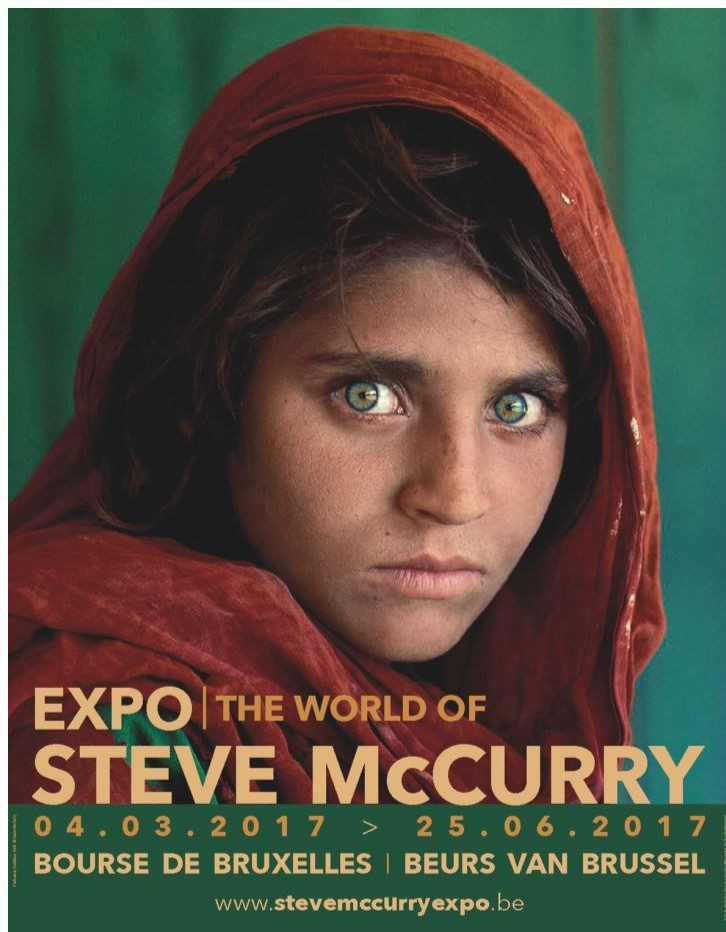


indirizzo e-mail: [DG-T-INTERALIA@ec.europa.eu](mailto:DG-T-INTERALIA@ec.europa.eu)



## Steve McCurry:

il mondo in uno sguardo

### ATTENZIONE

La chiusura della mostra è stata posticipata al

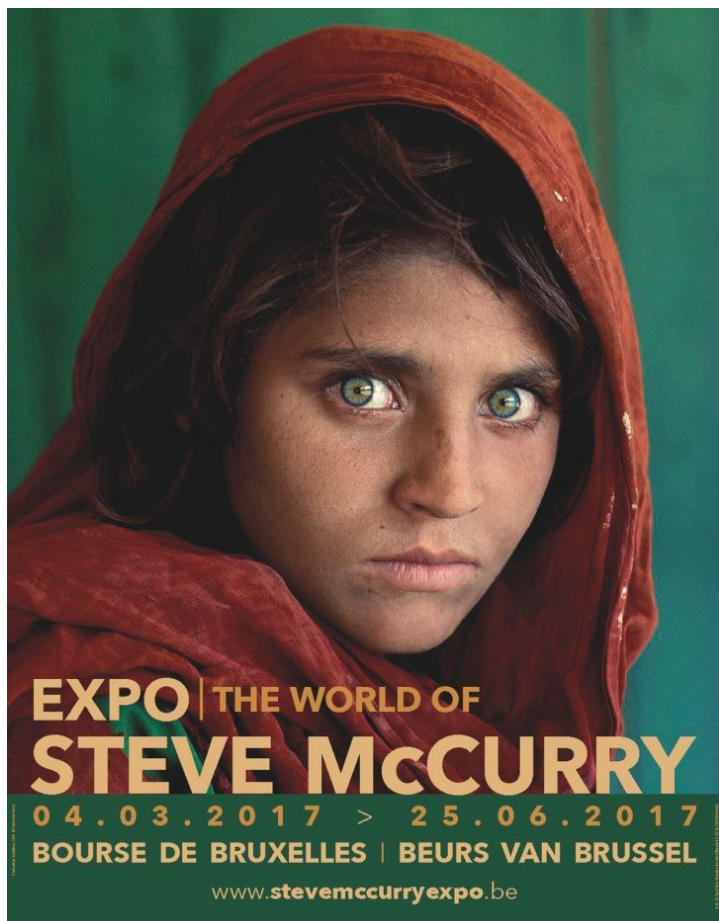
**20 agosto 2017**



### SOMMARIO

		Pag.
<b>CULTURALIA</b>	<b>Steve McCurry: il mondo in uno sguardo</b> (Francesca Nassi)	2
	<b>Evere</b> (Giulia Gigante)	5
	<b>Il secolo lungo</b> (Erika Tutzschky)	8
	<b>Latinorum</b> (Marco Gorini)	12
	<b>Memorie di una interprete</b> (Ottavia Calamita)	15
<b>VIA LIBERA! - 1</b>	<b>Radici italiane in Brasile</b> (Tommaso Besozzi)	17
	<b>Traduzione letteraria? Perché no!</b> (Costanza Ferrari)	20
<b>IL PELO NELL'UOVO - 18</b>	<b>Divagazioni sulla pratica del tradurre</b> (Domenico Cosmai)	22

Comitato di redazione: [G. Gigante](#), [T. Besozzi](#), [O. Calamita](#), [C. Ferrari](#), [M. Gorini](#), [F. Nassi](#), [E. Tutzschky](#)  
 Collaboratori: [D. Cosmai](#)  
 Fotografie: [T. Besozzi](#), [B. Ingrassia](#), [E. Tutzschky](#)  
 Grafica: [O. Maffia](#)



**STEVE  
McCURRY**

**IL MONDO  
IN UNO  
SGUARDO**

Non perdetevi l'occasione, entro il 20 agosto, per fermarvi alla Bourse e immergervi in un'altra realtà: quella della mostra di Steve McCurry, che dall'Italia è approdata a Bruxelles. La curatrice, Biba Giacchetti, che vanta una lunga esperienza di collaborazione con il fotografo, ha scelto 200 immagini che spaziano dall'Afghanistan e dall'India al Tibet e al Sud Est asiatico, dall'Africa alla Russia, dal Libano all'Italia, dagli Stati Uniti all'America centrale e meridionale, frutto di un'attività instancabile di 35 anni di viaggi.

Steve McCurry non ha bisogno di presentazioni: insignito dei principali premi fotografici mondiali, collaboratore di testate diffuse e prestigiose, associa il suo nome fin dagli anni '70 a un genere di fotografia che unisce l'arte alla testimonianza umana, sociale e politica. La mostra mette bene in luce la stretta correlazione tra questi due aspetti: da un lato la ricerca della perfezione artistica, dall'altro la rivelazione degli aspetti più sofferti della condizione umana in angoli dimenticati e tuttavia nevral-

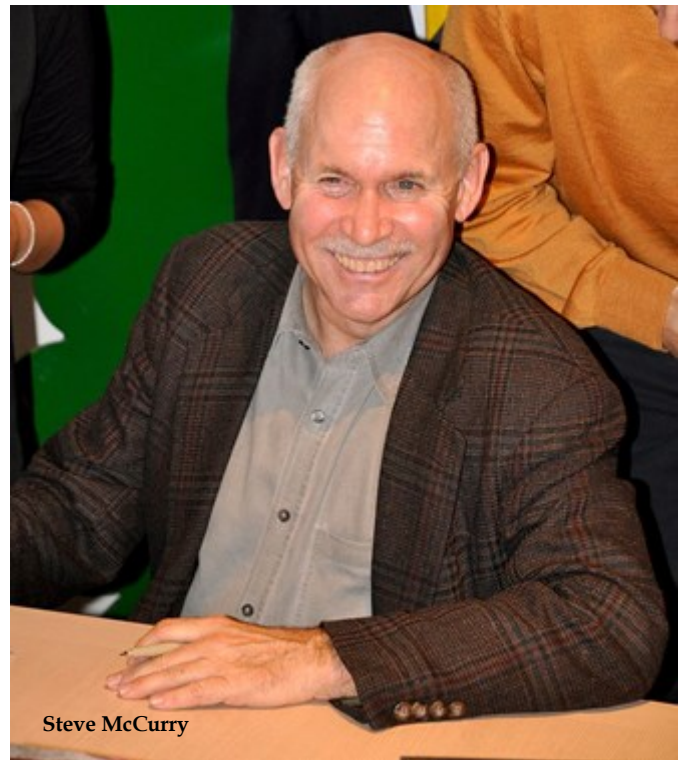
gici del pianeta. A supporto delle immagini viene offerta un'audioguida, la cui particolarità è di mettere in contatto il visitatore direttamente con la voce dell'autore: è proprio McCurry, infatti, che commenta ciascuna delle sue opere, ricostruendone la genesi, l'occasione e lo scenario e dando informazioni sintetiche sul contesto in cui è nata. Apprendiamo così che quella che sembra un'istantanea casuale è stata scattata molto spesso solo grazie a un lungo appostamento dell'autore nel luogo designato, nell'attesa dell'ora, della luce, delle presenze umane o animali desiderate. Talvolta si ha l'impressione, ascoltando le spiegazioni di McCurry, che l'opera d'arte fosse già nella mente dell'autore prima di essere prodotta: il fotografo, da un lato, viene colpito da un luogo e da una situazione che gli suggeriscono la possibilità di ottenere un'immagine interessante, ma dall'altro resta in attesa che questa immagine si concretizzi prima di scattare. È da questa pazienza – considerata da McCurry una qualità fondamentale del fotografo – che nascono figure poetiche e fantastiche come quella del venditore di fiori nel Lago Dal del Kashmir.



A questo proposito è interessante riflettere, secondo quanto suggerisce Biba Giacchetti in un'intervista, sulla concezione diversa della fotografia che prevaleva prima dell'avvento del digitale, quando ogni scatto aveva un costo, una difficoltà e un'imprevedibilità di risultati non paragonabili a quelli odierni. Questo rendeva molto più intensa, da parte del fotografo, la ricerca e l'attesa del momento ideale.

Per i ritratti il lavoro è meno lungo, almeno in apparenza: il soggetto interessa al fotografo per quello che è, nella sua immediatezza umana così legata alla sua condizione, al suo essere nel tempo e nello spazio. Lo stesso McCurry ha dichiarato che per un ritratto non è importante il tempo quanto la relazione che si crea con il soggetto, il contatto che si crea con il suo sguardo. Un caso limite di vera e propria istantanea è la foto di una madre con il suo bambino in braccio immortalata attraverso il finestrino dell'automobile che trasporta il fotografo attraverso una Mumbai travolta dalla pioggia monsonica; un'immagine che l'autore considera un simbolo delle disuguaglianze che caratterizzano da sempre l'umanità.

Ma in generale un ritratto come quelli di McCurry richiede comunque l'esercizio della pazienza, una pazienza ancora più sottile di quella richiesta dai paesaggi perché non si tratta di attendere un cambiamento di luce o il passaggio di un treno, ma che la persona rappresentata si lasci andare con fiducia di fronte all'obiettivo e riveli così la sua anima. È sorprendente come – spesso, si immagina, senza l'ausilio di una lingua comune – McCurry riesca a stabilire una comunicazione profonda con le persone rappresentate. Questa ricerca della profondità, questo affondo nell'anima, rivela una delle convinzioni più spesso ribadite da McCurry, cioè che bisogna mostrare soprattutto ciò che l'umanità ha in comune. Questo quid impalpabile si rivela soprattutto attraverso gli occhi. L'esposizione è per gran parte una grande sfilata di sguardi, che si succedono e si incrociano interpellando il visitatore con un'intensità che lo costringe spesso a soffermarsi e a cercare di scoprirne il segreto contenuto. Non per niente a simbolo dell'opera di McCurry è solitamente scelta, ed è stata scelta anche in questo caso, la celebre icona della ragazza afgana rifugiata in Pakistan pubblicata nel National Geographic, i cui penetranti occhi verdi lasciano immaginare una storia di terrore e di speranza; foto accostata,



Steve McCurry

nella mostra, al ritratto della stessa donna quale è stata ritrovata – si può immaginare quanto provata dalle esperienze vissute – dopo lunghe ricerche, 17 anni dopo.

L'immagine è al contempo nella storia e fuori dalla storia: fuori perché sembra lasciare affiorare delle caratteristiche costanti dell'umanità – il dolore e la gioia, la maternità e la festa, la paura e il gioco –, dentro perché è profondamente radicata, come si è detto, nella situazione geografica e sociale, nella tradizione etnica di ogni singolo personaggio e paesaggio. Nelle tecniche navigatorie tipiche del Sud Est asiatico, l'economia diventa poesia: l'uomo arrampicato su una pertica che pesca con un retino tenendosi in equilibrio sui flutti in Sri Lanka, quello che rema con un piede bilanciandosi su una piroga in Birmania, sono altrettante raffigurazioni della difficile caccia alle risorse e dell'inventività nei trasporti che caratterizzano l'economia preindustriale, e nel contempo assurgono a immagini quasi mitologiche del rapporto tra umanità e natura.

Coerente con questa impostazione è la parte della mostra dedicata alla decennale collaborazione di McCurry al progetto "Tierra", sviluppato da Lavazza a partire dal 2002 in paesi produttori di caffè come Colombia, Honduras, Perù, India, Brasile e Tanzania, e finalizzato a migliorare, ma prima di tutto a met-



tere in luce, le condizioni dei lavoratori: la fotografia serve in questo caso a risalire a monte della grande produzione industriale, alle origini del caffè, alla materialità della sua raccolta e al contesto naturale e umano in cui si colloca.

La drammatica irruzione della storia nell'esistenza umana caratterizza maggiormente le foto più antiche e meno note dell'esposizione: quelle in bianco e nero scattate durante la prima spedizione di McCurry in Afghanistan tra il 1979 e il 1980, quando il giovane reporter era entrato clandestinamente e pericolosamente nel paese accompagnandosi a un gruppo di mujahidin in lotta contro l'invasione sovietica. Nella loro umanità scabra, i combattenti afgani assurgono nelle foto di McCurry a una dimensione di eroismo essenziale e disperato. È quasi palpabile la simpatia e la solidarietà umana che l'americano concepisce allora per la popolazione afgana, e che lo spingerà a tornare più volte in quel paese tormentato nel corso degli anni, seguendo le vicende dei profughi, la distruzione delle città e la crisi di una cultura. Questo è uno degli aspetti che forse colpiscono di più nella mostra: abituati come siamo, negli ultimi tempi, a sentir parlare dei rifugiati come un problema che affligge la nostra oasi europea, difficilmente voltiamo lo sguardo per cogliere il dramma che si consuma in paesi lontani, in cui sfollati e immigrati in fuga dalla guerra si riuniscono a milioni in campi dove passano talvolta la maggior parte della loro vita. In queste folle, ammassate in tende e baracche, le foto di McCurry ci rivelano improvvisamente degli individui, la cui

concretezza potrà difficilmente uscire dalla nostra memoria. Eppure la tragedia non prevale mai sull'uomo: le persone rappresentate sembrano sempre rivelare una inimmaginabile capacità di reazione, una dignità che ha la meglio sulla miseria e sulla sfortuna. E l'autore dimostra una profonda onestà nel suo rispetto per le persone rappresentate e nella sua pietà totalmente priva di indulgenza al vittimismo.

Il dramma – dalla guerra allo tsunami, dalle Torri gemelle agli ospedali, dalla guerra nel Golfo all'estrema miseria indiana – non è però l'unico soggetto delle immagini di McCurry: in molte di esse prevale la meraviglia per la natura, eterna e sempre nuova nelle sue manifestazioni. Lo spettatore è circondato dai colori più sgargianti, che si accostano in modo talvolta sorprendente nei paesaggi, negli abiti, nei volti. Non per niente McCurry ha attribuito al potere del colore un ruolo perfino nella concezione religiosa asiatica. Il grigiore della nostra vita quotidiana in una grande città europea sembra un lontano ricordo: la nostra immaginazione si apre a un mondo completamente diverso, le cui luci e i cui colori ci colpiscono per la loro nettezza.

Fra le tante retrospettive di McCurry, questa si caratterizza anche per la peculiare scenografia di Peter Bottazzi, in parte già sperimentata nella mostra alla Reggia di Venaria del 2016 e nel Palazzo reale di Monza, edifici storici in cui le foto non si potevano appendere ai muri: le opere sono riprodotte su pannelli di tessuto sottili come veli che creano una sorta di labirinto, nel quale il visitatore si aggira – e si perde – come, appunto, in un mondo a sé stante. La mostra non ha un vero e proprio percorso, ma è concepita per lasciar libero il visitatore di vagare e tornare sui suoi passi, di incrociare nel suo raggio visivo figure tra loro contrastanti per soggetto, epoca, paese. L'allestimento accentua così il senso di spaesamento e l'immersione in un turbinio di immagini, sguardi e colori che allontana dalla realtà quotidiana per proiettarci in un'altra realtà, non meno autentica ma più vasta e profonda.

## THE WORLD OF STEVE MCCURRY

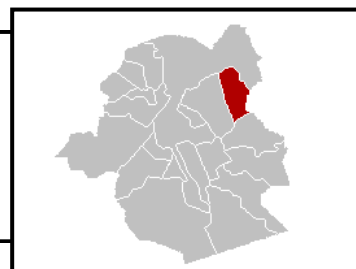
la Bourse de Bruxelles  
4 marzo-20 agosto 2017  
[www.stevemccurryexpo.be](http://www.stevemccurryexpo.be)



*Francesca Nassi*



## EVERE



Per un tiro mancino del Fato (non mi addentro volontariamente in considerazioni politico-amministrative) qualche centinaio di traduttori provenienti da un ventaglio di paesi sparsi per l'Europa si sono trovati a incrociare quotidianamente i loro destini sul suolo di ... Evere.

(Quasi) nessuno aveva mai sentito nominare prima questo comune un tempo a vocazione rurale e ora convertito in quartiere dormitorio con qualche velleità da centro commerciale. Rovesciando la prospettiva si può provare a immaginare l'impatto su un comune sonnolento e periferico di una strada come la rue de Genève, trasformata quasi all'improvviso in una babele linguistica.



Foto di Bruno Ingrassia



Le origini del toponimo (anticamente Everna) restano oscure, anche se vi sono diverse ipotesi che rimandano al celtico o al francone. Nel suo passato agricolo, durato fino alla fine della seconda guerra mondiale, Evere era rinomata per la sua produzione di indivia (*chicon/witloof*) cui è stato dedicato addirittura un museo attualmente chiuso.

Nel comune risiede una folta comunità di stranieri (circa il 20% del totale della popolazione); al primo posto vi sono gli italiani, seguiti dai marocchini e dai francesi. Questo fa sì che tra le sue vie sostanzialmente anonime si aggirino come marziani persone provenienti da altri mondi. Per anni, andando al lavoro, ho incontrato l'ex bidello del mio liceo napoletano che procedeva incerto lungo il Boulevard Leopold.



Foto di Bruno Ingrassia

Sulla rue de Genève s'incrocia spesso un anziano marinaio della flotta sovietica che trascina un paio di buste con la spesa del Carrefour. I suoi occhi color azzurro oltremare sembrano persi nel vuoto e solo il berretto della divisa, sopravvissuto al crollo dell'ideologia, resta a consolarlo.

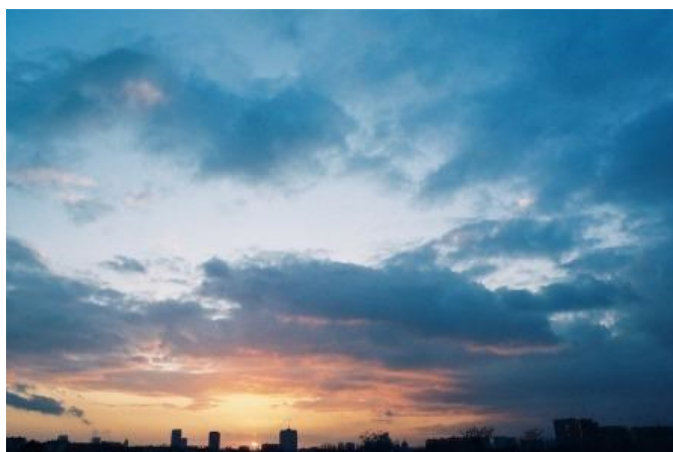


Foto di Bruno Ingrassia

Nei pressi della scuola comunale non è raro vedere un ragazzino africano che accompagna i fratelli a scuola. Ha lo sguardo concentrato mentre rad-drizza la cartella di uno di loro e pulisce il moccio a un altro. È un bambino anche lui, ma ha una serietà adulta e la vista laterale di chi è abituato a stare sempre in guardia.

Tutti questi frammenti di vita incontrati per caso danno un senso nuovo al luogo in cui trascorriamo, volenti o nolenti, tante ore.



## UNA CURIOSITÀ

Forse non tutti sanno che la rue de Genève era una delle mete balneari più ambite di Bruxelles. A partire dagli anni Trenta ospitava Solarium, una splendida piscina all'aperto immersa nel verde con acqua riscaldata, che fece furore tra i brussellesi. Ciò non le impedì di essere distrutta nel 1974, quando impazzava la "brussellizzazione", a seguito dell'apertura della piscina Triton.



## QUALCHE INFORMAZIONE UTILE

A Evere si trova il Museo del Mulino e dell'alimentazione, unico nel suo genere, ospitato in un Mulino costruito nella prima metà dell'Ottocento.



Il comune dispone di due biblioteche ("Romain Rolland" per i francofoni e "Herman Teirlinck" i neerlandofoni), un centro culturale "Entrela", che organizza numerose iniziative tra cui una passeggiata con un cantastorie "Mémoires d'outretemps" e un centro culturale della comunità fiamminga "Everna".

'Biennale d'art naïf'  
12 agosto - 9 settembre 2017



'Atelier de calligraphie latine'  
4 e 11 luglio 2017

Giulia Gigante

## IL SECOLO LUNGO O le parole del barocco



enunciato all'inizio dell'anno scolastico: *l'histoire n'est pas un saucisson*.

Dopo anni di ascolto matto e disperatissimo, selettivo, ripetitivo, esclusivo per non direi monomaniacale, il barocco mi esprime tutta la sua modernità storica, artistica e politica. La sua espressione musicale rende meglio di ogni altro elemento la specificità dei paesi che lo creano e lo nutrono. La sua forza reca in sé i germogli della storia che sfocerà pienamente nel diciannovesimo secolo.

Una forza creativa, espressiva, a volte mistica, a volte fisica, ma sempre intimamente legata alle potenze politiche e religiose del luogo in cui fiorisce, con le caratteristiche precipue di un'Europa *in fieri* e in movimento. Si lascia al musicista la scelta degli ornamenti e delle infioresciture, lo spartito è solo un canovaccio. Un *pan-ta rei*, insomma.

Il musicista barocco come antesignano dello studente Erasmus. L'enciclopedia della musica barocca che mi accompagna nell'ascolto si divide per paesi: i nomi dei compositori sono ordinati secondo il paese in cui hanno lavorato che quindi non sono necessariamente i loro luoghi di nascita. La musica si nutre di ogni apporto specifico e questi messaggeri di bellezza intrecciano

Il titolo rende omaggio allo storico Hobsbawm che, pur in netto contrasto ideologico con il mio molto alsaziano e cattolico insegnante di storia delle superiori, ha sancito il principio da questi

legami sottili, sono spesso ricchi e famosi, a volte vagabondi di corte in corte, a volte stanziali fino alla morte dopo essere stati nominati *Kapellmeister*. A questo proposito interessantissime (e ruffianissime) le dediche al mecenate coronato sulla copertina delle edizioni.

L'aspetto straordinario di questa modernità matematica è l'essere cerniera fra un medioevo lungo e oscuro e la nuova Europa della circolazione delle idee, degli imperi e dei confini fluidi. Un'epoca tutt'altro che tranquilla, fra guerre dei 30 e dei 100 anni. I confini non sono mai stati chiusi agli scambi e le popolazioni si mescolano da sempre con i loro bagagli culturali.

Durante la transizione dal buio alla luce le parole del barocco girano per il continente e si conquistano una nicchia destinata a durare. Con un aspetto che non sarebbe dispiaciuto a Marx: in questo momento lungo e sofferto che a mio sommo avviso va dalla Riforma alle rivoluzioni *tout court* si assiste alla nobilitazione delle danze popolari che entrano a far parte a pieno titolo della grande musica colta. Quasi un'epitome dell'anarchismo, questo secolo lungo di sperimentazioni coraggiose, variegata, creative e sbrigiate.

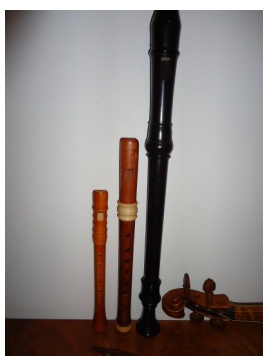
Danze come l'allemanda (inutile specificare), la giga (inglese ma il termine viene dal francese *gigue*, derivato però da radice germanica, indica anche una specie di viola, lo agganciamo a *geige*?),

la passacaglia o passagalli (dal francese *passacaille*, che deriva dallo spagnolo *pasar la calle*, un riferimento ai



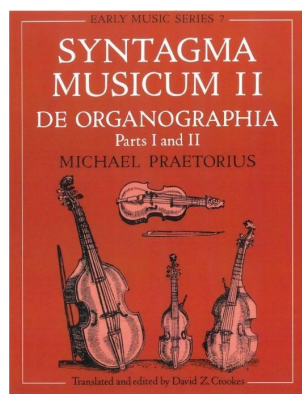


musicisti girovaghi), la sarabanda (*zarabanda* in spagnolo ma con radici arabe o persiane, ritenuta danza oscena) e la pavana (italiana, da Padova) arrivano da tutta Europa ed entrano a far parte costitutiva ed essenziale della sonata, meravigliosa espressione assieme al concerto grosso dei componimenti tipici del periodo. Essendo l'ortografia fluida, possono essere indicate con le varianti più dissimili.



Diffuse ancora sono la gagliarda (o *gallarda*, illuminante quanto all'origine), le francesi *bransle* (movimento, in senso originario), *courante* (passata poi a sinonimo di danza oscena) e *ronde* (ovvio) e l'italiano *passamezzo*/passamezzo (che in inglese darà *passymasure*). Alcune non avranno la dignità di entrare a corte e si estingueranno o resisteranno ancora un po' nelle danze popolari. Altre sapranno evolversi ed entrare a far parte a pieno titolo di una sonata. Non è infrequente scoprire che il rumoroso mondo del *metal* e del *rock* saccheggia il barocco da decenni.

Proprio come gli strumenti. Uno in particolare merita tutta la mia attenzione e anche un pochino di affetto, perché no. Linguisticamente e storicamente interessante, signore e signori vi presento il cromorno. Dal tedesco *Krummhorn*, darà il francese *chromorne* e l'inglese *crumhorn*. I francesi lo chiameranno anche *tournebout* e gli italiani *storto*. Strumento rumoroso, nasale, dalla scarsa e insoddisfacente estensione, limitata al massimo a una decima, ossia molto meno di un flauto dolce. La sua doppia ancia incapsulata (stratagemma per non rompere l'ancia durante le parate cittadine) non permette di soffiare con forza per raggiungere l'ottava superiore. Si può ammirarne un *consort* ossia un insieme coerente composto da soprano, alto, tenore e basso, in quel paradiso che è il MIM. Farà la stessa ingloriosa fine dell'altra ancia doppia dapprima incapsulata e poi esposta che è quella bizzar-



ria della fisica nota in italiano come *cervellato*, *cervelas* in francese e *sausage bassoon* o *ranket* in inglese nonché *rackett* in tedesco. Anche la *dulzaina*, *douçaine* o *dulzian*, questa chiaramente delicata dal punto di vista acustico, possedeva una doppia ancia incapsulata. A onor del vero le ance doppie sono ancora usatissime nella musica popolare di tutti i paesi. Loro progenitore è il *duduk* armeno.

Il cromorno a sua volta ci porta a fare la conoscenza del signor Tielman Susato, tedesco di Soest, che ad Anversa aprirà una fortunata casa editrice musicale, chiamata "Sotto il segno del cromorno". Non solo editore ma prolifico musicista, la sua raccolta principale, risalente

al 1551, è intitolata *Danserye* e contiene tutti i tipi di danze che abbiamo evocato in precedenza. Raccoglie l'Europa in musica. In effetti, la grande aria di libertà che prelude al secolo lungo non imponeva mai gli strumenti con cui riprodurre le musiche stampate, ma si limitava a definire una voce soprano o alto (viola, violino, flauto, cromorno, ecc.) con un basso continuo (spinetta, viola da gamba, organo positivo), lasciando ai musicisti l'estro di suonare con ciò che preferivano o piuttosto con quanto avevano a disposizione. L'ottimo Michael Praetorius, compositore della raccolta *Terpsichore musarum*, compila il *Syntagma musicum, de organographia*, una raccolta tecnicamente documentata degli strumenti in uso allora. Ad oggi è l'unica opera che passa in rassegna e permette di ricostruire fedelmente questi elementi dimenticati. A lui si deve l'unico brano scritto esplicitamente per un *consort* di cromorni, la "paduana á quatro". Libera la scelta degli strumenti, libera l'esecuzione: il musicista può ornare e infiorettare a piacimento.



9

Il barocco eclisserà i vecchi strumenti rinascimentali derivati dal medioevo nonché dagli arabi e dai persiani (ud e rebeq, qui liuto e viola). Prima di tutto perché il progresso tecnico consente la costruzione di strumenti ben più stabili e ampi sotto il profilo del suono e in secondo luogo l'evoluzione di un gusto sempre più raffinato, specie a corte, porterà a una rapida evoluzione degli strumenti e dei generi. In questo periodo il violino e la viola da gamba si sfideranno, con sostenitori e detrattori. Sappiamo che alla fine ha vinto il violino ma da qualche anno gli strumenti barocchi si stanno riprendendo lo spazio che meritano, spalleggiati da alacri lavori musicologici che ci fanno riscoprire compositori e capolavori dimenticati. Polemica sterile peraltro, perché uno strumento è perfettamente adeguato alla musica per cui è stato creato, ovvero per il suo tempo.

Incontriamo poi compositori che spesso si distinguono per essere stati essi stessi virtuosi del violino. Questi personaggi hanno tutto il mio amore ma anche tutto il



odio: hanno composto innanzitutto per se stessi. E sono maledettamente difficili da suonare. Qualche nome? Biber, Westhoff, Walther. Il primo, moravo di Kroměříž (Kremsier, altrimenti esaurisco subito i diacritici), a Salisburgo scrive la raccolta delle sonate del rosario che si conclude con una passacaglia che tecnicamente non c'entra nulla. La prima sonata per violino è canonica, le altre sono tutte in *scordatura*. Questo diabolico stratagemma contempla un'accordatura un semitono più bassa o più alta anche su più di una corda per ottenere effetti e accordi in doppia o tripla nota altrimenti impossibili. Nella sonata dedicata alla resurrezione le corde di mezzo sono incrociate prima del ponticello, in una chiara simbologia mistica. Questa

bellissima e complessa opera, ancora oggi modernissima, è stata tuttavia criticata all'epoca: alla corte degli Asburgo era ritenuta eccessivamente sensuale e non in linea con la *via crucis* di nostro signore... Ma devo inserirlo, non posso esimermi dal ricordare il piranese Tartini, cui è dedicato il conservatorio di Trieste, ovviamente.

Il grande barocco è tedesco, in una miriade di staterelli più o meno importanti e grandi, ma con principi mecenati che hanno permesso lo sviluppo di una musica di corte che trova a Dresda la sua massima espressione.

Il grande barocco è italiano, Venezia e Napoli sono teatri magnifici e assai diversi, mentre le piccole corti annoverano anche compositori di fede mosaica, come Salomone Rossi a Mantova che compone su temi ebraici.

Il grande barocco è francese, il re Sole porterà all'apogeo della raffinatezza una tradizione musicale iniziata sotto san Luigi, è musica di corte elegante e sofisticata, che saccheggia il repertorio mitologico ellenico.

Ma il resto dell'Europa che fa, guarda? La Spagna e il Portogallo si dedicheranno all'espulsione dei loro sefarditi, faranno molta musica sacra, anche un tantino noiosa, e poi andranno a conquistare le ricchezze del Nuovo mondo. Proprio in Messico fiorirà una tradizione musicale tardo-barocca di stampo religioso ancora oggi curata e usata perfino nel recupero sociale di minoranze maltrattate dal colonialismo.

Chi guarda l'oceano parte alla conquista di diverse Indie: il barocco inglese è garbato e posato. Introspettivo e delicato, molto anglicano, con un grande spazio per il liuto e la spinetta, nella variante locale *bentside*.

La Svezia crea poco, ma la regina Cristina invita a corte musicisti tedeschi e italiani. L'infelice Islanda non viene avvertita né dai norvegesi, né dai danesi, della nuova liturgia protestante e continua nella sua produzione vocale (perché nell'umidità gli strumenti marciscono) medievale e pagana, ancor oggi vivace. Un vescovo vieterà la versione nordica dei bacchanali, detta *viki-vaki*, perché eccessivamente licenziosa. Questo porterà anche a un divieto della musica in pubblico per un po' di tempo e di conseguenza a un controllo delle nascite in una terra dalle scarse risorse. Il grande nord resta fuori ma è solo un arrivederci al secolo dei nazionalismi.

E a est? Ivan il terribile aveva altro da fare, si sa. Quando la Russia sarà una potenza, il barocco non sarà altro che un ricordo. E la Polonia, che era pur sempre un



granducato prima di finire a fare il puzzle? Aveva iniziato bene, con composizioni interessanti, spesso di musica sacra (Mielczewski o Zielenski) o per il liuto. Nella musica profana si sentono le ariose influenze italiane e le permanenze della musica popolare locale. Poi la Storia ha deciso in un altro senso. Ma cosa succede a est e a sud di Vienna, in Ungheria e nei Balcani, prima di arrivare al quarto impero che ancora oggi riesce a infastidire l'Europa? Resta il mistero della via della seta e lo sguardo si volge a levante.

Le mie ricerche mi portano a comprare diversi CD, tra cui il *Codex Cajoni*. Come dicevo, si produce poco, ma la musica è molto amata dalla piccola nobiltà magiara. Dove non si produce, si importa, si copia e si compila, quindi fioriscono i codici, spesso ancora manoscritti, dove convivono brillanti sonate italiane e tedesche che si dividono le pagine con danze popolari locali. Il *Codex Cajoni* è stato compilato da tale Ioan Caian, prete transilvano di lingua romena, come precisa nella raccolta. Si firma anche Janos Kajon o Johannes Caioni e non esita a definirsi fieramente romeno (*sînt vlach*). Una registrazione propone una selezione dal sottotitolo "Una giornata di nozze in Transilvania". Interessante è qui il brano *Chorea polonica*, che di polacco non ha nulla ma il termine *polonicus* all'epoca e in molte regioni anche occidentali indicava un esotismo ricercato o quanto meno qualsiasi elemento forestiero. Il brano è in realtà molto turcheggiante prima ancora di ricordare una *czarda*. Per noi è linguisticamente interessante il

brano *Dádé Zingaricum*, le cui parole sono un'onomatopeica imitazione di romeno, ungherese e romani: non significano nulla, ma imitano i suoni delle lingue della regione e si prestano a un'interpretazione volendo grottesca.

La Turchia è sì un nemico per lungo tempo ma le sue influenze culturali sono innegabili. Ed ecco un'altra parola della musica. Nel periodo della marcia turca di Mozart, si comporranno diversi brani intitolati *alla turcesca* o *turcaria*. Agli inizi del XIX secolo si produrrà un pianoforte con un numero esagerato di pedali, fra cui uno che azionava un grappolo di campanelle, tratto tipico delle marce militari ottomane. Ma questa è già un'epoca più tarda, in cui la Turchia non ha conquistato Vienna, i confini militari dell'impero sono una zona meno tetra, l'Europa si appresta a spartirsi il mondo e il poeta Byron va a morire ingloriosamente ma romanticamente in Grecia. Entra in scena il nazionalismo.

Ecco spiegato, come sostiene un musicologo, perché le periferie del continente non hanno vissuto il barocco nella sua massima espressione: logicamente chi passa il tempo a fare la fame o con una spada in mano non prende il calamo per comporre. Nel momento in cui la Turchia non è più il pericolo che ha rappresentato per mezzo millennio, si può pensare a comporre esorcizzando il passato con campanelle e scale orientaleggianti.

Ma da secoli un popolo attraversa il vecchio continente e ruba la musica per fonderla in modo originale e sempre in grado di rinnovarsi in tutto il mondo. Senza clamori, con gli strumenti a disposizione nel paese in cui vive, con parole o senza. Questo popolo vedrà il suo illuminismo e la sua riforma, più tardi ma non per questo meno profondi, grazie a un certo signor Mendelssohn, nonno del romantico Felix.

La musica ha unito l'Europa da molto prima del trattato di Roma. Forverts, in yiddish! Buon anniversario!

## Invito all'ascolto:

HIF Biber, Le sonate dei misteri o Sonate del rosario

Michael Praetorius, Terpsichore musarum

Tielman Susato, Danserye

Codex Caioni

MIM: Musée des instruments musicaux, [www.mim.be](http://www.mim.be)

*Erika Tutzschky*



## *Che farsene del latinorum?*

Ancora oggi, quando pensiamo a un avvocato che non vuol farsi capire e si esprime in modo criptico ci viene in mente la frase stizzita di Renzo nei *Promessi sposi* che, frastornato dalle frasi pronunciate prima dal dottor Azeccagarbugli e poi dagli altri personaggi che lo volevano convincere a rinunciare al matrimonio con Lucia, sbottò nella famosa frase: "Che vuol ch'io faccia del suo latinorum?"

Il giurista descritto da Manzoni aveva snocciolato una serie di brocardi latini incomprensibili per evitare di dire a Renzo la sincera verità e cioè che: ... quel matrimonio non s'aveva da fare ... Ricordando questo episodio tratto dal romanzo italiano più noto mi è tornato in mente quell'avvocato che mi capitò di vedere all'opera all'inizio della mia pratica forense. Durante un'udienza tenutasi al Tribunale civile di Roma prete-



se dal collega di controparte la traduzione di tutte le espressioni latine delle quali l'avvocato avversario aveva "infarcito" la sua comparsa (dall'inizio con "*de facto*" e "*de iure*" fino all'immane e in effetti insignificante "postilla" finale "*salvis juribus*"), aggiungendo davanti al giudice e ad altri colleghi piuttosto divertiti che lui, a differenza della maggior parte dei giuristi italiani diplomati al liceo classico, aveva preso il diploma di ragioneria prima di iscriversi alla facoltà di giurisprudenza e perciò non aveva mai studiato latino. Comunque, è il caso di dire, *Obiter dictum* (per inciso), va ricordato che secondo l'ipotesi più accreditata, il termine brocardo (che indica la definizione di principi chiamati *generalia*) deriva dal nome del canonista Burchardus (detto dagli italiani e dai francesi *Brocard*) vescovo di Worms, autore dei 20 volumi di *Regulae Ecclesiasticae*; in questa raccolta si trova una serie di locuzioni latine di carattere giuridico (cosiddette *Brocardica*) che ben presto divennero le espressioni più usate dai giuristi di tutta Europa. A dire la verità, le espressioni perlopiù riprese dal diritto romano avevano lo scopo di sintetizzare le varie fattispecie giuridiche per poter individuare immediatamente il tipo di situazione (dal punto di vista giu-

ridico); quindi lo scopo primario era quello di semplificare la vita dei giuristi, piuttosto che di complicarla. In ogni caso, il diritto continentale (civil law) deriva dal diritto romano e dal Codice di Giustiniano e il relativo modello di ordinamento giuridico influenza ancora oggi i sistemi di riferimento di moltissimi Stati in tutto il mondo.

Tornando alla contemporaneità, circa dieci anni fa frequentai a Cambridge un corso di "Business law " durante il quale la docente, un'avvocata inglese, ci spiegò che l'allora premier Tony Blair stava pensando di tagliare i fondi alle università inglesi per i corsi di latino e aveva incoraggiato i giudici a considerare nulle le clausole contrattuali basate su brocardi latini quali *rebus sic stantibus* (ferma restando questa situazione), *caveat emptor* (chi acquista stia attento) ecc.: tutte espressioni che rendevano difficile l'interpretazione dei contratti, spesso stipulati da commercianti o uomini d'affari che hanno scarsa dimestichezza con il latino. Naturalmente gli avvocati inglesi organizzarono immediatamente una forma di protesta molto energica per opporsi alla "pulizia terminologica" (perlomeno un po' inquietante) proposta da Blair. In ogni caso, anche nel libro fornitoci all'inizio del corso dall'università di Cambridge si potevano trovare diverse massime latine tra le "word combinations" (*collocations*), prima fra tutte la "bone fide". E qui va ricordata la locuzione che cade a pennello per questo articolo: "*Bona fidei non congruit de apicibus iuris disputare*" (non risponde a buona fede il cavillare sulle sottigliezze del diritto). E proprio in... buona fede cadde l'avvocata inglese che davanti a me e ad altri due colleghi si avventurò nella lettura di quest'ultima espressione (appunto: bone fide) pronunciando in modo impacciato e con accento decisamente "british"... "*boina faidgei*"... tra gli sghignazzi spietati degli altri due allievi (uno tedesco e l'altro polacco) e il mio sorriso appena accennato per evitare di infierire.

E in Italia i brocardi latini sono ancora di moda? O sono stati eliminati dal gergo legale, forse sulla scia del fastidio mostrato dall'avvocato 'ragioniere' che si era inalberato in presenza del "latinorum"? Un (ex) collega, che attualmente esercita per l'Avvocatura dello Stato, mi ha confermato che i giuristi italiani si affidano ancora adesso alle espressioni latine che ho già ricordato e che affollano tuttora i manuali di diritto universitari e soprattutto le sentenze dei giudici in genere, in particolare le pronunce emesse dalla Corte di cassazione.

Tra le questioni del diritto penale ancora oggi più dibattute resta ad esempio l'"*ignorantia legis (iuris) neminem excusat*" (l'ignoranza della legge non è una scusante) che impedisce a chiunque di potersi schermire dietro la mancata consapevolezza di un divieto. Oppure il *favor rei* che consente, anzi direi obbliga, il giudice a interpretare la legge nella maniera più favorevole all'autore di un reato. E ancora "*in dubio pro reo*": nel dubbio si deve giudicare in favore dell'imputato, locuzione dalla quale deriva il "ragionevole dubbio" che permette a tanti avvocati di

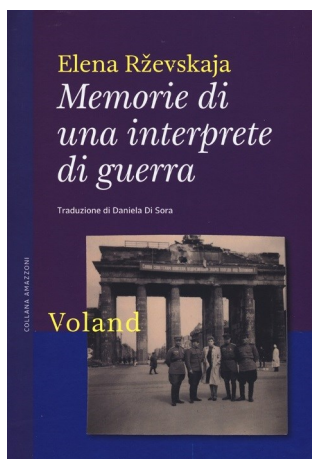
"salvare" gli imputati da condanne pesanti e non solo in Italia ma in genere nel mondo occidentale, così come il *ne bis in idem* che serve in Italia e non solo (basti pensare agli Stati Uniti) per definire il divieto di sottoporre per due volte una persona a un processo penale per le stesse accuse.

Più in particolare, ripensando alla nostra comune esperienza di avvocati civilisti, abbiamo ricordato lo svolgimento di un procedimento sommario durante il quale mi capitò di chiedere un provvedimento urgente, in via cautelare, *ex articolo 700* del codice di procedura civile. Si tratta di un istituto processuale le cui fasi sono scandite da una fitta serie di locuzioni latine (inevitabilmente usate ancora oggi) e riprese ovviamente dal diritto romano. Infatti, in quell'occasione il procedimento si svolse *inaudita altera parte* (cioè senza che la controparte fosse presente all'udienza per poter ribattere alle mie tesi) e *ante causam* (cioè prima dello svolgimento del procedimento ordinario nel quale si esamina il merito della controversia e si arriva alla sentenza definitiva).

Inoltre, il mio ricorso, per poter essere accolto, doveva rispondere ai requisiti che vengono enunciati in qualsiasi manuale di procedura civile, vale a dire il *periculum in mora* (cioè la necessità di dimostrare che il provvedimento avrebbe scongiurato un pericolo imminente sul ricorrente, in attesa della definizione del procedimento ordinario) e soprattutto l'arcinoto *fumus boni iuris* (il fumo del buon diritto, cioè la fondatezza della domanda che emerge a un primo esame sommario della controversia).

Nel caso di specie si trattava di una signora (da me rappresentata in giudizio) che viveva in un appartamento al primo piano di un edificio e che si lamentava dell'apertura di una rosticceria-friggitoria al pianterreno. Secondo la mia assistita, il gestore della rosticceria utilizzava per le sue frittiture un olio talmente scadente da immettere un fumo pestilenziale nell'appartamento al primo piano appena venivano aperte le finestre soprastanti il negozio (era insomma un classico caso di *immissio in alienum*, cioè immissione nel fondo altrui). Nel mio ricorso chiesi al Tribunale di ordinare la chiusura immediata della rosticceria-friggitoria, sostenendo che le immissioni di fumo (e quindi di odori) avevano reso impossibile la vita della mia cliente. Appena entrato nell'aula dove si teneva l'udienza in camera di consiglio (cioè *inaudita altera parte*), il giudice incaricato di trattare la mia causa mi chiese immediatamente con un atteggiamento vagamente ironico: "Avvocato, ma qui... il *fumus* sussiste veramente?" Naturalmente risposi senza esitazione: "Sussiste eccome, signor giudice, sotto tutti i punti di vista... e anche dell'olfatto".





## **Memorie di una interprete di guerra**

**tra antonomasia e nome parlante**

È passato più di un anno e mezzo dal Pisa Book Festival 2015, quando la traduttrice Daniela Di Sora ha presentato *Memorie di una interprete di guerra* di Elena Rževskaja, edito da Voland nella collana Amazzoni, e questo libro continua a sorprendere, come se avesse ancora qualcosa da svelare, a più di settant'anni dalla fine della Grande guerra patriottica (così i russi sono soliti indicare la resistenza all'invasione nazista). Su suggerimento di Martina Facchini, fine conoscitrice della letteratura russa contemporanea, accedo alla scrittura di Elena Rževskaja, la donna che conobbe la lingua del nemico nazista e che definisce la sua partecipazione alla guerra come un "viaggio sentimentale" che ha inizio nel 1941 alla fabbrica di orologi riconvertita di Mosca, passa per il bunker di Hitler a Berlino nel 1945 e si conclude a Mosca nel 1974, ai funerali del maresciallo Žukov.



La narrazione sul fronte orientale e il presunto mistero svelato sulla morte di Hitler non costituiscono l'unica cifra di questo libro. Le *Memorie* sono considerate un poderoso e a tratti confuso volume di testimonianza storica volto a chiudere il cerchio sulla morte di Hitler e a demistificare l'aura di segretezza sui resti del dittatore nazista. In realtà, un punto di forza minore ma adamantino di quest'opera sta anche nel cognome ("фамилия" in russo) della sua autrice, o meglio nella parola che la stessa autrice sceglie per indicare la sua "famiglia".

Elena Moiseeva Rževskaja, nata Kagan, confessa: "Lo pseudonimo Rževskaja l'ho scelto dal nome della città di Ržev [...]. Il museo locale, la redazione del giornale, la radio, le associazioni per il turismo spedivano a me il materiale che ricevevano, perché le voci, gli avvenimenti, il destino della città nel periodo della guerra non venissero dimenticati". Sempre con le sue parole: "Siamo a Ržev, è il 3 marzo del 1943. La torre idrica tutta sfioracchiata svetta bizzarramente sul resto, avanzi di edifici anneriti, coperti di neve. Nient'altro. È questa Ržev?" Nella più semplice delle domande Elena riesce a condensare tutta la tragicità di un assedio durato diciassette mesi: dei 56 000 abitanti, il giorno della liberazione ne furono trovati 150, dei 5 443 edifici ne rimasero in piedi 297, una

città rasa al suolo. Non può essere solo uno pseudonimo. Rževskaja è il potere evocativo della parola: l'autrice, scegliendo di chiamarsi "ržervese" (abitante di Ržev / proveniente da Ržev / di Ržev), im-persona quanto è accaduto a Ržev e, dalle pagine di un volume a vocazione testimoniale, la tragedia di Ržev diventa simbolo di tutte le tragedie della seconda guerra mondiale.

Ancora l'autrice: *"Quando ci si accinge a scrivere di cose che si sono vissute, costringiamo spesso la memoria ad una certa coerenza. Ma questa non è una sua caratteristica. La memoria vive di punti, di associazioni, di odori, di rimandi, di dolore".* Ed è proprio a causa della "tortuosa strada" della memoria dell'interprete militare, dove "ogni metro è stato lastricato dal martirio" che non si può e non si deve ridurre il coronimo a vezzo dell'autrice: semplificarne la portata semantica significherebbe non apprezzare a pieno la capacità narrativa di Elena, né la sua funzione di "interprete" in una storia e di una storia dolorosa e scomoda. Se è pur vero che attraverso i suoi diari Rževskaja prova a ricostruire alcune delle vicende più tragiche del XX secolo, il "nome parlante" dell'autrice aumenta il potenziale narrativo di questo libro, permettendole di evocare situazioni reali, richiamare alla mente dati di vita vissuta ed enfatizzare informazioni storico-cronachistiche. La scelta di definirsi "una di Ržev" tramite lo pseudonimo Rževskaja manifesta il suo appartenere a questa comunità: Elena diventa così anche vittima e attrice, non più solo voce narrante.



Basta dare un'occhiata alla produzione letteraria di Rževskaja per capire come questa donna abbia dedicato alla guerra "inesauribile" non solo la sua giovinezza, ma anche gli anni del dopoguerra, ricostruendo e raccontando quanto da lei visto e vissuto durante il secondo conflitto mondiale: nel 1961 pubblica la sua storia nel libro *Весна в шинели* (primavera col pastrano addosso); scrive poi *Берлин, май 1945* (Berlino, maggio 1945), pubblicato in italiano con il titolo *La fine di Hitler fuori dal mito e dal romanzo giallo* (1965). E proprio *Берлин, май 1945* - nella sua ultima pubblicazione riadattata per la traduzione e per la circolazione all'estero (così si legge sul sito dell'agenzia letteraria Elkost) - costituisce la parte centrale delle *Memorie*, cui sono aggiunti scritti successivi come la conversazione con il maresciallo Žukov, le lettere di Škaravskij, il racconto-diario *Un rombo lontano* e un inserto fotografico di immagini d'epoca di proprietà dell'autrice.

Decorata della medaglia d'oro dell'Unione degli scrittori russi nel 1987 e insignita del premio Sacharov nel 1996, oggi Elena ha 92 anni, vive a Mosca e ha ancora qualcosa da raccontare al mondo.

**Ottavia Calamita**



# Radici italiane in Brasile: Candido Portinari

Tre pittori brasiliani del Novecento mi sono particolarmente cari: Lasar Segall, Alfredo Volpi e Candido Portinari. Il primo, ebreo lituano emigrato in Brasile in età adulta; il secondo, nato a Lucca e giunto a São Paulo con la famiglia meno di due anni dopo; il terzo, nato a Brodowski, in Brasile, da genitori veneti immigrati originari di Chiampo, in provincia di Vicenza. Non credo sia un caso se proprio questi tre, miei preferiti, sono accomunati dall'esperienza della migrazione. Anch'io, a modo mio, ho fatto un percorso di migrazione verso il Brasile: le mie circostanze sono state più facili di quelle affrontate dai migranti del passato, ma hanno comunque creato un vincolo emotivo con le loro sorti.

Anni fa, quando abitavo in Brasile, appunto, approfittai di un paio di giorni liberi per visitare Brodowski e Batatais, due cittadine situate nell'angolo nordorientale dello stato di São Paulo. La prima ospita il museo Casa Portinari e la seconda la chiesa matrice del Bom Jesus da Cana Verde, affrescata da Portinari. Si trattò dunque di un viaggio a tema, sulle tracce del pittore.

Brodowski è sorta intorno a una stazione ferroviaria costruita in mezzo ai campi alla fine dell'Ottocento per iniziativa dei proprietari delle terre circostanti. Questi ultimi, quando pochi anni prima la ferrovia aveva raggiunto la vicina Batatais attraversando le loro terre, avevano iniziato un'opera di persuasione per indurre la compagnia ferroviaria a costruire una stazione intermedia, per la quale offrivano di donare il terreno. Per guadagnarsi il favore dell'ispettore generale della ferrovia - l'ingegnere polacco Aleksander Brodowski - proposero che la nuova stazione portasse il suo nome. Così fu e il nuovo scalo fu inaugurato nel 1894.

I Portinari erano braccianti agricoli che si trasferi-



Il museo Casa Portinari a Brodowski.

© Marco Aurélio Esparza, via Wikimedia Commons

rono nel nucleo abitato incipiente, provenienti dalla vicina *fazenda* Santa Rosa, per avviare un piccolo commercio. Era il 1906 e Candido, secondo di dodici figli, aveva due anni. La casa in cui trascorse l'infanzia e l'adolescenza oggi ospita il museo Casa Portinari. Visitandolo si ha il senso di un profondo attaccamento familiare. La famiglia immigrata era numerosa (c'era anche la nonna, a cui Candido era particolarmente affezionato) e rappresentava un pezzetto d'Italia trapiantato in capo al mondo, in mezzo a campi sterminati e sotto un cielo infinito. Nel museo un pannello racconta che quando Portinari, quindicenne, era stato ammesso alla Escola Nacional de Belas Artes di Rio de Janeiro, all'ultimo momento non voleva più partire, spaventato all'idea di separarsi dagli affetti familiari. Fu la sorella maggiore a convincerlo che doveva cogliere quell'opportunità di realizzare il proprio destino.

La scintilla era scoccata pochi mesi prima, con il passaggio per Brodowski di imbianchini-artisti italiani assoldati per decorare la chiesa. Candido passava tutti i

giorni con loro, ad aiutarli e a imparare, così affascinato dalla loro arte da dimenticare ogni altra cosa.

Nel giardino della casa oggi museo tre aiuole formano le lettere D I O, a testimonianza della religiosità familiare. Portinari, che non era praticante e fu candidato a senatore (non eletto per una manciata di voti) per il Partido Comunista do Brasil (sui manifesti: "L'artista del popolo"), era però animato da una fede profonda. Negli anni Quaranta affrescò una stanza della casa familiare, che fungeva da cappella, raffigurandovi una galleria di santi i cui volti sono quelli dei membri della sua famiglia. La stanza è conosciuta come "Capela da Nonna", perché dedicata, appunto, a quest'ultima.

Il giovane pittore non tardò a vedere riconosciuti il talento e le opere, inizialmente in patria e più tardi anche a livello internazionale. Si legò di amicizia con molti esponenti del mondo intellettuale brasiliano e fu uno dei protagonisti del modernismo, una tendenza caratterizzata in Brasile dal tentativo dell'arte nazionale di affrancarsi dai modelli europei alla ricerca di un'identità propria.

Al centro dell'opera di Candido Portinari sta l'uomo. Forse l'immagine più immediata della sua opera è quella riproposta in una serie di quadri famosi, fra cui



*O Mestiço* (1934)  
Pinacoteca do Estado, San Paolo.  
© Elias Roviello, via Wikimedia Commons

O *Mestiço* (1934), che raffigurano ognuno un braccian-

te in primo piano, eretto, forte e mite, dallo sguardo aperto, sullo sfondo dei campi e del cielo. L'umile lavoratore della terra assurge così a figura centrale, luminosa, serena e profondamente espressiva di un'umanità glorificata dal pennello dell'artista.

vato agli esseri umani e appaiono splendenti nella loro luminosa mitezza. La natura, che quasi immancabilmente fa da sfondo a uomini e animali, invece, appare in qualche modo geometrizzata e stilizzata. Non sono rare le immagini in cui il suolo è cosparso di pietruzze dagli spigoli taglienti, disposte quasi uniformemente ed equidistanti le une dalle altre, e anche le nuvole del cielo talvolta si dispongono in schiere ordinate. Sembra quasi che così si voglia mostrare l'ordine del Creato, rispecchiato nella geometria delle coltivazioni, ad accogliere, in una luce trasfigurante, la creatura umana partecipe del divino.



*Roda infantil* (1932) - Collezione privata.  
Foto: T. Besozzi

Esistono anche un Portinari più intimo e poetico, che evoca ricordi d'infanzia, come nella tela *Roda Infantil* (1932) raffigurante il gioco dei ragazzi di Brodowski in uno spiazzo del paese, e il Portinari esplicitamente religioso che ritroviamo, fra l'altro, negli affreschi della chiesa matrice di Batatais, in cui anche le figure umane appaiono in subordine rispetto alla presenza pervasiva del divino. Esiste infine il Portinari che chiamerei monumentale e istituzionale, dei grandi murali in biblioteche, ministeri, chiese (fra cui spicca quella della Pampulha di Belo Horizonte, progettata da Oscar Niemeyer) e alla sede dell'ONU di New York.

Molto attento alle tonalità cromatiche, Portinari mescolava lungamente i colori per ottenere ogni volta il risultato desiderato. Esiste un "blu Portinari", caratteristico di alcune sue opere. Ma il contatto costante con i pigmenti era destinato ad avere gravi conse-

guenze. Nel 1953, a 49 anni, gli fu diagnosticata una grave intossicazione da piombo, contenuto, appunto, nei colori. La prognosi non era buona e i medici proibirono ogni contatto con le sostanze tossiche.

Fu per l'artista un momento di profonda crisi. Al senso di morte annunciata si aggiungeva la beffa che l'intossicazione fosse causata proprio dall'arte che era la vocazione della sua vita. Ma l'aspetto più duro era la proibizione del contatto con i colori, che di fatto gli impediva di continuare a dipingere. "Mi proibiscono di vivere", avrebbe detto. La crisi ebbe anche un risvolto religioso: come poteva Dio averlo incamminato su quella strada e poi tendergli un simile tranello?

La reazione non tardò a venire. Ignorando gli ordini dei medici Portinari si ributta con foga nella creazione artistica. Sono anni intensissimi, in cui accetta incarichi per grandi opere, viaggia ed espone, in Brasile e nel mondo. Nel 1956 fa un viaggio nell'Israele dei kibbutz, con la moglie e il figlio, e rimane impressionato dalle realizzazioni socialiste del giovane Stato, che raffigura in una serie di disegni. L'impegno politico comunista gli causa anche qualche guaio: sempre nel 1956 non è invitato all'inaugurazione del murale Guerra e Pace alla sede dell'ONU e nel 1961 la Francia di De Gaulle ini-



La chiesa matrice di Batatais.

© Marco Aurélio Esparza, via Wikimedia Commons

zialmente gli nega l'ingresso, per poi concedergli malvolentieri un visto di 60 giorni a condizione che durante il soggiorno si astenga da prese di posizione politiche.

Muore il 6 febbraio 1962 in conseguenza dell'intossicazione da piombo, mentre prepara una grande mostra delle sue opere per il Comune di Milano.

**Tommaso Besozzi**

*Discovery of Gold* (1941)

Murale nella Library of Congress, Washington.  
Via Wikimedia Commons



Le opere di Candido Portinari sono sparse per il mondo: molti quadri appartengono a collezioni private inaccessibili al pubblico. Il sito del Projeto Portinari ([www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br)) contiene informazioni sull'artista e permette di visionare la maggior parte delle opere.



Parete esterna della Chiesa della Pampulha (1943) a Belo Horizonte.  
© Enio Prado, via Wikimedia Commons



## Traduzione letteraria? Perché no!

Costanza Ferrari

È capitato anche a voi, leggendo una pagina particolarmente bella o suggestiva di un romanzo, di chiedervi “come avrei tradotto questa frase”? oppure “come rendere in italiano questa espressione quasi intraducibile”?

Noi della redazione di Inter@lia abbiamo pensato di lanciare una sfida, intesa come gioco e divertimento: scegliere una pagina di un romanzo e proporvi di avventurarvi nella traduzione letteraria, sfuggendo almeno per qualche ora alla “gabbia” della traduzione di testi ufficiali per lasciare via libera alla creatività.

Le traduzioni dei colleghi potranno essere depositate in forma cartacea e anonima (ma identificabili con uno pseudonimo) in una scatola che verrà collocata accanto al registro delle firme. Naturalmente potranno partecipare tutti i nostri lettori, inviando la loro proposta di traduzione al nostro indirizzo e-mail: [DGT-INTERALIA@ec.europa.eu](mailto:DGT-INTERALIA@ec.europa.eu). Le traduzioni che ci invierete saranno pubblicate in un apposito inserto del prossimo numero di Inter@lia. Vi sarà anche una scheda che permetterà a tutti i lettori che lo desiderano di scegliere la traduzione che a loro parere è la migliore. Al vincitore sarà regalata una copia del romanzo.

Se la cosa vi tenta, cimentatevi nell’impresa! Aspettiamo i vostri contributi.

Eccovi il primo testo, un brano tratto dal romanzo “The miniaturist” di Jessie Burton.



# VIA LIBERA!

## The Miniaturist – Jessie Burton

On the steps of her new husband's house, Nella Oortman lifts and drops the dolphin knocker, embarrassed by the thud. No one comes, though she is expected. The time was prearranged and letters written, her mother's paper so thin compared with Brandt's expensive vellum. No, she thinks, this is not the best of greetings, given the blink of a marriage ceremony the month before – no garlands, no betrothal cup, no wedding bed. Nella places her small trunk and birdcage on the step. She knows she'll have to embellish this later for home, when she's found a way upstairs, a room, a desk.

Nella turns to the canal as bargemen's laughter rises up the opposite brickwork. A puny lad has skittled into a woman and her basket of fish, and a half-dead herring slithers down the wide front of the seller's skirt. The harsh cry of her country voice runs under Nella's skin. "Idiot! Idiot!" the woman yells. The boy is blind, and he grabs in the dirt for the escaped herring as if it's a silver charm, his fingers quick, not afraid to feel around. He scoops it, cackling, running up the path with his catch, his free arm out and ready.

Nella cheers silently and stays to face this rare October warmth, to take it while she can. This part of the Herengracht is known as The Golden Bend, but today the wide stretch is brown and workaday. Looming above the sludge-colored canal, the houses are a phenomenon. Admiring their own symmetry on the water, they are stately and beautiful, jewels set within the city's pride. Above their rooftops Nature is doing her best to keep up, and the clouds in colors of saffron and apricot echo the spoils of the glorious republic.

Nella turns back to the door, now slightly ajar. Was it like this before? She cannot be sure. She pushes on it, peering into the void as cool air rises from the marble. "Johannes Brandt?" she calls – loud, a little panicked. Is this a game? she thinks. I'll be standing here come January. Peebo, her parakeet, thrills the tips of his feathers against the cage bars, his faint cheep falling on the marble. Even the now-quiet canal behind them seems to hold its breath.

Nella is sure of one thing as she looks deeper into the shadows. She's being watched. *Come on, Nella Elisabeth*, she tells herself, stepping over the threshold. Will her new husband embrace her, kiss her or shake her hand like it's just business? He didn't do any of those things at the ceremony, surrounded by her small family and not a single member of his.

To show that country girls have manners too, she bends down and removes her shoes – dainty, leather, of course her best – although what their point has been she can't now say. *Dignity*, her mother said, but dignity is so uncomfortable. She slaps the shoes down, hoping the noise will arouse somebody, or maybe scare them off. Her mother calls her overimaginative, Nella-in-the-Clouds. The inert shoes lie in anti-climax and Nella simply feels a fool.

Outside, two women call to each other. Nella turns, but through the open door she sees only the back of one woman, capless, golden-headed and tall, striding away toward the last of the sun. Nella's own hair has loosened on the journey from Assendelft, the light breeze letting wisps escape. To tuck them away will make her more nervous than she can bear to seem, so she leaves them tickling her face.



*di Domenico Cosmai*

Nell'estate del 1988, un anno prima della caduta del Muro di Berlino, me ne andai a studiare a Rostock, Repubblica Democratica Tedesca. Non già – quasi mi secca dirlo – per sentita convinzione ideologica, ma perché costava un quarto rispetto alla Germania Ovest. La vita studentesca era tutto sommato gradevole, malgrado i pochi diversivi. Conferenze sulla Lega Anseatica, di cui Rostock era stata una fiera rappresentante, concerti di pianoforte ogni due per tre (immancabili, avrei imparato più tardi, a qualsivoglia evento ufficiale nelle università dei paesi socialisti), serate all'insegna dell'amicizia tra i popoli dove i due sparuti studenti cubani intonavano *Guantanamera*, e noi italiani *Azzurro* (non che si avesse avuto voce in capitolo nella scelta, ci si chiedeva giusto di cantare con la pronuncia giusta), interminabili nottate a base di vodka e non solo, qualche gitarella nei dintorni. Ogni tanto si faceva la spesa in centro e i più illusi andavano a fare un giro per le librerie in stile gotico-baltico della Kröpeliner Straße. Mi ero portato dall'Italia una lista di una ventina di classici che avrei dovuto leggere per l'esame di letteratura tedesca. Figurarsi: non ne trovai neanche uno. Fu solo grazie a un docente mosso a compassione che misi in valigia la sua copia personale dei *Racconti* di Kafka.



Lo scaffale più triste, fatalmente, era quello dei libri in lingue straniere. Oltre a qualche tomone di letteratura russa e alle opere complete di Marx e Engels in tutte le maggiori lingue occidentali, il nulla. Poco più in là, il reparto della letteratura straniera tradotta finiva per annichilire le residue speranze di lettura. Di tanto in tanto spuntava qualche gingillino della *Taschenbibliothek der Weltliteratur*: una gaddiana cognizione del dolore (*Die Erkenntnis des Schmerzes*), Balzac, la Woolf, un serendipitoso volume di opere di Neil Simon, tradotto per offrire ai lettori te-

desco orientali un'immagine plastica del grado di decadenza della società borghese *yankee*. Non ricordo molto altro, il tutto non occupava più di un paio di scaffali. Ma era già qualcosa in quel luogo, in quel tempo.

# Il pelo nell'uovo

Da sempre, l'attività di traduzione intrattiene un rapporto bifido con l'ideologia dominante. Da un lato, ne è sodale e persino corifea, in quanto parte integrante delle scelte culturali fatte o sancite in alto. Ma la traduzione ha anche il pregio di agitare il flusso di coscienza dei lettori, allargare gli orizzonti mentali e suscitare idee di universi non per forza desiderabili, ma alternativi. Ad esempio, nell'Italia del Fascismo l'universo alternativo mitico per eccellenza è l'America. Eppure, fino al 1925, anno in cui Mussolini assume i poteri dittatoriali, gli annali delle pubblicazioni straniere mostrano una tendenza in linea con quella di inizio secolo. Gli autori americani tradotti sono i classici ottocenteschi riconosciuti come parte del canone letterario occidentale: Poe, Irving, Hawthorne, le sciropose ma tanto edificanti Alcott e Beecher Stowe, Fenimore Cooper, Emerson, Longfellow e pochi altri. Dal 1925 alla caduta di Mussolini, e soprattutto in quello che Pavese ebbe a definire "il decennio delle traduzioni", ovvero gli anni '30, la situazione cambia e l'attenzione si sposta progressivamente anche – e soprattutto – sulla letteratura americana coeva.

Apripista e principali artefici di questa nuova perlustrazione dei modelli letterari d'oltreoceano sono generalmente considerati Cesare Pavese, la cui prima traduzione (*Il nostro signor Wrenn*, da Sinclair Lewis) risale al 1931, e Elio Vittorini, attivo come traduttore dal 1933 (esordisce con "Il purosangue", da *St. Mawr* di D. H. Lawrence), ma impegnato a diffondere la letteratura nordamericana solo dal 1940 in poi.



Elio Vittorini e Cesare Pavese ritratti insieme durante un tour di propaganda per la Casa Editrice Einaudi.

In realtà, avverte Valerio Ferme nel suo appassionante studio sulla traduzione come sovversione culturale durante il Fascismo<sup>1</sup>, Pavese e Vittorini – ferma restando la loro importanza per la diffusione del mito americano in Italia – non facevano che inserirsi in una vena di anglofilia esistente da tempo, dove primeggiavano personalità complesse e poliedriche come Gian Dáuli, tanto per citare un nome su cui converrà tornare in un prossimo *Pelo*. Nei casi migliori, l'attenzione all'universo angloamericano non era solo generica reazione al provincialismo della nostra cultura, ma anche netta presa di posizione contro l'anglofobia e l'autarchismo fascista.

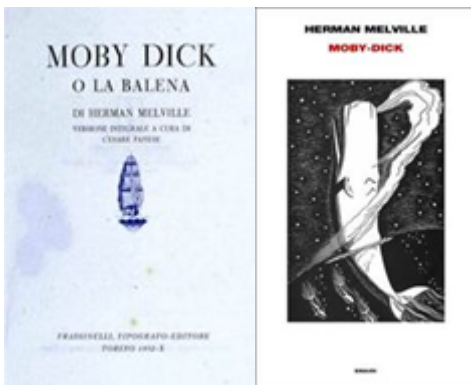
Invece, almeno per il Pavese degli inizi, l'apprendimento delle lingue straniere e l'esercizio del tradurre si ricollegano non tanto a una vera e propria critica politica, bensì al tentativo di sganciare la propria scrittura dalla sclerosi delle lettere italiane. Pavese vede nella traduzione uno dei due sistemi – il secondo, ovviamente, è produrre in maniera autonoma – per ovviare al blocco della pagina bianca. Riprodurre in italiano le opere degli scrittori stranieri più ammirati è come un periodo di *stage* alla ricerca di un proprio linguag-

<sup>1</sup> Valerio Ferme, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo*, Ravenna, Longo Editore, 2002, pp. 85 segg.

# Il pelo nell'uovo

gio estetico. In quegli anni di apprendistato, quindi, la traduzione dall'americano fu più un viatico verso la maturazione di una consapevolezza stilistica e compositiva che un moto di rivolta contro le politiche del regime. Un appunto datato 14.4.1926, quando ancora non aveva 18 anni, mostra come avesse le idee fin troppo chiare su come conseguire i propri fini:

Perché temo tanto la penna e il tavolino? Eppure, e me lo debbo ficcar bene in testa, se voglio riuscire grande, debbo durare a comporre di mio e tradurre per almeno sei ore al giorno. Il resto della giornata passato studiando o sui libri stampati nella vita. E se dopo sei sette anni non avrò ancora concluso nulla, non l'avrò ancora il diritto di serrarmi torvo nella delusione. Dovrò semplicemente raddoppiare le ore di lavoro (...).<sup>2</sup>



*Moby Dick* nelle traduzioni di Cesare Pavese (1932) e di Ottavio Fatica (2015)

Molto è stato già scritto su Pavese traduttore, specialmente sulla sua versione di *Moby Dick* che, respinta dalle maggiori case editrici dell'epoca, apparve nel 1932 presso Frassinelli. Nell'introdurre la sua prima traduzione *Il nostro signor Wrenn*, Pavese aveva espresso l'intento di rimanere il più fedele possibile alla lettera dell'originale e alla temperie culturale che l'aveva originata. Si attenne a questi propositi anche per tradurre Melville. Ne venne fuori una versione ancora oggi discussa, non tanto per le inevitabili imprecisioni, ma – paradossalmente – sullo stesso piano della resa letteraria.

Più celebre che bella, si legge ogniqualvolta ne esce una nuova (e dal 1932 in poi se ne contano più di quindici), anche se a oltre 80 anni di distanza sembra facile dirlo. Certo, un riferimento di peso – spesso sconfinato nel plagio – per chiunque si sia cimentato dopo di lui con i fanoni della gran balena. Per farci un'idea, immergiamoci nell'incipit del testo melvilliano prima, poi delle versioni di Pavese (1932) e Fatica (2015):

*Call me Ishmael. Some years ago- never mind how long precisely- having little or no money in my purse, and nothing particular to interest me on shore, I thought I would sail about a little and see the watery part of the world. It is a way I have of driving off the spleen and regulating the circulation. Whenever I find myself growing grim about the mouth; whenever it is a damp, drizzly November in my soul; whenever I find myself involuntarily pausing before coffin warehouses, and bringing up the rear of every funeral I meet; and especially whenever my hypos get such an upper hand of me, that it requires a strong moral principle to prevent me from deliberately stepping into the street, and methodically knocking people's hats off- then, I account it high time to get to sea as soon as I can.*

<sup>2</sup> Questa annotazione, stranamente esclusa dalla raccolta di scritti che compongono la *Vita attraverso le lettere*, a cura di Lorenzo Mondo (Torino, Einaudi, 1966), figura in calce a una traduzione parziale di *Hymn of Pan* di Shelley (citata in Percy Bysshe Shelley, *Prometeo slegato*, traduzione di Cesare Pavese, a cura di Mark Pietralunga, Torino, Einaudi, 1997, pp. viii-ix).



# Il pelo nell'uovo

"Chiamatemi Ismaele. Alcuni anni fa – non importa quanti esattamente – avendo pochi o punti denari in tasca e nulla di particolare che m'interessasse a terra, pensai di darmi alla navigazione e vedere la parte acqueea del mondo. È un modo che ho io di cacciare la malinconia e di regolare la circolazione. Ogni volta che m'accorgo di atteggiare le labbra al torvo, ogni volta che nell'anima mi scende come un novembre umido e piovigginoso, ogni volta che mi accorgo di fermarmi involontariamente dinanzi alle agenzie di pompe funebri e di andar dietro a tutti i funerali che incontro, e specialmente ogni volta che il malumore si fa tanto forte in me che mi occorre un robusto principio morale per impedirmi di scendere risoluto in istrada e gettare metodicamente per terra il cappello alla gente, allora decido che è tempo di mettermi in mare al più presto."

"Chiamatemi Ishmael. Qualche anno fa – non mette conto precisare quanto – a corto o meglio a secco di quattrini e senza niente di speciale a trattenermi sulla terraferma, pensai di darmi per un po' alla navigazione e di veder la parte acquorea del mondo. Un modo come un altro per mettere in fuga lo sconforto e regolare la circolazione. Quando la bocca prende una piega amara; quando l'anima s'intride di uggia novembrina; quando mi sorprendo a sostar senza volerlo davanti ai depositi di bare o mi accodo al primo funerale che incontro; specie quando mi lascio prendere a tal segno dallo scoramento che giusto una solida tempra morale m'impedisce di scendere in strada a bella posta per far saltare metodicamente il cappello dalla testa dei passanti, vuol dire che ormai è suonata l'ora di mettermi in mare."

I tratti principali della traduzione di Pavese risaltano più chiari dal confronto con quella di Fatica. Il suo strumento di lavoro è un italiano non ancora obsoleto, malgrado anticaglie lessicali come "pochi o punti denari". Il principio guida è la tendenza all'addomesticamento della lingua di Melville col rischio di banalizzare i contenuti ("agenzie di pompe funebri" per *coffin deposits*). Le soluzioni di Pavese possono essere sublimi ("ogni volta che m'accorgo di atteggiare le labbra al torvo"), ma in genere sembrano pensate per facilitare il compito del lettore e hanno l'effetto di una predigestione. Viceversa, una lingua non antica, ma anticata, sospesa in una dimensione lirica atemporale, è quella di Fatica. Espressioni come "non mette conto precisare quanto" o "quando l'anima s'intride di uggia novembrina" sono estenuanti e non seguono alla lettera l'inglese *never mind how long precisely* o *whenever it is a damp, drizzly November in my soul*, ma trasudano epica e trascinano il lettore in un territorio brumoso dove l'impensabile può accadere. Non dicono, evocano. Ed è forse questa dimensione onirica che al mio sguardo frettoloso e retrospettivo sembra mancare al lavoro di Pavese.

\* \* \*

Parlando della teoria dello *Skopos* qualche anno fa su queste stesse pagine<sup>3</sup> citavo un brano dall'introduzione di Elio Vittorini alla *Peste di Londra* di Defoe, in cui, con sussiego difficilmente pensabile oggi, il traduttore confessava come se niente fosse di aver operato tagli nei passaggi più aridamente espositivi (per lui) dell'originale, al fine di produrre un libro "leggibile per intero (sic!), oltre che pieno di belle pagine". L'affondo si concludeva con l'esortazione a quanti avessero avuto da ridire su questo approccio deontolo-

# Il pelo nell'uovo

gico ("gli studiosi che volessero avere una conoscenza scrupolosamente integrale", come se ai comuni lettori ciò non potesse interessare) a risalire direttamente all'originale inglese. Cioè a dire, se volete una traduzione completa, fatevela da soli. Tanto basti a mostrare quanto a Vittorini, in maniera diametralmente opposta a Pavese, la forma della traduzione interessasse meno del contenuto. Il traduttore Vittorini è inscindibile dall'intellettuale e non si perita di intervenire a gamba tesa nel lavoro dell'autore e piegarlo ai propri fini, trascinando il testo fonte e il testo d'arrivo ai limiti della riconoscibilità reciproca. Esempio la sorte toccata al racconto *The Peasant* di William Saroyan, sui tentativi di un contadino armeno emigrato in America di entrare in un giro di connazionali:

*The priest took the peasant home and put him to bed, and a week later the peasant got a letter from the priest, which he read many times. In the letter the priest said that he had found a good girl for the peasant, and asked the peasant to visit him very soon. The peasant read the letter fifty times; it wasn't a long letter.*

(...)

*She was rather ugly, to say the least.*

Così Vittorini:

Il prete condusse allora il contadino a casa sua e lo mise a letto, e una settimana dopo il contadino ricevette dal prete una lettera che lesse e rilesse parecchie volte.

Nella lettera il prete gli diceva che aveva trovato una buona ragazza per lui e lo invitava a fargli visita più presto che poteva.

Quindici volte il contadino lesse la lettera. Non era una lettera lunga.

(...)

La ragazza non era bella, per dire il meno.



*Che ve ne sembra dell'America?*  
Di W. Saroyan nell'edizione Oscar  
Mondadori

Non è il caso di soffermarsi sui misfatti traduttivi, tra cui gridano vendetta almeno "quindici" per *fifty* e "non era bella" per *she was rather ugly*. Ma anche ciò che non si vede immediatamente rappresenta uno stravolgimento delle intenzioni dell'autore: dal titolo italiano del racconto, che distorce il focus dell'azione e suggerisce al lettore la giusta reazione da tenere, all'andamento frastico (un paragrafo nell'originale spezzettato in tre capoversi), allo stesso inserimento del racconto in cima al volume, quando nella raccolta di Saroyan si trovava verso metà libro. Completa l'opera il titolo del racconto *Che ve ne sembra dell'America?* (che è anche quello della raccolta: quella originale era intitolata *Little Children*) e, ciliegina sulla torta, il sottotitolo

"Romanzo di William Saroyan".

<sup>3</sup> V. "Il pelo nell'uovo 12", *Interalia* 51 del marzo 2013, p. 19.

# Il pelo nell'uovo

Questa disinvoltura ai limiti del deontologico su questioni sia autoriali che di traduzione si spiega anche con una circostanza ancora omertosamente sottaciuta in vari saggi. È ormai assodato che Vittorini, la cui conoscenza dell'inglese era a detta dei contemporanei più che limitata, si valse dei servizi di una traduttrice, Lucia Morpurgo Rodocanachi, la quale gli faceva una traduzione letterale, mentre lui metteva quelle parole in prosa letteraria. Il tutto nacque dalla sollecitazione di un paraninfo d'eccellenza e altro discusso traduttore, Eugenio Montale:

"Vittorini deve consegnare fra non molto il *St. Mawr* di Lawrence a Mondadori, con l'appendice di un'altra novella. In tutto 300 pagine, delle quali ha fatto 150; altre 150, tutte di *St. Mawr*, restano da farsi, e il tempo stringe. Accetterebbe di farle lei, *solo letteralmente*, a tamburo battente? (...). Queste correzioni andrebbero fatte a lapis. (...) Per questo lavoro Vittorini le darebbe solo 500 lire (da riceversi presto: fra un paio di mesi), dato che lo pagano ancora poco, ma in seguito le darebbe (se fanno altri lavori, come Mondadori vuole) anche 1.000, cioè più della metà. Naturalmente l'accordo dovrà restare segreto."<sup>4</sup>

E segreto rimase. *St. Mawr*, prima delle infinite collaborazioni tra Vittorini e la Rodocanachi, uscirà nel 1934 con il titolo italiano *Il purosangue*, e Vittorini racconterà come segue le vicende che portarono alla sua pubblicazione: "Nel 1934 fu pubblicata dall'editore Mondadori una mia traduzione d'un romanzo di D. H. Lawrence che Mario Praz mi aveva aiutato a correggere". Il riferimento a un membro rispettato dell'*establishment* culturale europeo come Mario Praz era tale da avvolgere la traduzione, e in senso lato le sue velleità di traduttore, in una patente di onorabilità di cui Vittorini aveva bisogno. Quanto alla Rodocanachi, citarla avrebbe significato riconoscere i suoi limiti. Il suo nome, quindi, nonostante qualche vaga rassicurazione nei primi tempi della loro collaborazione<sup>5</sup>, mai figurò accanto a quello di Vittorini nelle pubblicazioni tradotte. Nel suo piccolo lei si vendicava così:

"La traduzione di Lawrence citata sul "Frontespizio", l'ho fatta io, e rispetti il segreto di Pulcinella, Vittorini non ci si è affaticato sopra. Creda, quella prosa che appena tiripettata mi faceva arrossire, mi riempie di legittimo orgoglio con le arditezze del suo stile, ora che non lavoro incalzata dagli S.O.S. del negriero..."<sup>6</sup>

4 Eugenio Montale, Lettera a Lucia Rodocanachi del 9 maggio 1933.

5 "Anche questo secondo libro è venuto fuori come mio solo, per inerzia, perché non sono stato capace di avvertire, come desideravo, che c'era in lei collaborazione. Ma per il terzo ci penserò. Lo metterò in prima pagina che siamo in due ad averlo tradotto." Questa lettera di Vittorini alla Rodocanachi è citata in Carlo Emilio Gadda, *Lettere a una gentile signora*, a cura di Giuseppe Marcenaro, Milano, Adelphi, 1983, p. 40.

6 Lucia Rodocanachi, lettera a Carlo Bo, 27 novembre 1937. Qui la Rodocanachi non si riferisce a *St. Mawr* ma presumibilmente a *Il serpente piumato*.

# Il pelo nell'uovo

Nell'atteggiamento di Vittorini è difficile non vedere del sessismo e dell'elitismo culturale, oltre che della probabile malafede. A sua parziale discolpa si possono addurre gli stessi suoi esiti traduttivi, i quali mostrano senza ombra di dubbio quanto per lui la traduzione fosse reinvenzione creativa, e non semplice transcodifica di un testo scritto da altri in un'altra lingua. Che questa impostazione abbia portato a volte a risultati brillanti è fuori di discussione: si veda solo il titolo del racconto di Hemingway *The Short Happy Life of Henry Macomber*, che nelle sapienti mani di Vittorini diventa *Vita felice di Francis Macomber, per poco*<sup>7</sup>. Un'ipertraduzione, sicuramente, ma anche un colpo di genio. Quanto al rapporto con la Rodocanachi, esso necessita ancora di approfondimenti, ma che un militante della cultura e dell'impegno politico di quella fatta abbia potuto essere definito negriero sembra quasi una nemesi della storia.



Oscar Saccorotti (1898-1989),  
Ritratto di Lucia Rodocanachi (1928)

<sup>7</sup> L'episodio è citato in Claudio Gorlier, "L'alternativa americana" in Elio Vittorini, *Americana*, Milano, Bompiani 2012, p. XVII.



Inter@lia è il periodico autogestito dei traduttori italiani della Commissione europea. La pubblicazione è aperta anche a contributi esterni. Gli articoli pubblicati rispecchiano l'opinione degli autori e non sono necessariamente rappresentativi delle posizioni del comitato di redazione né della Commissione.