



# TESTO A FRONTE 57

secondo semestre duemiladiciassette

## *Comitato direttivo*

Franco Buffoni, Paolo Giovannetti, Paolo Proietti, Gianni Puglisi

## *Comitato scientifico*

Antonella Anedda (USI - Università della Svizzera Italiana, Lugano),  
Friedmar Apel (Universität Bielefeld),  
Jacob Blakesley (University of Leeds),  
Gandolfo Cascio (Universiteit Utrecht),  
Daniela Cardini (Università IULM, Milano),  
Ilenia De Bernardis (Università IULM, Milano),  
Gabriele Frasca (Università Federico II, Napoli),  
Domenico A. Ingenito (University of California, Los Angeles),  
Giulia Lanciani (Università Roma Tre),  
Valerio Magrelli (Università di Cassino),  
Anna Manzato (Università IULM, Milano),  
Paola Maria Minucci (Università La Sapienza, Roma),  
Simona Moretti (Università IULM, Milano),  
Uberto Motta (Université de Fribourg),  
Fabio Pusterla (USI - Università della Svizzera Italiana, Lugano),  
Luigi Russo (Università di Palermo),  
George Steiner (University of Cambridge),  
Pietro Taravacci (Università di Trento),  
Lawrence Venuti (Temple University, Philadelphia),  
Fabio Zinelli (École Pratique des Hautes Études, Paris)

Numero 57  
Ventottesimo anno  
secondo semestre duemiladiciassette



Direttore responsabile  
Franco Buffoni

Capo redattore  
Edoardo Zuccato

Redazione  
Ambra Celano, Francesco Fava, Eleonora Gallitelli, Roberta Iadevaia, Francesco Laurenti,  
Filippo Pennacchio, Maria Elisa Salemi, Laura Sica, Federica Vincenzi  
e-mail: testoafrente@iulm.it

Autorizzazione n. 877 del Tribunale di Milano  
del 14-12-1989

Redazione e Amministrazione:  
Marcos y Marcos, via Piranesi 10, 20137 Milano  
telefono: 02 29515688  
sito internet: www.marcosymarcos.com  
e-mail: lettori@marcosymarcos.com

Abbonamento annuo  
Italia euro 40,00  
Europa euro 55,00

Bonifico bancario sul conto IBAN IT39G053870179900000370048  
SWIFT BPMOIT22  
intestato a Marcos y Marcos  
Via Piranesi 10, 20137 Milano

Gli abbonamenti decorrono dal gennaio di ogni anno.  
L'abbonamento nel corso dell'anno dà diritto a ricevere il numero arretrato.



“ANNI DI LETTERATURA. STUDI SU SERGIO PAUTASSO”  
ATTI DELLA GIORNATA DI STUDI  
(MILANO, UNIVERSITÀ IULM, 23 FEBBRAIO 2017)  
a cura di Paolo Giovannetti

PREMESSA	5
1. IL CRITICO LETTERARIO	7
Paolo Giovannetti <i>Sergio Pautasso e la narrativa dell'Ottocento</i>	9
Silvio Ramat <i>Sergio Pautasso “in ammirazione”. Da Vittorini e Pavese a Luzi e Bo</i>	19
Alberto Cadioli <i>Pautasso e il romanzo del Novecento, fra attività critica e lavoro editoriale</i>	33
Edoardo Zuccato <i>Sergio Pautasso e la poesia italiana del secondo Novecento</i>	47
2. L'UOMO DI EDITORIA	63
Andrea Kerbaker <i>Viaggio tra i libri e le carte Pautasso</i>	65
Luca Gallarini <i>Sergio Pautasso a “Porto Riz”</i>	77
Guido Andrea Pautasso <i>Sergio Pautasso e il segreto di Fantozzi</i>	87
3. IL TRADUTTORE	105
Silvia Zangrandi <i>Sergio Pautasso traduttore di Georges Perec.</i> <i>Tra le carte preparatorie di Pensare/Classificare e Storia di un quadro</i>	107
Marisa Ferrarini <i>I 53 giorni di Sergio</i>	123

Ivan Romanov <i>Poesie dall'ospedale psichiatrico</i> a cura di Bruno Osimo	129
Marialuisa Bignami <i>Artusi English'd</i>	149
Ralph Pite <i>Vacanze romane</i> a cura di Vincenzo Salerno	157
QUADERNO DI TRADUZIONI – POESIA	171
E. Zuccato / C. Le Blanc; G. Caproni / M. Ayton e G. Rinaldini; R. Berengarten / S.M. Casella; K. Jamie / G. Sensi; L. de Góngora / V. Nardoni; F. Lainšček / M. Degnanutti	
QUADERNO DI TRADUZIONI – PROSA	189
Yitskhok Leybush Peretz / Davide Astori	
RECENSIONI	207
F. Buffoni / G. Cascio; Federico Condello, Andrea Rodighiero / V. Salerno	
SEGNALAZIONI	213
a cura di Edoardo Zuccato	

**“Dietro ogni libro tradotto c'è un traduttore.  
Cita sempre il suo nome, rispetterai un suo diritto”.**

«Testo a fronte» condivide la campagna dell'Associazione Italiana Traduttori e Interpreti per la dignità dei traduttori.

Dalla Legge sul diritto d'autore n. 633 del 22 aprile 1941 e successive modificazioni:

Art. 4 – Senza pregiudizio dei diritti esistenti sull'opera originaria, sono altresì protette le elaborazioni di carattere creativo dell'opera stessa, quali le traduzioni in altra lingua, le trasformazioni da una in altra forma letteraria o artistica, le modificazioni e aggiunte che costituiscono un rifacimento sostanziale dell'opera originaria, gli adattamenti, le riduzioni, i compendi, le variazioni non costituenti opera originale.

Art. 70, par. 3 – Il riassunto, la citazione o la riproduzione debbono essere sempre accompagnati dalla menzione del titolo dell'opera, dei nomi dell'autore e, se si tratti di traduzione, del traduttore, qualora tali indicazioni figurino sull'opera riprodotta.

## PREMESSA

“Tenace e soave”: a Paolo Villaggio – ce lo ricorda il bel saggio del figlio Guido qui stampato – Sergio Pautasso appariva contrassegnato da tali opposte caratteristiche. E chi ha conosciuto l'uomo probabilmente assentirà. Ma anche chi osservi l'insieme dell'opera intellettuale di Sergio potrà convenirne, tante sono le sfaccettature del suo lavoro di studioso, a volte in conflitto tra loro o comunque tenute insieme da una sintesi non del tutto pacificata.

Un aiuto a vederci meglio può provenire dai saggi che qui si raccolgono, realizzati in occasione del decennale della morte (avvenuta il 29 agosto 2006). Specchio fedele della giornata di studi che ebbe luogo il 23 febbraio 2017 presso l'Università IULM di Milano in collaborazione con le milanesi Kasa dei libri e Libreria Pontremoli\*, questa silloge di studi punta in effetti sull'immagine di un letterato poliedrico. Le testimonianze di una fedeltà alle ragioni della letteratura come istituzione autonoma sono numerosissime; ma sono affiancate da resoconti di avventure editoriali di successo, e di cassetta per così dire, come quelle svoltesi in compagnia di Paolo Villaggio e Oriana Fallaci. Il pragmatismo dell'uomo di editoria convive con l'atteggiamento del critico letterario che non ha mai fatto mistero di anteporre i valori del retaggio ermetico e delle sue migliori attualizzazioni contemporanee (tra Luzi e Bilenchi, grosso modo, sullo sfondo di Vittorini e Pavese) agli avanguardismi vecchi e nuovi, agli sperimentalismi solo tecnici. Eppure, Sergio traduceva con amore l'oulipiano, tecnicissimo Perec, e mostrava di apprezzare un certo numero di giovani speranze, soprattutto della poesia, fra anni Settanta e Ottanta del Novecento. Per non dire poi dell'antica *querelle* fra critica militante e critica accademica. Lui, vocato alla militanza per interessi polemici e tipo di respiro argomentativo, si confrontò senza patemi con le procedure dell'accademismo; e certe sue cautele in termini di “conflitto delle interpretazioni” (di storia della critica) sono lì a ricordarlo in modo quasi invadente. Eppure, molte pagine per esempio degli studi sulla narrativa ottocentesca o sugli amati Quasimodo e Vittorini mostrano che una conciliazione fra i due poli era possibile. Così come per Pautasso era possibile fornire sintesi efficaci: lo testimonia, oltre al volumetto sull'*Ermetismo* del 1997, uno dei suoi ultimi libri, *Lirica moderna: un ossimoro ideale* (1999), da nessuno ricordato – purtroppo – nel nostro convegno, ma documento di un'incursione coraggiosa in un terreno quanto mai infido.

\* E con due preziose aggiunte: il già ricordato l'intervento del figlio e quello di Luca Gallarini, entrambi di natura editoriale.

Se questi ragionamenti si possono ora svolgere con qualche sicurezza grazie ai contributi degli studiosi qui coinvolti, merito è anche della disponibilità di materiali inediti (lettere, scartafacci, appunti...) resi fruibili dalla Casa dei libri e dalla famiglia di Sergio. Intorno a un obiettivo comune, si è trovato così a collaborare un piccolo gruppo di lavoro. Gli esiti ci auguriamo siano all'altezza degli sforzi con generosità profusi dalle associazioni coinvolte; e in particolare dall'Università IULM che in Sergio Pautasso ha avuto uno dei suoi docenti più amati e stimati.

## 1. IL CRITICO LETTERARIO

## SERGIO PAUTASSO E LA NARRATIVA DELL'OTTOCENTO<sup>1</sup>

o. Dal 1992 fino alla sua morte ho lavorato in IULM facendo l'assistente di Sergio Pautasso e condividendo con lui anche la didattica detta frontale. Vigeva nel nostro ateneo la divisione tra corso ufficiale e corso integrativo, e io appunto completavo con due ore di lezione settimanali la sua docenza. Sergio era una persona tollerante e pragmatica: nessuna ingerenza da parte sua nell'attività dei collaboratori, l'importante era che ci si impegnasse seriamente, che tutto venisse svolto in modo accurato. Ciò mi permetteva di agire autonomamente, a volte persino contraddicendo, nei fatti, l'impostazione del titolare di cattedra. Non giovanissimo, ma con tutti i difetti della gioventù accademica scalpitante, volevo collocarmi oltre, praticare le novità critiche che maggiormente mi intrigavano. Non dico che Sergio non si accorgesse della cosa e che ne fosse felice; ma da gran signore qual era si limitava a ironizzare sulla "metodologia" – parola che, con i suoi derivati, lo insospettiva e persino divertiva un po'.

Dico questo soprattutto perché, a tanti anni di distanza, vedo bene quanto le nostre strade di ricerca si siano disposte quasi in parallelo incontrandosi poco, anche se avrebbero potuto farlo di più e meglio. In particolare, proprio rispetto al dominio del XIX secolo sarebbe stato possibile uno scambio di idee più intenso. Certo: entrambi ci consideravamo ed eravamo dei novecentisti, ma a ripensarci adesso la mia sordità di allora mi avvilisce un po'. Ad esempio, fra 1993 e 1999<sup>2</sup> Sergio pubblicò un importante saggio sulla narrativa dell'Ottocento di cui avrei dovuto tenere maggiormente conto nelle mie ricerche – perfettamente coeve – intorno alla ballata romantica italiana. Ma anche i suoi studi verghiani (è del 1990 il volume *Progetto e silenzio*<sup>3</sup>) meritavano di incidere di più sul mio orizzonte di studi.

A posteriori comunque, dopo la rilettura di tante pagine che allora furono soprattutto strumenti di lavoro, credo di poter individuare almeno quattro orientamenti di ricerca ben vivi nel lavoro di Sergio Pautasso intorno alla narrativa dell'Ottocento. Mi riferisco a: 1. il suo novecentismo retrospettivo; 2. la valorizzazione della nozione di "progetto" e di "libro"; 3. la pratica del racconto critico; 4. l'attenzione alla funzione narrativa del personaggio.

1. Nel 1981 Pautasso cominciava con le seguenti parole la sua introduzione a una raccolta di novelle verghiane:

L'inquadramento più pertinente di Giovanni Verga nell'ambito della letteratura italiana lo ha dato forse Massimo Bontempelli, quando ha individuato la particolare ca-

ratteristica della situazione verghiana che “apriva in pieno le porte del Novecento vent’anni prima che D’Annunzio finisse di chiudere quelle dell’Ottocento”. È sotto questo aspetto che va inteso il senso di modernità dell’opera verghiana: problemi di linguaggio e problemi di struttura compositiva e tematica travagliano Verga come uno sperimentista contemporaneo.<sup>4</sup>

L’affermazione può apparire lievemente provocatoria e quasi ingenua se collocata in anni, i primi Ottanta, in cui il caso Verga era ancora caldissimo e ben altri erano i temi dibattuti. Però, alla luce di tante cose che sono avvenute (o si sono chiarite) *dopo*, queste parole ci avvicinano all’immagine di un Verga ‘moderno’ e poi persino ‘modernista’, che studiosi come Bigazzi (penso alla nuova edizione dei *Colori del vero*, 1978), Luperini e oggi Pellini – con particolare efficacia quest’ultimo – hanno nel tempo difeso. Alle spalle di Pautasso era attivo quello straordinario libro di Giacomo Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, che era uscito postumo nel 1976 (ma anche, più in generale per la narrativa italiana dell’Ottocento, importava lo scritto sempre di Debenedetti su Tommaso).<sup>5</sup> Come vedremo meglio tra poco, Debenedetti aiutava Pautasso a entrare nell’opera verghiana attraverso lo studio del suo peculiare naturalismo, della sua genesi: attraverso cioè la valorizzazione delle opere solitamente reputate minori dei primi anni Settanta dell’Ottocento. Il rischio che Sergio correva con tale attualizzazione era spesso quello di utilizzare filtri ermeneutici non del tutto adeguati, perché leggermente anacronistici. Penso in primo luogo all’impiego delle vecchie nozioni di lirismo e di corallità a proposito dei *Malavoglia*.<sup>6</sup> Leggere questo romanzo alla stregua di un lungo poema in prosa comporta una gran quantità di fraintendimenti, come tutti sappiamo.

Passando invece a Manzoni, ma restando sempre sul medesimo fronte tematico, uno dei mediatori adibiti da Pautasso era Cesare Pavese. Inutile dire che per lui la coppia Vittorini-Pavese (con una non trascurabile appendice offerta dalle pagine di Romano Bilenchi) costituiva il perno della sua concezione novecentesca di romanzo. Fra le molte osservazioni pertinenti, la più significativa – mi sembra – addita la propensione del Pautasso critico per la dimensione biografica e autobiografica. Come se, insomma, raccontare volesse dire innanzi tutto raccontare se stessi. Nel volume sui *Promessi sposi* è citato un passo del *Mestiere di vivere* (in data 15 maggio 1944) in cui si dichiara che il romanzo manzoniano costituisce “la maturità di un grande lirico”<sup>7</sup>. Avrò modo di dire qualcos’altro sul necessario corollario di questa affermazione, che poi è anche il punto di partenza della disamina dei *Promessi sposi*: essere cioè il romanzo di Manzoni un unicum, un prodotto isolato non solo nell’esperienza dell’autore ma soprattutto nella tradizione dell’Ottocento. Là dove, insomma, i valori poetici appaiono dominanti, è di fatto inevitabile che la lunga narrativa in prosa si manifesti come improvvisa accensione di isolate esperienze.

2. *Progetto e silenzio* è il titolo del libro di Pautasso su Verga. Come si accennava, sulla scia di precisi suggerimenti di Debenedetti viene qui caratterizzato il progressivo avvicinarsi del romanziere ai *Malavoglia*, al ciclo dei *Vinti*, secondo una dinamica in senso lato teleologica, in effetti destinata a culminare in *Maestro-don Gesualdo*. Vale a dire: in Verga tutto cospira a *quell’esito*, tutte le sue energie letterarie non possono non portare ai capolavori della maturità, lungo un percorso che, per lo meno a posteriori, appare contraddistinto da una coerenza quasi perfetta. Ma è altro ancora a dover essere sottolineato. E possiamo tranquillamente lasciare sullo sfondo un elemento, per Pautasso fondamentale ma tutto sommato scontato: la valorizzazione della *poetica* di Verga, delle sue peraltro non numerosissime dichiarazioni esplicite che prefigurano appunto un ambizioso ciclo di romanzi. A ben vedere, dico, la verità del saggio pautassiano sta nel secondo lemma della dittologia paratestuale, cioè appunto nel “silenzio”. Se infatti è certo che Verga è inverato da quel progetto, se è lì che si manifesta il significato più autentico della sua ricerca (latamente sperimentale, come abbiamo visto), ne discende che il fallimento della sua costruzione programmatica comporta il crollo di tutto il sistema, una forma di ineluttabile afasia creativa, e quindi per l’appunto il silenzio. Si tratta di una forzatura, almeno in parte, perché non è vero che il Verga dell’ultimo quarto di secolo di vita abbia taciuto. Ma soprattutto quello che mi sembra sintomatico è il sottofondo concettuale ‘lirico’ che condiziona Pautasso. Dietro il “progetto” non dobbiamo tanto (o non solo) cogliere la *Comédie humaine* o il ciclo dei Rougon-Macquart; no, dobbiamo percepire soprattutto l’idea mallarmeana della vita che “aboutit à un livre”. La progettualità nell’accezione di Pautasso è quella che si compendia nell’opera suprema, sintesi assoluta e quasi miracolosa di molteplici tensioni che per un attimo giungono a compimento. Tra l’altro, questo era proprio lo schema da lui adottato per leggere il primo Quasimodo (altro tema di corsi universitari tenuti da Sergio): essendo *Ed è subito sera*, anche nella sua dimensione variantistica, l’ineluttabile approdo di un avventuroso ma coerentissimo itinerario di poetica.<sup>8</sup> D’altronde, com’è fin troppo chiaro, quella di Verga è una peripezia latamente mallarmeana anche perché approda a uno scacco, appunto all’afasia. Con il corollario catastrofistico che abbiamo visto.

Qualcosa del genere, anche se in modo forse meno stringente, può essere detto per l’unicità, l’isolamento del romanzo manzoniano. Nel suo studio sui *Promessi sposi* ma anche nel saggio che affronta la narrativa dell’Ottocento l’insistenza intorno all’impossibilità tutta italiana di realizzare una tradizione romanzesca si colora sì – com’è a questo punto scontato – di riferimenti alla centralità del lirismo in Italia; ma soprattutto coglie nei *Promessi sposi* la perfezione del capolavoro tuttavia minacciato dal suo stesso autore. E Pautasso ha buon gioco a addurre la poetica del saggio sul *Romanzo storico*, che finisce per cancellare l’edificio narrativo con tanta fatica prodotto. Scrivo *cancellare*, ma

potrei persino dire *decostruire*. Su un (forse) anacronistico decostruzionismo di Sergio dovrò peraltro tornare, non senza qualche rischio da parte mia.

3. Chi almeno un po' conosca la saggistica di Sergio Pautasso sa benissimo quanto la storia della critica fosse per lui importante, anzi fondamentale. La voce di studiosi che lo avevano preceduto era per lui un riferimento preliminare che dava luogo a una serie di discussioni, ragionamenti e precisazioni a volte molto articolati. Abbiamo visto come, ad esempio, la "pezza giustificativa" (espressione a Sergio cara) di Bontempelli fosse stato il modo migliore per entrare con il piede giusto nella questione Verga. Quello che ormai da molti anni chiamiamo "conflitto delle interpretazioni" (e che lui mai e poi mai avrebbe definito così) era cioè una guida per Pautasso fondamentale. Certo, tutto ciò ha molto a che fare con la sua sensibilità per le poetiche, per le idee intorno alla letteratura, per gli edifici ideali e per il loro rovesciamento in reali frammenti, in dolorosi *échecs*. Però, a ben vedere, un simile atteggiamento induceva quasi inevitabilmente un "racconto critico", secondo il magistero di Debenedetti. Non dimentichiamo che Sergio, oltre che studioso, continuava a sentirsi un po' scrittore: e questo suo bisogno di *narrativizzare* la critica, di attuarla attraverso un intreccio, alla stregua di un parallelogramma di forze che si manifesta mediante pazienti caratterizzazioni, rispecchiava un'ambizione che nell'uomo in effetti c'era. Visti gli anni, fra gli Ottanta e Novanta, qualcuno potrebbe anche parlare di decostruzionismo, con un'esagerazione che ho peraltro già proposto.<sup>9</sup>

Fermo restando che Derrida o Culler nulla hanno a che fare con Pautasso, ma fermo restando che certi saggi di Ceserani erano stati da lui ben letti e meditati<sup>10</sup>, è indubitabile che taluni paradossi lo affascinavano profondamente. Si pensi intanto alla chiusa del saggio già ricordato sul romanzo dell'Ottocento, dove si può leggere che "De Sanctis ha scritto il romanzo della letteratura italiana, una letteratura che paradossalmente è quasi priva di romanzi"<sup>11</sup>. Di nuovo, l'enfasi (implicita) su Manzoni, ma soprattutto il fatto che il racconto critico è forma pienamente legittima e anzi autorizzata da uno dei padri nobili della nostra cultura letteraria moderna.

E poi mi fa piacere ricordare un episodio che recentemente mi è già capitato di raccontare.<sup>12</sup> Tra 2002 e 2004 Pautasso coordinò un progetto Prin intorno alla forma antologia nella cultura del Novecento. Fu un lavoro molto duro, che a un certo punto - a causa della sua malattia - mi trovai a dirigere quasi da solo, in mezzo a mille difficoltà. La peggiore delle quali era che Sergio voleva che il volume fosse stampato entro la fine del 2004, come poi in effetti, miracolosamente, accadde. Nell'autunno di quell'anno scrisse la sua non lunga prefazione, che fu per me quasi uno shock, al di là del fatto che mi apparve, e anzi è, molto bella, tanto che ne consiglio vivamente la lettura a chi non la conosca. Ora, cosa faceva Pautasso? Considerava l'antologia come un prodotto (una

"forma" appunto) in senso stretto letteraria. Quello che per noi è essenzialmente un macrotesto critico, i cui testi inanellati rischiano spesso di retrocedere a meri *exempla*, citazioni a sostegno di un ragionamento storico-letterario fortemente vincolato (come, tipicamente, accade nella scolastica), per Sergio era esattamente l'opposto. Dall'inizio alla fine, un'antologia è un'opera meno critica che letteraria, meno argomentativa che artistica. Oggi, grazie soprattutto a lui, la cosa mi sembra verosimile, e comunque mi appare sempre più chiaro che soprattutto le antologie di poesia del Novecento godono spesso di uno status liminare che indebolisce di molto la natura 'scientifica' del loro profilo. Allora, l'uscita di Sergio mi lasciò molto perplesso, mi sembrava un omaggio eccessivamente esposto a una tradizione ermetizzante che sentivo *surannée*.

Come in ogni racconto, anche nel procedere critico di Pautasso, ci sono delle vere e proprie peripezie, eventi abrupti, inattesi, colpi di scena che allontanano da quello che sembrava lo svolgimento placido della storia fin lì seguito. In concreto, ciò significa che Sergio aveva l'onestà di riconoscere i limiti della sua impostazione interpretativa quando uno o più studiosi da lui apprezzati lo contraddicevano. Menzionerò due episodi che a me paiono molto istruttivi, soprattutto il secondo. Nel saggio sul romanzo dell'Ottocento ovviamente un ruolo importante è svolto dal Tommaseo di *Fede e bellezza*. Qui, succede qualcosa di notevole, anzi di narrativamente grave (se non di catastrofico), benché tutto sembri spingere Sergio ad apprezzare quest'opera, amata da Debenedetti e, prima ancora, da Carlo Bo. Il fatto è che il romanzo di Tommaseo era stato sonoramente stroncato, com'è noto, da un autore per cui non si può che avere grande rispetto come Carlo Cattaneo. Se leggiamo la pagina in cui è descritto - di fatto - lo scontro fra queste figure, notiamo quasi la sofferenza del critico moderno, diviso tra due istanze talmente lontane tra loro da lacerarlo. Ne discende una specie di impasse interpretativa, evidentissima in queste spericolate transizioni logiche (corsivi miei):

La visione di Cattaneo era improntata a una nozione di letteratura che svolgesse anche una funzione pedagogica e formativa, eredità del dibattito romantico, e per questa ragione fu attento ai problemi della lingua come passaggio obbligato per ogni giudizio letterario. Di conseguenza non poteva capire un romanzo come *Fede e bellezza* dove erano rappresentate le scabrose contraddizioni in cui erano immersi Maria e Giovanni [...], fondando la sua critica sulla severa censura espressa a proposito delle ricercatezze della lingua tommaseana. Ma al coerente rigore di Cattaneo sfuggiva la coesione fra impianto autobiografico e andatura lirica [...].<sup>13</sup>

Non so se Tommaseo esca davvero arricchito da un simile discorso, ma è certo che Pautasso in questo modo continua a comunicarci una vera difficoltà storica, la difficoltà della nostra cultura a capire fino in fondo, quasi a digerire, l'anomalia di *Fede e bellezza*.

Più divertente e istruttiva, forse, è la lettura che Sergio fa della novella *Libertà* di Verga. Nel suo itinerario genetico, la raccolta cui il testo appartiene, *Novelle rusticane*, in effetti svolge un ruolo centrale, come quello che di fatto prelude a *Mastro-don Gesualdo*, giudicato da Sergio come il romanzo strutturalmente più riuscito di Verga. Il fatto è che nel 1970, entro la silloge di saggi intitolata *La corda Pazza*, Leonardo Sciascia aveva pubblicato una sorta di stroncatura politica di *Libertà*: si tratta di una requisitoria contro il Verga che, di fatto, si allea al massacratore di Bronte, Nino Bixio, a un certo tipo di nazionalismo centralistico, conservatore e nemico delle riforme sociali. Dato il grande rispetto che Pautasso aveva per Sciascia, la cosa non poteva non ottenere effetti evidenti, in termini di sviluppo dell'intreccio critico: ed è per questa ragione che lo studioso finiva per rimproverare a Verga il fatto di "non aver sviluppato e approfondito la componente psicologica dell'esplosione popolare"<sup>14</sup>, e quindi di aver scritto una novella di scarso valore letterario. Osservazione che, ovviamente, ci lascia di stucco ma che bene argomenta la coerenza del metodo narrativo di Sergio.

14 4. Il riferimento alla psicologia appena visto non è un'emergenza casuale. Pautasso qualificava la propria lettura dei romanzi soprattutto attraverso un'attenta analisi dei personaggi, se del caso nella loro dimensione collettiva. Certo, ciò dipende anche dal fatto che in lui la moderna nozione (genettiana, per così dire) di narratore aveva pochissima presa, e lo studio di un testo narrativo era soprattutto la risultante del dialogo dell'autore con il mondo da lui creato, entro il quale, appunto, le *personae fictae* costituivano l'istanza più evidente e memorabile. La cosa rappresentava, sì, un problema<sup>15</sup> ma anche una risorsa, perché consentiva a Sergio di concentrare la sua sensibilità su un fenomeno ben circoscritto. E, se mi si permette l'ultimo ricordo personale, ciò spiega un fatto che allora mi sembrava strano: cioè che il canone di opere romanzesche vergiane prescritte allo studio dei nostri studenti fosse composto dal terzetto *Storia di una capinera*, *I Malavoglia*, *Mastro-don Gesualdo*. In effetti, il dislivello tra il primo membro<sup>16</sup> e gli altri due mi sembrava eccessivo. Eppure, per Sergio le cose non andavano così perché, al di là della natura melodrammatica dell'opera peraltro da lui sensibilmente ridimensionata<sup>17</sup>, contava soprattutto la "tensione sentimentale che Verga voleva infondere al proprio personaggio, dandogli una dimensione tragica"<sup>18</sup>. Insomma, il *character* veniva prima del *plot*, più esattamente del *plotting*, del senso anche ideologico dell'operazione narrativa (Pautasso non apprezzava affatto le parole della Percoto che introducono la *Capinera*).

Simile è il ragionamento che si può fare a proposito di *Eva*. Un ampio e certo egemone filone della critica vi ha colto la centralità del personaggio-narratore (pur se di secondo grado), Enrico Lanti, e vi ha visto un'esemplare declinazione del genere "romanzo dell'artista". E ciò comporta un corollario ben preciso,

ovverosia che gli altri personaggi tendono essere proiezioni, se non deformazioni, di una precisa coscienza e ideologia, di una prospettiva ben determinata, incardinata sul narratore-protagonista. Tutto questo aveva per Pautasso un'importanza affatto secondaria, giacché nella sua prospettiva era l'eroina eponima il vero fulcro d'interesse. E infatti:

Quasi suo malgrado, o forse inconsciamente, Verga riesce a creare con *Eva* il suo primo vero personaggio. Rispetto ai precedenti, si svela autentica per la naturalezza dei suoi atteggiamenti, la franchezza dei suoi pensieri, il suo essere donna.<sup>19</sup>

Rischi metodologici, non c'è dubbio, ma anche risultati critici. Quando Pautasso 'entrava' nei *Malavoglia* appunto leggendoli attraverso l'*interplay* delle figure narrative, ne derivavano pagine di sensibilità notevolissima: e in questo modo il critico inverava un'intenzione dell'autore, che aveva voluto un lettore disposto a 'vivere' davvero ad *Acì-Trezza* in compagnia della sua umanità finzionale.<sup>20</sup>

Analoghe potrebbero essere le osservazioni relative ai personaggi dei *Promessi sposi*, un romanzo che Sergio sapeva, prima ancora che leggere, appunto *abitare*, a stretto contatto delle dinamiche dell'intreccio e dei suoi snodi personali. Si pensi al passo in cui il padre Cristoforo è interpretato alla stregua di un individuo che agisce perché "non ha più nulla da perdere"<sup>21</sup>. Ma, soprattutto, si pensi all'analisi di Don Rodrigo, culminante in osservazioni particolarmente originali. Sergio affrontava un tema già posto da Giovanni Getto (la storia della critica!). Vale a dire: come mai di questa figura così importante non abbiamo alcuna descrizione fisica? Perché Manzoni ci aiuta così poco a 'vedere' un don Rodrigo in carne e ossa? La risposta di Pautasso era la seguente:

Manzoni non offre al lettore alcun elemento fisionomico di don Rodrigo, ma affida la sua conoscenza agli elementi esterni e al suo turpe disegno. È in sostanza il personaggio cattivo della storia che ognuno di noi può figurarsi come crede.<sup>22</sup>

L'osservazione non va sottovalutata, perché oggi può essere letta attraverso quello che la narratologia cosiddetta post-classica da anni sta studiando, in particolare grazie ai suoi strumenti di origine cognitivista. Nell'esperienza del lettore 'prototipico', dunque, l'immagine del personaggio è generata solo in parte dalle istruzioni che il testo fornisce direttamente, positivamente. Una quota notevole della costruzione finzionale dipende da quegli a priori mentali, detti *schemata*, che consentono di arricchire anche tracce testuali di entità trascurabile. Tutti possediamo un'immagine di personaggio negativo; e quindi anche la sua faccia, il suo corpo, sono il prodotto di un percorso che determina esiti convergenti: che approfondisce, arrotonda in modo *top-down* (attraverso l'applicazione di uno stereotipo) un evento testuale inizialmente 'piatto'.



In definitiva, e per concludere, l'impressione è che in Sergio Pautasso la sensibilità del lettore di poesia sia sempre stata dominante anche di fronte al romanzo, e persino in presenza delle manifestazioni narrative più istituzionali che hanno popolato l'Ottocento. L'assenza del narratore, cioè di una delle più importanti incarnazioni della mediazione narrativa, ne è spia eloquentissima. Tra il primo responsabile di un testo ('Manzoni' 'Tommaseo' 'Verga') e il mondo della storia c'è un rapporto diretto, quasi autobiografico – come in effetti accade nell'universo della poesia. Anche la questione dello stile va letta allo stesso modo: non è il metodo che conta (il metodo naturalista o verista, per intenderci) bensì l'efficacia espressiva che, qui e ora, lo scrittore deve risolvere di fronte alle singole emergenze tematiche. E così via. Per Pautasso la volontà dell'autore fa sempre premio sul testo, sul suo essere (al di là dello strutturalismo, penso anche alle idee di Ann Banfield) una vera e propria macchina narrativa i cui effetti si legano a meccanismi codificati, che in qualche modo 'dicono' l'autore, ne limitano l'arbitrio.

D'accordo. Ed è una conclusione sin troppo facile. A essa mi permetto di affiancare un rilievo parzialmente opposto, pur se complementare. Nel 1996 Sergio contribuì alla collana per l'Editrice bibliografica, diretta da Alberto Cadioli, "Storia dei movimenti e delle idee", con un saggio sull'Ermetismo. Si tratta di un'opera molto attenta al background culturale, all'importanza di questa scuola come avanguardia novecentesca, integrata nondimeno da fenomeni che non si esauriscono nella poesia. Di modo che, quasi inaspettatamente, in un paio di passaggi Pautasso suggerisce che molte opere narrative di Tommaso Landolfi, Romano Bilenci e Vasco Pratolini devono essere inserite nella galassia ermetica.<sup>23</sup>

Non è una forma di imperialismo o annessionismo culturale, quasi la proclamazione di un universo pan-ermetico. È soprattutto il riconoscimento di una complessità, l'arricchimento anche problematico di un paradigma, di un'ipotesi di ricerca. Trovare poesia dentro il romanzo e romanzo dentro la poesia può essere un modo per restituire le due facce di una peculiare problematizzazione, il sintomo di un lavoro critico attento più alle questioni che alle formule.

## NOTE

<sup>1</sup> Preferisco conservare aspetti dello stile parlato propri dell'intervento originario, che era a braccio, per non nascondere i risvolti autobiografici del mio coinvolgimento, ma anche in omaggio a quel professore così poco accademico che fu Sergio Pautasso.

<sup>2</sup> Per l'esattezza: Pautasso pubblicò nel 1993 una dispensa dal titolo *Il romanzo del romanticismo italiano*, Milano, Cooperativa libraria IULM; questo scritto, con non molte modificazioni e il titolo *La narrativa romantica*, divenne appunto nel 1999 una voce della storia della letteratura italiana diretta da Nino Borsellino e Walter Pedullà: *Storia generale della letteratura italiana*, vol. VIII, *L'Italia romantica. Il primo Ottocento*, Milano, Motta, pp. 647-700).

<sup>3</sup> Sergio Pautasso, *Progetto e silenzio. Appunti per una lettura dell'opera di Giovanni Verga*, Milano, Arcipelago, 1990.

<sup>4</sup> Sergio Pautasso. Introduzione a Giovanni Verga, *Novelle*, a cura di Sergio Pautasso, Novara, De Agostini, 1983, p. I.

<sup>5</sup> Cfr. Giacomo Debenedetti, *Verga e il naturalismo. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1976; Id., *Niccolò Tommaseo. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1973.

<sup>6</sup> Cfr. Pautasso, *Progetto e silenzio*, cit., pp. 152 e passim.

<sup>7</sup> Sergio Pautasso, *I promessi sposi. Appunti e ipotesi di lettura*, Milano, Arcipelago, 1988, p. 21. Cfr. C. Pavese, *Il mestiere di vivere (Diario, 1935-1950)*, Torino, Einaudi, 1990, p. 255.

<sup>8</sup> Cfr. ad esempio Sergio Pautasso, *Il concetto di poesia in Quasimodo*, in Gilberto Finzi (a cura di), *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre. Atti del Convegno nazionale di studi su Salvatore Quasimodo (Messina, 10-12*

*aprile 1985)*, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 205-216.

<sup>9</sup> Non dimentichiamo peraltro che a esiti decostruzionisti in senso forte tra anni Settanta e Ottanta pervenne una studiosa di formazione ermetica come Adelia Noferi, peraltro di una generazione precedente a quella di Sergio.

<sup>10</sup> Penso per esempio a Remo Ceserani, *Raccontare la letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

<sup>11</sup> Pautasso, *La narrativa romantica*, cit., p. 696.

<sup>12</sup> Lo ricordo solo perché è un altro piccolo contributo alla figura di Sergio Pautasso: Paolo Giovannetti, *Effetto canone: introduzione*, in *Effetto canone. La forma 'antologia' nella letteratura italiana*, a cura di Carmen van den Bergh e Paolo Giovannetti, "Enthymema", 17, 2017, pp. 9-15, all'URL <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/8584>>.

<sup>13</sup> Pautasso, *La narrativa romantica*, cit., p. 684.

<sup>14</sup> Pautasso, *Progetto e silenzio*, cit., p. 146.

<sup>15</sup> Così come costituisce un problema il fatto che l'idea di stile difesa da Pautasso sia ancora dominata da un'evidente presenza della *Stiltrennung*, della divisione degli stili di tipo premoderno. Davanti all'opera di Verga, ciò significa prendere alla lettera l'introduzione al ciclo dei Vinti, e cioè pensare che a ogni livello sociale raccontato sia necessaria una forma espressiva specifica, uno stile adeguato. Il "linguaggio", afferma lo studioso, "deve essere preciso, rispecchiare l'oggetto della narrazione" (*Progetto e silenzio*, cit., p. 105).

<sup>16</sup> Per Mondadori, peraltro, Sergio curerà un'edizione di quest'opera: Giovanni Verga, *Storia di una capinera*, introduzione di Sergio Pautasso, Milano, Mondadori, 1991.

<sup>17</sup> Per Pautasso, la 'tradizione' della monacazione forzata e il patetismo dell'ennesima *povera Maria* tra Sterne e il romanticismo (italiano), in effetti, passano in secondo piano di fronte appunto alla riuscita del personaggio.

<sup>18</sup> Pautasso, *Progetto e silenzio*, cit., p. 40.

<sup>19</sup> Ivi, p. 49.

<sup>20</sup> Cfr. Pautasso, *Progetto e silenzio*, cit., pp. 89-92.

<sup>21</sup> Pautasso, *I promessi sposi*, cit., p. 90.

<sup>22</sup> Ivi, p. 94.

<sup>23</sup> Cfr. Sergio Pautasso, *Ermetismo*, Milano, Editrice bibliografica, 1996, pp. 32 e 59.

Silvio Ramat

## SERGIO PAUTASSO "IN AMMIRAZIONE". DA VITTORINI E PAVESE A LUZI E BO

Sarei tentato, nella circostanza, di applicare a Sergio Pautasso un bel titolo di Emile Cioran, *Esercizi di ammirazione*<sup>1</sup>, per stringere in una formula efficace la sua devozione di studioso verso quei *maiores* che, protagonisti di una generazione<sup>2</sup> letteraria anteriore alla sua, più gli sono presenti nella quotidiana pratica della lettura. Il taglio del mio intervento mi obbliga a isolare due soli nomi, Carlo Bo e Mario Luzi, ma a costituire il quadrilatero che Pautasso privilegia dovremmo aggiungervi quelli di un paio di narratori, che l'hanno sollecitato a scrivere due fondamentali monografie: Elio Vittorini e Cesare Pavese.<sup>3</sup>

Bo e Luzi, dunque. Entrambi convocati da Pautasso anche dove non parla direttamente di loro. Così, ad esempio, una frase di Luzi sovrintende come *auctoritas* in esergo a una sezione (*I luoghi dell'elaborazione poetica*) della raccolta saggistica del 1981, *Il laboratorio dello scrittore*<sup>4</sup>: la frase comincia affermando che "Il poeta non cerca i modi e le parole che *sono* poesia (e lo sono illusoriamente, sia chiaro) ma i modi e le parole che *fanno* poesia". E Bo, nel medesimo libro, viene citato nel paragrafo sulla *Poesia della Resistenza*, essendo la Resistenza agli occhi di Pautasso (e di parecchi altri critici) "una magnifica occasione mancata" dai nostri poeti, così come "occasione mancata", era apparso a molti anche il surrealismo, se Bo a suo tempo (1944) lo definiva "la nostra più bella sconfitta"<sup>5</sup>. Pavese e Vittorini sovente richiamati anche loro in causa: dell'autore de *La bella estate* Pautasso dà un'evidenza esemplare, in quanto funzionale allo sviluppo del romanzo pavesiano, a *Lavorare stanca*, un paradigma di poesia-racconto che Pautasso si duole non abbia funzionato da modello positivo<sup>6</sup> (e ce ne sarebbe stato bisogno) nella vicenda della nostra lirica, specialmente all'altezza del neorealismo, dimostratosi incapace di far evolvere in mito il rozzo cronachismo che purtroppo lo qualifica e lo riduce a fenomeno di pochissima sostanza.<sup>7</sup>

Delle riviste di quegli anni, all'incirca 1945-50, caratterizzati dall'appiattimento sul dato realistico nudo e crudo, Pautasso è ricognitore scrupoloso, come risulta dai capitoli II, III, IV, V della citata seconda parte (*I luoghi dell'elaborazione poetica*) del *Laboratorio dello scrittore*, ricostruzione impeccabile, a dieci e venti anni di distanza, di quella stagione che nel caso specifico registrò anche uno spietato ma sbrigativo e mal istruito "processo all'ermetismo" (processo che riemerge, sempre biasimato, in più punti della bibliografia di Pautasso<sup>8</sup>). E a completare il quadrilatero<sup>9</sup> dei maestri privilegiati, c'è appunto Vittorini, c'è l'antologia del "Politecnico" annunciata nella nota finale all'acerba raccolta d'esordio del poeta: annuncio tempestivo dell'onore che gli spetta per il suo

coraggio, le sue aperture fino ai suoi generosi errori, sia come promotore di imprese culturali ad ampio raggio, a cominciare proprio dalla rivista da lui fondata e diretta, sia come narratore: dalla felice mitologia per simboli di *Conversazione in Sicilia* a opere “fallite” quali *Uomini e no*, pur avendo il narratore citato dalla monografia del '67 cercato in quel libro “un linguaggio e un ritmo adatti a rappresentare ‘poeticamente’ la tragica realtà che in quelle pagine si affrontava”. Alfonso Gatto dedica a Vittorini *La storia delle vittime*, il libro edito nell'aprile del 1966, dopo appena due mesi dalla morte dell'autore del *Garofano rosso*. Sono frasi disposte a mo' di epigrafe, di epigrafe solenne che Pautasso avrà certamente sottoscritto, configurando alla perfezione la natura dell'uomo e lo slancio dello scrittore: “Questo volume di poesie trova in Elio Vittorini / un uomo da chiamare vivo, alla sorgente di ogni parola, / per amore e per letizia di verità. / A Lui si ricorda e si affida, / speranza ancora del tempo, passo che ci precede”. A quella data è verosimile che Pautasso abbia già in corso la stesura della sua monografia, dove la concatenazione serrata fra i capitoli non pregiudica il richiamo costante, esplicito o no, a una prospettiva d'insieme; ma anche più tardi (torno sul *Laboratorio*) accadrà che Pautasso citi volentieri Vittorini accanto a Pavese, scagionati l'uno e l'altro dal peccato di ‘neorealismo’, anche se rimane appurato, a giudizio di Pautasso, che i più criticabili fra i romanzi dell'uno e dell'altro (*Il compagno* e *Uomini e no*) sono quelli in cui più sembra che ambedue lo abbiano ‘assaggiato’, il neorealismo (Pautasso ne ragiona, e siamo ormai nel decennio 70, indagando le radici e l'evolvere della narrativa di Calvino: *Il filo invisibile di Italo Calvino*).

Mario Luzi. Il nome del poeta fiorentino affiora a più riprese sul percorso critico di Pautasso, e con un riguardo ininterrotto, che tocca un vertice nel contestare Edoardo Sanguineti, il quale nel suo acuto e provocatorio florilegio einaudiano del 1969<sup>10</sup> afferma: “Con Luzi, si ha il senso pieno di essere giunti a una stazione terminale, e si volta pagina con assoluta tranquillità”. Che il poeta di *Avvento notturno* sia, della sua generazione, il più illuminato dai riflettori in uno studio sulla “geografia dell'ermetismo” è perfino ovvio<sup>11</sup>, ma forse più interessanti sono le reiterate citazioni che si fanno di lui in uno dei libri di Pautasso più importanti, il ricordato *Le frontiere della critica*, dove, pur serbando un lodevole equilibrio nel condannare e nell'assolvere, in Pautasso parla il lettore militante, lo scrutatore di centinaia e centinaia di opere, in un lavoro che solo in parte coincideva col suo impegno quotidiano alla Rizzoli. Ebbene, Luzi risulta menzionato non solo nell'eccellente *Profilo della critica ermetica* ma anche come autore di un recente “articolo assai significativo” su *Le dieu caché* di Lucien Goldmann. Nell'ambito dell'ermetismo gli interventi di Luzi s'incrociano a quelli dei coetanei Bo, Macrì, Bigongiari, in un clima che prende ardua consistenza da formule del tipo “letteratura come vita” (Bo), “il critico come scrittore” (Bigongiari), “eloquenza dei sentimenti” (Vigorelli<sup>12</sup>),

“ragioni non formali della poesia” (Macrì) ed altre. Formule dense e talvolta criptiche, almeno rispetto alla scarsa disponibilità ad accettarle e a comprenderle mostrata dalla classe dei letterati dell'epoca (e non soltanto nella sua componente accademica).

La concisa monografia che Pautasso dedica a Luzi reca la data di stampa del marzo 1981. Il risalto che in più occasioni il critico torinese ha dato alla riflessione di Luzi si organizza ora in una rilettura condotta per tappe serrate, con opportuna dovizia di riscontri testuali. All'altezza del 1981, Pautasso dispone dei due volumetti dove nel 1979 Luzi ha riunito per “Gli Elefanti” garzantiani *Tutte le poesie 1934-1978*. L'anno avanti, nel '78, il *Libro di Ipazia* (BUR) aveva saldato in un tutto coerente i due primi drammi del poeta fiorentino: *Ipazia*, appunto, e *Il messaggero*. Come aveva posto in evidenza, con una funzione specifica e speculare alle poesie, le pagine critiche dell'*Opium chrétien* e di *Un'illusione platonica*, de *L'inferno e il limbo* e dello *Studio su Mallarmé*, così Pautasso si avvale di molteplici riferimenti ai saggi che ampliano *L'inferno e il limbo* in una seconda edizione<sup>13</sup>, quindi alle più brevi e polemiche note raccolte per Vallecchi nel 1965 col titolo *Tutto in questione* e, più di recente, agli scritti di *Vicissitudine e forma* (Rizzoli 1974). Il primo interprete della poesia di Luzi, con una lucidità crescente, è lo stesso Luzi; e di questa poesia, illustrata e sorretta da impeccabili ragionamenti d'autore, Pautasso segue il percorso “ammirandone” la quasi fatale maturazione e ravvisandovi di volta in volta, libro dopo libro, l'adempersi di qualcosa che potremmo pur chiamare un *destino*.

È da segnalare l'importanza che Pautasso annette a *La barca*, che segna l'esordio di un Luzi ventenne (editore Guanda), considerata dai più non altro che un esile documento, l'antefatto di un itinerario che avrebbe il suo primo approdo memorabile nel 1940, con *Avvento notturno*, la raccolta che accerta nella figura di Luzi il leader dell'ermetismo in poesia, pressappoco l'analogo di quel che Bo, ancor più precocemente, è nel campo della critica. Pautasso non esita invece ad attribuire a quel libretto (poi abbastanza modificato nella seconda edizione<sup>14</sup>) un ruolo di vera e propria “inaugurazione”, limitandone le “ingenuità” e quanto ne *La barca* vi è di vistosamente acerbo alla “scommessa della vita contro la morte” e “a una certa attitudine che potremmo chiamare stilnovistica” e che ha il suo primo battesimo e riscontro nel celebre attacco “Amici, ci aspetta una barca e dondola ...” e poi nella ripresa “Amici, dalla barca si vede il mondo...” Ma è uno stilnovismo corretto già in quell'avvio da un “passaggio quasi naturale [...] a Leopardi”<sup>15</sup>, che per “echi” e “motivi” risuona inequivocabile in altri luoghi de *La barca*. Pautasso afferma che la *plaque* del giovanissimo Luzi non è il prodotto di un gusto del tempo (di una scuola, l'“ermetismo”<sup>16</sup>) ma che è “essa stessa suscitatrice di un clima poetico”.

In *Avvento notturno* Pautasso coglie il trasformarsi dell'“afflato vitale che pervadeva *La barca* e ne classificava l'originalità [...] in costruzione mentale, in processo analogico, in astrazione”: un procedere che provoca “un'ossessione

metaforica”: donde un tentativo di recupero, “per via orfica e simbolica”, del “senso delle cose”. Il libro del '40 che, vale ripeterlo, impone il suo autore come protagonista all'interno di una generazione, di un ambiente e di un'atmosfera è sintetizzato nella revisione di Pautasso, quarant'anni dopo, come l'opera che, tramite il frequente uso della retorica della “negazione”, “riflette in modo drammatico la contraddizione di un poeta che cerca nella creazione del proprio discorso il senso perduto di una vita interiore”. Il tema della “creazione” riporta in campo il nome di Mallarmé, col suo “dramma” ossessivo, alla cui influenza Luzi non sfugge; di nuovo si prospetta una contiguità sostanziale tra il poeta fiorentino e il suo grande amico ligure, Bo (al suo *Mallarmé* del 1945 risponde nel '52 lo *Studio su Mallarmé* di Luzi). E se le giovanili prose di *Biografia a Ebe* (edite da Vallecchi nel 1942) esigono una lettura approfondita, che giunga a valutare quest'episodio come “uno dei nessi capitali del rapporto simbiotico esistente nel discorso luziano tra poesia e critica”, qui Pautasso sviluppa un suggerimento di Angelo Romanò finendo coll'azzardare che *Biografia a Ebe* si possa leggere addirittura come una sorta di *Vita nuova*, insomma un suggello di quel sopraccennato stilnovismo “di gruppo”, quasi un patto di consanguineità che stimolerebbe addirittura a un condiviso costume di vita quotidiana i *neòteroi* fiorentini a ridosso del 1940 (ne conosciamo i nomi: innanzitutto Piero Bigongiari e Alessandro Parronchi, esordienti con una raccolta proprio in questo giro d'anni: Parronchi nel 1941 con *I giorni sensibili*, Bigongiari nel '42 con *La figlia di Babilonia*).

Qui Pautasso vede concludersi il “primo tempo” di Luzi; qui più frequente nella sua ricognizione critica è l'appoggio ch'egli chiede alle riflessioni del suo autore. Ad esempio gli torna utile rifarsi a uno dei più significativi scritti in prosa, *Naturalizza del poeta*<sup>17</sup>, da cui preleva un periodo fondamentale (ne trascrivo l'inizio): “La personalità del poeta [...] non esiste allo stato autonomo, ma si attua, si determina *in re*, vale a dire nasce, rinasce e si conferma solo dalla misteriosa concomitanza di forze che dà luogo alla poesia”. Sono parole del 1951, siamo ormai al di là della crisi connessa alla tragedia della guerra (*Un brindisi*, che “nella sua drammatica allegoria” adombrava “una specie di ultima cena”; poi *Quaderno gotico*, spiritato album di un amore<sup>18</sup>). Nel 1951 Luzi sta finendo di mettere insieme i componimenti che l'anno di poi formano *Primizie del deserto*, il libro che unitamente a *Onore del vero* (1957) costituisce il nucleo di una maturità arrivata al colmo e che genera il *nuovo* delle stagioni a venire.<sup>19</sup>

L'elaborazione e la pubblicazione di queste due raccolte coincidono con gli anatemi che il mediocre (neo-)realismo della nostra poesia scaglia contro l'intera esperienza ermetica. Una rivista fiorentina, “La Chimera”, ospita sulla metà del decennio Cinquanta un buon numero di articoli di Luzi, discreti *more solito* nel tono e nello stile ma polemici nella sostanza (dieci anni più tardi li rileggeremo, ne accennavo, in *Tutto in questione*), alcuni dei quali vertono sul problema del “realismo poetico”. Dall'intervento che appunto s'intitola *Dubbi*

*sul realismo poetico* Pautasso estrae qualche periodo che ribadisce la visione luziana di un mondo presentemente scisso “in tante piccole e primitive mitologie sorte in mancanza di un mito, di una fede, di una convinzione”; e mentre la poesia “respira un profondo bisogno di unità la vita psichica”, “la vita organizzata degli uomini di oggi è estremamente frammentaria”. Nelle *Primizie* e più che mai in *Onore del vero*, unitaria è la tensione morale volta, secondo Pautasso, a “recuperare nell'uomo e nella natura quel tanto di naturalezza nascosta che ancora resiste alle sollecitazioni del compromesso, dell'innaturale, dell'insincero”. L'opporre “al corso della storia la vicissitudine<sup>20</sup> di un destino” non comporta il separarsi, noi con la nostra vicenda personale, dagli eventi che urgono all'intorno ma un concentrarsi nella propria interiorità per trovarsi e capire quale compito si debba assolvere per entro al moto dell'umana catena.

Quel moto evoca il principio su cui s'impenna e sempre più s'impennierà la poesia di Luzi: la trasformazione, o metamorfosi<sup>21</sup>, principio inebriante ormai al riparo dalle ansie e astrazioni metafisiche del poeta di *Avvento notturno* e, almeno in parte, di *Un brindisi*. Collocato nella giusta diacronia un libro di transizione, un libro-ponte qual è *Dal fondo della campagne*, il “nuovo viaggio verso gli altri” che si era affermato o imperiosamente delineato con *Onore del vero* e l'“umiltà” del suo sguardo sul mondo, Pautasso concede tuttavia a *Dal fondo delle campagne* il merito di affrontare “al cospetto degli ‘altri’ [...] i grandi temi del dolore e della morte”, con lo struggente acuirsi del pathos nella sezione che, in quella stessa, raccolta nasce sull'onda della scomparsa della madre del poeta. Quel che verrà di séguito, a partire da *Su fondamenti invisibili*, colpisce per la sua “idea di ampiezza costruttiva” che definitivamente sancisce l'opzione dantesca di questo poeta e ci fa ripensare alla dicotomia “inferno” (Dante) / “limbo” (Petrarca)” che nel '45 aveva ispirato a Luzi un saggio tra i suoi più rilevanti. Il debito che Luzi contrae con T. S. Eliot, afferma Pautasso, si chiarisce meglio risalendo alla loro comune “matrice dantesca, che è poi il vero archetipo di un libro come *Su fondamenti invisibili*”.

Rimangono da esaminare, all'altezza del 1981, solamente *Al fuoco della controversia* e nel fecondo interscambio fra una poesia per dir così canonica e una poesia concepita in funzione del teatro il *Libro di Ipazia*. Dove la rappresentazione subentra, ma senza cancellarla, alla profonda energia allusiva di questi “poemi aperti”, che il lettore ritroverà poi sempre, aperti e di volta in volta rimodellati, da *Per il battesimo dei nostri frammenti* all'ultima raccolta edita da Luzi in vita, alla scadenza dei novant'anni: *Dottrina dell'estremo principiante*.<sup>22</sup> Non avrà smentite l'indagine di Pautasso ma solo reiterate conferme, in una vasta materia, desunta dal “grande codice” di natura, a cui fedele ottempera la famiglia dei pesci e delle pietre, degli uccelli e dei fiumi, quando non sia invece materia attinta alla torbida cisterna umana, che o non ha un ‘codice’ o lo ignora.

È davvero esemplare, a conti fatti, il rapido ma non superficiale percorso di

lettura che Pautasso conduce tentando di non sacrificare nulla di essenziale di quel che, in Luzi, una poesia non separabile dalle meditazioni che la avvalorano, coerenti e ininterrotte, può offrire alle attese della contemporaneità. Dove Pautasso istituisca un raffronto tra Luzi e un suo coetaneo, la sensazione è sempre che il poeta fiorentino ne esca accreditato di qualcosa *in più* dell'altro. Anche nel caso che il coetaneo abbia la voce di Vittorio Sereni e l'argomento sia il "misurarsi sul terreno dei grandi temi delle polemiche culturali e ideologiche" (si sta parlando di *Nel magma* in rapporto a *Gli strumenti umani*). È un'ammirazione, voglio ripetere il sostantivo, quella di Pautasso, che si squaderna pur nell'osservanza delle buone norme del far critica e in primo luogo la norma che ci vieta di sovrapporre le nostre private ragioni a quelle dell'autore di volta in volta analizzato.

L'impressionante (per abbondanza di pagine e di tematiche) antologia degli scritti di Carlo Bo che Pautasso organizza, assembla e pubblica nel 1994, tre anni dopo i molti festeggiamenti per gli 80 anni, forse nacque anch'essa, come progetto, in sincronia con quella felice ricorrenza. Più di 1600 pagine, collegate tra loro da una serie di raccordi del curatore, e a questo punto basterebbe elencarne il titolo dei capitoli e dei relativi paragrafi per rendersi conto dell'indole di Bo, dello smisurato impegno da lui profuso nelle cose letterarie attraverso un sessantennio. Suppongo che Bo sia stato per Pautasso un consulente continuativo durante l'allestimento del volume, che certo avrà goduto della piena approvazione dell'autore. Nel più volte citato *Profilo della critica ermetica* (1970) Pautasso aveva messo volentieri a specchio gli uni degli altri alcuni interventi di Bo e di Luzi, anche anteriori a *Letteratura come vita*<sup>23</sup> (1938), il discorso elevato ben presto a *summa* dell'ermetismo, perlomeno nella sua specie 'fiorentina' o come si volle riduttivamente precisare 'cattolica'. E Pautasso ci ricorda che era stato Luzi, nella tesi laurea discussa nel 1936 e diventata poi (a stampa presso Guanda nel '38) *L'opium chrétien*, a stabilire nel binomio "letteratura"/"vita" due termini che non è lecito scindere: "E l'ignominia del letterato comincia al momento in cui egli non crede più alla letteratura come a una vita integrale ma come a un mezzo verso la vita" (passo citato ne *Le frontiere della critica*). Così l'amico ligure rifiutava l'ipotesi di una letteratura come "illustrazione di consuetudine di costumi comuni", essendo una "condizione" anziché una "professione": la letteratura "non serve per conoscere, ma è in se stessa una conoscenza" (sempre ne *Le frontiere della critica*). Pautasso sarebbe tornato anche dopo il 1994 a centrare le peculiarità della critica del giovane Bo, in uno scritto dedicato agli *Otto studi*<sup>24</sup> (Firenze, Vallecchi 1939) e che opportunamente si sofferma anche sullo *stile* e sul *ritmo* della prosa di Bo, isolandone (in pochi, prima di Pautasso, vi avevano rivolto l'attenzione) anche elementi minimi, quali l'arcaismo della grafia di avverbi come "a dirittura" o "a pena" o di un sostantivo, "immagine", che potrebb'essere una residua traccia dannunziana oppure, ipotizza Pautasso, anche un'eco "di qualche suggestione francesizzante".

Ma la sostanza è altrove, e Pautasso prova a metterla a fuoco in un paio di periodi: ad esempio, dove Bo afferma la propria distanza, deluso, da Renato Serra, che gli sembra un "traditore" dei testi, "del senso del testo", egli annota che, in Bo, "proprio da questa delusione (...) trae origine quel particolare ritmo di un discorso che a suo tempo sorprese e irritò perché nel fare critica inglobava anche una componente di comprensione che pareva deviare dal giudizio di valore filologico o di contenuto per inseguire la totalità dell'assoluto: la verità di una critica che dev'essere una continua inclinazione del nostro spirito sulla verità che cede alla metamorfosi per difendersi incorrotta dal tempo" (e qui sospetta "la suggestione di Mallarmé"). A giudizio di Pautasso (e siamo d'accordo con lui), "nella sua esposizione" Bo "non aveva solo enunciato principi e teorie; così come non aveva lasciato trasparire alcunché di precettistico e nessuna personalizzazione: non faceva nomi, e se doveva chiamare qualcuno a sostegno ricorreva ai suoi francesi, anche non nominandoli, come con Maritain quando ribadiva che 'poesia è ontologia'". Rivelatrice, in quegli anni, la scarsa considerazione di Bo per ogni scetticismo "crepuscolare" e una decisa opzione in favore di una linea alternativa che agisce alla radice del moderno (sono gli autori che Anceschi avrebbe antologizzato di lì a qualche anno nei *Lirici nuovi*<sup>25</sup>). Una scelta che negli *Otto studi* giustifica da un lato il favore accordato a Campana e a Sbarbaro nonché il concludersi della raccolta del 1939 coi tre studi su Ungaretti, su Montale e su Quasimodo (sul quale, valga da inciso, Bo e dietro di lui Pautasso mi sembra che puntino con una stima eccessiva).

L'impronta di quel Bo, del giovane Bo, si ravvisa distribuita e non cancellata affatto lungo l'intero affascinante librone del '94. È che la ragionevole diacronia dei materiali prelevati da Pautasso non impedisce, anzi!, che in varie sezioni dell'opera gli scritti più antichi ci riconducano ostinatamente (e suggestivamente) alla giovinezza del critico, alla cerchia dei suoi amici e all'aura, piaccia o no, 'incantata' in cui erano fiorite le monografie su Sainte-Beuve, su Rivière e via dicendo. In proposito il lettore è lieto di ritrovare le ormai mature pagine (1960, 1967, 1976), nel paragrafo dal titolo sbarbariano "*Firenze vuol dire...*", su *Firenze*, su *La cultura europea in Firenze negli anni '30* e su *La poesia a Firenze, quarant'anni fa*, e constata in Bo un equilibrio non alterato mai dall'emozione dove si cimenta nel ricostruire quei mondi perduti. Certo, pesano di più i paragrafi su Manzoni e su Leopardi, su Svevo e su Pirandello, sorprendendo forse chi non avesse tenuto in conto l'ampiezza degli interessi di Bo e la costante originalità dei suoi approcci, e avesse in mente solo quelli che lo avvicinavano alla famiglia più *sua*, a Lisi o a Landolfi nella prosa, a Luzi o a Betocchi fra i poeti.

Ma c'era ben altro, in Bo<sup>26</sup>, e lo attesta in lungo e in largo il penultimo capitolo del suo magno volume, *Nella rete dei giorni*, attingendo al *Diario ininterrotto 1932-1991*. Fu merito di Pautasso l'aver spronato affettuosamente Bo a

protrarre il suo “giornale di lettura” oltre il termine finale di quello che in origine s’intitolava *Diario aperto e chiuso 1932-1944*. Un “giornale” che si dilata smisuratamente e spontaneamente dai libri alle persone, dal perimetro di un evento al valore ch’esso può rivestire in rapporto alle nostre memorie e alle nostre speculazioni sul presente. Questo *Diario* (seppure, ammette Pautasso, limitato di necessità nell’antologia del ’94 a “un largo campione significativo”) è forse lo scrigno che contiene il meglio di Bo scrittore, il quale vi dispiega esemplarmente la propria scrittura, che (osserva Pautasso) “non è una scrittura d’informazione, fredda e oggettiva relazione di dati, ma quanto mai partecipe e densa, che si realizza senza limiti di spazio e di tempo e può dire tutto in una nota o estendersi in una sconfinata ricerca come quella che ha dedicato a Sainte-Beuve giovane proprio perché egli sviluppa in primo luogo un dialogo con se stesso che equivale a una sorta di esame di coscienza dinnanzi al testo. Quale luogo più adatto di un diario<sup>27</sup> per consegnare attraverso la scrittura i segni di questo rapporto?”

Pautasso condivide con Bo la glorificazione di alcuni capisaldi della critica letteraria europea: basti qui citare un paio di titoli divenuti celebri grazie alla loro capacità di storicizzare e orientare : *De Baudelaire au surréalisme* del ginevrino Marcel Raymond (libro tradotto in Italia nel dopoguerra ma che il *Diario* di Bo registra subito, nel 1933, data dell’edizione francese) e *L’âme romantique et le rêve* di Albert Béguin, svizzero di Neuchâtel: opera anch’essa arrivata in Italia con un po’ di ritardo ma citata da Bo nell’edizione francese del 1937. Bo cita Béguin in quello stesso anno, all’inizio del saggio su Dino Campana, *Del-l’infrenabile notte*, centrato, come si sa (ma è una semplificazione), sulla figura del poeta marradese interpretato come un “visionario” mentre nel contempo dalla lettura di Contini sortiva un Campana poeta “visivo”<sup>28</sup>, che era quasi l’opposto).

Il libro in cui P. dimostra nella maniera più puntuale un’assidua frequentazione di ciò che in Europa ma anche oltreoceano si produce nel campo della critica e delle metodologie letterarie<sup>29</sup> è *Le frontiere della critica*, dove fra la serie denominata *Metodi e letture* e la successiva *Carta bianca. Appunti e note critiche (1960-1970)* parla di Northrop Frye e di Šklovskij, accanto ai nostri Debenedetti e Maria Corti, Garboli, Segre e Pagnini; ed ecco poi Pasolini e Barthes, Goldmann e Richards, Butor e Picon, Arbasino e Fortini..., con innumerevoli richiami a una illimitata costellazione che include Croce e Freud e si direbbe non escluda nulla che, per affinità o per contrasto, possa avvalorare il significato e l’incidenza della critica, esercizio al quale va preliminarmente l’*Elogio* di Pautasso: un “elogio” che guarda volentieri al di là dei confini nazionali ma da ultimo fa i nomi di Giovanni Macchia e di Salvatore Battaglia, di Giovanni Getto e Carlo Dionisotti, capaci (anche) di scrivere saggi che dilatano il perimetro della loro disciplina intesa in senso stretto. E non stupisce che nell’indice dei nomi del librone quello di Bo risulti, se ho contato bene, il nome che ha più citazioni.

Di Bo (ma ciò vale anche per molti di noi che abbiamo l’età di Pautasso, o quasi) il curatore del florilegio rizzoliano doveva subire il fascino delle pagine in cui la letteratura non è proprio il centro motore del ragionamento, in qualche caso ragionamento polemico ma sempre al di qua della soglia di ferocia aggressiva che talvolta connota le dispute letterarie. C’è nell’antologia del 1994, verso l’epilogo, il capitolo *Cristo non è cultura*, dove si discorre, sì, anche di Kafka, di Dostoevskij e di Pascal, però non tanto come di artefici di opere immortali ma di persone attraversate ciascuna da un suo intimo dramma. *Cristo non è cultura* è il titolo della replica di Bo (1945) a Elio Vittorini, che sul “Politecnico”<sup>30</sup> aveva esposto la sua “ragione laica”, annota Pautasso, a cui si contrapponeva il “credo religioso di Bo” (che diceva: “mi rifiuto di includere il nome di Cristo fra Platone e Croce”); un *credo* che “non era soltanto teorico, era anche, e fondamentalmente, politico perché era in gioco l’indirizzo della nuova Italia”. “La presa di posizione di Bo”, prosegue Pautasso, “fu oltremodo coraggiosa perché esprimeva il punto di vista dell’intellettuale cattolico” in un contesto nazionale dov’era forte un anticlericalismo di derivazione risorgimentale, che “finiva per fare blocco con un agnosticismo molto vicino al pregiudizio antireligioso”. Ne restava emarginata la cultura cattolica. Bo non cercava la polemica ma il dialogo, consapevole che il promuoverlo spettasse ai cattolici; una posizione che, sebbene in quegli anni potesse apparire solitaria, “non era né nuova né diversa”, scrive Pautasso, “se la inquadrriamo nell’arco dell’attività di Bo come critico e scrittore”.

Ecco l’una di fronte all’altra, polemicamente, due tra le *persone* esemplari, oggetto l’una e l’altra, dell’*ammirazione* di Pautasso. Dal loro “faccia a faccia” non si generano indispettiti cortocircuiti ma un’ariosa disputa civile. E potrei terminare affermando che anche per Pautasso, lo studioso di Vittorini e di Pavese (autore, per la verità, non molto in alto nelle preferenze di Bo) come di Luzi e di Bo, la letteratura includendo in questa nozione la critica letteraria, da lui praticata col dovuto onore si iscrive naturalmente ma inderogabilmente nel registro di una civiltà concepita nella sua specie più larga e più tollerante.

febbraio 2017

<sup>1</sup> In traduzione italiana (di Mario A. Rigoni e Luisa Zilli) Milano, Adelphi, 1988 (l'edizione francese risale a due anni addietro).

<sup>2</sup> Mi servo qui del concetto di "generazione" nel senso elaborato da Oreste Macrì: cfr. *Resultanze del metodo delle generazioni*, in *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1956 (ma lo studio citato è del 1953).

<sup>3</sup> Cfr. *Elio Vittorini*, Torino, Borla, 1967; *Cesare Pavese oltre il mito*, Genova, Marietti 1820, 2000. Tralascio qui di menzionare, del saggio su Vittorini le successive riprese e ristampe; e per quello su Pavese i numerosi studi a lui dedicati da Pautasso prima del 2000 (che è il cinquantenario del suicidio dello scrittore).

<sup>4</sup> Firenze, La Nuova Italia; il sottotitolo esplica: "Temi, idee, tecniche della letteratura italiana del Novecento".

<sup>5</sup> Questa definizione di Bo era stata già riportata da Pautasso nel capitolo *Profilo della critica ermetica* de *Le frontiere della critica* (Milano, Rizzoli 1972) dove si verifica sui testi una contiguità (in parallelo e in sintonia) fra Bo e Luzi.

<sup>6</sup> Nel terzo capitolo (*Il rifiuto della consolazione lirica*, paragrafo *L'alternativa di "Nel magma"*) di Mario Luzi. *Storia di una poesia* (Milano, BUR 1981), di *Nel magma* Pautasso commenta il testo d'apertura, *Presso il Bisenzio*, e così conclude: "...questo inserimento di toni bassi che viene a modificare la struttura della composizione [...] non comporta affatto

un abbassamento di tono poetico. [...] semmai avviene proprio il contrario: vale a dire che la poesia scaturisce intensa e drammatica proprio dall'impiego di queste parole, di queste forme lessicali e sintattiche che Luzi recupera nonostante la loro consunzione quotidiana in un discorso nel quale assume grande importanza l'organizzazione ritmica del verso, che stacca e salva la poesia da una ripresa di tipo neo crepuscolare o addirittura populistica e perciò indica in che modo i poeti neorealisti avrebbero dovuto usare il parlato anziché sfruttarlo piattamente, non riuscendo così a valutare nella sua effettiva consistenza un simile cambiamento di rotta. E sì che la lezione di Pavese era lì ad ammonire, ma anch'essa fu travisata, non capita".

<sup>7</sup> Per Pautasso il valore di quella raccolta, pubblicata nelle edizioni di "Solaria" è infatti anche nel fungere da anello decisivo nel passaggio dello scrittore dal verso alla prosa; così, in *Pavese oltre il mito*, sostiene che "la poesia, esauritasi non solo come sostanza ma anche sotto l'aspetto tecnico e stilistico, si rivelava ormai inadeguata a rappresentare la visione tragica del mondo che egli andava a poco a poco maturando".

<sup>8</sup> Due parole su Pautasso giovane poeta. *Rapporto d'amicizia*, edito da Rebellato nel 1959, consta di appena tredici poesie, brevi eccetto l'ultima; la *Notizia* che precede l'indice c'informa che Pautasso ha già collaborato ad alcuni periodici (tra cui "Aut-Aut" e "Nuova corrente"), è stato presentato nel '57 su "Letteratura" da Elémire Zolla con cinque liriche poi incluse da Falqui nella seconda edizione de *La giovane poesia*.

La stessa *Notizia* annuncia imminente presso Lerici l'antologia del "Politecnico" curata da Pautasso insieme a Marco Forti. Il cospicuo volume (circa 900 pagine reca la data di stampa del 1960).

<sup>9</sup> La figura del quadrilatero è la medesima usata da Pautasso, ma per altri autori, nel capitolo *Geografia dell'ermetismo* del *Laboratorio dello scrittore*: "l'immenso quadrilatero: Saba, Cardarelli, Ungaretti, Montale, sulle cui capaci basi poggia tutta la costruzione poetica novecentesca".

<sup>10</sup> Nella vicenda creativa di Luzi, editorialmente parlando, quel 1969 sta fra *Dal fondo delle campagne* e *Su fondamenti invisibili*; è già in atto la parziale virata verso una poesia-teatro, che dopo il preludio di *Nel magma* si completerà con una folta serie di opere composte espressamente per la recitazione teatrale.

<sup>11</sup> Così com'è ovvio che a Luzi venga riconosciuto un ruolo di capofila nel divulgativo libretto *Ermetismo* (1996), scritto con finalità palesemente didattiche secondo lo spirito della committenza (la collana "Storia dei movimenti e delle idee" della milanese Editrice Bibliografica).

<sup>12</sup> Futuro co-prefatore (insieme a Jean Starobinski), con un saggio di 25 pagine, del monumentale volume che, a cura di Pautasso, antologizza nel 1994 gli scritti di Bo (Carlo Bo, *Letteratura come vita*, antologia critica a cura di Sergio Pautasso, Milano, Rizzoli), Giancarlo Vigorelli non potrebbe considerarsi a pieno titolo un "interno" della compagine "ermetica", ma è Pautasso medesimo che, sulla base di una oggettiva innegabile sintonia

generazionale, ravvisa in lui (ne *Le frontiere della critica*) alcuni tratti in comune con gli esponenti dell'ermetismo vero e proprio (ed è una sintonia che lo spinge ad allargarne la cerchia a Luciano Anceschi e addirittura a Gianfranco Contini, per molti aspetti di metodo e di scrittura lontanissimo dalla cifra che caratterizza gli ermetici). Il citato saggio di Vigorelli in onore di Bo ha un lunghissimo titolo, in cui spicca appunto l'aggettivo, che qui sottolineo, caro sopra ogni altro a Macrì: "Testimonianza generazionale / (dal 1930 al 1994 e oltre) / su Carlo Bo, / per la restituzione critica / della 'verità' della letteratura".

<sup>13</sup> La prima era uscita nel 1949 (Firenze, Marzocco); la seconda nel 1964 (Milano, Il Saggiatore).

<sup>14</sup> Firenze, Parenti, 1942.

<sup>15</sup> Il Leopardi "sentito" da Luzi in questa fase di apprendistato poetico si identifica in massima parte, né poteva darsi altrimenti, con quello primamente memorizzato sui banchi di scuola: il che non sminuisce il significato e il peso di una simile consonanza di temi e di pathos, che Luzi sospinge a un apice di suprema discorsività in una lirica del 1936, *Cimitero delle fanciulle*.

<sup>16</sup> Qui sembra che Pautasso voglia ascrivere a qualche poeta di poco o di molto più anziano (all'Ungaretti di *Sentimento del Tempo?* al Quasimodo di *Òboe sommerso?* al Gatto di *Isola?*) la responsabilità di battistrada di una corrente, appunto il controverso "ermetismo", che per me non sussiste se non dopo il 1935 o al massimo col '35: l'anno, per l'appunto, in cui esce *La barca*.

<sup>17</sup> Titolo che Luzi estenderà più tardi al volume curato per Garzanti (Milano, 1995) da Giancarlo Quiriconi: *Naturalizza del poeta. Saggi critici*.

<sup>18</sup> Come sappiamo, fu lo stesso Luzi (in una nota a *Il giusto della vita*, Milano, Garzanti, 1960) a parlare, per il *Quaderno*, di “album di un amore tanto più esaltante e spiritato quanto più l’animo ne aveva bisogno dopo l’aridità, la paura, l’angoscia, l’odio”.

<sup>19</sup> Non credo di far torto all’amico Sergio presumendo che le due raccolte del 1952 e del ’57 gli fossero soggettivamente le più *care*. Immagino ch’egli avesse ‘incontrato’ la poesia di Luzi in concomitanza dell’uscita di uno di quei due libri; e che, come succede, da allora inevitabilmente collegasse quella ‘scoperta’, con tenera trepidazione, a epoche inobliabili, formative, della propria vita (è accaduto così a me, venuto al mondo sei anni dopo di lui...).

<sup>20</sup> Superfluo rammentare che il vocabolo “vicissitudine” (“vicissitudine sospesa” è un sintagma emblematico in *Notizie a Giuseppina dopo tanti anni*, fra i testi-chiave delle *Primizie*) è di quelli più spesso adoperati dalla critica a rendere in formula breve l’ispirazione e il carattere del poeta fiorentino quali si rivelano lungo gli anni Cinquanta.

<sup>21</sup> Siano sufficienti due titoli: *Nel tempo oscuro della metamorfosi* è uno dei *Tre poemi di Su fondamenti invisibili* (Milano, Rizzoli, 1971). E *Il fuoco e la metamorfosi* è la monografia di Giancarlo Quiriconi sull’opera di Luzi (Bologna, Cappelli, 1980).

<sup>22</sup> Tralascio qui di nominare le numerose *pièces* teatrali che incrementano questo specifico settore della bibliografia luziana, cominciando, nel decennio Ottanta, con *Rosales e Hystrio*.

<sup>23</sup> Non stupisce che Pautasso trasferisca il titolo di quel saggio di gioventù al suo florilegio dell’opera di Bo. Nessun altro ne avrebbe potuto scegliere di parimenti idoneo e rappresentativo.

<sup>24</sup> Veramente sono dieci e non otto i saggi di quell’aureo compendio di ricognizioni (e magari di pretesti) giovanili che si apre appunto con *Letteratura come vita*. Vi si parla via via di D’Annunzio, Boine, Jahier, Serra, Campana, Sbarbaro, Ungaretti, Montale, Quasimodo. Cfr. ora Sergio Pautasso, “*Otto studi*”. *Il testo critico di una generazione*, in *Sestri Levante a Carlo Bo*, a cura di Giorgio Devoto, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2001. L’opera è una miscellanea occasionata dai festeggiamenti in onore di Bo promossi dalla sua città natale per il novantesimo compleanno dell’illustre concittadino (25 gennaio 2001).

<sup>25</sup> Cfr. Luciano Anceschi, *Lirici nuovi. Antologia*, Milano, Hoepli 1943; poi Milano, Mursia 1964.

<sup>26</sup> E qui mi costringo a tacere dei formidabili capitoli francesi e spagnoli; di Mallarmé e Proust, di Gide e Mauriac, di Bernanos e di Céline, di Sartre e di Camus; così come evito di addentrarmi nelle *Carte spagnole*, con Machado e Lorca, Jiménez, Unamuno e Ortega.

<sup>27</sup> Nell’intervista del maggio 1991 a Claudio Altarocca de “La Stampa-Tuttolibri” che sug-

gella il florilegio curato da Pautasso, Bo lamenta che la letteratura di casa nostra, salvo rare eccezioni (Tommaseo e pochissimi altri), abbia scarsa dimestichezza con la formidario, laddove quella francese annovera un folto numero di insigni scrittori (da Renard a Mauriac, da Du Bos a Camus, da Stendhal a Cocteau...) che in tal genere hanno prodotto autentici capolavori.

<sup>28</sup> Va da sé che, sul punto in questione, Pautasso aderisce all’immagine proposta da Bo, certo la più avvincente e ‘avventurosa’.

<sup>29</sup> Sarà appena il caso di citare, a ulteriore testimonianza di un Pautasso che si tiene ‘aggiornato’ e che ‘aggiorna’, anche la sua traduzione (Milano, Silva 1966) delle *Tesi del ’29* del Circolo linguistico di Praga.

<sup>30</sup> Lo si può rileggere, quell’articolo di Vitorini, in apertura del primo fascicolo della rivista, anche nella menzionata antologia del “Politecnico”.



PAUTASSO E IL ROMANZO DEL NOVECENTO,  
FRA ATTIVITÀ CRITICA E LAVORO EDITORIALE

L'intervento qui proposto – nonostante la forte tentazione di raccontare, sotto la spinta dei ricordi, un rapporto quasi quotidiano con Sergio Pautasso (dal 1986 ai primi anni Duemila), fondato su continui scambi di osservazioni e di riflessioni nello studio che condividevamo allo IULM di Milano (per lungo tempo ancora in Piazza Volontari) – si limiterà ad approfondire alcuni nodi critici e teorici sul romanzo del Novecento, muovendo da alcuni dei moltissimi scritti che Pautasso ha dedicato a questo argomento. Pochi nodi, rispetto a quelli che potrebbero essere individuati, e tuttavia, benché pochi, e circoscritti, utili per fare emergere una significativa coerenza dentro un'attività critica lunga, dalle sfaccettature variegata, aperta a strumenti diversi.

Tre saranno, a grandi linee, le aree prese qui in esame: la prima include alcuni scrittori entrati presto nel canone del Novecento (e, prestando un particolare riferimento a Pavese e a Vittorini, tocca anche l'attività accademica di Sergio e lo svolgimento di alcuni corsi universitari); la seconda considera lo sguardo sulla produzione contemporanea offerto dagli interventi 'militanti'; la terza, intrecciata alle prime due, porta l'attenzione sull'attività editoriale (e specificamente su quegli aspetti che rimandano all'idea del letterato editore).

Benché eccentrico in rapporto alla cronologia fissata nel titolo, la prima area può essere introdotta dal volume *I promessi Sposi. Appunti e ipotesi di lettura*, primo di quelli pubblicati ad accompagnamento dei corsi accademici nella collana Letteratura Italiana, da Pautasso diretta per Arcipelago<sup>1</sup> (e del resto lo stesso Pautasso unisce Leopardi, Manzoni, Verga a una breve storia del romanzo novecentesco in *Snodi culturali e letterari fra Otto e Novecento*<sup>2</sup>). In *I promessi sposi. Appunti e ipotesi di lettura*, e nel corrispondente corso universitario del 1987-1988, Pautasso sottolineava il ruolo fondamentale dell'introduzione dei *Promessi sposi*, in quanto espressione di “una problematicità quanto mai significativa per quanto attiene alla organizzazione costruttiva della materia romanzesca”<sup>3</sup>. La parola chiave è proprio ‘organizzazione costruttiva’, e lo conferma una seconda citazione, nella quale, dopo avere commentato come l'intera narrazione risponda a una precisa visione del tempo dettata dal ritmo narrativo, si sottolinea: “Ecco, ancora una volta, come la tecnica, quando è sapientemente usata, possa offrire soluzioni narrative sia di effetto sia funzionalmente efficaci”<sup>4</sup>.

L'idea che l'organizzazione costruttiva della narrazione nasca da una “tecnica sapientemente usata” è ricorrente nelle pagine critiche di Pautasso. In *Progetto e silenzio. Appunti per una lettura dell'opera di Giovanni Verga*<sup>5</sup> (che accompagna il corso universitario dell'anno accademico 1989-1990) si legge che la novella

*Nedda* ha un incipit “molto significativo per capire come il tecnicismo verghiano non fosse puro artificio, ma rispondesse a un’effettiva necessità strutturale per introdurre lo stesso narratore, prima ancora che il lettore, nella nuova dimensione narrativa”<sup>6</sup>. Nello stesso libro si sottolinea ancora, richiamando *I Malavoglia*, che il modo di lavorare di Verga si fonda su uno “sperimentare continuo”, su una “riflessione calcolata per arrivare a raccontare quel mondo che veniva a poco a poco scoprendo come il suo”<sup>7</sup>.

Dall’osservazione che uno scrittore deve essere consapevole della necessità di costruire una macchina narrativa deriva una prima indicazione critica, secondo la quale il raggiungimento di un meccanismo funzionante è già un primo buon risultato letterario. Occorre sottolineare subito che il meccanismo da mettere a punto non è solo narrativo, ma anche linguistico e stilistico, e che le sue diverse componenti non sono separabili. Ancora per *I Malavoglia* si legge che “Più che un mezzo per ottenere effetti di colore espressivo, l’introduzione dei proverbi è stata una scelta di struttura narrativa”<sup>8</sup>.

In due saggi della seconda metà degli anni Cinquanta dedicati a Bassani,<sup>9</sup> poi riuniti sotto il titolo *Alle fondamenta della cattedrale* (e inseriti in *Laboratorio dello scrittore*, del 1981, che aveva il sottotitolo *Temî, idee, tecniche della letteratura del Novecento*, con una centralità, dunque, già sulla copertina, del termine “tecniche”)<sup>10</sup>, Pautasso scriveva che “l’unico aggancio valido per costruire un romanzo è quello di rifarsi [...] alla lezione e alla tradizione dei grandi romanzieri dell’Ottocento e di inserirsi in quel filone novecentesco che – per quanto sovvertito dalle ‘novità’ di un Joyce e da noi di uno Svevo – a questa tradizione si richiama nella tecnica e nella struttura”<sup>11</sup>.

Tecnica e struttura, come a dire stile e costruzione narrativa, guardando ai grandi romanzieri non per imitazione, ma con la consapevolezza della necessità di una riflessione teorica: questo l’orizzonte dentro il quale Pautasso colloca la sua indagine sugli scrittori di romanzo, cercando di mettere in risalto la consapevolezza dei diversi autori attraverso le loro lettere, i loro scritti o le loro varie dichiarazioni di poetica.

Osservazioni analoghe a quelle finora proposte sono riproposte nei corsi su Pavese e Vittorini. Nel volume *Cesare Pavese, l’uomo libro*<sup>12</sup>, del 1991, legato al corso dell’anno 1990-1991, si legge che “il passaggio dalla poesia alla narrativa è stato essenzialmente di ordine tecnico e strutturale”<sup>13</sup>, e, nella stessa direzione, che quel passaggio costituisce “la scelta di un diverso impianto strutturale per il proprio disegno letterario”<sup>14</sup>. Da qui, nonostante la continua presenza di una tensione ‘ lirica’, la necessità di sperimentare, attraverso i racconti, “nuove necessità compositive che la struttura stessa del racconto impone”<sup>15</sup>, per poi arrivare al romanzo “in una specie di *work in progress* dove i temi vengono ripresi, ripensati, amplificati o ridimensionati”<sup>16</sup>. Sulla nuova strada Pavese incontra ancora il “simbolo”<sup>17</sup>: e simbolica diventa la lettura critica di *Paesi tuoi* come della *Bella estate* (e degli altri romanzi che via via Pautasso esamina), rappre-

sentanti di “qualcosa di più problematico di ciò che la loro trama presenta in superficie”<sup>18</sup>.

Seguendo le diverse fasi della scrittura di Pavese e delle sue riflessioni di poetica, Pautasso ipotizza che, con *La luna e i falò*, lo scrittore avesse percepito che “la sua sperimentazione era irrimediabilmente finita”<sup>19</sup>, non avendo più altre strade da percorrere, e che, “poiché in tale sperimentazione si costruiva il senso della vita, il discorso era destinato a chiudersi una volta che non avesse più sbocchi”<sup>20</sup>. Nella totale coincidenza che Pautasso vede nella vita e nell’opera di Cesare Pavese, non a caso definito, “l’uomo libro”<sup>21</sup>, questa chiusura ha come esito il suicidio.

Nel delineare il ritratto di uno scrittore che ha sempre cercato la sua identità nella sperimentazione, le pagine su Pavese, come quelle sopra segnalate su Verga, confermano la particolare attenzione di Pautasso per ogni esperienza dove si possa ritrovare un’originale ricerca letteraria. Nella stessa direzione va la lettura dell’opera di Elio Vittorini, che, già consegnata a un breve libro del 1967<sup>22</sup>, ripreso nel 1977 in *Guida a Vittorini*<sup>23</sup>, trova una precisa sintesi in un ampio ritratto critico pubblicato nel 1979 nel volume 900 della *Letteratura italiana* Marzorati<sup>24</sup>. Le espressioni ricorrenti in questo ritratto sono “ricerca sperimentale” (così viene indicata la prima fase di Vittorini), “esperimento romanzesco” (riferito al *Garofano rosso*), “costante ricerca stilistica” (a proposito di *Erica e i suoi fratelli*, per altro letto secondo le categorie della fiaba indicate da Propp)<sup>25</sup>: la prosa di Vittorini non nasce dunque “spontanea: anche nei punti dove sembra più disadorna e povera, ogni effetto è stato attentamente calcolato”<sup>26</sup>. Significativa anche la seguente affermazione: “Il cammino di Vittorini, da *Piccola borghesia* in poi, è disseminato di esempi di quello sperimentalismo sintattico che [...] ha finito per costituire in seguito l’orditura stilistica del suo discorso, fino al punto di rasentare anche la maniera nei momenti più esasperati”<sup>27</sup>.

A proposito di *Conversazione in Sicilia* Pautasso osserva che “il linguaggio di Vittorini è ancora quello della nostra prosa d’arte di derivazione rondiana”, ma che “Il terreno su cui calcolare la portata dell’invenzione stilistica [...] è, invece, quello sintattico della costruzione del periodo e dell’architettura compositiva della pagina”<sup>28</sup>. Il giudizio critico è rilevante, ma, poiché questo intervento non si sofferma sulla lettura condotta da Pautasso su singoli autori, e nemmeno su un possibile percorso storico-letterario, individuando piuttosto alcuni fili che si tendono attraverso le pagine del critico, occorre di nuovo porre in risalto l’attenzione per l’“architettura compositiva”, altro termine che indica l’importanza di una struttura consapevole del racconto. Ancora una volta struttura e stile sono dunque i cardini sui quali ruota l’interesse del critico che definisce “sperimentale” *Conversazione in Sicilia*, aggiungendo che il romanzo “forse resta vivo proprio come documento di una ricerca che è destinata a non esaurirsi mai: quella di uno scrittore che vuole inventare un mondo suo, che mira a trasformare il mondo sul piano dello stile”<sup>29</sup>.

Nello scritto su Vittorini, valorizzando la scelta dello scrittore siciliano di abbandonare la rappresentazione realistica e di muoversi sul piano del simbolo<sup>30</sup>, Pautasso suggerisce una visione della letteratura a lui cara, che lo porta anche a dedicarsi in particolare a quegli scrittori che sono attenti a cercare vie originali per la struttura narrativa e per lo stile. Del resto, come esiste una poetica dello scrittore, esiste anche una poetica del critico, e Pautasso cerca soprattutto ciò che fa emergere piani nascosti e si avvale di una scrittura non immediatamente mimetica. In un saggio su Calvino si legge un giudizio negativo sulla poetica neorealista, in quanto fondata su un “contingente *hic et nunc* anziché su una visione rappresentativa proiettata nello spazio e nel tempo dell’invenzione”<sup>31</sup>. E del resto la storia del *Sentiero dei nidi di ragno* viene definita “più una storia simbolica che una storia realistica”<sup>32</sup>.

Vale la pena di citare, da un articolo dedicato a *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano, la definizione di neorealismo come tempo di copisti: “Solo che invece di copiare un testo”, gli scrittori del neorealismo “si intestardivano a copiare direttamente la realtà illudendosi che fosse già testo, tramandando così non i documenti di una letteratura quanto una brutta copia della realtà”<sup>33</sup>.

Conferma queste osservazioni la nota che accompagna la trascrizione italiana di un testo in francese di Gianfranco Contini, l’introduzione a *Italie magique*, antologia di racconti fantastici pubblicata in Svizzera nel 1946 per le Éditions des Portes de France. Pautasso, felice di avere scovato un esemplare di quel raro libro in un viaggio a Parigi e dando conto del ritrovamento su “Nuova Antologia” dell’aprile-giugno 1987, osserva: “È abbastanza singolare, ma significativo, se consideriamo il lavoro di Contini di quegli anni [...], che in un momento in cui il panorama culturale italiano era dominato dal neorealismo, e più forte si faceva sentire l’esigenza di un rapporto più diretto con la realtà, dopo che per anni la letteratura l’aveva, sia pure *pour cause*, eluso, Contini vada controcorrente e presenti della narrativa italiana contemporanea un filone pressoché sconosciuto, addirittura marginale, stando alle apparenze”<sup>34</sup>.

Poiché nel 1947 era uscito un numero dedicato all’Italia della rivista di Jean-Paul Sartre, “*Les Temps modernes*”, Pautasso instaura un parallelo tra l’idea di letteratura italiana contemporanea che esce dalle scelte dell’intellettuale francese e da quelle di Contini. Vale la pena leggerne alcuni passi: “La differenza fra le due pubblicazioni è abissale. L’inattualità di *Italie magique* appare ancora più clamorosa ed evidente rispetto al *cocktail* di ‘Politecnico’ e ‘Società’ – le due riviste italiane più impegnate del momento – preparato da Sartre. Nell’una si parla di crisi, di guerra, di Resistenza, di coscienza storica e intellettuale; nell’altra si fa riferimento alla ‘vena magica che percorre tutta l’Italia dal Rinascimento”<sup>35</sup>. Pautasso sottolinea come il magico e il surreale rappresentassero “uno scarto rispetto alla consuetudine e alla norma del momento che si configuravano nel neorealismo”, e aggiunge che “l’indicazione di una tendenza così poco evidente nella nostra narrativa poteva avere il senso di una scom-

messa o di una provocazione”<sup>36</sup>. E tuttavia – si legge ancora – “la scelta di Contini più che per i nomi [...] si rivela in retrospettiva quanto mai preveggen- te per l’indirizzo e la tendenza che allora indicava”<sup>37</sup>: Contini sembrava infatti “mirare a far risaltare il primato della letterarietà rispetto alla vecchia dicotomia del contenuto e della forma – tornata in auge proprio con il neorealismo –, a dare della nostra letteratura una immagine meno convenzionale, non scontata, e, soprattutto, puntava a sondarne la consistenza sul terreno vasto e aperto del fantastico”<sup>38</sup>. Di un fantastico, naturalmente “inteso con larghezza”<sup>39</sup>, fondato sul “libero giuoco dell’intelligenza”<sup>40</sup>, capace di dare un esempio di quel ‘primato della letterarietà’, che è una costante delle pagine critiche dello stesso Pautasso.

C’è ora da chiedersi, passando alla seconda area delle tre sopra indicate, come si traducono nella critica militante le riflessioni e le osservazioni fino ad ora proposte. Per più di vent’anni Pautasso ha pubblicato annualmente, in sedi varie, una rassegna delle opere appena uscite di narrativa, di poesia, di saggi- stica, panorami da lui stesso definiti arbitrari e capziosi, “come tutti i panorami centrati sull’attualità e condotti su tempi brevi”<sup>41</sup>. I contributi sono stati poi raccolti in due volumi, dai titoli *Anni di letteratura. Guida all’attività letteraria dal 1968 al 1979*<sup>42</sup> e *Gli anni Ottanta e la letteratura. Guida all’attività letteraria in Italia dal 1980 al 1990*<sup>43</sup>. Il carattere informativo è apertamente dichiarato nel sottotitolo (e i giudizi sulla letteratura di un ventennio sono così numerosi che qui è possibile richiamare solo pochi esempi), ma non viene meno, pur nel contesto di una scrittura militante, l’orizzonte dentro il quale si colloca l’eser- cizio critico proposto negli scritti più approfonditi.

Nel 1979, introducendo alcune osservazioni di carattere generale, in funzione preliminare, Pautasso affermava che “vedendo come vanno le cose letterarie in rapporto alle cose del mondo, mi pare che alla letteratura non resti altro da fare che riscoprire se stessa e reinventarsi umilmente modi e forme che aprono le porte a una nuova avventura in un mondo e in una società che stanno cam- biando, ponendosi così come modello agli uomini di buona volontà che questo mondo e questa società popoleranno”<sup>44</sup>.

È una dichiarazione precisa dell’autonomia della letteratura e della funzione che, proprio nel suo essere autonoma, ha nei confronti della società, come è ribadito in un’ulteriore osservazione: “Non c’è alcuna pretesa di dettare le nuove tavole della legge di una futura repubblica delle lettere, ma più sempli- cemente di ricordare – oggi più che mai – che la letteratura è rivoluzionaria quando prepara e forma coscienze e spiriti per la rivoluzione, non quando crede di farla”<sup>45</sup>. Subito dopo si legge che il campo di battaglia della letteratura “è la ricerca, con tutti i pericoli che comporta, non escluso quello di contraddirsi e di sbagliare, perché in un lavoro come quello dello scrittore l’errore si annida a ogni passo e bisogna esorcizzarlo affrontandolo a viso aperto”<sup>46</sup>.

In *Anni di letteratura*, Pautasso afferma polemicamente (anticipando che po-

trebbe sembrare paradossale o scandaloso il suo discorso) che nell'opera di narratori come Guido Piovene, Giorgio Bassani, Tommaso Landolfi ("dopo D'Annunzio, nessuno in Italia ha dimostrato di saper padroneggiare come lui il senso della lingua in tutta la sua variegata complessità per andare al fondo delle cose"<sup>47</sup>), c'è "molta più coscienza d'avanguardia" che non "nell'ambizioso ed esasperato sperimentalismo di tanta narrativa che da tempo non fa altro che ripetere gli schemi più vieti e scontati delle avanguardie storiche senza un margine, piccolo, di inventiva"<sup>48</sup>.

Le osservazioni appena riportate non vogliono essere una presa di posizione contro le esperienze dell'avanguardia letteraria, ma la denuncia dei limiti di alcuni modelli affermatasi nella narrativa italiana del Secondo Novecento: "Per sperimentare veramente non si possono fare trucchetti, si deve mettere in discussione tutto, avere il coraggio di giocare quella che potrebbe essere anche l'ultima carta se, dopo aver emesso la sua condanna senza appello nei confronti dell'attuale degradazione di valori, la letteratura dovesse rivelarsi ancora impotente inutile a darci il senso delle cose e della realtà"<sup>49</sup>. Ne è un esempio significativo Giovanni Testori che, con *Edipus* (del 1977), "ha toccato alcune delle tappe fondamentali della sua discesa negli inferi delle passioni umane e, forse, i punti più alti della sua drammatica e sofferta ricerca di una espressività nuova e originale"<sup>50</sup>.

38

Ciò che conta è, di nuovo, una letterarietà manifesta, da porre in rapporto alla condizione umana, come Pautasso rivela nel Poscritto di *Anni di letteratura*, intitolato *Quasi una confessione*: una "letterarietà che si esprime e scioglie nello stile – sostenuto a volte dall'ironia, e sempre dall'intelligenza –; della ricerca di fondo, specialmente quella consacrata alla costruzione romanzesca – che da noi sembra merce così preziosa e rara –, e che non ha nulla a che fare con gli sperimentalismi velleitari delle avanguardie alla moda"<sup>51</sup>. Anche per questo, continuando con la citazione, occorre porre a fianco della ricerca stilistica "l'adesione più totale alla viva presenza di ordine morale che ha visto gli scrittori impegnarsi sui grandi problemi [...] con la coscienza che la loro parola può contribuire a rendere più chiara quella verità di cui l'uomo oggi ha tanto bisogno"<sup>52</sup>.

Una ricerca che deve dunque collegarsi a un'idea. Lo si legge in una riflessione del 1987 raccolta in *Gli anni Ottanta e la letteratura*: "l'andamento dei premi ha messo in evidenza la debolezza del narratore sul piano creativo che si rifugia, a volte, nella tecnica per superare l'ostacolo, ma cadendone poi vittima. La tecnica è un mezzo, che può essere utilizzato con maggiore o minore abilità, fino al punto di diventare stile; ma in genere è difficile che possa diventare plausibilmente il fine della letteratura, poiché dietro dovrebbe sempre operare un'idea"<sup>53</sup>. Da qui l'importante osservazione critica che "La pura tecnica o è opera di straordinari raddomanti della lingua e dello stile, e penso a *Rumori o voci* di Giorgio Manganelli, oppure è vuoto esercizio"<sup>54</sup>. Del resto, continua Pau-

tasso, "Se la poesia può reggere liberamente lo sperimentalismo linguistico quando è condotto con gusto e intelligenza, la narrativa esige anche un impianto costruttivo"<sup>55</sup>. L'esempio portato è quello di Vincenzo Consolo, definito "autentico scrittore (autentico anche in contrapposizione alla numerosa falsità corrente)"<sup>56</sup>, in particolare in riferimento a *Retablo*, a quel tempo da poco edito.

Nelle pagine militanti, dunque, sono riproposte le osservazioni delle pagine più meditate dei saggi. E vale la pena aggiungere un'ultima considerazione: di fronte alla crisi della narrativa, e del romanzo in particolare, Pautasso riconosce il valore rappresentato, negli anni Ottanta, dalla "ricerca critica di quegli scrittori che hanno saputo trasferire e fare proprie le suggestioni della scrittura creativa anche nell'esercizio interpretativo e speculativo dei testi"<sup>57</sup>. La citazione è del 1983, ma ancora nel 1987 Pautasso scriveva che nella saggistica "troviamo significativi esempi del travaso stilistico fra i generi che porta all'interessante fenomeno di vedere la saggistica introdursi, installarsi, sostituirsi alla narrativa"<sup>58</sup>. I nomi introdotti sono quelli di Guido Ceronetti, di Pietro Citati, di Giovanni Macchia, i quali, "partiti dall'esclusivo porticciolo del saggismo e della critica, attualmente spaziano senza limitazioni nel gran mare della letteratura"<sup>59</sup>, dando "una risposta eloquente al senso che può avere oggi la letteratura"<sup>60</sup>.

Collegata a quella della critica militante è la terza area alla quale occorre ora prestare attenzione: quella dell'attività editoriale, non meno importante delle altre due, ma oggi visibile solo ricorrendo agli archivi o alle tracce lasciate in singoli volumi di autori diversi. In particolare, dal 1972 al 1982 Pautasso ricopre il ruolo di direttore editoriale della casa editrice Rizzoli, con la quale continua a collaborare anche dopo l'ingresso come professore associato nell'università IULM (dove finirà la carriera come ordinario). Tra le tante mansioni imposte dal ruolo di direttore, saranno qui brevemente segnalati alcuni aspetti che, come si è già anticipato, possono essere ricondotti alla figura del letterato editore<sup>61</sup>.

I materiali d'archivio, sia quello della casa editrice sia quello personale, potranno dare informazioni preziose per ricostruire puntualmente le relazioni tra il letterato editore e numerosi scrittori italiani del secondo Novecento, in particolare la storia dei suggerimenti testuali, accolti o meno dagli autori. Valga qui come esempio il ricordo dello stesso Pautasso, riportato in *Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano* di Pino Corrias, sui vari interventi richiesti a Bianciardi per mettere a punto la scrittura di *Aprire il fuoco*.<sup>62</sup> E valgano, e contrario, le frasi polemiche di Goliarda Sapienza dopo il rifiuto di Rizzoli di *L'arte della gioia*, riportate in un saggio con la storia della pubblicazione del romanzo<sup>63</sup>: la motivazione del rifiuto, ricondotta alla lunghezza eccessiva della narrazione, nasconde forse la perplessità di Pautasso sulle scelte dell'autrice e sulla sua scrittura.

39

Un esempio significativo dell'intervento del letterato editore è offerto dalla lettera di Oriana Fallaci, non datata, ma collocabile nel settembre-ottobre 1976, nel corso della prima stesura di *Un uomo*<sup>64</sup>. La scrittrice dava in lettura a Pautasso blocchi di pagine via via che venivano scritte, aspettando, anche con ansia, il parere dell'"amico letterato" (definito anche "complice"); e proprio davanti a una possibile perplessità dell'amico editore, ne precisava il ruolo con una significativa definizione: "Il tuo ruolo [...] è quello di una radio di bordo per tenere la rotta". E aggiungeva: "Ma è un ruolo terribile perché, se la radio tace, il navigatore solitario rischia di perdersi".

Il letterato editore è colui che può dare la rotta allo scrittore, e per questo può suggerire, a volte, rotte diverse da quelle inizialmente pensate o imboccate. Lo conferma l'edizione del volume *Gli anni impossibili* di Romano Bilenchi, uscito nel 1984, che raccoglie due racconti più volte ripubblicati dagli anni Quaranta (*La siccità e La miseria*) e un terzo, *Il gelo*, per la prima volta edito nel 1982.<sup>65</sup> Tre testi "capitali" che "finiscono per fare blocco e, quasi inevitabilmente, romanzo"<sup>66</sup>, secondo quanto si legge in *Gli anni Ottanta e la letteratura*.

L'intreccio tra critica militante e attività editoriale non potrebbe essere più evidente: era stato infatti Pautasso a far pubblicare *Gli anni impossibili* e a scrivere nel risvolto di copertina, che porta la sua firma, che, sebbene ciascun racconto non perdesse la propria autonomia, "Così sistemati i tre racconti [...] concorrono a costituirsi in un nucleo omogeneo". Continuava il risvolto: lo scrittore "finisce [...] per dare unità alle proprie prove narrative e i vari frammenti sono come attratti dalla forza aggregante della composizione". In risposta a una lettera di Bilenchi che, commentando il testo del risvolto preliminarmente sottopostogli, metteva in forse la possibile lettura unitaria, Pautasso scriveva, il 5 settembre 1984: "Tu tendi a negare i collegamenti, io invece a vedere una coerenza interna. Il che non significa affatto che tu abbia voluto arrivare per frammenti a un romanzo, solo che la forza delle cose, secondo me, ha finito per imporsi"<sup>67</sup>.

La scelta di unire sotto un unico titolo aggregante i tre lunghi racconti bilenchiani, facendone un 'romanzo' era stata, dunque, di Pautasso. La radio, per continuare ad usare la metafora di Oriana Fallaci, ha indicato una nuova rotta, e lo studio filologico dei tre racconti<sup>68</sup> dà ragione della rotta seguita dal letterato editore: anche se i testi non erano nati per essere parti di una struttura più ampia, Bilenchi li ha sempre corretti, di edizione in edizione, in funzione di un contesto narrativo unitario: stessi protagonisti, identica ambientazione, insistita ripresa di elementi da un racconto all'altro. La struttura di 'romanzo', sebbene suggerita dall'editore, è arrivata a conclusione di un lungo percorso autoriale, dando vita a un libro nuovo.

All'attività del letterato editore vanno ricondotti gli scritti editoriali che accompagnano i libri pubblicati sotto la sua sorveglianza, in particolare i risvolti che, per molti aspetti, sono vicini alla critica militante: si tratta di una infor-

mazione al lettore che, nei casi di autori di particolare qualità, si trasforma in un suggerimento interpretativo che partecipa della lettura critica. Due risvolti firmati da Pautasso per le nuove edizioni di *Una visita* e di *Ferrovia locale* di Carlo Cassola possono essere scelti come ulteriori esempi di coerenza e di intreccio tra il suo lavoro editoriale e le sue riflessioni critiche. Nel risvolto di *La visita*, Pautasso osservava nel 1989 che l'originalità dei racconti di Cassola va individuata nella loro "essenzialità narrativa (che anticipava [...] ma con ben altra consistenza artistica, la moda recente del minimalismo)"<sup>69</sup> e nel loro linguaggio 'scabro ed essenziale', anticipatore di "Quello che Roland Barthes avrebbe poi definito 'il grado zero della scrittura'". Nel risvolto firmato per la nuova edizione di *Ferrovia locale*, del 1992, l'attenzione alla struttura si rivela nelle domande sulla sua apparente debolezza: viene infatti suggerito che il romanzo, pur fondandosi su eventi "svincolati da ogni implicazione romanzesca di causa ed effetto", ha in realtà "un filo invisibile che lo tiene unito all'interno"<sup>70</sup>.

Paradossalmente lo stesso intreccio tra l'impegno nell'editoria e nella critica letteraria emerge da una severa critica alla condizione editoriale a cavallo tra anni Ottanta e Novanta, affidata a uno scritto apparso sul numero 1, del marzo 1993, di «Oltranza. Rivista di Letteratura ed altro».<sup>71</sup> Pautasso vi denunciava la confusione dell'editoria di letteratura, dovuta "all'assenza di un progetto culturale che giustifichi le iniziative, le inquadri in una prospettiva, indirizzi la ricerca, senza la quale il lavoro editoriale è privo di senso"<sup>72</sup>.

Per avere un progetto, nel contesto dell'editoria letteraria, occorre soprattutto avere un'idea di letteratura: Pautasso l'aveva, ed era precisa, come si è visto, e da quella derivava il suo lavoro di critico accademico, di critico militante, di letterato editore. Sapendo di muoversi "tra lo scherzo e una fantasia utopica"<sup>73</sup>, nello scritto appena richiamato del 1993, Pautasso immaginava una discesa della letteratura nelle catacombe, perché "Soltanto nella solitudine delle nude e povere catacombe è possibile che essa trovi la forza per rigenerarsi e riesca così a rimettersi sulla strada della ricerca e a recuperare la propria necessità espressiva che costituiscono la sua ricchezza naturale"<sup>74</sup>.

Il paradossale auspicio di Pautasso non si è, naturalmente, realizzato, ma qui importa dire che, anche richiamando una letteratura catacombale, le annotazioni critiche, le riflessioni di poetica, le preferenze di lettura si intrecciano con un'idea di editoria. Proprio l'intreccio tra l'attività critica accademica, l'attività critica militante, il lavoro editoriale ha dato una specifica identità a Sergio Pautasso: alla base di tutto, però, si deve porre la sua grande passione per la letteratura, che va riconosciuta come la caratteristica più viva anche della sua presenza nel tempo quotidiano che molti hanno condiviso con lui.

<sup>1</sup> Sergio Pautasso, *I promessi sposi. Appunti e ipotesi di lettura*, Milano, Arcipelago, 1988. Si precisa fin da ora che, volendo seguire anche il rapporto tra critica e corsi accademici e dare l'idea di un *work in progress*, le citazioni (salvo eventuali casi particolari, comunque segnalati) saranno tratte dai volumi nati per i corsi, anche quando le stesse pagine sono riproposte da libri successivi.

<sup>2</sup> Sergio Pautasso, *Snodi culturali e letterari fra Otto e Novecento*, prefazione di Davide Rondoni, postfazione di Gianni Puglisi, Genova, Marietti, 2007. Il volume è uscito postumo, ma, Pautasso lo aveva consegnato all'editore pochi mesi prima della morte.

<sup>3</sup> Pautasso, *I promessi sposi. Appunti e ipotesi di lettura*, cit., p. 33.

<sup>4</sup> Ivi, p. 55.

<sup>5</sup> Sergio Pautasso, *Progetto e silenzio. Appunti per una lettura dell'opera di Giovanni Verga*, Milano, Arcipelago, 1990.

<sup>6</sup> Ivi, p. 65.

<sup>7</sup> Ivi, p. 85.

<sup>8</sup> Ivi, p. 108.

<sup>9</sup> Sergio Pautasso, *Introduzione a Bassani*, in "Itinerari", n. 20, agosto 1956 e Id., *La provincia di Bassani*, in «Nuova corrente», n. 13, marzo 1959.

<sup>10</sup> Sergio Pautasso, *Laboratorio dello scrittore. Temi, idee, tecniche della letteratura del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1981,

<sup>11</sup> Ivi, p. 64.

<sup>12</sup> Sergio Pautasso, *Cesare Pavese, l'uomo libro. Il mestiere di scrivere come mestiere di vivere*, Milano, Arcipelago, 1991, poi in parte confluito in Id., *Cesare Pavese oltre il mito. Il mestiere di scrivere come mestiere di vivere*, Genova, Marietti, 2000.

<sup>13</sup> Pautasso, *Cesare Pavese, l'uomo libro*, cit., p. 107.

<sup>14</sup> Ivi, p. 109.

<sup>15</sup> Ivi, p. 111.

<sup>16</sup> Ivi, p. 116.

<sup>17</sup> Ivi, p. 133.

<sup>18</sup> Ivi, p. 136.

<sup>19</sup> Ivi, p. 219.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> E non a caso il sottotitolo della monografia su Pavese, già nell'edizione del 1991, recitava: "Il mestiere di scrivere come mestiere di vivere".

<sup>22</sup> Sergio Pautasso, *Elio Vittorini*, Torino, Borla, 1967.

<sup>23</sup> Sergio Pautasso, *Guida a Vittorini*, Milano, Rizzoli, 1977.

<sup>24</sup> Sergio Pautasso, *Elio Vittorini*, in *Letteratura Italiana. 900*, a cura di Gianni Grana, Milano, Marzorati, 1979, v. VII, pp. 5377-5413.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 5394-5395.

<sup>26</sup> Ivi, p. 5392.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Ivi, p. 5407.

<sup>29</sup> Ivi, p. 5408.

<sup>30</sup> Cfr. ivi, pp. 5396-5397.

<sup>31</sup> Sergio Pautasso, *Il filo invisibile di Calvino*, in Id., *Il laboratorio dello scrittore*, cit., p. 23. In questo scritto confluiscono Id., *Il giovane Calvino*, in "Il bimestre", n. 26-29, dicembre 1973 e Id., *Favola, allegoria e utopia nell'opera di Calvino*, in "Nuovi Argomenti", n. 35-36, dicembre 1973, poi riuniti in *Italo Calvino*, pubblicato in *Letteratura Italiana. 900*, a cura di Gianni Grana, Milano, Marzorati, 1979.

<sup>32</sup> Sergio Pautasso, *Il laboratorio dello scrittore*, cit., p. 28.

<sup>33</sup> Sergio Pautasso, *Attualità di un romanzo*, in "Nuova Antologia", n. 2112, dicembre 1976, p. 557. Il giudizio positivo su *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano nasce proprio per la distanza del romanzo dai clichés del neo-realismo.

<sup>34</sup> Sergio Pautasso, *L'Italia magica di Gianfranco Contini*, in "Nuova Antologia", n. 2162, aprile 1987, pp. 284-285. Sull'antologia

curata da Contini, con particolare riferimento alla critica continiana, si deve richiamare anche Sergio Pautasso, *Contini antologista. Fra Italie Magique e Italia Magica*, in *Riuscire postcrociani senza essere anticrociani. Gianfranco Contini e gli studi letterari del secondo novecento*, Atti del Convegno di studio (Napoli, 2-4 dicembre 2002), a cura di Angelo R. Pupino, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 245-256.

<sup>35</sup> Pautasso, *L'Italia magica di Gianfranco Contini*, cit., p. 285.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 285-286.

<sup>39</sup> Ivi, p. 287.

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

<sup>41</sup> Sergio Pautasso, *Anni di letteratura. Guida all'attività letteraria dal 1968 al 1979*, Milano, Rizzoli, 1979, p. 76.

<sup>42</sup> Pautasso, *Anni di letteratura. Guida all'attività letteraria dal 1968 al 1979*, cit.

<sup>43</sup> Sergio Pautasso, *Gli anni Ottanta e la letteratura. Guida all'attività letteraria in Italia dal 1980 al 1990*, Milano, Rizzoli, 1991.

<sup>44</sup> Pautasso, *Anni di letteratura*, cit., p. 24.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Ivi, p. 43.

<sup>48</sup> Ivi, p. 42.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Ivi, p. 187.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Pautasso, *Gli anni Ottanta e la letteratura*, cit., pp. 242-243.

<sup>54</sup> Ivi, p. 243.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Ivi, p. 125.

<sup>58</sup> Ivi, p. 235.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Sulla definizione di 'letterato editore' ci si permette di rimandare a: Alberto Cadioli, *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, il Saggiatore, 2017.

<sup>62</sup> Pino Corrias, *Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 224.

<sup>63</sup> Angelo Pellegrino, *Un personaggio singolare, un romanzo nuovo, una donna da amare per*

*sempre*, in *Appassionata Sapienza*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Baldini e Castoldi, p. 76.

<sup>64</sup> La lettera, inedita, è conservata nell'archivio Pautasso presso la Casa dei libri di Andrea Kerbaker, a Milano. Dall'originale tutte le citazioni.

<sup>65</sup> Romano Bilenchi, *Gli anni impossibili*, Milano, Rizzoli, 1984. Dai risvolti di questa edizione le successive citazioni.

<sup>66</sup> Pautasso, *Gli anni Ottanta e la letteratura*, cit., p. 157.

<sup>67</sup> La lettera, della quale non si conserva l'originale, è riprodotta nella nota firmata M. D. [Massimo Depaoli] degli *Anni impossibili* in Romano Bilenchi, *Opere complete*, a cura e con introduzione di Benedetta Centovalli, Cronologia, note ai testi e bibliografia a cura di Benedetta Centovalli, Massimo Depaoli e Cristina Nesi, Milano, Rizzoli, 2009, p. 1165.

<sup>68</sup> A questo proposito si veda Alberto Cadioli, *La categoria di testo "non finito" e "finito" negli "Anni impossibili" di Romano Bilenchi*, in *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2015.

<sup>69</sup> Sergio Pautasso, presentazione firmata sui risvolti di Carlo Cassola, *La visita*, Milano, Rizzoli, 1989.

<sup>70</sup> Sergio Pautasso, presentazione firmata sui risvolti di Carlo Cassola, *Ferrovia locale*, Milano, Rizzoli, 1992.

<sup>71</sup> Sergio Pautasso, *Per una letteratura catacombale*, in «Oltranza. Rivista di Letteratura ed altro», n. 1, marzo 1993, pp. 54-65.

<sup>72</sup> Ivi, p. 56.

<sup>73</sup> Ivi, p. 58.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

SERGIO PAUTASSO E LA POESIA ITALIANA  
DEL SECONDO NOVECENTO

Escluse le monografie su singoli autori, la critica prodotta da Pautasso sulla poesia italiana del secondo Novecento è contenuta principalmente in due volumi dedicati agli anni Settanta e Ottanta. Pautasso si muove su un terreno situato a metà strada fra la “grande illusione romantica della storia letteraria e una cronaca dell’attualità spinta rigorosamente all’effimero, per dirla con Arbasino, sui modelli delle *Annales*” (AL 11-2). Il tentativo è quello di descrivere un panorama troppo cangiante per poter essere abbracciato e valutato attendibilmente. Si possono però identificare alcuni punti di riferimento: il ’45 e il neorealismo, la neoavanguardia (anni ’60), il ’68 e i suoi postumi (AL 12-5). Tuttavia, da queste categorie esulano gli scrittori eccentrici di valore, come ad esempio Morselli (AL 16).

L’angolo di visuale assunto in questi due volumi è quello dell’attualità, e di qui deriva l’alto numero di opere citate, troppe secondo alcuni, troppo poche secondo altri, che possono chiedere ragione di assenze per loro immotivate. Pautasso ha incluso non ‘il meglio’, ma quello che gli è sembrato significativo. Il taglio non risponde a una prospettiva militante, ovvero di difesa e propaganda di una sola poetica (AL 186). Per Pautasso la critica recente si è persa in giudizi troppo moralistici. Lui si è invece proposto di ripartire ‘dal basso’, da un processo di ampia descrizione di ciò che è stato pubblicato, senza fermarsi però alla mera schedatura. Da questa procedura dovrà emergere alla fine un giudizio, “purché discreto, misurato, come in filigrana”. (AL 36)

Che cosa ne è uscito? Una rassegna panoramica, diversa per i due decenni: rassegna unica per gli anni ’70, rassegna annuale per gli anni ’80, in cui si coglie meglio il particolare, ma a discapito dell’arco di sviluppo del decennio nel suo insieme. Prima di scendere nei dettagli, vediamo qualche considerazione generale. In entrambi i decenni, rileva Pautasso, c’è meno pubblico e più ricerca in poesia rispetto alla narrativa. Il panorama è vario e difficile da abbracciare nell’insieme. Negli anni Settanta si avverte una diffusa sfiducia nella capacità rappresentativa della lingua e una sensazione dell’esaurimento del mandato sociale del poeta, ma non per questo si è smesso di scrivere, anzi. Quelli sono diventati i temi più comuni, insieme alla politicizzazione del discorso. La strada “obbligata” è quella della ricerca di forme espressive nuove (AL 77-9). Per fare questo, si cercano spunti nella teoria. Il libro più rappresentativo in tal senso è *Il pubblico della poesia* di Berardinelli e Cordelli (1975), che però, secondo Pautasso, più che offrire persuasivi nomi nuovi presenta un panorama di rottura (AL 81). Pur con scadimenti cialtroneschi, le letture pubbliche e gli happening



segnalano un mutato atteggiamento della società verso la poesia. Pautasso menziona con ironia l'attenzione riservata a manifestazioni "svoltesi qua e là con grande dispendio di esibizionismo falsamente popolare, mascherato perfino da un recondito fine politico: declama versi e magari non getti bombe!" La figura del poeta ha subito cambiamenti significativi a seguito di questi fenomeni, che hanno fatto crescere la curiosità "per quell'alone misterioso, suggestivo, intimidatorio, vagamente plagiante, che poesia e poeta hanno sempre emanato e continuano a emanare, senza però riuscire a desacralizzare del tutto il mito che la parola poetica sia incomprensibile e oracolare". (AO 137) Tuttavia, l'alternativa a Castelporziano non è la letteratura impegnata, come *Dal fondo*, antologia dell'emarginazione curata da Carlo Bordini, Antonio Veneziani, Ivana Nigris e Carla Troianelli; fuggendo "da tutti gli happenings [...] ci poniamo a rispettosa distanza ad aspettare che il poeta, dal chiuso del suo mondo interiore, ci lanci messaggi", come Zanzotto con il *Galateo in bosco*. È questa la strada da imboccare per ritrovare la poesia, non ai festival dei performer, non nelle antologie "piene di buona volontà", ma nella lettura "ardua, concentrata, solitaria di versi come quelli zanzottiani, che alternano il mistero alla più trasparente chiarezza, l'impervia salita alla godibile disponibilità". (RL 116) Se questo vale per gli autori affermati, per scoprire i giovani, invece che ai palcoscenici dei performer, è meglio prestare attenzione all'"Almanacco dello Specchio" di Marco Forti e Giuseppe Pontiggia, che dal 1972 va proponendo nuovi autori (AL 82).

Alla fine degli anni Settanta il clima appare mutato. Il 1980 gli sembra, a dispetto delle solite dispute Milano-Roma e delle correnti, "un momento di riflessione e di bilanci" piuttosto che di "fervore di iniziative nuove". (AO 29) Ogni epoca crea i suoi miti e in quel periodo (1979) andava "di moda il 'privato', anzi il 'riflusso'", con ripescaggio di modelli di fine Ottocento.<sup>1</sup> In effetti, la poesia degli anni Ottanta si rivelò poi tutt'altro che inerte o ristagnante. Meno soggetta al mercato, era più libera di fare la sua strada. A differenza dell'esangue romanzo, la poesia "sta attraversando una congiuntura particolarmente favorevole", scrive più volte Pautasso negli anni Ottanta.<sup>2</sup> Allo scollamento fra poeti e società fa da contraltare una forte attività fuori dai circuiti più visibili, mille iniziative di riviste, piccole case editrici e collane, anche se tutto ciò non significa risultati notevoli (1981, AO 72). Questa effervescenza sembra essersi smorzata a metà decennio, quando molti poeti, come Giudici, Porta, Bigongiari e altri, pare si siano posti l'obiettivo di fare i conti con il proprio lavoro passato, tirandone le fila attraverso delle auto-antologie (1985, AO 189). Il 1986 ha però smentito questa previsione, perché è stato contrassegnato dalla pubblicazione di un numero eccezionale di raccolte notevolissime di autori canonizzati e giovani, tendenza confermata nel 1987 pur senza la concentrazione di opere di grande valore del 1986.<sup>3</sup>

A dispetto di questa vitalità, gli anni Ottanta sono contrassegnati da un fenomeno su cui Pautasso ritorna a più riprese, la crisi dell'editoria e il mutato

atteggiamento sociale verso la letteratura. L'attività letteraria continua intensa con i suoi rituali, ma il pubblico risponde sempre meno all'offerta (siamo nel 1982, AO 95). Una domanda sorge sempre spontanea di fronte a queste affermazioni: si vendevano così tanti libri prima? O se ne pubblicavano meno? O i costi erano più bassi? Comunque sia, afferma Pautasso, la risposta del pubblico non è in sé un indicatore affidabile del valore estetico, la produzione è molta ma le proposte convincenti in narrativa, soprattutto dei giovani, sono scarse (AO 97-8). Anche la critica appare in affanno, basta vedere i verdetti dei maggiori premi di narrativa, assegnati tutti agli stessi nomi "famosi", segno che la funzione di vaglio critico dei premi è svanita. La critica appare meno creativa e propositiva, ripiegata sulla routine accademica, e la critica militante sembra scomparsa insieme alle riviste (AO 105-7).

La crisi della letteratura e quella dell'editoria vengono spesso discusse come fossero la stessa cosa (1983, AO 118, 122). In realtà, il contatto con i mass media ha snaturato la letteratura come era concepita in precedenza. I fattori economici e sociologici, determinati dalle statistiche delle vendite, si sono sostituiti a quelli del giudizio estetico fondato sul gusto. Il nuovo concetto di lettura "è stato elaborato in uffici demoscopici anziché in biblioteca, sulla base di fatture e scontrini invece che su una pagina scritta". Ci si chiede come sarà "la biblioteca ideale che sortirà dall'estetica del registratore di cassa e quali sorprese riserverà al futuro lettore e allo studioso". (AO 119-20) Non è una novità, perché già nel 1934 Arrigo Cajumi aveva denunciato la crisi dell'editoria, osservando che chi voleva intrattenimento agevole poteva trovarlo in cinema e radio. Nel 1984 il fenomeno si era ovviamente accentuato a causa dell'espansione dei mass media.

In questa situazione, secondo Pautasso il destino del libro sta più nella qualità dell'invenzione che in soluzioni tecniche o politiche, come pensano invece Bonchio, Ferrero e Ferretti (1984, AO 145-7). Ma occorre scegliere nella massa sempre crescente di testi pubblicati, e qui entra in gioco la critica, che "dovrebbe saper distinguere, indicare valori, non azzerare tutto [...] in nome di una logica basata sul presunto funzionamento tecnico dell'opera d'arte, per cui un libro può essere smontato e rimontato all'infinito come fosse un oggetto meccanico". Un libro si presta infatti "a una infinita varietà di operazioni, ossia di interpretazioni". "La riduzione a schema dell'opera è stata la punta estrema ed esasperata di una concezione livellatrice della letteratura", basata sulla "presunzione scientistica" di poter imbrigliare l'invenzione riconducendo tutto a operazione linguistica (AO 147-8).

Eppure le pratiche dominanti sono andate in un'altra direzione rispetto agli auspici di Pautasso. Ad esempio, si celebrano con enfasi sempre maggiore i centenari, che in sé non significano nulla. Le classifiche dei libri più venduti generano una logica da campionato di calcio: il libro più bello degli ultimi dieci anni, votato dai lettori. Tutti i mezzi per attirare l'interesse pubblico verso la letteratura sono leciti, "ma questo è insidioso poiché in realtà snatura il discorso

letterario nella sua essenza”. Leggere per stilare classifiche vuol dire imboccare una strada che conduce all’avanspettacolo (1985, AO 179). Aggiungerei che oggi anche i premi letterari hanno lo stesso obbiettivo e lo stesso effetto.

Non a caso, osserva Pautasso, il dibattito critico sembra cessato. Si fa invettiva, celebrazione, si lanciano lamenti, si stilano classifiche, ma non è dibattito critico (AO 211). La critica militante è in crisi, tanto che Sanguineti ha invitato i colleghi ad occuparsi di classici più che di contemporanei. Pautasso ricorda di non aver mai escluso le edizioni dei classici dalle sue rassegne, rivendicandone la perenne attualità, ma ricorda altresì che “non basta una edizione tipo Bibliothèque de la Pléiade per fare di uno scrittore un classico”. (1987, AO 224) L’esortazione di Sanguineti fa il paio con la condanna della critica pronunciata da Leonardo Mondadori, per il quale è ormai obsoleta, elitaria, inutile per i lettori. Utile “a chi, e per che cosa?”, si domanda Pautasso. Se la funzione deve essere quella di “celebrare i successi dei vari guitti di turno [...] allora è meglio che continui a essere inutile come è adesso, oppure che i critici si preparino ad attuare il più rigoroso silenzio stampa”. (AO 225-6)

La nuova parola d’ordine “è che tutto deve essere e fare spettacolo”, mentre per Pautasso “la letteratura, almeno la migliore, non dovrebbe avere proprio niente di spettacolare da esibire [...] anzi, dovrebbe semmai rifuggirne”. Con il lettore si vuole ora stabilire un rapporto più provocatorio e spettacolare della recensione, usando ad esempio l’intervista, che non deve vertere sui libri ma “soprattutto mettere in piazza argomenti pubblici, privati, intimi”. Naturalmente “lo scrittore deve dimostrare di possedere gli attributi per diventare personaggio e protagonista, non della propria storia intellettuale, bensì dell’intervista o dell’inchiesta” che mettono in rilievo i suoi aspetti divistici, altrimenti non interessa (AO 227). Oggi “la maggior parte degli interventi sulla stampa a proposito dei libri è ormai affidata a questo tipo di informazione acritica o polemica o spettacolaristica”. (AO 228) “Se tale è il destino degli scrittori, i libri subiscono di conseguenza la stessa sorte. [...] Un libro che dica qualcosa sul piano culturale è, in genere, visto con diffidenza. [...] Parlare di un libro per quello che è, oggi è veramente difficile [...] Di qui la decadenza del critico, ridotto a rango di puro informatore, passacarte di messaggi editoriali già bellamente confezionati, a malapena tollerato in un organismo a cui è ormai disomogeneo” (AO 228). Un chiaro esempio di tutto questo è stato nel 1988 *Georgette* di Carmen Moravia, romanzo che ha suscitato scalpore non per la sua qualità ma per il gossip biografico. È però inutile opporsi a questa spettacolarizzazione, a chi lo fa viene “assegnata la patente di noioso moralista, se non di incapace, elargita con compassionevole sufficienza dai tenutari del quarto e quinto potere”. (AO 252-3) Ciò non ha impedito a Pautasso l’anno successivo di rilevare la mancanza di necessità che si avverte nei romanzi recenti, evidenziata anche da Bo e da Sapegno, secondo i quali si nota perizia tecnica e gioco intellettuale ma assenza di interiorità e etica profonda (1989, AO 277-9, 285-6).

Quanto detto per questi formalismi, proposti soprattutto dalle avanguardie, vale anche per il loro contraltare accademico, cioè lo strutturalismo. Pautasso concorda che la critica deve essere in qualche misura scientifica, cioè basata su procedure rigorose per evitare l’arbitrio, ma non può prescindere dal gusto. Altrimenti si isterilisce in una serie di formalismi che nascondono povertà di idee e aridità sotto la maschera delle procedure “scientifiche” (AL 99). In arte l’obbiettività, come il gusto, è opinabile (AL 185). Pautasso esige che il critico sia creativo senza mai venir meno alla chiarezza, evitando sia il terrorismo della critica neoavanguardista, sia lo snobismo gratuito dei gerghi strutturalisti (AL 100). A Pautasso pare capziosa la distinzione fra critico accademico e militante, data anche la crescente interdisciplinarietà della critica letteraria (AL 112). Una proficua commistione fra accademismo (cioè rigore di metodo) e critica militante la si trova, in modi opposti, in Pasolini e Segre (RL 114). Leggendo un libro, il critico dovrebbe idealmente ripetere, o sognare di ripetere, il processo creativo compiuto dall’autore nel produrre quella certa opera (AL 183), una capacità che a volte si attribuisce alla traduzione. Io critico e io criticato tendono a fondersi, come afferma Poulet. Per Pautasso questa identificazione non può mai essere completa, se tutto va bene c’è forse un conformarsi alla lezione e ai progetti dell’autore (AL 184).

Sempre in tema di avanguardismo, Pautasso non crede neppure nella funzione della letteratura come azione sovversiva diretta, ma ritiene che la letteratura sia “rivoluzionaria” nella misura in cui cambia i modi del sentire preparando così i mutamenti nella sensibilità sociale (AL 24). Pur se sinteticamente, Pautasso ha espresso un’opinione, che credo altri condividano, sui due esponenti più in vista della neoavanguardia, Sanguineti e Balestrini, in occasione dell’uscita di *Stracciafoglio* e *Blackout*. Il primo è “il più intelligente e originale interprete della poetica della neoavanguardia”, forse troppo intelligente, tanto che in Balestrini, più estremista politicamente e stilisticamente, gli pare ci sia “più poesia e meno testa”. Pautasso ha però indicato il lavoro di Adriano Spatola (*La composizione del testo*, 1978) come una sorta di summa neoavanguardista. La rabbia, politica o d’altro genere, “non è sufficiente a rendere il linguaggio poesia”, come si vede in Ugo Ronfani, Luciano Terminelli e altri, ma anche nei testi meno convincenti di autori più celebrati, come *Vogliamo tutto* di Balestrini (AO 34-5; AL 28-9). Alla neoavanguardia spetta il merito di aver messo in crisi modalità poetiche esaurite, quelle di un sentimentalismo tardo ermetico e crepuscolare. Poi però il neoavanguardismo è diventato troppo spesso “dimostrazione aprioristica di un’idea” invece che frutto di una necessità sentita, più poetica che poesia, più teoria che pratica, più ideologia che idee (AL 82-3). Non è un caso che a metà anni Settanta perfino i neoavanguardisti storici, come Sanguineti e Porta, sembrano aver recuperato una fluidità quasi lirica, anche se il Pagliarani di *Rosso corpo lingua* resta inchiodato a un didatticismo in cui la poesia è teorizzata e indicata ma non raggiunta, come al

contrario è riuscito a fare Zanzotto in *Pasque* (1973) e soprattutto in *Filò*, che nel dialetto ha cercato quella “autentica libertà espressiva che la contaminata lingua d’oggi non consente più”, pur conservando tutta la complessità della poesia in lingua (AL 84).<sup>4</sup>

L’iperintellettualismo impegnato della neoavanguardia non trova una correzione credibile nella “letteratura selvaggia” (la definizione è di Renzo Paris), ultima incarnazione del mito della superiorità dell’istinto e della spontaneità, esemplificato da certi “Franchi narratori” feltrinelliani o da Ferruccio Brugnaro (AL 119). Questo genere di spontaneità non ha vero respiro perché la letteratura è sempre elaborazione consapevole di uno stile (AL 30). Ingenua letterariamente, la letteratura selvaggia lo è anche di più speculativamente, per la superficialità con cui affronta i problemi, sottintendendo sempre un ottimismo di facili soluzioni in nome del primitivismo (AL 31-2).

Testori e Cassola gli sembrano più interessanti di molti sperimentalisti, che non fanno altro che ripetere quanto già messo a punto dalle avanguardie storiche. Pautasso apprezza anche i cicli narrativi allora vituperati come artifici retorici, ad esempio quelli di Bassani o Tomizza. La condanna dell’esistente diventa un esercizio scontato se poi la letteratura risulta impotente o inutile nel proporre una via d’uscita (AL 43-4). In effetti, una via d’uscita era stata trovata, ed era la più prevedibile. Il Gruppo 63 da contestatore goliardico e ideologico si è trasformato ben presto in strumento di potere editoriale, pubblicistico e universitario, aggiungendosi ai potentati esistenti. Si capiscono allora le scelte di Emilio Villa, che per sospetto verso i gruppi e l’istituzionalizzazione della protesta si è mantenuto in una posizione eccentrica rispetto a quell’avanguardia di cui nei fatti è uno dei più interessanti esempi (1989, AO 297-8).

Eppure nei tardi anni Ottanta è capitato a Pautasso di esprimere quasi nostalgia di quel passato, quando durante un convegno milanese alcuni hanno proposto di rifondare l’esperienza della neoavanguardia in vista del ’93. “Come se per ridare vitalità a una letteratura esangue bastasse ricostruire gruppi composti da reduci e nuovi volontari”. (AO 282) Malgrado la critica verso l’eccesso di teorizzazione, Pautasso riteneva che in poesia l’intreccio fra teoria e ricerca avesse caratterizzato positivamente il ’900 italiano. Questa tradizione veniva perseguita a fine anni Ottanta da alcune riviste, come “Poesia”, “Anterem”, “Testuale”, “Altri termini”, “Arsenale” (AO 296), un elenco che può suscitare qualche perplessità, sia per la natura di alcune (qual è la linea teorica di un mensile miscelaneo divulgativo come “Poesia?”), sia per la stanchezza delle proposte.

Per quanto benefica possa essere la riflessione su teoria e poetica, Pautasso segnala favorevolmente il lavoro degli autori che si sottraggono alle contrapposizioni teoriche nette: Nelo Risi per l’apertura verso una forma di poesia-racconto in cui accomodare la sua *verve* civile, Ripellino e il suo fantastico baroccheggiante e mitteleuropeo, Cattafi che negli anni Settanta ha attraver-

sato una fase di prolifica maturità, la Rosselli, il cui *Documento* pare a tratti frutto di una “scrittura automatica”, Giudici, che ha accentuato la dimensione ironica della sua scrittura in *Male dei creditori*, e Raboni che con *Cadenza d’inganno* spinge il discorso verso la cronaca per poi interiorizzarla.<sup>5</sup> Bassani, Bonnaviri, Pasolini e Landolfi innervano la poesia di narrazione e teatro, esplorando aree poco battute nella nostra tradizione recente.<sup>6</sup> Dal collettivismo delle antologie dei tardi anni ’70 si distaccano anche, per modi, tono e contenuti, *Il tredicesimo invitato* di Fernanda Romagnoli e *Interrogatorio a Maria* di Testori, due lirici religiosi, allora più rari di oggi, così come Margherita Guiddacci.<sup>7</sup> Fra gli eccentrici Pautasso apprezza anche Ceronetti, il cui pessimismo caustico trova nei versi un’espressione ancora più concentrata e discontinua che nei libri in prosa.<sup>8</sup> Tutti questi poeti dimostrano che “i risultati più autentici e sicuri non giungono dai fenomeni o dalle affermazioni di principio – che pure sono importanti per la storia della cultura –, bensì dalle voci degli isolati, di coloro che seguono altre strade rispetto a quelle più battute. Ed è qui, appunto, che possiamo incontrare i veri protagonisti non solo della poesia ma della letteratura in assoluto”. (AL 94)

Anche da una posizione appartata si può creare eco, come ha fatto Erba per trent’anni. *Il Nastro di Moebius* ne raccoglie lo scarno lavoro di “insostituibile *petit maître*” per timbro e originalità, lavoro consolidato con un libro del 1989 (AO 35-6; AO 298). Le uscite di quell’anno riconfermano parimenti il valore di figure come Orelli, Giudici e Vivaldi: documentario il libro di Giudici, più sapientemente articolato per stile e temi quello di Orelli, ricco di contatto con la realtà paesistica quello di Vivaldi. Queste sono le figure eminenti della “quarta generazione”, che grazie al talento individuale non è rimasta schiacciata fra il postermetismo e la neoavanguardia (AO 298).

Pautasso non seguiva solo il lavoro degli autori consolidati ma anche quello dei giovani, partendo però da una premessa insolita: “Il giovane scrittore non esiste: esiste lo scrittore, che può essere precocissimo o dare il meglio di sé in età adulta. Con il giovane scrittore si può essere indulgenti quando è ingenuo, non quando sbaglia o non è all’altezza del compito che si è volontariamente imposto”. (1986, AO 200) “In letteratura il cosiddetto ‘sommerso’ quasi sempre è bene che rimanga tale. È storia vecchia. L’esercizio estemporaneo della scrittura è sempre esistito in maniera diffusa fra i giovani (e anche fra gli anziani: chi conosce un po’ dall’interno le case editrici lo sa bene)”. “Per queste ragioni è sempre meglio andare cauti con gli esordienti. La fiducia è d’obbligo, mitizzare la scoperta no. Tanto più che spesso è interessata e pilotata”. (AO 201-2)

Alla luce di queste premesse Pautasso ha seguito la poesia dei nuovi autori, indicando nel grande numero quelli che gli sono sembrati più meritori, a cominciare da Dario Bellezza, segnalato nel 1971 come il talento più naturale della sua generazione, un esordio confermato da *Morte segreta* nel 1976. Del 1976 sono anche *Il disperso* di Cucchi, che stravolge ed esorcizza liricamente materiali

non lirici, e *Somiglianze* di De Angelis, che si situa al di fuori di ogni tendenza (italiana, occorrerebbe aggiungere: se si legge De Angelis alla luce della tradizione espressionista e surrealista di vari paesi esteri il fuori diventa un dentro).<sup>9</sup> Pautasso augura a Cucchi di “crescere di libro in libro come è cresciuto Erba”, un auspicio che quarant’anni dopo non pare essere andato esattamente a segno. A Cucchi manca di Erba “una certa svagata ironia”, ma in *Meraviglie dell’acqua* “aggredisce con più determinazione i propri oggetti” (AO 36). Altri lavori interessanti sono quelli di studiosi come Canali, Barberi Squarotti, Ramat, Folco Portinari, mentre una semplice citazione viene riservata a Zeichen, Manacorda, Neri, Ruffilli, Viviani, Lumelli, Cordelli, Davico Bonino. Sembra oggi curioso non aver valorizzato un libro eccentrico come *L’aspetto occidentale del vestito*, il cui lombardismo zen ne fa uno dei testi notevoli di quella Linea. Dalle riviste e dalle case editrici minori lievita un’attività che lascia intravedere futuri sviluppi in esordienti come Conte, Doplicher, Serrao, Coviello, Kemeny, Cagnone, Greppi (AL 88-9). Parlando delle riviste di poesia contemporanea nel 1979, Pautasso nota come, rispetto a quelle del primo Novecento, sia venuto a mancare “tutto quel sottofondo di scambi interni – non quelli pubblicitari –, che una rivista generava e quel fermento che si muoveva intorno ad essa”. Perciò le riviste recenti appaiono meno vitali (RL 115).

Pautasso osserva come la serie dei “Collettivi” di Guanda (curati da Raboni) sia diventata negli anni un punto di riferimento. Dell’ultimo volume segnala Luca Archibugi e “la conferma” di Valerio Magrelli (RL 117). Successivamente dirà che *Ora serrata retinae* gli sembra interessante per “l’impiego di un particolare linguaggio impoetico che egli sa tradurre in poesia”, mentre più tortuoso e forzato gli sembra Cosimo Ortosta (AO 30). I poeti, “per ovviare alla cronica povertà”, essendo “individualisti per temperamento e per rabbia interiore”, hanno dato vita a pubblicazioni autofinanziate, come quelle della “Società di Poesia”, per allora una novità, fra le quali si segnalano Cagnone, Conte, Calzavara, Zeichen. Rispetto ai barocchismi di Conte (acuta la definizione di Pautasso, visto il programmatico orientamento neoromantico dell’autore), ci sono poeti che vanno in direzione contraria, di azzeramento della “letterarietà”, come Berardinelli con *Lezione all’aperto*, “quasi una poesia critica” (RL 118).<sup>10</sup> Nel 1980 segnala l’esordio di Lumelli e D’Elia nella collana “Poesia e realtà” di Majorino e Roversi, orientata a una poesia di impegno anche se non alla vecchia maniera (AO 29). Le fazioni opposte restano molto attive anche nei primi anni Ottanta, basta confrontare *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta* di Kemeny e Viviani con *L’apprendista sciamano* di Stefano Lanuzza.

Malgrado la ricerca, anche su rivista, di “una novità ad ogni costo che forse non esiste” (AO 30), negli anni Ottanta le iniziative sono tantissime, festival, antologie, rassegne e quant’altro. L’“Almanacco dello Specchio” del 1982 è una sorta di antologia dei giovani migliori di allora (Portinari, Manacorda, Conte, Magrelli, Valduga), mentre il successivo *W la poesia!* (1985), selettiva scelta a

cura di Marco Marchi, presenta Bellezza, De Angelis, Conte, Cucchi, Viviani e alcuni meno noti, Mussapi, Carifi, Sauro Albisani. A questa selezione, che pure condivide “quasi in toto”, Pautasso aggiungerebbe Valduga, Pagnanelli, Bisutti, Buffoni, Codazzi, Scarparo.<sup>11</sup> Fra giovani e meno, la poesia è “in questo momento la punta più alta della ricerca letteraria in corso”, e il 1986 è un anno particolarmente memorabile (AO 217). Ma le dedica solo due pagine di commento, anche se poi se ne scusa, avendo preferito criticare i punti deboli di narrativa e critica invece di lodare i molti buoni esiti della poesia (AO 219).

Parlare di giovani significa, inevitabilmente, rischiare errori di valutazione. Ne cito alcuni, a partire dal 1978, in cui fra i promettenti Pautasso indica Cesare Viviani, ai cui *Piumana* e *L’ostrabismo cara* concede un credito per me incomprendibile, così come curiosa è la condivisione degli entusiasmi per i *Sonetti di King Kong* di Gino Scartaghiande (Pautasso dimentica *amore per*, forse gli entusiasmi non erano memorabili). Oggi suona ironico sentire Scartaghiande, Gregorio Scalise, Nicola Muschitiello messi come promesse sullo stesso piano di Franco Loi (AL 142). Un esempio di quanto sia facile sorridere a posteriori e quanto arduo valutare gli autori al loro esordio. Altrove Pautasso sostiene che la poesia si trova a volte “nei laboratori segreti di scrittori che affidano ad altre attività e altri generi la loro immagine pubblica”, e cita a illustrazione Ruggero Jacobbi e Sandro Lombardi, due autori di rilievo nel campo del teatro, della critica e della traduzione, ma non so quanto validi come poeti in senso stretto (RL 118-9).

Più agevole discutere di scrittori canonizzati, non c’è dubbio. Montale, l’ancora vivissimo Betocchi, Solmi, Luzi, Sereni, Caproni e Bertolucci restano per Pautasso i capisaldi della poesia italiana. Ciascuno di loro ha continuato il proprio percorso in modo personale, senza cedere alle mode ma senza ripetersi. Dei ‘lirici nuovi’ di anceschiana memoria Pautasso cita anche Bigongiari, De Libero, Sinisgalli, Gatto (morto nel ’77) e Penna, presenze ineludibili nella poesia italiana di allora. Bigongiari, rimasto il più programmaticamente “ermetico” dei suoi coetanei, ha saputo comunque mantenere vivo il livello della sua ispirazione (AL 91), tanto che, in occasione dell’uscita di *Nel delta del poema* nel 1989, Pautasso pensa che stesse attraversando una “straordinaria stagione creativa”.<sup>12</sup> Sinisgalli ha accentuato una vena aforistica, più fisica e meno metafisica (AL 91). Anche i libri ultimi (1981) di un altro decano, Betocchi, non sono stanche ripetizioni ma nuove tessere di un lavoro coerente, arricchito di queste invenzioni. *Tutte le poesie* (1985) permette di cogliere la coerenza di un lungo percorso e la naturale disposizione al verso del poeta toscano. A questa linea “realistica” Pautasso accosta, con una mossa sorprendente, anche il Levi di *Ad ora incerta* e soprattutto Sandro Penna (AO 164-5), altro autore la cui vitalità creativa aveva costantemente segnalato, insieme a quella di Parronchi (*Replay*) e Caproni (*L’ultimo borgo*, antologia curata da Raboni). Di Caproni Pautasso valuta con grande favore anche *Il franco cac-*

ciatore, che insieme al coevo *Stella variabile* di Sereni (1982) presenta non una solita raccolta di singoli testi, ma un discorso unitario di ampio respiro (AO 111).

In direzione poetica e teatrale si è sviluppata anche l'opera di Luzi. *Discorso naturale* (1985) è un'interrogazione sul senso della poesia nel mondo attuale, che rende ragione anche del suo cambio di direzione come autore verso una meno lirica e petrarchesca, più drammatica e dantesca, una svolta già visibile anche nel precedente *Rosales* (1983) e nel successivo *Hystrio* (1987).<sup>13</sup> Non meno originale la direzione presa dalla scrittura di Bertolucci. Atteso da tempo, *La camera da letto* è un libro atipico, "sorprendente per la tenuta della tensione stilistica", che costituisce un capitolo a sé nel panorama contemporaneo (AO 164-5). Il secondo libro del poema (1988) avrebbe poi confermato l'unicità di questa operazione poetica, che ha portato la traiettoria creativa dell'autore a una grande distanza dal suo punto di partenza. Il dettato poetico è sempre più "distillato e quintessenziato" e la spinta narrativa priva di cadute o momenti di inerzia.<sup>14</sup>

Rispetto alla "cosiddetta poesia maggiore in lingua", la poesia dialettale mostra risultati fra i più felici e sorprendenti degli anni Settanta (AL 92-3). A parte la pubblicazione delle opere di Giotti e Marin (quest'ultimo per le cure di Magris), sono usciti tre libri nuovi di Pierro, prefati da Folena e Contini, un'edizione completa e una nuova raccolta di Firpo, e la raccolta dei versi di Eduardo De Filippo. Oltre a questi nomi e ai consolidati Noventa, Buttitta, Guerra, Zavattoni, Zanzotto (*Filò*) e Pasolini (seconda edizione de *La meglio gioventù*, 1975), sono apparse due nuove voci forti, Loi (1973, e 1975 con *Stròlegh*) e Cergoly. Con questi autori e altri antologizzati da Chiesa e Tesio, riflette Pautasso nel 1978, il dialetto non sembra più tale, ma si pone come una lingua letteraria. La sua solidità rispetto alle astrattezze dell'italiano viene evocata perfino da Calvino, che per il dialetto non aveva entusiasmi particolari.

Come mostra *Filò*, anche per il coltissimo Zanzotto il dialetto si è dimostrato necessario, non estemporaneo o strumentale, e lo stesso vale tanto più per Marin (*Nel silenzio più teso*), le cui *Poesie* permettono di cogliere un lungo e felice percorso (AO 37). La poesia dialettale è ora esentata dalla necessità di testimonianza realistica, come mostrano il ritorno di Vivaldi ai suoi esordi di dialettale (*Poesie liguri. Vecchie e nuove*, 1981) e le raccolte di Guerra (*Il miele*) e Loi (*L'aria e L'angel*), alla cui immediatezza, musicalità naturale e ritmo è impossibile sottrarsi (AO 77-8). Questo momento felice è continuato per tutti gli anni Ottanta, con la riproposizione di classici come Marin e Pierro (1982, 1984, 1986) e l'edizione Isella di *L'è el di di Mort, aлегher!* di Tessa, che "restituisce alla nostra poesia contemporanea un libro fondamentale" (1985, AO 110, 190). Ma ci sono diverse attraenti novità, come i santarcangiolesi Baldini (*La nàiva*), Pedretti (*La chésa de témp*), Giuliana Rocca e Gianni Fucci (AO 110) e autori più giovani, apparsi presso vivaci piccoli editori, come il Giacomini di

*Fuejs di un an* (1984) e un'esordiente Grisoni (1986), su cui molti "sono pronti a scommettere".<sup>15</sup>

Un'opera di sistemazione riassuntiva viene offerta come sempre dalle antologie. Oltre a *La poesia friulana del Novecento* di Belardi e Faggin (1987, AO 234), la più ampia è *Le parole di legno*, curata da Chiesa e Tesio, che deve molto al lavoro di Pasolini malgrado l'impostazione meno personale e tesa a descrivere lo sviluppo della poesia dialettale da Di Giacomo a Loi, Giacomini e Bertolani (AO 190). Tre anni dopo, *Poeti dialettali del Novecento* di Brevini (1987) risulta "lodevole per selettività", avendo scelto un criterio estetico piuttosto che sociologico. Si fa però sentire l'assenza di un inquadramento storico, visto che presenta una serie di monografie su singoli autori "con i testi a far da supporto e non viceversa, mentre manca la visione d'assieme" (AO 234).

Non solo per il dialetto le antologie, di cui Pautasso era attento studioso, svolgono una funzione centrale nel processo di canonizzazione letteraria e di facilitazione per i lettori. Nel capitolo *Tempo di anniversari* (dedicato al 1978), Pautasso nota che la poesia non mostra linee di tendenza chiare, ma spunti in varie direzioni che pur non essendo sempre convincenti rendono il panorama mosso. Uno scenario complesso a cui si può accostarsi tramite le antologie, anche se poesia e storia della poesia non vanno sempre d'accordo (AL 134-5). La prima antologia che Pautasso analizza è quella di Mengaldo (1978). Basata sulla cronologia di apparizione dei libri rilevanti degli autori scelti, offre un quadro innovativo, che però esclude il ruolo delle riviste (*Le ceneri di Gramsci* fece più rumore su "Nuovi Argomenti" che in volume, ad esempio). Pautasso pensa che certe esclusioni e certe scelte di Mengaldo siano discutibili, mentre approva pienamente lo spazio concesso alla traduzione e alla poesia dialettale (AL 136). *Poesia e realtà 45-75* (1977) di Majorino è coerente, nella sua dichiarata parzialità, ma poco convincente per le scelte dei nuovi nomi successivi al 1968, che vanno invece cercati nell'*Almanacco dello Specchio* e nei raboniani "Quaderni della Fenice", oltre che nella *Parola innamorata* di Pontiggia e Di Mauro (1978, AL 137). Pautasso rileva l'accantonamento della neoavanguardia, argomentato da Fortini in una vivace serata dell'aprile 1978 al circolo Turati (*Il Movimento della poesia negli anni '70*, a cura di Kemeny e Viviani).

Sulla scia delle polemiche sollevate dall'antologia di Mengaldo del 1978, Antonio Porta ha poi pubblicato *Poesia degli anni Settanta*, priva di vera ricerca e concentrata solo su pochi luoghi già noti. Su 85 nomi qualche epigono in meno e qualche poeta diverso in più sarebbe stato gradito, ad esempio Landolfi, Bassani, Bona, Ripellino, Wilcock (AO 31). L'altra antologia segnalata è *Il Novecento* di Lagorio e Gelli, ma, oltre a queste opere, ci sono sempre i "Quaderni della Fenice" e diverse altre antologie di poesia recente. Tutto questo collettivismo ha però una ragione? Non di omogeneità estetica fra gli autori, pensa Pautasso, ma come volontà di rappresentare la varietà delle posizioni esistenti (AO 33).

In sintesi, i due volumi di Pautasso offrono una storia per decenni che trent'anni dopo appare inevitabilmente un po' strana. Se si dice oggi "poesia degli anni '70" o "poesia degli anni '80", in primo luogo si pensa a chi ha esordito allora, non ai poeti più anziani che in quei decenni hanno proseguito il proprio lavoro con libri anche di grande valore. Lo spazio e i giudizi dedicati ai poeti nati prima del 1940 è più ampio di quello concesso ai nati dopo quella data, che Pautasso cita ma spesso senza esprimere giudizi critici articolati, secondo il suo proposito di lasciar trasparire una valutazione con cautela, come in filigrana. Era ben informato su quello che succedeva, ma non avendo assunto il ruolo del critico militante, almeno per la poesia, osservava i nuovi autori da una certa distanza, pur esprimendo spesso considerazioni anche nette e non prive di un'ironia tagliente, come abbiamo visto. La "filigrana" va a volte presa come una mossa di autodifesa preventiva per mettersi al riparo dalle polemiche che la critica sul contemporaneo inevitabilmente produce. Comunque sia, era più agevole inquadrare i poeti nati fino agli anni '30, ovvero quelli nati prima di lui. Più diseguali (con il senno di poi) suonano i giudizi sui nati negli anni '40 e '50. È normale capire e giudicare meglio i poeti più anziani. Con i propri coetanei si può fare critica militante, mentre è estremamente difficile elaborare una critica equilibrata a più ampio raggio, di sistemazione storica, che si può avviare solo a posteriori, e attuare in modo attendibile a bocce ferme. Per questo, come sempre avviene, sui poeti più giovani i giudizi di Pautasso suonano a volte idiosincratici per l'avallo simultaneo di scrittori validi e epigoni di nessun spessore.

Una storia della poesia degli anni '70 e '80 scritta oggi darebbe più spazio a chi in quei decenni era giovane, riequilibrando il quadro, e magari sbilanciandolo dalla parte opposta, dato che a mio parere è ancora presto per un bilancio attendibile. Identificare la poesia di un certo decennio con gli esordienti deriva da un approccio storicista, che vede nella novità il nucleo del valore estetico. Si potrebbero facilmente scrivere storie letterarie diverse, dalla prospettiva dei vecchi invece che dei giovani, da quella della continuità invece che delle rotture, o semplicemente mettendo da parte l'idea che novità formale sia sinonimo di valore estetico. In ogni caso, Pautasso insiste più volte sulla difficoltà di proporre un quadro esaustivo della poesia contemporanea. Ad esempio, non lo convinceva l'impostazione generale della sezione sulla poesia del secondo Novecento nella nuova edizione della *Storia della letteratura italiana* di Cecchi-Sapogno, uscita nel 1987. L'autore di quelle pagine, Giovanni Raboni, indicava Fortini come battistrada della linea centrale del dopoguerra, lanciando futili anatemi a Montale e Quasimodo ed escludendo una serie di esperienze altrettanto feconde, come quelle di Rebora, Saba, Betocchi e qualche dialettale. Osservazioni, quelle di Pautasso, che oggi è difficile non condividere, se non addirittura estendere ad altri autori (AO 239).

Una delle cose che più colpisce nel discorso critico di Pautasso è il raro ri-

corso alle etichette di poetica. Ad esempio, non sono mai citate la Linea Lombarda e il Neo-Orfismo, pur parlando degli autori che in genere vi vengono incasellati. L'unica "scuola" discussa come tale è la Neoavanguardia, per la quale Pautasso aveva scarsa simpatia, malgrado il suo interesse per le avanguardie del primo '900. Può sorprendere anche la sua limitata attenzione per l'Orfismo degli anni '70, visti i significativi punti di contatto fra Orfismo e Ermetismo, di cui Pautasso fu partecipe studioso. Va invece rilevato l'interesse, non scontato, per i neodialettali. La tendenza di Pautasso, insomma, era quella di sminuire il peso dei gruppi, delle "scuole", delle linee di poetica, e di valorizzare invece i singoli autori e i testi, prestando attenzione anche a esperienze e modi poetici "eccentrici", come la poesia narrativa, la poesia religiosa e la satira. Al di sopra delle preferenze, nelle pagine di Pautasso si avvertono sempre l'amore per la letteratura e il piacere vivo per la lettura dei testi, con un raggio di interesse insolitamente ampio. Per anni Pautasso ha seguito con attenzione la narrativa, la poesia e la critica, un'apertura mentale per niente scontata in quegli anni, in cui i testi erano spesso solo pretesti per più urgenti lotte teoriche e ideologiche. Una disposizione d'animo, quella della passione dominante per il testo poetico, che vorremmo trovare in ogni critico.

## BIBLIOGRAFIA

Pautasso, Sergio, *Anni di letteratura. Guida all'attività letteraria in Italia dal 1968 al 1979*, Rizzoli, Milano, 1979. (citato come *AL*)

Pautasso, Sergio, *La rivincita del lettore. Rassegna dell'annata letteraria 1979*, in "Annali", V, Longo, Ravenna, 1981, pp. 95-120. (citato come *RL*)

Pautasso, Sergio, *Gli anni Ottanta e la letteratura, guida all'attività letteraria in Italia dal 1980 al 1990*, Rizzoli, Milano, 1991. (citato come *AO*)

## NOTE

<sup>1</sup> Si cita a proposito *Poeti del riflusso*, antologia curata da Rina Gagliardi, che proprio a quel periodo è dedicata (*RL* 119).

<sup>2</sup> 1984, *AO* 163.

<sup>3</sup> Nel 1986 sono apparse, oltre a varie edizioni di poeti del primo Novecento, opere nuove di molti dei nomi canonizzati (Caproni, Zanzotto, Volponi, Bigongiari, Testori, Raboni, Sanguineti, Giudici, Spaziani) e di altri autori pure molto interessanti (Richelmy, Bonaviri, Bandini) (*AO* 218).

<sup>4</sup> Nel 1988 segnala anche la nuova edizione di *Filò*, parte del tentativo di salvaguardare quell'espressività antica della lingua erasa dalla genericità crescente del linguaggio della comunicazione (*AO* 267).

<sup>5</sup> Pautasso commenta brevemente anche altri poeti, come Vivaldi, Spaziani, Accrocca,

Erba e Orelli, che hanno proseguito il loro lavoro precedente (*AL* 84-7). Nel 1981 vengono segnalate le nuove prove di Giudici (*Il ristorante di morti* è forse il suo libro più compiuto e nuovo per la dimensione diaristica), Rosselli (*Impromptu*, con versi che sono uno schermo su cui si rifrangono "una sofferenza cosmica e un male indefinibile"), Esercizi di Giovanna Bemporad (frutto del lavoro anche di traduzione di una vita) (*AO* 110-1). Notevoli sono pure *Lume dei tuoi misteri* di Giudici e *Paesaggio con serpente* di Fortini nel 1983 (*AO* 166-7).

<sup>6</sup> L'opera in versi di alcuni narratori o eccentrici viene di nuovo segnalata nel 1978 (Bassani, Sinisgalli e Guglielmo Petroni, *AL* 140-1) e nel 1982 (Bufalino, Bonaviri, Bassani, Alberico Sala, *AO* 110-1).

<sup>7</sup> *AO* 33-4. Una poesia che si può definire impegnata riaffiora nel 1983 con *Ossa mea* di Testori, in cui la poesia è preghiera e discorso diretto con dio, e *I fabbricanti del bello* di Risi, celebrazione dei creatori artistici realizzata con uno stile difficile (*AO* 140-1).

<sup>8</sup> Il riferimento è alle poesie complete uscite nel 1987 (*AO* 233).

<sup>9</sup> Pautasso non ha espresso giudizi sui libri successivi di De Angelis, di cui ha semplicemente segnalato l'uscita.

<sup>10</sup> *De L'oceano e il ragazzo* di Conte dirà più tardi che combina una cultura barocca di fondo con uno sperimentalismo non gratuito (*AO* 140-1).

<sup>11</sup> *AO* 188-9. Altri autori a cui Pautasso dà un qualche rilievo sono nel 1981 Kemeny (*Qualità del tempo*), Viviani (*L'amore delle parti*), Baudino (*Una regina tenera e stupenda*, opera prima, che recupera tono narrativo e lirico) (*AO* 72-3), mentre inconsueto per "grazia apparente" e "musicalità dei versi", ma anche per graffiante resa dell'interiorità, appare *Teresino* di Viviane (sic) Lamarque (*AO* 73). *L'esecutore* di Giorgio Manacorda si segnala invece per distacco e ironia al limite dell'invettiva (*AO* 75). Nel 1986 segnala soprattutto *Stilnostro* di Oldani, presentato da Raboni, e *L'obbedienza*, conferma di Carifi, "tra i nuovi poeti che contano" (*AO* 202). Nel 1987, Bellezza ha proseguito con *Serpenta* e *Ramat* con *Orto e nido* e *In piena prosa*, liberandosi Bellezza nel corso degli anni di un "esibito maledettismo", e *Ramat* di un "elegante ma ripetitivo manierismo" (*AO* 232).

<sup>12</sup> *AO* 297. In *Moses* (1979) Bigongiari ha innestato del materiale nuovo nel fondo ermetico del libro (*RL* 116).

<sup>13</sup> *AO* 138, 164, 232.

<sup>14</sup> *AO* 269-70. Su questa linea si colloca anche l'inatteso *Mannello di Natascia* di Pratomini (Premio Viareggio 1985), che sembra una sorta di romanzo in versi, con i singoli testi a costituire i capitoli (*AO* 188-9).

<sup>15</sup> Pautasso ha continuato a segnalare puntualmente le uscite di Guerra, Loi, Giacomini e Grisoni anche negli anni successivi (*AO* 218).

## 2. L'UOMO DI EDITORIA



## VIAGGIO TRA I LIBRI E LE CARTE PAUTASSO

Le carte di cui parliamo in questo intervento sono depositate presso la Kasa dei Libri; un posto dove già abbondano libri dedicati al critico e professore, collocati insieme ad altri relativi alle opere da lui seguite come *editor*, pervenuti per vie insospettabili. È il caso, per esempio, di un corposo gruppo di volumi che si riferiscono al periodo della militanza di Pautasso in Rizzoli, giunti da noi quasi per caso. Il bello di avere la Kasa dei Libri, infatti, è che ogni tanto arrivano telefonate o si presentano persone che intenzionate a donare “libri e intere biblioteche”, come dicevano un tempo i vecchi cartelli dei rigattieri. Succede più spesso di quanto non si immagini, a volte nelle maniere più inattese. Nel caso in questione, una signora che abita nel villaggio Pirelli a Bicocca e ha letto un’intervista ad una ragazza che lavora da noi su un giornale della zona 9 (quando si dice l’utilità della stampa... Uno si domanda: “Ma perché mai rilasciare un’intervista a un periodico tanto di nicchia?” Ecco la risposta) chiama e dice: “Guardi io ho lavorato per dodici anni all’ufficio stampa della Rizzoli e in questo periodo tutti gli autori mi hanno regalato i loro libri con la dedica; poiché non ho figli e, visto che lei ha questo posto, glieli regalerei...”

Mi sono recato dalla signora e sono tornato carico di una serie di sporte dell’Esselunga (sapete, quelle gialle per fare la spesa; a differenza dei comuni mortali che ci mettono il pane, la bistecca, le cotolette e l’insalata, io ci metto i libri, e le considero molto efficaci a questo scopo). Così sono pervenuti alla Kasa dei Libri, trecento volumi con dediche – alcuni dei quali belli, rari e sostanzialmente mai visti, come quello del poeta rivoluzionario, ucciso dai colonnelli greci, Alexandros ‘Alekos’ Panagulis – nella quasi totalità di autori Rizzoli legati alla gestione Pautasso. C’è quindi un legame speciale tra la Kasa dei Libri e il professore dello IULM che siamo qui a ricordare, e le carte di cui parleremo lo hanno infinitamente aumentato.

Poco dopo la telefonata della signora, ne è pervenuta un’altra di Guido Andrea Pautasso, che non ha bisogno di leggere sul giornale della zona che cosa facciamo perché ci frequentiamo da tanti anni. Conoscendo questo contesto di sapore familiare, col garbo che lo contraddistingue, Guido ha detto: “Visto che conoscevi papà, che avevate anche parecchi amori in comune per la carta stampata” (del resto Pautasso è stato anche collezionista, tratto non minore della sua personalità), “mi farebbe piacere se tu mi dessi la possibilità di depositare presso di voi le sue carte”. Lo sventurato rispose: senza indugio ho detto “va bene”, immaginando un *corpus* limitato... La realtà è ben diversa e i primi faldoni portati sono andati a occupare due interi scaffali: una specie di immensità che contiene soprattutto materiali grezzi di lavoro – quasi tutte le bozze

dei volumi curati o scritti da Pautasso, dei quali conservava man mano le varie stesure, o meglio, manzonianamente parlando, gli *scartafacci*.

Successivamente Guido mi ha portato quattro ulteriori faldoni, tutti di carteggi, di estremo interesse, che sono fonte di continue scoperte, anche casuali. Si tratta, infatti, di un ricchissimo epistolario, che riguarda centinaia di interlocutori del mondo letterario, sistemato a suo tempo in ordine alfabetico da qualcuno che a quei personaggi non doveva essere troppo avvezzo, e che quindi ha seguito criteri estremamente disomogenei, a partire dalla firma. Capita così che le lettere di uno degli interlocutori presenti nel fondo, Vittorio Sereni possa stare sotto la S se si firmava sul cognome, nella V se si limitava al nome, o nella M se la lettera partiva dalla Mondadori; analogamente, Vittore Branca è reperibile sotto la B come Branca, la V come Vittore, ma se scrive per conto della Fondazione Cini lo si può trovare nella F o nella C. Non solo: all'interno delle singole lettere non c'è ordine: per individuare quelle di un mittente occorre sfogliare tutte le carte presenti sotto la iniziale.

Questo disordine ha portato e porta a fare continue scoperte, delle quali sono molto grato a Guido perché mi ha consentito di compiere un piccolo viaggio nel panorama della letteratura per organizzare alla Kasa dei Libri la mostra dedicata alle *Bozze e carteggi dall'archivio Pautasso*. Ma l'esplorazione potrebbe essere foriera di molti altri rinvenimenti; per questo abbiamo già concordato con il professor Alberto Cadioli l'opportunità di affidare ai suoi studenti alcune tesi di laurea dedicate a questi materiali, anzitutto per farli ri-ordinare ma soprattutto per avere ulteriori indicazioni sul percorso di Pautasso e sugli snodi della letteratura di un certo periodo del Novecento ancora da scoprire. Un'impresa che ci piace particolarmente, in linea con il senso ultimo della Kasa dei Libri, che non si esaurisce nella ricezione e custodia delle carte, ma sta soprattutto nella capacità di farle vivere e, a volte, rivivere. Quindi, non solo esprimo di nuovo tutta la mia gratitudine a Guido per aver ceduto questi materiali, ma anche per avere poi partecipato idealmente e praticamente all'organizzazione di queste giornate, in modo da evitare che le carte stessero lì a prendere polvere e basta, come capita in tanti, troppi archivi.

Così stimolati, insieme ai miei collaboratori abbiamo iniziato un piccolo viaggio letterario nelle carte dalla natura duplice: da un lato per realizzare la mostra delle carte e degli scartafacci che abbiamo menzionato, dove abbiamo esposto documenti rari, intriganti e variamente appetibili; dall'altro, ho provato a metterne insieme alcune per questo intervento, inserendolo nel contesto delle relazioni, nel tentativo di dare una restituzione della poliedricità dell'uomo Pautasso, caratterizzato da tante professioni che si intrecciavano continuamente; un intreccio di ruoli e lavori, già presente in una testimonianza principe – le parole che lui stesso detta per il *Dizionario biografico degli scrittori italiani* del 1977, alquanto indicative:

Sergio Pautasso è nato nel 1933 a Torino, dove ha abitato fino al 1967. Da allora si è trasferito a Milano: attualmente è direttore letterario di una grande casa editrice e professore incaricato presso l'Istituto Universitario di Lingue Moderne di Milano. Ha collaborato, sin da giovanissimo, a riviste e giornali ed è stato tra i fondatori della rivista "Sigma", di cui è direttore. Nel 1968 ha vinto il premio Viareggio per la Saggistica con il volume su Elio Vittorini.

Poche righe, forse anche troppo stringate, ma c'è già quasi tutto: la critica militante e l'accademia, la Rizzoli e la scrittura, eccetera. Attività che, come detto, si incrociano, anche se Pautasso cerca di tenerle scisse, come scrive in una lettera del 7 marzo 1991 a Ferdinando Camon, che si era lamentato con lui di alcuni suoi errori di valutazione critica dei testi (dopo arriveremo al tema delle lamentele; perché l'archivio Pautasso pare l'ufficio reclami dell'ATM, dato che chiunque sente il bisogno di scrivergli come e qualmente si sia comportato male nei suoi confronti perché non l'ha citato in qualche scritto – come dire, la banalità della letteratura...):

Ti stupisci che abbia potuto fare quanto ho fatto stando nell'editoria. Penso che i fatti contino più delle parole: non ti pare un fatto che uno come me abbia lasciato il posto che occupava nell'editoria per andare a fare il professore all'università? Aggiungo che durante gli anni editoriali non ho fatto il critico militante, non ho collaborato a giornali, ho pubblicato libri come l'ultimo solo dopo aver vinto il concorso universitario. Forse sono fatti che non si vedono o non si notano, ma a me mettono la coscienza a posto. Gli inevitabili errori, ripeto, non li commetto per calcolo.

Ben consapevole di questa natura complessa della sua personalità, che presupponeva lo svolgimento di una serie di molteplici attività connesse alla letteratura e al suo studio, Pautasso era quindi al corrente della possibilità di generare conflitti di interesse, che cercava di limitare. Un'impresa difficile, almeno nell'epistolario, visto che inevitabilmente gli interlocutori mischiano più temi attinenti alle diverse sfere del suo agire: scrivono per un articolo che hanno letto, per un libro ricevuto; per uno scritto che lui ha in cantiere o uno che loro hanno in cantiere con Rizzoli. Piani differenti che finiscono con l'intrecciarsi senza troppe distinzioni, a rischio di qualche incomprensione; è il caso, proprio, di Camon, nello scambio di lettere in esame:

Caro Pautasso, ricevo *Gli anni Ottanta e la letteratura*. Grazie. Da molto tempo noi ci siamo persi di vista, credo da quando tu rifiutasti, se non fui male informato, il mio primo romanzo alla Rizzoli [già dall'incipit, non capiamo se ci si sta rivolgendo al critico o all'editor, entrambi, portatori di lacrime. NdA]. Da allora molte cose sono successe nelle nostre vite e nella più grande storia che le assorbe e le condiziona. Io ti ho visto marciare con una certa coerenza sulla strada di ricerche linguistiche che collegavi

a una tua originaria matrice marxista, e condurre presentazioni e analisi di autori dentro un'area omogenea, la fedeltà alla quale diventava anche dichiarazione di metodo. Non mi riusciva molto chiaro, a dir la verità, il collegamento, che pur ci sarà stato, suppongo, e certo me lo confermerai, tra queste ricerche critiche e il lavoro che quotidianamente svolgevi in Rizzoli: avevo molte speranze, quand'ero giovane, che la presenza nella grande editoria di amici con i quali consentivo ideologicamente, prima o poi si sarebbe tradotta in una fioritura di collane o iniziative o anche singole opere in linea con quanto sostenevano. Ma così non è stato e ne ho personalmente sofferto: è stato uno dei dolori che più mi hanno segnato nella vita. Il sistema aveva una capacità di assorbimento e condizionamento alla quale le "nostre" forze opponevano una resistenza disperata ma per lui trascurabile.

Ho detto "nostre" perché mi includo in questo destino. Avevo però altre origini, e se è vero - come mi fu detto - che fosti tu a respingere *Il Quinto Stato* ciò vorrebbe dire che questa alterità era, a tuo giudizio, incolmabile. Non lo era per me: pensavo che quel romanzo "contadino" avesse una quota di verità di cui coloro che stavano sulla mia sponda avrebbero dovuto, prima o poi, accorgersi. Poteva essere una verità, irrischiata sul piano estetico, o dannosa, ma non si poteva negarla. Per questo, credo, il romanzo ha cominciato subito a girare per il mondo, un po' dappertutto, e non ha ancora finito: quest'anno, a un quarto di secolo dalla prima stesura, appare in due o tre nuove lingue.

68 Troviamo un altro esempio di incrocio nel 1972, quando Libero Bigiaretti riceve *Le Frontiere della critica* e, esaurito il ringraziamento di rito, scrive qualche cosa in più "per approfittare dell'occasione":

Complimenti dunque. E adesso devo parlarti di un'altra cosa. Approfittare dell'occasione, come si dice. Vorrei sapere qual è il destino di quel manoscritto di Domenico Crespo, padre di mia moglie, che ti fu mandato da Cattaneo, una specie di giornale di viaggio in Cina nei primi anni del secolo. L'argomento è quanto mai di attualità, e il libro potrebbe essere integrato da fotografie, disegni, che abbiamo in casa. Ti prego di farmi sapere qualcosa.

(Una situazione, credo, perché, accidenti, è raro che qualcuno ti scriva solo per dirti grazie: una richiesta segue sempre.)

Sono missive molto diverse: a volte simpatiche, altre volte meno; di tutte però colpisce il tono costantemente alto. Anche in questo caso, citiamo soltanto qualche esempio. Ecco Carlo Betocchi, che l'11 marzo del 1974 scrive a Pautasso per commentare un suo testo su Mario Luzi (e scusate se è poco...):

Caro Pautasso,  
Leone Piccioni ebbe a passarmi (ed io lo ricevetti il 26 febbraio), il Suo saggio dedicato a "La poesia di Luzi: da una fisica perfetta a una metafisica imperfetta". L'ho letto

con attenzione e mi è sembrato eccellente: ritengo che la sua impostazione sia la più concreta e coerente con la reale figura del poeta e della sua poesia così ben fondata sull'importanza data al primo libro e alla ripresa della sua vitale impronta nel segno di un destino che si vede vigoreggiare e in pieno cammino dall'*Onore del vero* a *Magma* e all'ultimo libro rizzoliano. La via di Luzi è la più valida ed autentica che esista oggi in Italia per chi continui ad avere una visione metafisica dell'esistere: ciò non toglie nulla, secondo me, ai grandi meriti di Andrea Zanzotto rivolti al "Qui ed ora" da cui estrae il suo dolente, intricato e affascinante discorso.

L'archivio di cui vi parlo (che è certamente parziale: molti documenti sono andati dispersi, alcuni forse rimasti in Rizzoli, altri chissà dove) è gremito di indicazioni di questo tipo e di quotidiani scambi di questo livello. Una constatazione che faccio con un certo senso di nostalgia, oggi che certe lettere non si scrivono e ricevono più, neanche da parte di queste figure. Ricordo che Nelo Risi si lamentava che, forse per motivi anagrafici, quasi nessuno gli avesse scritto dell'ultima sua raccolta di poesie... D'altronde, se i letterati erano soliti scambiarsi missive così intense, nella liquidità di oggi appare evidente che le cose si sono decisamente sfaldate.

In un'altra lettera di Betocchi, che amava molto Pautasso - passeranno più tardi al tu -, lo scrittore più anziano rispondeva, l'11 marzo del 1972, all'invio di un volumetto dedicato all'ermetismo:

Così, appena ricevuto, ho dato una rapida vista all'indice, all'indice dei nomi... Nelle quaranta pagine del "Profilo della critica ermetica" che penso possa essere, anche per lettori più giovani di me, tra le più interessanti del libro: sono pagine che dai riscontri che ho potuto fare, mi sembrano toccare avvertitissimamente la sostanza dei fatti. Uno che ha vissuto quegli anni, lo legge molto volentieri.

Anche in questo caso non ci troviamo di fronte ai complimenti di pragmatica e neppure a una lettura dichiarata di testi magari appena sfogliati, ma a reazioni puntuali, precise, ricche di soddisfazione. Un esempio ulteriore viene da Roberto Roversi, del quale si conservano numerose lettere autografi, spesso scritte su quei bigliettini giallini della libreria Palmaverde che inviava a guisa di cartoline postali. Nell'agosto del 1972, anche Roversi riceve il libro *Frontiere della critica*, e risponde dopo qualche tempo:

Carissimo, il mio silenzio era legato al fermo proposito di scrivere (sempre) a ragion veduta e dopo avere bene masticato; e di non liberarmi con gli evanescenti bigliettini d'occasione che ringraziano e basta - lasciando chiusa la questione. Il tuo libro, che mi sembrava subito un bel libro, dovevo leggerlo in un certo modo e poi ringraziarti; non prima. Così ho tardato, perché solo in questi giorni ho trovato il tempo (lo spazio)

e l'agio che cercavo. Dalla lettura ho dunque cavato una serie di stimoli critici e di verifiche molto molto utili, legate a un discorso rigoroso e soprattutto in progresso costante, tanto che alla fine i problemi e gli argomenti si compongono con saldezza in una struttura unitaria.

Potremmo leggere moltissimi complimenti di questo tipo, fino ad annoiarci; più divertente, invece, prendere in esame qualcuna delle proteste, particolarmente numerose in occasione dell'uscita dei due libri in cui Pautasso fa il punto sulla produzione letteraria del decennio appena trascorso – un'impresa ambiziosa, basata su una linea critica precisa che lo porta per forze di cose a peccare più volte di omissione, colpa imperdonabile in un Paese cattolico come il nostro. Anche in questo caso, un solo esempio: quello di Nello Saito, che fa riferimento a *Le frontiere della critica*:

20/01/1980. Caro Pautasso, vedo con dispiacere che nel tuo ultimo libro non mi citi nemmeno dopo i nomi più improbabili e sconosciuti. Eppure *Dentro e fuori* per non dire degli altri libri [...] è stato pubblicato da voi stessi, ha vinto un Viareggio e ha fatto sei edizioni (almeno)!! Lo stesso dicasi del repertorio dei "Tascabili" elaborato dalla libreria Rizzoli... Cosa devo pensare?

Deve pensare questo, secondo Pautasso:

70

Caro Saito rispondo con ritardo alla tua lettera perché sono stato molto fuori e preso da molti problemi. Nessuna guerra editoriale, ma semplicemente dimenticanza. Quindi neppure faziosità. Se invece di badare solo all'indice dei nomi, avessi guardato l'insieme avresti capito che, per quanto spiacevole, era solo dimenticanza perché sempre gli autori sono citati in funzione del problema generale affrontato e in questo caso le omissioni possono essere anche molte. Ma come ho scritto sapevo che il repertorio non era completo e quindi casi come il tuo sono parecchi. Aggiungo anche che a un certo punto dico, con Contini, che gli scrittori sono presi come sintomi più che per loro stessi.

Gli autori saranno anche solo sintomi, ma quanto suscettibili... Ecco Luce D'Eramo da Berlino il 21 aprile 1980:

Gentile Sergio Pautasso, nel ringraziarla per la cortese stroncatura del mio primo romanzo nella sua *Guida all'attività letteraria dal 1968 al 1979* mi permetto d'inviarle una mia piccola guida alla lettura di *Deviazione*, con la speranza lei voglia precisarmi in che modo per lei un libro debba sfociare in un dettato narrativo.

Il povero Pautasso, uomo davvero assai paziente, rispondeva a tutti. Lo fa anche con la D'Eramo, a stretto giro: la lettera ricevuta è del 21 aprile 1980; la risposta

del 29 maggio, date molto vicine per un'epoca in cui una lettera internazionale aveva bisogno anche di due o tre settimane per essere recapitata:

Gentile Signora, ricevo da Berlino il Suo biglietto e non ho difficoltà a rispondere alla Sua domanda. Io non ho stroncato *Deviazione*, come Lei dice. Ho detto solo che era una testimonianza che non si era trasformata in dettato narrativo. Poiché Lei mi chiede che cosa intendessi dire, Le rispondo molto semplicemente e con poche parole: mi pare che Lei abbia raccontato la Sua eccezionale esperienza, ma che non sia andata al di là del dato personale e umano, cioè non abbia impresso alla trascrizione quel ritmo narrativo che dall'autobiografia passa al fantastico, cioè al romanzo. Sarà una mia idea personale, ma per il Suo volume mi è parso giusto far rilevare questa differenza che può avvalorare la testimonianza, ma che resta fuori dal romanzesco a cui, se mi consente, vanno invece le mie preferenze.

Molto pacato, molto civile, molto bello, sempre in linea con il tono di cui dicevamo.

Diversa, e positiva la reazione di Vittore Branca, che, il 27 maggio del 1972, quando riceve sempre le incriminate *Frontiere della critica*, scrive:

Caro Pautasso, che bella e cara lettura sono state per me le tue *Frontiere*! Vi ho ritrovato pagine di mia vecchia conoscenza, e altre molto più numerose, che mi hanno parlato con voce tutta nuova. Tu hai saputo presentare, come nessun altro finora, il panorama vario e mosso della critica d'oggi con una chiarezza, una penetrazione, una ricchezza problematica che rendono davvero avvincente il tuo libro. Grazie di tutto cuore.

71

E tuttavia può capitare che anche con Branca le relazioni volgano al brutto: siamo a capodanno del 1987, e pensate che bello possa essere iniziare l'anno ricevendo una simile lettera:

Caro Pautasso, che ne è stato il premio per il tascabile? Non mi è stato fatto sapere più nulla: non ho avuto invito per la cerimonia di assegnazione, non ho avuto comunicazione alcuna, a parte l'assenza totale di rimborsi o di gettoni, pur promessi. Trovo di una villania inqualificabile il tutto: devo protestare con il Sindaco di Latina o con Andreotti o con te? Solo per il vostro intervento ho aderito, ma si vede che sono una quantità trascurabile. Ma non per questo i miei auguri sono per te personalmente meno fervidi e amichevoli!

Le carte non conservano la risposta; forse ci sarà stata una telefonata pacificatoria. A volte è Pautasso stesso che si impenna, come accade nel 1986 con Giorgio De Rienzo, che aveva scritto un articolo critico:

Caro De Rienzo,  
leggo con ritardo una tua reprimenda contro i recuperi editoriali dove affermi, tra l'altro, che l'anno scorso è stato riproposto *Il Brigantino del Papa* vittoriniano come un bel romanzo.

Si dà il caso che il riproponente in questione sia io. Di fronte a tanta perentorietà, o disinvoltura, mi sono domandato chi dei due avesse preso una cantonata. Poiché è passato un po' di tempo e poi, per metodo, dubito sempre di me stesso, sono andato a rileggermi. Ma, mentre scioglievo un dubbio, me ne sorgeva un altro: o invecchiando hai disimparato a leggere o non hai letto. Fai un po' tu. Ciao.

De Rienzo – siamo nell'ottobre del 1986 – risponde:

Ti voglio però assicurare: certamente sto invecchiando (e quindi mi viene da borbottare sempre di più), però non ho disimparato a leggere, né ho smesso di leggere. Mi pare invece che tu non abbia letto con attenzione quanto io ho scritto: non ho parlato di un "bel libro", ma della proposta di questo libro al grande pubblico (appunto "come se fosse un bel libro"). Il che rientrava perfettamente in linea con il senso del mio discorso, che era sulla "facciata" culturale dell'editoria. Idea sballata forse, ma da discutere.

A sua volta Pautasso, il 9 ottobre, risponde alla risposta:

72

Caro De Rienzo, non volevo scrivere una "bella" lettera, ma soltanto replicare a una affermazione che riguardava un mio lavoro e che veniva presentato in maniera "inesatta".

Insomma, anche le beghe letterarie danno quasi sempre luogo a un dibattito utile. Una notazione che lo stesso Pautasso fa in una missiva, del 29 maggio 1980, a un letterato che non conosco, Felice Piemontese:

Caro Piemontese il fatto che a volte dalle polemiche si avviino dei discorsi più pacati dimostra che la letteratura, quando è perseguita onestamente, è sempre un segno di civiltà. Capisco la Sua posizione, me ne rendo perfettamente conto e non ho mai pensato a disonestà da parte Sua. Molto più semplicemente, ho pensato a un'occasione di dibattito, di scambio dialettico che può essere utile a tutti.

Anche questi pochi esempi bastano a fare risaltare con chiarezza l'onestà intellettuale di Pautasso: un tratto che emerge in maniera particolare in una nota interna alla Rizzoli del 22 novembre 1982, quando la casa editrice si trova a vivere una delle sue periodiche crisi economiche, (che sono come quelle che diceva Marx, "le crisi cicliche del capitalismo": da questo punto di vista, la Rizzoli è emblematica perché è perennemente in crisi), e Pautasso si rivolge ai suoi capi azienda:

Durante la sosta a Parigi per incontrare Larousse e Gallimard ho visto anche altri editori: Fayard, Plon, Grasset, Flammarion. Ho cercato di assicurare tutti e di smentire le voci pessimistiche che circolano di rimbalzo dall'Italia o che sono messe in giro dalla concorrenza (Mondadori e Bompiani). La notizia che i diritti non pagati saranno sbloccati nel corso del primo semestre 1983 è stata accolta bene e come segno di un prossimo ritorno alla normalità. C'è invece una certa inquietudine per i volumi acquistati e non ancora pubblicati. Anche per questo ho detto a tutti che gli impegni saranno rispettati come abbiamo sempre fatto. In sostanza, in Francia la situazione è meno catastrofica che altrove grazie alla presenza della signora Clappier, al fatto che trattiamo direttamente con editori, all'amicizia personale con editori e responsabili editoriali. Ma tale situazione peggiorerà se non dovessimo pagare i diritti pregressi l'anno prossimo.

La nota è ben rappresentativa dell'attività editoriale che Pautasso svolge anche con un impegno personale non indifferente.

Una lettera a Giovanni Getto del 27 marzo 1980 è alquanto esplicitiva in proposito:

Carissimo Getto vedo, e rispondo, con ritardo alla tua lettera, perché sono stato parecchi giorni all'estero per lavoro. Questi viaggi si fanno sempre più frequenti, lunghi e stancanti, ma bisogna pure alimentare di best-seller questa casa editrice, perché non è con gli *Anni di Letteratura* che si può sopravvivere. Anche se sta avendo un buon successo di critica (dove non mancano però marcati dissensi come quello di Barilli) e, persino di vendita, ci vuol altro per le fauci rizzoliane.

73

Oltre all'onestà intellettuale – che tutti riconoscono sempre – queste lettere sono l'indizio di un forte, radicato senso dell'affettività, data e ricevuta con uguale passione. Prendiamo qui ad esempio Bonaviri che, nel mezzo della sua professione di medico a Ceccano, il 24 settembre del 1987, vuole trovare il tempo di farsi sentire con un simpatico augurio, scrivendo sulla carta del Poliambulatorio:

Caro Sergio, tra una visita e l'altra e al mio rientro, giungano a Vera e a te e a Guido i miei affettuosi saluti e auguri di serenità. A ben vederci e sentirci.

Ecco invece una bella lettera ad Aldo Rosselli, del 6 maggio 1971, che aveva chiesto a Pautasso di recensire un suo testo sulla rivista "Il Dramma":

Caro Aldo, spero che vorrai scherzare quando ti scusi per chiedermi di recensire sul "Dramma" il tuo libro. Non credo di meritare un simile affronto: pensi che abbia scordato che sei stato anche mio editore?

Un'amicizia che è anche consuetudine di rapporti tra intellettuali, scrittori e letterati, come si manifesta in una delle tante lettere a Giacinto Spagnoletti del 26 maggio 1981:

Carissimo Giacinto, volevo chiamarti quando sono calato a Roma, ma quando si sta un giorno e mezzo appena non si riesce a combinare niente. Conto di starci di più quando l'atmosfera stregata [riferimento ovvio al premio Strega] si surriscalderebbe e allora dobbiamo assolutamente vederci per dover continuamente rimpiangere una consuetudine che solo le circostanze della vita pratica hanno attenuato.

Nella corrispondenza, lettere o bigliettini di questo tipo abbondano: ci ricordano che Pautasso non era soltanto un *editor*: era un "complice" e un "amico" al tempo stesso, come scrive la Fallaci in una sua lunga lettera inedita del periodo tra il 1978 e il 1979, dove fa riferimento alla scrittura del libro *Un uomo*, dedicato alla vicenda tragica di Panagulis:

Il tuo ruolo, qui è diverso. È quello di una radio di bordo per tenere la rotta. Ma è un ruolo terribile perché se la radio tace, il navigatore solitario rischia di perdersi. E se la radio è scontenta del navigatore, altrettanto. In altre parole, tu non devi allarmarti per i miei errori o le mie incompletezze o incertezze nel pilotare la barca, soprattutto quando il mare si mette in tempesta. Tu sai meglio di me che questo libro è una delle cose più difficili con cui uno scrittore potesse accingersi. Lo è non solo per la complessità del personaggio che racconto ma perché questo personaggio non lo guardo con distacco: è la creatura che ho amato di più nella mia vita e che è morta appena quattro mesi fa. Lo è per il conflitto che nasce tra fantasia e realtà, bisogno di inventare e dovere di rispettare la verità, scelta tra ciò che posso e non posso dire. Ho spesso le mani legate dal timore di fargli torto, allo stesso tempo dal timore di abbandonarmi ad un'agiografia. E tali scogli superano di gran lunga gli scogli tecnici.

Anche questo senso di gratitudine è dato e ricevuto. Qui citiamo un bigliettino scritto a mano da Alberto Cavallari, che è stato direttore del primo quotidiano a cui Pautasso ha collaborato, e, anni più tardi, lo ringrazia, il 28 gennaio 1980, per un libro che gli ha inviato:

Caro Sergio, mi ha fatto tanto piacere tutto: il libro, la dedica, il pensiero che hai avuto. Vedo che hai fatto un lavoro molto importante, immagino faticoso. Così ti auguro le più grandi soddisfazioni.

Pautasso risponde, il 15 febbraio, con una lettera pure scritta a mano:

Caro Alberto,  
a certe lettere non si risponde per telefono, si piglia carta e penna perché i nostri affari

privati sono più importanti del *boulot* quotidiano. Ti sono molto grato per quanto mi scrivi e sono contento che ti intrighi. Certo è stato faticoso tirare le fila, riuscire a dominare la materia senza perderne, almeno me lo auguro, le coordinate generali.

Naturalmente è anche un libro di idee e passioni, e quindi opinabili e contestabile come la critica sta dimostrando. Ma anche le stroncature (poiché vengono dall'avanguardia e dalle estreme, ben vengano) sono tutte improntate a un rispetto e a una stima per la serietà dell'impianto. Il che non è da poco.

A guisa di conclusione, due ultimi esempi di affetto, ricevuto e dato. Il primo si trova in un bigliettino di Giorgio Calcagno, inviato da Torino per le feste di Natale del 1989:

«Caro Sergio, il più augurale pensiero natalizio. E un pensiero altrettanto augurale per il 1990. Il mio anno nuovo partirà bene e so di doverlo a te. Ho già corretto la seconda bozza del mio libro *La forza del prigioniero* e non ti nascondo che, dopo i vari tagli operati dietro tuo consiglio, mi piace molto di più. Procedo più rapido, diritto al bersaglio. Almeno spero».

Doveva essere piacevole ricevere messaggi come questo. E anche essere capaci di scriverli, come Pautasso fa a Michele Prisco, reduce da un lutto – una lettera di condoglianze (datata 13 luglio 1993) che leggo per intero per la sua esemplare sobrietà:

Carissimo Michele,  
le brutte notizie arrivano sempre quando meno te le aspetti. A Venezia mi era sembrato di capire che le cose si mettevano meglio, comunque non peggio di quest'estate. Una settimana dopo, invece, la tragedia. Sono rimasto annichilito quando l'ho saputo. Avrei voluto testimoniarti a voce, di persona, tutto il mio affetto, ma questioni di lavoro e di famiglia me lo hanno impedito e mi dispiace molto. Le parole contano poco, perché non possono cambiare la situazione, ma quando sono sincere aiutano e io solo un aiuto amichevole ti posso dare. Coraggio caro Michele, devi farti forza, superare questo momento perché la vita continua e tu non puoi lasciarti andare. Hai dei doveri: le tue figlie, il tuo lavoro, che è importante non solo per te ma anche per gli altri. Lo scrittore, non è retorica, ha degli obblighi. Perciò buttati a scrivere, ti aiuterà. Sono sicura che Sara approverebbe.

SERGIO PAUTASSO A “PORTO RIZ”

Non ho avuto la fortuna di conoscere di persona Sergio Pautasso, o di seguire come studente i suoi corsi universitari, ma ho avuto modo di incontrarlo spesso, se così posso dire, tra le carte dell'archivio Rizzoli, nell'ambito di una ricerca su Aldo Buzzi, che per un decennio fu caporedattore della *Narrativa* e, dal 1970 al 1976, alle dirette dipendenze dell'editor piemontese.<sup>1</sup> Seguendo le tracce, davvero esigue, dell'autore dell'*Uovo alla Kok*, mi sono trovato a consultare la voluminosa “corrispondenza esterna” di Pautasso: un epistolografo, al contrario di molti altri, sempre scrupoloso, nonché signorile e affabile anche con gli interlocutori meno prestigiosi. Tutti, compresi i poeti alle prime armi o gli scrittori in erba, ricevevano da lui consigli e incoraggiamenti. Una disponibilità così atipica, tanto più in un mondo duro come l'editoria, dice molto del carattere dell'uomo e della sua fisionomia intellettuale.

Pautasso arriva in Rizzoli alla fine degli anni Sessanta, subentrando a Giorgio Cesarano nel ruolo di caporedattore<sup>2</sup>, ma il rapporto con Rizzoli si era consolidato con ogni probabilità già nel periodo precedente, quando a Torino dirigeva la casa editrice Silva e la rivista “Sigma”. Ne è prova una lettera conservata dal figlio Guido, nella quale l'editore si congratula per la vittoria conseguita al Premio Viareggio con la monografia su Vittorini (1967) e allude al fatto che il premio sarebbe comunque rimasto “in famiglia”, pur non essendo il vincitore un “rizzoliano” a tutti gli effetti.

Grazie alla stima di Rizzoli, ai rapporti fin da subito cordiali con il direttore generale Ferrauto, e soprattutto a una capacità di lavoro e a un “fiuto” letterario non comuni, in via Civitavecchia la carriera del piemontese procede a balzi rapidi. In poco tempo Pautasso arriva alla carica di vicedirettore (“sono stato promosso vice-direttore rizzoliano – scrive a Manlio Cancogni il 12 febbraio 1970 – Non cambia nulla perché continuerò a fare quello che facevo con una qualifica diversa”) e poi da lì, forse anche in virtù del successo ottenuto con *Fantozzi* (1971), al grado culturalmente più elevato: “Angelo mi presenta a tutti come il Direttore Letterario della Casa Editrice – aggiunge il 20 aprile 1972 – ma io tocco ferro, perché non ho ancora visto scritto la cosa”.

Le carte d'archivio restituisco, di tutto ciò, immagini parziali, frammenti di conversazioni di varia importanza e natura, da cui però tralucono sempre le qualità umane di Pautasso, ossia l'eleganza e la comprensione con cui gestiva, a distanza o in prima persona a seconda dei casi, una squadra di collaboratori disomogenea per maturità anagrafica e professionale.

Non era facile, per costoro, rispettare le scadenze: consegnare cioè traduzioni, pareri di lettura, bozze di vario genere e “pezzulli” (brevi riassunti, di misura

standard, da cui venivano ricavati i paratesti) nei tempi contrattualmente stabiliti. I free-lance erano giovani volenterosi, neolaureati o in procinto di terminare gli studi, che spesso s'improvvisavano traduttori pur avendo soltanto una conoscenza approssimativa delle lingue straniere; più di rado erano professionisti pieni di impegni, da trattare con maggior riguardo. La scrivania di Pautasso diventava così punto di confluenza delle missive più svariate.

L'editor torinese dissimulava il suo ruolo apicale presentandosi come persona alla mano e concreta, capace di muoversi con agio tra i rituali del premio Strega ("stavo immerso nel caldo romano e in quello dei relativi riti stregoneschi")<sup>3</sup> e capace anche di fare, all'occorrenza, buon viso a cattivo gioco, alle richieste cioè degli interlocutori più famosi e pretenziosi. Un bell'esempio di concretezza è la lezione di realpolitik tenuta a Zanzotto, qui nelle vesti di consulente della Casa.

Caro Andrea,

tempo fa tu mi scrivevi raccomandando caldamente il libro di Glucksmann e immaginavi che l'ultimo Foucault fosse già in programma.

Purtroppo, a questo proposito, devo darti due delusioni: al Glucksmann, dopo una serie di letture e contro-letture e soprattutto avendo saputo che sarebbe costato molto caro, abbiamo deciso di rinunciare.

Foucault invece, dopo una manfrina inconcepibile e degna solo di un ideologo della contestazione come lui, ha fatto salire i prezzi alle stelle e poi, una volta ottenuta una cifra iperbolica, ha voluto andare da Einaudi. Quindi anche questo libro è passato alla concorrenza. Come vedi, è molto meno facile di quanto appaia fare i libri che si vorrebbero.<sup>4</sup>

A seconda del momento, e della sensibilità del destinatario, Pautasso indossava i panni del tifoso juventino ("alla fine lo scudetto sarà una questione fra Cagliari e Torino: una questione da risolversi all'interno del regno di Piemonte o Sardegna")<sup>5</sup>; dell'amico trascurato ("Caro Andrea, quand'è che ti fai vivo? Quando passi da Milano non dimenticarti di dare un colpo di telefono anche qui dove ci sono dei vecchi amici")<sup>6</sup>; o, con variante, dell'amico deluso, tradito nella fiducia ma fiducioso nella stima reciproca.

Caro Fornari,

ho preso il tuo libro *Psicanalisi e ricerca letteraria* interessato dal tema e attratto dall'autore e con lo scopo di parlarne in una rassegna di libri su questo argomento. Dopo averlo sfogliato [...] ho scorso con maggior attenzione la bibliografia. A questo proposito consentimi di farti presente la mia delusione nel constatare come certi libri da noi pubblicati siano stati sistematicamente ignorati. Delusione che poi si è tramutata in disappunto quando ho visto che l'unico libro da noi pubblicato e citato nella bibliografia, quello di Agosti, è anche l'unico libro che non porta indicazione di editore.

Scusami questo sfogo, ma all'amico, oltre che autore e consulente della Casa editrice, proprio non potevo celarlo.<sup>7</sup>

O ancora dell'editor gentiluomo, che rifiuta con rammarico i dattiloscritti, rispettando le rimostranze di una distinta signora: "Non sta a me discutere le leggi del mercato – gli comunica con solennità Minnie Alzona – Io ho solo la libertà di non adeguarmi ad esse". Autrice per Rizzoli di un romanzo di successo, ispirato a un incidente occorso al figlio (*Coma vigile*, 1967), l'Alzona temeva la concorrenza delle "mediocri scrittrici che tanto spesso e incautamente – ahinoi – pubblicate"<sup>8</sup>: "Cara Minnie – si legge nella replica – speravo di vederti a Venezia e di parlare a voce del tuo libro. Capisco perfettamente il tuo punto di vista e mi rendo conto dell'amarezza che traspare dalla lettera, sia pure temperata dalla tua signorile ironia. [...] Sapessi quanto mi sento partecipe di quell'ahinoi che tu sottolinei"<sup>9</sup>.

Anche il più umile dei collaboratori era certo di trovare in Pautasso una voce amica, che sapesse conciliare l'inevitabile richiamo al dovere con una giusta dose di solidarietà. Ce lo dimostra la vicenda di Mariella Rossetti, una giovane traduttrice che, non riuscendo a strappare una proroga al burbero Aldo Buzzi, cercò l'intercessione del più indulgente direttore.

Cara Mariella,

mi dispiace molto per tutti i guai che ti sono successi, ma su queste barche, anche se una può fare più acqua dell'altra, ci siamo tutti. Perciò su con la vita, e non dimenticare il vecchio proverbio: anno bisesto anno funesto. Ma ormai siamo a metà e non ci manca molto per lasciarlo alle spalle.

Per la traduzione pregherò Buzzi di pazientare, ma ha ragione e tu dovresti veramente impegnarti a rispettare la data che indichi, altrimenti andiamo nei guai con il contratto.

Ci posso contare, oppure devo prepararmi a litigare con Gallimard? Spero che tu abbia per me la stessa comprensione che ho per te.

I miei sono al mare, beati loro; io a Milano a mugugnare. Ti abbraccio.<sup>10</sup>

Il riferimento alla "barca" approdata "a Porto Riz"<sup>11</sup> pone in risalto i contorni della figura pubblica di Pautasso, e ci restituisce il riflesso dei fenomeni di mobilità sociale dell'Italia del boom economico: l'intellettuale giunto al vertice si appellava implicitamente a possibilità di successo aperte a tutti, o, per meglio dire, a tutti coloro i quali fossero disposti a lavorare con tenacia e costanza, secondo un modello da lui stesso perseguito con abnegazione e spirito di sacrificio ("Io lavoro sempre di più per gli altri e sempre meno per me, cosa che mi rende abbastanza triste e sconsolato")<sup>12</sup>.

Quando poi gli interlocutori erano autori di punta della Casa, il senso di appartenenza esemplificato dalla metafora nautica si caricava inevitabilmente di



significati ulteriori. Le profferte di amicizia e la disponibilità a lavorare in squadra assumevano le caratteristiche di una sfida culturale, volta a conferire alla Rizzoli un'identità specifica che ancora non aveva,<sup>13</sup> e a soddisfare in tal modo le multiformi richieste di lettura di una moderna società di massa.

A questo proposito spicca, nella gran mole della corrispondenza, il carteggio con Manlio Cancogni, autore Rizzoli per circa vent'anni e docente di letteratura italiana allo Smith College di Northampton, nei confronti del quale la sollecitudine di Pautasso non venne mai meno: "Caro Manlio – si legge in una lettera datata 1970, ma valida anche per rievocare le collaborazioni degli anni successivi – stai tranquillo perché qui nonostante tutto non dormiamo affatto, seguiamo il tuo libro come un figlio che cresce un po' lentamente, ma cresce, e supereremo tutte le difficoltà"<sup>14</sup>.

L'attenzione ai figli di carta trovava riscontro, peraltro, nelle cure riservate alla progenie. Ampio spazio, nelle lettere allo scrittore toscano, è infatti riservato al figlio Guido (1969), chiamato affettuosamente Guy, di cui il padre seguiva i primi passi con entusiasmo e curiosità.

Sai che proprio in questi giorni ha mosso i primi passi da solo? E così aumentano i pericoli: ha scoperto le manopole del gas, gli interruttori della luce e i campanelli, i dischi, di cui va pazzo e pretende che la casa sia sempre in musica così lui può esercitare le sue qualità di direttore d'orchestra: si piazza davanti al giradischi e segna il tempo con la mano cacciando urla selvagge. Un vero, divertente, ciclone (7 gennaio 1971).

Sul Guy c'è poco da dire, ovvero moltissimo: è sempre più bello, sempre più simpatico, sempre più mascalzone. Ormai parlotta con uno stranissimo linguaggio incomprensibile ai più, salvo che alla madre e alla nonna ed è abbastanza felice di stare al mondo, specie quando trova qualcosa da distruggere. Infatti sta rivelando, sempre più spiccata, una mania distruttrice verso quelli che sono i monili e i soprammobili, dimostrando un notevole senso critico verso queste manifestazioni della società moderna (25 marzo 1971). Dimenticavo di dirti che il Guy ha imparato a gridare "forza Juve" e ogni volta che vede il calcio alla televisione (lo vede già e si diverte per almeno un quarto d'ora) mi riempie le orecchie con le sue entusiastiche urla. Bene, sono proprio soddisfatto (4 ottobre 1971).

Se il libro era "come un figlio", l'editor poteva assumere atteggiamenti paterni e rassicuranti, ma sempre nella consapevolezza di una duplice esigenza: da un lato Pautasso era ben disposto a riconoscere l'imprevedibilità del fare artistico ("La mia teoria, forse un po' romantica, è che non si può e non si deve scrivere a comando")<sup>15</sup>, dall'altro era ben consapevole della conflittualità latente tra l'industria culturale e i suoi fornitori, un antagonismo che lui stesso forse sublimava, con gli scrittori amici, nelle dispute ironiche sul campionato ("Dall'alto di questa infinita potenza calcistica mi degno di rivolgerti la parola, o servo della gleba")<sup>16</sup>. Di fronte a dattiloscritti poco convincenti, non permetteva

certo che l'amicizia facesse velo al giudizio critico: era però attento a ricondurre la delusione personale a un ideale superiore di poetica, a disinnescare cioè le eventuali animosità con il richiamo a una riflessione artistica condivisa.

Forse non ti aspettavi le critiche che entrambi [Pautasso e Ghilarducci, redattore della Narrativa] ti abbiamo mosso, ma vorrei che tu capissi che tutto ciò nasce soltanto ed esclusivamente dal desiderio di dare alla *Gioventù* quel carattere e quel tono più compatto che a noi è sembrato non avesse. Perciò mi permetto di insistere ancora affinché tu proceda al taglio di fatti ed episodi non essenziali, senza naturalmente mutare la struttura del libro che va bene invece così com'è. Sono certo che il romanzo, in seguito a questi interventi, sicuramente migliorerà [...].

Per riassumere: non ti scrivo per tirarti su il morale dopo averti deluso, ma con lo scopo di fare della *Gioventù* quel romanzo che tutti ci aspettiamo [...]. La Juve va di male in peggio [...]. Perciò consolami tu con i buoni libri che sai fare.<sup>17</sup>

Richieste di consolazione arrivavano di norma a Pautasso da Oriana Fallaci, dei cui libri curava personalmente, per contratto, la lavorazione ("a lui sarà da me sottoposto il lavoro fatto via via che sarà pronto nella sua stesura provvisoria e poi definitiva")<sup>18</sup> e del cui talento imprevedibile smussava almeno in parte le manifestazioni più irrequiete: "Da oggi stacco il telefono e rispondo soltanto la sera. Sennò non finisco mai... – gli scrive Oriana da Roma, rinfacciando al destinatario lo stesso escamotage da lei appena annunciato – Ti chiamai sabato per dirti dell'ingiusta condanna subita a Roma. Avevo bisogno di conforto. E tu non c'eri!"<sup>19</sup>

Solo un editor generoso e paziente era in grado di tener testa alla Fallaci, "personaggio troppo noto e troppo internazionale"<sup>20</sup>, che non aveva particolari riguardi per la reputazione della casa editrice: come rivela ad esempio il proposito, poi lasciato cadere, di far causa a un editore greco che aveva stampato un'edizione "pirata" delle poesie di Panagulis pubblicate in Italia da Rizzoli (*Vi scrivo da un carcere in Grecia*, 1974).

L'editore greco afferma – come del resto la famiglia Panagulis – che si tratta di un'edizione 'non-profit' di 3000 copie, i cui profitti vengono interamente devoluti alla famiglia Panagulis. Si tratta inoltre di un editore che passa come 'eroe della resistenza' e che inoltre è apertamente un editore di sinistra. Quindi agendo – anche se nel giusto – citeremo in giudizio la famiglia di un defunto che porta un nome tanto rispettabile e degno di memoria come quello di Alekos Panagulis e agiremo inoltre contro un editore che gode del rispetto dei circoli politici e culturali più avanzati.<sup>21</sup>

Ma in questo caso alla generosità e alla pazienza – di cui Pautasso, come si è visto, non difettava – si univa verosimilmente il riconoscimento dell'importanza del protagonismo d'autore nella promozione libraria, in accordo con una

strategia che valorizzava, accanto a titoli più sofisticati, anche la letteratura di genere.

Nell'ambito della narrativa italiana Pautasso portava avanti una linea bifronte, che conciliava l'intrattenimento di qualità (Villaggio, Fallaci) con la sperimentazione di penne irregolari come Flaiano, Mastronardi o il siciliano Mazzaglia (una risposta arcicolta a Piero Chiara)<sup>22</sup>, pur lasciando largo margine per proposte intermedie come il già citato Cancogni o Cassola, della cui presenza nella scuderia Rizzoli il torinese era particolarmente fiero<sup>23</sup>.

Alla rotta tracciata da Pautasso si intersecava, almeno nei primi tempi, quella del pugliese Giacinto Spagnoletti, che da Roma si faceva interprete di una visione meridionalista della letteratura italiana, in nome di un riscatto quanto meno culturale del Sud depresso. I punti di contatto non erano però infrequenti, basti pensare alla fiducia accordata a Dante Troisi, il cui *Diario di un giudice* era apparso nella collana vittoriniana dei "Gettoni": "Il buon Troisi ha deciso di andare allo 'Strega' e speriamo che il suo libro piaccia agli amici e possa avere una affermazione almeno di prestigio. Tu, come potrai fare sentire la tua presenza, anche se non fisica?"<sup>24</sup>.

Non raccoglievano invece il plauso di Pautasso gli "sperimentalismi velleitari delle avanguardie alla moda"<sup>25</sup>, qui riassunti dalla figura di Nanni Balestrini, umoristicamente evocata dall'amico Cancogni ("viva Guy Pautax, e abbasso il Balestrini!").

Al Guy, sempre più forte, sempre più allegro, anche se esterna la sua gioia di vivere alle due di notte, sempre più innamorato di suo padre, quando sono a casa vuole sempre starmi vicino e mi fa grandi sorrisi e caccia urletti di gioia, riservandosi le urlate per quando ha fame, al Guy, dicevo, ho riferito dei tuoi evviva e che in mezzo ci avevi cacciato il nome di Balestrini. Ha fatto una smorfia, poi ci ha ripensato e ha fatto un gesto che nella sua casta ingenuità non può essere travisato, e purtuttavia aveva qualcosa che richiamava vagamente l'osceno pugno di Altafini rivolto ai palermitani. Sarà, ma questo disprezzo per la bella avanguardia mi turba. Che tu sia riuscito a mandare via satellite qualche fluido anti-sperimentale?

Via, siamo seri. Balestrini non merita di essere elevato alla dignità dei nostri discorsi e delle nostre battute. È troppo onore quello che gli concediamo.<sup>26</sup>

Le scelte suddette tenevano conto, in equa e intelligente misura, sia dei bisogni di evasione umoristica, sia dei desideri di nobilitazione culturale dell'epoca: dinamiche di cui lo stesso Pautasso si faceva portavoce, coltivando di sé un'immagine improntata all'*understatement*, come si evince, oltre che dagli immancabili riferimenti alla Juventus, dall'abitudine a ridimensionare scherzosamente, beninteso in presenza di amici, la notevole padronanza delle lingue straniere (francese, inglese, tedesco): "L'unica lingua straniera che so è il piemontese"<sup>27</sup>.

La conoscenza sicura del panorama delle lettere e dei suoi sviluppi lo spingeva inoltre a una corretta valutazione delle possibilità offerte dal mercato librario, come rivela la sua risposta all'inchiesta promossa da Jacomuzzi sui libri di poesia.

Posso dirti che la poesia ha un mercato più ristretto della narrativa e che pertanto la politica editoriale ne tiene conto. Infatti la poesia è appannaggio di piccole Case Editrici, meno oberate di costi, mentre quelle grandi o la fanno regolarmente, ma in misura limitata come Einaudi e Mondadori, o occasionalmente come Garzanti, Rusconi e tutto sommato anche Rizzoli. Di conseguenza, la grande produzione della poesia, fatta appunto da editori minori, ha una circolazione abbastanza diversa da quella di una normale produzione libraria. Diciamo che circola più 'ad personam' e meno attraverso le librerie.<sup>28</sup>

Alla fine del 1970, tra legittimi entusiasmi ("Habemus Papam ossia Luzi")<sup>29</sup>, la Rizzoli aveva messo in cantiere una collana di poesia: "La soddisfazione di avere Luzi fra di noi è veramente grande: tutti siamo contenti e speriamo proprio che si riesca a varare una bella collana aggiungendo al suo nome quello di Caproni e altri"<sup>30</sup>. Ma qualche anno dopo aveva dovuto rinunciarvi: "commetti un errore quando dici che la Rizzoli ha una collana di poesia - spiega Pautasso a Clavarino - ce l'aveva, ora non più, perché abbiamo visto che per noi fare poesia è molto difficile"<sup>31</sup>. Poeti come Zanzotto e lo stesso Caproni erano comunque in forza ai comitati di lettura, assieme al "maestro" Carlo Bo.

Una rinuncia più sofferta si profila invece all'inizio del nuovo decennio, quando la situazione finanziaria della Rizzoli si fa drammatica, e appare sempre più difficile il proseguimento delle strategie editoriali impostate negli anni precedenti. La Casa passa occultamente nelle mani dei piduisti, per poi finire in amministrazione controllata, come recitano anche le diciture apposte sulla corrispondenza. Di qui la scelta di dedicarsi all'insegnamento accademico, dopo un periodo di docenza a contratto: "Io, al solito, sono alle prese con molti lavori contemporaneamente - scrive a Mario Isotti il 4 gennaio 1983 - ma presto dovrei modificare il mio status: da dirigente editoriale diventare consulente, perché, nel frattempo, sono diventato professore universitario".

Complice l'attività di consulenza, Pautasso continuerà a visitare "Porto Riz", ma il vero punto d'approdo, dal 1984 in avanti, sarà l'accademia: il giusto coronamento di un percorso di vita straordinario.

<sup>1</sup> Aldo Buzzi (1910-2009), laureato in architettura, prima di arrivare in Rizzoli (1966) lavorò nel cinema come aiuto-regista. È autore di piccoli libri di memorie, resoconti di viaggio e appunti gastronomici, tra i quali mi limito a ricordare *L'uovo alla Kok*, Milano, Adelphi, 1979 (nuova edizione 2002). L'archivio Rizzoli è conservato presso la Fondazione Corriere della Sera.

<sup>2</sup> L'aletta del romanzo di Cesarano *I giorni del dissenso*, pubblicato da Mondadori nel 1968, presenta già l'autore come "free-lance writer". Cfr. Evaldo Violo, *Ah, la vecchia Bur! Storie di libri e di editori*, Milano, Unicopli, 2011, p. 22: "Io mi aspettavo un manager e l'impressione che ebbi fu ben diversa, quella di un uomo riservato, che non faceva volentieri il suo lavoro. Con tutta la sua gentilezza sembrava pensare ad altro".

<sup>3</sup> Lettera a Lidia Storoni Mazzolani, studiosa e traduttrice di classici latini, inglesi e francesi, 8 luglio 1970.

<sup>4</sup> Lettera a Andrea Zanzotto, 8 aprile 1976.

<sup>5</sup> Lettera a Manlio Cancogni, 20 aprile 1972.

<sup>6</sup> Lettera a Andrea Zanzotto, 8 aprile 1976.

<sup>7</sup> Lettera a Franco Fornari, 16 luglio 1974.

<sup>8</sup> Lettera a Sergio Pautasso, 1 agosto 1976.

<sup>9</sup> Lettera a Minnie Alzona, scrittrice e "sìgnora capace di regalare a Genova, dagli anni Sessanta agli Ottanta, un salotto letterario

molto ambito e senza rivali" ("la Repubblica", 16 novembre 2008), 10 settembre 1976.

<sup>10</sup> Lettera a Mariella Rossetti, 30 giugno 1972.

<sup>11</sup> Lettera di Aldo Buzzi a Ennio Flaiano, 30 luglio 1968: "faccio l'ergastolano qui a Porto Riz, cella n° 20" (Archivio Prezzolini/Biblioteca cantonale di Lugano).

<sup>12</sup> Lettera a Manlio Cancogni, 22 ottobre 1970.

<sup>13</sup> Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 183: "Un gran dinamismo percorre l'intera produzione libraria con nuovi indirizzi e nuove collane, e con un filone aperto al boom del romanzo italiano di qualità che si aggiunge al filone popolare tradizionale. Ma la sostanziale impreparazione su un terreno non più praticato da tempo, la debolezza di immagine e di attrazione che ne deriva, e in generale l'incapacità di elaborare una nuova strategia complessiva, portano a risultati proporzionalmente modesti".

<sup>14</sup> Lettera a Manlio Cancogni, 16 gennaio 1970.

<sup>15</sup> Lettera a Manlio Cancogni, 17 gennaio 1972.

<sup>16</sup> Lettera a Manlio Cancogni, 4 aprile 1970.

<sup>17</sup> Lettere a Manlio Cancogni, 28 ottobre 1980.

<sup>18</sup> Lettere di Oriana Fallaci alla Direzione letteraria, 27 luglio 1976.

<sup>19</sup> Lettera a Sergio Pautasso, non datata, in cui si fa riferimento alla condanna per reticenza subita dalla Fallaci dopo la pubblicazione, sull'"Europeo", di un'inchiesta sulla morte di Pasolini.

<sup>20</sup> Così si legge in un documento di tre pagine dattiloscritte, con cui la Fallaci si opponeva alla realizzazione di un film su Panagulis.

<sup>21</sup> Lettera di Aleksandar Stefanovic a Oriana Fallaci, non datata.

<sup>22</sup> La pubblicazione di Mazzaglia era stata fortemente voluta da Aldo Buzzi, ma parole di elogio nei suoi confronti si leggono anche in Sergio Pautasso, *Anni di letteratura. Guida all'attività letteraria in Italia dal 1968 al 1979*, Milano, Rizzoli, 1979, p. 58.

<sup>23</sup> Lettera a Manlio Cancogni, 22 ottobre 1970: "Naturalmente il tuo accenno a Cassola è un accenno che mi fa molto ben sperare. So che il libro di Cassola è ormai incamminato e posso dirti che le presentazioni che verranno fatte a Roma e a Milano presso le Librerie Rizzoli le considero di buon auspicio per le presentazioni future dei romanzi di Cassola pubblicati da Riz-

zoli". Pautasso fa qui riferimento all'imminente passaggio dello scrittore da Einaudi a Rizzoli.

<sup>24</sup> Lettera a Manlio Cancogni, 23 maggio 1969. Troisi partecipava allo Strega con il romanzo *Voci di Vallea*.

<sup>25</sup> Sergio Pautasso, *Anni di letteratura. Guida all'attività letteraria in Italia dal 1968 al 1979*, cit., p. 187.

<sup>26</sup> Lettera a Manlio Cancogni, 12 febbraio 1970. Risposta a una missiva spedita da Cancogni il 25 gennaio e archiviata assieme alla velina della risposta di Pautasso.

<sup>27</sup> Lettera a Giuliana Broggi-Beckmann, 19 novembre 1973.

<sup>28</sup> Risposta di Sergio Pautasso (5 maggio 1978) al questionario sui libri di poesia inviategli dal professor Angelo Jacomuzzi dell'Università degli Studi di Torino.

<sup>29</sup> Biglietto inviato da Sergio Pautasso a Manlio Cancogni, 2 ottobre 1970, ore 19:00.

<sup>30</sup> Lettera a Manlio Cancogni, 22 ottobre 1970.

<sup>31</sup> Lettera a Ferdinando Clavarino, 28 gennaio 1976.

SERGIO PAUTASSO E IL SEGRETO DI FANTOZZI

*In memoria di Paolo Villaggio,  
ricordando mio padre Sergio*

Non lasciatevi impressionare dal titolo. L'ormai celebre libro di Paolo Villaggio, *Fantozzi*, pubblicato per la prima volta nell'agosto del 1971 dalla casa editrice milanese Rizzoli, ristampato in diverse edizioni<sup>1</sup>, tradotto e pubblicato in Francia<sup>2</sup> e si dice persino in Russia, diventato dapprima best-seller e poi film dal successo *mostruoso* – per usare un aggettivo caro al celebre ragioniere protagonista del volume –, non cela alcun mistero alchemico e neppure una verità occulta o iniziatica. E non esiste un *Codice Villaggio*, alla stregua della storia scritta da Dan Brown, o una interpretazione esoterica di *Fantozzi*; tuttavia è possibile David De Filippi in *Fantozzi aveva ragione. Manuale per un management assolutamente catastrofico*<sup>3</sup>, fornisce anche “una vera e propria antiteoria del management” e dello svolgimento della cosiddetta vita impiegatizia all'interno delle grandi realtà industriali.

Nonostante questa doverosa precisazione iniziale, Villaggio, al pari del suo *alter ego* Fantozzi, non ha mai escluso ufficialmente di non essere attratto dagli insegnamenti delle scienze occulte e ha avuto modo addirittura di puntualizzare nell'introduzione al suo primo libro di aver basato le proprie conversazioni su cinque argomenti da lui personalmente “collaudati”, citando tra gli altri la “magia” e l’“ipnotismo”: tematiche delle quali sosteneva di avere particolare dimestichezza e che utilizzava abilmente per incantare “salotti romani, tavolate di ristoranti milanesi alla moda, settori interi di D.C. 9 voli AZ Roma-Milano”.

In questo contesto il termine “segreto” viene inteso nell'accezione di fatto oscuro e misconosciuto legato alla scrittura e alla pubblicazione del libro che ha visto la creazione letteraria del personaggio ragioniere Ugo Fantozzi, figura immaginata, o meglio, maschera tragicomica – in parte autobiografica – inventata da Villaggio, grazie anche al lavoro editoriale di Sergio Pautasso, e trasferita dalla cellulosa alla celluloida in una pellicola cinematografica<sup>4</sup> di grande successo per l'intervento di esperti sceneggiatori quali Leonardo, detto Leo, Benvenuti, Piero Bernardi – in arte Piero De Bernardi – e di un regista del calibro di Luciano Salce<sup>5</sup> (per l'occasione anche sceneggiatore), noto per “la sua produzione impostata sull'analisi di costume e scopertamente tesa alla satira”<sup>6</sup> politica.

Per scoprire i lati sconosciuti delle vicende legate alla stesura e alla pubblicazione di *Fantozzi*, occorre considerare l’“Inferiore Fantozzi” dapprima sotto

l'aspetto letterario e narrativo; soltanto in seguito sarà possibile collegarlo al personaggio interpretato al cinema da Villaggio e diventato un vero e proprio mito per le generazioni della cultura post-sessantottina (cinefila e no).

Il ragioniere Ugo Fantozzi, “matricola 1001/bis dell'Ufficio Sinistri”<sup>7</sup>, icona riconosciuta dell'anti-eroe borghese italiano per eccellenza, col passare degli anni è riuscito a oltrepassare i confini dell'immaginario popolare e a confermare, attraverso la costruzione di un personale universo, la sua dimensione di oppositore del Sistema e di ribelle drammaticamente inserito nell'ingranaggio di una stravolgente vita lavorativa e quotidiana. Non si tratta dunque della paradistica trasposizione di un normale lavoratore descritto *sic et simpliciter*, bensì della creazione *in toto* di una replica immaginaria di un contestatore solo in apparenza – e letterariamente – incompreso dalle masse popolari, di un intellettuale “a sinistra del Partito comunista cinese”<sup>8</sup>, di “un Che Guevara ingabbiato nel corpo di un democristiano”<sup>9</sup>, ovvero di un sovversivo inclassificabile persino nelle fila dei cosiddetti estremisti extra-parlamentari. L'immagine di perdente nato ha portato Fantozzi a diventare l'idolo naturale di una ampia fascia di impiegati sfruttati che, contro il padronato, rivendicano il loro diritto alla ricchezza. Ma la sua natura sottomessa di anti-eroe ha conquistato anche una serie di normali lettori – e di spettatori in televisione e al cinema – che si sono riconosciuti nel suo ruolo di emarginato e, soprattutto, si sono immedesimati nei panni di un buffo e tragicomico uomo qualunque.

88

Di fatto, con le sue paradossali avventure di scheggia impazzita in lotta contro la società dei consumi – e dello spettacolo –, Fantozzi si mette in mostra come essere atipico, dotato di una natura che appare a tutti gli effetti extra-umana – da super-eroe, o meglio da antieroe e “grande perditore” capace di sopportare qualsiasi umiliazione. L'ingenuo Fantozzi è una creatura semiologica non del tutto cosciente del suo ruolo, ed è dotato del potere di affermarsi nel suo annullamento come persona comune: uomo-massa piccolo borghese vergliatamente vinto e sconfitto dall'avvento della civiltà industriale moderna. Come ha dichiarato Villaggio stesso, Fantozzi è “un pupazzo che non ha una personalità precisa, è impacciato, stupido e molto sofferente. Deve rimanere così, senza tempo”<sup>10</sup> e, per antonomasia, “non sarà mai vincente perché, come Arlecchino o Paperino, è una maschera perdente ed è felice di esserlo”<sup>11</sup>.

Se si vuole comprendere appieno i comportamenti, la carica ideologica e lo stile di vita del ragioniere, ultima ruota lavorativa di un “burosauro complesso industriale”, occorre risalire alle origini del libro e alla sua storia editoriale. E a distanza di più di quarantacinque anni non bisogna commettere l'errore di confondere il libro con la sceneggiatura dell'omonimo film, poiché *Fantozzi*, scritto in italiano “impiegatizio” – lo precisa l'autore nel risvolto del volume –, fu prima libro e poi divenne pellicola cinematografica proprio grazie all'enorme successo editoriale.

Tutto ebbe inizio quando Paolo Villaggio venne contattato dalla Rizzoli alla

fine degli anni Sessanta, in un momento di transizione all'interno di quella che un tempo era una delle più importanti case editrici del nostro paese.<sup>12</sup>

La Rizzoli & C. era guidata dal commendatore Angelo Rizzoli<sup>13</sup>, detto il “Cumenda”, uomo tutto di un pezzo che, dopo avere creato dal nulla un impero editoriale e un potentato economico, all'inizio degli anni Sessanta cercò di dare alla sua azienda una dimensione moderna, innovandola. Per rafforzare la gestione dell'impresa a livello manageriale, decise di ristrutturare l'organigramma aziendale, scegliendo per i ruoli dirigenziali e amministrativi figure di giovani professionisti che guardavano con attenzione alle strategie del marketing e all'avvento della comunicazione pubblicitaria. Quel particolare riassetto cominciò con una suddivisione dell'azienda per settori, in maniera da distinguere i vari campi di azione della stessa, che spaziavano dalle riviste ai libri, fino al cinema.

Nel 1962 il patriarca scelse come Direttore generale Gianfausto Ferrauto<sup>14</sup>, che aveva già avuto una brillante carriera extra-editoriale operando attivamente alla Fonit Cetra e ancora prima si era fatto notare come abile venditore di automobili (e per questo motivo circolava la leggenda dal vago sentore fantozziano che in realtà Ferrauto fosse stato assunto dopo essere riuscito a vendere ben due vetture di lusso al Cumenda!).

L'arrivo di Ferrauto portò alcune novità in casa Rizzoli: il figlio del Commendatore, Andrea, fu nominato Amministratore delegato, mentre il posto di Responsabile del settore libri, dopo la liquidazione di suo cugino Nicola Carraro, venne affidato a Paolo Lecaldano. In questo riassetto Domenico Porzio diventò Direttore letterario e gli fu affidata una redazione composta da Giampaolo Dossena e da Carlo Ripa di Meana; mentre il posto di Caporedattore, a causa dell'abbandono di Giorgio Cesarano, fu affidato a Sergio Pautasso che, appena arrivato da Torino, legò subito con i vertici del gruppo, e in particolar modo con Ferrauto<sup>15</sup>.

Nel frattempo, alla vigilia del 1968, nonostante una avviata carriera di impiegato di terza categoria alla Cosider (azienda di progettazione industriale del gruppo Italsider) al centro direzionale del quartiere genovese Carignano, Paolo Villaggio<sup>16</sup>, incoraggiato dalla moglie Maura Albites, lasciò il lavoro e, dopo aver fatto il cameriere e a Londra lo speaker all'Overseas Service della BBC, entrò a far parte della Compagnia goliardica Baistrocchi<sup>17</sup> di Genova. Cominciò così la carriera di comico debuttando al Teatro Margherita con la rivista *La stagione dei melograni* e poi proponendo sketch e siparietti sulle navi da crociera (la *Federico C.* della Costa Crociere) assieme ad un giovanissimo Fabrizio De Andrè. E una leggenda vuole che fosse accompagnato da un pianista e cantante di piano-bar chiamato Silvio Berlusconi.<sup>18</sup> Continuò poi ad esibirsi a Genova in spettacoli cabarettistici al Teatrino di piazza Marsala, al Politeama e al Teatro Stabile, sostituendo talvolta in alcuni spettacoli Enzo Jannacci. Durante una sua esibizione Villaggio venne notato dal regista e drammaturgo Luigi Squarzina

89

(che condireva il Teatro Stabile) e da Maurizio Costanzo, all'epoca autore di testi radiofonici, talent-scout per la televisione italiana, nonché gestore di un cabaret a Roma, il 7X8, frequentato da Ennio Flaiano, Marco Ferreri e Ugo Tognazzi.

Il successo per Villaggio arrivò nel 1968 grazie al varietà televisivo *Quelli della domenica*, coordinato da un team di grandi professionisti: Marcello Marchesi, Italo Terzoli, Enrico Vaime, ai quali si aggiunse la collaborazione di Costanzo. A *Quelli della domenica*, Villaggio propose gli svariati personaggi che popolavano il mondo dei suoi sketch, come Giandomenico Fracchia, il Professor Kranz e un certo Fantocci, chiamato così perché “fatto di stracci”<sup>19</sup>. Il successo venne confermato con la partecipazione al varietà serale del programma nazionale, *Vengo anch'io*, e l'anno successivo con la presenza a *È domenica, ma senza impegno* (la regia era di Vito Molinari e gli autori dei testi erano Costanzo e lo scrittore Umberto Simonetta), dove ripropose l'impiegato maltrattato Fracchia affiancato da uno straordinario Gianni Agus nei panni di un prepotente e vesatorio direttore d'azienda, e approdò all'edizione 1969-1970 di *Canzonissima*. Nel 1970 presentò *Un disco per l'estate* e fu invitato da Renzo Arbore a una puntata del programma *Speciale per voi*<sup>20</sup> gettandosi in pasto alle domande del pubblico costituito soltanto da giovani, confrontandosi sul tema della sua comicità corrosiva.

90

A nessuno sfuggì la bravura di quel comico in grado di colpire l'immaginazione del pubblico, denigrando e umiliando sé stesso, aggredendo la figura dell'impiegato con magistrali gag e istigando gli spettatori alla rivolta intellettuale e morale contro le classi dirigenti. Del resto, grazie al lavoro che aveva svolto di caposervizio della Segreteria Generale della Cosider, con l'incarico di organizzatore di eventi e di celebrazioni aziendali, Villaggio conosceva tic, paranoie, paure nascoste e sofferenze degli operai nelle fabbriche, ma anche e soprattutto comportamenti e atteggiamenti dei membri eletti della classe dirigente, i cosiddetti colletti bianchi<sup>21</sup> che osava prendere in giro con destrezza.

L'attore e comico Paolo Villaggio fu segnalato alla Rizzoli probabilmente da Carraro<sup>22</sup> che ascoltava entusiasta il comico genovese recitare alla radio una serie di irresistibili monologhi nella trasmissione da lui stesso scritta e condotta sul Secondo programma: *Il sabato del Villaggio*. Fu però Tommaso Giglio a insistere con la dirigenza della casa editrice per affidare a Villaggio una rubrica sulla rivista da lui diretta, “L'Europeo”<sup>23</sup>, che allora vendeva più di duecentomila copie a settimana e per il quale scrivevano i più importanti giornalisti del tempo. Nonostante lo scetticismo iniziale dell'establishment della casa editrice, i racconti iperbolici pubblicati da Villaggio per un anno, ogni mercoledì, accompagnati da fotografie ridicole dell'autore mentre indossava *mise* improbabili da sera e buffi completi sportivi striminziti, ebbero un grande successo, andando a costituire i prodromi alla nascita della figura del ragioniere Ugo Fantozzi.

Se ancora oggi i rizzoliani dichiarano il loro entusiasmo per *Fantozzi*, all'epoca gli scritti di Villaggio, fondati su una critica radicale del mondo del tempo, non furono compresi dai vertici dell'azienda, a partire dallo stesso Andrea Rizzoli che giudicava delle inutili sciocchezze gli slogan scagliati da Villaggio contro la società civile del tempo. Secondo le confidenze di Pautasso, la verità era un'altra, ovvia e quasi banale: Villaggio era riuscito a pubblicare i suoi articoli su “L'Europeo” in quanto la sua spregiudicata comicità e il senso caustico che pervadeva le vicende dei suoi personaggi servivano a garantire il successo delle vendite della rivista: nulla di più.

All'inizio del 1970 furono convocati dalla Direzione i vertici della Divisione libri: in redazione era giunto un fascicolo di dattiloscritti di Villaggio, mischiati ai ritagli dei suoi articoli apparsi su “L'Europeo”. Andrea Rizzoli si chiamò fuori sin da subito, mostrando una prudenza al limite dell'ostilità nei confronti di un possibile progetto di libro che si sarebbe discostato radicalmente dalla linea editoriale dell'azienda.<sup>24</sup> Tuttavia il duo Ferrauto-Pautasso intuì le potenzialità di Villaggio e non si lasciò intimidire dall'atteggiamento di Rizzoli. In sostanza, anche se in redazione veniva precisato che Villaggio aveva parlato di racconti slegati e di appunti straordinariamente disordinati,<sup>25</sup> Pautasso si convinse che vi era la possibilità di creare un vero libro, da cui sarebbe potuto emergere un personaggio in carne e ossa destinato a prendere vita al cinema.

La cartelletta verdastra, intitolata *Fantozzi*, finì quindi nelle mani di Sergio Pautasso che iniziò una attenta lettura e un preciso lavoro di editing per dare sostanza narrativa e senso editoriale a un coacervo di scritti esilaranti. E il primo a ridere di quelle situazioni al limite dell'imbarazzante era proprio Pautasso che, con una urgenza improcrastinabile, era solito chiamare Ferrauto nel suo ufficio per leggergli i passi migliori. Le risate di Pautasso erano forse dovute al fatto che aveva compreso il segreto di *Fantozzi*: il ragioniere era una persona qualsiasi, un lavoratore come tanti altri, e la “megaditta” gestita dal potentissimo “megadirettore galattico” era la proiezione di tutte le grandi aziende italiane e del mondo. Con *Fantozzi*, Pautasso visse una sorta di transfert, rimanendo vittima di quel personaggio e delle situazioni quotidiane assurde in cui era immerso. Inoltre, da lettore esperto e critico letterario formatosi alla scuola della Einaudi (e che aveva vinto il Premio Viareggio per la critica con un saggio dedicato a Elio Vittorini), colse l'importanza dell'atmosfera kafkiana<sup>26</sup> che pervadeva il libro e intuì l'influenza nella scrittura della scuola russa di maestri come Anton Čechov, Michail Bulgakov e soprattutto Nikolaj Gogol': una influenza davvero notevole se Evgenji Evtušenko, durante un convegno alla Fondazione Cini di Venezia, intitolata *Scrittori italiani in cirillico*, riconobbe che lo “scrittore italiano più importante” era Villaggio, riconducendo il suo stile a quello di un “Gogol' italiano”<sup>27</sup>. Una definizione che sembra essere perfetta, soprattutto per il personaggio *Fantozzi* che Villaggio stesso ha definito una “maschera comica dalla forza di archetipo” paragonabile “ai grandi per-

91

denti della letteratura, quella di Gogol' e di Čechov"<sup>28</sup> (In verità Villaggio, che ha vinto il Premio Gogol' nel 2012, nella sezione Miglior Opera Umoristica, ha precisato in merito all'incontro con Evtušenko, che lo scrittore affermò: "L'unico dei vostri scrittori che ricorda i nostri Gogol' e Čechov è... Villaggio"). E aggiunse: "Io ho avuto un sussulto [...]. Tutti gli autori presenti in sala si sono voltati a guardarmi: la Maraini, Moravia che mi fissava attonito con i sopraccigli aggrottati"<sup>29</sup>, mentre Alberto Arbasino fu letteralmente disgustato dalle parole dello scrittore russo).

Ma a colpire Pautasso fu soprattutto la presenza di una singolare omologia tra Fantozzi e alcuni fenomeni letterari italiani del tempo, come Italo Calvino, Lucio Mastronardi, Luciano Bianciardi, Alberto Arbasino e Pier Paolo Pasolini. Palesi erano i richiami alla scrittura argutamente surrealistica di Cesare Zavattini e netto il contatto con lo stile funambolico e visionario delle novelle di Calvino pubblicate nel 1966 con il titolo *Marcovaldo, ovvero le stagioni in città*, dove nell'episodio "Marcovaldo al supermarket" si delinea una forte avversione nei confronti della civiltà dei consumi. E la constatazione autoironica del malessere sociale che pervadeva l'Italia degli anni Sessanta testimoniata da Fantozzi, secondo Pautasso, aveva altri due illustri predecessori: il vessato e frustrato protagonista de *Il maestro di Vigevano* (1962) di Mastronardi,<sup>30</sup> e l'anarchico che sognava di far scoppiare una bomba a Milano descritto ne *La vita agra* (1962) di Luciano Bianciardi,<sup>31</sup> del quale possiamo pure menzionare il romanzo dall'ironia sferzante, *Il lavoro culturale*, pubblicato nel 1957, che raccontava la vicenda di Marcello Bianchi, immaginario intellettuale militante che, negli anni cinquanta, in un paesino della provincia di Grosseto, tenta di mettere in piedi rassegne cinematografiche, cerca di riorganizzare la biblioteca del paese, e prova ad alimentare dibattiti culturali, ma viene ostacolato in tutto e per tutto dai burocrati e dai politici locali che non vedono di buon occhio il suo impegno.

Per Pautasso, la figura del ragioniere ingenuo e illetterato sembrava essere la risposta anti-intellettuale agli snobismi odiosi dei cosiddetti *radical-chic* e a talune situazioni maturate nell'ambiente della cultura e dell'alta società del nostro paese negli anni Sessanta, di cui scrisse magistralmente Arbasino nel suo romanzo d'esordio, *Fratelli d'Italia* (1963). Così come all'editor della Rizzoli parve percepire in Fantozzi l'eco della rivolta antiborghese e della denuncia sociale scandalosamente proposta alla fine degli anni Sessanta da Pasolini nella sua produzione letteraria e cinematografica e soprattutto negli articoli provocatori pubblicati su quotidiani e riviste di grande distribuzione.<sup>32</sup>

Pasolini del resto, senza però citare Villaggio, in un articolo apparso nel 1973, *Sfida ai dirigenti della televisione*, sembrerà riconoscere l'importanza di una figura come il ragioniere sconfitto dalla società dei consumi che veniva imposta soprattutto dal mezzo televisivo. Secondo Pasolini, i modelli "del Giovane Uomo e della Giovane Donna proposti e imposti dalla televisione [...] avvalorano la

vita solo attraverso i suoi Beni di consumo", e "gli italiani hanno accettato con entusiasmo questo nuovo modello che la televisione impone loro secondo le norme della produzione creatrice di benessere (o meglio, di salvezza dalla miseria). Lo hanno accettato: ma sono davvero in grado di realizzarlo? No. O lo realizzano materialmente solo in parte, divenendone la caricatura, o non riescono a realizzarlo che in misura così minima da diventarne vittime"<sup>33</sup>. Fantozzi era l'espressione più autentica dei dis-valori che si andavano dunque ad insinuare nei comportamenti dell'italiano medio, vittima prescelta di un sistema culturale, sociale e politico che si era andato via via affermando con il Boom economico.

Leggendo i racconti di Villaggio, Pautasso associò fantasiosamente la "megaditta" dove lavorava Fantozzi, alla Rizzoli, guidata da una dinastia imprenditoriale che aveva come fondatore e *patron* il Cumenda Angelo Rizzoli. E il Cumenda, con una scherzosa forzatura, si prestava a essere visto come l'incubo peggiore di tutti i potenziali Fantozzi: egli incarnava la figura immaginifica dello sfruttatore dei lavoratori oppressi che viveva nell'agiatazza e nello sfarzo più totale e al quale calzava benissimo la definizione fantozziana di Megadirettore Galattico (superiore persino al Presidente Galattico, al Megadirettore totale, al Megadirettore naturale e al Megapresidente Arcangelo, seguito gerarchicamente dal Megadirettore laterale, dal Direttore artificiale, dal Condirettore magistrato e dai membri del Consiglio dei dieci assenti)<sup>34</sup>, e le sue doti e passioni potevano essere traslate nelle descrizioni delle tragicomiche vicende raccontate sagacemente da Villaggio.

Di Angelo Rizzoli<sup>35</sup> la gente diceva che fosse un mastino e un benefattore e che avesse il tocco di Re Mida, e il Cumenda, in effetti, era miliardario (prima della seconda guerra mondiale possedeva già un miliardo, e alla sua morte si diceva ne possedesse cento) ma era alquanto parsimonioso (scriveva con le matite e le penne biro verdi perché non le comperava nessuno e costavano di meno, e nell'uscire per ultimo dall'ufficio controllava che in tutto lo stabile le luci fossero spente); nutriva una grande passione per lo sport (giocava a biliardo, a bocchette, e aveva voluto costituire una sezione tennistica aziendale, oltre ad aver ideato la *Rizzolonga*, marcia podistica destinata ai corridoi e alle famiglie dei dipendenti) oltre ad amare le partite di calcio (fu tifoso sfegatato del Milan, al punto che la famiglia Rizzoli diventò proprietaria della squadra dal 1954 al 1963; e l'azienda possedeva un campo di calcio, dotato di una piccola tribuna, e una squadra calcistica, per consentire agli impiegati di partecipare ai tornei aziendali). Il Cumenda era proprietario del panfilo il *Sereno*, lungo cinquanta metri, dotato di otto lussuosissime cabine, e addirittura di un aereo privato (che faceva avanti e indietro dalla Francia per comperare una marca particolare di acqua minerale destinata a dissetare il figlio neonato Andrea); era proprietario di ville e di grandi alberghi; innamorato del cinema fu grande produttore di film di successo (uno su tutti, la *Dolce vita*). Da patriarca e pa-

*drone* del primo grande gruppo editoriale del paese, Rizzoli amava frequentava assiduamente il mondo del jet-set internazionale: le sue mete preferite erano Montecarlo, Sanremo, Nizza, Cannes e Venezia, anche perché poteva giocare alla roulette. La sua megaditta era uno stabilimento per l'epoca enorme, che nella sua rigida maestosità costruttiva esprimeva appieno la personalità preponderante del fondatore: chiamato Edificio Direzionale Rizzoli, lo stabile venne costruito a Milano in via Civitavecchia (oggi diventata via Angelo Rizzoli) e realizzato in vetro e cemento seguendo il progetto avveniristico di un grande architetto italiano, Piero Portaluppi (che si avvale della collaborazione fattiva di Gaspare Pestalozza). E, come in ogni dinastia che si rispetti, un busto<sup>36</sup> del "Cumenda", fuso in bronzo dallo scultore classico Francesco Messina, campeggiava nell'atrio dell'azienda, all'ingresso della "portineria impiegati", perché i dipendenti, anche dopo la sua scomparsa, potessero rendere omaggio ogni giorno alla sua figura di uomo straordinario.

Pautasso, leggendo la prima traccia di *Fantozzi*, scoprì dunque che in quel libro poteva vedere un ritratto di sé stesso e guardare alla Rizzoli con occhi nuovi: questa intuizione lo portò, con la scusa di un confronto sulle scelte stilistiche ed editoriali, a voler incontrare personalmente Villaggio.

La prima idea che Pautasso sottopose all'autore fu quella di suddividere il volume in quattro parti, dividendo i capitoli secondo una scansione temporale, le quattro stagioni<sup>37</sup> (adottando così una costruzione quadripartita del volume che ricorda il già citato *Marcovaldo* di Calvino, dove i racconti sono associati ognuno ad una delle quattro stagioni dell'anno), tentando però di raggiungere il nucleo di una narrazione unica che ruotava attorno al protagonista, Fantozzi Ugo.

Villaggio fu entusiasta della scelta di una scansione temporale della trama e colse sin da subito, in maniera quasi *sinistra*, una certa ironia nella proposta del suo editor personale. Quando Pautasso propose ai vertici dell'azienda l'ipotesi di una divisione del volume secondo le quattro stagioni, Andrea Rizzoli disse che era un'idea geniale perché gli ricordava le *Quattro stagioni* di Vivaldi. Di fronte alla citazione dotta, Pautasso non esitò a replicare con fierezza che non si trattava di Vivaldi, ma della notissima pizza quattro stagioni. Andrea Rizzoli, che aveva preso il posto del Cumenda (scomparso il 24 settembre del 1970), storse il naso di fronte a quella provocazione di stile nazional-popolare, ma vista l'insistenza di Ferrauto e le convinzioni sul valore commerciale e letterario dell'opera argomentate da Pautasso, si convinse a dare il via libera alla realizzazione del volume. Fu lo stesso Pautasso a comunicare a Villaggio l'esito positivo della riunione e, per festeggiare, lo invitò a cena a casa sua. Nacque così il libro *Fantozzi*, e soprattutto, dopo quella serata trascorsa assieme, Villaggio fu sempre accolto da Pautasso prima come un intellettuale e poi come un amico.

Assieme, e in perfetta sintonia, Villaggio e Pautasso presero svariate volte in

mano il dattiloscritto lavorando a condensare il testo, asciugando i verbi, manipolando gli articoli, rendendo telegrafica la scrittura, e finendo coll'ideare una nuova forma di lessico metaforico e surreal-burocratese in seguito diventato a tutti gli effetti patrimonio culturale e comune degli italiani, al punto che il termine deonomastico "fantozziano"<sup>38</sup> è stato inserito nel *Vocabolario Treccani* e nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana*.<sup>39</sup>

Senza alcun dubbio, Villaggio si avvale strategicamente dei consigli e della rilettura di Pautasso, e non, come sostiene erroneamente Marco Giusti, nel *Dizionario dei film italiani stracult*, del lavoro di editing di Umberto Eco.<sup>40</sup> All'epoca di *Fantozzi*, Eco non aveva alcun rapporto di consulenza con la Rizzoli. Tuttavia, proprio su suggerimento di Eco, Bompiani pubblicò nel 1972 il secondo libro del comico genovese, *Come farsi una cultura mostruosa*<sup>41</sup>, esilarante parodia dei telequiz dell'epoca, arricchito dalla preziosa impaginazione dell'artista Eugenio Carmi e dalle fotografie di scena del Centro Produzione Rai di Milano. Per questo motivo probabilmente Villaggio ha segnalato il suo nome in un lungo elenco, posto in apertura alle *Lettere di Fantozzi*, pubblicato nel 1976: una lista composta da personaggi altolocati del mondo della cultura, della politica, dello spettacolo e degli affari che lo scrittore sosteneva di frequentare abitualmente anche per darsi un tono da intellettuale *à la page*. Inoltre ricordiamo che Villaggio ha elogiato il lavoro di riscrittura dei testi operato dagli sceneggiatori dei suoi film<sup>42</sup> mettendo però in secondo piano il suo lavoro letterario. Sempre Giusti è arrivato perfino a insinuare, con cattiveria gratuita, che qualcuno avrebbe scritto i libri al posto del comico genovese,<sup>43</sup> mentre lo sceneggiatore Benvenuti ha sostenuto che se il primo libro era stato scritto da Villaggio "riga per riga", per il secondo, il comico si era "fatto invece aiutare da qualcuno a trascrivere le sue idee, i suoi monologhi orali"<sup>44</sup>. A questo punto occorre precisare che Pautasso non ha mai sostenuto di aver scritto *Fantozzi* e nessun altro libro di Villaggio, semmai ha sempre affermato che il suo lavoro di editor consisteva nel valorizzare i testi che l'autore gli consegnava e di dare vita a un lungo confronto di idee e di scambi d'opinione reciproci col fine di offrire ai lettori opere convincenti e di successo. Ed è doveroso sottolineare che l'editing di Pautasso per *Fantozzi*, grazie alla disponibilità e complicità di Villaggio, diede maggior solidità a un testo che era di per sé valido, costituito da un *collage* di episodi surreali<sup>45</sup>, sostenuto da parole inventate, da neologismi, da aggettivi ed espressioni destinate a passare alla storia con espressioni come "me-gagalattico", "salivazione azzerata", "craniata pazzesca"...

Dopo questa messa a punto del linguaggio, Pautasso e Villaggio provarono addirittura a inscenare talune situazioni descritte nel libro come in un set, nel salotto di casa Pautasso. Indimenticabile fu la serata durante la quale Villaggio, alle prese con la stesura del suo nuovo libro, *Il secondo tragico libro di Fantozzi* - poi pubblicato nel 1974<sup>46</sup> -, improvvisò la messa in discussione al cineforum aziendale del celebre film di Sergej Ejzenštejn, la *Corazzata Potëmkin*.



Villaggio/Fantozzi, salito in piedi sul divano, gridò la fatidica frase: “la *Corazzata Potëmkin* è una cagata pazzesca!”<sup>47</sup> e gli astanti replicarono con un interminabile applauso.<sup>48</sup> L’effetto volutamente sconcertante sortito da Villaggio con quella battuta trovò la successiva conferma grazie al film, uscito poi nel 1976<sup>49</sup>, che fece diventare la scena del cineforum “una delle sequenze più universalmente e trasversalmente note della cinematografia nazionale”<sup>50</sup> (In realtà, la celebre affermazione fantozziana mise in crisi l’*intelligencija* intellettuale italiana di Sinistra che, sulle pagine de “L’Unità”, insorse all’idea di poter toccare con una gag offensiva il capolavoro di Ejzenstein. Emanuele Salce ha avuto modo di sostenere in seguito che, al di là della battuta greve, quando suo padre Luciano rigirò la scena madre de *La Corazzata Potëmkin*, “la rifece quasi meglio di Ejzenstejn”, tanto da poterla considerare un “omaggio” al regista russo<sup>51</sup>).

Nell’agosto del 1971 venne stampata la prima edizione di *Fantozzi*: fu un successo straordinario e andò subito esaurito in tutte le librerie. Come previsto da Pautasso, e intuito da Ferrauto, *Fantozzi* era riuscito a vendere più di mille copie in pochissimi giorni.<sup>52</sup> A quel punto Pautasso, viste le vendite, perorò la causa di Villaggio davanti allo stesso Andrea Rizzoli, ottenendo l’immediata ristampa del volume, che avvenne però a solo mille copie per volta, secondo le indicazioni della proprietà allo stampatore. Fu stampata quindi una seconda edizione, andata prontamente esaurita, poi una terza, poi una quarta fino alla ventiduesima edizione. A quel punto i vertici della Rizzoli si convinsero di essere incapaci in un best-seller e fu deciso di aumentare a cinquemila copie la tiratura del volume. Il libro vendette un milione e mezzo di copie e Villaggio ricevette l’incarico di iniziare a scrivere un secondo volume, il già menzionato *Il secondo tragico Fantozzi*. Inoltre, la Rizzoli Film propose al comico genovese di interpretare il protagonista *Fantozzi*, diventata la *maschera* tragicomica italiana del momento (e in seguito diverrà celebre come quella di Totò)<sup>53</sup>, nonostante in azienda preferissero Ugo Tognazzi o Renato Pozzetto, ma entrambi gli attori rifiutarono<sup>54</sup>, lasciando così campo libero a Villaggio (e Carraro, nelle sue memorie, ha confermato che il comico per girare *Fantozzi* dovette letteralmente conquistare lo scettico Andrea Rizzoli sfoggiando tutta la sua straordinaria e brillante verve durante una cena in un noto ristorante milanese prima di poter firmare il contratto definitivo)<sup>55</sup>.

Il film *Fantozzi* uscì nelle sale cinematografiche romane il 24 marzo del 1975, e a Milano apparve nei cinema un mese dopo. La prima milanese – come ricordava Pautasso – si tenne giovedì 24 aprile al Cinema Corso, e fu presente lo stesso Paolo Villaggio: quel giorno sul “Corriere della Sera” apparve l’annuncio che “Il rag. Fantozzi Ugo, colto da un improvviso attacco di megalomania, sarà presente all’ultimo spettacolo travestito da Paolo Villaggio”<sup>56</sup>. La pellicola ebbe un successo straordinario<sup>57</sup> e a oggi è stata inserita nella lista dei 100 film italiani da salvare, selezione nata nel 2008 con lo scopo di individuare le “100 pellicole che hanno cambiato la memoria collettiva del Paese tra il 1942 e il 1978”<sup>58</sup>.

Inaspettatamente il “sottoposto” ragionier Fantozzi era diventato a tutti gli effetti un mito e il suo successo era in parte dovuto all’intuito e alla caparbieta di un critico letterario, Pautasso, che, nel 1972, venne nominato Direttore letterario dell’azienda, entrando così a far parte integrante del corpo della “megaditta” Rizzoli per oltre dieci anni.

Quando nel 1976 al cinema venne proiettato *Il secondo tragico Fantozzi*, Villaggio si recò a casa Pautasso per proporre al nuovo direttore editoriale un altro libro, oggi passato quasi inosservato forse perché dal taglio sin troppo politicizzato, *Le lettere di Fantozzi*<sup>59</sup>. Allora venne consegnata all’autore di questi ricordi, che all’epoca era bambino, una fotografia dello schermo dove Fantozzi nuotava nell’enorme acquario incastonato in una parete dell’ufficio del Megadirettore galattico. Mentre Villaggio scriveva una affettuosa dedica sulla fotografia, fingeva “di fare la triglia”, regalando per l’ennesima volta ai Pautasso un momento indimenticabile di comicità sincera e spontanea.

Diventato professore universitario, Pautasso non ebbe modo di incontrare Villaggio per anni. Soltanto nel 1993, alla Capannina di Franceschi, a Forte dei Marmi, in qualità di giurato del Premio della Satira Politica, l’ex-direttore letterario della Rizzoli rivide l’intellettuale genovese e lo premiò per aver pubblicato l’ennesimo libro di successo: *Rag. Ugo Fantozzi. Caro direttore ci scrivo...: lettere del tragico ragioniere raccolte da Paolo Villaggio*<sup>60</sup>. Una volta ricevuto il premio, Villaggio volle riabbracciare Pautasso che considerava un amico vero e raccontò al pubblico che “il tenace e ‘soave’ Pautasso” era stato uno dei pochi a credere sin dall’inizio all’avventura di Fantozzi e lo aveva “quasi obbligato a finire il libro”<sup>61</sup>, confermando ciò che aveva scritto nel “Ringraziamento convenzionale” posto ad incipit di *Fantozzi contro tutti*<sup>62</sup> del 1979. Villaggio aggiunse che proprio grazie a lui, il ragioniere più sfortunato d’Italia era diventato un mito in libreria e poi nelle sale cinematografiche di tutto il mondo. Cinque anni dopo, nel 2011, per il Centocinquantenario dell’Unità d’Italia, *Fantozzi* è stato inserito, dal comitato scientifico del *Centro per il libro e la lettura*<sup>63</sup>, nella lista dei 150 libri che hanno segnato la storia del nostro paese<sup>64</sup>.

<sup>1</sup> Il libro venne ristampato nel 1972 per la ventitreesima volta, e nel 1977 arrivò alla trentacinquesima edizione. Nel 1975, il volume fu riproposto dalla selezione del Club degli Editori ed ebbe una ristampa nella Biblioteca Universale Rizzoli nel 1977 con una introduzione di Oreste del Buono e con l'aggiunta del sottotitolo *Le quattro stagioni di un impiegato*; sempre per BUR fu ristampato nel 1981. Nel 1984 venne offerto in edizione speciale nella collana I cinque volti del romanzo e allegato alla rivista "Oggi"; dieci anni dopo fu ripubblicato sempre da Rizzoli per la collana Superbur. Nel 1985 Rizzoli riunì in *Superfanzozzi*, i quattro volumi, *Fanzozzi*, *Il secondo tragico libro di Fanzozzi*, *Fanzozzi contro tutti* e *Fanzozzi subisce ancora*, poi l'antologia fu ripubblicata nel 2013. Nel 2004 il primo Fanzozzi fu riedito come allegato a "La Stampa" nella serie Comica-Mente, e proposto nell'antologia *Fanzozzi totale* edita da Einaudi nel maggio del 2010. Una parodia a fumetti di *Fanzozzi*, *La tragica avventura di Paperon de' Paperozzi* è stata pubblicata su "Topolino" (n. 1694) nel maggio del 1988 con disegni di Giorgio Cavazzano e testo di Massimo Marconi; ma *Fanzozzi* è diventato ufficialmente una striscia a fumetti pubblicata sul "Corrierino" – un tempo il "Corriere dei Piccoli" –, tra il giugno e l'agosto del 1993: i testi sono stati scritti da Ray Ragonetti e da Antonio Orecchia, mentre i disegnatori erano Lola Airaghi, Stefi Pescerello e la coppia Giuseppe Montanari e Claudio Piccoli. Nel 2014 è stato proposto *Fanzozzi Forever*, fumetto edito da Cairo Editore con testi e tavole disegnate da Francesco Schietroma, dove il personaggio creato da Villaggio si trova ad interagire in

maniera disastrosa con strumenti a noi contemporanei come Google e Facebook. Mentre la milanese CAB Edizioni, nel 1975, per sette numeri, ne ha proposto la versione pornografica a fumetti proponendo l'erotomane triste "Pancozzi", disegnato e sceneggiato da Marcello Toninelli con la collaborazione di Domenico Marino e la supervisione del direttore responsabile Ermanno Tegani.

<sup>2</sup> In Francia Annie Robert e Paul Challant hanno tradotto alcuni brani tratti da *Fanzozzi*, *Il secondo tragico Fanzozzi* e *Fanzozzi contro tutti*, e collazionati in *Fanzozzi avec et contre tous*, edito dalle Éditions Robert Laffont nel 1981 (Villaggio sostiene che il libro si intitoli *Monsieur Catastrophe*, mentre questo è il soprannome francese dato al suo personaggio – vedi Maria Pia Fusco, *Sono un attore! Lo dice Federico*, in "La Repubblica", 28 gennaio 1990).

<sup>3</sup> David De Filippi, *Fanzozzi aveva ragione. Manuale per un management assolutamente catastrofico*, Reggio Emilia, Aliberti Castelvichi, 2010.

<sup>4</sup> Il film, la cui sceneggiatura attinge totalmente ai primi due libri di Villaggio, ovvero *Fanzozzi* e *Il secondo tragico libro di Fanzozzi*, fu girato da Luciano Salce, prodotto da Giovanni Bertolucci (cugino del regista e sceneggiatore Bernardo Bertolucci) per la Rizzoli Film con la distribuzione Cineriz e uscì nelle sale italiane il 27 marzo 1975; lo stesso anno venne proposta la versione inglese della pellicola intitolata *White collar blues* accompagnata dalla pubblicazione di una brochure promozionale illustrata con foto-

grafie a colori e con un testo in inglese e in francese stampata da Selestamp di Roma. Il film uscì nella Germania Occidentale con il titolo *Das größte Rindvieh weit und breit*, mentre in Spagna, nel 1976, venne intitolato *Fanzozzi, desventuras de un funcionario*.

<sup>5</sup> Su Salce vedi Andrea Pergolari, *Verso la commedia. Momenti del cinema di Steno, Salce, Festa Campanile*, Edizione Firenze Libri, Firenze, 2002.

<sup>6</sup> Vedi Sonia Bianchini, *Luciano Salce*, in Alfonso Canziani (a cura di), *Cinema di tutto il mondo. I registi e le loro opere*, Milano, Mondadori, 1978, p. 404.

<sup>7</sup> È precisato ne *La Ballata di Fanzozzi*, sigla di chiusura del film omonimo, scritta da Piero Bernardi, Vincenzo Tempera, Leonardo Benvenuti, Franco Bixio e Fabio Frizzi, interpretata da Paolo Villaggio e incisa su dischi 45 giri E.M.I./Regal. Il lato b del disco propone *Impiegaltango*, brano cantato da Villaggio che non è utilizzato nei due primi film.

<sup>8</sup> Valentina Pattavina, *L'epopea di una maschera. Paolo Villaggio. Il paradosso, l'iperbole, il grottesco*, Torino, Einaudi, 2009, p. 19 (il libro accompagna il dvd *Villaggio, Kranz, Fracchia, Fanzozzi... Il meglio degli sketch di un genio che ha segnato un'epoca*).

<sup>9</sup> Cristian Uva-Michele Picchi, *Quel rivoluzionario di Fanzozzi*, in Id., *Destra e sinistra nel cinema italiano. Film e immaginario politico dagli anni '60 al nuovo millennio*, Edizioni Interculturali, Roma, 2006, pp. 96-97. Il paragone Fanzozzi-Che Guevara è stato ripreso da Giacomo Manzoli in *La rivoluzione non è una mensa aziendale: La corazzata Potëmkin!*,

in Id., *Da Ercole a Fanzozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neo-televisione (1958-1976)*, Roma, Carocci, 2013, pp. 193-212.

<sup>10</sup> Paolo Villaggio, *Fanzozzi va in paradiso*, in "La Repubblica", 17 aprile 1993, ora in Alberto Pallotta (a cura di), *Mostruosamente... Fanzozzi*, Roma, unmondoaparte, 2006, p. 81.

<sup>11</sup> Paolo Villaggio, *Fanzozzi buonista? No, solo più vecchio*, in "La Repubblica", 22 dicembre 1999, ora in Pallotta (a cura di), *Mostruosamente*, cit., p. 75.

<sup>12</sup> Per la storia della casa editrice Rizzoli vedi Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.

<sup>13</sup> Sulla vita del fondatore della casa editrice e sulla storia della famiglia Rizzoli vedi Nicola Carraro – Alberto Rizzoli, *Rizzoli. La vera storia di una grande famiglia italiana*, Milano, Mondadori, 2015.

<sup>14</sup> Le informazioni su Gianfausto, detto Gianni, Ferrauto sono state fornite all'autore da un colloquio confidenziale tenuto con il figlio Giampaolo.

<sup>15</sup> A dimostrazione della solidità del legame venutosi a creare tra Pautasso e la famiglia Ferrauto ricordiamo che Gianfausto e la moglie Vera nel 1969 furono padrino e madrina di battesimo del figlio di Pautasso, Guido Andrea, autore del presente testo.

<sup>16</sup> Per la storia di Paolo Villaggio vedi Fabrizio Borin, *Paolo Villaggio*, Quaderno n. 40, Venezia, Circuito Cinema, 1991 (con

estratti di interviste e di dichiarazioni di Paolo Villaggio); Fabrizio Buratto, *Fantozzi. Una maschera italiana*, Torino, Lindau, 2003; Pallott, *Mostruosamente*, cit.; Pattavian, *L'epopea di una maschera*, cit.; Claudio Giunta, *Diventare Fantozzi*, in Id., *Una sterminata domenica. Saggi sul paese che amo*, Bologna, il Mulino, 2013; oltre alla voce presente nel *Dizionario dei protagonisti del cinema comico e della commedia italiana* (Roma, unmondoaparte, 2003) di Andrea Pergolari. In questi saggi viene privilegiato il ruolo di attore comico di Villaggio, mentre viene trattata in maniera marginale la sua produzione letteraria. Soltanto l'autore del presente testo ha ricordato la vera nascita letteraria di *Fantozzi* e il ruolo svolto da Sergio Pautasso, in *Il libro che non c'è*, pubblicato nel catalogo *La biblioteca di Sergio Pautasso, introduzione di Andrea Kerbaker, con un ricordo di Guido Andrea Pautasso*, Milano, Libreria Antiquaria Pontremoli, 2009.

<sup>17</sup> Per la storia della Compagnia Baistrocchi, vedi Pattavina, *L'epopea di una maschera*, cit., p. 6.

<sup>18</sup> A dichiararlo è stato Villaggio stesso in *Vita, morte e miracoli di un pezzo di merda* (Milano, Mondadori, 2002). Nell'intervista a Valentina Pattavina, nel già citato *L'epopea di una maschera* (pp. 8-9) lo ha confermato e poi smentito nel *Post scriptum* (p. 75), affermando di aver fatto tale dichiarazione "per vendere più copie", ma di non aver mai cantato e suonato con Berlusconi sulle navi da crociera.

<sup>19</sup> Dichiarazione di Villaggio in Franca Faldini - Goffredo Fofi, *Il cinema italiano d'oggi raccontato dai suoi protagonisti, 1970-1984*, Milano, Mondadori, 1984, p. 323.

<sup>20</sup> In questa occasione Villaggio propose per la prima volta la gag del cineforum e la messa in discussione della *Corazzata Potëmkin* dichiarando che il film era "una boiata pazzesca" (Pattavina, in *L'epopea di una maschera*, cit., pp. 40-41).

<sup>21</sup> Non a caso il film *Fantozzi* nella versione in lingua inglese fu intitolato *White collar blues*.

<sup>22</sup> In proposito vedi Carraro-Rizzoli, *Rizzoli*, cit., p. 87.

<sup>23</sup> Nel 1975 Villaggio ritornò a scrivere sul settimanale con la rubrica "La domenica con Paolo Villaggio" pubblicata al fianco della seriosa "Cronaca letteraria" condotta da Carlo Bo.

<sup>24</sup> Tale affermazione, ripresa dalle dichiarazioni fatte da Sergio Pautasso, contraddice quanto scritto da Pattavina (in *L'epopea di una maschera*, cit., p. 48) la quale afferma che Rizzoli senior fosse addirittura "euforico" per Villaggio: termine che oltre tutto contraddice la sobrietà della persona. Occorre poi precisare che il Cumenda morì prima che il libro venisse dato alle stampe, e fu il figlio Andrea a gestire la "pratica" *Fantozzi*.

<sup>25</sup> In una intervista Villaggio ha ribadito che *Fantozzi* non era stato scritto come libro perché era solo il frutto di una serie di collaborazioni alla rivista "L'Europeo" e basato sugli sketch di *Quelli della domenica* (vedi Buratto, *Fantozzi*, cit., p. 109).

<sup>26</sup> In proposito Emilio Cagnoni ha scritto il saggio specifico *Fantozzi Kafka. Il ragioniere sotto processo e le sue tragicomiche metamorfosi*, Palermo, L'Epos, 2007.

<sup>27</sup> Vedi Buratto, *Fantozzi*, cit., p. 20.

<sup>28</sup> Vedi l'intervista di Roberto Nepoti a Villaggio, *Storia di un pusillanime degno di Čechov e di Gogol'*, in "La Repubblica", 10 giugno 1996, ora in Pallotta (a cura di), *Mostruosamente*, cit., p. 13.

<sup>29</sup> Pattavina, *L'epopea di una maschera*, cit., p. 63.

<sup>30</sup> Lo sottolinea anche Masolino D'Amico, in *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano, il Saggiatore, 2008, p. 159.

<sup>31</sup> I romanzi di Mastronardi e di Bianciardi furono riproposti da Rizzoli nella collana La Scala durante la direzione editoriale di Pautasso, che era legato ad entrambi gli scrittori da una profonda amicizia. Inoltre Pautasso fece pubblicare da Rizzoli in prima edizione, nel 1969, *Aprire il fuoco* di Bianciardi e nel 1971 *A casa tua ridono*, l'ultimo romanzo scritto da Mastronardi in vita.

<sup>32</sup> Gli articoli, apparsi sul "Corriere della Sera", su "Tempo Illustrato", su "Il Mondo", su "Nuova Generazione" e su "Paese sera", vennero raccolti da Pasolini e pubblicati postumi nel volume *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975.

<sup>33</sup> Pier Paolo Pasolini, *Sfida ai dirigenti della televisione*, in "Corriere della Sera", 9 dicembre 1973, ora, con il titolo *Cultura e acculturazione*, in Id., *Scritti corsari*, cit., pp. 32-33.

<sup>34</sup> Per i personaggi ideati da Villaggio rimandiamo all'*Enciclopedia fantozziana* (pubblicata in Pallotta, *Mostruosamente*, cit., pp.

135-173), anche se questa fa riferimento ai personaggi dei film.

<sup>35</sup> Oltre ad alcuni riferimenti alla famiglia Rizzoli e ad episodi di vita aziendale presenti nel volume già citato di Nicola Carraro e Alberto Rizzoli, *Rizzoli*, ricordiamo le memorie di Bruno Cobianchi raccolte in *Mille appunti di una vita in Rizzoli 1967-1990* (Milano, Tempolibro, 1998) e i testi del volume agiografico *Angelo Rizzoli 1889-1970* (Milano, RCS, 2000). Purtroppo non esiste una testimonianza scritta da Sergio Pautasso in merito alle vicende rizzoliane legate a *Fantozzi*, ma soltanto le parole e i racconti trasmessi all'autore e qui riportati fedelmente.

<sup>36</sup> Ancora oggi il busto è custodito nell'ingresso della nuova sede del gruppo RCS. Se domandate informazioni all'usciera sulla scultura vi risponderà che si trova in quella stanza da quando lui è stato assunto e, con timore reverenziale, sosterrà che gli occhi del Cumenda lo fissano imperterriti, quasi a volerlo istigare a lavorare senza smettere mai.

<sup>37</sup> Tale indicazione venne valorizzata con la fascetta editoriale utilizzata per la prima edizione e poi con la ristampa del volume in edizione economica nella collana BUR nel 1977, allorquando la definizione, *Le quattro stagioni di un impiegato*, fu inserita come sottotitolo del libro.

<sup>38</sup> Dal nome proprio Fantozzi deriva un nome comune, il termine "fantozziano", come precisa Stefano Bartezzaghi, in *Così Fantozzi*, premessa a *Fantozzi, rag. Ugo. La tragica e definitiva trilogia. Con un saggio di semiotica fantozziana*, Rizzoli, Milano, 2013, p. 10.

<sup>39</sup> Il termine “fantozziano” nel *Vocabolario Treccani* viene proposto come “agg. [der. di *fantozzi* (v. la voce prec.)], fam. – Di persona, impacciato e servile con i superiori: *quel collaboratore è proprio una figura fantozziana*. Anche, di accadimento, penoso e ridicolo: *una situazione fantozziana*”; Aldo Gabrielli, nel *Grande Dizionario della lingua italiana* edito da Hoepli, usa una definizione analoga: “Di atteggiamento e mentalità pavidì e servili, attribuiti a un deprimente tipo di impiegato medio, alienato e perseguitato dalla sfortuna. – Di situazione caratterizzata da eventi grottescamente sfortunati. – Goffo, grottesco”.

<sup>40</sup> Marco Giusti, *Il secondo tragico Fantozzi*, in Id., *Dizionario dei film italiani stracult*, Milano, Sperling & Kupfer, 1999, p. 683; l'errore compare nella successiva riedizione del dizionario – presentato come *Nuova edizione ampliata e aggiornata*, stampata da Frassinelli nel 2004 – a p. 753.

<sup>41</sup> Editto da Bompiani nel 1972, il libro fu ristampato per quattro volte con la dicitura “Nuova edizione spaventosamente riveduta e accresciuta”; nel 2004 è stato riscritto e pubblicato da Cairo Editore con il titolo rinnovato: *Come farsi una cultura mostruosa oggi*.

<sup>42</sup> Vedi le dichiarazioni su Leonardo – Leo – Benvenuti rilasciate nell'intervista *Villaggio. Fantozzi lo devo a lui*, in “La Repubblica”, 4 novembre 2000, p. 79; per quanto riguarda il ruolo di Salce vedi Faldini-Fofi, *Il cinema italiano d'oggi*, cit., p. 324.

<sup>43</sup> A Villaggio viene spesso domandato chi sia “il vero creatore” dei suoi libri, “rifiutando a priori l'idea che un comico [...] possa

essere un narratore di talento”, come sottolinea Valentina Pattavina (in *L'epopea di una maschera*, cit., p. 63).

<sup>44</sup> La citazione di Leo (Leonardo) Benvenuti è tratta da Faldini-Fofi, *Il cinema italiano d'oggi*, cit., p. 323.

<sup>45</sup> Non a caso viene usato il termine “surreale”, che Pautasso associava alla scrittura e alla narrativa di Villaggio. Di recente Alessandro Baricco ha voluto sottolineare il surrealismo *sui generis* del comico genovese nell'articolo *Fantozzi rispecchia una realtà italiana e la ridisegna con genio surrealista*, in “la Repubblica”, 8 gennaio 2012.

<sup>46</sup> Il libro, stampato inizialmente in tremila copie, arrivò alla sesta edizione nel 1975 con una tiratura di 50.000 copie e venne riedito da Rizzoli nella collana BUR nel 1980 con una prefazione dello scrittore e giornalista Ruggero Guarini (che definiva Villaggio uno scrittore “peccaminoso”), per essere rieditato nella collana Superbur nel 1994 e ripubblicato nella BUR nel 2003.

<sup>47</sup> Molti critici convengono che la modificazione del nome da *Potëmkin* a *Kotiomkin* effettuata nel film *Il secondo tragico Fantozzi*, fosse una forma di rispetto nei confronti del regista russo, il cui nome viene a sua volta storpiato in Serghei M. Einstein.

<sup>48</sup> L'episodio, inserito in *Il secondo tragico libro di Fantozzi* (pp.115-118), riprendeva stravolgendolo un racconto proposto nel talk-show musicale *Speciale per voi* nel 1970 (vedi Pattavina, in *L'epopea di una maschera*, cit., pp. 40-41). Manzoli, nel citato *Da Ercole a Fantozzi* (pp. 199-212), ha sottolineato le va-

rianti e le differenze esistenti tra l'episodio raccontato nel libro e la sua successiva versione cinematografica.

<sup>49</sup> Il film venne segnalato sul *Catalogo Bolaffi del cinema italiano n.3. Tutti i film della stagione 1975/1976*, a cura di Gianni Rondolino (Giulio Bolaffi Editore, Torino 1976, pp.84-85), per aver incassato al botteghino 1.098.825.000 di lire in 876 giorni di proiezione, allorquando *Amici miei* realizzò l'incasso record di 2.949.555.000 di lire in 229 giorni di proiezione. Sulla copertina del catalogo, realizzata con un collage di immagini in bianco e nero, assieme ai volti noti di Alberto Sordi, Ugo Tognazzi, Gastone Moschin e Andrea Ferréol seminuda, venne riprodotta una scena violenta tratta dal film di Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, e una immagine, forse più inquietante, di Villaggio/Fantozzi immortalato in costume da bagno.

<sup>50</sup> Manzoli, *Fantozzi e Che Guevara*, in Id., *Da Ercole a Fantozzi*, cit., p. 199.

<sup>51</sup> Vedi *Italpetrolcementermotessilfarmometalchimica. Emanuele Salce: ricordo del padre Luciano*, in Pallotta (a cura di), *Mostruosamente*, cit., p. 30. Per festeggiare i suoi ottant'anni, Villaggio ha portato in scena la pièce teatrale *La Corazzata Potëmkin è una cagata pazzesca* e ha dichiarato: “In realtà il titolo ammicca a quella gag ma non si parla di Fantozzi. Ripesco il mio lato cabarettistico. Parlo molto con il pubblico nel quale vedo sempre parecchie vedove felicissime di essersi finalmente liberate dei mariti”.

<sup>52</sup> Alla Rizzoli, la prima tiratura di un libro era di mille copie salvo diverse indicazioni

da parte della proprietà e non di cinquemila, come indicato da Pattavina in *L'epopea di una maschera*, cit., p. 47.

<sup>53</sup> Enrico Giacobelli, *Breve storia del cinema comico in Italia*, Torino, Lindau, 2002, p. 158.

<sup>54</sup> L'affermazione fatta da Villaggio è pubblicata in Pattavina, *L'epopea di una maschera*, cit., p. 48. Pozzetto, di recente ha smentito Villaggio sostenendo che nessuno gli aveva mai offerto il ruolo di Fantozzi (Massimo Falcioni - Renato Pozzetto, *Sul set amicizia solo con Villaggio. Fantozzi? Non mi fu mai proposto*, in «Riviera oggi», 8 agosto 2015).

<sup>55</sup> Carraro-Rizzoli, Rizzoli, cit., p. 87.

<sup>56</sup> Pautasso si recò veramente alla prima proiezione del film a Milano e, nel suo ufficio alla Rizzoli, per anni, campeggiò sulla scrivania il trefiletto del “Corriere della Sera” dedicato a *Fantozzi*, poi purtroppo andato perduto [da un ricordo personale dell'Autore]; ma il suo contenuto è stato individuato nelle “Recensioni a caldo” citate nel libro di Pallotta (a cura di), *Mostruosamente*, cit., p. 90.

<sup>57</sup> Secondo il *Catalogo Bolaffi del cinema italiano n.2. Tutti i film della stagione 1966/1975* (Torino, Giulio Bolaffi Editore, 1975, pp. 193-194), curato da Gianni Rondolino, il film incassò la cifra record di 1.754.912.000 di lire, collocandosi davanti alla commedia all'italiana, interpretata da Monica Vitti e Vittorio Gassman, *A mezzanotte va la ronda del piacere*, che raggiunse quota 1.701.647.000.

<sup>58</sup> Si tratta di un progetto realizzato dalle Giornate degli Autori all'interno della

*Mostra del cinema di Venezia*, con la collaborazione di Cinecittà Holding e con il sostegno del Ministero dei Beni Culturali. La lista è stata compilata dal critico cinematografico Fabio Ferzetti con la collaborazione di Gianni Amelio, Gian Piero Brunetta, Giovanni De Luna, Gian Luca Farinelli, Giovanna Grignaffini, Paolo Mereghetti, Morando Morandini, Domenico Starnone e Sergio Toffetti.

<sup>59</sup> Paolo Villaggio, *Le lettere di Fantozzi*, Milano, Rizzoli, 1976, poi ristampato nella Bur nel 1984. Nel libro si citano apertamente politici come Amintore Fanfani e Giorgio Almirante; il famigerato Golpe Borghese; la morte di Giuseppe 'Pino' Pinelli e quella del commissario Mario Calabresi; le stragi di Brescia e dell'Italicus e viene offerta una parodia di Giampiero Mughini nel capitolo intitolato "Difendo il Dott. Mughini salvaguardatore della moralità di Cinquefrondi".

<sup>60</sup> Paolo Villaggio, *Caro direttore, ci scrivo... : lettere del tragico ragioniere, raccolte da Paolo Villaggio*, Milano, Mondadori, 1993.

<sup>61</sup> Paolo Villaggio, *Ringraziamento convenzionale*, in Id., *Fantozzi contro tutti*, Milano, Rizzoli, 1979, p. 6.

<sup>62</sup> Si tratta dell'ultimo libro di Villaggio curato da Pautasso, sempre edito da Rizzoli. Il volume venne pubblicato per la prima volta nel 1979 e più volte ristampato; fu proposto tra il 1980 e il 1981 nel circuito del Club degli Editori, di Euroclub e del Club Italiano del Libro. Rizzoli nel 1981 lo inserì nella collana Umoristi, poi nel 1994 nella Superbur e infine nel 2003 nella BUR.

<sup>63</sup> Il comitato è stato costituito a margine della mostra 1861-2011. *L' Italia dei libri* organizzato dal Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e dall'Archivio di Stato di Roma e dal Salone Internazionale del Libro di Torino.

<sup>64</sup> Massimo Novelli, *Leggete l'Italia in 150 libri con D'Azeglio e Fantozzi*, in «la Repubblica», 3 marzo 2011.

Silvia Zangrandi

SERGIO PAUTASSO TRADUTTORE DI GEORGES PEREC.  
TRA LE CARTE PREPARATORIE DI *PENSARE/CLASSIFICARE*  
E *STORIA DI UN QUADRO*

1. Introduzione

Sergio Pautasso, personaggio eclettico del Novecento (fu editor, critico letterario, docente universitario, traduttore, poeta), a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta si dedicò all'attività di traduttore. Per dovere di precisione, anni prima, nel 1966, aveva tradotto per i tipi di Silva *Il Circolo linguistico di Praga: le tesi del '29* con introduzione di Emilio Garroni, una traduzione che Pautasso definì "incontro professionale"<sup>1</sup>, e nel 1976 l'introduzione di Roland Barthes<sup>2</sup> a *La bestia umana* di Zola.

L'attività traduttoria più cospicua si svolse, come detto, alla fine degli anni Ottanta e si concentrò attorno a tre scritti di Georges Perec. Per i tipi di Rizzoli Pautasso tradusse nel 1989 *Pensare/Classificare*; l'anno seguente uscì *Storia di un quadro* e, infine, nel 1996 uscì "53 giorni". Sbirciando però tra le agende custodite dal figlio Guido e ora donate alla Biblioteca dell'Università IULM (andranno ad arricchire il Fondo Pautasso già esistente), si scopre che il professore milanese fu anche un *ghost translator*, in altre parole svolse attività di revisore di traduzioni altrui: "Finito alle 3 di notte, dopo un bel tour de force, di rivedere (per non dire: rifare) *W ou les souvenirs d'enfance* di Perec. Era proprio una traduzione mal fatta e era così anche *La vita, istruzioni per l'uso*, aveva proprio ragione Bollati a recriminare". Pautasso si sta riferendo a *W ou le souvenir d'enfance* pubblicato da Perec nel 1975 e tradotto per i tipi di Rizzoli nel 1991 da Dianella Selvatico Estense con il titolo *W o il ricordo d'infanzia*. La stessa traduttrice nel 1984, sempre per Rizzoli, aveva tradotto *La vita, istruzioni per l'uso*, contro la cui dubbia qualità si scaglia Bollati.

Diversamente da altri autori, Georges Perec non ebbe un solo traduttore in Italia, ma numerose furono le persone che si cimentarono con la trasposizione in lingua italiana delle sue opere. In Italia Perec fu tradotto da sedici diverse persone; molte di queste hanno tradotto un solo libro (un esempio su tutti, Ernesto Ferrero tradusse *Le condottiere*, romanzo giovanile di Perec ma pubblicato in Francia per la prima volta nel 2012 in occasione dei trent'anni della morte del suo autore)<sup>3</sup>; Dianella Selvatico Estense ne tradusse tre; Roberta Delbono quattro e Sergio Pautasso, come detto, tre. Quindi è chiara la posizione centrale occupata da Pautasso nella diffusione delle opere di Perec nel nostro paese.

## 2. *Penser/Classer*

Nel 1985 esce per i tipi di Hachette *Penser/Classer* di Georges Perec, una raccolta di articoli pubblicati su giornali e riviste dal 1976 al 1982. L'articolo che chiude il volume è anche l'ultimo dei suoi scritti e fu pubblicato poche settimane prima della sua scomparsa. Nel 1989 Rizzoli pubblica la traduzione italiana a cura di Sergio Pautasso. Pautasso considera la traduzione di Perec una "misura di confronto sull'uso della parola nel passaggio da una realtà linguistica all'altra"<sup>4</sup>, in sintonia con Terracini secondo il quale "la traduzione non è una riproduzione, ma una trasposizione da un ambiente culturale ad un altro, ottenuta con la cauta immersione di ogni particolare stilistico nello spirito della lingua ospite"<sup>5</sup>. Il libro esce in Italia col titolo *Pensare/Classificare*, e proprio il titolo in italiano e, successivamente, le occorrenze della traduzione del termine "classer" meritano la nostra attenzione perché mostrano le riflessioni e le diverse prove traduttive di Pautasso per riuscire a rendere in italiano il titolo francese, sforzo che in particolare lo studio delle carte preparatorie (appunti scritti sull'originale francese, su un'agenda datata 1983, su un blocco, su fogli sparsi e infine su due giri di bozze) mette ben in luce. Partiamo proprio dal volume in lingua originale pubblicato da Hachette che Pautasso utilizza per apporre le prime annotazioni traduttive: in una pagina bianca abbozza in matita un primo tentativo di traduzione:

Pensare – Schedare  
Pensare – Classificare  
Pensare – Archiviare  
Riflettere – Raccogliere  
Pensare – Catalogare.

Quella che a chiunque, credo, può sembrare la traduzione più naturale, *Pensare/classificare*, in realtà non è la prima opzione alla quale pensa Pautasso e il numero di alternative mostra come il traduttore non fosse convinto dell'opportunità di tradurre letteralmente il titolo. Nell'agenda Pautasso continua a riflettere sulle possibili traduzioni del titolo e scrive:

Perec  
Titoli possibili *Penser/Classer*  
*Pensare/Classificare* (mi piace poco)  
*Pensare/Schedare*  
*Pensare/Archiviare*  
*Riflettere/Raccogliere*  
*Pensare/Ordinare*  
*Pensare/Catalogare*.

Questa volta *Pensare/Classificare* appare come prima opzione, ma fa sorridere la riflessione parentetica "(mi piace poco)" e proprio le sei alternative che propone denunciano questa poca convinzione. A dimostrazione del logorio mentale attorno alla questione della traduzione del titolo, si aggiunge una poesia che, dopo anni di sepoltura in un cassetto, è stata scoperta grazie al lavoro di scavo di Guido Pautasso e raccolta nella plaquette *Il progetto poetico*:

A Perec, il grande classificatore

Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili.

(Italo Calvino)

Pensare – Schedare

Pensare – Classificare

Pensare – Archiviare

Riflettere – Raccogliere

Pensare – Catalogare

di-versi

modi

di

affrontare l'enigma<sup>6</sup>

Il verbo chiave di questo scritto di Perec è, come detto, "classer", e non a caso la raccolta si chiude con l'articolo intitolato *Penser/Classer*. In esso si legge:

Que signifie la barre de fraction?

Que me demande-t-on, au juste? Si je pense avant de classer? Si je classe avant de penser? Comment je classe ce que je pense? Comment je pense quand je veux classer? [...] Comment pourrait-on classer les verbes qui suivent: cataloguer, classer, classifier, découper, énumérer, grouper, hiérarchiser, lister, numéroter, ordonnancer, ordonner, ranger, regrouper, répartir??

Come traduce Pautasso? Per onorare la memoria del mio maestro nella sua veste di traduttore, ho deciso di entrare nella sua officina rappresentata dall'agenda, dai blocchi fitti di appunti e dalle bozze dattiloscritte e di tuffarmi tra le carte preparatorie per tentare di capire l'approccio a *Penser/Classer* e le strategie messe in atto per trasporre l'originale nella nostra lingua. Riguardo al lacerto proposto poc'anzi, viene evidentemente fatta una prima traduzione in cui vengono lasciate in bianco tutte le occorrenze di *classer* e abbozzate le pos-

sibili traduzioni dei verbi presenti nella lista che fa Perec; in seconda battuta, con la penna rossa viene tradotto *classer* e vengono perfezionate le traduzioni della lista proposta da Perec.

Prima traduzione:

Che cosa significa la sbarra di divisione? Che cosa mi si domanda, alla fine? Se penso prima di classer? Se classer prima di pensare? Come classer ciò che penso? Come penso quando voglio classer? [...] Come si potrebbero classer i verbi che seguono: catalogare, classer, classificare, ritagliare, enumerare, raggruppare/formare in gruppo, disporre secondo la gerarchia/graduare, ordinare/disporre secondo la lista, numerare, seguire le ordinanze/ordinare, sistemare, raggruppare, ripartire?

Come detto, successivamente vengono riempiti gli spazi lasciati vuoti e sostituiti alcuni termini tradotti in prima battuta:

Seconda traduzione (con correzioni in rosso che qui vengono segnalate sottolineandole):

Che cosa significa la barra di divisione? Che cosa mi si domanda, alla fine? Se penso prima di classificare? Se classifico prima di pensare? Come classifico ciò che penso? Come penso quando voglio classificare? [...] Come si potrebbero classificare i verbi seguenti: catalogare, classificare, classare, ritagliare, enumerare, riunire, gerarchizzare, listare, numerare, emettere un mandato di pagamento, ordinare, sistemare, raggruppare, ripartire?"

Nel primo giro di bozze, Pautasso interviene ancora:

Che cosa significa la barra di divisione? Che cosa mi si domanda, alla fine? Se penso prima di classificare? Se classifico prima di pensare? Come classifico ciò che penso? Come penso quando voglio classificare? [...] Come si potrebbero classificare i verbi seguenti: catalogare, classare, classificare, elencare, emettere (un mandato di pagamento), enumerare, gerarchizzare, numerare, ordinare, raggruppare, ripartire, ritagliare, riunire, sistemare?

Infine, il secondo e ultimo giro di bozze ratifica le scelte delle prime bozze.

È evidente che, mentre nelle versioni manoscritte e nelle prime bozze Pautasso mantiene l'ordine proposto da Perec per la lista dei verbi, nel secondo giro di bozze e, ovviamente, nella traduzione data alle stampe, l'ordine viene alterato. Ciò si spiega col fatto che Perec, dopo l'elenco di cui ci siamo occupati, scrive "ils sont ici rangés dans l'ordre alphabétique". Pautasso, quindi, in prima battuta traduce letteralmente e mantiene l'ordine dell'originale, poi però decide di dar seguito al volere dell'autore e, quindi, ordina alfabeticamente i termini tradotti. Ovviamente solo in parte l'ordine di Perec può essere mantenuto; ci

ricorda Terracini che tradurre "non sarà riprodurre formalmente il linguaggio altrui, ma trasporlo da una forma culturale a un'altra, giacché ogni lingua, considerata storicamente, ci appare come il prodotto elaborato dalla tradizione di una particolare forma di cultura"<sup>8</sup>. Insomma, siamo di fronte a una pagina sofferta.

ORIGINALE	I REDAZIONE MANOSCRITTA	II REDAZIONE MANOSCRITTA	I BOZZE	II BOZZE (e testo definitivo)
cataloguer	catalogare	catalogare	catalogare	Catalogare
classer		classificare	classare	classare
classifier	classificare	classare	classificare	classificare
découper	ritagliare	ritagliare	ritagliare	elencare
Énumérer	enumerare	Enumerare	enumerare	emettere (un mandato di pagamento)
Grouper	raggruppare/formare in gruppo	riunire	riunire	enumerare
Hérarchiser	disporre secondo la gerarchia/graduare	gerarchizzare	gerarchizzare	Gerarchizzare
lister	Ordinare/disporre secondo la lista	listare	elencare	Numerare
numéroter	numerare	numerare	numerare	Ordinare
ordonnancer	seguire le ordinanze	emettere un mandato di pagamento	emettere (un mandato di pagamento)	raggruppare
ordonner	ordinare	ordinare	ordinare	Ripartire
ranger	sistemare	sistemare	sistemare	Ritagliare
regrouper	raggruppare	raggruppare	raggruppare	Riunire
répartir	ripartire	ripartire	ripartire	Sistemare

Propongo ora un secondo e ultimo assaggio dell'attività traduttoria di Pautasso attorno a *Penser/Classer*; si tratta del capitolo intitolato *81 fiches-cuisine à l'usage des débutants*<sup>9</sup>, scelto per una ragione particolare: nell'agenda del 1983, dove appare la prima stesura, scritta a mano, della traduzione di *Penser/Classer*, questo è l'unico capitolo che manca. Vi è solo un abbozzo della prima ricetta; tutte le altre, compresa la riscrittura della prima che ha subito pesanti rima-



neggiamenti in un secondo tempo, si trovano su fogli sparsi. Il capitolo è uno splendido esempio di scrittura combinatoria in cui le ricette si fondono tra loro scambiandosi gli ingredienti, che si ripetono, e le tecniche culinarie. Il cuoco è come lo scrittore: entrambi, utilizzando l'arte combinatoria, partendo da elementi dati in anticipo e permettendosi un certo margine di improvvisazione, mostrano l'analogia delle loro attività. Fermiamo la nostra attenzione sulla prima delle 81 ricette. Innanzitutto il titolo del capitolo merita di essere analizzato: colpisce che l'originale "81 fiches-cuisine à l'usage des débutants" sia reso con il discutibile "81 schede-cucina a uso dei principianti", in luogo del più familiare "81 ricette per principianti". Nelle cinque versioni (come detto, tre manoscritte e due dattiloscritte che corrispondono ai due giri di bozze), il titolo non subisce variazioni (segnalo solo nella prima versione, quella scritta sull'agenda, anziché "a uso dei principianti", "per i principianti"); al contrario, il contenuto della ricetta subisce pesanti modifiche. Partiamo dall'originale:

SOLE AUX CHAMPIGNONS: Lever à cru les filets de 2 belles soles. Mettre au four moyen pendant 40' en arrosant fréquemment. A mi-cuisson ajouter 250 g de champignons de Paris. Dresser sur le plat de service préalablement chauffé et saupoudrer largement de quatre-épices.<sup>10</sup>

112 Queste le tre versioni:

I redazione (manoscritto sull'agenda)	II redazione (manoscritto su fogli sparsi)	III redazione (manoscritto su fogli sparsi)
Sogliola ai funghi: crudi i filetti di due belle sogliole. Mettere in forno a temperatura media per 40 minuti con frequenza. A metà cottura aggiungere 250 gr. di funghi di Parigi. Disporre sul piatto per servire riscaldato prima e insaporire largamente con le quattro spezie.	Sogliola ai funghi: <u>Prendere i filetti crudi</u> di due belle sogliole. Mettere in forno a temperatura media per 40 minuti e bagnarli <u>spesso</u> . A metà cottura aggiungere 250 gr di funghi di Parigi. <u>Servirli su un piatto di portata precedentemente riscaldato e cospargere con abbondanza di quattro spezie.</u>	Sogliola <b>agli champignons</b> . <b>Sfilettare due belle sogliole crude</b> . Mettere i filetti in forno a temperatura media per 40 minuti e bagnarli <b>di frequente</b> . A metà cottura aggiungere 250 gr. di <b>champignons</b> . Servirli su un piatto di portata precedentemente riscaldato e cospargere con abbondanza di quattro spezie.

Come si vede, nella prima redazione, quella presente nell'agenda, mancano alcune parti che vengono completate nella seconda (segnalate con la sottolineatura). Inoltre, tra la prima e la seconda redazione si nota la scomparsa di formule ricalcate sull'originale e che in italiano non convincono (ad es: "Di-

sporre sul piatto per servire riscaldato prima" diventa "Servirli su un piatto di portata precedentemente riscaldato"). Più evidenti i cambiamenti presenti nella terza redazione (segnalati in grassetto): "funghi" è lasciato "champignons" come nell'originale e, in luogo del generico "prendere i filetti crudi", il traduttore opta per il più tecnicamente preciso "sfilettare due belle sogliole crude".

Infine, nelle bozze dattiloscritte si limita al lieve cambiamento da "servirli su un piatto di portata" a "servirli sul piatto di portata" e nel secondo e ultimo giro elimina il quantitativo di spezie e "abbondanza di quattro spezie" diventa più approssimativamente "abbondanza di spezie".

I bozze	II bozze (testo definitivo)
SOGLIOLA AGLI CHAMPIGNONS: Sfilettare due belle sogliole crude. Mettere i filetti in forno a temperatura media per 40 minuti e bagnarli di frequente. A metà cottura aggiungere 250 gr. di champignons. <b>Servirli sul piatto di portata</b> precedentemente riscaldato e cospargere con abbondanza di quattro spezie.	SOGLIOLA AGLI CHAMPIGNONS: Sfilettare due belle sogliole crude. Mettere i filetti in forno a temperatura media per 40 minuti e bagnarli di frequente. A metà cottura aggiungere 250 gr. di champignons. Servirli sul piatto di portata precedentemente riscaldato e cospargere con <b>abbondanza di spezie</b> .

Gli esempi offerti evidenziano il continuo lavoro di limatura compiuto dal traduttore.

113

Le riflessioni lasciate su taccuini a uso e consumo privato (e mi domando se a Pautasso avrebbe fatto piacere essere scrutato nella sua intimità...) risultano piuttosto interessanti perché mostrano i timori del traduttore di non essere stato all'altezza, di non essere riuscito a rendere l'andamento dell'originale di Perec. E, infatti, si legge: "È uscito Pensare-Classificare. Ho un po' di tremarella. Perec è un testo difficile e un autore su cui si appuntano gli occhi". La traduzione però riceve l'approvazione dei lettori più esigenti; sempre sulla stessa agenda si legge:

su Millelibri trovo una segnalazione a Perec con un nuovo accenno molto favorevole alla traduzione. In fondo il bilancio è buono: riconoscimenti da Bogliolo (attesi), da Laurenzi (sorpresa), Almansi (che non dicendo nulla vuol dire che va bene), da Barberis ("con amore"). Altri anche ne parlano, senza tuttavia segnalare il traduttore, ma nemmeno obiettando che non si legge. Vedremo se, sollecitato dalla musa, tradurrò altre cose: la decisione spetta ai rizzoliani.

Come sappiamo, ne tradurrà altri due: *Storia di un quadro* e "53 giorni".

### 3. Un cabinet d'amateur

Nel 1990 viene pubblicata per i tipi di Rizzoli la traduzione di *Un cabinet d'amateur*, una storia ipnotica che si avviluppa su se stessa, e questo si percepisce in diversi momenti, non ultimo nell'ossessione per le descrizioni, gli elenchi, le enumerazioni, gli accumuli. Anche per questa traduzione, le carte lasciate da Pautasso sono piuttosto stimolanti: si tratta di un'agenda sulla quale scrive la prima stesura della traduzione e di due giri di bozze. La lettura di queste carte mostra che diverse sono le occasioni in cui il traduttore si adopera affinché l'originale si possa acclimatare alla nostra lingua e cultura, a partire dal titolo: *Storia di un quadro*. Si veda la frase: "un comique troupier [...] c'est de lui que daterait, encore que cette opinion soit aujourd'hui très controversée, l'habitude de finir les chansons par 'tagada tsoin tsoin'"<sup>11</sup>. Sull'agenda, in prima battuta, Pautasso traduce "un comico da caserma [...] risalirebbe a lui, benché la tesi sia oggi molto contestata, l'abitudine di chiudere le canzoni con 'tagata tsoin tsoin'". A lato due annotazioni: la prima è una diversa proposta traduttoria: "Tarà tatà zum zum" (Pautasso la scrive in rosso!); la seconda è un promemoria: "verificare tagata tsoin tsoin". Nelle bozze il testo cambia così: "un comico da trivio [...] risalirebbe a lui, benché la tesi sia oggi molto contestata, l'abitudine di chiudere le canzoni con il motivetto 'tagata tsoin tsoin' - 'trallallero lallero lallà'". Queste ultime tre parole vengono cassate in rosso e, accanto all'ultimo "tsoin" viene posto un asterisco che rimanda a piè di pagina dove si legge "Intraducibile: in italiano potrebbe equivalere a 'taratà ta tà'. (N.d.T)". Questa sarà la versione licenziata nell'edizione Rizzoli.<sup>12</sup>

Il traduttore interviene spesso sul testo originale. Si vedano questi esempi: "on a partout proclamé" (p. 66) si trasforma nel vivace "è stato proclamato ai quattro venti" (p. 55); per far sì che la versione italiana risponda alle sue personali simpatie linguistiche, Pautasso integra il testo originale con parti del discorso, come aggettivi, verbi, sostantivi, che alterano il ritmo del testo pur non alterando il senso: "banquets" (p. 10) si arricchisce di un aggettivo e diventa "suntuosi banchetti" (p. 9); il participio passato "accourus" (p. 10) presente nella frase "germanophiles accourus tout exprès des quatre coins du continent américain" si dilata in "germanofili, che per l'occasione accorrevano a Pittsburgh dai quattro lati del continente" (p. 9): qui il traduttore sente l'esigenza di ripetere il luogo geografico che nell'originale era precisato una decina di righe sopra e non più ripetuto; "d'une copie à l'autre, des personnages, des détails, disparaissaient" (p. 26) si arricchisce di "nel passaggio da una copia all'altra, personaggi e particolari una volta sparivano" (p. 21); la frase "elles ne susciterent que très médiocrement l'enthousiasme des acheteurs, [...] décidément frustrés" (p. 38) viene riformulata con l'aggiunta di una congiunzione non presente nell'originale: "suscitarono un entusiasmo men che modesto, perché i compratori [...] sentirono ...[...] tutta la frustrazione" (p. 33). Nel-

l'esempio che segue il traduttore addirittura chiarisce il testo originale: infatti la versione italiana spiega cosa sia il "paysage à manivelle": "c'était un paysage à manivelle, qui sans doute avait été peint en vue de servir de toile de fond à un théâtre de marionnettes" (p. 42) → "si trattava di una tela che veniva srotolata grazie a una manovella e sulla quale era dipinto un paesaggio che, quasi sicuramente, era stato preparato perché servisse da sfondo a un teatrino di marionette" (p. 37). Assistiamo poi a modulazioni, per dirla con Georges Mounin<sup>13</sup>. Si veda ad esempio "les organisateurs se virent contraints de ne laisser entrer que vingt-cinq visiteurs" (p. 23) → "gli organizzatori furono costretti a ridurre l'accesso a soli venticinque visitatori" (p. 19). Gli interventi sull'originale danno vita anche a inversioni delle parti del discorso: un esempio su tutti, "un gros chien roux à poil ras, partiellement masqué par le bras du fauteuil et par le guéridon, est couché à ses pieds, apparemment endormi" (p. 17) → "ai suoi piedi, parzialmente nascosto dal bracciolo della poltrona e dal tavolino, giace, apparentemente addormentato, un grosso cane rossastro a pelo raso" (p. 14). Infine, una breve nota sulle scelte lessicali che a volte, pur mantenendo inalterato il messaggio di Perec, si fanno notare per la loro ricercatezza. Ecco che "habitués" (p. 38) diventa "adusi" (p. 33), "pompeux" (p. 52) → "lambiccato" (p. 45); "énormement" (p. 70) → "soverchia" (p. 58); a ciò si aggiunge la consonanza tra il traduttore e Perec: quando quest'ultimo fa uso di vocaboli obsoleti, la versione italiana propone termini come "ciascheduno", "insino", "picciol". Un'ultima osservazione merita l'epigramma del XVII secolo in cui il traduttore dà vita a un gioco linguistico che, obiettivamente, si allontana dall'originale e che non è altrettanto efficace dal punto di vista ritmico.

Binet, le Perruquier des Rois,  
A Rigaud demande une enseigne.  
Rigaud est mécontent, je crois,  
Car sa brosse fait fi du peigne  
Mais, Rigaud, s'il n'y avait pas  
De perruques sur tes modèles,  
Ils n'auraient plus aucun appas,  
Et tu te plaindrais de plus belle! (p. 93)

Dell'epigramma abbiamo quattro diverse traduzioni. Le prime due sono sull'agenda:

I redazione	II redazione
Binet, il Parrucchiere dei Re	Binet, Parrucchiere dei Re
chiede una insegna a Rigaud.	comanda una insegna a Rigaud.
Rigaud è scontento, sembra	Però Rigaud è scontento perché

perché la sua spazzola fa meglio del pittore.	Il pettine non è degno del suo pennello.
Ma, Rigaud, se non ci fossero	Ma, caro Rigaud,
le parrucche modellate	senza parrucca i tuoi modelli
esse non avrebbero alcun fascino	sarebbero meno belli
e tu ti lamenteresti di più.	e tu ti lamenteresti di più.

La prossimità al testo originale è evidente e questo avviene, sostanzialmente, anche nel primo giro di bozze. Invece, nelle seconde bozze la traduzione viene cassata e a lato, scritta a penna, appare la poesia fortemente rimaneggiata che corrisponde alla versione licenziata per la stampa (p. 74):

I bozze	II bozze (testo definitivo)
Binet, il Parrucchiere dei Re, ordina una insegna a Rigaud.	Ordina una insegna all'artista Rigaud l'eccellente Binet, parrucchiere dei Re.
Però Rigaud non è contento perché il pettine non è degno pel suo pennello. Ma, caro Rigaud, senza parrucca i tuoi modelli sarebbero meno belli e tu ti lamenteresti di più.	Ma l'esimio pittore di corte non è Affatto lusingato dell'onore: forse che il pettine è soggetto All'altezza del suo pennello? Mio caro Rigaud, maestro di ritratto, senza parrucca i tuoi modelli sarebbero di certo meno belli E tu ti lamenteresti di più.

Come si vede, vengono aggiunti aggettivi (“eccellente” v. 2), formule non presenti nell’originale (“maestro di ritratto” v. 7), alcune frasi vengono dilatate (“l’esimio pittore di corte non è affatto lusingato dell’onore” vv. 3-4): così facendo dagli otto versi dell’originale si arriva ai 10 dell’ultima versione. Cosciente che l’operazione finale si allontana fortemente dall’originale, Pautasso, al termine del breve epigramma, pone una nota in cui allerta: “La traduzione è ovviamente molto libera [N.d.T.]”. Pautasso si trasforma in “cambiavalute del linguaggio”<sup>14</sup>, diventa un altro autore, co-autore dell’opera tradotta.

La traduzione di *Storia di un quadro* reca con sé una vicenda piuttosto intrigante per due ragioni: sfogliando le bozze dattiloscritte, si scopre che il primo a leggere le bozze non è stato Pautasso ma un revisore di cui non si conosce il nome il quale gli suggerisce alcuni (pochi a onor del vero) cambiamenti. Segnalo solo alcuni passaggi presenti sulle prime bozze:

1) il revisore consiglia a Pautasso di lasciare *vernissage* e non tradurlo con

“vernice”. Pautasso risponde: “è un francesismo. Se non le va vernice, allora inaugurazione. Ma trovo vernice anche su TuttoMilano” e infatti a p. 10 dell’edizione Rizzoli si legge “vernice”;

2) al revisore non piace la scelta di “svaria” presente nella frase “queste ripetizioni [...] danno vita a un’opera che svia in un universo decisamente onirico” (Perc aveva usato il verbo “basculer”). Ribatte Pautasso: “potrei usare che ‘si muove’, ma mi piace di più ‘svia’ usato in senso architettonico di movimento”. Nell’edizione Rizzoli resta “svia” (p. 18).

3) Al revisore suona strana la scelta di “avanti di” presente nel lacerto “ci si addentrava [...] avanti di raggiungere un caffè”. Così risponde Pautasso: “‘avanti di’, francesismo a parte, è un preziosismo nel contesto poiché coniuga l’avverbio di moto con quello di tempo; non lo avrei usato se invece di ‘raggiungere’ ci fosse un altro verbo tipo entrare o, come in francese, ‘se retrouver’”. Tuttavia, nell’edizione Rizzoli (p. 38) si legge “ci si addentrava [...] prima di raggiungere un caffè”.

Sulle seconde bozze troviamo ancora qualche annotazione di Pautasso:

1) a proposito di un quadro raffigurante alberi fitti (“l’on s’enfonçait dans une forêt plantée d’arbres sombres”, p. 43) traduce “ci si inoltrava tra gli alberi di una foresta oscura” e poi commenta in matita: “mi verrebbe voglia di usare dantesca mente ‘selva oscura’ ma forse è troppo” e infatti preferisce la prima versione.

2) a proposito del quadro *La caccia alla tigre*, l’originale recita: “un cornac squelettique” (p. 56). Pautasso traduce in prima battuta “un cornac, magro come uno scheletro”, poi però commenta: “possiamo lasciare il termine francese cornac, in corsivo, ma è la parola specifica per chi guida elefanti: qui, dato il contesto esplicito, mi parrebbe più chiaro tradurre con una guida, ma lascio a voi la decisione. Userei invece il più pittoresco ‘magro come un chiodo’, ‘scheletro’ non mi pare abbastanza efficace”. La soluzione finale sarà: “una guida magra come un chiodo” (p. 48)

3) Infine, nell’originale si legge “Pietro di Castellaccia, dit il Grossetto” (p. 116); nelle bozze si legge “Pietro di Castellaccia, detto il Grossetto” ma successivamente Pautasso elimina una T a Grossetto e spiega le ragioni della scelta: “va il Grosseto perché c’è il gioco con Castellaccia che è nel grossetano, è ovvio che si tratta di un pittore inventato” e così si legge nell’edizione Rizzoli (p. 95). Non deve stupire il fatto che Castellaccia nell’originale francese diventi nella versione italiana Castellaccia con due L: evidentemente Pautasso aveva verificato l’esistenza di un paese nel grossetano chiamato Castellaccia e aveva optato per la grafia con due L come nella realtà.

Il secondo motivo che solleva curiosità nei confronti di questo romanzo è legato al fatto che nel 2011 Skira ha ripubblicato la traduzione di Pautasso<sup>15</sup> e in essa vi sono alcune variazioni rispetto all’edizione Rizzoli del 1990. La cosa ovvia-

mente sorprende, visto che nel 2011 il traduttore non era più in vita. Vi sono tre casi in cui i testi divergono sostanzialmente nel significato: gli “elegantoni in calesse” (Rizzoli, p. 39) diventano “le dame eleganti in calesse” (Skira, p. 39); la “costa occidentale” (Rizzoli, p. 85) diventa la “costa orientale” (Skira, p. 81); le “trecentocinquanta schede” (Rizzoli, p. 85) aumentano e diventano “trecentocinquantotto” (Skira, p. 81). Un confronto con l’originale dà però ragione all’edizione Skira, poiché i tre casi appena elencati sono rispettivamente “des élégantes en calèche” (p. 45); “côte est” (p. 104) e “trois cents cinquante-huit” (p. 104).

Segnalo i passaggi a mio parere più curiosi:

1) ogni occorrenza del titolo del quadro attorno al quale gira l’intera vicenda, nell’edizione Skira è lasciata in francese, ovvero *Un cabinet d’amateur*, mentre nell’edizione Rizzoli è sempre *Uno studiolo*;

2) pur non differendo nel significato, l’edizione Skira propone per il francese “le bias d’on ne sait trop quel bouche-à-oreille” (p. 16) una formula più vicina al parlato che si presenta così: il “tam tam che circolò in quei giorni” (p. 15), che nell’edizione Rizzoli era reso con “quel parlare l’un l’altro che se ne fece in quei giorni” (p. 13);

3) nell’edizione Skira sparisce la nota del traduttore presente nell’edizione Rizzoli, esegetica della formula perecchiana “tagata tsoin tsoin” (p. 64) che suggeriva la possibilità di tradurla con “taratà tà tà”. L’edizione Skira non tiene conto né del francese né della nota del traduttore e propone una sua versione, ovvero “para zum pa pa” (p. 52).

Da me interrogata sulle ragioni di tali dissonanze, la curatrice della collana, Eileen Romano, ha fatto presente che, per quanto riguarda il titolo del quadro, si è optato per *Cabinet d’amateur* poiché più consona al periodo storico in cui si svolge la vicenda, tra Ottocento e Novecento, mentre il termine *Studiolo* si riferisce a una realtà più antica, del Quattrocento o del Cinquecento. A proposito dell’espressione “de bouche à oreille”, la curatrice ha ritenuto che “tam tam” rispecchiasse meglio l’andamento colloquiale rispetto a “parlare l’un l’altro”. Infine, la curatrice ha ritenuto che lasciare in italiano l’espressione “tagata tsoin tsoin” (ancora in uso oggi familiarmente in Francia), corredata con una nota, fosse inutilmente pesante e rallentasse l’effetto di comicità insita nel testo. Sebbene siano apprezzabili le variazioni proposte da Skira (non si può però sorvolare su un’imprecisione nell’edizione Rizzoli che resta anche nell’edizione Skira: si tratta del vocabolo “peniches”, 43, che viene tradotto “battelli” – Rizzoli, p. 37; Skira, p. 37 –, anziché “chiatte”), mi sento di sostenere che la traduzione a firma di Sergio Pautasso sia pregevole e la rapida disamina denota la maggiore sintonia del traduttore con questo testo rispetto a *Pensare/Classificare*.

#### 4. Conclusioni

Sergio Pautasso è stato, prima che traduttore, lettore di Perec. Il potere di sfida, l’invito alla creazione che gli scritti di Perec suscitano hanno trasformato Pautasso da lettore a traduttore. Tradurre Perec pone drammaticamente il traduttore di fronte a tutti i suoi limiti, lessicali, linguistici, culturali e umani, ma l’impressione che si ha di fronte ai due testi oggetto di questa indagine è che Pautasso abbia messo in atto quella che Paul Ricoeur chiama “ospitalità linguistica”: la traduzione diventa sinonimo di interpretazione e tende solo a una presunta equivalenza che non è fondata su un’identità di senso dimostrabile.<sup>16</sup> Mi piace concludere con le parole dello stesso Pautasso, pronunciate durante una Fiera internazionale della traduzione tenutasi a Forlì nel 1992: “tradurre un testo letterario equivale a riscriverlo in un’altra lingua e nell’impegnarsi a curare questo passaggio non si compie un atto di meccanica linguistica, ma una vera operazione di stile”<sup>17</sup>.

NOTE

<sup>1</sup> Sergio Pautasso, *Tradurre: tra prassi editoriale e formazione didattica* in Michèle A. Lorgnet (a cura di), *Atti della Fiera Internazionale della Traduzione II*, Bologna, Clueb, 1994, pp. 57-62: p. 57. Cosa intendeva dire Pautasso con questa affermazione? Forse si riferiva alla conoscenza delle novità linguistiche fornite da questo gruppo? O forse ricordava il primo incontro con la professione di traduttore, conscio che tradurre significa trasporre, riprodurre, comprendere, “ma non semplicemente riprodurre quanto compreso [...] bensì trasporlo ai valori consueti che gli sono familiari”? (Benvenuto Terracini, *Conflitti di lingue e di cultura*, Torino, Einaudi, 1996, p. 43).

<sup>2</sup> Pautasso aveva anche pubblicato su “Sigma” un articolo dedicato a Barthes. Devo a Guido Pautasso aver avuto notizia di un breve scambio epistolare avvenuto tra i due. Il carteggio è formato da una cartolina spedita da Barthes, datata 23 aprile 1965, in cui il critico francese scrive di aver ricevuto “Sigma” e si propone come collaboratore; segue una cartolina spedita da Barthes datata 9 aprile 1966 in cui ringrazia per l’articolo (probabilmente si riferisce a “Sigma”); una velina di Pautasso datata 10 dicembre 1974 che accompagna la traduzione della prefazione nella quale chiede a Barthes cosa ne pensa; infine la fotocopia di una lettera spedita da Pautasso (e sicuramente mai letta da Barthes in quanto datata 28 febbraio 1980) in cui quest’ultimo, saputo dell’incidente occorso a Barthes ma evidentemente non conoscendo la situazione reale, esprime il suo dispiacere per l’accaduto e lo invita a trascorrere alcuni giorni in Italia dopo la convalescenza.

<sup>3</sup> Si rimanda all’articolo di Camilla Bloomfield, *I traduttori di Perec: inchiesta su una specie in via di moltiplicazione (Prima parte: Italia)* in *Georges Perec trent’anni dopo*, I quaderni dell’Oplepo n.2, Naples, Edizioni Oplepo, 2014, pp.33-47 per una disamina dei traduttori di Perec in Italia.

<sup>4</sup> Michèle A. Lorgnet (a cura di), *Atti della Fiera Internazionale della Traduzione II*, Bologna, Clueb, 1994, pp. 57-62: p. 57.

<sup>5</sup> Terracini, *Conflitti di lingue e di cultura*, cit., p. 85.

<sup>6</sup> Sergio Pautasso, *Il progetto poetico (versi 1954-2006)*, Pietrasanta, Franche tirature, 2017, p. 41.

<sup>7</sup> Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 154.

<sup>8</sup> Terracini, *Conflitti di lingue e di cultura*, cit., p. 44.

<sup>9</sup> Uscì su “Manger”, Christian Besson et Catherine Weinzaepflen eds., Chalon-sur-Saône, Edition Yellow now, 1980, pp. 97-107.

<sup>10</sup> Georges, Perec, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 89.

<sup>11</sup> Georges Perec, *Un cabinet d’amateur*, Paris, Editions Balland, 1979; 1988, p. 64. Da qui in avanti le occorrenze da questa edizione saranno segnalate direttamente nel testo.

<sup>12</sup> Cfr. Georges Perec, *Storia di un quadro*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 54. Da qui in avanti

le occorrenze da questa edizione saranno segnalate direttamente nel testo.

<sup>13</sup> Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965, p. 65: “la modulazione [...] rende il messaggio, ma ponendosi da un diverso punto di vista”.

<sup>14</sup> Terracini, *Conflitti di lingue e di cultura*, cit., p. 52.

<sup>15</sup> Georges Perec, *Storia di un quadro*, Milano, Skira, 2011.

<sup>16</sup> Cfr. Paul Ricoeur, *La traduzione tra etica e interpretazione*, a cura di Domenico Jervolino, Brescia, Morcelliana, 2001.

<sup>17</sup> Sergio Pautasso, *Tradurre: tra prassi editoriale e formazione didattica* in Lorgnet (a cura di), *Atti della Fiera Internazionale della Traduzione II*, cit., p. 60.

## I 53 GIORNI DI SERGIO

Quando Paolo Giovannetti mi ha invitato a partecipare al ricordo di Sergio Pautasso, mi sono sentita onorata e nello stesso tempo combattuta: unica francesista in mezzo a illustri italianisti e a un anglista, con tutti i rischi che l'operazione avrebbe comportato... Ha prevalso, però, quel sentimento complesso di stima, affetto e gratitudine, che ho sempre nutrito nei confronti del compianto Professore. In lui ho trovato il maestro che non ho mai avuto; a lui devo gli inizi della mia carriera universitaria, l'incarico alla Scuola Interpreti (ora Carlo Bo) per l'insegnamento di Letteratura Francese, la mia vocazione di traduttrice, per non parlare delle mille suggestioni e consigli ai fini della ricerca o della stesura dei programmi, e dell'incontro con suo figlio Guido, che all'epoca si occupava come me di vampiri letterari. E in particolare mi ricordo di una sera a Milano, in cui dopo avere ascoltato la mia relazione approssimata e tentennante e quella più tonica di Guido sul vampirismo, Sergio Pautasso nascosto tra il pubblico, aveva le lacrime agli occhi.

L'amicizia con Sergio è nata nei corridoi al secondo piano del vecchio IULM in piazza dei Volontari, quando lui, il lunedì, terminava il suo corso per i serali sulla Letteratura italiana del Sanctis e io recuperavo il mio gruppetto di principianti di francese per iniziare la mia lezione. Ci salutavamo solo con un cenno di capo o un sorriso, finché non ho trovato il coraggio, in epoca di esami, di ringraziarlo espressamente per avere promosso a pieni voti i miei studenti. Da lì è iniziato tutto, con tanto di confessione da parte mia di aver seguito nel mio primo anno d'iscrizione allo IULM, benché il mio cognome iniziasse per F e appartenessi di ufficio a un altro gruppo, le sue lezioni sui primi romanzi di Verga per sostenere un'amica, il cui cognome iniziava per M. e non capiva nulla dell'enorme fortuna che le era capitata. Ebbene, questa fortuna io l'ho avuta: non quella di poter sostenere un esame con lui, ma di ritrovarmi per le mani un libro, tra i tanti di cui mi ha fatto omaggio, con dedica autografa della sua traduzione dei "53 giorni" di Perec.<sup>1</sup> La dedica espressamente recita: "Per Marisa, questo libro un po' anche suo, Sergio".

Sfatiamo da subito ogni dubbio: se ho avuto a che fare con il testo, di certo non si è trattato di problemi traduttivi. Sergio non mi ha interpellato a tale proposito, aveva a chi affidarsi. Mi ha cercato solo per i riferimenti stendhaliani di cui trabocca il testo di Perec. In particolare, sembrava ossessionato dalla frase sibillina che apre la seconda parte del romanzo: "un R est un M qui se P le L de la R", e abbiamo trascorso un intero pomeriggio insieme, nel 1992, a consultare le pagine de *Le Rouge et le Noir*, da cui era tratta. All'epoca, non avevo ancora letto il romanzo incompiuto di Perec, ma subito mi ero chiesta perché

questi, che aveva fatto di Serval (alias Saint-Réal come Sergio mi ha spiegato) uno dei suoi protagonisti, non avesse scelto l'epigrafe al capitolo XIII della prima parte del testo di Stendhal a firma Saint-Réal che dice: "Un roman est un miroir qu'on promène le long d'un chemin" e avesse preferito, invece, una citazione amputata tratta dal capitolo XIX della seconda parte, che qui sottolinea in corsivo:

Eh, monsieur, *un roman est un miroir qui se promène sur une grande route*. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir! Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral. Accusez bien plutôt le grand-chemin où est le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former.<sup>2</sup>

Solo adesso, dopo essermi occupata del romanzo di Perec in vista del mio intervento, mi rendo conto di quanto l'amputazione fosse rilevante: "E l'uomo che porta lo specchio nella sua gerla sarà da voi accusato di essere immorale!"<sup>3</sup>. C'è *in nuce* tutto il marchingegno ideato da Perec per far sì che l'investigatore di una voluta parodia dei romanzi gialli, nei sacri crismi dell'OULIPO, risulti colpevole di un crimine mai commesso.

124 Allora, mi ero limitata a far notare a Sergio, che non solo la parola "specchio" è il sunto del realismo di Stendhal come la dicitura "La vérité, l'âpre vérité", falsamente attribuita a Danton, che apre la prima parte del *Rosso e il Nero*, ma compare nella citazione incompleta per ben cinque volte. Se avesse riportato la citazione per intero, Perec avrebbe subito svelato il gioco di specchi su cui riposa "53 jours". Per questo, trovo geniale la copertina scelta da Rizzoli, su cui ritengo che Sergio Pautasso abbia messo lo zampino: "53 giorni" in rosso riflessi nella loro immagine speculare in grigio, con il nome dell'autore in nero, il tutto su sfondo bianco. Di nuovo un riferimento stendhaliano, perché durante il nostro incontro avevamo parlato anche del significato dei colori in Stendhal e gli avevo detto che il grigio rappresenta il colore della Restaurazione.

La mia consulenza si è limitata, quindi, alle questioni d'intertestualità, termine coniato da Julia Kristeva negli anni sessanta, per indicare come un testo sia una sorta di mosaico di citazioni di testi precedenti che assorbe e modifica. Se sostituiamo alla parola "mosaico", il termine "puzzle" siamo in pieno clima oulipiano e trattandosi di Perec, noto inventore di cruciverba, la situazione si complica. Come ben segnalato da Bernard Magné<sup>4</sup>, non esiste solo un intertesto esterno patente (i riferimenti alla *Chartreuse de Parme* di Stendhal che forniscono materiale alla prima parte del romanzo intitolata 53 jours senza virgolette e si ripercuote sull'indagine di Salini nella seconda parte), ma anche un intertesto esterno latente sui libri che Perec più amava, come il Flaubert di *Madame*

*Bovary* o di *Bouvard et Pécuchet*, per non parlare dei testi espressamente citati o criptati nel romanzo. Quanto all'intertesto interno, ovvero i riferimenti autobiografici e le citazioni allusive ai propri lavori, anche in questo caso lo sforzo richiesto al traduttore risulta immane. Sarebbe tenuto a conoscere perfettamente le opere e la biografia di Georges Perec, come nella citazione seguente su un conto bancario: "Les cartes de crédit sont bien réelles et sont garanties par un compte n°70336 P du Comptoir Commercial de Crédit" (p. 60). Non solo nel numero di conto è nascosta la data di nascita dello scrittore, 7/03/36, ma nell'aggiunta di una P e nella struttura tautogrammatica del nome della banca in C sono riconoscibili, come sostiene Magné, le lettere iniziali e finali del cognome Perec.<sup>5</sup>

Accettando la sfida di affrontare la traduzione dei «53 jours» di Perec, Sergio si è trovato a scalare una liscia parete di roccia a mani nude. Ha cominciato a riflettere sulla proposta di tradurre il libro il 29 novembre del 1989, come si legge da una pagina della sua agenda personale, gentilmente scannerizzatami da Guido: "Parlato con Carpinelli per Perec: detto no a revisione di W; confermato che entro l'anno vorrei finire *Cabinet*; proposta di pensare ai 53 jours"<sup>6</sup>.

Una volta risolta la questione dell'acquisto dei diritti da parte di Rizzoli e la guerra aperta con Bollati Boringhieri, Sergio ha iniziato a lavorare tra mille impegni sui «53 jours», scrivendo a mano e in chiari caratteri, com'era solito, la propria traduzione su agende regalategli dalle Grafiche Bordone Bertolino di Mondovì. Un lavoro lungo e faticoso, come si evince da un'altra pagina della sua agenda, sempre fornitami da Guido e datata 12 settembre 1992: "E intanto continua la sfida traduttoria con i 53 giorni di Perec, con sempre nuove sorprese ma anche trovate. Una volta di più bisogna fare attenzione a non andare a orecchio, altrimenti si prendono cantonate solenni, specie con lingue che apparentemente si rassomigliano e invece..."

Sta di fatto che Sergio almeno una cantonata l'ha presa, proprio all'inizio del testo, riguardante l'espressione "aux frais de la princesse" (Perec, p. 18), tradotta letteralmente "a spese della principessa" (Pautasso p. 13), quando in francese significa semplicemente "spesato", anche perché nel romanzo si parla di una dittatura di Grianta con tanto di Presidente-a-Vita e le principesse non esistono.

Una bazzecola, comunque, che sfugge al lettore italiano irretito dalla fluidità della prosa di Sergio. Perché nel tradurre s'instaura una sorta di connivenza tra il traduttore e l'opera tradotta. Tradurre significa traghettare a sé qualcosa di estraneo per consegnarlo ad altri, "albergare" nella lontananza, come suggerisce il famoso saggio di Antoine Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*. Il che comporta anche una certa capacità seduttiva. E in materia di seduzione, quale professore, critico letterario, consulente editoriale, poeta e traduttore, Sergio Pautasso non ha mai difettato.

Bastino due esempi. Il primo è tratto dal secondo capitolo del romanzo di

origine, in cui Perec nel lungo elenco dei frequentanti la scuola Geoffroy Saint-Hilaire di Etampes, nomina i Parigini: “Il y avait d’abord les Parisiens (‘Parisiens, têtes de chiens, Parigots, têtes de veau’), des cancers expulsés des lycées nobles de la capitale ou de la proche banlieue” (Perec, p. 28), tradotta magistralmente da Sergio in: “C’erano innanzi tutto i Parigini (‘Parigini, teste fini, Parigotti ottentotti’), lavativi espulsi dai licei nobili della capitale o delle vicinanze” (Pautasso, p. 21), con un rimando discreto all’appendice dell’edizione italiana, capitolo secondo, nota 1, in cui spiega come l’espressione tra parentesi e virgolette nel testo di partenza sia “intraducibile” e la soluzione adottata tenti di “riprodurre anche in italiano un certo ritmo e di conservare l’ironia originaria (da qui la rima ‘Parigini, teste fini’ in cui ‘fini’ è usato ovviamente in senso ironico)”, mentre per “Parigotti, ottentotti”, il richiamo vada alla distinzione operata da Berchet nella *Lettera semiseria* tra parigini e ottentotti (Pautasso, p. 265).

Trovata assolutamente geniale! Come altrettanto geniale è la trovata con rimando alla nota 3 del capitolo nove. Il testo di Perec evoca una società segreta, la Mano nera: “La MN à emprunté à plusieurs sociétés secrètes – la Mafia sicilienne, la Camorra de Naples, les Doriani de Bari, les Fiscalrassi monténégrins – ses structures et ses méthodes” (p. 98). Quello di Pautasso recita: “Per le proprie strutture e per i metodi da usare, la MN si è ispirata a numerose società segrete – la mafia siciliana, la camorra napoletana, i Doriani di Napoli, i Fiscalrassi montenegrini” (Pautasso, p. 77). Ma chi sono i Doriani? Nella nota del traduttore a p. 266 si legge:

In questa elencazione, l’Autore mescola realtà e fantasia: alla realtà appartengono mafia e camorra; alla fantasia Doriani e Fiscalrassi. Mentre per quest’ultimo è ricorso ancora a un nome della *Certosa di Parma*, per i Doriani, invece, Perec ha usato scherzosamente il nome del suo amico Domenico D’Oria, segretario dell’OPLEPO (opificio di Letteratura Potenziale), fondato il 3 novembre 1990, corrispondente italiano dell’OULIPO. A D’Oria si deve la spiegazione dell’enigma e perciò lo ringraziamo.

Che eleganza e quanta sobrietà!

Grazie, Sergio, di esserci stato.

#### NOTE

<sup>1</sup> Georges Perec, “53 giorni”, a cura di Harry Mathews e Jacques Roubaud, edizione italiana a cura di Sergio Pautasso, Rizzoli, Milano, 1996. Questa sarà l’edizione di riferimento per le citazioni in italiano. Per le citazioni in francese vedasi “53 jours”, texte établi par Harry Mathews et Jacques Roubaud, «Folio», Paris, Gallimard, 2007 [1989].

<sup>2</sup> Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, édition de Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier Frères, 1975, p. 342.

<sup>3</sup> Stendhal, *Il Rosso e il Nero*, introduzione e note di Pierre-Georges Castex, traduzione di Ugo Dettore, Rizzoli BUR, Milano, 2000 [1950], p. 351.

<sup>4</sup> Bernard Magné, “53 jours” pour lecteurs chevrons..., in «Études littéraires», vol. 23, n. 1-2, pp. 185-201.

<sup>5</sup> Op. cit., p. 190.

<sup>6</sup> - Il corsivo è mio.



Ivan Romanov

## POESIE DALL'OSPEDALE PSICHIATRICO

a cura di Bruno Osimo

La parola *borderline* accomuna tre categorie di persone: traduttori, poeti, pazienti psichiatrici. I primi sono “borderline” per definizione: incarnano quella che Lotman chiama “cultura del confine” e, con la loro cultura traducevole, mediano tra quella emittente e quella ricevente. I secondi sono al confine tra una visione meramente descrittiva della realtà e una visione delirante: riescono a tenersi a distanza sia dalla banalità sia dal vaneggiamento. I pazienti *borderline* riescono a destreggiarsi tra nevrosi e psicosi, tra conflitti inconsci e follia. In queste versioni delle liriche di Ivan Romanov sono racchiuse tutte e tre queste istanze.

Ivan Romanov è nato a Tartu (all'epoca nella Repubblica sovietica estone) il 18 febbraio 1951. Si è laureato in filologia all'Università di Tartu con il professor Rejzman con una tesi su Dostoevskij. Insegnante di liceo, la sua attività lavorativa è stata spesso interrotta da ricoveri in ospedale psichiatrico. Le sue composizioni in russo sono per il momento inedite.

## 1. Pacchetti di gioia

Ricevo la gioia a pacchetti  
scendendo le scale  
mi entra nel sangue di spigolo  
mentre penso ad altro.

Il sangue si coagula diverso in quei punti  
dove comincia/finisce il pacchetto di gioia  
lo vedo nella mente lo scuro del sangue  
a forma di parallelepipedo.

Quando l'infermiere mi dà la bottiglia del collutorio  
al gusto di ginepro  
ogni pacchetto di mestizia si fonde ogni pacchetto di gioia  
e scorre la vita il sangue la saliva la vita.

## 2. Nel vestibolo

Nel vestibolo c'è la riunione di reparto.  
Il sole trapela dalla finestra grande delle scale  
scaglia contro noi – pazienti – ombre lunghe.  
L'infermiere alza su di me la sua mano possente –  
non mi scanso.

L'urto è crudele  
tra l'ombra della mano dell'infermiere  
e la mia testa  
so che devo sopportare  
questo e l'altro  
perché gli umani non capiscono  
quanto può ferire il colpo di un'ombra.

## Иван Романов, Стихи из психиатрической больницы

### 1. Пакеты радости

Получаю радость по пакетам  
спускаясь по лестнице  
у меня поступает в кровь кромками  
в то время как я думаю о другом.

Кровь свертывается по разному в тех точках  
где начинается/заканчивается пакет радости  
я вижу в уме темное крови  
в форме прямоугольного параллелепипеда.

Когда медсестра дает мне бутылку жидкости для полоскания рта  
со вкусом можжевельника  
каждый пакет печали сливается каждый пакет радости  
и течет жизнь кровь слюна жизнь.

### 2. В вестибюле

В вестибюле идет собрание палаты.  
Солнце просачивается через большое окно лестницы  
пускает против нас – пациентов – длинные тени.  
Медбрат поднимает надо мной свою могучую руку –  
мне не увернуться.

Удар жесток  
между тенью руки медбрата  
и моей головой  
я знаю, что я должен терпеть  
это и другое  
потому, что люди не понимают  
сколько может ранить удар тени.

### 3. Nonsoloumani per fortuna

Quando arrivo in reparto per il ricovero  
per fortuna trovo nonsoloumani.  
In pieno scondinzolo  
come inchiodata al pavimento  
Bella mi pregusta.

Mi trovo bene qui nel reparto nonsoloumani.  
Le infermiere della buonanotte  
fanno l'ultimo giro dopo il coprifuoco  
mi trovano a cuccia con Bella buono buono  
– il letto vuoto –  
faccio finta di dormire.

Se mi sono comportato bene infermiera  
se mi sono comportato a modo  
stasera mi darai una goccia in più  
stasera mi darai due gocce in più di loprazolam.

132

### 4. L'uomo propone Dio bu-Propione

Dio Propione veglia il mio sonno  
manda interferenze wellbutriniche  
per i miei sogni.

Dio Propione è mio padre e mia madre  
stende una rete elastica di trattenimento  
sotto le acrobazie della mia mente.

I miei sogni sono pieni di intenzioni buone  
temperate dall'alcol:  
la mia ora è l'ora dell'aperitivo  
venerando Bu-Propione.

### 3. Для нетолькочеловеческих, к счастью

При прибытии в палату для госпитализации  
к счастью, нахожу нетолькочеловеческих пациентов.  
Вполне виляя хвостом  
как прибита гвоздями к полу  
Белла предвкушает меня.

Я чувствую себя хорошо здесь в палате для нетолькочеловеческих.  
Медсестры спокойнойночной смены  
делают последний обход после комендантского часа  
находят меня плотно калачиком с Беллой  
– кровать пуста –  
я делаю вид, что сплю.

Если я вел себя хорошо, медсестра,  
если я вел себя правильно  
сегодня вечером ты мне дашь на капель побольше  
сегодня вечером ты мне дашь на две капли побольше лопразолам.

### 4. Бог бупропион

Бог Пропион наблюдает за сном моим  
посылает уелбутринские интерференции  
для снов моих.

Бог Пропион – мой отец и моя мать  
раскатает эластичную задерживающую сеть  
под акробатикой моего ума.

Мои сны полны хороших намерений  
смягчаемых алкоголем:  
мой час – час аперитива  
благоговая перед Бупропионом.

133

## 5. Legami

Legami: sento la mano che si vuole alzare,  
sento che le tue parole corrosive  
mi s'infilano sotto i nervi –  
sotto le unghie.

Mettimi le fascette ai polsi  
ai due lati del letto di corsia  
perché sento un friccicore di sberla  
salirmi dalle viscere.

Contienimi tutto se puoi  
perché la mia rabbia rilasciata  
sta per scoppiare  
sta per far esplodere i nostri legami.

## 6. Estranea

L'infermiera mi ha fatto stamane  
– porgendomi la spremuta –  
un sorriso da estranea:  
i cubetti di ghiaccio arancione  
scendendo han ferito la gola.

Ieri sera nell'ultimo giro  
lei c'era ancora, col se(-renase)-no  
dandomi una goccia di più perché è buona  
ma la notte  
le è entrato uno spirito:  
spadroneggia e sorride  
dentro di lei.

Uno spirito ingenuo:  
pensate che pensa  
che io non m'accorga  
che dentro c'è lui –  
straniero sorriso che fa congelare  
il mio sangue in cubetti.

## 5. Связи

Свяжи меня: я чувствую руку, желающую подняться,  
я чувствую, что слова твои едкие  
подкрадутся мне под нервы –  
под ногти.

Поставь мне стяжки на запястья  
по бокам палатной кровати  
потому что чувствую трепет к пощечине  
подниматься у меня из недр.

Вмести меня всего, если можешь  
потому что мой выпускаемый гнев  
вот-вот лопнет  
вот-вот взорвет наши связи.

## 6. Отчужденная

Медсестра мне дала сегодня утром  
– протягивая мне сок –  
отчужденную улыбку:  
кубики оранжевого льда  
спускаясь ранили горло.

Вчера вечером при последнем обходе  
она была еще там, с амина(лоно)м  
наливая мне каплю побольше, потому что она хороша  
а ночью  
какой-то дух вошел в нее:  
господствует и улыбается  
внутри нее.

Дух наивен:  
думайте, что он думает  
что я не замечаю,  
что там внутри бывает он –  
чуждая улыбка охлаждающая  
мою кровь кубиками.

## 7. Aperitivo

Alle undici e mezzo Thereza mi serve  
l'Aperitivo:

mando giù il Seroquel con un rosso:  
mi sento più intero  
mi sento più fosco.

Se sei in terapia il consumo di alcol  
fa venire sonno:  
lavoretti con le mani fare non posso  
fino a stasera alle sette  
quando Thereza – il velo bianco intorno alla sua figura  
mi appare col vassoio.

E con il puré  
con il pezzo di formaggio  
e con la minestrina  
mi dà il nitrazepam  
una goccia di più dal suo silicònico  
seno perché è buona.

136

## 8. Assetto sotto controllo

Mercoledì giorno di libera uscita  
salgo sul treno – pieno: sono sballottato  
da un giudizio a un altro giudizio che penso  
che gli altri mi possano dare.

Sarò spettinato? Avrò una tarma nei capelli?  
Un topo nella scarpa? Una cimice sotto  
i pantaloni? Sarà giallo l'orecchio  
guardato da vicino? E le tasche?

Per fortuna mi ha dato l'infermiera  
la boccetta di collutorio – tengo in tasca  
il segreto per non ammorbarmi,  
il segreto per non importunarmi.

## 7. Аперитив

В одиннадцать с половиной Тереза подает мне  
Аперитив:

глотаю Сероквель со стаканом красного вина:  
я чувствую себя более цельным  
я чувствую себя более туманным.

При лечении потребления алкоголя  
вызывает сон:  
ручные дела делать не могу  
до сегодня вечером, в семь  
когда Тереза – белое покрывало вокруг его фигуры  
появляется с подносом.

И с пюре  
с куском сыра  
и с супом  
дает мне нитразепам  
капель побольше от ее силиконовой  
груди, потому что она хороша.

137

## 8. Отделка под контролем

Среда – день увольнения  
сажусь на поезд – тесно: я метался  
из одного суждения в другое суждение, которое я думаю  
что другие могут мне дать.

Возможно, растрепанный? Может быть, у меня моль в волосах?  
Мышь в ботинке? Жучок под  
штанами? Может быть, ухо грязно-желтый  
изнедалека посматриваемое? А карманы?

К счастью, подала мне медсестра  
склянку для полоскания рта – держу в кармане  
секрет, чтобы не отравить вас,  
секрет, чтобы не докучать себя.

## 9. Sponde

Tenderei a buttare palline di mollica  
compresse di farmaco e schizzi di saliva  
addosso ai passanti  
ma tu erigi le sponde e mi limiti  
le perdite di campo, di polso,  
di pressione.

Che fortuna! Sei qui  
e nei giorni in cui l'infermiera è a riposo  
mi controlli le sponde, i confini  
tra timore e paura, tra scompenso e  
depressione.

Sei portata per farlo, se dimentico  
di mettere su un disco  
m'avvolgi lo stesso di spire pistilliche  
e mi sdrai su tappeti di gomma  
gonfiata.

138

Sei convinta che io ti nasconda qualcosa  
ma da buon borderline collie  
ti assicuro che ciò che ho nascosto alla tua  
alla mia pure celo al di fuori del border  
e trafitto dal cielo.

## 10. Pillole d'informazione

Nel mio piccolo dominio degente  
– tra queste tre mura –  
ricevo alcuna informazione  
racchiusa in pillole.

Medicine e notizie porta la nurse  
per aiutarmi a mandarle giù  
con generosità mi porge il latte  
a temperatura costante

e io lo bevo davanti a lei,  
io lo bevo addosso a lei,  
il suo camice contiene le mie due  
finestre sul mondo.

## 9. Берега

У меня склонность бросить шарики из мякиша  
таблетки лекарства и брызги слюны  
на прохожих  
а ты возводишь берега и ограничаешь  
потери поля, запястья,  
давления.

Какое счастье! Ты здесь  
и в дни, когда медсестра находится в выходной  
ты смотришь за мои берега, границы  
между боязнью и страхом, между декомпенсацией и  
депрессией.

Ты наделена этим, если забываю  
поставить пластинку  
меня завернешь пестиковыми изгибами  
разложишь меня на коврики из надутой  
резиной

Ты думаешь, что я от тебя что-то скрываю  
но так как я погнаничный колли  
я тебя уверяю, что то, что я спрятал тебе  
и мне прячу за пределами границы  
прокаленный небом.

139

## 10. Таблетки информации

В моем маленьком владении стационарного лечения  
– в этих трех стенах –  
получаю никакую информацию  
заключенную в таблетках.

Лекарства и новости приносит медсестра  
для того, чтобы помочь мне их поглотить  
с щедрости протягивает мне молоко  
постоянной температуры

и я его пью перед ней,  
я его пью на ней,  
ее рубашка как две моих  
окна над миром.

11. Muzak – Nothing To Lose

Quando sbuco dal sogno  
un cirro slacciato e perso  
costante m'attende la mia muzak.

Temo di pestare la cagna  
sdraiata ai miei piedi  
inciampo nel tappeto.

L'alluminio dello sgabello  
con la tua muzak è accettabile, nurse:  
non ho niente da perdere a stare con te.

Le uvulari mi coccolano  
le vibranti mi consolano:  
essere deboli – sbandare melodia  
è ritrovarsi, prima ancora che perdersi.

12. Ricordi di un'infanzia non mia

La nurse conosce i ricordi d'infanzia  
musicali dei pazienti della mia età  
e me li fa ascoltare soffusi nella camera  
per consolarmi.

Mi vengono in mente ricordi  
di qualcuno che non so  
si risvegliano in me frammenti  
d'un'infanzia non mia.

La copertina del disco è rosa  
in tinta con le mie calze  
risale a quando nella mia infanzia  
ascoltavo altri dischi di un altro colore:  
che consolazione.

11. Muzak – Nothing To Lose

Когда вылезая из сна  
развязыванный, рассеиванный циррус  
постоянно меня ждет моя мюзек.

Боюсь наступить на суку  
лежащую у моих ног  
спотыкаюсь о ковер.

Алюминий табурета  
при твоей мюзек приемлем, нёрс:  
мне нечего проигрывать оставшись с тобой.

Увулярные твои меня балуют  
дрожящие утешают меня:  
быть слабым – сбиваться с мелодией  
значит находиться, еще до того, как заблудиться.

12. Воспоминания из детства – не моего

Нёрс знает воспоминания детства  
музыкальные пациентов моего возраста  
и меня заставляет их слушать в палате фоновыми  
для того, чтобы утешить меня.

Мне приходят на ум воспоминания  
кого-то, которого я не знаю  
пробуждаются во мне фрагменты  
с детства – не моего.

Обложка диска розова  
в цвет моих носков  
восходит к тому, когда в детстве моем  
слушал другие диски другого цвета:  
какое утешение.

13. Sul treno vagante

Salgo sul treno vagante  
trabocca di pendolanti  
mi ritrovo nel mezzo al piazzale  
tra corpi che oscillano fatui.

Non voglio cadere addosso a loro,  
non voglio sfiorarli:  
mi dicano, poi, che ho allungato le mani  
su radici di gambe di donna.

Un giovane maschio sospeso  
contiene la donna col braccio ricurvo  
che dorme ormai eretta  
i momenti più rari.

Ma non dorme davvero:  
è una scusa per spingersi  
dentro di lui.

142

14. Medicina per il pomeriggio

Alle 14:30 la nurse mi porta  
la boccetta pomeridiana  
piena di liquido trasparente.

La bevo con trasporto  
in cerca di sonno  
sognare, se posso, la nurse

che mi porta la medicina  
la boccetta pomeridiana  
piena di liquido trasparente.

13. На блуждающем поезде

Сажусь на блуждающий поезд  
переполненный маятников  
я оказываюсь посреди площадки  
среди тел, которые колеблются милолетными.

Я не хочу упасть на них,  
я не хочу коснуть их:  
не говорили бы, что я протянул руки  
на корни ног женщин.

Молодой повисший мужчина  
держит женщину изогнутой рукой  
спящую уже дыбом  
редчайшие моменты.

А на самом деле не спит:  
это повод, чтобы проникнуть  
внутри него.

143

14. Лекарство на послеполуденное время

В 14:30 нёрс мне приносит  
послеполуденную склянку  
полную прозрачной жидкости.

Ее пью с восторгом  
в поисках сна:  
снить? Может присниться? о нёрс

которая приносит мне лекарство  
послеполуденную склянку  
полную прозрачной жидкости.



15. Gli angoli arrotondati delle parole

Claudine mi parla sempre con gli angoli  
arrotondati delle parole:  
sa come non ferirmi  
sa come lubrificarmi la mente.

Claudine non è proprio francese ma  
ha imparato a uvulare le erre:  
sa che nella schiuma della scia dell'uvola  
ci sono goccioline di sereno.

La sua gonna è francese  
le sue calze sono francesi  
come si evince dall'etichetta  
che io solo le cucio dal rovescio.

16. Traspare sempre

144 Se sono fuori dalla mia camera  
lo scheletro della mia mente  
traspare sempre a tutto il mondo:  
per questo non esco.

I vestiti mi circondano  
i vestiti mi coprono  
i vestiti mi avvolgono ma io vedo  
la trasparenza della mia mente.

Avvicino il ginocchio destro alla coscia sinistra  
più che pudore paura  
più che amore  
la mia frittura di neuroni sfrigola.

15. Закругленные углы слов

Клодин всегда говорит словами  
закругленноуглыми:  
она знает, как не ранить меня  
она знает, как смазывать мой ум.

Клодин точно не Француженка, а  
научилась увуляровать эр:  
она знает, что в пене следов от язычка  
есть капли спокойствия.

Ее юбка французская  
ее чулки французские  
как очевидно по этикетке  
которую сам я ей шью с изнанки.

16. Всегда проглядывает

Если я выйду из моей палаты  
скелет моего ума  
всегда проглядывает всему миру:  
поэтому и я не выхожу.

Одеяния меня окружают  
одеяния меня закутывают  
одеяния меня заворачивают, а я вижу  
прозрачность моего ума.

Пододвину правое колено к левому бедру  
больше чем скромности страх  
больше чем любви  
мои жареные нейроны шипят.

17. Mercoledì è il giorno dell'aperitivo

Alle diciotto precise mi chiama Claudine  
– sono già pronto –  
usciamo tutti insieme fino al bar dell'angolo  
vicino al supermercato.

I matti ridono tutti intorno allo stesso tavolo  
io no:  
siedo con Claudine – con i vassoi  
chiedo al barista di mettere su il requiem.

Claudine ha le gambe accavallate  
la mano sul tavolo di marmo  
la copro con la mia lei sorride  
guardando le olive.

Mai avuto tanta intimità con una star  
la sua gonna nera  
sale pericolosamente  
mai avuto tanta promiscuità con una star  
sento la pressione salire:  
lei mi porge la pastiglia arancione.

17. Среда – это день аперитива

В восемнадцать точно меня зовет Клодин  
– я уже готов –  
мы выходим все вместе до бара на углу  
с супермаркетом.

Сумасшедшие смеются все за тем же столом  
я–нет:  
сiju с Клодин – с подносами  
прошу бармена включить пластинку реквиема.

Клодин скрестила ноги в коленях  
рука на мраморном столе  
покрываю ее своей она улыбается  
глядя на оливки.

Никогда не было такой интимности со звездой  
ее черная юбка  
опасно поднимается  
никогда не было такой смешанности со звездой  
чувствую поднимание давления:  
она протягивает мне оранжевую таблетку.

ARTUSI ENGLISH'D

In the present essay, I'm not going to introduce my readers to the magic of Pellegrino Artusi's famous cook-book, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* (*Science in the Kitchen and the Art of Eating Well*). My topic will rather be how the book has been translated – and therefore lived – in English speaking countries, notably in America. The presentation of the book itself would need another paper.

First, a few bits of information: Pellegrino Artusi was born in Forlimpopoli, in Romagna, in 1820 into a well-to-do family. In 1891 in Florence, he published the first edition of *La scienza in cucina*, and kept revising it throughout his life, until his death in 1911.<sup>1</sup>

The original *La scienza in cucina* is not a handbook of recipes aimed at professional chefs; neither is it a picturesque representation of Italian *guappi* gulping down spaghetti and tomato sauce meant for the amusement of foreigners. It is rather general guidance towards the best nourishment for a family, somewhat in the line of *Mrs. Beeton's The Book of Household Management* (1861) and Flora Annie Steel's *The Complete Indian Housekeeper and Cook* (1888), both aimed at Victorian housewives. Artusi did not aim at supplying recipes for formal dinners, but had everyday family cuisine in mind – although certainly of families of good means, who could afford full meals every day. Artusi himself was a gentleman, so he did not personally cook, because he could afford to employ in his household two servants, a man and a woman, devoted to experimenting his cooking under his direction. Food was for him something pleasant and entertaining: he depicted the pleasure of sitting around the table with family and friends and of sharing wholesome food in a friendly way. He had competence enough not only to work out recipes, but also to speak of food in a scientific-positivistic way: he was able to help families choose and prepare their food.

It is a fact that Artusi's book began to be translated rather late. We surmise this might be due to the fact that, as it has been just said above, Artusi was scientific enough to be a learned author. The first translation was into English and was published in 1940 in New York; as late as 1982 a German translation came out, to be followed by translations into Dutch, French, Spanish and Portuguese – for the time being, the latest one<sup>2</sup>.

One of the difficulties of translating this text into English is that of adapting the measurements: the original, of course, employs metric measurements. The translations into English should employ Imperial measurements in Britain and United States Customary Units in the United States. In this latter country, em-

pirical measurements are also employed, that is cups and spoons, which have been standardised by now – as is to be seen in this picture, showing standard cups and spoons as they are sold with American cook-books.

Standardised cups and spoons belonging to the present writer: when she got married, she received, as a wedding present from California, an American cook-book complete with these metal cups and spoons.

Here are the translations into English so far:

1. *Italian Cook-book*, translated by Joseph V. Di Cecco, New York, S. F. Vanni, 1940.
2. *Italian Cook-book*, translated by Olga Ragusa, New York, S. F. Vanni, 1945.
3. *Italianissimo: Italian Cooking at Its Best*, translated by Elisabeth Abbott, New York, Liveright, 1975.
4. *The Art of Eating Well*, translated by Kyle M. Phillips III, New York, Random House, 1996.
5. *Science in the Kitchen and the Art of Eating Well*, translated by Murtha Baca and Stephen Sartarelli, introduction by Lorenza de' Medici, New York, Marsilio, 1997.
- 5a. *Science in the Kitchen and the Art of Eating Well*, foreword by Michele Scicolone, introduction by Luigi Ballerini, translated by Murtha Baca and Stephen Sartarelli, Toronto, University of Toronto, 2003.
- 5b. *Exciting Food for Southern Types*, selection from the translation of Murtha Baca and Stephen Sartarelli, London, Penguin Books, 2010.

150

The first remark I want to make regarding these translations is that “When all’s done” (to quote Lady Macbeth<sup>3</sup>), we note that translators and editors will occasionally cut out introductions and commentaries by Artusi, and sometimes will not print all 790 recipes, but no one dares touch the wording of the recipes proper.

As time goes by, translations grow more and more accurate, until the one by Murtha Baca and Stephen Sartarelli, which I’m not going to discuss because it is so close to the original, not only in wording, but also in method, that it does not even read like a translation, but rather as an original cook-book as if it were addressed to native speakers and to members of the same cultural community as the author. The second edition of this translation also carries a very ample and competent introduction by Luigi Ballerini and translates every word Artusi wrote.

The very first translation I know of is the one by Joseph Di Cecco, which I have not been able to read in its entirety because it lies hidden in the Library of Congress at Washington, DC. Initially, I had to be content with the excellent description of it made by Luigi Ballerini in his essay “Pellegrino Artusi in Nordamerica: un caso di ostinazione”<sup>4</sup> (Pellegrino Artusi in North America: a case of obstinacy). This essay tells us that the translation by Di Cecco is probably very similar to the second, made by Olga Ragusa, which came out from the

same publisher. When I was able to set eyes directly on scans of Di Cecco supplied by the Library of Congress, what Ballerini had suggested was confirmed. The two texts are very similar, yet there are a few phrases here and there that are different. My guess is that Ragusa wanted to make a few changes not to be accused of plagiarism but at the same time, in this way, the better quality of her English surfaced. If we compare these two sentences:

“...place it in a bottle so that you can use it any time you wish to color your broth”.<sup>5</sup>

“...place it in a bottle so that it can be used whenever broth is to be colored”.<sup>6</sup>

...no one can deny Ragusa’s to be more elegant English.

The first translation I have been able to read entirely, although the second to be printed, is the one by Olga Ragusa, a professor of Italian at Columbia University. Olga Ragusa, a Jewess, was born in 1922 in Catania and arrived at New York in 1931 with her family, following the beginning of persecution of the Jews in Italy.<sup>7</sup> I shall offer a few remarks on the present book. The first remark is the peculiar cover, which carries the word “adopted” instead of “adapted”; further, we should note that Ragusa’s book does away with one of the characteristics of Artusi’s book, that is the long pages of commentary, which form part of the original book at the beginning, at the end and within the single recipes. Having done away with almost every commentary, Ragusa focuses on the recipes themselves, from which she cuts out the chatter with which Artusi embellishes his prose. The recipes themselves are not significantly altered, but keep their matter-of-fact attitude, which is meant to help the good mistress of the house.

151

Suffice it to mention her way of translating “Cappelletti”, which is shorter than the original because the concluding anecdote has been cut out. After describing practically, the preparation of *cappelletti*, Artusi tells a story about a young man who was sent by his father to the University of Ferrara to study law: shortly after leaving home, he came back, declaring he was refusing to study and proposing to spend his time hunting, eating *cappelletti* and chasing after pretty peasant girls.<sup>8</sup> Ragusa, perhaps wisely, omits this anecdote<sup>9</sup>: we are in the dark whether she (or her publisher) wanted to produce a shorter, and therefore less expensive, book, or whether they believed it to be redundant and trivial.

The third published translation is by Elisabeth Abbott and was published in New York in 1975 by Liveright. It comprises the most significant parts of the front material of the original, but gives a partial look at the final material. What surprises is that the publisher, in his own introduction, defines this as the first translation into English.<sup>10</sup> He also underlines the fact that an effort has been made to turn all the measurements into United States customary measurements, as well as into the empirical measurements of cups and spoons which we have seen above. Abbot’s translation of the recipes is almost com-

plete: the only peculiar exception is that Abbott does not offer the material that regards chocolate, coffee and tea, without informing the reader why – surprisingly, it is to be surmised that this is due to the fact that they are considered “not Italian” produce. It must be said that Artusi only gives a description of coffee, tea and chocolate, but hardly any proper recipes. Abbott’s decision brings down the total number of recipes from 790 to 787.

Let us now move to the fourth translation, made by Kyle Phillips III and published by Random House in New York. Phillips cuts out quite a few recipes, but in choosing is moved by a feeling opposite to Ragusa’s: whereas Ragusa appears to be interested mainly in recipes and thus cuts out the more picturesque ones and keeps the most matter-of-fact ones, on the contrary, Phillips disdains plain recipes and is more interested in the ones that reflect Italian civilisation. Moreover, unlike Baca and Sartarelli’s, the Phillips translation is the only one openly addressed to foreigners: apart from translating the recipes, it contains long commentaries added by the translator himself printed either in bold or in italics, and therefore easy to identify, that inform the foreign reader about the peculiarities of Italian cuisine as issuing from Italian civilisation. It must be underlined that this translation comes a hundred years after the original book by Artusi: therefore, Italy has changed quite a lot and Phillips feels it his duty to bring foreigners up-to-date about Italy. For instance, we can read this comment about mushrooms in the recipe n° 229. Artusi had said (recipe n° 393) that in order to be sure not to eat poisonous mushrooms one should ascertain that they come from a safe area;<sup>11</sup> Phillips, on the contrary, says “you shouldn’t believe the part about safe places. For safety’s sake, never eat mushrooms unless they’ve been inspected by a mycologist. In other words, buy them”<sup>12</sup>.

As I mentioned above, I will not discuss the very good translation by Baca and Sartarelli; this translation, however, generated, as a by-product, a little book with a peculiar title, the cover of which reproduces a bowl from 1892 – as old as the original book – which is part of the collection of the Victoria & Albert Museum. The pages of this paperback edition go down from the 653 of the former Toronto edition to 110 in the Penguin edition, which was published in London but which has nothing English about it. The 73 recipes, not even reaching one tenth of the original, are not numbered, evidently in order not to underline the fact that the book is so much shorter. The intention is clearly to publish a very inexpensive book, which should attract buyers also by means of its title: *Exciting Food for Southern Types*. Why southern types should require exciting food remains a matter of opinion. Also, why these particular recipes should be more exciting than the ones left out remains to be clarified.

It should be remarked that all translations into English so far have been from American publishers and American translators and not from British ones. My opinion regarding this fact is that there is a double cause for this American prevalence: first of all, in the US, certainly, there was and is a yearning after

Italian cuisine due to the presence of a large number of Americans of Italian descent; also, and this is true of the past more than the present, America has a varied climate and can thus produce locally the basic ingredients very similar to the Italian quality. Traditionally, Great Britain had to import ingredients which, by the time they reached the kitchens of the island, were stale and did not generate first-class cuisine. Today Italian uncooked food reaches British supermarkets much more quickly and in better condition, so we shall wait and see if this fact will generate a translation by an English publisher.

I would like to take this occasion to thank my former student and present collaborator Dr. Ilaria Villa, who has made this essay possible by chasing after material I could not reach with my legs and by helping to sift the pages we had collected to draw their juice.

## BIBLIOGRAPHY

Artusi, Pellegrino, *Italian Cook-book*, translated by Joseph V. Di Cecco, New York, S. F. Vanni, 1940.

Artusi, Pellegrino, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, introduzione e note di Piero Camporesi, Torino, Einaudi, 1970 [1910].

Artusi, Pellegrino, *Italianissimo: Italian Cooking at Its Best*, translated by Elisabeth Abbott, New York, Liveright, 1975.

Artusi, Pellegrino, *The Art of Eating Well*, translated by Kyle M. Phillips III, New York, Random House, 1996.

Artusi, Pellegrino, *Science in the Kitchen and the Art of Eating Well*, translated by Murtha Baca and Stephen Sartarelli, introduction by Lorenza de' Medici, New York, Marsilio, 1997.

Artusi, Pellegrino, *Science in the Kitchen and the Art of Eating Well*, foreword by Michele Scicolone, introduction by Luigi Ballerini, translated by Murtha Baca and Stephen Sartarelli, Toronto, University of Toronto, 2003.

Artusi, Pellegrino, *Exciting Food for Southern Types*, selection from the translation of Murtha Baca and Stephen Sartarelli, London, Penguin Books, 2010.

Artusi, Pellegrino, *Italian Cook-book*, Adopted from the Italian by Olga Ragusa, Mansfield Centre, CT, Martino, 2012 [1945].

Ballerini, Luigi, "Pellegrino Artusi in Nordamerica: un caso di ostinazione" in *CittàRivista*, 9, Ravenna, 2006.

Beeton, Isabella, *Mrs. Beeton's Book of Household Management*, Oxford, Oxford University Press, 2000 [1861].

Cassin, Alessandro, "Conversation with Olga Ragusa", *Printed Matter*. Centro Primo Levi Online Monthly, 12th February 2015, available at .

Steel, Flora Annie & Gardiner, Grace, *The Complete Indian Housekeeper and Cook*, Oxford, Oxford University Press, 2010 [1888].

## NOTES

<sup>1</sup> Piero Camporesi has been able to recall all the variants of Artusi's book (Pellegrino Artusi, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, introduzione e note di Piero Camporesi, Torino, Einaudi, 1970, pp. LXXI-LXXIII). This means that, unless stated by the translator, we shall never know on which edition the translations were conducted. The last and final edition of *La scienza in cucina* was published in 1910 (XIV edition, 790 recipes).

<sup>2</sup> [www.pellegrinoartusi.it/il-libro/traduzioni](http://www.pellegrinoartusi.it/il-libro/traduzioni) (last accessed on 11th July 2017).

<sup>3</sup> "When all's done, you look but on a stool". (W. Shakespeare, *Macbeth*, Act III, sc. iv, v. 66-67)

<sup>4</sup> Luigi Ballerini, "Pellegrino Artusi in Nordamerica: un caso di ostinazione" in *CittàRivista*, 9, Ravenna, 2006, pp. 43-60.

<sup>5</sup> Pellegrino Artusi, *Italian Cook-book*, translated by Joseph V. Di Cecco, New York, S. F. Vanni, 1940, p. 7.

<sup>6</sup> Pellegrino Artusi, *Italian Cook-book*, Adopted from the Italian by Olga Ragusa, Mansfield Centre, CT, Martino, 2012 [1945] p. 9.

<sup>7</sup> Alessandro Cassin, "Conversation with Olga Ragusa", *Printed Matter*. Centro Primo Levi Online Monthly, 12th February 2015, available at [primolevicenter.org/printed-matter/conversation-with-olga-ragusa/](http://primolevicenter.org/printed-matter/conversation-with-olga-ragusa/) (last accessed on 11th July 2017)

<sup>8</sup> P. Artusi, *op. cit.*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 40-42.

<sup>9</sup> P. Artusi, *op. cit.*, transl. by Olga Ragusa, p. 9.

<sup>10</sup> "Publisher's Foreword", in Pellegrino Artusi, *Italianissimo: Italian Cooking at Its Best*, translated by Elisabeth Abbott, New York, Liveright, 1975.

<sup>11</sup> P. Artusi, *op. cit.*, Torino, Einaudi, 1970, p. 341.

<sup>12</sup> Pellegrino Artusi, *The Art of Eating Well*, translated by Kyle M. Phillips III, New York, Random House, 1996, p. 241.

Ralph Pite

## VACANZE ROMANE

a cura di Enzo Salerno

Ralph Pite insegna Letteratura inglese all'Università di Bristol, dove dirige anche l'"Institute for Advanced Studies". Studioso di poesia – si è occupato dei Romantici inglesi e di poeti del XX secolo, in particolare Robert Frost ed Edward Thomas – ha pubblicato volumi sulla circolazione delle opere di Dante in Inghilterra nel XIX secolo occupandosi inoltre del romanzo vittoriano, della 'geografia' letteraria di Thomas Hardy e di *ecocriticism*.<sup>1</sup>

Nel 2003 viene stampato il suo primo libro di poesie, *Paths and Ladders*, secondo titolo della collana "The Brodie Poets".<sup>2</sup> Dal 2004 al 2013 i versi di Pite hanno trovato spazio su riviste letterarie e nei supplementi culturali di diversi quotidiani inglesi: *The Rialto*, *English*, *The Reader*, *The Chicken*, *Proceedings of the English Association North*, *The People's Poet*. Nel 2014 compaiono in traduzione – con testo inglese a fronte – sette *poems* d'ispirazione italiana, raggruppati per 'materia' nei due capitoli "Dantesca" e "Petrarchesca".<sup>3</sup> Tali sezioni avrebbero dovuto costituire – nell'ideale progetto poetico tracciato dall'autore – le parti conclusive dell'indice di un unico volume. Del capitolo d'apertura avrebbero invece fatto parte i testi raccolti in "Vacanze Romane".

Potrebbe essere letta come il *Journal* di un *Grand Tourist* dell'Ottocento inglese questa breve antologia poetica – appena sei componimenti, tutti inediti – che Ralph Pite scrisse a Roma, sul finire degli anni Ottanta. Diario di viaggio di un giovane all'epoca poco più che ventenne, in Italia per la prima volta. Natura 'contaminata' e vestigia dell'antichità classica, 'vedute' archeologiche e prospettive paesaggistiche moderne, le vie dell'Urbe e gli 'scorci' cittadini di vita quotidiana. Tutto quanto questo suggestiona il viaggiatore d'oltremarica che, minuziosamente, appunta e traduce in versi i ricordi e le impressioni più forti delle sue "Vacanze Romane". Prende così corpo un racconto per immagini in forma di poesia, spesso frammentario e che poco o nulla concede ai dettami della metrica e agli incastri della rima. Seguono, invece, i testi 'narrativi' di Pite i percorsi di esplorazione urbana nelle passeggiate del poeta-protagonista, alla scoperta 'fortuita' di monumenti celebri della *Roma Caput mundi* o di chiese cristiane poco conosciute – "Qualche commistione, perciò. Ma l'ortodossia è già commistione" – quasi a voler testimoniare, per il tramite della sua originale scrittura in versi, la ciclicità della storia dei posti visitati; e il 'palcoscenico' naturale sul quale la storia poetica ciclicamente si ripete.

'DOMINE QUO VADIS' AND NINFEO D'EGERIA

The church's major point of interest is  
a rock imprinted by our Saviour's foot  
like wet cement. The story  
goes that Peter questioned Jesus, was  
rebuked, turned back, soon after put to death.

The cars go charging past along the leaden  
Appian way. What thoughts, what fears in the troubled,  
portentous pause when Christ  
appeared, commanding sacrifice and blood?  
The disciples never knew quite what to say.

A gutter borders cobbled standing-room,  
stream on the left, a sandstone wedge to block  
the corner of its course;  
across the front, the film of shielded water  
hovers beneath a vault of cluttered rock.

158

Bonfire remains and Fanta cans dispersed  
around the other end, my dutiful  
brisk approach, surprise  
and unexpected hesitation leaving  
just as the sound of people came that way.

Strident voices and pandering guides,  
fierce, independent cars. The stubborn choice  
continue, wait, return  
or dare the lunging traffic to begin at once.  
Or dazedly watch the pouring water cling

onto the wall, the wrinkled, antique glass  
stretched by surface tension and its inner edge  
uneasy on each crevice  
in the brick. Bubbles obstinately flutter  
back against the entry-wave; a mouse

scurries through the central niche; a pair  
of startling oranges mock the headless river-god  
and sailing ropes of ivy  
guard the cave. They drop into my face

'DOMINE QUO VADIS' E IL NINFEO D'EGERIA

La cosa più interessante nella chiesa  
è una roccia, come cemento fresco  
impressa l'impronta del piede  
del nostro Salvatore. La storia  
è che Pietro dubitò di Gesù,  
rimproverato si pentì e subito  
dopo fu condannato a morte.

Le auto vanno alla carica sull'Appia color piombo.  
Quali pensieri, quali paure portentose  
quando apparve Cristo, ordinando sangue  
e sacrificio? I discepoli non seppero mai  
davvero che cosa rispondere.

Un rigagnolo costeggia l'edificio fatto  
di ciottoli, il ruscello sulla sinistra,  
la zeppa di pietra arenaria a bloccare  
l'angolo del suo corso;  
dall'altro lato della facciata, il velo  
d'acqua schizza protetto sotto una volta  
di pietra pesante.

Ceneri d'un falò e lattine di Fanta  
abbandonate all'altra estremità, m'avvicino  
eccitato e rispettoso, la sorpresa  
un'esitazione inaspettata andando via  
proprio quando un rumore di persone s'avvicina.

Voci stridenti e guide ruffiane,  
auto fiammanti. Continuo  
nell'ostinata ricerca, aspetto,  
ritorno o affronto  
il traffico che, allungandosi,  
comincia all'improvviso.  
Oppure stordito guardo l'acqua  
scrosciante che sta attaccata al muro,  
antico e rugoso specchio, teso nella tensione  
della superficie e nel suo rivolo  
più interno, inquieto in ogni crepatura  
del laterizio. Bolle ostinate fluttuano

159



sway almost imperceptibly back  
and forth like someone who stood still to watch  
the kindling of their leaves.

1989

#### TESTACCIO

Behind the apartment the remains of an aqueduct:  
its stones held together by moss, tough grass,  
what look like buttercups;  
the walls blackened, the uneven top-surface  
smooth, as if it's melted and re-congealed.

Bright green parakeets glide beneath the few still open arches.

160 Late at night a tropical downpour; wind bashing the lamps  
suspended down the centre of the street,  
their light rolling up and down the buildings  
drunkenly either side. A sea-freshness  
when I go out – at moments, in gusts at turnings.

Both nights as I'm drifting off a voice says, this will finish, you will stop.

indietro contro l'onda che arriva; un topo  
corre veloce attraverso la nicchia centrale;  
un paio di splendidi aranci si prendono gioco  
del dio-fiume senza testa e manti  
d'edera stanno a guardia della grotta.  
Cadono sulla mia faccia, impercettibilmente  
tornano indietro poi vanno avanti  
come chi sta fermo a guardare  
il crepitio delle foglie.

#### TESTACCIO

Dietro l'appartamento i resti d'un acquedotto:  
le pietre tenute insieme dal muschio, erba  
spessa, somiglia ai ranuncoli; le mura annerite,  
la copertura sopra irregolare, liscia  
come se si fosse prima sciolta  
poi ricongelata.

Luminosi parrocchetti verdi sotto i pochi archi  
ancora aperti.

A notte fonda un acquazzone tropicale; il vento  
sbatte i lampioni che stanno sospesi al centro  
della strada, la luce ubriaca che s'arrotola  
sopra e sotto gli edifici, a destra e a manca.  
Una brezza marina quando esco – a tratti  
folate quando cambio strada.

Di notte, mentre mi perdo, una voce dice:  
Finirà, ti fermerai.

161

ST MARIA MAGGIORE: 'CORONATION OF THE VIRGIN'

They sit within  
the iris of an eye  
in its dilated pupil.

It is a starry sky  
a drop of infinity  
suspended in infinity.

And angels bear them up  
talkative angels,  
a nuzzling shoal each side.

Heavenly King  
in His sphere is giving  
His crown away

admired by various  
saints of various size  
and standing

and financial clout –  
while He  
caring not at all

only leans a little  
forward, reaching  
out to place and hold

the circlet exactly there;  
showing that nothing  
could ever be clearer

than love in its gifts,  
in its returns  
of love.

No act can be more  
transparent or  
demanding.

SANTA MARIA MAGGIORE: L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE

Siedono nell'iride  
di un occhio,  
nella pupilla dilatata.

È un cielo stellato  
goccia d'infinito  
sospesa nell'infinito.

E li reggono gli angeli  
angeli parlanti  
una miriade, tutt'intorno.

Il re dei cieli  
nella sua sfera  
depone la corona

ammirato da tanti santi  
di varia forma  
mecenati a suo sostegno

Mentre lui, incurante,  
si sporge un poco avanti  
per mettersi a tenere  
quel cerchietto proprio lì

mostrando che nulla  
potrebbe essere più chiaro  
dell'amore e dei suoi doni  
nelle sue remissioni  
d'amore

Nessun gesto può essere  
più trasparente  
più impegnativo.

SAN CARLINO ALLE QUATTRO FONTANE

Borromini's youthful masterpiece, his squirming self-assertion.  
An ellipse that tightens so entablature and pediment  
And dome above the apse are each one squeezed and you feel pressed  
Up into the cupola, up into the lantern  
And forced through that narrow gate to the realms above.

The crypt has been reopened; it repeats the ground-plan of the church  
And so exactly, it creates a ghost, shadowing the absence  
Of the structure itself. Lack of decoration makes opulence elsewhere  
Look precious and extreme; yet despite austerity, surprisingly,  
It seems impure: the death from which the body, the building has been  
raised.

It does not offer a mathematical revelation  
Of the design's inner, secret harmonies, but because instead  
Reformation and Counter-reformation stretch and curl the stones  
Of the façade, down here this musty cellar, too empty and too wide  
Betrays the Gothic underworld suspected of pulling the strings.

164 Adjoining is the cloister, another mirror, a different  
Form of contrast in its plainness – in its pairs of Doric pillars,  
The gentle curve of each internal corner, Roman-looking paving  
And sea-green black of the flooring around the leaded well,  
Which seems a bell-tower set down and settled in the earth.

SAN CARLINO ALLE QUATTRO FONTANE

Il capolavoro giovanile di Borromini, travagliata autoaffermazione,  
un'ellissi tanto tesa che il frontone, la trabeazione e la cupola  
sono schiacciati e a te sembra d'essere nella cupola, in alto  
fino alla lanterna, costretto in un passaggio angusto verso i regni del cielo.

La cripta è stata riaperta; ripete la pianta della chiesa, con precisione,  
Crea un fantasma, un'ombra sull'assenza della struttura stessa.  
La mancanza di decorazioni fa apparire la ricchezza altrove preziosa,  
estrema.

C'è l'austerità, eppure sorprendentemente sembra impura:  
c'è la morte su quel corpo, sull'edificio che è stato costruito.

Nessuna rivelazione matematica del disegno interno,  
di segrete armonie, tutt'altro perché Riforma e Controriforma  
hanno levigato e arricciato le pietre di facciata, qui sotto  
questa cella ammuffita, troppo vuota e troppo ampia,  
svela il mondo gotico, sotterraneo, sospettato di tendere la corda.

Affianco c'è il chiostro, un altro specchio, forma di contrasto  
differente nella sua semplicità – nelle sue coppie di colonne doriche,  
la curva armoniosa in ciascun angolo all'interno, la pavimentazione  
che sembra romana e il verde-scuro marino del calpestio intorno  
alla fonte di piombo, che pare una campana tirata giù  
dal campanile e sistemata lì per terra.

165

AQUAE URBIS ROMAE (GIANICOLO)

Housemartins squeal in the avenue, showing off their hand-brake turns while pigeons spin their prayer wheels and there are other chirrupings, plus a longer song, a blackbird perhaps, flame fizzing on a thread.

Cars like hot beads pass through the dappling shadows.

At street corners, where you might expect a shrine or a gory crucifix, a helmet-topped, cast-iron cylinder pours out pure water in a continual stream which slides through the air and silently vanishes through the slot in a shallow basin, flowing away downhill, where it must either resurface and be used or is simply shed direct into Tiber's chequered turbulence, its coils and swirls.

You don't know which.

It appears wasteful and it seems perverse, perplexing not to cherish the resource in a country prone to drought and in a city, since antiquity, so expensively set up to secure supply.

It is, then, the city's bid to make itself a providence.

The authorities declare: 'See, how Nature has been managed and with such aplomb even its mad extravagance survives, in the fountains' far-flying, high-falling diamonds, and foaming pools, and also in their – in your – gravel beds of coins, of income thrown away.'

I'm allowed to leave the tap turned on and the water running, because water runs through all. Tourists are so colourful, especially set against the white pillars of St Peter's colonnade – dressed like toys, they no longer copy the nineteenth-century roster of mourners, soldiers, nurses, police. 'You are a plaything' – that doleful recognition, leading to the plea: 'We come in peace'.

AQUAE URBIS ROMAE (GIANICOLO)

Per strada cantano le rondini facendo bella mostra dei loro testacoda mentre i piccioni ripetono il giro rituale e ci sono altri cinguettii e ancora una canzone più lunga, forse un merlo, fiamma frizzante sul filo.

Macchine, come perline incandescenti, attraversano l'ombra chiazzata.

Agli angoli delle strade, dove t'aspetteresti un sepolcro o un crocifisso insanguinato, la corona in testa, cilindri di ghisa buttano fuori acqua pura un getto continuo che scorre attraverso l'aria e silenziosamente svanisce nella fessura della bacinella, poco profonda, scorrendo via in basso, da dove poi deve riaffiorare per essere usata oppure lasciata semplicemente cadere nel Tevere agitato, nelle sue spirali, nei suoi mulinelli.

Tu non lo capisci.

Sembra inutile, sembra perverso, imbarazzante non prendersi cura di questa risorsa in un paese incline alla siccità e in una città, dall'antichità, tanto costosamente attrezzata per garantirsi le riserve.

È allora il tentativo della città di essere essa stessa provvidenza.

Dichiarano le autorità: "Guardate come hanno trattato la natura e in che misura però la sua pazza stravaganza sopravviva, negli zampilli alti, nelle gocce di diamante, nelle vasche schiumose, e anche nei loro – nei tuoi – letti ghiaiosi di monete, un guadagno gettato via".

Sono autorizzato a lasciare il tappo tolto e fare scorrere l'acqua perché l'acqua scorra dappertutto.

Tanto colorati i turisti, soprattutto quelli che si ammassano ai fusti bianchi del colonnato di San Pietro – vestiti come pupazzi, non imitano più la rota ottocentesca di chi è in lutto, dei soldati, degli infermieri, della polizia. "Sei un giocattolo" – la dolente ammissione che porta alla giustificazione: "Noi veniamo in pace".

In the catacombs, you find Jonah in the murals lots of times, a bit confused  
now the whale  
has thrown him up again on land, and there's usually a communion table, a  
pair of deer  
(unmentioned, unaccounted for) and next to them Apollo's healing snakes.

Some mingling therefore, but the orthodox is already mingled.

In Rome's fiery furnace light, history is revealed as fluid: amid the ruins, the  
symbols of  
permanence failing, of effort, conquest, collapse, the counter-story of continual  
re-use, with  
its startling blitheness.

In each blink of an eye, a crystallising and a remaking of the world.

#### PARCO CAFARELLA, PARCO REGIONALE DELL'APPIA ANTICA

168 It was me – down there,  
closer than  
is now accessible – that  
twenty-something young man

gazing at the nymph  
(luckily  
discovered), and up through ivy  
spilling down – which they've cleared.

A city park: on signs  
'Siete Qui'  
where joggers pass. The lizards  
freeze on walls, unperturbed

and brilliant; small birds  
shriek to their hearts'  
content and butterflies are  
flickering through the weeds.

Nelle catacombe sui muri trovi Giona molte volte,  
un poco confusa adesso la balena lo ha gettato di nuovo sulla terra  
e c'è di solito un altare, una coppia di cervi  
(così, per caso) e i salvifici serpenti di Apollo.

Qualche commistione, perciò. Ma l'ortodossia è già commistione.

A Roma, nell'ardente luce di fornace la storia si rivela fluida: tra le rovine,  
simboli di permanenza e di mancanza, di fatica, di conquista, di caduta,  
la storia contrassegno di un continuo riuso,  
con la sua sorprendente giocondità.

In ogni battito d'occhi si cristallizza e si ricrea il mondo.

#### PARCO CAFARELLA, PARCO REGIONALE DELL'APPIA ANTICA

Ero io – laggiù,  
più vicino di quanto  
adesso sia permesso –  
quel ragazzo sulla ventina

a fissare la ninfa (per fortuna  
ritrovata) in mezzo all'edera  
che adesso è stata tolta.

Un parco cittadino: sui cartelli  
"Siete qui", là dove passa  
chi fa jogging. Le lucertole  
immobili sui muri, imperturbabili

brillanti; piccoli uccelli stridono  
contenti e le farfalle sfavillano  
in mezzo alla gramigna.

## NOTE

<sup>1</sup> Per i testi di ‘materia’ dantesca e sul Romanticismo inglese si ricordino almeno *The Circle of our Vision: Dante's presence in English Romantic Poetry* (Oxford, 1994); *Romans and Romantics* (Oxford, 2012); l'edizione critica di *The Vision of Dante* (London, 1994), la prima traduzione integrale della *Divina Commedia* in lingua inglese compiuta nel 1814 da H. F. Cary. Su Hardy e sul romanzo vittoriano vanno citati i volumi *Hardy's Geography: Wessex and the Regional Novel* (London, 2002) e la biografia *Thomas Hardy: the Guarded Life* (Yale, 2007).

<sup>2</sup> Il progetto editoriale della “Brodie Press” di Liverpool – dove Pite ha vissuto e insegnato Letteratura inglese alla University of Liver-

pool – si proponeva di abbinare nomi già affermati della poesia e del mondo accademico a poeti esordienti, prediligendo opere che si ispiravano alla città dei Docks e al Merseyside. Quattro testi da questa prima raccolta – di ventisette componimenti – sono stati tradotti in italiano da chi scrive per il trimestrale “Lyceum” nel maggio del 2008 (n.35).

<sup>3</sup> Le due sezioni di testi poetici sono state pubblicate, a cura di chi scrive, nella rivista “Lo stato delle cose” (III, 21, 2014) con un saggio introduttivo intitolato ‘A veder surto’. *Dante, Petrarca, l'ansietà romantica e il modernismo letterario nella poesia di Ralph Pite.*

## QUADERNO DI TRADUZIONI – POESIA

Edoardo Zuccato

PRIMA DA BABEL

parlavan tücc in milanes  
o in pulacch in cruatt in purtughes, fà ti.

Gh'ea in du' aria, in dul cervell, in di carcàgn un tradütür  
che se ti te ghe feat un rügiu in facia a 'n quajghidön  
uì, chel là la ga füméa! E pegg ammó  
se ti te frunfrunéat cun la sò dònna...  
epür cambiea tüsscóss cun bela cera.

Ma sa capìa ben cumê  
anca parlà cuj asnitt, cuj tarabüs  
e tütt i besti ca gh'é 'l mond;

e 'l ciciarà ca feum cun l'erburén,  
e i piant, i sass gh'ean no nanca büsògn da verd ul becch –  
sa spiegheum cut un'ugiada.  
E l'acqua e l'aria, madona, che lapa quadra!

Dumâ i magütt sütéan a bastamà  
in tra da lur e adrê ai quadrej.

Prima da Babel  
gh'era chî 'l Partî Sul daa Verità  
e dopu, di Palanch e di vus d'aria  
e i facc da tòla che vann innanz a capì tütt  
ul nient che al mond gh'é da capì.

Charles Le Blanc

AVANT BABEL

Avant Babel,

Tout l'monde parlait milanais, polonais, croate ou ben polonais, choisi.  
Y'avait dans l'air, dans l'cerveau, d'in talons, un traducteur que si tu rotais  
toi chose  
Ca l'gossait, pis ben pire si tu cruais sa femme,  
Mais si t'étais fin toute était correct.

Avant Babel,

On s'comprenait en toute, même en parlant a'èc les ânes, a'èc les chiens, pis  
toutes les bibittes su à terre.  
Pis j'te dis pas les conversations a'èc le persil, toi chose, pis a'èc les plantes,  
pis é cailloux y avaient même pas besoin d's'ouvrir la yeule. On s'comprenait  
tu suite.  
Pis l'eau, pis l'air, batinse ! des discours de minisse toi chose !

Y'avait qu'les jobeurs qui sacraient tout l'temps ensemble pis leux briques.

Avant Babel, y avait l'parti unique de la vérité, pis asteur, ben c'est celui d'la  
piasse, pis des faiseurs, pis des crosseurs de Jos Connaisseur qui savent toute  
pis son contraire.

## DIVERTIMENTO

Il mare non lo conobbi:  
fui conosciuto dal mare.  
In certe mattine chiare  
d'ottobre, io e il mare  
(simili a due palombi,  
uno bianco e uno nero),  
insieme avevamo un vero  
amore, battagliero.

Il mare mi lambiva i lombi  
gracili, con la sua piuma.  
E a me pareva spuma  
labile, ma che consuma  
il sangue e sveglia i rombi  
di vita nel magro orecchio.  
Perch'io ero stanco (vecchio  
forse), e pari a un secchio

asciutto, avevo i piombi  
aridi nei miei colori.  
Ma il mare alzò in me ardori  
e aliti – alzò in me cori  
di vele dagli strapiombi  
liguri, e fu più fine  
d'un Sirio che senza fine  
punga tetti e rovine.

Poi il mare io lo conobbi:  
conobbi un rimorchiatore  
di notte, e un vapore  
che dal nero luore  
del porto, sui profondi  
sciacquii dell'acqua, via  
portò l'anima mia.  
Dietro v'era una scia

## DIVERTISSEMENT

I didn't get to know the sea –  
the sea got to know me.  
On certain clear October  
mornings, I and the sea  
(like two dogfishes,  
one white, one black)  
shared a true, a battling love.

The sea with its feather  
gently brushed my slender  
loins. It was for me a fleeting foam  
that yet consumed the blood, awakening  
the rumblings of life in my feeble  
ear. For I was weary (getting old perhaps),  
and like a dried-out pail

had the arid colours of lead.  
But the sea lifted up my passions,  
my breath – it lifted up in me  
songs of sails from Ligurian  
cliffs, finer than a Dogstar  
stinging without cease  
roofs and ruins.

Then I got to know the sea –  
got to know a tugboat  
in the night, and steam  
that from the seaport's black  
glow, over deep swashings of water,  
stole my soul away.  
Behind was a wake



di pesci e di rotondi  
occhi (forse di Luna)  
che lasciarono una  
ferita in me (la cruna  
d'un ago) che nei piombi  
di Roma morde ancora  
la mia voce, e l'accora.

of fishes and round eyes  
(Moon-eyes maybe). They left in me  
a wound (a needle's eye)  
that still now, in leaden  
Rome, gnaws at my voice,  
grieving its heart.

I pace Croft Woods beneath a slanted source  
Of sunlight by a winding river bank.  
I stoop, observing mushrooms, mosses, ferns,  
And trace their whorls or veins, thickened by rain.  
An early autumn afternoon in England,  
Green, deep and crisp, entirely beautiful.

Swifts wheel before migration. Their screams  
Beckon to their companions – *Africa!*  
Massed cells of blackberries hover on their bushes,  
And the ground is strewn with husks, like little mines  
Bobbing on an irregular green sea,  
Splitting out conkers, polished to perfection.

178

The light here hangs diagonally down,  
An alphabet of trceries and shadows  
I have not learned, but only half intuit.  
Illiterate, I stumble like a foreigner  
Who cannot read the simplest of its messages,  
But still it daunts me, calls me deep into it.

Blue moss, moonwort, fronded maidenhair,  
Dusty spores of buckler and hart's tongue nestling  
Under cow-grass and nettles, where I tread,  
Cry for release: *Go soft now and in peace.*  
I wish I were a ghost, not to disturb  
Their roots planted more deeply than our dead.

I thought I heard a rising breeze above  
Brush leaves, pluck branches – yes, the usual  
English lute – Dowland's, Wyatt's, Shakespeare's,  
Scores so well-known, familiar and loved  
No repetition or variant ever could  
Dull those clear chords against their bowls of wood.

Passeggio per Croft Woods sotto un'obliqua fonte  
di luce solare, presso una riva serpeggiante.  
Mi chino, osservo funghi, muschi, felci,  
seguo le loro spire o vene, ingrossate dalla pioggia.  
Meriggio di inizio autunno in Inghilterra:  
verde, scuro e frizzante, totalmente bello.

Sfrecciano rondoni pronti a migrare. Le loro strida  
richiamo ai loro simili – *Africa!*  
Masse di morule pendule dai cespugli,  
di gusci è sparso il suolo, mine minuscole  
ballonzolanti su di un verde mare inquieto,  
spaccando ricci d'ippocastano, politi a perfezione.

La luce in tralice qui pende verso il basso,  
un alfabeto di trafori ed ombre  
che non ho appreso, solo intuito a mezzo.  
Illetterato incespico, come un forestiero  
che non sa leggerne il più semplice messaggio,  
pure mi intimidisce ancora, mi chiama nel profondo.

Muschio blu, lunaria, fronde di capelvenere,  
di felce spore polverose, lingua cervina  
nascoste sotto trifoglio e ortiche, che calpesto,  
implorano liberazione: *Procedi piano e in pace.*  
Se solo fossi spettro, così da non turbare  
queste radici, fonde più dei defunti nostri.

Credevo avere udito una brezza alzarsi  
sfiorare foglie, pizzicar ramaglie – sì, l'usato  
liuto inglese – quello di Dowland, Wyatt e Shakespeare,  
spartiti sì ben noti, amati e famigliari:  
nessuna ripetizione o variazione mai potrebbe  
sulle lor casse lignee affiocar le chiare corde.

179

But no, I stop and catch my deepening breath.  
Complete silence, or silence magnified,  
Full of no sound, as in a cave or well,  
And I am falling into it, down, down.  
I am transparent, empty, bodiless,  
The instant past an echo's tadpole-tip –

The second after sound has lost its grip  
On sound's reverberation, the exact moment  
A tap has been turned off and stops its drip,  
Or lips are closed and eyes are sealed for ever  
And the heart's metronome has petered out,  
Like sap in winter – all I was has vanished.

I am a shell without a listening child  
To hear the sea in. I'm the sea itself  
Solidified, without a moon to pull  
A wind or raise a cloud or comb a wave.  
Where have I gone – where has my own self gone  
Out of this everlasting-seeming pause?

Ma no, mi fermo, a fondo prendo fiato.  
Silenzio assoluto, o silenzio ingigantito,  
colmo di non-suono, come in una caverna o una sorgente,  
e in essa cado, cado giù.  
E sono trasparente, vuoto, senza corpo,  
sono l'istante che segue l'eco di un glissato –

L'attimo dopo che il suono ha perso la presa  
sul riverbero del suono, l'istante esatto  
in cui un rubinetto è chiuso e cessa il gocciolìo,  
o si serrano le labbra, gli occhi si chiudono per sempre  
e il metronomo del cuore si è esaurito,  
come linfa d'inverno – tutto ciò che fui, svanito.

Sono conchiglia senza un bimbo ad ascoltarmi  
per udirvi il mare. Il mare stesso sono  
reso concreto, senza la luna a trarre  
brezza, levare nube, o pettinare onda.  
Dove sono andato – dov'è il mio stesso sé uscito  
da questa pausa che perpetua appare?

## LIGHT

Every year, in the third week of February, there is a day, or, more usually, a run of days, when one can say for sure that the light is back. Some juncture has been reached, and the light spills into the world from a sun suddenly higher in the sky. Today, a Sunday, is such a day, though the trees are still stark and without leaves; the grasses are dry and winter-beaten.

The sun is still low in the sky, even at noon, hanging over the hills southwest. Its light spills out of the south-west, the same direction as the wind: both sunlight and wind arrive together out of the same airt, an invasion of light and air out of a sky of quickly moving clouds, working together as a swift team. The wind lifts the grasses and moves the thin branches of the leafless trees and the sun shines on them, in one movement, so light and air are as one, two aspects of the same entity. The light is razor-like, edging grasses and twigs of the willow and apple trees and birch. The garden is all left-leaning filaments of light, such as you see on cobwebs, mostly, too hard to be called a sparkle, too metallic, but the whole garden's being given a brisk spring-clean. Where there are leaves, such as the holly 200 yards away, the wind lifts the leaves and the sun sweeps underneath. All moving because of the fresh wind.

Now the town's jackdaws are all up in a crowd, revelling in the wind, chack-chacking at each other. And I hear a girl's voice, one of my daughter's friends, one of the four girls playing in the garden. She makes a call poised just between play and fear. What are they playing? Hide and seek? No matter. It pleases me that my daughter says they are 'playing in the garden', because they're eleven years old; another year or two and they wouldn't admit to 'playing' at all, and for a while the garden will have no appeal, because everything they want will be elsewhere. For a few years they'll enter a dark mirror-tunnel whose sides reflect only themselves.

The girls themselves can't be seen, obscured by trees and that edgy, breezy light. The year has turned. Filaments and metallic ribbons of wind-blown light, just for an hour, but enough.

## LUCE

Ogni anno, la terza settimana di febbraio, c'è un giorno o, più spesso, una serie di giorni, in cui si può affermare con certezza che è tornata la luce. È stata raggiunta una particolare congiuntura, e la luce si riversa sul mondo da un sole d'un tratto più alto nel cielo. Oggi, domenica, è uno di quei giorni, benché gli alberi siano ancora spogli, e le erbe secche e sfinite dall'inverno.

Il sole è ancora basso nel cielo, persino a mezzogiorno, sospeso sulle colline a sud ovest. E da sud ovest la sua luce si spande, la stessa direzione del vento: la luce del sole e il vento arrivano insieme dallo stesso punto cardinale, un'invasione di luce e aria da un cielo fatto di nuvole che corrono veloci, un efficiente lavoro di squadra. Il vento solleva l'erba e agita i rami sottili degli alberi senza foglie e il sole li illumina, in un unico movimento, così luce e aria sono un tutt'uno, due aspetti della stessa entità. La luce è come un rasoio che affila l'erba e i ramoscelli di salici, meli e betulle. Il giardino è fatto tutto di filamenti di luce, come nelle ragnatele, piegati a sinistra, una luce troppo rigida per poterla definire sprazzo, troppo metallica, ma l'intero giardino viene lustrato da un'energica pulizia di primavera. Dove ci sono foglie, come nell'agrifoglio duecento metri più in fondo, il vento le solleva e il sole vi spazza sotto. Il vento fresco muove ogni cosa.

Le taccole della città si radunano tutte, si godono il vento, cianciano l'una con l'altra. E io sento una voce di bambina, una delle amiche di mia figlia, una delle quattro ragazzine che giocano in giardino. Fa un urlo che sta tra il gioco e la paura. A cosa stanno giocando? A nascondino? Non importa. Mi fa piacere che mia figlia dica che stanno "giocando in giardino", perché hanno undici anni; tra un anno o due non ammetterebbero affatto di 'giocare', e per un po' di tempo il giardino non avrebbe alcuna attrattiva, perché tutto ciò che vogliono sarà altrove. Per alcuni anni entreranno in un tunnel buio fatto di specchi le cui pareti rifletteranno solo loro stesse.

È impossibile vedere le ragazze, nascoste dagli alberi e da quella luce tagliente, frizzante. L'anno ha girato. Filamenti e fasce metalliche di luce sospinta dal vento, solo per un'ora, ma è quanto basta.

Mientras, por competir con tu cabello,  
oro bruñido al Sol relumbra en vano;  
mientras con menosprecio en medio el llano  
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,  
siguen más ojos que al clavel temprano,  
y mientras triunfa con desdén lozano  
del luciente cristal tu gentil cuello;

goza cuello, cabello, labio y frente,  
antes que lo que fue en tu edad dorada  
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o viola troncada  
se vuelva, mas tú y ello juntamente  
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Finché per superare i tuoi capelli  
l'oro brunito al Sole invano splende;  
finché nei prati guarda supponente  
la tua candida fronte i gigli belli;

finché ai tuoi labbri andranno, per averli,  
più occhi che al garofano nascente,  
finché sconfigga con sdegno fiorento  
il tuo bel collo lucidi gioielli;

collo, capelli, labbra e fronte apprezza,  
prima che quanto fu in età dorata  
oro, giglio, garofano, purezza,

non sia soltanto argento o troncata  
viola, ma in terra, in polvere tu stessa,  
in fumo, in ombra, in nulla trasformata.

NE BODI KOT DRUGI

Prinesi mi rože, ki divje cvetijo,  
odpelji me v goro, kjer škrti živijo.  
Pokaži mi zvezdo z mojim imenom,  
zloži mi pesem z bizarnim refrenom.

Povabi me v asih v kraje neznane,  
mi zjutraj pod okno pripelji cigane.  
Povej mi o sanjah četudi so grešne,  
zaupaj mi želje četudi so smešne.

Napravi to zmeraj, ne bodi kot drugi,  
ljubezen ni reka, ki teče po strugi.  
Napravi to zopet, ne hodi po poti,  
saj sreča ni nekaj, kar pride naproti.

186 Poljubi me nežno, ko drugi hitijo,  
povabi me v mesto, ko drugi že spiyo.  
Usoda je živa in mrtvi junaki,  
naj še hrepenijo postaje in vlaki.

NON ESSERE COME GLI ALTRI

Portami fiori, che selvaggi fioriscono,  
conducimi al monte, dove gnomi vivono.  
Mostrami la stella col mio nome,  
componimi poesia con bizzarra ripetizione.

Invitami a volte in luoghi estranei,  
di mattina sotto la finestra portami gitani.  
Dimmi dei sogni anche se colpevoli,  
fidati dei desideri anche se ridicoli.

Fallo sempre, come gli altri non essere,  
l'amore non è fiume, che nell'alveo scorre.  
Fallo altresì, non andare per il sentiero,  
la fortuna non è cosa che viene incontro.

Baciami tenero, quando altri si affrettano,  
invitami in città, quando altri già dormono.  
Il destino è vivo e morti gli eroi,  
ancora bramano stazioni e treni.

QUADERNO DI TRADUZIONI - PROSA

Davide Astori

## LA PACE DELLA CASA

Muore nel 1915, sessantaquattrenne, Yitskhok Leybusch Peretz, ebreo di tradizione sefardita, la cui famiglia si era trasferita in Polonia nel xvi secolo. Insieme a Mendele Moycher Sforim (al secolo Shalom Yakov Abramovic) e Scholem Aleychem, costituisce il “classical triumvirate of Yiddish literature”<sup>1</sup> che, nel XIX secolo, ha elevato lo yiddish (più nello specifico, l’Ostyiddish) a lingua letteraria.

“Perez und kein anderer war der Vater der jiddischen Literatur. In gewisser Hinsicht sind alle jiddischen Schriftsteller seine Schüler. Was Perez in die jiddische Literatur brachte, war Glaube. Noch ehe das Fundament gelegt worden war, hatte er schon die Vision des Gebäudes”<sup>2</sup>.

Ebbe a testimoniare Yehoasch (Solomon Bloomgarden)<sup>3</sup>. In un rapporto contrastato con la visione sionista del tempo, cui infine non aderì (dilaniato, da cosmopolita “romantico del realismo”<sup>4</sup>, insieme fra simpatia e rimpianto), e allo stesso tempo fervente cultore dell’ebraico e del sogno della rinascita della nazione, tanto fece per lo yiddish (dalla partecipazione alla celebre conferenza di Czernowitz, dal 30 agosto al 4 settembre del 1908, fino alla presidenza della “Jiddisch-Literarische Gesellschaft”, che tenne dal 1910 alla morte), da arrivare, in conclusione a un lungo percorso interiore, all’idea di scrivere in quella lingua “weil wir ca. Zwei Millionen Juden haben, die nur Jargon verstehen... Wir sympathisieren oft genug mit jenen, die Jiddisch durch eine lebende Sprache ersetzen möchten”<sup>5</sup>. Senza però mai accettare quelli che lui considerava entusiasmi nazionalisti (l’ottica sionista “Ein Volk – Juden; eine Sprache – Jiddish”, un solo popolo, gli ebrei, una sola lingua, lo yiddish)<sup>6</sup>.

Ecco perché allora, successivamente al primo esordio poetico in ebraico nel 1875 (con la poesia “ha-timshemet ve-ha-yare’ah”), nel 1888 appare, in *Di Yiddische Volksbibliothek* di Scholem Aleychem, la ballata “Monisch”, che diventerà riferimento per lo sviluppo della letteratura in yiddish, lingua che massimamente contribuì a elevare a dignità letteraria.

A ricordarne la figura a cento anni dalla scomparsa, si propone, per la prima volta in italiano, e direttamente dall’originale, il breve racconto “Sholem-bayess”<sup>7</sup>. *Oysgetzaychent-shener un tif-psichologisher novelle*, un racconto – a detta di Meyer Isser Pines<sup>8</sup> – straordinariamente bello e di fine psicologia, descrive il *ménage* di una coppia, spaccato di vita quotidiana sullo sfondo uno *shtetl*<sup>9</sup> di patina orientale, come la lingua intrisa di prestiti slavi scelta dall’autore come mezzo espressivo, un mondo di *proste yidn* (quei “semplici”, la cui non cono-



scenza della Legge è compensata dalla purezza del cuore) dove regna la povertà: *a yagd nach parnosse*, una “caccia al sostentamento” (espressione tanto pregnante che “gesunt un parnosse” si registra come formula consueta di brindisi)<sup>10</sup> dove il solo possibile riscatto è la gioia chassidica<sup>11</sup> derivante dalla *Torah* (la “merce migliore”, *toyre, di beste shoyre*, come si afferma in apertura a un altro celebre racconto di Peretz, “Mequbalim”), quel *sefer* (il ‘Libro’ per eccellenza, *soyfer* in yiddish) che la religiosità popolare porta ad amare fino a baciarlo prima di riporlo.

Forse anche per la sua esperienza di vita (prima di trovare l’amore con Helena Ringelheim nel 1878 sperimentò un primo matrimonio infelice, con conseguente divorzio nel 1876, a seguito della imposizione a sposarsi, compiuti i 18 anni, da parte dei genitori), Peretz ha eletto l’amore fra i temi privilegiati della sua produzione, anche poetica (ambito dove forte subì l’influenza di Heine).

Venendo brevemente ai personaggi del racconto, Chayyim è, letteralmente, la ‘vita’, Channe la ‘grazia’. La loro storia incarna la testimonianza di un amore, insieme semplice e sublime, che si spinge fino a dividere tutto quel nulla che si possiede, e a condividere la scelte che condizioneranno l’*oylem ha-bo*, il “mondo a venire” (*‘olam ha-ba*, in ebraico).<sup>12</sup>

Dell’attività di facchino alla base della figura del primo è famosa la descrizione contenuta in “Mequbalim”<sup>13</sup>:

Lo studio [fra il capo-*Yeshivah* e lo studente] fu interrotto da un giovanotto cencioso, con una corda annodata al fianco: un facchino. Entrò nella sala, depose sulla tavola, accanto al capo-*Yeshivah*, un piatto di tritello e un pezzo di pane e disse in modo rozzo: “Il signor Tevel manda da mangiare per il capo-*Yeshivah*”. Si volse e, uscendo, aggiunse: “Più tardi passerò per il piatto”.

Strappato dalla voce grossolana del facchino alle cerimonie divine, il capo-*Yeshivah* si levò con difficoltà e, trascinandosi dietro i grossi stivali, si avvicinò al catino dell’acqua per lavarsi le mani. Camminando, continuava a parlare, ma con meno entusiasmo [...].

Caratterizzato genericamente come *grob*, “rozzo”, non solo di voce, interrompendo – in quel caso – il discorso del rabbino, egli oppone la sua materialità profana all’atmosfera spirituale del rabbino; nel nostro contesto è così *ungebildet* (*amoretz* in yiddish) da non sapere nemmeno leggere sufficientemente l’ebraico<sup>14</sup> per potere pregare nemmeno i testi di base della liturgia e della formazione, iniziando dalla *Torah* fino ai *tehillim*, i Salmi, passando per le citate *mishnayot*, le leggi orali, o la fondamentale raccolta aggadica dello *‘eyn-Ya’qov*, o ancora l’antico *pereq shirah*, il cui uso liturgico quotidiano garantirebbe, a detta del filosofo medievale Joseph Albo, un posto nel Mondo a venire.

La figura di Channe è, come in molti racconti di Peretz, l’esempio classico della *bal-bosste*, cuore pulsante della casa e sostentamento della famiglia. A

*berye nifloe*, “splendida donna di casa”, non si lamenta mai delle difficoltà e delle durezze della vita, affronta con rassegnazione discreta il destino, tiene il bilancio della casa, decide tutto della vita familiare, eccezion fatta per le questioni religiose, e vive l’orgoglio per il marito, di cui sarà, nel mondo a venire, *fussbenkele*, quel ‘poggiapiedi’ che analogamente è il piedistallo del Trono di Dio, su cui anela a trovare pace l’esistenza umana.

Senza di lei – solo le donne possono farlo – la sera del venerdì (*erev shabess*) non si accendono le luci di *Shabbat*<sup>15</sup>. Oggetto sublime di amore – *tzuker-siss*, “dolce come lo zucchero”, dice un aggettivo tipico a restituirne esaltato il valore in un mondo di amarezze, dove molti sono i modi di esprimere affetto alla bellezza femminile (che è, rivestita dei suoni della lingua, *krassavitze, sheynhait* o ancora, sottolineandone in particolare gli occhi, *yagedess*) – sulle labbra di un Chayyim, attraverso espressioni tipiche, sarà certo stata invocata come *hartzenyu* (“cuore/cuoricino mio”), *sisse* (“dolcezza”), *neshomenyu lebn* (“anima mia”), e ancora *kreynele, lyuve, dushenyu*.

*Shalom* – e ci avviamo alla conclusione – è, fra l’altro, uno dei nomi di Dio: la sua struttura triconsonantica si ripresenta, ad esempio, nell’aggettivo ‘shallem’, che veicola la semantica insieme di ‘integrità’, ‘completezza’, ‘salute’, e si ritrova nel parallelo con l’ar. ‘salam’, dove non a caso condivide la stessa radice di ‘islam’, quel particolare stato di grazia, in quiete e tranquillità, che si realizza nel momento del totale affidamento e abbandono in Dio (ponendosi – come, con una metafora poetica, farebbe un pulcino con la chioccia – sotto la Sua ala).

Con l’amore la casa si fa tempio, che può infine degnamente accogliere il divino anche nelle limitatezze dovute alla povertà del contingente. Nello scambio profondo di sguardi, come a coccolarsi, di Channe e Chayyim (*bay mir bistu sheyn*, “mi piaci”, sembra di sentir ripetere, reciprocamente, come un mantra, in ogni istante del loro immanente incontrarsi), nel loro ‘dia-logos’ si superano la ferita e il dolore del mondo, preparandosi a tornare al piano superiore: nella quotidiana sperimentazione dell’amore di coppia, la Creazione, che si basa, come racconta la Tradizione, sulla *bet*<sup>16</sup> (la seconda lettera dell’alfabeto che rimanda simbolicamente a quella binarietà che regge il reale – alto-basso, freddo-caldo, bello-brutto, vero-falso, ricco-povero – e da cui scaturisce il dinamismo profano del divenire), si riscatta ripristinando, nella sacralità mistica della coppia, l’unità, ponendo le basi per il ritorno alla *aleph*, la prima lettera, simbolo di quell’Uno da cui tutto promana e in cui alla fine dei tempi (nel “mondo a venire” di cui tanto si preoccupano i nostri protagonisti) si consumerà il *tikkun*, la restaurazione. In un processo che il *prost oylem*, il pubblico dei semplici, semplici anche del loro yiddish, si delinea più immediato e facile che non nella cultura degli intellettuali.

Chayyim è un facchino.

Quando va lungo il vicolo, piegato sotto il peso del carico, quasi non lo si vede. Pare che la cassa cammini da sola su due gambe... Il respiro pesante lo si sente già da lontano!

Dunque – scarica il peso, riceve le sue quattro monete; si rimette dritto, fa un profondo respiro, slega le falde dell’abito, asciuga il sudore dalla faccia, va veloce alla fontana, manda giù un paio di sorsi d’acqua ed entra di corsa in una corte.

Si mette accanto a un muro, piega il testone all’indietro, e il pizzico della barba si fa in una sola linea col naso e con la visiera del berretto.

Chiama:

– Channe!

Da sotto il tetto si apre una finestrella, e una testolina di donna in cuffia bianca risponde:

– Chayyim?!

La coppia si guarda felice; i vicini dicono che “tubano”, come tortorelle. Chayyim lancia il suo guadagno, avvolto in un cartoccio. Channe lo afferra in aria; non è la prima volta.

– Una fantastica donna di casa! – fa Chayyim, e non ha alcuna voglia di andarsene.

– Vai, vai, Chayyim! – sorride, – io non mi posso muovere per il bambino malato... Ho avvicinato la culla alla stufa... Mentre con la mano preparo il mangiare, con il piede lo dondolo...

– Come gli va, al poverino?

– Meglio!

– *geloibt is got!* Dio sia benedetto! E Channele?

– Dalla sarta!

– Yossel?

– Al *cheyder*, a scuola.

Chayyim se ne va con la barba che piega verso il basso, mentre Channe continua a fissarlo finché non le scompare alla vista.

Di giovedì e di venerdì la cosa dura più a lungo.

– Quanto c’hai là dentro nel cartoccio? – domanda Channe.

– Ventidue *groshen*.

– Ho paura che sia poco!

– Che ci devi fare, Channe?

– Dell’unguento per il bambino, qualche *groshen* di candele; la *challah*, il

pane per la cerimonia, ce l'ho già... e anche la carne, una libbra e mezza... e poi - l'acquavite per la benedizione del *qiddush*! ... Oggi serve ancora della legna!

- Per quella ci penso subito io, se ne dovrebbe trovare al mercato.

- Poi mi serve...

Ed enumera tutto ciò che ancora le manca per *shabbat*. Alla fine d'accordo: si può fare il *qiddush* sopra la *challah*, risparmiando il vino, e di un sacco di cose è molto facile fare a meno.

L'essenziale è il *bentsh-licht*, le candele per la benedizione, e l'unguento per il bambino!

E se pure, a Dio piacendo, i bambini sono in salute e i candelabri d'ottone non impegnati, ed è rimasto un po' di *kugel*, la coppia ha la possibilità di vivere serenamente la festa di *shabbat*.

Perché Channe fa proprio un *kugel* fantastico! Le manca sempre qualcosa; la farina, le uova, lo strutto, e alla fine viene fuori un grasso, dolce, ricco *kugel*, buono da farti toccare il cielo.

- Lo cucina un angelo, - dice Channe, e sorride di soddisfazione.

- Sì, un angelo, certo un angelo! - ride Chayyim - intendi che sei tu un piccolo angelo, tu che sopporti me e i bambini. Quanti fastidi... mi arrabbierò fin io prima o poi... ora, io non ti sento proprio mai lagnarti, come agli altri capita con le loro mogli. A proposito, sei contenta di me? Tu e i bambini andate nudi e scalzi... E io cosa sono buono a fare? Non il *qiddush*, non la *havdalah*, non so nemmeno cantare giusto le *zemiroth*.

- Sei un buon padre e un buon marito lo stesso, - gli si rivolge Channe, - dunque, *asa yor oyf mir, un oyf kol-yisroel*, buon anno a me e a tutto Israele... Che io possa ancora invecchiare con te, *ribboyne shel 'oylem*!

E la coppia si guarda negli occhi in modo così buono, così caldo, con tutto il cuore, da far pensare che siano usciti di fresco da sotto il baldacchino nuziale...

Si fa ancora più gioioso il clima intorno alla tavola...

Dopo il sonnellino, Chayyim va alla sinagoga piccola, per ascoltare la *Torah*.

Là un *melamed*, in mezzo a un pubblico di semplici, tiene un po' di scuola. Fa caldissimo, i volti sono ancora assonnati; uno si assopisce ancora un po', uno si fa scappare un fragoroso sbadiglio; d'improvviso, quando si arriva al momento giusto, a dire di *quel* mondo, quello infernale della *gehennah*, dove si frustano i malvagi con verghe di ferro; e del luminoso *gan eden*, dove i giusti, coronati d'oro, studiano la *Torah*... allora tutti sono attenti; le bocche, aperte - i visi, rossi... Si ascolta senza quasi fiatare cosa sarà quel mondo!

Chayyim come al solito sta in piedi vicino alla stufa. Ha le lacrime agli occhi, gli tremano le mani e i piedi; è totalmente in quel mondo!

Soffre insieme ai malvagi; sprofonda nella pece bollente, dove è colpito dalla tortura del *kafakele*, raccoglie fuscilli in boschi desolati... sperimenta tutto que-

sto direttamente, si trova immerso in un bagno di sudore freddo... e subito dopo prova la stessa beatitudine di tutti i giusti, gli *tzaddikim*: il luminoso *gan eden*, gli angeli, il *Leviatan*, lo *shorabor*, il bue selvatico della tradizione, e tutte le cose buone che gli si pongono innanzi così vivide e realistiche. Non appena il *melamed* finisce, baciando e chiudendo il *Sefer*, si ridesta come da un sogno, quasi davvero tornasse indietro da quel mondo.

Ah, – tira forte un respiro, dopo avere trattenuto il fiato per tutto il tempo, – *ribboyne shel 'oylem!* Signore del mondo, almeno un briciolo, un minimo, un frammento di “mondo a venire” ... per me, per mia moglie, per tutti i miei bambini!

Ed eccolo incupirsi; si domanda: “Ma poi per quale ragione, a che fine?...”

Una volta, dopo lo studio, si era avvicinato al *melamed*:

– *Rebbe*, – dice, e gli trema la voce, – dammi un consiglio su come mi devo comportare per essere degno di ricevere il “mondo a venire”!

– Figlio mio, studia la *Torah!* – sente come risposta.

– Non so come farlo!

– Impara le *mishnayot*... lo *'eyn-Ya'qov*, almeno il *pereq*...

– Non so come farlo!

– Recita i *tehillim!*

– Non ho tempo!

– Prega con fervore!

– Non capisco quello che prego!

Il *melamed* lo guarda con misericordiosa compassione.

– Cosa fai di lavoro? – domanda.

– Sono un facchino.

– Dunque, sii a disposizione dei sapienti.

– Cioè?

– Porta, ad esempio, ogni sera alla scuola talmudica un paio di brocche d'acqua, chi studia deve avere da bere...

Chayyim si rasserena.

– *Rebbe*, – domanda ancora, – e mia moglie?

– Quando il marito siede su uno scranno nel *gan eden*, sua moglie gli è sgabello.

Tornato a casa per la *havdalah*, trova Channe seduta a pregare il “Dio d'Abramo”. Al vederla ha come un tuffo al cuore.

– No, Channe – le corre incontro, – non voglio che tu diventi il mio sgabello... mi piegherò verso di te, ti solleverò e ti porrò al mio fianco. Staremo seduti insieme su di un solo scranno, come adesso... stiamo così bene insieme... Mi ascolti, Channe? Tu siederai con me sullo stesso scranno... *Ribboyne shel 'oylem*, il Signore dell'Universo, dovrà consentirlo.

## NOTE

<sup>1</sup> Per un rimando fra i tanti possibili, cfr. Emanuel S. Goldsmith, *Modern Yiddish Culture: The Story of the Yiddish Language Movement*, Fordham University Press, New York 1997 (expanded edition), p. 132.

<sup>2</sup> [Peretz e nessun altro è stato il padre della letteratura yiddish- In un certo senso tutti gli scrittori in lingua yiddish sono suoi allievi. Nella letteratura yiddish Peretz ha portato la speranza. Ancora prima che ne fossero poste le fondamenta, egli già aveva la visione della struttura].

<sup>3</sup> *apud* Otto F. Best, *Mameloschen Jiddisch - Eine Sprache und ihre Literatur*, Insel Verlag, Ffm. 1973, p. 203.

<sup>4</sup> Così brillantemente lo definì Meyer Isser Pinès, nell'ormai classico *Histoire de la littérature judéo-allemande*, Jouve et C.ie éditeurs, Paris 1910, p. 439.

<sup>5</sup> [perché abbiamo circa due milioni di ebrei che capiscono solo il *Jargon* - v. nota successiva, *n.d.r.* - [...] Simpatizziamo spesso abbastanza con quanti vorrebbero sostituire lo yiddish con una lingua viva].

<sup>6</sup> Due note dovute sul valore culturale dello yiddish, anche a contribuire alla ricostruzione della sensibilità dell'autore e del contesto in cui si sviluppa il racconto. Prima della *Shoah*, si contavano nel mondo più di 11 milioni di parlanti, ridotti oggi a poco più di 5 milioni, uno e mezzo dei quali concentrati negli Stati Uniti d'America.

Lingua indoeuropea del ceppo germanico, se non è del tutto vero che *yiddish is taytsh*

(il santo Rabbi Naftali, ricorda Jiri Langer nel suo *Le nove porte*, affermava, con un umorismo paradossale tutto ebraico, che “il tedesco somiglia al nostro yiddish come la scimmia somiglia all'uomo”), chi conosca il tedesco vede quanta somiglianza, pur nelle infinite differenze dovute a sostrato ebraico e ad influssi slavi e romanzi, esista fra i due.

Nata come lingua vernacolare delle comunità ebraiche ashkenazite (il termine *ashkenaz* nella Bibbia - *Gen. 10, 3* - indica una popolazione discendente da Jafet e nella letteratura rabbinica medievale andò a designare la Germania), esso reca in sé una varietà e una instabilità congenite: la lingua dei *litvakn* del Baltico può suonare in parte diversa da quella dei *poynishn* (Polonia) o ancora da quella dei *galitzianer* (Ucraina e Balcani). Una lingua in diaspora, una lingua di diaspora che vive della ricchezza delle peculiarità di cui si impregna nei luoghi e nelle culture che la ospitano, seppure in uno standard ricercato più per finalità accademiche (in alcuni collegi americani lo yiddish era già materia di insegnamento negli anni Quaranta) che espressive.

Cosa realmente sia questa lingua, prima ancora che da riflessioni linguistiche, emerge dalle sue numerose denominazioni: *taytsh* è termine già in uso alla fine del XVI secolo ad evidenziare la parentela con il tedesco; *loshn ashkenaz* (la lingua parlata nella *eretz ashkenaz*, la terra degli askenaziti) è contrastiva rispetto alla realtà sefardita; *bilshoyneynu* (“nella nostra lingua”) testimonia la coscienza ebraica nella propria unità e indipendenza dal mondo che li ospitava; termini come *jargon* (“gergo”), *hilzerne taych* (“tedesco di legno”), *kugl-loshn* (“lingua-budino”), *shul-*

*hoyf loshn* (“lingua del cortile della sinagoga”, ossia lingua dall'uso ristretto e limitato, veicolatrice di una cultura di cortile) sono testimonianze di ideologie, interne ed esterne alla cultura ebraica, che hanno considerato lo yiddish come idioma imbastardito, lingua impura e corrotta, o, come lo definirono i *maskilim* tedeschi (gli intellettuali della *Haskalah* che attendevano alla rigenerazione della Nazione ebraica), “lingua del ghetto asfittico”; *mame-loshn* (lingua-“mamma”, prima che lingua-madre) indica invece la differenza che lo yiddish parlato di madre in figlio, la lingua del quotidiano, aveva, prima della formazione dello Stato d'Israele, con la *loshen-ha-kodesh*, l'ebraico, lingua dei testi sacri, della tradizione, del tempio, della funzione religiosa. Il termine “yiddish” (si opta in questa sede - fatto salvo il rispetto di possibili forme diverse nelle citazioni - per la germanizzante, rispetto a quella con la ‘d’ scempia codificata dall'Yivo, perché più vicina all'uso) nasce dal tedesco *jüdisch*, “ebraico, giudaico”, e si è imposto, nella sua forma anglosassone o in quella più germanica ‘jiddish’, nella terminologia internazionale, superando, con la ricca produzione letteraria, i pregiudizi linguistico-culturali sopra accennati.

Yiddish lingua morta? Yiddish lingua di morti? Non si può comprendere una lingua se la si scinde dalla storia del suo popolo, e la storia degli Ebrei è una storia di esilio, di diaspora, di morte. Accanto al piacere dello stare bene fra ebrei (*af der yiddisher gass*, ‘sulla strada ebraica’), c'è una storia di rifiuto, di ghettizzazione, di morte. È *Il canto del popolo ebraico massacrato* di Yitzhak Katzenelson che suona da controcanto all'esortazione di Itzik Manger: *lomir-je singen, pushet un prosst, fun alz, voss is heymish, lib un tayer*

(‘Lasciateci cantare, in modo semplice e lineare, di ciò che è nostro, che ci è caro e che amiamo’). E se la lingua è, come è, specchio della vita, basta passare in rassegna i tanti termini per nominare l'Olocausto (*chubn, katastrof, ola, oile, shoe, umkum*) per non trovare altro da dire, nell'afasia sbigottita, se non ripetere le parole del critico Marcel Reich-Ranicki dalla recensione, nel 1970, all'opera di Jurek Becker *Jakob der Lügner*: “A dire il vero, non so bene come iniziare questa volta”. Perché quella lingua quasi non ancora del tutto riscattata da secoli di pregiudizio (non solo linguistico), dopo la seconda guerra mondiale resta lingua di *pleytim* (‘profughi’), di *lebn geblibnen* (‘sopravvissuti’) ai *kazet* (o *konzentrazie lager*) dei tanto temuti e odiati *natzisstn*.

Se, giustamente, come sottolineò il grande studioso M. Weinreich, conviene guardare allo yiddish come a un “oggetto della linguistica generale”, esso è prima di tutto una chiave di lettura della *yiddishkeyt* e, attraverso l'analisi dell'universo ebraico, della drammaticità della vita del mondo: come ricordava Israel Zwingwill, “lo yiddish incarna l'essenza di una vita affatto particolare e differente da ogni altra”. Ecco perché, oltre ad essere lingua viva del mondo degli ultraortodossi (come ricorda Jean Baumgarten), esso è lingua di cultura, e, in quanto tale, non sarà mai morta.

(Questa nota, e le successive 9, 10 e 11, sono rielaborazione di approfondimenti tratti da D. Astori, *Parlo yiddish*, Vallardi, Milano 2001).

<sup>7</sup> Per il testo originale yiddish si è seguito Jizchok Lejbusch Perez, *Scholem Bajes: a majsse*, Eingel., in *Umschr. gesetzt, erkl. und geschrieben von Adalbert Böning*. Titelzeichn.

von Matthias Böning, Hagen, 1986. Per l'opera *omnia* si rimanda a: Jizchok Lejbusch Perez, *Ale Werk*. 11 Bände. New York 1947-48 (il racconto è nel vol. II, pp. 101-105).

<sup>8</sup> M. Pines, *Di geschichte fun der yudischer literatur*, Varshe 1911, Bd. 2, p. 129.

<sup>9</sup> Lo *shtetl*, la "cittadella", è stato, e ancora rimane nell'inconscio collettivo e nell'immaginario ebraico, un microcosmo sociale di difficile spiegazione, dove utopia, fede, senso di appartenenza al popolo "eletto", e insieme perseguitato, si fondevano in un *unicum* irripetibile che ancora oggi si associa a sentimenti di struggimento e insieme di ripulsa, di nostalgia e di disprezzo per quel densissimo universo, come lo ha poeticamente definito Moni Ovadia, di irrimediabile miseria: *di ganze velt iz eyn shtot*, "l'intero mondo è una città".

Piccole case-patria, contraltare ai ghetti cittadini, disseminati, sino a 1938-39 in un'area dell'Europa dell'Est che si estendeva dalla Polonia, alla Lituania, all'Estonia, all'Ucraina, e definitivamente scomparsi con la *Shoah*, questi piccoli villaggi erano nati da complesse vicende di susseguirsi di migrazioni, guerre, pogrom, in una storia di difficile ricostruzione, e soprattutto nella Polonia, dove tre milioni e mezzo di Ebrei raggiungeranno il 10% della popolazione della terra, troveranno il luogo di elezione e la fucina più attiva per la nuova cultura yiddish (tanto forte sarà il sentimento dell'*hic manebimus optime*, che il termine tedesco *Polen* sarà riletto come *po-lin*, "riposati là").

Lo *shtetl* si organizza, "sotto il giogo della Torah", intorno alla *kehile*, la Comunità, stretta intorno alla sinagoga (detta *beyt-medresh* o più semplicemente *shul*). Luoghi

particolarmente significativi sono la già citata sinagoga, con il rabbino (*rabbi*), l'insegnante (*melamed*) di scuola elementare religiosa (*cheyder*), il musicista (*kletzmer*), lo scaccino, custode della sinagoga (*shammes*), il cantore (*chazan*), gli aiuti-cantore (*meshorrerim*); poi c'è il *mikve*, il bagno rituale, uno dei luoghi tipici dell'incontro ebraico; nell'ambito religioso trova spazio la figura dello *shadchen*, il sensale di matrimoni; e poi per la strada, grande madre dei ragazzini (*yingelach*) laceri e sporchi, si incontra il mendicante scroccone (*shnorrer*), lo sfaccendato (*bàtlen*), e ancora lo sfigato (*shlemiel*), lo scarognato (*shlimazl*), il poveraccio (*nebekh*), e il sognatore (*luft-mensch*), elevato a dignità letteraria da Sholem Aleikhem con il suo personaggio Menakhem Mendel.

Ricchissima è la letteratura sullo *shtetl*, con autori che vanno da Mendel Moikher Sfoyrim, a Sholem Aleikhem, da Sholem An-Ski (al secolo Shlomo Seinvel Rapoport) al nostro Ytzchak Leybush Peretz, da Moshe Nadir sino al premio Nobel Ytzchak Bashevis Singer, senza contare personalità come quelle di Franz Kafka e Bruno Schulz, o ancora Joseph Roth, che in modi molto diversi, e con sentimenti più o meno contrastanti, daranno voce alla *yiddishkeit*.

<sup>10</sup> Di fame e povertà è "ricco" il mondo dello *shtetl*, dove si ambienta il nostro racconto. Così ironizzava Rabbi Naftali, da una parte deridendo paradossalmente i tedeschi per la povertà della loro lingua ("che colpa ne abbiamo noi, *chassidim*, se loro, cioè gli *Jekes*, i Tedeschi, ci hanno preso il nostro bello *yiddish* traendone il *datch*, la propria lingua? Ma come hanno fatto? Dio li castighi") e dall'altra sorridendo della propria povertà: "Quando il povero tedesco si alza

al mattino e domanda alla moglie che c'è per il pranzo, sente ogni giorno la stessa risposta: *Erdäpfel*. Qualche volta, per cambiare, lei gli dice *Kartoffeln*. Quale sarà il suo stato d'animo poi, per tutto il giorno, se ogni mattina sente, poveraccio, la stessa risposta? Noi invece? Naturalmente anche noi mangiamo solo patate, patate, patate, eppure abbiamo ogni giorno qualcosa di diverso: domenica *kartoflyes*, lunedì *zemakes*, martedì *erdepl*, mercoledì *bulbes*, giovedì *barbulies*, venerdì *krupmirn* e il santo *Shabbath* prepariamo il *kigel-bramboratchek*" (da Langer J., *Le nove porte*, Adelphi, Milano 1967). Il povero lo è al punto che *er hot asoyfil gelt vipl a yid hot kaseyrim* "ha tanto denaro quanti maiali ha un ebreo", o addirittura *er hot kadoches* "ha la febbre malarica", e molti sono i detti che rendono tale dimensione del vivere: *hunger ken nit keyn gebot*, "La fame non riconosce alcuna legge"; *bist hungerik? lek saltz vet dir darshntn*, "Hai fame? Lecca del sale e avrai sete"; *achile is di beste tfile*, "Mangiare è la preghiera migliore"; *ven singt a yid? ven er is hungerik*, "Quando canta un ebreo? Quando ha fame".

Una fascinosa descrizione gastronomica della povertà di uno *shtetl* è in Albert Londres, *Ho incontrato l'ebreo errante*: "Il quartiere nuota nell'odore di cipolla e di aringa. Che dico, un'aringa, è un'aringa divisa in sei! I pezzi disposti su un giornale tentano l'affamato proprietario di dieci *grosze*. I *prezles*, dei cornetti dorati con l'uovo, cosparsi di semi di papavero, fanno concorrenza ai quadrati di aringa. Tutto il ghetto mangia in piedi. Si devono mettere a tavola solo il venerdì sera. Mangiano camminando, come se fossero incalzati da affari urgenti. Costui compra il *prezle*, gli da un morso ma si accorge che altri lunghi denti hanno già in-

taccato il suo bene. Lo posa e ne prende uno intero. Che cosa resta a chi passa per ultimo?

<sup>11</sup> Il chassidismo è il più recente dei movimenti mistico-religiosi ebraici, fondato intorno al 1750 a Miedzyborz (Ucraina) dal rabbino Israel ben Eliezer (1698-1760), detto Ba'al Shem-Tov ("Signore del nome buono"), e diffusosi rapidamente soprattutto nell'Europa orientale (Polonia, Russia, Romania, Ungheria). Nelle comunità ebraiche ancora scosse dalla recente eresia sabbatiana (movimento ereticale del giudaismo, di impostazione mistica, fondato da Shabbetay Zevi (1626-1676), presentatosi come nuovo messia della comunità ebraica), il chassidismo diffuse una mistica a base largamente popolare, incentrata sulla figura carismatica e mediatrice dello *tzaddiq* (l'uomo "giusto", "santo"), il rabbino chassidico; ponendo l'accento sulla salvezza personale più che sulla redenzione generale, rifiutava di accelerare la redenzione messianica con mezzi magici, affermando l'attaccamento a Dio in ogni atto anche profano e l'abolizione di molte pratiche penitenziali, e insistendo sul concetto di gioia del cuore (la cui massima espressione è l'estasi mistica) e sulla retta intenzione. Nel chassidismo ricorrono anche diversi elementi della *Qabbalah* (il complesso delle dottrine segrete e intime dell'Ebraismo, in particolare quelle, influenzate dal neoplatonismo, i cui inizi sono da collocarsi nel sec. XII), quali lo studio della Scrittura come mezzo di unione all'Infinito e la possibilità che ha la preghiera del pio di redimere i mondi restaurando l'unità, laddove il peccato ha introdotto divisione. Il chassidismo si organizzò in comunità separate, che avevano come centro la casa dello *tzaddiq* e come

principale evento rituale il pasto comunitario, durante il quale si eseguivano canti e danze caratteristici, tra cui è divenuto famoso il *nigun*, il canto senza parole eseguito dallo *tzaddiq*. Così recita, per provare a renderne pallidamente il clima, un celebre canto polare:

sha! shtill! macht nisht keyn gerider!	sss! Silenzio! Non fate alcun rumore!
der rebe geyt shoyn tanzn vider.	Il rabbino torna di nuovo a danzare.
sha! shtill! macht nisht keyn gevalt!	Sss! Silenzio! Non interrompetelo!
der rebe geyt shoyn tanzn bald.	Il rabbino già comincia a danzare.
un as der rebe tanz,	E non appena il rabbino danza,
tanzn doch di velt,	danza tutto il mondo,
lomir ale pleyeskn mit di hent.	accompagnamolo con il battito delle mani.

La letteratura chassidica predilesse l'espressione in lingua yiddish nella forma del racconto breve incentrato per lo più su un fatto o un prodigio di un maestro chassidico tramandato come reale veicolo di salvezza. Scomparso in Russia e Germania, a causa della rivoluzione sovietica e della persecuzione nazista, il chassidismo ha le sue maggiori comunità, con le antiche dinastie di *tzaddiqim*, negli Stati Uniti e in Israele; in Europa il chassidismo ha nuclei a Londra, Bruxelles, Milano e in Svizzera, per lo più nella forma del chassidismo Chabad (sigla formata con le iniziali ebraiche delle parole 'sapienza', 'scienza' e 'conoscenza': le tre supreme *sefiroth* o emanazioni divine secondo il fondatore Chabad, il *rabbi* Shneur Zalman di Liadi), che ha sviluppato in modo originale sia l'aspetto speculativo sia l'azione pratica, educativa, sociale. Pensatori come Martin Buber e Abraham Joshua Heschel sono considerati gli esponenti di un neo-chassidismo che ha esercitato influenza anche fuori dall'Ebraismo, per la suggestione del suo ricco patrimonio letterario, religioso, artistico.

<sup>12</sup> Si rimanda, per un approfondimento, ad A. Green, *Queste sono le parole. Un dizionario della vita spirituale ebraica*, Giuntina, Firenze 2002, s.v. (pp. 283-284).

<sup>13</sup> "Cabbalisti", in: Yitzchaq Leib Peretz, *Il mago e altre novelle ebraiche*, Gribaudo Editore, Milano 1997, pp. 111-117, cit. da p. 113.

<sup>14</sup> La sensibilità ebraica riguardante le lingue, e la loro eventuale ignoranza, ben emerge dal significativo detto: *der voss ken nit keyn ivre is an amomez, der voss ken nit keyn yiddish is a goy*, "chi non sa l'ebraico è un ignorante, chi non sa lo yiddish è un pagano".

<sup>15</sup> Giorno sacro, in cui ci si astiene dal lavoro, per dedicarsi al riposo e a Dio, in ricordo del "riposo divino" dopo la Creazione (Ex. 20,8-11) e per commemorare la liberazione dalla schiavitù d'Egitto (Deut. 5,12-15), lo *Shabbat*, o Sabato, come riassume Green, op. cit., p. 313 s.v., "è l'istituzione religiosa centrale dell'ebraismo rabbinico. L'osservanza dello *Shabbat* è la pratica che definisce più di tutto l'appartenenza alla comunità osservante degli ebrei credenti. L'idea di un giorno santo, diversamente da qualsiasi concetto di luogo sacro, è considerata dalla *Torah* come esistente fino dall'inizio del mondo. È iniziato il giorno dopo la creazione degli uomini, il giorno in cui Dio si è riposato. Dio ha santificato il Sabato dall'inizio stesso del tempo (Gen. 2,1-4). Questo è un modo di dire che l'esistenza umana stessa non può essere immaginata in un mondo dove non c'è lo *Shabbat*. La radice della parola *Shabbat* significa "cessare" o "desistere". Osservare lo *Shabbat* vuol dire cessare la nostra vita lavorativa e interrompere la nostra routine giornaliera ogni settimo

giorno, rendendo quel giorno santo. (...) *Shabbat* è famoso per portare in sé "il sapore dell'Eden" e "qualcosa del mondo a venire ('*olam ha-ba*') che è un Giardino dell'Eden ripristinato". Tanto è centrale nella vita ebraica che un detto recita: *ess is shabess iber di ganze velt*, "Shabbat è Shabbat su tutto quanto il mondo".

Al tramonto del venerdì sera ('*erev shabbes*'), al rientro dalla sinagoga dopo la *qabbalat shabbat*, la cerimonia della "accoglienza del sabato", la padrona di casa accende le due candele sabbatiche e il capofamiglia recita il *qiddush* (lett. "santificazione", in yiddish *kiddesh*), la preghiera di lode e di benedizione, all'inizio della cena. Tipiche della festa sono almeno (citati nel racconto) le *challot*, i pani preparati a mano, le *zemiroth* di tradizione askenazita, i canti del pranzo del sabato, la solenne benedizione finale detta *havdalah* (*havdole* in yiddish, l'atto rituale di "separazione", così letteralmente, fra la sacralità della festa e la profanità dei giorni feriali).

<sup>16</sup> La *ב* *bet* è la lettera con cui inizia la Creazione, sia come termine (*b'rî'āh*) sia come atto (*b'rē'šît*): ciò a dire che esiste, fra l'altro, un ordine alfabetico posto da Dio (che inizia con *aleph*, e prosegue come sappiamo) e uno d'uso (per il mondo), che dalla dualità di *bet* passa per *resh*, *yod*, *tav*, e così via, seguendo il dipanarsi del testo e ricostruendo una successione che ricalca la prima apparizione di ogni singola lettera nel contesto della *Torah*. Nella prima pagina di *Gen.* 1,6 campeggia infatti il termine *מֵדִיל* *mevtil* (la cui radice allude all'idea di un 'separare marcando le differenze'), intorno al quale si gioca e si struttura l'intero racconto della creazione toratica. Il *Berešit rabbâ* I 10 si interroga sul perché "il mondo [sia] stato

creato con la *ב*", spesso tornando a sottolineare l'aspetto doppio, polare della lettera, che si va rispecchiando nella natura del Creato: "10. R. Jonah in nome di R. Levi disse: Perché il mondo è stato creato con la *ב*? Come la *ב* è chiusa dai lati e aperta davanti, così tu non hai diritto d'indagare ciò che sta sotto, che sta davanti, che sta di dietro, se non dal giorno in cui l'universo è stato creato in poi. Bar-Qapparâ disse: *Domanda ai giorni antichi che furono prima di te dal giorno in cui Dio creò* (Deut. 4, 32): dal giorno che furono creati tu indagli, ma non indagli tu da prima, *dall'estremità all'altra del cielo* (Deut. 4, 32); tu cerchi e indagli, ma non puoi indagare e ricercare prima. R. Jehudah b. Pazi indagava sull'opera della creazione insieme a Bar-Qapparâ: Perché l'universo è stato creato con la *ב*? Per farti sapere che esistono due mondi, questo mondo ed il mondo avvenire. Un'altra spiegazione di: Perché con la *ב*? Perché essa è l'iniziale della parola *berākāh*, benedizione, e non (è stato creato l'universo) con la *א*, che è l'iniziale della parola *arīrah*, maledizione. Un'altra spiegazione di: Perché non con la *א*? Per non offrire pretesto agli eretici, i quali direbbero: Come può sussistere l'universo che è stato creato con un'espressione di maledizione? Ma disse il Santo, Egli sia benedetto: Io lo creo con la benedizione, e magari sussistesse! Un'altra spiegazione. Essa (la *ב*) termina con due punte, una sopra e una sotto al di dietro. Se si dice alla *ב*: Chi ti ha creato?, essa mostra la punta di sopra e dice: Colui che risiede sopra, mi ha creato. E qual è il suo Nome? Allora essa mostra la punta di dietro e dice: Il Signore, è il suo Nome. Dice R. Eleazar b. Abinah in nome di R. Ahâ: Per 26 generazioni la *א* si lamentava davanti al Trono del Santo, Egli sia benedetto,

dicendo: Signore del mondo, io sono la prima delle lettere, e Tu non hai creato il Tuo universo con me. Le rispose il Santo, Egli sia benedetto: L'universo e quanto esso contiene non sono stati creati se non con la *Tôrāh*, com'è detto: *Il Signore con la Sapienza* (ossia con la *Tôrāh*) *fondò la terra* (*Prov.* 3, 19). Quando Io andrò a donare la *Tôrāh* sul Sinai, comincerò proprio con te, com'è detto: *Io, 'Anokî, sono il Signore Dio tuo* (*Ex.* 20, 2). B. Hutah disse: Perché la *κ* è chiamata così? Perché il Signore pensava di donare la *Tôrāh* mille generazioni prima, com'è detto: *Una parola diede per mille generazioni* (*Ps.* 105, 8)".

In *1Reg.* 3,5-9 si legge che Dio, apprendo a Salomone in sogno, gli domandò: "Chiedi quello che vuoi ch'io ti dia"; Salomone rispose: "Dai al tuo servo un cuore intelligente così che egli possa (...) discernere il bene dal male". L'uomo, in un'immagine consonante a quella dei due cavalli di Platone, si mantiene in equilibrio fra due inclinazioni: lo *רצי בוטה yetzer ha-tov*, la volontà di bene, e lo *רצי ערה yetzer ha-ra'*, quella che spinge a fare il male. Le due *bet* in *בבל* (*levav*, "cuore") sono le due cavità fisiche, cui

rimanda simbolicamente l'eterna guerra etica che si consuma nel cuore dell'uomo. Così misticamente le due *yod* nel nome di Chayyim (חיים) rimandano simbolicamente a quelle due inclinazioni, che sono allegoricamente ancora le due colonne del tempio di Salomone, citate nel Libro dei Re (*1Reg.* 7, 15-17), nelle Cronache (*2Ch.* 3, 15-17) e in Geremia (*Jer.* 52, 21-23): in esse è rileggibile la natura binaria di un mondo che è dominio della manifestazione la cui comprensione è resa possibile proprio dalla base di confronto fornita dalla dualità: se l'Assoluto [*l'alef*] è incomprensibile, nel senso primieramente etimologico, nella sua totalità, e non può dunque essere afferrato, per essere almeno precepito deve scindersi in due o più parti costituenti che, opponendosi, si affermano [la *bet*].

La presente nota nasce come traduzione rielaborata da D. Astori, *Genezo 1,1. Esotera interpreto*, FEI, Milano 2015, pp. 14-15 *passim*, cui si rimanda per approfondimenti.

## RECENSIONI

Franco Buffoni, *CON IL TESTO A FRONTE. INDAGINE SUL TRADURRE E L'ESSERE TRADOTTI*, Novara, Interlinea, 2016<sup>2</sup>

"I too am not a bit tamed, | I too am untranslatable", così scriveva Walt Whitman nella *Song of Myself* (vv. 1332-1333). È evidente che in quest'autoritratto s'inverni e si adempia l'idea squisitamente romantica del poeta che non si può ammansire e, soprattutto, dell'opera come evento indefinibile, inconfondibile, irreplicabile. Per vie note, che includono anche l'estetica crociana, frattaglie di questa rappresentazione sono arrivate a confondersi con i rigidi precetti della linguistica di matrice strutturalista (Jakobson) e poi generativa (Chomsky) che negli anni Sessanta, come si sa, dominavano il dibattito attorno alla letteratura. Nell'ambito della traduzione il portabandiera di questo *mainstream* è stato Georges Mounin che, con *Problèmes théoriques de la traduction* (1963), ha a lungo determinato la direzione e la qualità del dibattito, definendo il testo lirico sempre e comunque intraducibile.

Solamente diversi anni dopo George Steiner potrà dare la prima batosta a questa visione con il suo, tutt'ora imprescindibile, *After Babel* (1975), uno studio che mette in discussione (alla berlina?) le teorizzazioni precedenti. Steiner non intacca il principio che riguarda l'essenza stessa del gesto creativo – in sé per davvero insensato e, dunque, incomprensibile – ma considera il lavoro dello scrittore e del traduttore alla stessa stregua, ovvero come entrambi generati da uno sforzo creativo equivalente nella sostanza. In pratica, la traduzione non viene esposta come un esercizio linguistico basato su "un semplice processo di ricodifica, ovvero di sostituzione degli elementi della lingua di partenza in quelli della lingua di arrivo" (p. 21) ma, semmai, come una delle possibili esperienze letterarie giacché "tradurre poesia o prosa poetica non significa trasferire le parole di una lingua in quelle equivalenti di un'altra lingua, bensì rivivere l'atto creativo che ha informato l'originale. E che, prima di essere un esercizio formale, la traduzione è un'esperienza esistenziale" (*ibidem*). Questa visione stravolge la gerarchia che poneva in alto il testo da tradurre e sotto la sua versione; al contrario, se prendiamo come primo assunto che ogni testo accoglie, a volte anche in modo occulto, altri libri, allora anche una traduzione altro non è che un palinsesto.

È da questa questione fondamentale e da questa tesi che si sviluppano le riflessioni di Franco Buffoni in *Con il testo a fronte* che la novarese Interlinea ripropone in una nuova edizione (la precedente era del 2007).

Il volume è molto denso e affronta problematiche che riguardano la traduttologia da diversi – e spesso complementari – punti di vista: quello ontologico e, quasi, identitario della materia (cap. I); stilistico e formale con il pezzo pio-



neristico sulla ritmologia (cap. III); quello pragmatico con gli esempi di traduzioni da Shakespeare e Petrarca (capp. 6-7); quello descrittivo con la narrazione delle esperienze di alcuni prestigiosi traduttori come Guidacci, Yeats, Montale, Sanguineti (capp. 12-18).

È bene far notare che si tratta di note di particolare interesse nella loro singolarità ma anche nel loro insieme, giacché a me pare d'intravedere una medesima attenzione ed esaltazione del 'fare', del 'provarci' "nei fatti (traduttivi) più che nelle esposizioni teoriche" (p. 98). Applicarsi in modo così *sperimentale* si rende necessario se si considera che, s'è pur vero che gli aspetti lirici d'un testo sono invariabili e autosufficienti, lo stesso non vale per il linguaggio che è mobile e soggetto al logorio e ai cambiamenti attorno a esso.

Quello che da subito si nota da questi nomi che ho dato, ma vorrei aggiungere almeno quello di Brodskij, è che i *case studies* presi in considerazione da Buffoni sono quelli di traduttori-poeti-traduttori, di modo che al lettore attento vengono forniti gli strumenti non solo per poter passare in rassegna gli sviluppi più recenti riguardo alla disciplina ma soprattutto perché nei diversi saggi, inevitabilmente, si riscontrano questioni di poetica. Una tale struttura dà all'insieme un dinamismo che poco o niente si distanzia da quello dello *Zirkel im Verstehen*, visto che, pur ragionando su cose particolari – la data poesia e la sua versione, quel poeta tradotto e quello che lo traduce – in realtà Buffoni ci consente di tirare le somme su fatti ampi che riguardano la Poesia.

208 Wilcock, che non a caso è uno dei poeti-traduttori di cui si discute (cap. 16), fa iniziare una poesia dell'*Italienisches Liederbuch* (Rizzoli 1974) con questo verso: "Quando tu, mia poesia, leggi poesia" e poi continua affermando che "è la poesia che contempla se stessa" (v. 8); il poeta argentino cioè esprime come la poesia sia sempre la metamorfosi d'un qualcosa di già detto altrove. Bloom qui parlerebbe di 'angoscia', mentre Eco, in modo più sereno, di 'opera aperta'. Buffoni condivide appieno con Wilcock questa visione osmotica tra i testi e, minando al mito sette-ottocentesco della genialità dell'artista, preferisce constatare come l'intertestualità non si verifichi esclusivamente nei testi di prima mano ma anche nella traduzione che ha, o almeno dovrebbe provare ad avere, una propria ed originale dignità estetica.

Si capisce che a questa categoria di poeti-traduttori appartiene l'autore stesso, tant'è che il sottotitolo del libro è proprio *Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*; e il lettore avvertirà, a volte anche in modo (auto)ironico, come tale partecipazione in prima persona giovi all'argomentazione di problematiche serie come quelle che analizzano alcune strategie (per esempio target-/source-oriented) e propongono delle soluzioni traduttive affatto originali.

Prima di chiudere mi preme dire qualcosa anche sullo stile. Certo, in un libro di ricerca scientifica il metodo d'indagine è – ovviamente e correttamente – diverso rispetto a quello adottato nei testi creativi; tuttavia, chi conosce Buffoni scrittore troverà, anzi ritroverà, in queste pagine la medesima struttura e misura

di scrittura dei suoi romanzi. Del resto il via vai tra saggio, prosa e poesia è una costante della nostra letteratura (da Dante a Petrarca, da Foscolo a Leopardi, da Montale a Pasolini) e di quella forestiera.

La coincidenza di temi e la mescolanza di generi trasforma perciò questo libro da materiale didattico, senz'altro utile sia agli studenti di traduzione sia a quelli di letteratura, in un documento biografico di uno dei nostri poeti più importanti.

Gandolfo Cascio

Federico Condello, Andrea Rodighiero, a cura di, "UN COMPITO INFINITO". TESTI CLASSICI E TRADUZIONI D'AUTORE NEL NOVECENTO ITALIANO, Bologna, Bononia University Press, 2015.

Perché prendere in 'prestito' da Giovanni Raboni – e più precisamente attingendo da una riflessione di Raboni traduttore a proposito della sua resa di Baudelaire – un titolo che possa 'perimetrare' una raccolta di quindici contributi dedicati alle versioni d'autore di testi della classicità greco-latina?

[...] sono convinto che il compito di un traduttore di poesia sia un compito infinito, un compito che è lecito immaginare concluso solo in un punto puramente ipotetico posto al di là del tempo, così come ipotetico e posto al di là del tempo è il punto nel quale sono destinate a incontrarsi due rette parallele.

'Un compito infinito' che il poeta-traduttore Raboni ha, nei fatti, testimoniato con la pratica della traduzione dalla letteratura francese moderna e contemporanea – ma si ricordino anche la resa italiana di *Assassinio nella Cattedrale* di T.S. Eliot e di *La specialità della casa e altre storie del mistero* di Stanley Ellin – al contempo lasciando ben riconoscibile il suo 'marchio' d'autore nelle trasposizioni per il teatro dell'*Ecuba* di Euripide e dell'*Antigone* di Sofocle. Seguono questa doppia 'traccia' traduttologica i curatori di "*Un compito infinito*" – Federico Condello e Andrea Rodighiero, che del volume sono pure *contributors* con due interessantissimi testi dedicati alla 'attualità' poetica di celebri versioni di classici, i lirici greci tradotti da Salvatore Quasimodo e la resa dell'*Odissea* di Giovanna Bemporard – opportunamente motivando, con la selezione dei saggi, quanto argomentato nelle considerazioni introduttive: l'eterno dibattito sulla "terminabilità e interminabilità" della traduzione; le 'duo corda' del poeta-traduttore; l'incontro 'poietico', fuori dal tempo e dallo spazio, che avviene nel territorio neutrale del testo a fronte tra l'autore originale e chi traduce.

Ad un arco temporale ben definito – il secolo scorso, a partire dagli anni Quaranta – sono invece riconducibili gli *exempla* discussi negli scritti raccolti.

Partendo da Camillo Sbarbaro traduttore del *Prometeo incatenato* di Eschilo per giungere alla ‘contemporaneità’ delle rese di Catullo firmate da Edoardo Sanguineti e Guido Ceronetti o alla versione d’artista della *Medea* “scancellata” di Emilio Isgrò. Negli anni di ‘mezzo’ – tra le tante esperienze poetico-tradutologiche passate in rassegna nel volume – si ricordino almeno i contributi dedicati a Pier Paolo Pasolini e Andrea Zanzotto che traducono l’*Eneide*; ancora a P.P.P. traduttore dell’*Antigone* sofoclea, ma anche ad Orazio nelle versioni poetiche di Cesare Pavese, Luca Canali, Mario Ramous, Franco Fortini, Giovanni Giudici e Franco Loi. L’unica ‘concessione’ in deroga allo studio della tradizione dei classici greci e latini tradotti è offerta dal saggio, proposto nell’appendice del libro, dedicato alla ricezione in Italia e alle traduzioni della poesia di Costantino Kavafis.

“Il tentativo di una risposta”, scrivono Condello e Rodighiero nelle pagine conclusive del saggio introduttivo, “riposa almeno su una certezza: che la presunta attualità dei classici e la loro non presunta ma certissima permanenza, benché dotate di straordinario e perdurante vigore, sono per così dire storicamente molli, e in costante riadattamento dialogico rispetto al *mainstream* culturale. E chi abbia la pazienza e la fortuna – prima che tocchi ad altri – di osservarne le ora lentissime ora quanto mai rapide metamorfosi, non diversamente dal traduttore è chiamato anch’egli, lo si ribadisca una volta di più, a un compito infinito”.

Vincenzo Salerno

Rainer Maria Rilke, *LE API DELL’INVISIBILE. I QUATTRO REQUIEM E ALTRE POESIE 1897-1926*, traduzione e cura di Ulderico Pomarici, Napoli, Arte’m, 2016.

“Felice, chi sa che dietro tutti/ i linguaggi sta l’indicibile;/ che, di lì, nel piacere/ ci giunge la grandezza./ Sciolta da questi ponti/ che noi con materiali diversi costruiamo:/ così che sempre, da quest’incanto,/ gettiamo lo sguardo a una serena compiutezza”. *Weltinneraum* è parola tipicamente rilkiana. Significa, alla lettera, ‘spazio interiore del mondo’, luogo dell’anima nel quale chi scrive versi può custodire il suo linguaggio poetico e lì conservarlo per l’eternità. Nell’intendimento di Ulderico Pomarici a questo spazio interiore devono essere ricondotte le motivazioni compositive delle quarantadue poesie di Rainer Maria Rilke da lui selezionate e tradotte nell’antologia che porta il titolo *Le api dell’invisibile*. Il volumetto curato da Pomarici non ripropone il Rilke più conosciuto – quello delle *Duineser Elegien* o dei *Sonetten an Orpheus* – offrendo invece una prima parte con la scelta di testi meno noti, scritti dal poeta ancora in vita (con la sola eccezione del *Requiem per la morte di un fanciullo*) e una seconda sezione

di liriche postume, abbozzi e dediche in forma di poesia. La proposta del curatore-traduttore rende bene al lettore ciò che la figura di Rilke ha rappresentato nella storia della letteratura europea primonovecentesca: la crisi identitaria e lo sradicamento dell’intellettuale *heimatlos*, senza patria e senza casa; il tentativo – o piuttosto l’ostinata ricerca – di una perfetta equivalenza tra biografia e arte: “Tu non devi comprendere la vita./ E allora sarà come una festa./ Lascia che ogni giorno ti accada/ come a un bimbo in cammino che da ogni brezza/ riceve in dono tanti fiori”; il viaggio – in forma di fuga, in forma di ritorno – come nuova condizione esistenziale, fonte e modello di ispirazione, *ubi consistam* e approdo mai definitivo: “Di’, devo viaggiare? Hai lasciato, in qualche luogo,/ una cosa che si tormenta/ e vuole ricongiungersi a te? Devo recarmi in un paese/ che non hai conosciuto, anche se ti era affine/ come l’altra metà dei tuoi sensi?” A ragione Pomarici lo definisce “un pensiero in cammino” che attraversa l’intera Europa – nel nord in Austria, Germania e poi verso la Scandinavia e la Russia, o verso Sud, dalla Francia in Italia e in Spagna fino alla destinazione ultima, la Svizzera Vallese dove vivrà i suoi ultimi cinque anni – per portarlo infine all’ideale incontro, al ricongiungimento spirituale con Friedrich Hölderlin, il poeta a lui forse più affine: “Sostare a noi non è dato, neppure/ al più confidente; dalle immagini/ compiute trabocca lo spirito così d’improvviso/ verso altre ancora incompiute;/ laghi saranno solo nell’eternità. Qui la rinuncia/ è suprema virtù. Dal sentimento conosciuto/ cadere a precipizio al presagito e oltre”. Due considerazioni, a margine del lavoro di traduzione di Ulderico Pomarici: è sempre un punto a favore della poesia – soprattutto se in traduzione – la presenza dell’originale come testo a fronte. L’argomento ‘editoriale’ è, in questo caso, la scelta del carattere: un corpo maggiore avrebbe di certo aiutato nella lettura dei testi. Soddisfacente è invece la proposta di resa in italiano. Sulla traccia di Walter Benjamin funziona la scelta di versioni orientate nella direzione di una lingua capace di “ridestare l’eco dell’originale”. Ulderico Pomarici riesce infatti a calibrare la sua traduzione – anche discostandosi dalle ‘autorevoli’ proposte rilkiane di Leone Traverso e di Giorgio Zampa – in equilibrio tra fedeltà all’originale e conservazione di alcuni passi che, “nella loro ambiguità”, lasciano libertà di interpretazione al lettore.

Vincenzo Salerno

Tito Maccio Paluto, *AULULARIA*, traduzione con finale apocrifo di Roberto Piumini, Torino, Einaudi, 2017

Tra le opere di Plauto l’*Aulularia* è forse quella più famosa. La storia è arcinota e ha dato spunti ad altre celebri commedie della letteratura europea moderna (si pensi, almeno, a *L’Avare* ou *l’École du mensonge*, di Molière). “Ad Euclione,

vecchio avaro, tocca/ una pentola d'oro. Il gran taccagno/ la custodisce in mille modi. Intanto/ un ricco chiede in sposa sua figlia./ Liconide, il nipote di quell'uomo,/ aveva già sedotto la ragazza./ Rapita da un servo di Liconide,/ infine, quella pentola, riappare/ alla festa di nozze, e si festeggia". Così riassume la vicenda il secondo degli *argumenta* che introducono il testo drammatico nella nuova versione di Roberto Piumini. Traduzione in versi – non è nuovo Piumini a rese poetiche, soprattutto dall'inglese, come per i Sonetti di Shakespeare e *Paradise Lost* di John Milton – con un finale apocrifo dello stesso traduttore laddove il testo originale si interrompe. Va subito detto che i versi italiani di Piumini bene rendono tono e situazioni comiche del testo latino. Si prenda, ad esempio, l'equivoco dialogo tra Euclione e Liconide. Il vecchio si lamenta per la pentola con l'oro sottratta, rimproverando il giovane perché crede che sia stato il giovane a commettere il furto. Questi, invece, crede di doversi scusare per il torto da lui commesso: il ratto della figlia. "(Euclione) Non mi piacciono gli uomini che prima/ compiono il male, e poi chiedono scusa./ Tu lo sapevi che non era tua,/ e non avresti dovuto toccarla./ (Liconide) Proprio, perché, invece, l'ho toccata, senza pretesti, adesso, io la chiedo / per possederla sempre". A metà del quinto atto si interrompe l'*Aulularia* scritta da Plauto e da questo punto comincia il finale apocrifo di Piumini. Ci sarà il chiarimento dell'equivoco, la notizia della nascita di un bambino, la restituzione della pentola al legittimo proprietario e l'affrancamento del *servus currens*. La recita dell'epilogo finale – a chiusa della vicenda narrata – spetta al Lare che aveva aperto la commedia. "Eccoli tutti in festa, e quella pentola, così a lungo segreta, seppellita in nascondigli, o in terra come fosse qualcosa di immondo, una vergogna, fra poco tornerà a contenere/ quello per cui è fatta, cibo umano. Quello che conteneva, lo si sa, anche se non si è degli indovini, svanirà molto in fretta: durerà meno del desiderio, e nuove ansie, altre preoccupazioni nasceranno. Per il momento è festa: ancora ride, là nella culla, appena nato il piccolo, e agita le mani, richiedendo, alla giovane madre, il dolce latte". Funziona – per verosimiglianza e poesia – il finale dell'*Aulularia* scritto da Roberto Piumini. Unico rilievo da fare – però non imputabile al traduttore – è la mancanza del testo latino a fronte che, di certo, avrebbe aiutato il lettore ad apprezzare meglio il lavoro di resa in lingua italiana.

Vincenzo Salerno

## SEGNALAZIONI

a cura di Edoardo Zuccato

\* Pasquale Verdicchio ha tradotto per Ekstasis editions (Victoria, Canada) *The Golden Man* di Vivian Lamarque. Versione inglese senza testi italiani.

\* Alessandro Guasoni ha raccolto le sue poesie in genovese 2005-2016 nel bel volume *Turchin*, edito da Zona, con versioni italiane dell'autore.

\* Le edizioni ATi pubblicano, nella collana "Il passo di Efesto – Poesia" curata da Elena Petrassi, *La seconda cicara de tè*, una bellissima raccolta in dialetto veneziano di Andrea Longega con versioni italiane dell'autore. Lo stesso editore ha inaugurato una nuova collana, "Il passo di Efesto – Altre Parole", le cui prime uscite sono il diario poetico naturalistico *Il verde e suoi dintorni* di Annalisa Manstretta e *Le supplici* di Danilo Bramati, originale opera di teatro da camera in prosa e versi.

\* *Pellegrinaggio* di Clara Janés è apparso presso Passigli nell'ottima versione di Valerio Nardoni, con testo a fronte spagnolo.

\* Nella raccolta di Piero Marelli *Carta de vèder*, pubblicata da Lietocolle, segnaliamo una deliziosa versione in dialetto del *Cimitero marin* di Paul Valéry. Sempre di Marelli è una nuova versione in italiano dei *Sonetti a Orfeo* di Rilke, proposti con testo originale a fronte da La Vita Felice.

\* EDB edizioni di Milano pubblica un volumetto con illustrazioni di Massio Dagnino, *Alfabeto Baudelaire*, che contiene dodici versioni di Fresa dai *Fiori del male*.

\* Passigli pubblica *Poesie per Lou e altri versi d'amore* di Guillaume Apollinaire, curato da Fabio Scotto con testi originali a fronte.

\* Presso Le strade bianche di Stampa Alternativa è uscito *Scrivo sempre di te*, una piccola antologia di alcuni sonetti di Shakespeare curata da Sandro Montalto.

\* Edizioni Croce propone *Delitto di una notte buia*, romanzo poliziesco sui generis di Elizabeth Gaskell, tradotto da Mara Barbuni con una bella introduzione di Francesco Marroni.

\* Mondadori manda in libreria un'altra sezione di *Finnegans Wake* di Joyce, nella versione (con testo a fronte e ampio apparato di note) di Enrico Terrinoni e Fabio Pedone.

\* Salani pubblica una nuova antologia di poesie di Emily Dickinson, *Il cuore in libertà*, tradotte con la consueta eleganza da Nicola Gardini. Testo inglese a fronte.

\* Dario Borso ha curato per Einaudi *La sabbia delle urne*, raccolta di Paul Celan del 1947-48 stampata e mai distribuita. Con testo tedesco a fronte e ampi apparati critici.

\* Medusa, nella collana "Rhythmós" diretta da Franco Nasi, propone *Interludi*, oltre 5000 versi di ispirati alla mitologia greca di Karel van de Woesteijne, tradotti e curati da Jean Robaey.

\* Di Alexander Blok è uscito presso Passigli *Nel cielo nero d'Italia*, poesie e prose curate da Marilena Rea.

\* *La natura selvaggia* è il titolo di una raccolta di poesia della bulgara Beloslava Dimitrova tradotta da Emilia Mirazkiyska e Danilo Mandolini pubblicata, nella sola versione italiana, da Arcipelago Itaca.

\* Bella proposta di Ladolfi editore, che pubblica *Il vino dei giorni a venire. Poesie 1971-2016* del turco Tu rul Tanyol, a cura di Nicola Verderame.

\* Paola Cadeddu ha pubblicato presso Franco Angeli un bel saggio, corredato da una ponderata bibliografia, dal titolo *Variazioni sul ritmo*, con riflessioni sulla traduzione italiana del *Cimitero marino* di Valéry, e sulle versioni italiane di Colette, M. Duras e A. Nothomb.

\* Bruno Osimo ha curato per Blonk Editore *Manuale di traduzione di Roman Jakobson*.

\* Nel n. 84 (dic. 2016) della rivista "Atelier" segnaliamo una traduzione di Francesca Benocci da Wordsworth con illustrazioni di Julian Peters e una nota di commento, oltre a un articolo sui poeti neozelandesi contemporanei, sempre della stessa autrice.

\* Il vol. 13/3 (2016) di "Comparative Critical Studies" è dedicato a "Experimental Narratives: From the Novel to Digital Storytelling".

\* Il n. 40 (apr. 2017) di "Poeti e poesia", diretta da Elio Pecora, propone un'articolata scelta di testi di poeti italiani contemporanei, in italiano e in dialetto, oltre a un breve saggio introduttivo di Sotirios Pastakas sulla contemporaneità.

\* Il n. 5 dei "QDR - Quaderni di ricerca" è dedicato a Le competenze dell'italiano, a cura di Natascia Tonelli, con gli interventi, fra gli altri, di Paolo Giovannetti e Luca Cignetti.

\* Nel n. XVIII: 2 (ag. 2016) di "Soglie" segnaliamo alcune versioni di Fausto Ciompi di testi del poeta laureato canadese George Elliott Clarke.

\* Il n. XXVII: 3 (2015) di "Textus" è dedicato a "The Archival Turn in Modern Literature", mentre il n. XXIX: 1 (2016) è dedicato a "At the End of the World. Extreme Places and the British Imagination". Il n. XXIX: 2 (2016) è invece dedicato a "The Uses of Rome in English Renaissance Drama".

*Il numero cinquantasette di  
Testo a fronte  
è stato stampato  
presso Print on Web a Isola del Liri (Fr)  
il venti dicembre duemiladiciassette*