, *Introduzione all'edizione del 1942*, in: Elio Vittorini, *Americana*. Introduzioni di C. Gorlier e G. Zaccaria. Milano: Bompiani, 1999:1044-45.

artistiche³¹; del resto anche un'altra deformazione, stavolta di carattere critico, cioè l'adesione sistematica alla categoria del realismo, finisce per minare l'intervento di Aldo Camerino ("Novità di William Faulkner", 1934³²) che in genere si mostra equilibrato e attento. Più disinvolta e originale è l'interpretazione di Elio Vittorini che si confronta con l'opera di Faulkner sia attraverso la traduzione di *Light in August* (*Luce d'agosto*, 1939) sia attraverso gli articoli, dove rileva alcune componenti dell'arte faulkneriana come:

- il carattere "accidentato e ossessivo" (Vittorini, 1999:89) del mondo di Faulkner e dei suoi personaggi, la valenza "letteraria" della sua opera e l'angoscia di fronte all'ignoto e all'incompiutezza (la verità nelle sue opere è come "[...] una voce di bambino che grida nella notte"; Vittorini, 1999:89);³³
- l'affinità con Conrad, l'interesse per il versante espressivo dell'opera letteraria, "un istinto di solennità" (causa del continuo rischio di scivolare nell'enfasi), "una tendenza a torreggiare", "[...] un mondo duplice, nutrito immagine per immagine da una duplice vitalità" (Vittorini, 1999:106), cioè un'immagine sempre affiancata da un'altra ("una seconda incarnazione"; Vittorini, 1999:106) che ha un'apparente funzione esplicativa nei riguardi della prima, ma in realtà allude a qualcos'altro, "[...] esprime un altro impulso della fantasia, un altro filone, un altro 'ordine di idee'" (Vittorini, 1999:106);³⁴
- l'importanza e il valore di *Absalom, Absalom!*;³⁵

³¹ Questa è, per esempio, la posizione espressa da Mario Materassi (1968:398-399).

³² Ora in: Aldo Camerino, *Scrittori di lingua inglese*, Milano-Napoli: Ricciardi, 1968:208-215.

³³ E. Vittorini, "Faulkner tra l'oscurità e la coscienza", in: *Letteratura*, 3, 1937 (ora in: Vittorini, 1999:89-90).

³⁴ E. Vittorini, "Da Conrad a Faulkner", in: *Omnibus*, 44, 1938 (ora in: Vittorini, 1999:105-106).

³⁵ E. Vittorini, "Faulkner accasciato", in: *Almanacco letterario Bompiani*, 1939 (ora in: Vittorini, 1999:104).

- il paragone con Picasso che serve a ribadire il concetto di duplicità (Picasso può manipolare solo lo spazio, ma Faulkner anche il tempo), la necessità di rappresentare la stratificazione del reale e “[...] di cogliere contemporaneamente due o più piani diversi di realtà, o il visibile della realtà insieme al suo invisibile, e l’attuale di essa insieme al suo potenziale” (Vittorini, 1999:362), la “[...] coesistenza continua di reale e di possibile” (Vittorini, 1999:362), l’ancoramento di un’immagine a un’altra (con i nessi “come se” o “anche se”), la valenza suggestiva ed evocativa, la “[...] duplicità di tempo, per cui si passa ogni poco da un tempo immediato a uno più o meno distanziato, da uno di evidenza precisa a uno di approssimazioni, da uno di realtà constatata a uno di realtà supposta, e viceversa” (Vittorini, 1999:363), la “duplicità o molteplicità di carattere” nei personaggi e la loro intenzionale ambiguità, l’aspetto “legendario” di ogni azione narrata da Faulkner, perché scaturita dalla combinazione di “realtà e favoleggiamento”, “[...] un sentimento della vita che è di profondo dissidio” (Vittorini, 1999:364), la coesistenza degli opposti che si integrano e si completano.³⁶

A differenza di Vittorini, che nella sua lettura di Faulkner individua il nodo centrale della duplicità affrontando anche questioni di carattere tecnico, la maggior parte degli interventi critici italiani degli anni Quaranta, pur nelle distinzioni metodologiche e nei diversi approcci, resta prigioniera dell’immagine statica di Faulkner come scrittore concentrato solo sulla crudeltà, il turbamento, lo sconcerto e il più cupo pessimismo³⁷, prospettiva critica che del resto risulta ancora imperante negli Stati Uniti di quegli stessi anni. Un’inversione di rotta si avverte all’inizio degli anni Cinquanta con la diffusione degli studi americani in Italia e con la pubblicazione di articoli americani tradotti che affrontano l’universo narrativo faulkneriano con maggiore

³⁶ E. Vittorini, “Faulkner come Picasso”, in: *La Stampa*, 8-12, 1950 (ora in: Vittorini, 1999:362-364).

³⁷ Salvatore Rosati, “Valori e tendenze nella prosa americana d’oggi”, in: *Le Tre Venezie*, XXI, ottobre-novembre-dicembre 1947:329-37; Ezio Raimondi, “Note sulla narrativa americana contemporanea”, in: *Convivium*, i, n. I, 1947:65-77.

competenza e consapevolezza. Mario Materassi (1968:409) indica come data simbolica il 1951, anno in cui Fernanda Pivano pubblica la prefazione alla sua traduzione di *Intruder in the Dust* (*Non si fruga nella polvere*), un'introduzione attenta e circostanziata, a cui segue nel 1954 un'altra prefazione altrettanto significativa, quella di Glauco Cambon alla sua traduzione di *Absalom, Absalom!* (*Assalonne, Assalonne!*), dove si esalta la dimensione mitica e simbolica della narrativa faulkneriana. A questo stesso critico, poi, si deve, anni più tardi, la definizione di un interessante parallelismo fra il sud degli Stati Uniti e il sud dell'Italia (la Sicilia in particolare) con l'individuazione di suggestive coincidenze fra la tematica di Faulkner e quella di scrittori meridionali come Giovanni Verga e Luigi Pirandello, nonostante le inevitabili differenze (Cambon, 1973:82-83)³⁸.

Al 1955 risale il primo saggio monografico dedicato a Faulkner (Nemi D'Agostino, "William Faulkner") e apparso sulla rivista *Studi Americani* che, a partire da questo anno, diventa la sede privilegiata per la pubblicazione di articoli di critici italiani (come Angela Giannitrapani, Glauco Cambon, Mario Materassi, Ruggero Bianchi e Nadia Fusini) che affrontano in modo puntuale e rigoroso singoli aspetti dell'opera di Faulkner³⁹. Inoltre, non bisogna dimenticare l'articolo di Claudio Gorlier, "William Faulkner, la genesi e la redenzione"⁴⁰, che offre una valutazione d'insieme e insiste sul concetto di inesorabilità, e il paragrafo che Carlo Izzo (1967:569-573), nel suo saggio sulla letteratura americana, dedica a Faulkner

³⁸ Questa osservazione, in forma ridotta, viene ripresa da Lombardo (1984:130-131; 1998:19).

³⁹ In *Studi Americani* compaiono: N. D'Agostino, "William Faulkner", 1, 1955:257-308; A. Giannitrapani, "Wistaria; le immagini in Faulkner", 5, 1959:243-280 e "Il procedimento dello stupore in Faulkner", 6, 1960:276-306 (i due saggi, insieme a "La New Orleans e la Louisiana del Faulkner", si trovano poi in: A. Giannitrapani, *Wistaria: studi faulkneriani*. Napoli: Cymba, 1963); G. Cambon, "Stile e percezione del numinoso in un racconto di Faulkner", 7, 1961:147-62; M. Materassi, "Faulkner e la presentazione del personaggio", 7, 1961:163-193; R. Bianchi, "Faulkner e *The Unvanquished*", 8, 1962:129-150; M. Materassi, "Le immagini in *Soldiers' Pay*", 9, 1963: 353-370; N. Fusini, "La caccia all'orso di Faulkner", 14, 1968:289-308; D. Montanari, "Il personaggio nero nei romanzi di William Faulkner", 21/22, 1975-76:275-308.

⁴⁰ C. Gorlier, "William Faulkner, la genesi e la redenzione", in: *Approdo letterario*, VIII, n. 20 (nuova serie), ottobre/dicembre 1962:42-68.

notando la forza creativa di carattere epico, lo sviluppo di un mito nato “[...] dalla fusione della realtà con l’esaltazione fantastica di essa [...]” (Izzo, 1967:569), cioè Yoknapatawpha County, con il suo centro, Jefferson, il “furore sperimentalista” (Izzo, 1967:570) pari solo allo slancio con cui lo scrittore americano si appropria del materiale dei suoi romanzi, il rapporto interiorità-esteriorità, realtà-deformazione soggettiva, la constatazione secondo cui, in senso eliotiano, “[...] l’opera del Faulkner “comunica” prima ancora di essere compresa” (Izzo, 1967:570).

Il breve excursus sulla critica faulkneriana in Italia si può completare con il riferimento a due studiosi italiani di Faulkner, cioè Rosella Mamoli Zorzi, autrice di una monografia (Mamoli Zorzi, 1976) e curatrice di due raccolte di interventi (Mamoli Zorzi, 1998b; Mamoli Zorzi-Masiero Marcolin, 2000), e Mario Materassi, autore di un’importante monografia (Materassi, 1968) e di diversi contributi critici, figura centrale nel rilancio della narrativa faulkneriana in Italia promossa di recente dalla casa editrice Adelphi (cfr. paragrafo 2.2). Infine è indispensabile citare la figura di Agostino Lombardo che, a partire dal 1954 con il suo articolo “William Faulkner. *Mirrors of Chartres Street*”⁴¹, inaugura una serie di autorevoli interventi che spesso assumono la forma della recensione breve⁴². Questo critico (Lombardo, 1984:127-134; 1998:16-21), in particolare, ritiene che Faulkner, nonostante la sua scarsa diffusione presso il vasto pubblico dei lettori, possa essere considerato come l’autore che più di altri ha inciso sul panorama culturale italiano per il contributo che ha fornito su almeno tre fronti:

1. il mutamento nella visione della letteratura americana in Italia e nell’immagine riduttiva che si era creata soprattutto a partire dagli anni Trenta favorendo la scoperta della sua complessità e articolazione (l’ambiguità, il contatto con la tradizione, la componente tragica, l’intreccio di realismo e simbolismo);

⁴¹ A. Lombardo, “William Faulkner. *Mirrors of Chartres Street*”, in: *Lo Spettatore Italiano*, 8, settembre 1955:374-375.

⁴² Raccolti con il titolo “Note su Faulkner”, in: Lombardo, 1974:201-237.

2. l'avvicinamento della cultura italiana alle fondamentali innovazioni del romanzo moderno a livello stilistico e tecnico, con il conseguente superamento del clima di stagnazione e isolamento sviluppatosi soprattutto durante il fascismo;
3. la maturazione in Italia della riflessione critica aggiornata e rigorosa sul romanzo, come nel caso degli articoli pubblicati su *Studi Americani*.

Questa evoluzione è avvenuta ovviamente anche attraverso la traduzione dei romanzi di Faulkner, in particolare *Light in August* (*Luce d'agosto*, 1939), *The Hamlet* (*Il borgo*, 1942), *The Sound and the Fury* (*L'urlo e il furore*, 1947), *Intruder in the Dust* (*Non si fruga nella polvere*, 1951) e *Absalom, Absalom!* (*Assalonne, Assalonne!*, 1954).

2.2. Le traduzioni

In Italia, come in molti altri paesi europei, l'ordine di traduzione delle opere di Faulkner appare casuale o comunque non è ravvisabile una strategia editoriale chiara, coerente e unitaria. Si parte con il romanzo *Pylon* (*Oggi si vola*. Trad. di L. Gigli. Milano: Mondadori, 1937), il racconto *Wash* ("Gli eroi", trad. di E. Vittorini, in: *Letteratura*, II, 6 aprile 1938:107-115) e il romanzo *Light in August* (*Luce d'agosto*. Trad. di E. Vittorini. Milano: Mondadori, 1939) per approdare ai racconti presenti nell'antologia *Americana* del 1941, cioè "That Evening Sun" ("Il sole della sera", trad. di E. Montale), "Wash" ("Wash Jones", trad. di E. Vittorini) e "A Rose for Emily" ("Una rosa per Emily", trad. di P. Gadda Conti). Si prosegue con *The Hamlet* (*Il borgo*, trad. di C. Pavese. Milano: Mondadori, 1942), *Sanctuary* (*Santuario*, trad. di A. Scagnetti. Milano-Roma: Jandi Sapi, 1943), *Sartoris* (*Sartoris*, trad. di F. Storoni. Milano-Roma: Jandi Sapi, 1946), *The Sound and the Fury* (*L'urlo e il furore*, trad. di A. Dauphiné. Milano: Mondadori, 1947) e via via tutti gli altri romanzi e racconti per arrivare alla traduzione quasi integrale di tutta l'opera di Faulkner con l'esclusione delle prime prove⁴³, spesso pubblicate

⁴³ Si tratta in particolare dei romanzi incompiuti *Elmer* (pubblicato in: *Mississippi Quarterly*, 36, summer 1983:343-447; poi Northport (AL): The Seajay Press, 1983) e *Father Abraham*

postume, e una raccolta completa di tutti i racconti⁴⁴. È interessante notare che alcuni testi sono stati soggetti a una ritraduzione nel corso degli anni, come per esempio *The Sound and the Fury*⁴⁵, *Sanctuary*, tradotto addirittura quattro volte⁴⁶, e *Soldiers' Pay*⁴⁷ (un caso particolare è rappresentato dall'iniziativa editoriale di Adelphi con Mario Materassi, a cui si accennerà nella parte finale di questo paragrafo).

La casa editrice Mondadori, almeno fino alla fine degli anni Novanta, ha rivestito un ruolo strategico nel rapporto delle opere di William Faulkner con il pubblico italiano, anche perché detentrica dei diritti d'autore su gran parte della sua produzione, ma, a giudizio di molti critici⁴⁸, non ha manifestato, specie a partire dagli anni Settanta, un grande interesse nella divulgazione di questo autore tanto che il progetto della pubblicazione integrale dell'opera di Faulkner, deciso in accordo con l'autore stesso e curato da Fernanda Pivano a partire dagli anni Sessanta, non è stato completato e dei dieci volumi previsti ne sono stati pubblicati soltanto quattro, cioè:

(ed. by James B. Meriwether. New York: Red Ozier Press, 1983 (limited edition); poi New York: Random House, 1984), dell'opera in versi *The Marionettes* (ed. by N. Polk. Charlottesville (VA): University Press of Virginia, 1977) e delle poesie e della raccolta poetica *Vision of Spring* (1921-1923), in gran parte presenti in *William Faulkner: Early Prose and Poetry*. Ed. by C. Collins, Boston (MA): Little Brown, 1962.

⁴⁴ W. Faulkner, *Collected Stories of William Faulkner*. New York: Random House, 1950; W. Faulkner, *Uncollected Stories of William Faulkner*. New York: Random House, 1959.

⁴⁵ *L'urlo e il furore*. Trad. di A. Dauphiné. Milano: Mondadori, 1947; Trad. di V. Mantovani. Milano: Mondadori, 1980. In quest'ultimo caso, come nota Mamoli Zorzi (1998b:27-28 e 34, nota 25), è difficile stabilire se Vincenzo Mantovani abbia ritradotto il romanzo o se abbia eseguito una revisione massiccia della traduzione precedente.

⁴⁶ *Santuario*. Trad. di A. Scagnetti. Milano-Roma: Jandi Sapi, 1943; Trad. di P. Ojetti. Milano: Mondadori, 1946; Trad. di G. Monicelli. In: *Tutte le opere di William Faulkner*. Milano: Mondadori, 1963, vol. VI; Trad. di M. Materassi. Milano: Adelphi, 2006. A queste quattro traduzioni bisogna aggiungere anche quella intrapresa da Emilio Cecchi, ma bloccata dalla censura fascista nel 1935.

⁴⁷ *La paga del soldato*. Trad. di M. Alvaro. Milano: Mondadori, 1953; *La paga dei soldati*. Trad. di M. Materassi. Milano: Garzanti, 1986 (poi Milano: Adelphi, 2008).

⁴⁸ Per esempio Mamoli Zorzi (1998b:26).

- vol. II: *I negri e gli indiani* (1960), contenente *Scendi Mosè* (trad. di E. Bizzarri), *Non si fruga nella polvere* (trad. di F. Pivano), *Foglie rosse* (trad. di F. Pivano), *Un giudice* (trad. di F. Pivano), *Il guado* (trad. di M. De Cristofaro), *Un corteggiamento* (trad. di M. De Cristofaro), *Corsa nel mattino* (trad. di G. Monicelli);
- vol. III: *I piantatori e i poveri bianchi* (1961), contenente *Assalonne, Assalonne!* (trad. di G. Cambon), *Wash* (trad. di F. Pivano), *Vittoria di montagna* (trad. di G. Monicelli);
- vol. IV: *Le donne del sud* (1961), contenente *Gli invitti* (trad. di A. Marmont), *La nonna Millard* (trad. di G. Monicelli), *Tutti i piloti morti* (trad. di G. Monicelli), *Ad astra, C'era una regina* (trad. di G. Monicelli);
- vol. VI: *La famiglia Stevens* (1963), contenente *Santuario* (trad. di G. Monicelli), *Requiem per una monaca* (trad. di F. Pivano), *Scacco di cavallo* (trad. di E. Vivante).

Inoltre, almeno fino alla fine degli anni Novanta, gran parte delle opere di Faulkner risultava fuori catalogo e non più disponibile sul mercato con l'eccezione di *L'urlo e il furore* (Torino: Einaudi, 1980, 1997), *Opere scelte* in due volumi nella collana "I Meridiani" Mondadori (comprendenti *L'urlo e il furore*; *Luce d'agosto*; *Santuario*; *Gli invitti*; *Scendi, Mosè*; *Non si fruga nella polvere*; *Requiem per una monaca*), frutto del recupero di gran parte del materiale del progetto mondadoriano degli anni Sessanta, e qualche racconto.

Fino a quel periodo i critici lamentavano l'assenza di un progetto unitario nella pubblicazione delle opere di Faulkner e il coinvolgimento di studiosi di primo piano, come è avvenuto per esempio in Francia nella revisione delle traduzioni e nell'uscita di *Œuvres Romanesques* nella "Collection Bibliothèque de la Pléiade" di Gallimard, a cura di A. Bleikasten, M. Gresset e F. Pitavy a partire dal 1977. In generale, infatti, i problemi nelle traduzioni italiane di Faulkner (ma anche di altri autori) almeno fino agli anni Cinquanta possono essere indicati in questo modo:

- la frequente presenza di tagli prodotti dalla censura o attuati dai traduttori e dalle case editrici stesse in via preventiva per assicurarsi la pubblicazione dell'opera tradotta;
- la tendenza a regolarizzare il testo e a cancellarne eventuali asperità;
- il frequente processo di neutralizzazione dei registri linguistici a favore di un italiano medio di carattere omogeneo e standardizzato;
- le trasformazioni con aggiunte e manipolazioni di carattere esplicativo;
- lo scarso rispetto per l'integrità del testo originale a tutti i livelli, compreso quello grafico.

Rosella Mamoli Zorzi (1998a:33-42), in particolare, ha attirato l'attenzione sull'opportunità di realizzare nuove traduzioni o rivedere quelle esistenti, cancellare gli eventuali (e inevitabili) errori, ripristinare le parti tagliate (i tagli possono essere presenti anche nel testo originale impiegato che, in seguito, è stato aggiornato con la pubblicazione delle edizioni critiche), eliminare le semplificazioni e gli interventi esplicativi (come la divisione di paragrafi lunghi in più paragrafi brevi o l'introduzione di elementi chiarificatori), ricorrere alla vasta letteratura critica e agli strumenti interpretativi ora reperibili, sfruttare le nuove potenzialità dell'italiano e la disponibilità attuale di una più ampia gamma di registri e soluzioni espressive per la resa di particolari aspetti o codici linguistici presenti nel testo originale.

La questione dei tagli investe soprattutto le opere tradotte nel periodo interbellico (indicativo in questa direzione il caso di *Light in August* nella versione di E. Vittorini), mentre il problema dell'accuratezza, dell'affidabilità e dell'aggiornamento riguarda un po' tutte le traduzioni, sebbene si concentri ancora una volta soprattutto sulle prime, perché i traduttori non disponevano dell'ampia gamma di strumenti interpretativi e di repertori che si sono prodotti negli anni successivi. Emblematico in questa direzione è il caso di *The Sound and the Fury*, tradotto una prima volta da Augusto Dauphiné (*L'urlo e il furore*. Milano: Mondadori, 1947) e ritradotto da Vincenzo Mantovani (*L'urlo e il furore*. Milano: Mondadori,

1980), traduzione giudicata migliore rispetto alla prima, ma insoddisfacente per molti aspetti, non solo per alcuni fraintendimenti, ma anche per la tendenza a regolarizzare la punteggiatura, rispettando poco il testo originale, e a ignorare gli studi e le prospettive critiche più recenti (fatto ancora più grave, dato che la traduzione è stata riproposta senza modifiche nel 1997 da Einaudi). Queste considerazioni non escludono ovviamente la presenza di traduzioni particolarmente riuscite e apprezzate, come quella di *The Hamlet (Il borgo)*. Milano: Mondadori, 1942), curata da C. Pavese, e di *Absalom, Absalom! (Assalonne, Assalonne!*. Milano: Mondadori, 1954), curata da G. Cambon che l'ha poi rivista (Milano: Garzanti, 1989) anche sulla base della pubblicazione del testo originale corretto apparso nel 1986.

Le perplessità e le resistenze dei critici sembrano attenuarsi all'inizio del nuovo millennio con l'iniziativa promossa dalla casa editrice Adelphi e sostenuta da uno studioso italiano di Faulkner, Mario Materassi, che cura un progetto di rilancio della narrativa faulkneriana in Italia. Il critico, infatti, si è impegnato a ritradurre alcuni testi, come *As I Lay Dying (Mentre morivo)*. Milano: Adelphi, 2000), *Sanctuary (Santuario)*. Milano: Adelphi, 2006), *Light in August (Luce d'agosto)*. Milano: Adelphi, 2007), *Pylon (Pilone)*. Milano: Adelphi, 2009) e a riprodurre testi già tradotti, ma ora controllati o rivisti, anche sulla base delle più recenti acquisizioni critiche, come *The Wild Palms (Le palme selvagge)*. Trad. di B. Fonzi. Milano: Adelphi, 1999 – prima Milano: Mondadori, 1956), *Big Woods (La grande foresta)*. Trad. di R. Serrai. Milano: Adelphi, 2002 – prima Milano: Anabasi, 1995), *Absalom, Absalom! (Assalonne, Assalonne!*. Trad. di G. Cambon. Milano: Adelphi, 2001 – prima Milano: Mondadori, 1954 e Milano: Garzanti, 1989), *The Hamlet (Il borgo)*. Trad. di C. Pavese. Milano: Adelphi, 2005 – prima Milano: Mondadori, 1942) e *Soldiers' Pay (La paga dei soldati)*. Trad. di M. Materassi. Milano: Adelphi, 2008 – prima Milano: Garzanti, 1986).

2.3. I commenti di Cesare Pavese sull'attività letteraria di William Faulkner

I riferimenti a William Faulkner presenti negli scritti di Cesare Pavese possono essere utilmente distinti in tre gruppi sulla base della sede in cui si trovano:

1. le lettere;
2. *Il mestiere di vivere*;
3. gli articoli e gli interventi critici.

Il primo gruppo e il secondo presentano scarse allusioni allo scrittore americano. Per quanto riguarda la corrispondenza è possibile procedere a un'ulteriore suddivisione considerando a parte le lettere in inglese inviate da Cesare Pavese all'amico Antonio Chiuminatto negli anni 1929-1933. Gli accenni sono solo due, uno brevissimo nella lettera del gennaio del 1932 ("Can't you find out for me some novel by Faulkner, the new famous writer of Southern stock so spoken about just in the 'Bookman'?"⁴⁹) e un altro nella lettera del 2 aprile 1932 ("As for Faulkner you're right: he's a tremendous bore, till now at least: I didn't as yet get through the whole book. I buy it however as curiosity and enclose here the dough"⁵⁰). Il secondo riferimento contiene un commento negativo (probabilmente condizionato anche dalle impressioni di lettura dell'amico americano) su un'opera di Faulkner, cioè *As I Lay Dying*, come si deduce dalla lettera scritta precedentemente da Chiuminatto a Pavese il 21 febbraio 1932⁵¹;

⁴⁹ "Puoi trovarmi qualche romanzo di Faulkner, il nuovo famoso scrittore del Sud del quale si parla tanto proprio nel *Bookman*?", lettera ad Antonio Chiuminatto (Chicago), [Torino, gennaio 1932] (Pavese, 1966: 326-327; la traduzione è del curatore, Lorenzo Mondo, e di Italo Calvino).

⁵⁰ "Quanto a Faulkner hai ragione tu: è un gran noioso, almeno fino ad ora: non sono ancora riuscito a finire il libro. Però lo compro come curiosità e qui ti accludo i soldi", lettera ad Antonio Chiuminatto (Chicago), [Torino,] 2nd April 1932 (Pavese, 1966:332-333; la traduzione è del curatore e di I. Calvino).

⁵¹ Chiuminatto allega anche una lista per chiarire alcuni usi linguistici tipici degli Stati del Sud. Ecco l'intero brano: "I had to buy a copy of *As I Lay Dying* by Faulkner, since it was impossible to get a copy in any other way. I still have some forty pages to read and then I'll mail it to you. The reason why I am reading it is because I discovered that you're going to

tuttavia è interessante la “curiosità” che Pavese mostra nei suoi riguardi.

Gli altri richiami a Faulkner presenti nell’epistolario si limitano a una richiesta di libri alla sorella Maria Pavese Sini il 2 ottobre 1935⁵² durante il confino a Brancaleone Calabro, una cartolina postale a Valentino Bompiani del 14 maggio 1939 con un suggerimento e un laconico giudizio positivo su un’opera di Faulkner (“Se posso darvi un consiglio (e se i diritti sono liberi!), dovrete fare *The Unvanquished* di Faulkner, ottimo sotto tutti gli aspetti”⁵³) e il riferimento alla sua traduzione *Il borgo* in un abbozzo di curriculum presente in una lettera a Giambattista Vicari del 1941⁵⁴. Come si vede, le indicazioni sono scarse e di carattere puramente occasionale.

Anche le allusioni contenute nell’opera *Il mestiere di vivere* sono poche, ma, a parte un’annotazione sulla prospettiva autobiografica con un rimando a *As I Lay Dying* fra parentesi nel dicembre 1937 (Pavese, 2000:72-73) e sull’arte moderna nell’agosto 1938 (Pavese, 2000:114)⁵⁵, ci sono due spunti che meritano di essere citati:

need some comments on the English, which is all in the Southern drawl, dialect – and poor English, at that! Southern conversational English, is what it is!

While the rest of the world may accuse Faulkner of being a genius – I can’t say that I DO! Not from this single reading, at least. I consider him an excellent writer – even profound – but I don’t like his choice of subject matter. However, that’s for you to decide! Books are an avocation for me – not a profession!” (“Ho dovuto comprare una copia di *As I Lay Dying* di Faulkner, perché era impossibile trovarne una copia in qualche altro modo. Devo ancora leggere circa quaranta pagine e poi te lo spedirò. Il motivo per cui lo sto leggendo è che ho scoperto che avrai bisogno di qualche commento sull’inglese, che è tutto nella parlata strascicata del Sud, dialetto – e persino un povero inglese! L’inglese parlato del Sud è fatto così! Il resto del mondo può anche affermare che Faulkner è un genio – ma io non posso dire di essere d’accordo! Non da questa sola lettura, almeno. Lo considero un eccellente scrittore – persino profondo – ma non mi piace la sua scelta del soggetto. In ogni caso, sta a te decidere! I libri sono per me uno svago – non una professione!”), letter to Cesare Pavese (Turin), Chicago, Illinois, February 21st, 1932 (Pietralunga, 2007:156; la traduzione è nostra).

⁵² “William Faulkner (americano), *Light in August* (?), *Pylon* (?) (romanzi recenti)”, lettera alla sorella Maria (Torino), Brancaleone, 2 ottobre [1935] (Pavese, 1966:447).

⁵³ Lettera a Valentino Bompiani (Milano), [Torino,] 14 maggio 1939 (Pavese, 1966:540).

⁵⁴ Lettera a Giambattista Vicari, Roma, [Torino,] 13 dicembre [1941] (Pavese, 1966:619-620).

⁵⁵ “E siccome si evitano le schematizzazioni del passato, si cerca lo straord. eroe nel patologico (lo straordinario comune) e lo si segue con indifferente *homeliness* (Faulkner? O’Neill? Proust?)”.

- l'annotazione del 28 maggio 1940 (Pavese, 2000:185), dove Pavese precisa che “Le immagini di Faulkner (*Sanctuary*) sono modi di dire dialettali e immaginosi [...]. Sono insomma l'immagine elisabettiana: ‘*Fate is a spaniel we cannot beat it from us*’. Sono immagini *narrative*, non contemplative, che sostituiscono all'oggetto un'evidenza espressiva; le immagini che creano la lingua (*ad-ripare*, arrivare)” (corsivi nel testo) – interessante il commento sul concetto di espressività e sulla capacità delle immagini di forgiare la lingua;
- l'annotazione del 19 marzo 1947 (Pavese, 2000:329), dove si legge: “Faulkner stilizza atmosfere e mitologizza; loro [= Stendhal e Hemingway] no” – una sorta di riconoscimento dell'abilità faulkneriana sul fronte dello stile e dello slancio mitopoietico.

Neppure i riferimenti a Faulkner contenuti negli interventi critici di Pavese e raccolti da Italo Calvino in *La letteratura americana e altri saggi* sono numerosi e, tranne alcuni brevi accenni all'autore americano, spesso solo citato accanto ad altri⁵⁶, esiste un unico

⁵⁶ Le allusioni sono le seguenti:

- in “I morti di Spoon River” (in: *Il Saggiatore*, n. 1, 10 agosto 1943:37-43; con il titolo “Il poeta dei destini” in: Pavese, 1962:64-72) si dice che E.L. Masters mantiene una ferocia significativa, indice del fatto che “Faulkner e Hemingway sono alle porte” (Pavese, 1962:66);
- in “Maturità americana” (in: *La Rassegna d'Italia*, n. 12, dicembre 1946:31-38; con il titolo “F.O. Matthiessen” in: Pavese, 1962:177-187) si parla della straordinaria fioritura della letteratura americana dopo la prima guerra mondiale (erroneamente scambiata per la prima e maggiore manifestazione letteraria degli Stati Uniti) e fra i vari scrittori citati si nomina anche Faulkner (Pavese, 1962:177);
- in “Un libro utile” (in: *L'Unità*, Torino 9 marzo 1947; con il titolo “L'arte: non natura, ma storia” in: Pavese, 1962:47-49) si parla della traduzione di *A Storyteller's Story* di S. Anderson e del comune lettore italiano di romanzi americani (fra gli autori di questi romanzi si indica anche Faulkner) (Pavese, 1962:48);
- in “Ieri e oggi” (in: *L'Unità*, Torino 3 agosto 1947:3; con lo stesso titolo in: Pavese, 1962:193-196) si afferma che “Le conquiste espressive e narrative del '900 americano resteranno – un Lee Masters, un Anderson, un Hemingway, un Faulkner vivono ormai dentro il cielo dei classici [...]” (Pavese, 1962:195);
- in *Ragioni di Pavese* (inedito datato 5 febbraio 1946; con il titolo “L'influsso degli eventi” in: Pavese, 1962:245-248) si legge: “Hanno detto di me che imitavo i narratori americani, Caldwell, Steinbeck, Faulkner, e il sottinteso era che tradivo la società italiana” (Pavese, 1962:247);

articolo in cui Pavese affronta in modo più ampio un romanzo di Faulkner (*Sanctuary*): “Faulkner, cattivo allievo di Anderson”. In: *La Cultura*, n. 2, aprile 1934:27-28 (Italo Calvino, riprendendo un’espressione che compare nell’articolo stesso, l’ha significativamente intitolato “Un angelo senza cura d’anime”; Pavese, 1962:167-170).

Pavese, dopo aver notato che *Sanctuary* comincia a diventare popolare in Italia sia attraverso la sua traduzione francese (1933) sia attraverso la sua riduzione cinematografica *Perdizione* (*The Story of Temple Drake*, Stephen Roberts, 1933), ne riassume la trama indicando l’ambientazione (gli stati del Missouri e del Tennessee; le città di Memphis e Jefferson) e i personaggi principali (la studentessa Temple Drake, il *bootlegger* impotente Popeye, autore dello stupro di Temple con una pannocchia, lo studente Gowan Stevens, Miss Reba, tenutaria di un postribolo a Memphis, Red, giovane della malavita, Lee Goodwin, un capobanda, e l’avvocato Horace Benbow). Queste informazioni servono, a giudizio di Pavese, “[...] per fissare il tono delle sue [= del romanzo] pagine che parrebbe, da quanto s’è visto, di amara delusione morale, di rientrato e sconfortante puritanesimo, cui dia da soffrire il tragico contrasto fra la bestialità e la sanzione umana, tutte due cieche e impotenti” (Pavese, 1962:168). Poi Pavese reinterpreta in chiave personale il carattere “angelico” che qualche critico ha attribuito alla scrittura faulkneriana:

Càpita invece che, come qualcuno ha detto senza valutare, credo, l’importanza dell’espressione, William Faulkner “scrive come un angelo”. Io intendo: col

-
- in “L’arte di maturare” (in: *Cultura e realtà*, n. 2, 1950:12-15; con lo stesso titolo in: Pavese, 1962:359-363) si parla della vitalità e dell’istintività della narrativa americana e, fra i vari scrittori portati come esempio, si cita Faulkner (Pavese, 1962:361);
 - in *Intervista alla radio* (nel manoscritto 12 giugno 1950; con lo stesso titolo in: Pavese, 1962:291-296) si menziona tre volte Faulkner insieme ad altri scrittori per la loro presunta influenza negativa sugli scrittori italiani e il neorealismo (Pavese, 1962:291-292), per la necessità di sottolineare la loro filiazione europea (“[...] senza l’espressionismo tedesco e i russi non si spiegano né O’Neill né Faulkner [...]”, Pavese, 1962:292) e per il loro possibile influsso su Pavese proprio attraverso le sue traduzioni (“Alla fine di un periodo intenso di traduzioni – Anderson, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gertrude Stein – *io sapevo* esattamente quali erano i moduli e le movenze letterarie che non mi sono consentiti, che mi restano esterni, che mi lasciano freddo”, Pavese, 1962:293 [corsivi nel testo]).

distacco e la proiezione dei casi in una atmosfera rarefatta, quali sarebbero legittimi in un puro spirito. In tante pagine di perversioni, di morbide perplessità, di delitti osceni e sanguinari, non c'è una sola concessione, non dico alla lascivia – che sarebbe il meno male – ma nemmeno all'indignazione morale o alla cinica compiacenza. William Faulkner vede le cose dall'alto, tanto dall'alto che tra la pannocchia insanguinata di Popeye e la pipa dimenticata di Benbow non c'è differenza di piani. Non è un uomo che scrive, è un angelo; un angelo, s'intende, senza cura d'anime (Pavese, 1962:168).⁵⁷

Questa considerazione, sempre a giudizio di Pavese, assolve Faulkner da qualsiasi accusa di moralismo e gli nega in generale, o in questo romanzo in particolare, il ruolo di “[...] campione nazionale dell'igienica moralità, [...] sovvertitore, altrettanto puritano, degli schemi moralisti nazionali, come sono nel Nordamerica quasi tutti i *ribelli*, da trent'anni a questa parte” (Pavese, 1962:168-169, corsivo nel testo). È interessante notare come qui Pavese sembri intendere il moralismo puritano in maniera non dissimile dagli “astratti furori”, dalla “ferocia” e dalla “voce ruggente” di cui parla Vittorini nelle sue note all'antologia *Americana* e come la sua predilezione, almeno

⁵⁷ L'espressione “scrive come un angelo”, spesso citata dalla critica faulkneriana, è stata coniata da Arnold Bennett in una sua recensione a *Soldiers' Pay* (l'articolo, pubblicato in *Evening Standard*, 26 June 1930, 7, si trova ora anche in John Bassett (ed.), *William Faulkner. The Critical Heritage*. London-Boston: Routledge & Kegan Paul, 1975:61-62). Bennett, pur riconoscendo gli inevitabili limiti del romanzo d'esordio di Faulkner, in particolare la goffaggine e la complessità di alcuni passi, considera Faulkner il più promettente scrittore americano, al di sopra anche di E. Hemingway, perché ha in sé gli elementi della vera grandezza (“the elements of real greatness”; Bennett, 1975:62). Merita di essere citato per esteso il passo dove compare il paragone con l'angelo (Bennett, 1975:61-62): “Faulkner is the coming man. He has inexhaustible invention, powerful imagination, a wondrous gift of characterization, a finished skill in dialogue; and he writes, generally, like an angel. None of the arrived American stars can surpass him in style when he is at his best” (“Faulkner è l'uomo del futuro. Ha un'inventiva inesauribile, un'immaginazione potente, un talento meraviglioso per la caratterizzazione, un'abilità assoluta nel dialogo e scrive, generalmente, come un angelo. Nessuno delle stelle americane già arrivate riesce a superarlo nello stile, quando è al meglio delle sue capacità” [traduzione nostra]).

iniziale, per scrittori che incarnano un modello di apparente istintività, immediatezza e dinamismo (non tanto i “classici” Whitman e Melville quanto i “ribelli” contemporanei, o presunti tali, come sembra qui definirli Pavese, cioè S. Lewis, E.L. Masters, S. Anderson, per esempio) generi in lui un profondo disagio di fronte all'apparente staticità e immobilità di Faulkner. Tuttavia, se si ricorda che il 1934 segna l'interruzione degli interventi critici di Pavese sulla letteratura americana, con un ridimensionamento della figura di Lewis in un articolo pubblicato sempre nello stesso anno⁵⁸, si può supporre che la conoscenza di Faulkner, insieme ad altri fattori, abbia innescato o comunque accelerato in Pavese la progressiva disgregazione dell'immagine mitica e monolitica dell'America, lo sviluppo di una visione più equilibrata e meno emotiva della letteratura americana⁵⁹, l'archiviazione di un'esperienza fortemente idealizzata, come la scoperta personale dell'America, e la sua assimilazione all'interno di una poetica matura, complessa e articolata⁶⁰.

Pavese sembra sconcertato dall'apparente distacco esibito da Faulkner nei confronti della materia affrontata e dall'assenza di qualunque reazione o slancio di carattere positivo o negativo tanto da interpretare la presunta componente angelica come un'indifferenza assoluta dello scrittore, una sorta di ritiro in una dimensione eterea (un angelo) e un'abdicazione alle proprie responsabilità (“senza [...] cura d'anime”). Sebbene *Sanctuary* sia un romanzo particolarmente impervio che ha sollevato sin dalla sua uscita in America e in Europa varie polemiche e accuse di scandalo soprattutto per i temi affrontati, Pavese sembra non percepire ciò che Mario Materassi (1968:396-397) definisce il “ritmo del linguaggio e della costruzione faulkneriana, che sempre si espande verso l'interno, per ‘implosioni’ – piuttosto che per esplosioni – emotive e intellettuali”.

⁵⁸ C. Pavese, “Le biografie romanzate di Sinclair Lewis”, in: *La Cultura*, n. 3, maggio 1934:44-45; ora con il titolo “La biografia romanzata” in: Pavese, 1962:29-32.

⁵⁹ Questa è anche l'opinione di Agostino Lombardo (1984:130; 1998:18).

⁶⁰ Non bisogna tuttavia dimenticare che, almeno in base ai riferimenti presenti nei suoi scritti pubblicati, Pavese conobbe direttamente solo quattro opere di W. Faulkner, cioè *Sanctuary*, *As I Lay Dying*, *The Unvanquished* e, ovviamente, *The Hamlet*; probabilmente gli erano noti anche *Light in August* e *Pylon*, mentre risulta difficile avanzare congetture credibili sulla conoscenza del resto della produzione faulkneriana.

Pavese, proseguendo nell'analisi di *Sanctuary*, nota come un solo personaggio sembri assumere un atteggiamento moralizzatore e “[...] portare in qualche modo in mezzo alla vicenda la persona giudicante dell'autore: Horace Benbow, l'avvocato” (Pavese, 1962:169) che, tuttavia, risulta anche “[...] quanto di più disordinato e banale abbia inventato l'autore” (Pavese, 1962:169). È curioso rilevare come questa figura, oggetto di un'osservazione così severa, risulti poi, per ammissione dello stesso Pavese, anche quella che risente più da vicino dell'influenza di Sherwood Anderson, la cui attenzione si concentra sugli Stati del Sud e sui personaggi “perplexi” che tendono ad autoanalizzarsi. Il parallelo fra Faulkner e Anderson risulta particolarmente interessante, perché Pavese riconosce che dal confronto con i personaggi di Anderson (introspettivi, perplexi, autoanalitici) si comprende

[...] la natura di Faulkner che fino a un certo punto conserva il tono trasognato di incanto incessante, di lenta realtà che Anderson ottiene nelle sue figure col pullulare di una vita interiore mai interrotta e sempre fantasticamente coerente. Ma il tono trasognato, la “lenta realtà” di Faulkner non nascono da un travaglio narrativo intrinseco a ciascuna figura o per lo meno da un'abile introspezione fantastica (vanno ricordati al proposito i piatti e faticosi “monologhi interiori” di *As I Lay Dying*, scritto un anno prima di *Sanctuary*): Faulkner ha semplicemente conservato la tecnica di Anderson nel dare incantato rilievo a certi particolari di umile realtà [...]. Manca al *ralenti* di Faulkner il “qualcosa da dire” che lo giustifichi; ciò che in ciascuna figura di Anderson è la compiacenza, il bisogno fantastico di vedersi agire, di raccontarsi. (Pavese, 1962:169-170)

La citazione ci permette di rilevare non solo l'attenzione di Pavese per il carattere trasognato e il ritmo lento (il *ralenti*) attribuiti alla narrativa di Anderson e di Faulkner, ma anche la differenza che sembra contrapporre questi due scrittori: i personaggi di Anderson presenterebbero un mondo interiore ricco, coerente e narrativamente

risolto nel loro slancio ad agire e a comunicare, il che ne giustifica l'esistenza e lo sviluppo davanti al lettore; Faulkner, invece, parrebbe essersi impadronito solo della tecnica di Anderson e aver perso tutto il resto. I maggiori ostacoli contro cui Pavese sembra scontrarsi sono lo stile faulkneriano, definito alcune righe più sotto "asmatico" (Pavese, 1962:170), l'apparente dissoluzione di un messaggio da comunicare e del canale attraverso cui comunicarlo e la lentezza a prima vista fine a se stessa al punto tale che "[...] in Faulkner è un continuo ricadere in quel senso di angoscia, di costrizione quasi fisica che si prova appunto a uno spettacolo al rallentatore" (Pavese, 1962:170). Non è casuale il riferimento fra parentesi a *As I Lay Dying*, un'opera che Pavese sembra non aver mai apprezzato molto, ma che costituisce l'esempio più evidente di manipolazione formale spinta a conseguenze estreme tanto da disorientare il lettore e sconcertarlo.

Lo smarrimento di Pavese, però, non riguarda qui tanto le innovazioni tecniche, del resto poco visibili in *Sanctuary*, quanto il senso di soffocamento che pare dominare in tutto il romanzo e tale da giustificare le espressioni "senso di angoscia", "costrizione quasi fisica", "stile asmatico" e la presenza di una "tecnica trasfiguratrice" (Pavese, 1962:170) che non trasfigura nulla ed è dunque solo fittizia nel caso del personaggio di Popeye. In realtà non è in atto nessuna trasfigurazione e il racconto dell'infanzia e della giovinezza di Popeye non costituisce forse neppure un'autentica "chiave dei casi narrati" (Pavese, 1962:170): il romanzo non offre soluzioni o giustificazioni né mira a fornire esempi di redenzione, ma presenta una visione cupa dell'esistenza (anche attraverso episodi farseschi), descrive l'ipocrisia imperante, il rovesciamento del mito della purezza femminile, la diffusione del male a tutti i livelli della società, l'incapacità di reazione di quasi tutti i personaggi e la progressiva sovrapposizione di legalità, male e corruzione forzando la struttura del romanzo poliziesco. Forse anche per questo motivo Pavese alla fine della sua recensione parla di *Sanctuary* come "un troppo ambizioso romanzo giallo" (Pavese, 1962:170) in aperta polemica con la famosa definizione di André Malraux che coglie con precisione la componente inesorabilmente tragica di quest'opera.

La critica ha rilevato, in generale, la scarsa simpatia di Pavese nei confronti di Faulkner anche per la difficoltà di inserire lo scrittore

statunitense nel mito ben definito e per molti aspetti schematico dell'America e la sua diversità rispetto agli altri autori americani contemporanei apprezzati da Pavese all'inizio degli anni Trenta. Agostino Lombardo (1984:130; 1998:18-19), però, ritiene che la traduzione di *The Hamlet* abbia probabilmente stemperato (o annullato) l'ostilità di Pavese permettendogli di conoscere meglio Faulkner, acquisire una visione più equilibrata della letteratura americana, ricevere stimoli utili allo studio del legame fra la letteratura e il mito e infine analizzare in modo più consapevole il rapporto fra la lingua letteraria e il dialetto anche sulla base delle soluzioni linguistiche adottate dallo scrittore americano, sebbene Pavese non faccia mai esplicito riferimento a Faulkner nell'affrontare tutti questi aspetti. Glauco Cambon (1973:81-82), infine, accenna alle affinità fra i due scrittori, soprattutto per quanto riguarda il mito e il folklore, le radici mitiche e quindi l'attenzione per una dimensione atemporale, per la terra e gli elementi primitivi che sopravvivono nell'uomo moderno. A queste osservazioni bisogna aggiungere un'ultima considerazione: la recensione su *Sanctuary* dell'aprile del 1934 costituisce la prima reazione non entusiastica nei confronti di un autore americano e molto probabilmente rappresenta per Pavese l'inizio di un percorso nuovo nel confronto con la letteratura americana e nella costruzione della sua identità artistica e intellettuale.

Bibliografia

- | | | |
|--------------|------|--|
| Aiken, C. | 1939 | “William Faulkner: The Novel as Form.” In: <i>Atlantic Monthly</i> , 164, November 1939:650-654. |
| Arrigoni, D. | 2012 | <i>Cesare Pavese traduttore di William Faulkner: The Hamlet (1940) e Il borgo (1942)</i> . Tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere Moderne, relatore: |

prof. Edoardo Esposito, a.a. 2011-2012.

- Bennett, A. 1975 (1930) "Arnold Bennett, review, *Evening Standard*." In: John Bassett (ed.), *William Faulkner. The Critical Heritage*. London-Boston: Routledge & Kegan Paul, 1975:61-62.
- Brooks, C. 1973 "The British Reception of Faulkner's Work." In: Wolomyr T. Zyla & Wendell M. Aycock (eds.), *William Faulkner: Prevailing Verities and World Literature*. Lubbock (TX): Texas Tech University, 1973:41-55.
- Cambon, G. 1973 "My Faulkner: The Untranslatable Demon." In: Wolomyr T. Zyla & Wendell M. Aycock (eds.), *William Faulkner: Prevailing Verities and World Literature*. Lubbock (TX): Texas Tech University, 1973:77-93.
- Chapdelaine, A. 1989 "L'échec du Faulkner comique en France: un problème de réception". In: *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, vol. 34, n. 2, 1989:268-279.
- Coindreau, M.E. 1971 *The Time of William Faulkner: A French View of Modern Fiction*. Ed. and transl. by G.M. Reeves. Columbia (SC): University of South Carolina Press.
- Fowler, D. & Abadie, A.J. (eds.) 1984 *Faulkner: International Perspectives*. Jackson (MS): University Press of Mississippi.
- Gidley, M. 1984 "Faulkner and the British: Episodes in a Literary Relationship." In: Doreen

- Fowler & Ann J. Abadie (eds.), *Faulkner: International Perspectives*. Jackson (MS): University Press of Mississippi, 1984:74-96.
- Izzo, C. 1967 “William Faulkner.” In: Carlo Izzo, *La letteratura nord-americana*. Firenze e Milano: Sansoni-Accademia, 1967:569-573.
- Lombardo, A. 1974 “Note su Faulkner.” In: Agostino Lombardo, *Il diavolo nel manoscritto. Saggi sulla traduzione letteraria americana*. Milano: Rizzoli, 1974:201-237.
- 1984 “Faulkner in Italy.” In: Doreen Fowler & Ann J. Abadie (eds.), *Faulkner: International Perspectives*. Jackson (MS): University Press of Mississippi, 1984:121-138.
- 1998 “Faulkner nella cultura italiana.” In: Sergio Perosa (a cura di), *Le traduzioni italiane di William Faulkner*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1998:13-22.
- Magny, C-E. 1948 “Faulkner ou l’inversion théologique.” In: C.-E. Magny, *L’âge du roman américain*. Paris: Éditions du Seuil, 1948:196-243.
- Mamoli Zorzi, R. 1976 *Invito alla lettura di Faulkner*. Milano: Mursia.
- 1998a “Le traduzioni di Faulkner in Italia.” In: Sergio Perosa (a cura di), *Le traduzioni italiane di William Faulkner*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed

- Arti, 1998:23-46.
- (a cura di) 1998b *The Translations of Faulkner in Europe*. Venezia: Supernova.
- Mamoli Zorzi, R. e Masiero Marcolin, P. (a cura di) 2000 *Faulkner in Venice*. Venezia: Marsilio.
- Materassi, M. 1968 *I romanzi di William Faulkner*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- O'Donnell, G.M. 1939 "Faulkner's Mythology", *Kenyon Review*, I, summer 1939:285-299.
- Pavese, C. 1962 (1951) *La letteratura americana e altri saggi*, a cura di Italo Calvino. Torino: Einaudi.
- 1966 *Lettere 1924-1944*, a cura di Lorenzo Mondo. Torino: Einaudi.
- 2000 *Il mestiere di vivere 1935-1950*. Edizione condotta sull'autografo, a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, nuova introduzione di Cesare Segre. Torino: Einaudi.
- Perosa, S. (a cura di) 1998 *Le traduzioni italiane di William Faulkner*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- Pietralunga, M. (Ed.) 2007 *Cesare Pavese and Anthony Chiuminatto: Their Correspondence*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press.
- Remigi, G. 2012 *Cesare Pavese e la letteratura americana. Una "splendida monotonia"*. Firenze: Olschki editore.

- | | | |
|---------------------------------------|------|--|
| Sartre, J.P. | 1939 | “À propos de <i>La bruit et la fureur</i> : la temporalité chez Faulkner.” In: <i>La Nouvelle Revue Française</i> , LII, giugno 1939:1057-1061; LIII, luglio 1939:147-151. |
| Stella, M. | 1977 | <i>Pavese traduttore</i> . Roma: Bulzoni editore. |
| Vittorini, E. | 1999 | <i>Diario in pubblico</i> . Milano: Bompiani. |
| Zyla, W.T. &
Aycok, W.M.
(eds.) | 1973 | <i>William Faulkner: Prevailing Verities and World Literature</i> . Lubbock (TX): Texas Tech University. |

UN BREVIARIO METAFISICO: L'ESTETICA SAVINIANA

ILARIA BATASSA

(Università di Roma 'Tor Vergata' / Università 'Autonoma' di Madrid)

Abstract

*The article aims to investigate the aesthetic path taken by Alberto Savinio: starting from unpublished letters to Lorenzo Montano, we will consider the youth novel *La casa ispirata* (1919) and *Narrate, uomini, la vostra storia* (1942). The analysis of the two writings aims to show how the archetypes present at the dawn of Savinio's production continue to change without ever losing its true nature. The aesthetics of Savinio is basically the aesthetics of memory, ancestral, but also lived and contemporary.*

Keywords: Savinio – Montano – memoria

Se qualcuno conoscesse la ragione della malattia,
ma non ne avesse esperienza,
e conoscesse l'universale,
ma ignorasse l'individuale in esso contenuto,
spesso sbaglierebbe la cura,
perché ciò che si deve curare è l'individuale.
(Aristotele, *Metafisica*, libro I)
Ad Angelo

La volontà di sistematizzare l'opera di Alberto Savinio è votata al fallimento, perché qualsiasi soluzione mostra sempre una marca di provvisorietà. Ne consegue che, per parlare del poliedrico artista, bisogna abbracciare la sua stessa angolazione, cadendo nelle ossimoriche e paradossali contraddizioni, al limite del grottesco.

Questa particolare prospettiva è dichiarata da Savinio stesso in una lettera (del 1931, da Parigi) alla moglie, Maria Morino: “questo tutto, io non lo conosco più per scienza, per insegnamento, per tradizione:

questo tutto è in me, vive in me, e io stesso sono tutto” (Morino (1987:110).

Per comprendere questo tutto, bisognerà ricorrere a una definizione di Maurizio Calvesi a proposito della pittura metafisica: lo storico dell’arte, infatti, vede, nei quadri di Giorgio De Chirico, l’ossessione per l’*amor vacui*, che ha come esito una metafisica del ‘Nulla’. Al contrario, Savinio e Carrà esprimerebbero, attraverso i loro quadri, l’*horror vacui*, per cui creerebbero una metafisica del ‘Tutto’ (Calvesi 1982:119).

Accettando questa ipotesi, e trasportandola in letteratura, si potrebbe asserire che quell’accumulo disordinato che, in apparenza, governa l’elegante prosa saviniana in realtà sia un mosaico di frammenti prelevati dalla realtà per combattere il vuoto, con il preciso intento di “dare forma all’informe e coscienza all’incoscienza” (2011:12).

Alla base della letteratura saviniana starebbe non un’*illogica ratio*, provocatoria e confusa, bensì un disordine che trova il proprio ordine in sé: una metafisica che incarna “tutto ciò che nella realtà continua con l’essere” (2007:48), e che si fa inclinazione alla “dissezione degli aspetti naturali, riprodotti col meccanismo di una tecnica che qualifichereò: anatomia primitiva” (2007:49).

Savinio ha dato voce a un’arte meta-letteraria in continuo e perenne divenire, mettendosi al servizio delle idee artistiche, con tutta la sua umanità; caricandosi di responsabilità, ha compreso che non si può rivivere il vissuto, ma si può ricordare.

Testimone di eventi storici, biografici e letterari, Savinio non decide di raccontarli, ma di accumularli nel serbatoio mitico della memoria. Agendo in questo modo non ha (ri)scritto soltanto la storia, il mito o la fantasia, ma anche se stesso, con letizia, con intelligenza e discrezione, con un’educazione mentale, sostanziale e formale, che si può permettere di giocare, di non prendersi mai troppo sul serio, pur provocando sentimenti e reazioni serie.

Lo schermo d’intelligenza diventa la vera cifra della scrittura: un uomo privo delle coordinate spazio-temporali dei più, che usa il meraviglioso, il bizzarro e il grottesco. Savinio, infatti, secondo Giuseppe Montesano:

trova nella trasparenza che non appesantisce le idee il suo segreto, il suo ritmo leggero di piccole onde appena irregolari che si susseguono nella battigia. [...] uno scrittore che può ricavare pensieri ormai da qualsiasi indizio [...]. Il Savinio senza età non ha più bisogno di predicare e invocare il lirismo della metafisica per scoprire la fisionomia di nuovo in ogni apparenza: ora il lirismo, la facoltà di vedere ogni cosa come per la prima volta, è diventato il ritmo stesso del suo respiro. (Savinio 2007:20)

Questa attitudine artistica, pur essendo senza età e senza luoghi, è scandita da un percorso ricostruibile, soprattutto nella genesi, attraverso le lettere inedite che Savinio inviò a Lorenzo Montano¹ tra il 1919 e il 1952²: esse rappresentano una sorta di condensato in cui è possibile rintracciare tutti gli archetipi dell'arte. Savinio è stato capace di “mettere spazio, aria, luce nell'esuberanza delle sue trovate” (Debenedetti 2009:18), di “farsi leggere con diletto, senza abbassarsi” (*Ibidem*).

Le lettere, in minima parte riprodotte in questa sede, testimoniano questa riflessione estetica sulla genesi del fatto artistico saviniano:

Le idee, insomma, mi stanno dando un assalto furibondo:
e devo tener duro e contenerle e farle uscire in buon
ordine. Ma ciò, capirai, è una cosa che mi riempie di una

¹ Lorenzo Montano (pseudonimo di Danilo Lebrecht, Verona 1893 – Glion sur Montreux 1958) fece parte dei “Sette Savi” che fondarono “La Ronda”. Autore di un solo romanzo, *Viaggio attraverso la gioventù* secondo un itinerario recente (Mondadori, 1923), scrisse anche poesie e saggi, quest'ultimi dedicati soprattutto a Petrarca, a Magalotti, alla letteratura coeva. Nel 1929, fino alla morte, collaborò con Mondadori, fondando e dirigendo la collana dei ‘gialli’. In seguito alle leggi razziali, si rifugiò a Londra, dove diresse “Il mese”, la rassegna della stampa internazionale. Tornato in Italia, curò due raccolte antologiche di suoi scritti: *Carte nel vento. Scritti dispersi* (1959) e *A passo d'uomo e altri ritagli* (1957), quest'ultima vincitrice del premio Bagutta. Nel 1960 uscì postuma, a cura degli amici, la raccolta *Pagine inedite*.

² Le lettere sono del tutto inedite e conservate presso il Fondo Lorenzo Montano della Biblioteca civica di Verona: chi scrive sta curando la loro pubblicazione. Si coglie l'occasione per ringraziare il dott. Agostino Contò, direttore della Biblioteca civica, per la disponibilità nell'uso di tutti i materiali inediti appartenenti al Fondo Lorenzo Montano.

gioia immensa. Il sentirsi scelto dalle idee e far loro da rubinetto dà una speranza e anzi una fede sicura che ci fa intravedere possibili le più grandi attuazioni. Sono convinto di trovarmi nella strada giusta. Ora, la mia preoccupazione è di dare a questo frutto un indirizzo conforme alle esigenze dell'arte. Però, anche per questo fatto, sono persuaso che il modo si verrà creando a poco a poco [...]. L'essenziale è di possedere il punto di partenza: l'idea, il resto viene da sé.³

È chiaro come Savinio si sentisse un eletto dalle idee, un uomo che si è lasciato abitare dalle idee. Abitare deriva da *habitare* ('tenere'), frequentativo di *habēre* ('avere'): nel senso proprio vale 'continuare ad avere', per estensione 'avere consuetudine in un luogo'. Quella "scrittura in stato di assedio"⁴, tipicamente saviniana, si trasforma, in questo modo, in un'attitudine frequentativa, in una consuetudine.

Savinio è stato messo alla prova: il magma, che l'artista è persuaso di avere "nel ventre"⁵, con il tempo si espande fino a dominare la penna stessa, ma passando attraverso un percorso tormentato.

"Non riesco a tener dietro alla corsa delle idee che, direi quasi, scavalcano la mia mano. Per confortarmi dalla brutta posizione che occupo in questa gara, penso che le idee utili non vanno mai perdute, ma si collocano nella nostra mente come un deposito sicuro"⁶.

Il caos che nasce da questa "gara" porta alla creazione di opere con proporzioni ridotte di scala, ma provviste di connotati riconoscibili: quelli che derivano dalle immagini macroscopiche e ancestrali eviscerate dall'interno dell'uomo Savinio, dalla sua anima, e proiettate sulla carta:

Mi convinco però sempre di più che una delle maggiori caratteristiche di noi artisti sia quella di abbracciare via

³ Lettera di Alberto Savinio a Lorenzo Montano, inviata da Milano il 15 novembre 1920.

⁴ Cfr. il titolo di Carlino (1979).

⁵ Lettera di Alberto Savinio a Lorenzo Montano, inviata da Milano il 15 novembre 1920.

⁶ Lettera di Alberto Savinio a Lorenzo Montano, inviata da Milano il 6 dicembre 1920.

via tutte le idee, credendo di avere scoperto in ognuna di esse la pietra filosofale. Sogno degli umori capricciosi e direi quasi femminili che in fondo corrispondono perfettamente bene alla mutevolezza e all'arbitrarietà che governano la natura. Mi viene che, scoprendo la verità in mille modi diversi, possiamo essere assicurati in ultimo di averla conosciuta in qualche modo, molto più di coloro quali si ostinano in una idea fissa e si chiudono in qualche sistema idiota e arbitrario.⁷

Dichiarando una poetica della mobilità che contrasta con la fissità vuota, Savinio cerca una verità che si disveli in maniera frammentaria, attraverso modi tra loro diversi e, in alcuni casi, anche contrastanti: si arriva così a una conoscenza nutrita di divenire, del continuo andare (Pedullà, 2011:62). Per raggiungere questo scopo, l'artista necessita di una prospettiva verticale:

Cerchio. Savinio lo odia. Col cerchio il globo terrestre gira sempre nello stesso modo. Quale brutta figura per un secolo che parla solo di rivoluzione! Sterile è la rotazione della terra su se stessa. Per fare una storia diversa non basta la metamorfosi del cerchio. È la figura dell'assoluto, ma proprio questo è l'errore, averci creduto. Se tutto torna, vano è il movimento, fatuo è il mutamento. [...] Guardando il globo soltanto dall'interno, ci sfugge il resto del sistema solare. Troppo poco un unico punto di vista. (Pedullà, 2011:64)

I capolavori saviniani nascono permeati da un atteggiamento di 'ansia metafisica', affamata di perfezione fino a sfiorarla, ma conscia che essa non esiste, perché nessuno inventa qualcosa *ex novo*. "È curioso verificare", scrive Savinio, "come ogni uomo inventi per proprio conto ciò che altri uomini hanno scoperto prima di lui"⁸.

⁷ Lettera di Alberto Savinio a Lorenzo Montano, inviata da Milano il 29 dicembre 1920.

⁸ Lettera di Alberto Savinio a Lorenzo Montano, inviata da Milano 6 dicembre 1920.

La consapevolezza che il fatto artistico non nasce dall'uomo, ma accade solo attraverso esso, ha come conseguenza un approccio alla propria produzione come frutto di un albero radicato nella tradizione. Seguendo questo solco, Savinio può rivoluzionare dall'interno, attraversando varie fasi artistiche, ognuna di esse vissuta come una "svolta": "Il mondo mi diventa chiaro come uno specchio. Vedrai che tale chiarirsi del mio spirito avrà per conseguenza una adeguata chiarezza di espressione. Il periodo di transizione che tu mi segnali (e io ti sono grato per l'intelligente e proficua franchezza che tu usi con me) lo sentivo io stesso; e sentivo anche con quanta debolezza mi lasciassi portare verso quelle reminiscenze che tu hai notato"⁹.

E ancora: "Spero che nel frattempo sarò riuscito a mondarmi di tutte le scorie che guastano tuttora il mio stile. E a tale scopo m'impongo uno studio assiduo dei classici, frugo la lingua e gli autori e mi esercito nel latino"¹⁰.

Se il contenuto, infatti, si genera dall'idea, lo stile è territorio da esplorare. In una lettera a Lorenzo Montano, Vincenzo Cardarelli denunciava questo eccessivo *pastiche* saviniano, attribuendolo all'ansia di voler divertire a tutti i costi, senza una precisa *ratio* di dove volesse portare l'accadimento estetico:

Ti pare che quei periodi vadano? Che certe parole come *saturità, contaminose, terminale*, e altri simili brillanti di pesceccane, si possono accettare? Che un periodo retto su quattro avverbi sia un periodo che sta in piedi? per non parlare che d'inezie formali. Ora io credo che Savinio ha dell'ingegno e delle intenzioni ma purtroppo, contro il mio costume, sono costretto a prenderlo in parola quando dice che non conosce abbastanza la lingua italiana. Ciò è soprattutto grave per lui che manifesta un sensibile desiderio di divertirsi e divertire quando scrive. Come potrà raggiungere questo effetto se non diventa un perito prestigiatore? Mi pare che a Milano si vada creando, con l'esempio di Carrà, la retorica degli *ancorché*, degli

⁹ Lettera di Alberto Savinio a Lorenzo Montano, inviata da Milano il 29 novembre 1920.

¹⁰ Lettera di Alberto Savinio a Lorenzo Montano, inviata da Milano il 6 dicembre 1920.

epperò, dei perlopiù, cose davvero mortificanti e contro le quali bisognerebbe reagire. (1987:701)

“Ma nel disordine c’è un ordine, nella stravaganza una ragione, nelle dissonanze un’armonia” (Papini, 1932:444): Alberto Savinio, per Giovanni Papini, è un “troppo” (*Ibidem*) difficilmente domabile. È proprio questa peculiarità che preservò l’artista da un’“obbligata monotonia” (*Ibidem*) che lo avrebbe ridotto a vedere, sentire, scrivere come tutti:

Egli scopre, come i poeti, il mondo per la prima volta, un mondo che nessuno ha mai visto – un mondo dinanzi al quale l’uomo fanciullo che i rispetti non rattengono non può fare a meno di ridere. L’umorista è il profeta di ogni scoperchiatura. Ma nel riso c’è sempre un pianto ricacciato in gola – l’eterno malinconico reale. Lo stesso sonnambulo, tra i rapimenti dei trapezi illuminati, ripensa alla casa piccina, al covo, alla seggiola, al cantuccio, alla campagna limitata e ferma d’una fanciullezza che nessun raggio può distruggere. Il poeta è poeta perché sorride dove gli altri sospirano e piange quando gli altri approvano in letizia e semplicità di cuore.

E Savinio [...] vede [...] i colori, i contorni, gl’intrecci, gl’incontri, i profili delle cose. Il suo universo non è astratto, e tanto meno quello, bigio e uniforme, di tutti, un gesto, una tinta, una macchina, un cencio, una bocca sono per lui visibili in tutta la loro assurda, per gli altri, interezza e significazione. È allucinato perché vede più dei suoi simili: la sua realtà sembra scombinata e inventata perché più completa di quella che avvertono i pratici, i ciechi, i sordi, gl’impotenti. (Papini, 1932:445)

La grande invenzione saviniana è il mescolamento degli elementi, il loro intersecarsi, il disvelamento lento e progressivo di un movimento: questo fenomeno appare ambiguamente, eppure in maniera assidua. È l’idea, velata ma presente: sembra indecifrabile e misteriosa, perché è alla ricerca di un “rubinetto”.

Non tutti gli artisti possono essere toccati da questa grazia: condizione necessaria è un perenne e continuo “vagabondaggio di terra in terra, d’immagine in immagine, di lingua in lingua, di ritmo in ritmo” che fa scoprire “sé stesso attraverso le cose e le cose attraverso sé stesso in questo flusso e riflusso di luci e di parole” (Papini, 1932:446).

È per questo che l’estetica saviniana è abitata da una proposta di stati di domande irrisolte e di risposte solo accennate, di percorsi devianti eppure battuti. Questa consapevole scelta implica il moltiplicarsi dei possibili, dei punti di vista, dei centri, delle periferie e delle dispersioni. È questa l’organizzazione impressa da Savinio:

il suo procedere a sbalzi e a salti, dalla zona del più tangibile realismo alla zona della pura pazzia, dal piano dell’amarezza satirica al piano dell’ubriachezza iperfisica, hanno una loro profonda ragione nell’arte di questo modo, cioè nel centro medesimo della sua anima, della sua volontà di ricevere e creare. Ogni delimitazione di genere, ogni spalliera di retorica e d’estetica sono [...] impensabili. E questa impensabilità è la giustificazione assoluta dell’opera. (Papini, 1932:446-447)

E quello stile che tanto disturbava Cardarelli, in realtà, è solo il prodotto ragionato e ‘riflesso’ di un contenuto che, inarrestabile, fluiva dalla penna saviniana:

[...] ma nell’esterna, tutta esterna smagliatura dei periodi, nella piena delle immagini impreviste, dei richiami antichi, letterari, pittorici, sentirete sempre il passo regolare del viaggiante. Il suo respiro melodioso non cambia se passa dagli inferni dei quartieri loschi e puzzosi alla incontrollata libertà dei cieli dove le comete funeste passano colla maestà e lo strascico delle regine.

Il fondo del suo spirito è patetico ma la sua maschera è lo humor; i suoi segni son di pittore ma le sue parole

s'incatenano in un contrappunto di motivi prismatici.
(Papini, 1932:447)

La creazione saviniana istituisce la dignità di ogni prospettiva, ognuna delle quali ha diritto di essere coinvolta nell'accadimento artistico. I punti di vista prediletti umani, ma anche delle cose e degli animali, dello spazio e del tempo. L'artista presta la propria voce a una collettività, che è anche intrinseca nella genesi del processo: le idee, per propria natura, sono plurime, ed è mediante il loro sorgere 'furibondo' che Savinio può mettersi nella testa di tutti.

Egli, infatti, segue un passo (che non è il suo, ma è quello 'ideale' e metafisico) scandito dalla propria umanità: ne deriva un'arte che è figlia del tempo e dello spazio, che si nutre del passato prossimo e remoto, ma che si proietta nel presente e nel futuro.

Per comprendere meglio quanto fin qui detto si prenderanno in considerazione *La casa ispirata* e *Narrate, uomini, la vostra storia*: queste due opere possono offrire un proficuo confronto per analizzare come si sia evoluta l'estetica saviniana. I due scritti, infatti, presentano, nel caso della *Casa ispirata* un autobiografismo acerbo, aurorale, mentre in *Narrate, uomini, la vostra storia* si può rintracciare un biografismo costruito sulla propria memoria di uomo e di artista, ormai maturo e consapevole, eppure sempre in ricerca, come agli inizi, del 'qualcosa in più'.

*La casa ispirata*¹¹ è il romanzo della dismisura armonica: "un'opera molto bella e soprattutto ricca delle cose più varie,

¹¹ *La casa ispirata* vide la luce tra il giugno e il dicembre del 1920 (ma Savinio in *Ultimo incontro* retrodata – involontariamente? – la stesura e la pubblicazione al 1919) a puntate sulla rivista di Enzo Ferrieri "Il Convegno". Soltanto nel 1925 il romanzo uscirà per i tipi di Carabba di Lanciano. Per la genesi e la storia editoriale del romanzo si rimanda alla nota al testo in Savinio (1995:930-935); a Italia (2004:252-260 e 457-470). Si ha notizia di un'ulteriore redazione, conservata presso il Fondo Umberto Fracchia (Biblioteca universitaria di Genova), di 212 carte, sull'ultima delle quali è riportata la data del 6 dicembre 1922. È una stesura accresciuta rispetto a quella de "Il Convegno", con alcune parti che saranno poi espunte nelle fasi di rielaborazioni successive. La redazione è compiuta su fogli comuni, su carte dell'edizione de "Il Convegno" e sul retro di fogli intestati a "La Ronda". Secondo Alessandro Tinterri la redazione sarebbe anteriore alle due versioni conservate presso il Gabinetto Vieusseux (Archivio Bonsanti), una manoscritta, l'altra dattiloscritta, sempre datate al 6 dicembre 1922 (il secondo reca anche il luogo di lavoro, Roma). Si rimanda alla nota al testo di Tinterri in Savinio (1995:931). Da una lettera inedita a Lorenzo Montano, datata 12 aprile 1920, si evince che la destinazione pensata

quantunque contenute tutte nello stesso assieme armonico”¹². In esso avviene il ritrovamento dello “spazio e il tempo della quotidianità, in cui il soprannaturale sembra cosa remota e improbabile” (Lazzarin, 2002:144).

Persino la genesi dell’opera, definibile ‘a fisarmonica’ (a causa delle continue aggiunte, correzioni e sottrazioni cui il testo è stato sottoposto), è testimone dell’assalto delle idee di cui Savinio è vittima.

Le lettere a Lorenzo Montano sono un fedele documento di questo processo compositivo: in una lettera inedita del 31 maggio 1922 Savinio ammette che “queste cose hanno bisogno di essere rivedute e magari rifatte in parte”. Questa consapevolezza accresce nell’autunno dello stesso 1922: “ho lavorato molto intorno alla *Casa ispirata* che vo correggendo e ampliando” (lettera del 5 ottobre [1922]); “Ho quasi portato a termine la *Casa ispirata*. Sarà un volume grosso, di non meno 300 pagine. Ciò ti dimostra che le aggiunte e i pezzi nuovi sono molti” (lettera dell’8 novembre 1922); “La *Casa ispirata*, ahimè! Che poso dirti? È quasi terminata. Mi ci manca poco. Ma pensa che l’ho dovuta riscrivere da capo a fondo, aumentandola del triplo; tutta roba nuova” (lettera del 13 novembre 1922).

Il tormentato processo creativo corrisponde anche alle peripezie per la ricerca di un editore. In una missiva del 23 giugno 1923, Savinio annuncia a Montano che l’editore romano “Stock, con una lettera molto asciutta, mi ha restituito il manoscritto della *Casa ispirata*” e di essere in trattative con Carabba, il quale, nonostante la lentezza nella pubblicazione (Savinio comunica all’amico di aver combinato con l’editore il 17 settembre 1923, ma il romanzo uscirà solo nel 1925)¹³, è “un editore come lo desideravo” (lettera del 17 settembre 1923).

inizialmente da Savinio per l’opera era la rivista “La Ronda”: “[...] senonché varie difficoltà vi si opponevano: e prima di tutto la mole del lavoro: manoscritto di 200 cartelle, da pubblicarsi in almeno 6 o 7 puntate – non so se la Ronda l’avrebbe voluto per conseguenza”.

¹² Lettera di Alberto Savinio a Lorenzo Montano, inviata il 3 gennaio 1923.

¹³ “È finalmente uscita la *Casa ispirata*, che a giorni ti spedirò [...]. Spero bene che mi vorrai fare un articolo su, nell’Esame o altrove” (lettera del 15 giugno 1925).

Da questo processo nasce una creatura tanto originale quanto eterogenea, nella quale tutta l'attenzione di Savinio è destinata al metodo (più che all'oggetto):

Che l'arte debba attenersi a dei canoni, è opinione universale; e chi volesse sostenere il contrario, essere cioè l'arte libera da qualunque regola, ne stabilirebbe subito una, e ferocissima. Ciò è tanto pacifico che anche al giorno d'oggi i novatori più fervidi, anziché predicare l'anarchia, vanno moltiplicando norme, precetti e soprattutto divieti. Particolarmente proibiscono non che l'osservanza, lo studio delle norme tradizionali: eresie, abominazioni, errori pericolosi! e i nuovi convertiti, si sa, tendono sempre un po' a ricascare nell'idolatria.

La tecnica non è un mistero; è semplicemente mestiere. Non è dunque possibile conoscerla per illuminazione e grazia divina, ma è giuoco forza impararla. Come davanti alla legge, così davanti all'arte l'ignoranza non è una scusante, e tanto meno un merito. Non basta sbagliare. *Il ne suffit pas d'être blâmé, il faut être modeste.* (Montano, 1919:2)

L'originalità della *Casa ispirata* risiede proprio nell'innovazione della tradizione passandovi dentro: Savinio è epigono manieristico, cosciente tanto della novità, quanto di un bagaglio con cui fare i conti. Ne deriva un atteggiamento curioso e di meraviglia, di un artista che dialoga con la tradizione da un proprio interstizio, privilegiato e particolare.

Questa posizione è la vera novità del metodo saviniano, costruito su immagini mentali che si accavallano, lasciando, volutamente, buchi neri (sia spaziali sia temporali). È il regno dei possibili, dove ogni pagina è un colpo di scena.

Il romanzo presenta una gamma espressiva estremamente variegata, essendo cesellato da una scrittura per innesti incompleti: persino il titolo è "linguisticamente anomalo", presentandosi come un "sintagma incompleto" (Amigoni, 1999:35). Manca la referenzialità, ogni regola di leggibilità è contraddetta: il lettore si trova ad aprire un

libro già mutilo e parco di informazioni, ma l'incompletezza e l'anomalia rispondono a una precisa volontà di sospensione, affidata alla tecnica del differimento.

Se Davide Bellini parla di “verbosa impotenza” (2013:67), leggendo il romanzo in base alla catastrofe finale, si potrebbe invece ipotizzare che sia il centro la vera pietra angolare, ovvero il momento in cui avviene una fuga. Sia il movimento centripeto, sia quello centrifugo, dunque, avrebbero come perno comune l'assenza di qualcosa o di qualcuno.

Come notato da Amigoni, “la scelta del tempo, un perfetto, indica una certa distanza temporale tra il presente della scrittura autodiegetica e l'epoca in cui la storia ebbe luogo” (1999:37): la prima assenza da notare è quella del tempo. Il perfetto è concluso in se stesso, circolare e ferreo; di contro, il presente è in fieri, che accade e un momento dopo è già accaduto. Tra i due c'è l'imperfetto, ovvero un tempo che non si chiude, dell'assenza, perché in ogni suo istante avviene l'eracliteo cambiamento. Uno iato che permette alla storia di dispiegarsi sotto gli occhi del lettore senza parvenze di logica e consequenzialità: Savinio gioca anche con il tempo, coinvolgendolo nel suo vortice di humor gentile. Entrando nei tempi – allargandoli e accorciandoli secondo il metro della sua misura, senza preoccupazioni di rigidità temporale –, egli racconta in un dato momento cose che sono avvenute in un dato passato: non proietta, tuttavia, la propria esperienza di salvato in un passato mitico dal quale ergersi per pontificare, ma ricorda qualcosa che solo nella voce dell'attualità ha motivo di essere. La coerenza è quindi sacrificata in nome di un filtro ancora più potente: la memoria. Il momento della scrittura deve essere separato da quello dell'accaduto: eppure i due tempi possono coesistere e, anzi, devono rimbalzare l'uno sull'altro, in una sorta di metafora del movimento ondulato, che coinvolge anche l'io autoriale, ma nel solo presente, dal momento che il passato si è cristallizzato nella forma personaggio.

Queste continue dicotomie interferiscono anche con la trama che “non presenta una consequenzialità rigorosa, e si affida soprattutto a due tipi di avanzamento: da un parte il discorso descrittivo o commentativo dell'io narrante, straniato dall'inquietudine

fenomenologica [...]; dall'altro la drammatica vicenda dell'adolescente" (Bellini, 2013:69).

Ma *La casa ispirata* potrebbe essere il commento di Savinio a un suo vissuto (reale o immaginato, non ha importanza) che non necessita di una coerenza rigorosa: egli non ricerca il dominio sul caos che investe anche la prima persona, piuttosto un punto di fuga dalla drammaticità che egli stesso ha visto e vissuto. Proiettando sulla fuga di Marcello un proprio desiderio, l'autore restituisce il dramma, ma anche il caos e la possibilità di raccontarlo in maniera umoristica.

Tutto questo è possibile attraverso un procedere per scene: un metodo caro a Savinio, perché nato dalla crisi fra letteratura, pittura, cinema e musica. La potenza della mancata consequenzialità del romanzo risiede, quindi, nel mostrare quadri tra loro scollegati, ma rappresentativi: è l'assenza di qualcosa che gioca come collante dei frammenti di tutta la gamma di realtà. E tutto questo senza una prospettiva d'insieme che possa testimoniare cosa è davvero accaduto: eppure, arrivati in fondo, si comprende che quella mancanza di logica ha ragione di essere.

Altra assenza funzionale è quella dell'equilibrio dei toni: il romanzo è una sorta di catalogo di ogni registro possibile, un *pastiche* stilistico. Savinio è consapevole dello stridio che deriva dall'accostamento di toni fra loro antitetici: il plurilinguismo e il pluristilismo si caratterizzano proprio per ossimori continui, improbabili, eppure efficaci, perché si accordano alla frantumazione (e non al procedere) della narrazione¹⁴.

Il mondo della *Casa ispirata* si connota come un universo popolato da creature sempre al limite fra il grottesco e l'ineffabile: per descrivere questo mondo lo stile e la lingua devono essere in grado di restituire almeno la parvenza (la scintilla che prende forma nella fantasia del lettore) di quello che si sta raccontando. L'importante non è rendere l'idea compiuta e finita, ma restituire un frammento di forma che può modellarsi in base alla meraviglia di chi lo riceve.

¹⁴ Cfr. Baldacci (1999:258): "La narrazione non procede, bensì si frantuma: e questo [...] perché [...] il tema che lo scrittore aveva così ben colto fin dall'inizio, quello della putrescenza [...] gli scappa di mano, o meglio è lui a lasciarlo cadere per distrarsi su pretesti da prosa d'arte [...] o da bozzetto umoristico".

Il fantastico del romanzo si spinge, per questo, oltre i due poli realismo/fantastico, costruendosi un mondo che parte dal reale e si dirige, scattando improvvisamente, al sovrarazionale.

Come rendere i vari frammenti di un'opera? Attraverso la "visionarietà ermeneutica del narratore", in grado di illuminare "ad intermittenza un mondo popolato di figure abnormi e dissonanti" (Baldacci, 1999:70).

Ne consegue che tutto, anche la lingua – l'elemento più difficile da manipolare –, diventi prospettico e metodologico. Scegliendo la possibilità dei molteplici, Savinio ribadisce la propria apolidicità, perso nella sua Babele alla ricerca di un'identità, che sa essere destinato a non trovare mai.

È interessante notare come questo caos si serva di un elemento prelevato dalla tradizione ma riproposto in modo nuovo e originale, ovvero l'enumerazione, tecnica che, in teoria, serve a colmare dei vuoti. I cataloghi saviniani sono accumulativi, non esplicativi: in questo modo egli intrica ancora di più il discorso, sfuggendo, però, il vuoto:

Savinio scrittore torna spesso sull'orrore del vuoto. Capita che nel suo affollatissimo universo diegetico, all'improvviso si apra una crepa, una mancanza si riveli; il narratore ne resta immancabilmente affascinato ma sente presto il bisogno di riempire quel vuoto. In quasi tutti i suoi racconti una falla di non senso irrompe il soporifero scorrere di una vita familiare spesso rappresentata nei suoi aspetti più risibili. (Amigoni, 1999:50)

Accumulare per non sentire una mancanza creata dalla propria arte: ne consegue che quello che appare superfluo alla trama del romanzo diventa essenziale per il 'graffio' autoriale. Si può mettere in letteratura quello di cui si ha paura (mediante la *mise en abyme*), senza abbandonarsi a esso, ma sperimentando per affrontarlo.

Nella *Casa ispirata*, Savinio si trova sempre il bilico tra l'esporsi a petto aperto e la maschera: "Non importa" disse l'abate Chardonnell. "Iddio compie i suoi miracoli a seconda della natura, della qualità,

fino delle preferenze di coloro cui degna rivelarsi. Vuol dire che se Iddio si è rivalso di colui che voi chiamate il brigante Fantomas per toccare con la Sua grazia il nostro amabile signor Savinio, è perché avrà riconosciuto nel signor Savinio stesso un che di brigantesco e di per così dire fantomatico” (1995:309-310).

L'autore, attraverso la doppia ripetizione del cognome, emerge dalle sue stesse pagine, diventandone, al contempo, narratore e protagonista. Quell'io latente, fino a quel momento rimasto anonimo, ha un nome, che non corrisponde (come ci si aspetterebbe) a un alter ego, bensì allo pseudonimo di se stesso.

Se si leggesse la produzione saviniana dalla fine, ovvero partendo da *Il signor Dido*, ci si abituerebbe ai travestimenti e alle maschere, a segni autobiografici disseminati costantemente, finalizzati alla costruzione di un'autobiografia estetica e narrativa: eppure mai come nella *Casa ispirata*, Savinio restituisce così apertamente se stesso. Tuttavia anche questa opera risponde a un principio estetico archetipico nell'arte saviniana: quello di proiettarsi in situazioni lontane nel tempo e nello spazio con frammenti di sé. Egli non parla direttamente di sé, ma della sua moltitudine. Se si accetta questa proposta, si converrà con Amigoni nella definizione del narratore dell'opera in oggetto.

“Si tratta di un narratore che possiede un sapere abbastanza privato da richiedere continue interruzioni di discorso motivazionale, massime filosofiche che concorrono tra l'altro ad aumentare l'impressione che colui che parla sia un uomo di età avanzata [...] il narratore si paragona addirittura a due figure miriche dell'accortezza proprie dell'età matura: Ulisse [...] e Socrate [...]” (Amigoni, 1999:36). Ne consegue che il Savinio nominato nel romanzo è una maschera omonima: una freddura, insomma. Il velo dell'ironia delimita una sorta di codice di riferimento tra autore e lettore. Questi non riesce a coglierlo subito, perché orfano di strumenti. Solitamente l'ironia è il mezzo per creare una distanza: e, forse, lo scopo di Savinio è proprio questo:

Philippe Lejeune ha notato che il nome dell'autore è “il solo segno nel testo di un indubbio fuori-testo, che rimanda a una persona reale” (se si eccettuano le

indicazioni editoriali, provenienti da fonte diversa da quella autoriale, l'osservazione è indiscutibile). Secondo il Lejeune del *Patto autobiografico*, la rivelazione che Savinio, attraverso l'abate Chardonnel, ci regala ha addirittura l'effetto di spostare *La casa ispirata* dal genere fittizio del romanzo a quello referenziale (o quantomeno semireferenziale) dell'autobiografia. "Perché ci sia autobiografia (e più generalmente letteratura intima), bisogna che ci sia identità fra l'autore, il narratore e il personaggio", scrive Lejeune; l'"autobiografia è definita, per chi legge, innanzitutto da un contratto d'identità sigillato dal nome proprio". Il lettore della *Casa ispirata* [...] si trova tra le mani un oggetto linguistico che presenta due caratteristiche: nessuna indicazione di genere nel paratesto e un'identità di istanze narrative affermata a chiare lettere dall'omonimia. (Amigoni, 1999:40)

In questo discorso, tuttavia, qualcosa stride: Amigoni connota il narratore come un uomo di età avanzata; ma Savinio, quando compose *La casa ispirata*, aveva ventinove anni (era il 1920). L'anagrafe, quindi, contraddice già una delle istanze di Lejeune. Inoltre non va sottovalutato il fatto che l'artista, all'epoca neofita letterato, necessitava di un patto di veridicità, al fine di suggellare la volontà di lettore di seguirlo nei salti dalla realtà alla sovrarealtà (e viceversa). Quale strumento migliore, allora, se non mettersi in gioco in prima persona? Accettando questa ipotesi si potrebbe affermare che si è in presenza di un gioco, una strategia costruita sia per confondere, sia per fidelizzare una parte dei lettori. Scrivendo il proprio nome ci si piega alle norme della leggibilità di un'opera alla quale si vuole conferire parvenza di verosimiglianza. E l'atto di autonominarsi è un passo ulteriore verso la referenzialità e la costruzione di un proprio fantastico: è la costruzione di un narratore che sia, al contempo, *shower* e *teller*, che si chiami Savinio. Il lettore non può nascondersi né nell'irrealtà né nella realtà, perché deve comprendere che tra le due vie c'è una strada, ovvero quello scarto che porta il sigillo sia del fantastico sia del realistico.

Un altro ossimoro che contraddice Lejeune è “lo spostamento del narratore dal centro alla periferia [...], da un’iniziale posizione autodiegetica, alla meno visibile mansione di testimone omodiegetico” (Amigoni, 1999:44): è come se il personaggio cambiasse continuamente di ruolo, se si modellasse sulla storia che racconta. Una continua mobilità che si aggira nel presente della scrittura: l’io funziona come filtro per quello che racconta.

Per questi motivi si potrebbe parlare di un narratore assente: l’ennesimo vuoto della verità che crea un effetto straniante e allo stesso tempo familiare.

Savinio, autore e personaggio, è un salvato, un sopravvissuto, che concede a Marcello, un sommerso, la propria dignità di prospettiva.

Allo stesso modo procede in *Narrate, uomini, la vostra storia*, seguendo il dettame di Albert Camus: egli scrive in vece di chi non può farlo, ma aggiungendo del proprio, attraverso la rivelazione dei frammenti di sé.

Si diceva che *Narrate, uomini, la vostra storia* potrebbe essere considerato l’esito maturo del frutto acerbo raccolto con *La casa ispirata*.

Nell’opera del 1942, infatti, la scrittura saviniana raggiunge l’apice del disordine, mischiandosi non solo con la storia, ma anche con il mito, con la biografia propria e altrui, con la personale *mise en abyme*. In questo modo Savinio crea dei medaglioni/specchi, cristalli perfetti e incompiuti, che non si fermano nella scrittura, ma continuano a pullulare nel magma della creazione sempre eterna.

La tradizione classica e italiana vanta una lunga lista di opere sulle vite di uomini illustri: Savinio non mancò il confronto con questo genere, rimaneggiandolo, tuttavia, secondo modalità e specificità nuove.

Già nel titolo si palesa una novità: l’uomo illustre può essere interrogato direttamente, perché è un essere mortale comune. Non a caso, il vocativo “uomini” è posto in evidenza tra due virgole, nella parte dell’enunciato destinata a colpire l’attenzione del lettore: questo appello toglie ogni piedistallo all’esemplarità. Non ci si devono aspettare *exempla* o modelli, ma storie reali, di uomini veri. Per questi gli uomini perdono la loro peculiarità “illustre” per tornare alla

dimensione dell'uomo, perché solo in questo modo si può chiedere loro di narrare una storia (non una vita, si faccia attenzione).

La pretesa di Savinio non è quella di rendere potenzialmente perfetti personaggi storicamente veri, ma di presentare gli "illustri" attraverso le loro imperfezioni e la loro umanità totale: il crisma si rovescia nella costruzione di una profondità della superficie storica.

Il titolo, appellandosi direttamente agli uomini, crea l'aspettativa di sentire la storia narrata direttamente dalla loro viva voce: ma quando si comincia a leggere l'opera, ci si accorge che il narratore è una terza persona che spesso chiosa con commenti e considerazioni personali, sfuggendo continuamente dalla maglia.

La conoscenza dell'altro, che sia un personaggio storico o inventato, presuppone la volontà di conoscersi: "queste pagine sono l'estremo approdo di un modo apocrifo di 'scrivere le vite' che tende a cogliere e definire se stesso nell'altro, e meglio se l'altro diviene alla fine un puro pretesto; ancora più clamorosa – e più inattaccabile – sarà la rivelazione di sé, se avviene attraverso l'altro" (Arslan, 1996:71).

L'altro diventa, quindi, testimone di una verità parcellizzata e la cui responsabilità è condivisa: l'arte costruisce un assoluto immobile per mettere a nudo le contraddizioni e le imperfezioni e lo regola mediante leggi proprie.

Se si accetta che la ragione sia polifonica, polimorfa e poliglotta, se si sostituisce il singolare con il plurale, allora si potrà costruire uno "spazio in cui l'incomunicabilità [...] diventa lo spazio della verità al di fuori di ogni sapere e di ogni comunicazione" (Rella, 1978:18), infrangendo l'assioma per il quale "la verità si fonda e si occulta nell'incomunicabilità" (Rella, 1978:19).

È per questo che Savinio tratta allo stesso modo sia i personaggi biografizzati sia i lettori dando vita a un dialogo polifonico che attraversa i tempi e gli spazi: in questa contemporaneità a-storica, avvolta dalla luce "ipogeica" e "metafisica" (*Ibidem*), ogni uomo è ovunque, in qualsiasi forma. E ognuno può deputare un terzo che narri e che renda eroica una storia, attraverso sfumature e dettagli: "ogni vita è di per sé, nel suo durare, atto di umano eroismo" (Rella, 1978:21). Ognuno può incamminarsi verso l'immortalità:

La linearità storica che permetteva di saltare dal passato al futuro attraverso il presente – *trait d'union*, tempo dell'organizzazione di una storia e di preparazione dell'avvenire – non esiste più. Ed è proprio l'esplosione della continuità storica che spiega il motivo per il quale la memoria è considerata oggi l'unica promessa di permanenza a nostra disposizione. È attraverso la memoria che si cerca di riconciliarsi con il nostro passato, con il “mondo perduto”, e con le tracce misteriose che conservano il segreto dell'identità. Ed è la memoria che, in un certo senso, rende il presente presente a sé stesso e permette di preparare l'avvenire. Si è infatti costretti a confrontarsi con la propria crescente incapacità di anticipare il futuro. Non si è più in grado di distinguere con precisione quello che i discendenti vorranno sapere per potersi capire. Per questo motivo si conservano per i posteri, meticolosamente e in maniera un po' indifferenziata, tutte le tracce, tutti i segni materiali possibili che testimonieranno, per loro, quello che si è stati. (Rella, 1978:21)

Se si accetta una modernità della memoria, meglio si potrà chiarire la direzione di Alberto Savinio: è indubbio che nell'opera in questione sia rintracciabile un filo autobiografico, ma, come sempre, raffinato nelle sue maschere. Queste risponderebbero a tre peculiarità, già presenti nel “signor Savinio” della *Casa ispirata*: la simpatia autore/personaggio/lettore; l'a-storicità e l'a-spazialità; la confessione dialogica.

In *Narrate, uomini, la vostra storia*, tuttavia, l'artista compie un ulteriore e più maturo salto cognitivo: il cronotopo viene recuperato nella dimensione autoreferenziale, che accoglie tutta la dimensione umana e letteraria, (auto)biografica e artistica.

Come *La casa ispirata*, anche *Narrate, uomini, la vostra storia* è percorso da un diffuso senso della morte, in cui si esplora “la maestosa grandezza con l'intento costante di restituirla però anche alla ‘vita così com'è’, sottraendola a quell'idealizzazione della realtà

che finisce con l'essere dispregiatrice del mondo reale" (Caltagirone, 2007:170).

In entrambe le opere si anima una diversa concezione (determinata dall'età e dall'esperienza di Savinio) della progressione della metafisica, inscritta e animata dalla *libido mortis*: manifestazione di questo afflato tanatologico è l'insistita descrizione di una corporeità inadeguata alla vita e per questo tanto parossistica quanto misteriosa, perché rimanda sempre a un "persistente ritorno del tema morte [che] non è avvenuto di proposito, sì per una necessità segreta che di nascosto mi ha forzato la mano. Io stesso ne ho stupito e non mi sono avveduto del fatto se non quando il fatto era già un fatto compiuto" (Savinio, 1988:7).

Se la riflessione che sottostà alla *Casa ispirata* è una tanatologia disordinata "contenente [...] lo stesso assieme armonico"¹⁵, quella che corre sottotraccia all'opera più matura, *Narrate, uomini, la vostra storia*, è dichiarata nella biografia (o meglio 'tanatografia') di Antonio Stradivari come "una leggerezza, una abilità di ragno" (Savinio, 1942:109). In entrambe avviene quel delicato intreccio di premonizioni mitiche e Storia, storie, biografie, autobiografie: questo intricato labirinto dà voce a un'estetica decentrata e fondata su un processo di combinazione archeologica non solo delle fonti, ma anche della propria memoria.

La necessità 'memoriale', inscritta sia nella *Casa ispirata* sia in *Narrate, uomini, la vostra storia*, fa sì che "come le loro opere i personaggi attraversano le epoche, ritornano, le loro vite sono ri-vite, ri-esistenze, cariche di echi e di nostalgie del passato, anelano a riemergere in un nuovo tempo. Diventano esse stesse metafora di riscrittura che, eludendo i secoli intercorsi, riporta alla luce il passato che le è più congeniale" (Caltagirone, 2007:181).

In conclusione si può asserire che l'estetica di Alberto Savinio, questo breviario raccontato nelle origini a Lorenzo Montano, specchio di confronto e metro di giudizio, si arrocca su tante domande e su poche certezze, le quali, tuttavia, essendo archetipiche e ancestrali, sono indistruttibile, nonostante la loro imperfezione. Per tutta la vita, Savinio ha cercato l'alterità, partendo dall'uso di uno pseudonimo,

¹⁵ Lettera di Alberto Savinio a Lorenzo Montano, ivi citata, del 3 gennaio 1923.

scavando nella memoria, nel mito e nella storia, per fronteggiare l'horror vacui. E lo ha fatto mediante l'arte, conscio che nulla viene dal sé, ma che per essere artista bisogna essere un privilegiato. Un abitato dalle idee. Un rubinetto delle idee conscio di essere tale:

Tanto poco chiaramente noi conosciamo anche quello che generiamo noi stessi, ed esprimiamo dalla nostra anima, e formiamo con le nostre mani. Così almeno avviene a me. Sono forse altre generazioni più coscienti e controllate? È per questo felice stupore, per questo loro presentarsi inaspettate e nuove, per questo venirmi incontro come da un altro mondo, che prima di farsi amare da altri le mie opere si fanno amare da me; prima di divertire altri esse divertono me; prima che ad altri esse dicono a me che nel buio quale dietro a me si richiude esse rimangono ferme e formate di un fosforo immortale. (Savinio, 1988:7-8)

Bibliografia

- | | | |
|-------------|------|--|
| Amigoni, F. | 1999 | “Nel grave silenzio della ‘Casa ispirata’. Savinio tra fantastico e autobiografia.” <i>Strumenti critici</i> , XVI, I: 35-60. |
| Arslan, A. | 1996 | “Alberto Savinio: il sogno di un biografo.” In: <i>Scrivere le vite. Aspetti della biografia letteraria</i> . Convegno di studio – Padova, aprile 1992, Istituto di filologia e letteratura italiana – Università degli Studi, Padova (Accademia patavina di scienze lettere e arti). Milano: Edizioni Angelo Guerini & Ass. |

- Baldacci, L. 1999 *Novecento passato remoto. Pagina di critica militante*. Milano: Rizzoli.
- Bellini, D. 2013 *Dalla tragedia all'enciclopedia. Le poetiche e la biblioteca di Savinio*. Pisa: ETS.
- Caltagirone, G. 2007 *Io fondo me stesso io fondo l'universo: studio sulla scrittura di Alberto Savinio*. Pisa: ETS.
- Calvesi, M. 1982 *La metafisica schiarita. Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*. Milano: Feltrinelli.
- Cardarelli, V. 1987 *Epistolario*, a cura di Bruno Blasi. Roma: EBE.
- Carlino, M. 1978 *Alberto Savinio: la scrittura in stato di assedio*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana.
- Debenedetti, G. 2009 *Savinio e le figure dell'invisibile*. Parma: Monte Università di Parma.
- Italia, P. 2004 *Il pellegrino appassionato*. Palermo: Sellerio.
- Lazzarin, S. 2002 "Ces terrifiantes histories de maisons hantées... Su alcune case infestate del Novecento italiano". *Italianistica*, XXXI, 2-3: 141-163. Maggio-dicembre.
- Montano, L. 1919 "Stralcio di luoghi comuni." *Poesia ed arte*, I, 2.
- Morino, M. 1987 *Con Savinio. Ricordi e lettere*. Palermo: Sellerio.

Papini, G.	1932	<i>Ritratti italiani</i> . Firenze: Vallecchi.
Pedullà, W.	2011	<i>Alberto Savinio scrittore ipocrita e privo di scopo</i> . Villorba: Edizioni Anordest.
Rella, F.	1978	<i>Il mito dell'altro. Lacan, Deleuze, Foucault</i> . Milano: Feltrinelli.
Savinio, A.	1942	<i>Narrate, uomini, la vostra storia</i> . Milano: Bompiani.
–	1988	<i>Casa "la Vita"</i> . Milano: Adelphi.
–	1995	<i>Hermaphrodito e altri romanzi</i> , a cura di Alessandro Tinterri. Milano: Adelphi.
–	2007	<i>La nascita di Venere. Scritti sull'arte</i> , a cura di Giuseppe Montesano e Vincenzo Trione. Milano: Adelphi.
–	2011	<i>Tutta la vita</i> , a cura di Paola Italia. Milano: Adelphi.

Sitografia

Nora	2008	Discorso di apertura al ciclo di serate "L'intelligenza e la fantasia, pagine dell'anima europea", organizzato dall'Università Vita-Salute San Raffaele di Milano, dalla Fondazione "Corriere della Sera" e dall'Istituto italiano di cultura a Parigi, maggio-giugno 2006, in www.mauricebignami.it/archivio/segno027.html
------	------	---

BAMBINE GOLOSE

ELENA SANTAGATA

(Università di Bologna)

Abstract

“Le golose” was first published in La Gazzetta del Popolo on July 28th 1907. The poem describes a scene from everyday life, where a group of women of different ages are busy choosing pastries at the renowned confectioner’s Baratti in Turin. This description, which is only seemingly superficial, offers interesting interpretations: one is strictly connected with the well-known dispute between Gozzano and D’Annunzio, which here takes on strongly ironic accents, the other is a possible reading of the poem through an erotic perspective, which is, maybe, influenced by Freud’s recent studies on psychoanalysis. “Le golose” shows Gozzano’s great skill as a poet, since he is capable of talking about Eros with incredible lightness, he is a master of irony and much more than the writer of a simple humble poem, as he himself would like his readers to believe.

Keywords: Gozzano – donna – erotismo

“Le golose”, pubblicata per la prima volta su *La Gazzetta del popolo* il 28 luglio 1907, descrive una situazione usuale e quotidiana con una sintassi e un lessico apparentemente semplici. È quasi l’istantanea di una normale mattina all’interno di una rinomata pasticceria di Torino. Una folla di donne di età diverse (signore e signorine) è intenta a scegliere le paste: Gozzano descrive i loro movimenti e i loro atteggiamenti con cura minuziosa, ammira da lontano le loro movenze e il loro aspetto, dichiara di amarle tutte, indistintamente: “Io sono innamorato / di tutte le signore che mangiano le paste nelle confetterie” (vv. 1-2, 51-52)¹.

¹ Tutte le poesie di Gozzano sono citate da Gozzano, 1980.

Ciascuna di loro sceglie e gusta la propria pasta con modi e tempi suoi propri. Una prima riflette a lungo su quale dolciume sia più di suo gradimento; una seconda invece è particolarmente ingorda e apprezza senza discrezione ogni gusto disponibile; una terza sta già mangiando il suo *éclair*, colta però dai sensi di colpa mentre pensa alla sua forma fisica messa a repentaglio dal dolce pasticcino, così calorico; la compagna che le sta accanto si è sporcata le bianchissime dita con la crema traboccata dal bigné e prova vergogna nel constatare di essersi impiasticciata come una bambina piccola. Delle ultime due, una cerca invano di succhiare la crema contenuta nell'*éclair*, l'altra, serena in volto, non si cura di essere osservata e "divora in pace" (v. 29) il suo pasticcino, con un'espressione di godimento dipinta sul viso. La pasticceria è un'orchestra di profumi dolciastri, in cui si mischiano essenze francesi e aromi zuccherosi di sciroppi, di creme pasticcere, di cioccolato. La rassegna si chiude con una ripetuta dichiarazione d'amore del poeta a queste donne così golose.

All'interno di questa descrizione irrompe ad un tratto la letteratura. Al trentaquattresimo verso il nome di D'Annunzio fa bella mostra di sé, quasi sorprendendoci, poiché difficilmente ci saremmo aspettati di trovarlo in una scenetta di questa tipo:

L'una, senz'abbadare
a giovine che adocchi,
divora in pace. Gli occhi
altra solleva, e pare

sugga, in supremo annunzio,
non crema e cioccolatte
ma superliquefatte
parole del D'Annunzio
(vv. 27-34)

Non è la prima volta che Gozzano ironizza sulla produzione dannunziana, ma è la prima in cui cita direttamente il nome di Gabriele D'Annunzio in una sua poesia. Gozzano accantona qui il gioco di rime tutto suo, per cui un nome tratto dalla sfera letteraria e dotta si accompagna ad un termine riferito alla sfera semantica del

quotidiano, in quello *choc* linguistico osservato da Montale, in cui “una sostanza verbale, ricca, gioiosa, estremamente compiaciuta di sé”, una lingua “salita sui trampoli”, si incontra e si scontra con “una materia psicologicamente povera, triste, apparentemente adatta solo ai toni minori” (1997: cit.). Ne “La signorina Felicita ovvero la felicità” questo gioco di rime raggiungerà il suo apice ironico quando il povero “Torquato Tasso” (v. 168), incoronato da “un ramo di ciliegie” (v. 162), si troverà relegato, nella realtà quanto nella rima, al “corridoio basso” (v. 165) della soffitta della giovane Felicita o quando il filosofo Nietzsche rimerà con niente meno che “le camicie” del padre della ragazza (vv. 308-311).

Ne “Le golose” invece, la rima ricca “D’Annunzio-annunzio” è un gioco di parole, ironicissimo, in cui non è la scelta linguistica a stemperare il tono aulico, ma la situazione stessa rappresentata. Tra “crema e cioccolatte” (v. 32) infatti, una donna mima un aulicissimo “supremo annunzio” (v. 31) che non può non suscitare almeno un accenno di sorriso. D’Annunzio è stato forzatamente trasferito da un lussuoso salotto ad una altrettanto lussuosa pasticceria cittadina, insieme con le sue parole “superliquefatte” (v. 33), termine che combina, in chiave di metafora culinaria, l’elemento ricercato, artificioso e il carattere sensuale della “parola” dannunziana, tale da mandare in estasi il cliente degustatore. D’Annunzio e la sua poesia sono confluiti, trasformati in crema e cioccolato, all’interno di un bigné e, per pochi soldi, venduti ad una donna ingorda, che li divora senza ritegno e decoro alcuno.

Sottilmente, Gozzano desublima la poesia del contemporaneo collega, il quale si faceva un vanto delle supreme attrici e principesse della propria letteratura, mostrando come essa sia effettivamente un prodotto per signore che necessitano di un qualche piccante svago all’interno delle loro monotona quotidianità, non un oggetto lussuoso per dandy collezionisti, ma una pasticcino calorico per donne ingorde.

La poesia, con la sua dolcezza, con i suoi evocativi profumi di una pioggia estiva in una pineta, ha assunto la forma, il sapore e i profumi borghesi di un semplice ed economico *éclair*. Ma, ne “Le golose”, qualcosa di D’Annunzio permane, pur in un contesto e con dei soggetti così lontani dalla sua poetica. Il ritmo finale così armonico, con l’anafora della preposizione “di” e l’elenco delle essenze naturali

del cedro e delle mammole che si mischiano a quelle artificiali borghesi di sofisticati profumi francesi, ricorda vagamente la musicalità de “La pioggia nel pineto”:

Fra questi aromi acuti,
strani, commisti troppo
di cedro, di sciroppo,
di creme, di velluti,

di essenze parigine,
di mammole, di chiome:
oh! le signore come
ritornano bambine!
(vv. 35-42)

Come il cuore di Ermione è una “pesca intatta” (“La pioggia nel pineto”, vv. 104-105) così “intatte” sono anche le bocche di queste golose, morbide e vellutate come una pesca matura, le “mammole” così profumate suonano come le “coccole aulenti” (v. 19) dannunziane. Così le chiome delle signore e signorine non sono come quelle di Ermione che “auliscono come le chiare ginestre” (vv. 60-61), ma odorano di profumi artificiali e dolciumi stucchevoli.

La descrizione giocosamente leggera di un’istantanea di vita in una pasticceria può anche essere letta come una lunga e raffinata metafora dei differenti approcci del sesso femminile all’atto erotico. La metafora si apre con la descrizione delle donne nell’intento di scegliere la pasta. Gozzano precisa che le signore si sono appositamente private del guanto (“le dita senza guanto” v. 4), lasciando la mano nuda libera di toccare la pasta. La mano spoglia è un tipico oggetto di desiderio, almeno a partire dal Petrarca nel ciclo de “I sonetti del guanto”, nel primo dei quali la visione di un guanto abbandonato da Laura suscita l’emozione amorosa del poeta:

Candido leggiadretto et caro guanto,
che copria netto avorio et fresche rose,
chi vide al mondo mai sì dolci spoglie?
(CXCIX, vv. 9-11) (2004: cit.)

Ne “Le golose” però, rispetto alla tradizione, la mano ha una connotazione più carnale, non è solo un oggetto da contemplare e indicante, per metonimia, la donna. Qui la mano ha una valenza propriamente erotica, del resto essa è una delle parti del corpo, insieme al piede, che scatena la perversione feticista.

Le “signore e signorine” (v. 3) in pasticceria consumano le paste come se compissero un atto erotico. Lo fanno in maniera differente, poiché differente è l’indole di ognuna: c’è chi, indecisa di fronte a quei tanti oggetti di desiderio dalla forma così invitante e allusiva, “[...] si informa / pensosa della scelta” (vv. 11-12), c’è chi invece afferra svelta la pasta senza curarsi della “tinta” o della “forma” (v. 14). In altri termini, non si preoccupa degli attributi, ambigui se si pensa alla forma propria di un bignè e al suo contenuto, dell’oggetto del desiderio. Un’altra è talmente golosa che, mentre “inghiotte” (v. 15) la sua pasta, già pensa a quella che potrebbe mangiare subito dopo. Sottolineo l’uso di un lessico che può riferirsi sia all’atto proprio di mangiare che all’ambito propriamente erotico: “divorano” (v. 10), “inghiotte” (v. 15), “sugge” (v. 24). “Sugge” in particolare, forma dotta sostitutiva del “succhiare” infantile, ha discendenza tassiana: si veda l’incontro erotico di Rinaldo e Armida:

S’inchina, e i dolci baci ella sovente
liba or da gli occhi e da le labra or *sugge*.
(XVI, 19, vv. 3-4, corsivo nostro) (2009: cit.)

Non tutte le donne vivono con uguale tranquillità l’atto erotico. Alcune provano vergogna nel farsi scoprire mentre mangiano la propria pasta. Si guardano intorno e velocemente, alzando l’elegante veletta che pende dal cappello, divorando in gran fretta “la preda” (v. 10), con un gesto molto animalesco e pieno di voracità. Una voracità giustificata per coloro alle quali il decoro impone l’astinenza o la pudicizia, per le quali reprimere i propri desideri è necessario ma anche fonte di malessere – argomento che Freud tratterà, scoprendo le cause ultime dell’isteria femminile proprio nella repressione di ogni istinto sessuale che la società impone alla donna. Proprio queste donne, una volta dato sfogo alla soddisfazione dei loro bisogni, non

sanno darsi freno e dimostrano tutta la loro famelica golosità tanto repressa. La metafora erotica prosegue nell'immagine allusiva di colei che "sugge la punta estrema" (v. 24) della pasta, cercando di farne fuoriuscire un'ambigua crema pasticciera. Intento nel quale è riuscita la sua compagna, la quale si è sporcata le mani a causa della fuoriuscita improvvisa e dirompente, così simile al raggiungimento del piacere maschile, della confettura contenuta nel suo *éclair*. L'ultima donna alza gli occhi al cielo, senza temere di essere vista, in una chiara espressione di estasi, la medesima espressione della Santa Teresa del Bernini mentre è trafitta al cuore da un cherubino.

Ma c'è di più: queste donne ormai mature, alcune già maritate, altre in età da marito, subiscono un temporaneo ritorno all'infanzia (quanto ritornano bambine!). Il motivo della regressione alla fanciullezza è strettamente connesso alla valenza erotica che il gesto del mangiare la pasta porta con sé. Secondo gli studi freudiani condotti sulla sessualità infantile (bisogna infatti ricordare che non molto tempo prima, nel 1905, erano stati pubblicati gli studi di Freud riguardo la sessualità), il bambino, memore dell'allattamento al seno materno, soddisferebbe il proprio eros proprio tramite la bocca, massima zona erogena. Da questo deriverebbe la tendenza tipica al mordere e succhiare ogni oggetto a sua disposizione. L'atto del mangiare, in particolare del contatto tra la bocca e un corpo esterno, sarebbe quindi connesso, nella prima infanzia, alla soddisfazione sessuale. Soddisfazione sessuale e soddisfazione della fame, in questo primo periodo di vita, si confondono, così come succede alla nostra piccola golosa intenta a sollevare gli occhi al cielo. Quale piacere questa donna-bambina sta adesso soddisfacendo? Come dice Freud: "Chi abbia visto un poppante staccarsi sazio dal seno materno e cadere addormentato con le guance arrossate e un sorriso beato non può rifiutarsi di riconoscere che questa immagine è il prototipo dell'espressione del soddisfacimento sessuale nella vita dell'adulto" (2010:25).

La regressione allo stadio infantile è contenuta anche nelle istantanee degli atteggiamenti delle signore: una di loro si è sporcata le dita, come una bambina piccola che mangi distrattamente. Un'altra tenta di trarre fuori inutilmente la crema, poiché il cuore dell'*éclair* è sicuramente il più goloso, ma invano, infatti il gesto infantile e

ingenuo della donna non dà i suoi frutti: la confettura esce dalla parte opposta.

“Le golose” non è l’unico esempio di poesia in cui Gozzano allude ad una dimensione erotica. Se la bocca è, come precedentemente spiegato, una delle zone erogene principali, non è un caso la presenza quasi ossessiva di allusioni alla bocca femminile in molte liriche gozzaniane. Già ne “Le golose” il primo piano conclusivo della poesia è proprio sulle “belle bocche intatte” (v. 47) delle signore e signorine in pasticceria. Bocche sporche di “crema e cioccolatte” (v. 32) – la bocca impiasticciata rimanda nuovamente alla dimensione infantile assunta dalle donne – che suscitano nel poeta l’istinto sessuale primario, il bacio, che è quanto rimane della fase orale, anzi ne costituisce l’evoluzione. Un bacio che si rivela proibito:

Perché non m’è concesso –
o legge inopportuna! –
il farmivi da presso,
baciarmi ad una ad una [...]
(vv. 43-46, corsivi nostri)

Anche in “Totò Merùmeni” ritorna il motivo del cibo come manifestazione dell’eros. Le forme della “cuoca diciottenne” amante di Totò sono infatti accostate alla consistenza di una prugna matura:

Quando la casa dorme, la giovinetta scalza,
fresca come una prugna al gelo mattutino,
giunge nella sua stanza, lo bacia in bocca, balza
su lui che la possiede, beato e resupino...
(vv. 41-44, corsivi nostri)

La bellissima immagine del frutto tondo e succoso viene stemperata dall’accostamento con il “gelo mattutino” (v. 42) che suggerisce l’idea di una prugna ancora acerba, come la giovane cuoca.

Per quale motivo Gozzano non può soddisfare il proprio desiderio di baciare tutte le donne presenti nella pasticceria? La prima risposta plausibile riguarda l’incapacità di Gozzano di concretizzare un qualsiasi impulso amoroso. Egli osserva, ammira, adora le donne, ed è

amatore di tutte (“Io sono innamorato di tutte le signore / che mangiano le paste nelle confetterie”, vv. 1-2, 51-52), ma amante di nessuna. Così con Felicità, così con Carlotta, così con la giovane pattinatrice. Ma in questa sede non è Gozzano a proibirsi, per una mancanza di carattere e di intraprendenza, l’avvicinamento alle belle signore, ma è una “legge inopportuna” (v. 44) ad impedirgli di baciarle tutte “ad una ad una” (v. 46). E questa legge forse è quella che lo condannerebbe per il suo volersi accompagnare a fanciulle troppo giovani, se non addirittura bambine. Le donne di Gozzano conservano spesso tratti e movenze infantili, simili a delle Lolite troppo cresciute e sono proprio questi aspetti a solleticare la fantasia del poeta, non solo in questa lirica. Si veda il caso di Felicità che è descritta con caratteristiche fisiche propriamente fanciullesche. Essa ha “[...] i bei capelli di color di sole / attorti in minutissime trecciuciole” (“La signora Felicità ovvero la felicità”, vv. 76-77), una pettinatura propria delle bambine e non delle donne mature, le quali sono solite portare i capelli intrecciati, come direbbe lo stesso Gozzano, “[...] secondo / l’antica foggia delle donne greche” (“Le non godute”, vv. 24-25). Il viso di Felicità è “tutto sparso d’efelidi leggiere” (“La signora Felicità ovvero la felicità”, v. 82), caratteristica della pelle giovane e impura e tratto che caratterizzerà la Lolita di Nabokov la cui pelle sarà descritta con “troppe efelidi” che “camuffavano i rosei tratti rustici” (1955:27), tratti “rustici” che condivide con la giovane Felicità. Anche l’atteggiamento di Felicità è quello di una bambina piccola che batte i piedi per terra quando è contrariata. Alla richiesta di matrimonio dell’Avvocato essa risponde “facendo al viso coppa delle mani, / simulando singhiozzi acuti e strani / per celia, come fa la scolaretta” (vv. 274-276). La “scolaretta”, nella lirica “L’esperimento”, diviene una “[...] piccola allieva / diligente” (vv. 61-62) con la quale inscenare un malizioso gioco erotico di travestimenti. Gozzano induce un’intima compagna a travestirsi nella giovane Carlotta, l’amica di Nonna Speranza, alla quale il poeta aveva dichiarato il proprio amore, “o sola che – forse – potrei ~~mai~~ amare, amare d’amore” (“L’amica di nonna Speranza”, v. 114). A questa giovane donna il poeta chiede di svestire “[...] la gonna d’oggi che assottiglia / la tua persona come una guaina” (“L’esperimento”, vv. 13-14) e di scomporre “[...] la tua chioma

parigina / troppo raccolta sulle sopracciglia” (vv. 15-16) (secondo la moda alla quale ho precedentemente alluso, che Gozzano sembra non apprezzare) e al posto della gonna da donna matura, quel modello fasciante che mette in mostra le forme femminili, il poeta le chiede di indossare “la gonna di quel tempo” (v. 17, il tempo della gioventù) caratterizzata da motivi giovanili di rombi, ghirlandette e strisce (v. 18). E, in “Un rimorso”, ancora un’altra giovanissima protagonista, la sosia della “piccola attrice famosa” (v. 6), ferita dal comportamento di Gozzano, anche lei bambina che, sull’orlo delle lacrime, tiene il labbro contratto (“[...] sul labbro contratto / la voce a pena s’udi” vv. 7-8) in una chiara espressione infantile di chi sta per scoppiare a piangere, domandando spiegazioni. Tutte queste caratteristiche fisiche, che molte donne di Gozzano sembrano possedere, le possiede anche la donna vera e amata, Amalia Guglielminetti. Nella sua descrizione torna l’ossessione per la bocca femminile, per il capello sciolto e libero dalle costrittive acconciature borghesi, fino anche all’allusione ad un atteggiamento, non più di tanto ambiguo, da sottoposta, lo stesso atteggiamento di Felicita nei confronti dell’Avvocato, lo stesso della “piccola allieva diligente” nei confronti del “sofista schernitore” (“L’esperienza”, vv. 61.62):

“Ho presente anche questo: che avete bei denti e una *bella bocca*, piuttosto grande e fresca e attirante come poche e avete due begli occhi, due occhi di una dolcezza *servile*: gli occhi di colei che si inchina al despote signore e gli tende i polsi febbrili e li vede cerchiati di catene, quasi godendone.

“Vi ho studiata molto. Non ho potuto capire, ad esempio, se, sotto i grandi caschi piumati, alla Rembrandt, che voi prediligete, i vostri capelli siano spartiti alla foggia antica oppure no”.

Nel rapporto tra lui e le sue donne Gozzano vuole detenere un qual certo potere, anche se nella pratica questo non si concretizza. Ormai è manifesto che il tratto tipico della “signorina” borghese risiede nella sua infantilità, dalla quale deriva una inevitabile dipendenza amorosa dal proprio partner più anziano. Tuttavia, Gozzano si rivela poi essere

molto più debole rispetto ai propri modelli femminili così vagheggiati e sui quali pretende di avere una qualche autorità. Il caso più palese si trova in “Invernale”, in cui al pavido poeta che guadagna la riva, si oppone un modello femminile forte di una donna “[...] bella ardita palpitante come / la procellaria che raccoglie il volo” (vv. 35-36), una figura alla quale qualcosa deve la Clizia di “Ti libero la fronte dai ghiaccioli...”.

Le donne golose di Gozzano non conservano nulla della donna della tradizione stilnovistica. L’incipit della lirica “Le golose” è sia una dichiarazione di poetica che una dichiarazione d’amore: Gozzano dichiara di amare tutte le donne intente all’atto di mangiare, un atteggiamento che abbiamo visto contenere numerosi allusioni all’ambito erotico e nel quale sarebbe impossibile immaginare intente Laura, Beatrice o le statuarie “principesse” e “attrici” dannunziane. In “Cocotte” troviamo addirittura una vera “cattiva signorina” (v. 27), la quale dispensa baci ad un Gozzano ancora bambino, il quale nota subito la sua bocca, nuovamente legata ad un concetto freudiano, quello edipico, per cui la bocca di Cocotte è “[...] tanto, tanto / diversa dalla bocca di mia Madre!” (vv. 17-18). Un’altra lirica può essere accostata a “Le golose” per la sua possibile lettura in chiave erotica, seppur in questo caso l’erotismo sia ancor più criptico rispetto a quello di “Le golose”: sto parlando de “L’assenza”. Anche qui l’erotismo è su basi principalmente orali.

La lirica si apre con il riferimento ad un bacio, un bacio di temporaneo addio (un bacio la cui natura non è stata ancora chiarita: la figura femminile in questione è l’amante o la madre?). La donna se n’è momentaneamente andata, ma il poeta ha la certezza che tornerà. Il desiderio di rivederla, la tensione erotica che sembrava essersi conclusa con il bacio è ancora presente in altre forme, che sono quelle proprie della natura:

Mi piego al balcone. Abbandono
la gota sopra la ringhiera.
E non sono triste. Non sono
più triste. Ritorna stasera.

E intorno declina l’estate.

E sopra un *geranio vermiglio*,
fremendo le ali caudate
si libra un enorme *Papilio*...

L'azzurro infinito del giorno
è come una *seta ben tesa*;
ma sulla serena distesa
la luna già pensa al ritorno.

Lo stagno risplende. Si tace
la rana. Ma guizza un bagliore
d'acceso smeraldo, di brace
azzurra: il martin pescatore...
(vv. 9-24, corsivi nostri)

Il primo riferimento erotico, e forse il più manifesto, è il geranio (v. 14). Il fiore del geranio allude alla bocca femminile: come una bocca esso si schiude morbidamente, vermiglio come vermiglie sono le labbra. Il *Papilio*, portatore d'amore, dalle strane enormi quasi umane dimensioni, sugge il polline dalle naturali labbra del geranio, in un bacio ricco di eros. L'impollinazione è di per sé un gesto erotico. La dimensione erotica è nuovamente orale, il succhiare il polline dal geranio è il medesimo succhiare la crema da una pasta. La natura intera sembra in fremente attesa del ritorno dell'amata, "la seta ben tesa" (v. 18) del giorno è quella di un vestito fasciante o di un lenzuolo leggero, e anche il Martin pescatore, come il *Papilio*, è metafora erotica sempre a sfondo orale. Il piccolo uccellino colorato che divora la sua preda nel fiume ripropone lo stesso gesto ambivalente della golosa, il secondo stadio della fase orale che dal succhiare passa al mordere e porta con sé una valenza propriamente distruttiva.

Infine vorrei soffermarmi su un'ultima poesia, anche se di dubbia attribuzione, molto utile per capire l'evoluzione del pensiero e dei sentimenti di Gozzano. "Le non godute", non inserita nel *Colloqui* e pubblicata nel 1911, rappresenta un altro ritratto corale di donne intente in attività quotidiane. Queste signore però non conservano nulla dell'ironica ingenuità infantile delle golose in pasticceria. Tutte

quelle caratteristiche fisiche – i capelli sciolti o legati in trecchine cadenti lungo le orecchie, le efelidi, le gonne con ricami giovanili – e gli atteggiamenti infantili, sono perduti. Queste “Non godute” sono donne mature, passanti baudelairiane², che accendono il desiderio maschile “col baleno degli occhi e del sorriso” (v. 8). Esse si muovono tra la folla senza esserne minimamente contaminate (“serbano come una purezza immune / dalla folla che passa e che le sfiora” vv. 15-16), il loro abito è fasciante, i loro cappelli sono enormi, le loro acconciature seguono “l’antica foggia delle donne greche” (v. 24), talmente strette da appesantire il collo troppo sottile. Esse non sorridono, nessun giulivo atteggiamento ambiguo si addice al loro portamento raffinato. Sono statue nel buio del teatro, sono “creature nomadi” (v. 58), che ingannano gli amanti o non li degnano nemmeno di un saluto. Sono la triste consapevolezza di una vita che se va (Gozzano muore nel 1916) e che non ritornerà, che scivola via come la sabbia chiusa nel pugno d’una mano, così ciò che non si è goduto, ciò che non si è avuto, non si avrà mai e nessuna maliziosa ironia servirà ad esorcizzare la morte imminente.

Bibliografia

- | | | |
|----------------|------|---|
| D’Annunzio, G. | 1993 | <i>Alcyone</i> . Milano: Mondadori. |
| Freud, S. | 2010 | <i>Tre saggi sulla teoria sessuale</i> . Milano: Rizzoli. |

² “La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d’une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l’ourlet ; / Agile et noble, avec sa jambe de statue / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son œil, ciel livide où germe l’ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue” (“Dattorno a me urlava la strada assordante. Alta, sottile, in lutto stretto, maestosa nel suo dolore, una donna passò, sollevando con la mano superba il festone e l’orlo della gonna; / era così agile e nobile, con la sua gamba statuaria... Io bevevo, teso come un folle, nel suo occhio, cielo livido in cui nasce l’uragano, la dolcezza che incanta e il piacere che uccide”). Charles Baudelaire, “A une passante” (“A una passante”) (vv. 1-8). In: *I fiori del male*, con testo a fronte, introduzione di Giovanni Macchia, presentazione di Giovanni Raboni, versione in prosa di Attilio Bertolucci. Milano: Garzanti, 1975:168-171.

- | | | |
|----------------|----------------|---|
| Gozzano, G. | 1980 | <i>Tutte le poesie</i> a cura di Andrea Rocca, "I Meridiani". Milano: Mondadori. |
| Montale, E. | 1997
[1951] | "Gozzano dopo trent'anni." In: <i>Lo Smeraldo</i> , a. V, n. 5, 30 settembre 1951:3-8. Ora in: <i>Sulla poesia</i> , a cura di G. Zampa. Milano: Mondadori, 1997:54-62. |
| Nabokov, V. | 1955 | <i>Lolita</i> . Milano: Adelphi. |
| Petrarca, F. | 2004 | <i>Canzoniere</i> , a cura di Marco Santagata. Milano: Mondadori. |
| Sanguineti, E. | 1977 | <i>Tra liberty e crepuscolarismo</i> . Milano: Mursia. |
| Tasso, T. | 2009 | <i>Gerusalemme liberata</i> , a cura di Franco Tomasi. Milano: Rizzoli. |
| Zatti, S. | 1977 | "Desiderio e rifiuto borghese: due letture gozzaniane." In: <i>Lavoro critico</i> , n. 10, aprile-giugno 1977:103-139. |

NOTES AND GLEANINGS / NOTE E CURIOSITÀ

L'OMBRA DELLA DONNETTA E DEL CAVALIERE

ROBERTO GIGLIUCCI

(Università degli Studi di Roma "La Sapienza")

Abstract:

While humour and laughter can coexist, they are distinct from one another aesthetically. Humour should be considered a stylistic device or an impulse to "realism" as in Rossini's play on the duet Pace e gioia sia con voi in the Barber of Seville. In addition, the humorous and tragic aspects go hand in hand and their relationship in every work should be the subject of careful analysis. Humour as a form of energy is therefore analysed in the Barber of Seville by Rossini by focussing on the main character Figaro, the identification of Figaro with the musician, and the cavatina Largo al factotum with its different sources and variations

Key Words: Riso – comico come funzione stilistica – comico come energia

Il riso è madre del comico ("κωμῳδία [...] ἔχει δὲ μητέρα τὸν γέλωτα"), sentenzia il *Tractatus Coislinianus*, cioè uno dei manoscritti utilizzati per l'ipotetica ricostruzione del perduto secondo libro della *Poetica* aristotelica (Janko, 1984:24 sg.). E sempre si è analizzato il comico nell'arte, e nella letteratura in particolare, partendo dalle analisi del fenomeno del riso, analisi che vanno dall'antichità appunto fino a Bergson, Freud e oltre¹.

¹ Di recente citiamo almeno D'Angeli-Paduano, 1999; Rozik, 2011.

Io proporrei di separare il comico dal riso in ambito estetico: il riso è incontrollabile, inverificabile come reazione *allzumenschlich* dello spettatore, mentre il comico deve avere una consistenza “scientifica” come oggetto di analisi (cfr. il pensiero di Hanslick relativamente alla produzione psichica operata dalla musica, indifferente all’identità musicale stessa). Il comico quindi sarà funzione stilistica, semplice o totalizzante, come nel poema dantesco, oppure impulso realistico o iperrealistico, sarà scatologia ad esempio, oppure finta sublimazione, sarà meccanismo, sarà funzione di morte o di vita, di annullamento o di pienezza ecc. Il tutto totalmente prescindente dall’effetto del riso, che può esserci o meno, ma è fenomeno antropologico non rilevante per lo studio storico-interpretativo dell’opera d’arte. Un esempio dal *Barbiere*: il celebre duetto con l’augurio *Pace e gioia, gioia e pace* è fondato sul comico dell’iterazione sfibrante, efficacissima (nonostante quanto dicesse Stendhal), triplicata rispetto al libretto per Paisiello, mentre in Beaumarchais era soltanto un saluto iniziale non ripetuto. Ebbene, questa considerazione è valida tecnicamente e analiticamente in autonomia dall’effetto sullo spettatore-ascoltatore, che è ovviamente soggettivo. Ho scelto questo esempio, ben chiarito dal Lamacchia (2008), proprio perché è uno degli episodi del *Barbiere* che, credo abbiamo potuto notare tutti, suscita un riso notevole anche e soprattutto in chi magari ascolta l’opera rossiniana per la prima volta (naturalmente concorrono aspetti performativi, la nasalizzazione grottesca della voce da parte del tenore ecc.). Ma questo, ripeto, è un dato *alotrio*, direbbe Croce.

Inoltre il comico e il tragico sono, permettetemi l’onomaturgia, *equalabili* (cioè né perfettamente equivalenti né necessariamente uguali; possono avere un rapporto di compresenza, di contiguità, di allusività reciproca ecc.): tra Silva dell’*Ernani* e Bartolo del *Barbiere* non ci sono vere differenze, le opere vanno *interpretate* nella loro individua natura di unità organiche (*iuxta* De Sanctis). La documentazione più minuziosa, ovviamente, contribuisce all’interpretazione. Filologia e filosofia sono tutt’uno. Ma la *call for interpretation* è identitaria dell’opera d’arte². Per cui alla fine tragico e comico non sono polarità autentiche. Anzi, direi che le opere d’arte riuscite sono sempre inevitabilmente tragicomiche, in un senso tecnico,

² Un modestissimo auto-rimando a Gigliucci, 2014.

almeno. E comunque Platone insegna che non si conosce il tragico (o meglio il serio) se non attraverso il comico: “ἀνευ γὰρ γελοίων τὰ σπουδαῖα καὶ πάντων τῶν [816ε] ἐναντίων τὰ ἐναντία μαθεῖν μὲν οὐ δύνατόν” (Plat., *Leggi*, 7). E inoltre la logica “simmetrica” è sempre presente in un’opera artistica accanto a quella “asimmetrica”, per usare la nota terminologia di Matte-Blanco. O, per andare sul “leggero”, basti citare la celebre battuta di Figaro nel I a. sc. II del *Barbier* di Beaumarchais: “Je me presse de rire de tout, de peur d’être obligé d’en pleurer” (Beaumarchais, 1988:295 e n. p. 1316).

Interessiamoci brevemente al comico come energia. Pensiamo al classico modello rinascimentale quale il *Gargantua*³. Il flusso incontenibile (come quello della diarrea, si rammenti il poema medievale satirico *Audigier*) è il prorompere comico della parola. Analogamente per la parola intonata, per il canto. La comicità di situazione si fa tutt’uno con questo flusso, per cui risulta quasi indistinguibile dall’eruzione sonora (casi archetipici dei finali delle *Nozze di Figaro*). È la perfezione, come per Aristotele la coincidenza di περιπέτεια ed ἀναγνώρισις. La conoscenza dell’evento è conoscenza musicale, senza tregua, quasi senza respiro. Fino alle culminazioni, appunto, come il finale primo del *Barbiere* o quello dell’*Italiana*, il cui “vā sossopra il mio cervello” sarà poi riecheggiato ritmicamente (semiminima col punto – serie di crome), almeno nell’attacco, da Mercadante nel *Contrassegno* (1828):



Fonte: IMLSP

³ Raffinata l’applicazione del metodo bachtiniano al comico rossiniano in Gallarati, 1999, ultimo capitolo.

“Nël confuso mio cervello | mille idee vo ruminando” ecc. fino a chiudere con uno sperimentato: “si riduce ad impazzar”. Si rammenti che l’opera di Mercadante è una ripresa del *Contraccambio*, sempre sul libretto squisito di Sterbini (Roma, Puccinelli, 1819, musica del Cordella) il quale aveva forse anche tradotto la fonte francese in prosa di Alexandre Duval nella *Rappresaglia o Il Contraccambio* (pubblicato su *Repertorio Teatrale*, I. Roma: Puccinelli, 1818). Il testo di Duval, *Le faux Stanislas*, viene librettato anche da Felice Romani (1818) e più tardi sarà il testo per la seconda, sfortunata opera verdiana, come è noto. Qui la stretta del finale primo (“Affidiamo alla mente reale”) è ormai anni luce dalla follia organizzata di Rossini: il comico energetico tentato dal primissimo Verdi ha già introiettato una forma “etica”, per dirla in sintesi estrema.

Nel *Barbiere* il punto di partenza (differito dopo una ricca e già movimentata “introduzione”) da cui non si può tornare indietro è il “Largo al factotum”. Non sarà un *factotum* nel senso di risolutore, ma comunque Figaro è l’anima dell’opera, l’anima del comico come energia, per ogni ascoltatore dal 1816 a oggi. L’identificazione di Rossini stesso con Figaro, proposta e molto discussa e financo derisa, non è poi così assurda, se ad esempio leggiamo nelle trionfali lettere alla “mammona” da Roma un’espressione come “Tutti mi vogliono” [...]⁴.

All’interno dell’energia epitomata nella cavatina del barbiere c’è da notare un particolare che chiameremmo approssimativamente “sinistro” (come la *passion predominante* dell’aria del catalogo mozartiana con fugace viraggio in re minore?). Si tratta dei quattro versi che sulla partitura autografa⁵ (nell’ambito tonale del do minore) così suonano:

V’è la risorsa
Poi del mestiere
Con la donnetta
Col cavaliere...

⁴ Missiva del 26 giugno 1815, in Rossini, 2004:82.

⁵ Riproduzione fotomeccanica con introduzione di Philip Gosset. Lucca: Libreria Musicale italiana, 1993.

Sterbini scriveva, come si evince dalla *princeps* Roma Puccinelli 1816:

Se poi mi capita
Il buon momento...
Nel mio mestiere
Vaglio per cento...

La fonte, come ha individuato Lamacchia, è in un libretto di G. Caravita, *Il matrimonio per susurro* (Lisbona 1803, con rielaborazioni successive)⁶, dove risaltano i seguenti versi finali della cavatina del parrucchiere Cicala:

noi siamo comodi
per certi impicci...
per noi soddisfansi
certi capricci...
Ma zitto là!
Non lo permette
la civiltà.

Insomma, il motivo licenzioso del ruolo di mezzano è mica tanto velato in Sterbini e, prima, ancor meno in Caravita⁷; si fa poi esplicitissimo e sfrontato nel testo della partitura rossiniana. Come e dove possa aver agito la censura o autocensura non saprei dirlo; certo il passo del *Barbiere* conosce varianti molteplici nel tempo e nelle ristampe. Vediamone alcune⁸:

Firenze 1816: come partitura

⁶ Lamacchia, 2008:116 sgg.; Christen, 1998:16–18. Cfr. pure Lamacchia, 2010:57-66.

⁷ Beaumarchais vi faceva accenno in uno scambio di battute fra Bartholo e Figaro (a. III sc. v) in Beaumarchais, 1988:332.

⁸ Per le altre due edizioni romane identiche datate 1816 ma riconducibili a riprese seguenti cfr. Macchione, 2006:261-271. I dati dettagliati dei libretti citati, di cui si indica la data di rappresentazione che spesso *e silentio* è anche quella della pubblicazione, si trovano nell'imprescindibile sito dell'Università di Bologna Corago.

Bologna 1816: come partitura
Milano 1817: *def.*
Venezia 1817: come partitura
Milano 1818: come partitura
Barcellona 1818: come partitura
Modena 1818: come partitura
Verona 1818: come partitura ma con var.:

Colla Signora
Col Cavaliere...

Milano ed. Dova 1818: *idem*
Lodi 1819: *idem*
Milano 1820: *def.*
Pavia 1820: come partitura
Bergamo 1822: *def.*
Vienna 1823: *def.*
Paris 1824 ediz. bilingue: come partitura; traduz. franc.:

Je puis aussi me rendre utile aux chevaliers, aux belles
dames

New York 1825, ediz. bilingue, come partitura; traduz. ingl.
ampliata:

And that's what more, I tend a score
Of lords and ladies fair,
With braids and box, I dress their locks,
And clip young master's hair.

London 1826, ediz. bilingue, come partitura; traduz. inglese:

Then there are the snug
Perquisites of business,
With gay damsels,
With cavaliers.

Torino 1833: *def.*

Saltiamo a tempi ulteriori, e troviamo ancora sorprese:

Lodi 1894, con var.:

V'è la risorsa – poi del mestiere
Col zerbinotto – col cavaliere

Milano, Ricordi 1900 ca.: *def.*

Milano, Sonzogno, 1900: *def.*

Insomma, questo accorciato quadro sottolinea che l'imbarazzo per la famosa quartina semi-recitata della donnetta e del cavaliere perdura quanto meno per un secolo. Ciò significa che qui la musica vuole essere meno comica perché vira in minore (con le sue piccole micro-escursioni armoniche inquietanti e ibericheggianti)? Questa sarebbe una considerazione ridicola non solo per un musicologo, ma anche per un profano come me. Che maggiore e minore indichino gioia e dolore rispettivamente può sostenerlo ancor oggi giusto un Peter Kivy (2007 [2002]:54 sgg.). Il comico della quartina insinuante che interrompe il flusso, prima della ripresa del do maggiore, è un comico diverso, che perfeziona il resto della cavatina, è uno dei componenti del pezzo pluritematico di Figaro ed inocula nel comico energetico un comico "disonesto", per usare un'altra qualificazione di massima.

Sarà anche qui uno dei motivi del successo del *Barbiere*? Cioè che non si tratti di un'opera buffa tradizionale, tutta meccanismo a orologeria e gloria di invenzione musicale, ma di una storia tanto classica (*plautinische*) quanto ignobile, in cui tutti sono colpevoli e riprovevoli, vecchi e giovani, e in cui tutto però va come deve andare? Con la memoria filogenetica (onore a Sterbini) delle vecchie infoiate dell'opera barocca rivivente nell'aria di Berta, anche lei quindi umana, un po' laida, come il vecchio tutore che vuole nel proprio letto la pupilla. Ecco forse il comico del *Barbiere*: energia e depravazione. Lungi dal semiserio di *Torvaldo* e della *Cenerentola*, ma anche da un buffo puro e ideale: un comico la cui inesausta dinamica non risparmia nel suo *shaker* neppure la morale.

Bibliografia

- Beaumarchais, P.-A. 1988 *Œuvres*. A cura di Pierre e Jacqueline Larthomas. Paris: Gallimard, 1988.
- Christen, G. 1998 “Cicala als Pate von Figaro (und Malatesta)? Über ein kompliziertes librettistisches Beziehungsgeflecht.” *La Gazzetta*, 8, 1998:16-18.
- D’Angeli, C. e Paduano, G. 1999 *Il comico*. Bologna: Il Mulino.
- Gallarati, P. 1999 *L’Europa del melodramma. Da Calzabigi a Rossini*. Torino: Dell’Orso.
- Gigliucci, R. 2014 “Music and Poetry: A Call for Interpretation.” *Humanitas*, 66, 2014:407-419.
- Janko, R. 1984 *Aristotle on Comedy. Towards a reconstruction of “Poetics” II*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.
- Kivy, P. 2007 [2002] *Filosofia della musica. Un’introduzione*. A cura di Alessandro Bertinetto. Torino: Einaudi.
- Lamacchia, S. 2008 *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame del «Barbiere» di Rossini*. Torino: EDT.
- 2010 *I “cugini” parrucchieri italiani di Figaro*. In: Reto Müller e Albert Gier (a cura di), *Rossini und das Libretto*. Leipzig: Universitätsverlag, 2010.
- Macchione, D. 2006 “Strumenti della ricerca storica. Gli «altri» libretti: *Il barbiere di Siviglia* a Roma dopo il 1816.” In: *Rivista Italiana di Musicologia*, 41, 2006, 2:261-271.

- Rossini, G. 2004 *Lettere e documenti, IIIa, Lettere ai genitori: 18 febbraio 1812 – 22 giugno 1830*. A cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni. Pesaro: Fondazione Rossini.
- Rozik, E. 2011 *Comedy. A Critical Introduction*. Brighton – Portland – Toronto: Sussex Academic Press.

BOOK REVIEWS / RECENSIONI

**GANDOLFO CASCIO, *Un'idea di letteratura nella "commedia"*.
Roma: Società Editrice Dante Alighieri, 2015.**

Scrivere un libro su Dante, in particolare sulla *Commedia* è una sfida, soprattutto per la quantità di studi presenti sul poeta toscano e sulla sua opera principe. *Un'idea di letteratura nella "Commedia"* di Gandolfo Cascio, docente di Letteratura italiana e Traduzione all'Università di Utrecht, è un libello intelligente che, proponendo una lettura trasversale delle prime due cantiche del poema, attraversa la moltitudine di saggi danteschi con leggerezza. Il riferimento metodologico dello studioso è Gianfranco Contini e la sua opera *Un'idea di Dante. Saggi danteschi (1976)*, nel "tentativo, forse scapestrato, di saldare il debito con il gran filologo", da cui ha appreso un metodo e ha sviluppato "l'interesse per un tema centrale della *Commedia*: la letteratura stessa" (9).

Consapevole della sterilità e della superficialità di alcuni commentatori, Cascio ha voluto "presentare in modo strutturato e coerente la concezione morale della letteratura" (9) e si è servito a tale scopo di sei "concetti" (guida, gruppo, imitazione, consolazione, patria, metamorfosi) che sono tra loro irrelati e definiscono il titolo di ciascuno capitolo.

Nel primo, "*aiutami da lei*": *la letteratura come guida*, la letteratura (e in particolare la poesia) appare "non un fine estetico da raggiungere, ma un mezzo per arrivare a migliorarci o, in termini medievali, 'salvarci l'anima'" (17). Per comprendere meglio questa teoria, lo studioso illustra meglio il ruolo generale dei letterati nel contesto dell'opera e l'importanza del dialogo letterario quale occasione di confronto, in cui il "logos", nel suo significato etimologico originario, si pone a pilastro della *Commedia*. Questo capitolo, dunque, da cui emerge un approccio alle cose fondato sulla ragione e in cui viene definito il ruolo delle guide dantesche, è una sorta di summa che anticipa lo svolgimento dello studio, finalizzato in un certo senso a riconoscere la piena supremazia alla poesia e a Dante

stesso quale poeta moderno. Nell'avanzamento dantesco, inteso come recupero della ragione che verrà successivamente superata, "almeno fino alla fine della seconda cantica – ovvero in quella parte della *Commedia* tutta dedicata all'uomo e alla sua esperienza sulla terra – la poesia viene sfruttata e additata come il mezzo più efficace non solo per il suo potere consolatorio, ma per la sua capacità naturale di formare l'animo" (31).

Nel secondo capitolo, *La "bella scola": la letteratura come gruppo*, l'attenzione dello studioso si concentra sul IV canto dell'Inferno e in particolare sull'incontro di Dante con gli "spiriti magni", tutti scrittori che, fatta eccezione per Omero, "Dante ha molto frequentato e che ha provato ad imitare" (38), e da cui "viene accolto benevolmente, grazie alla raccomandazione di Virgilio" (59). Ciò – nota Cascio – significa riconoscimento pacato del valore poetico del fiorentino oltreché un atto di fiducia nei confronti dei suoi intenti. L'accento viene posto sul rituale di iniziazione che avviene attraverso il saluto, un gesto emblematico, sul piano etimologico (*salus*), su quello sociale e su quello biografico, con il rimando al saluto concesso e poi negato da Beatrice nella *Vita Nova*. Ciò che conta, però, qui come altrove nel *De vulgari eloquentia* e nelle liriche dantesche, è il fatto che "l'Autore esperisca la letteratura come comunanza, come un circolo di amici" (43), e che il suo ruolo non sia tanto quello di superare l'antico, ma quello invece di integrare la letteratura classica alla nuova sensibilità cristiana. Si tratta di un'idea di letteratura – e di nuovo soprattutto di poesia – sincronica e dinamica, oltreché personale ed elitaria.

La lettura proposta da Cascio si inoltra progressivamente nell'Inferno e con il terzo capitolo, *"Non è Francesca": la letteratura come imitazione*, ci troviamo nel V canto. Oltre a presentare in modo chiaro e fruibile il girone dei lussuriosi con debiti riferimenti sia alla critica dantesca sia al contemporaneo contesto stilnovistico, ciò che colpisce è la rilettura che lo studioso ci fornisce di Francesca, che "non è solamente figura di se stessa ma è figura dello stesso Dante fino al momento del suo viaggio ultramondano", e del canto stesso, definibile "autobiografico", non "nella specificità della vicenda ma nella relazione tra libro e lettore, uomo e letteratura" (66).

Il quarto capitolo, *"L'amoroso canto": la letteratura come consolazione*, segna il passaggio al Purgatorio e, attraverso l'incontro

con Casella, alla funzione di sostegno della poesia, destinata alla consolazione, contrapposta invece, come la filosofia di Severino Boezio, al “rigore etico di Catone cui è affidato un ruolo disciplinare” (79). E significativo, a tale proposito, è il fatto che nei canti successivi la parola “conforto” venga “coerentemente utilizzata per sostituire il nome di Virgilio nella sua funzione di scorta” (79).

Il viaggio procede nel capitolo successivo, “*Loco certo non c’è posto*”: la letteratura come patria, che si concentra su una triade di canti purgatoriali, il VI, il VII e l’VIII, e sul concetto di poesia quale patria, anche e soprattutto dal punto di vista linguistico. L’incontro con Sordello, emblema di una sorta di inclusività della lingua, esemplifica un ideale già espresso da Dante nel *De vulgari eloquentia*: “il volgare, allora, deve formarsi su criteri di partecipazione, di comparazione e di selezione dei diversi idiomi volgari, dove esempi d’eccellenza sono la Scuola federiciana e la poesia di Guinizzelli” (86). La scelta di Sordello sarebbe, dunque, in questo senso, funzionale all’intento salvifico della *Commedia*: il personaggio, nel quale e con il quale “s’invera pienamente una rappresentazione autorevole della poesia o, almeno, di quella comunità più ristretta ma consapevole del suo [della poesia] significato etico” (87), va considerato sia come poeta sia come politico. E la poesia diviene, in questo senso, un luogo che accomuna Sordello e Virgilio a Dante, e anticipa, nelle tematiche politiche, la poesia civile italiana da Petrarca a Pasolini.

L’ultimo capitolo, “*I dolci detti*”: la letteratura come metamorfosi, non ci porta al di là del Purgatorio; si concentra, piuttosto su questa cantica, quella che celebra la poesia, e nella quale Dante decide, dopo gli incontri con Sordello e con Casella, di “approfondire la propria riflessione letteraria attorno ad alcune questioni” (99). Ciò avviene soprattutto nei canti XXI-XXVI, dalla metamorfosi di Forese Donati alla celebrazione di Arnaldo Daniello e di Guido Guinizzelli. Se in questi passi viene definito il compito di poeta quale scrivano, vale a dire colui che annota e dà forma attraverso i segni della scrittura, ciò che importa è il fatto che Dante, nel conferire ad Arnaldo e a Guinizzelli il primato della poesia moderna, rispettivamente forestiera e nostrana, confermi che “nessun autore nasce da se stesso”, e proprio in virtù di tale confessione sincera, se ne liberi “pienamente e in modo

affatto trasparente” e si prepari così, a lasciare Virgilio e a salire in cielo (121).

Sono parecchie, dunque, le questioni affrontate da Cascio in questo libello che supera di poco le cento pagine; tuttavia esse sono affrontate in modo preciso da un lato, mediante continui riferimenti intertestuali in nota sia alle fonti filosofiche e letterarie dantesche sia alle altre opere dantesche (la *Vita Nova* e il *De vulgari eloquentia* in particolare), e, dall’altro, in una prospettiva dinamica che mette Dante in relazione alla letteratura italiana del suo tempo (in particolare la poesia stilnovista), a quella tedesca e russa dei secoli successivi e, soprattutto alla nostra tradizione pittorica (da Michelangelo a Caravaggio).

In altre parole lo studioso, servendosi della sua vasta competenza sia in ambito letterario, sia in ambito artistico, ci offre una lettura personalissima dell’autore fiorentino e ci consente di rileggere la *Commedia* con gli occhi dei moderni ma nel rispetto del periodo storico in cui è stata composta.

Mara Boccaccio
(University of Cape Town)

BOOKS RECEIVED / LIBRI RICEVUTI

- Federico della Corte *Come ombre vivaci sullo sfondo. Studio su “La bella di Lodi” di Alberto Arbasino*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2014.
- Giancarlo Fre *The Operatic Kitchen. Music and Food in Emilia-Romagna*, translated by Margherita Spinazzola, Regione Emilia-Romagna, Assessorato all’Agricoltura, Istituto per i beni artistici culturali e naturali, 2014.
- Marco Santagata *Pastorale modenese: Boiardo, i poeti e la lotta politica*, Bologna, Il Mulino, 2016.
- Marco Santagata *Dante: The Story of His Life*, translated by Richard Dixon, Harvard University Press, 2016.
- Patrizia Farinelli (a cura di) *Bontempelliano o plurimo? Il realismo magico negli anni di “900” e oltre*, Atti della Giornata internazionale di studi (Lubiana 14 maggio 2013), Firenze, Le Lettere, 2016.
- Luigi Robuschi *Il dialogo politico di Giovanni Maria Memmo*, Roma, Aracne, 2017.

CONTRIBUTORS / COLLABORATORI

DAVIDE ARRIGONI graduated in Foreign Languages and Literatures (English, Portuguese, Spanish, Romanian) at the University of Milan with a thesis in translation criticism entitled *Cesare Pavese traduttore di William Faulkner: The Hamlet (1940) and Il borgo (1942)*. His interests range from translation studies, comparative literature and literary theory to language teaching methods and linguistics. He has co-operated with the former Romanian language instructor (Valentina Negrițescu) at the University of Milan in publishing books for learners of Romanian and Italian, such as *Grammatica romena* (Milano: Hoepli, 2009/2015), *I verbi romeni* (Milano: Hoepli, 2011) and *Italiano per romeni* (Milano: Hoepli, 2012). He works as a copy editor, proof-reader and translator (mainly from Romanian and English into Italian). His latest translation is: Liviu Rebreanu, *Adamo ed Eva* (Milano: Rediviva Edizioni, 2015).

ILARIA BATASSA holds a Ph.D. in Italian Studies from the University of Rome “Tor Vergata”. Her research interests include Alberto Savinio, Lorenzo Montano, Dino Buzzati, Giacomo Leopardi, Giovanni Boccaccio, Prospero Viani and Guido Morselli. She is currently working at the University of Rome “Tor Vergata”, the University of Dalarna, as well as the Verona’s City Library for the arrangement of the archival material by Lorenzo Montano.

ROBERTO GIGLIUCCI (M.A., Ph.D.) studied Italian at “Sapienza” University of Rome, where has working as Assistant Professor since 2005 and now as Associate Professor of Italian Literature. His research topics are in the field of: Medieval and early-modern Italian literature; Renaissance and Baroque literature, music and drama; Twentieth-century Italian prose, poetry and criticism. His research interests include: The analysis of literary themes, amongst which “death”; The rhetoric of love; The concept of “Melancholy” and its

development through the centuries; The icons of Baroque lyric poetry related to the birth of Modernity; Paradox, oxymoron, antithesis, and *evidentia* (hypotyposis) in ancient and modern literature.

ELENA SANTAGATA achieved her BA in Italian Studies at the University of Pisa, with a thesis about the influence of Ludovico Ariosto's *Orlando Furioso* on the works of Italo Calvino. Currently she is completing a MA in Italian Language and Literature at the University of Bologna.

RANIERO SPEELMAN (M.A., Ph.D.) studied Italian and Humanistic Latin at Leyden University and has been working since 1986 at Utrecht University as Assistant Professor. He is a specialist on Renaissance culture as well as on travel literature and Italian literature. He translated works by Ugo Foscolo, Primo Levi, Claudio Magris and other contemporary Italian authors and published books, critical text editions and articles on Pietro Della Valle, Primo Levi and others.

INFORMATION FOR CONTRIBUTORS / INFORMAZIONI PER I COLLABORATORI

Italian Studies in Southern Africa is published bi-annually and aims at providing a forum for academic discussion on all aspects of Italian culture. The journal features articles on the Italian language and literature and, since it is one of the primary aims of the journal to foster multi- and interdisciplinary study and communication, contributions are invited from all writers interested in Italian culture, irrespective of their specific disciplines. Contributions of a less theoretical nature which provide an insight into Italian culture, especially as it manifests itself in Southern Africa, will also receive attention.

Each article will be critically evaluated by two referees. Notice of acceptance or rejection will be communicated in writing to the author with reasons for the readers' decision.

Copyright on all published material is vested in A.P.I. When submitting an article for publication in *Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica nell'Africa australe*, the author automatically accepts the following conditions: 1. If published, all copyrights on the article are ceded to A.P.I.; 2. The article has not been published nor is in the process of being published anywhere else.

Contributors must seek the Editor's permission when a reprint of an article is envisaged. The Editor reserves the right to amend the phrasing and punctuation of any article as may be deemed necessary.

Opinions expressed in contributions are those of the authors, and are not necessarily endorsed by the Editor, the Editorial Board or by A.P.I.

Guidelines

- Contributions in Italian or in English should be submitted preferably as an e-mail attachment in Microsoft Word format. The text of the manuscript must be preceded by a brief summary (approx. 10 lines) in English for Italian texts and in Italian for English texts.
- Although longer articles may be considered for publication, a length of 7 000 words (about 15 printed A4 pages) is set as general guideline.
- The article should be supplied with a cover page on which only the title of the article, the author's name and address and professional affiliation appear. The article itself should then start on the subsequent page, with the title and summary (about 100 words).

Manuscripts that do not adhere to the house style of the journal will not be considered.

Style Sheet

- **Typescripts**, in their **final** draft, should have double spacing and occupy one side only of a page of about 2000 strokes (about 30 lines of 65 strokes each). It should be clear from the manuscript which words or parts of the text are to be set in italics, in block capitals or in small print.
- **Quotations** in the body of the text longer than 5 lines should be indented and in single spacing. Omitted text should be indicated by an ellipsis (three dots in square brackets). The corresponding numbers are affixed as superscripts, without parentheses **after** the full stop. References should be in brackets and follow the punctuation.
- **Bibliographical details** of references should be provided either in the bibliography or in footnotes. The bibliography, if used, should be arranged alphabetically, as follows:

Holland, N.N. 1979 *Psychoanalysis and Shakespeare*. New York: Octagon.

Massimo, J.L. 1970 "Psychology and gymnastics." In: George, G. (ed.) *The magic of gymnastics*. Santa Monica, Calif.: Sundby 4 Publications: 31-33.

Potter, A.M. 2010 "Religion and the literary critic." *Literator*, 10(1):66-76. April.

Pratt, M-L. 1977 *Toward a speech act of literary discourse*. London: Indiana University Press.

- **Titles of publications and journals** are given in italics. No quotation marks are used with titles of journals. In the case of journal articles, articles from newspapers and contributions in collections the relevant page numbers should be quoted. The abbreviated Harvard method of reference should be used.
- **References in the text** are done as follows: Anderson (1982:305) or (Anderson, 1982:305)

- **Footnotes.** The number (without brackets) should be put to the left of the punctuation mark as a superscript. The footnotes (with indication of the number) should appear on the same page (not at the end of the text) and in single spacing. The numbering of footnotes in the text should be consecutive.

Contributors are encouraged to preserve a copy of the manuscript since the publisher is not responsible for loss of, or damage to, typescripts submitted to this journal. No material submitted to the journal will be returned.

Contributors attached to a South African academic institution receiving DHET research funding are charged R120-00/page as page fee for their articles.

Contributions and correspondence for the Journal to be sent to the Editor:

Prof Anna Meda	Tel. +27- 823982129
P.O. Box 786501	Fax +27- 866481476
Sandton 2146	E-mail: segreteria.issa.sa@gmail.com
RSA	

PRICE LIST: Annual Subscriptions 2016

Printed version

South Africa

R90.00 (RSA, individuals)

R180.00 (RSA, institutions)

R 0 (members of the Association of Professional Italianists)

All other countries

US\$50 (abroad, individuals)

US\$60 (abroad, institutions)

US\$0 (members of the Association of Professional Italianists)

Postage fees not included.

Price per single issue:

South Africa

R45.00 (individuals)

R90.00 (institutions)

All other countries

US \$35 (individuals and institutions)

Postage fees not included.

Online version (A.P.I. web)

R135.00 (US\$10) for each article

Payments may be made directly online.

Find all information on <http://api.org.za/issa-2/subscription> (in English)
or <http://api.org.za/issa/tariffe-abbonamenti> (in Italian).

Alternatively, payments may be made also electronically:

Electronic payments and orders:

ASSOCIATION OF PROFESSIONAL ITALIANISTS

ABSA Bank

Bank Account No: 9056609619

Sandton Branch

Branch Code: 63 200 5

Swift Code: ABSA ZA JJ

Electronic order files to be sent to:

Hon. Treasurer, Mrs A. Poeti, email: alida.poeti@api.org.za

A.P.I.
PUBBLICAZIONI / PUBLICATIONS
ATTI / PROCEEDINGS

- 1) **XIII Convegno Internazionale/International Conference:**
Antichi moderni. Gli apporti medievali e rinascimentali all'identità culturale del Novecento italiano/The contribution of Middle Ages and Renaissance to Italian cultural identity in the 20th century (Città del Capo/Cape Town, 4-5 Settembre/September 2014).
Numero speciale/Special issue, vol. 28, no 2 (2015). Articoli scelti tra le relazioni presentate al convegno/Selected articles from the papers presented at the conference.
- 2) **XII Convegno Internazionale/International Conference:**
Finis Terrae Finis Mundi. L'Apocalisse nella cultura e nella letteratura italiana/The Apocalypse in Italian culture and literature (Durban, 26-27 Settembre/September 2013).
Numero speciale/Special issue, vol. 27, no 2 (2014). Articoli scelti tra le relazioni presentate al convegno/Selected articles from the papers presented at the conference.
- 3) **XI Convegno Internazionale/International Conference:**
Tempo e spazio nella cultura italiana e oltre/Time and space in Italian culture and beyond (Città del Capo/Cape Town, 7-9 Settembre/September 2000).
Numero speciale/Special issue, vol. 14, no 2 (2001). Articoli scelti tra le relazioni presentate al convegno/Selected articles from the papers presented at the conference.
- 4) **Identità e diversità nella cultura italiana**
Identity and Diversity in Italian Culture
- 5) **Power and Italian Culture and Literature**
Proceedings of the IX International API Congress (Johannesburg, 1995).

Potere cultura e letteratura italiane
Atti del IX Congresso Internazionale dell'API (Johannesburg, 1995).

- 6) **Immagini letterarie italiane della donna / Immagini dell'Africa nella letteratura italiana**
Atti dell'VIII Congresso Internazionale dell'API (Città del Capo, 1993).

Italian Literary Images of Woman / Images of Africa in Italian Literature

Proceedings of the VIII International API Congress (Cape Town, 1993).

- 7) **Novella e racconto nella letteratura italiana**
Atti del VII Congresso Internazionale dell'API (Pretoria, 1991).

Novella and short story in Italian Literature

Proceedings of the VII International API Congress (Pretoria, 1991).

- 8) **I minori**
Atti del VI Congresso Internazionale dell'API (Johannesburg, 1989).
Questi Atti sono usciti in un numero speciale doppio della rivista (n.4/1990 - n.1/1991).

The minor writers

Proceedings of the VI International API Congress (Johannesburg, 1989).
These Proceedings have appeared in a special double issue of this journal (n.4/1990 - n.1/1991).

- 9) **Letteratura e mitologia / Rapporto fra la letteratura e le altre arti**
Atti del V Congresso Internazionale dell'API (Città del Capo, 1987).

Literature and Mythology / The Relation between Literature and the Other Arts

Proceedings of the V International API Congress (Cape Town, 1987).

- 10) **Atti del IV Congresso dell'API** (Grahamstown, 1985).
Proceedings of the IV API Conference (Grahamstown, 1985).

- 11) **Atti del III Convegno dell'API** (Johannesburg, 1983).
Proceedings of the III API Conference (Johannesburg, 1983).

- 12) **Atti del II Convegno dell'API** (Pretoria, 1982).
Proceedings of the II API Conference (Pretoria, 1982).

- 13) **Atti del I Convegno dell'API** (Johannesburg, 1981).
Proceedings of the I API Conference (Johannesburg, 1981).

ASSOCIAZIONE PROFESSORI D'ITALIANO / ASSOCIATION OF PROFESSIONAL ITALIANISTS

EXECUTIVE COMMITTEE 2017

President	Dr Anita Virga (Wits)
Vice President	Dr Giovanna Sansalvadore (UNISA)
Hon. Treasurer	Mrs Alida Poeti
Hon. Secretary	Mr Christopher Fotheringham (Wits)
Editorial Committee	Prof. Anna Meda (UNISA)
Members' Representative	Dott. Enrico Trabattoni (Educational Director, Consulate General of Italy, Johannesburg)

The purpose of A.P.I. (Association of Professional Italianists/Associazione Professori d'Italiano), established in 1981, is to promote cultural exchanges and discussions on didactic and literary topics concerning the preservation and teaching of the Italian language and literature in Southern Africa both at school and university level, and to keep abreast with international developments in this field.

Congresses and Round Tables alternate every second year at various universities and cultural associations where Italian is taught. All teachers and students of Italian, as well as anybody interested in Italian culture are invited to participate.

Membership fees are as follows:

RSA	R150 (Ordinary members) R100 (Students)
Abroad	US \$50 (Ordinary members) US \$25 (Students) US \$60 (Institutions)

Membership fees include subscription to this journal and are payable by the 28th February.

All enquiries about the Association and applications for membership and remittances should be sent to The Hon. Treasurer, Mrs A. Poeti, e-mail: alida.poeti@api.org.za.

For more information on the Association go to www.api.org.za. You can also find it on Facebook (<https://www.facebook.com/api.org.za>) and Wikipedia (https://en.wikipedia.org/wiki/Italian_studies).

To contact the association write to api@api.org.za.