

heteroglossia



QUADERNI DI LINGUAGGI E INTERDISCIPLINARITÀ.
DIPARTIMENTO DI SCIENZE POLITICHE, DELLA
COMUNICAZIONE E DELLE RELAZIONI INTERNAZIONALI.



Heteroglossia n. 15

Percezione ed esperienza del confine

a cura di Hans-Georg Grüning e Mathilde Anquetil

eum

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia n. 15

Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà. Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali.

Direttore:

Hans-Georg Grüning

Comitato di redazione:

Mathilde Anquetil (segreteria di redazione), Alessia Bertolazzi, Ramona Bongelli, Ronald Car, Giorgio Cipolletta, Lucia D'Ambrosi, Armando Francesconi, Hans-Georg Grüning, Danielle Lévy, Natascia Mattucci, Andrea Rondini, Marcello Verdenelli, Francesca Vitrone, Maria Laetitia Zanier.

Comitato Scientifico

Mathilde Anquetil (Università di Macerata), Alessia Bertolazzi (Università di Macerata), Ramona Bongelli (Università di Macerata), Giorgio Cipolletta (Università di Macerata), Edith Cognigni (Università di Macerata), Lucia D'Ambrosi (Università di Macerata), Lisa Block de Behar (Universidad de la Republica, Montevideo, Uruguay), Madalina Florescu (Universidade do Porto, Portogallo), Armando Francesconi (Università di Macerata), Aline Gohard-Radenkovic (Université de Fribourg, Suisse), Karl Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum), Claire Kramsch (University of California Berkeley), Hans-Georg Grüning (Università di Macerata), Danielle Lévy (Università di Macerata), Natascia Mattucci (Università di Macerata), Graciela N. Ricci (Università di Macerata), Ilaria Riccioni (Università di Macerata), Andrea Rondini (Università di Macerata), Hans-Günther Schwarz (Dalhousie University Halifax), Manuel Angel Vasquez Medel (Universidad de Sevilla), Marcello Verdenelli (Università di Macerata), Silvia Vecchi (Università di Macerata), Geneviève Zarate (INALCO-Paris), Andrzej Zuczkowski (Università di Macerata), Maria Laetitia Zanier (Università di Macerata).

ISSN: 2037-7037

isbn 978-88-6056-504-4

Prima edizione: dicembre 2017

©2017 eum edizioni università di macerata

Centro Direzionale, Via Carducci snc – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Indice

- 7 Hans-Georg Grüning
Introduzione

Parte prima Confini territoriali e geopolitici

- Simona Epasto
17 Israel, “Land of Border” without Borders. Is the indeterminacy a point of strength or weakness?
Mathilde Anquetil
39 Perceptions de la frontière franco-italienne: passoire, passeurs et laissez-passer, perspectives croisées

Parte seconda Confini politici

- Ronald Car
95 L’utopia dell’“orizzonte chiuso”: progetti per il riconfinamento dell’*homo urbanus* nella Repubblica di Weimar
Natazia Mattucci
121 Sconfinamenti: Hannah Arendt e Günther Anders tra vita e pensiero
Gianluca Vagnarelli
145 Foucault e i confini del governo: la governamentalità

Parte terza Confini sociali

- Alessandra Keller-Gerber
167 Franchir les frontières visibles et déjouer les frontières invisibles. Le récit d’établissement de Wiebke, étudiante allemande diplômée de l’université bilingue de Fribourg en Suisse

- Isabella Crespi, Claudia Santoni, Maria Letizia Zanier
 181 Between Genders and Generations: Migration and Families in Contemporary Italy
- Parte quarta
 Confini letterari
- Marcello Verdenelli
 211 Per una identità culturale del confine
- Sara Bonfili
 225 Il “bassomondo” di Cavazzoni e il “silenzio” dell’aldilà di Benati: quando il confine non c’è, e si racconta
- Antonella Gargano
 239 Soglie
- Anna Maria Carpi
 251 I confini dell’immaginazione. Il caso del Guiscardo di Kleist
- Graciela N. Ricci
 257 “Il Congresso del Mondo”: i confini paradossali di Jorge L. Borges
- Sigurd Paul Scheichl
 283 Pierre Kretz’ *Le gardien des âmes* - Roman einer Grenzregion
- Hans-Günther Schwarz
 301 „Diabolische und verderbliche Enthemmung“: „aufgehobene Grenzen“ in Thomas Manns *Doktor Faustus*
- Maria Paola Scialdone
 315 L’estetica del confine nell’opera di Theodor Fontane. Appunti per una rilettura di *Effi Briest* tra medium letterario e filmico
- Giampaolo Vincenzi
 343 L’esperienza del confine nel “primo” Girondo
- Giorgio Cipolletta
 361 Translingua. *La gelosia delle lingue* polifoniche di Adrian Bravi
- 389 Abstract

Giampaolo Vincenzi

L'esperienza del confine nel "primo" Girondo

Riassunto

Questo articolo analizza le prime raccolte del poeta argentino Oliverio Girondo (1891-1967) da una prospettiva culturale. Il continuo confronto del mondo sudamericano con quello europeo e i contatti letterari tra intellettuali dei due continenti durante i primi decenni del Novecento, hanno trasformato le percezioni delle due culture e ne hanno reso possibile la commistione dei prodotti letterari, delle idee politiche e delle influenze estetiche. Nella poesia di Girondo tali commistioni sono riflesse nelle prime raccolte dell'autore e formano il suo stile poetico.

Resumen

Este artículo analiza las primeras obras del poeta argentino Oliverio Girondo (1891-1967) desde una perspectiva cultural. La comparación continua del mundo suramericano con el de Europa y los contactos literarios entre los intelectuales de los dos continentes durante las primeras décadas del siglo XX, transformaron las percepciones recíprocas entre las dos culturas y hicieron posible la mezcla de productos literarios, ideas políticas e influencias estéticas. En la poesía de Girondo tales mezclas se reflejan en las primeras obras del autor y dan forma a su estilo poético.

Negli studi sulla traduzione letteraria è divenuto un luogo comune il fatto che la trasformazione di un testo consegua necessariamente dalla dislocazione spaziale subita dal testo stesso, dislocazione giustificata dall'etimologia latina che prevede un'operazione tanto complessa, sottomessa alla regola del portare un oggetto semiotico e linguistico da una parte all'altra. Gli approcci basati sull'etimologia risultano oggi esageratamente sfruttati in quanto, pur suggerendo la funzione mutativa dell'elemento spaziale, li si applica induttivamente al solo spazio del testo, ed è evidente che la spazialità di un testo sia necessariamente metaforica, poiché di un testo tradotto non cambia lo spazio fisico ma quello linguistico o culturale o addirittura sociale, a seconda del metaforico mondo che lo riceve. L'esagerata astrazione della teoria, applicata ad una già artificiosa attività metaforica come quella della traduzione, ha inoltre posto su un piano secondario la funzione del traduttore che nella pratica quotidiana e materiale trasforma linguisticamente e culturalmente, ma trasporta altresì se stesso e il testo da uno spazio all'altro; che poi è un altro modo di dire quanto affermava Pietro Nenni, cioè che le idee camminano con le gambe degli uomini. Volendo persistere nella metafora, al pari della sua traduzione anche il traduttore è un testo, uno stratificato organo linguistico e culturale appartenente ad una gerarchia sociale, attore di un'azione professionale e politica, convinto da un'idea artistica e portatore cosciente e incosciente di una visione personale del mondo, causata da una irripetibile sedimentazione di storie e accadimenti, legami e letture, patologie e comportamenti. In questo senso il traduttore è un comportamento che trasferendosi nello spazio trasporta anche il testo che legge – la lettura è il primo atto traduttivo ermeneutico da cui nessuno è emancipato – e che traduce linguisticamente; in quanto tale il traduttore è un processo in continua trasformazione che assume delle caratteristiche specifiche causate da un'esperienza particolare genericamente chiamata cultura del traduttore: se egli è un testo, la sua cultura è l'ipotesto. Un particolare sfuggito e dimenticato sebbene accennato, forse troppo debolmente, dal padre della teoria traduttiva romantica in uno dei testi fondativi della traduttologia moderna:

è, quindi, la forza viva dell'individuo a produrre, nella materia plasmabile della lingua [...] forme nuove, delle quali però ora più ora meno rimane nella lingua e, accolta da altri, continua a sviluppare attorno a sé una funzione formatrice. [...] Se vogliono comprendere i suoi [*del traduttore*] lettori devono cogliere lo spirito della lingua, che era familiare allo scrittore, devono essere in grado di intuirne il particolare modo di pensare e di sentire; e per la realizzazione di queste due esigenze egli non ha da offrire nient'altro che la loro propria lingua, che con la straniera non concorda in nessun punto, e se stesso, vale a dire il modo con cui ha più o meno correttamente compreso il proprio autore, facendolo oggetto di ammirazione e approvazione ora maggiori ora minori¹.

Per Schleiermacher una delle limitazioni alla traduzione «per il bisogno spirituale e per l'arte spirituale»² è proprio la persistenza nel testo tradotto della macchia del traduttore, della sua *griffe* e della riconoscibilità, tanto che il mito della trasparenza del traduttore, andando oltre il parere del filosofo tedesco, si è trasformato in una qualità, un pregio ricercatissimo dai committenti della traduzione, l'invisibilità studiata da Lawrence Venuti nei suoi testi teorici³ più conosciuti.

Ciononostante, trovandoci in un territorio di ricerca puramente ermeneutico, è interessante considerare la persona del traduttore come la funzione necessaria al contatto tra il luogo linguistico dei testi e quello culturale di chi questi testi accoglie e usa, luogo che si suggestiona anch'esso di spazi fisici, li attraversa partendo o arrivandoci, e li collega attraverso un processo linguistico, ma soprattutto traslocando i luoghi che formano la sua cultura, trasportando il proprio metaforico ipotesto. Con quale grado di funzionalità e con quanta efficacia intervenga nel processo traduttivo la transazione culturale, intendendo con ciò le negoziazioni personali ed artistiche del traduttore, le transizioni da una convinzione all'altra – cambiare orizzonte culturale, essere curiosi, conoscere, accettare o criticare idee, sembrano essere ancora per poco caratteristiche degli esseri umani intelligenti – e, per ultimi, i transiti da una geografia all'altra; con quale risultato

¹ Schleiermacher F. (2002), *Sui diversi modi del tradurre*, in *La teoria della traduzione nella storia*, a cura di S. Nergaard, Milano: Bompiani, pp. 150-151.

² Ivi, p. 151

³ In particolare Venuti L. (1999), *L'invisibilità del traduttore; una storia della traduzione*, trad. di M. Guglielmi, Roma: Armando Editore.

tutto questo intervenga nella traduzione che conosciamo, non è settore frequentato dai teorici, sebbene questo spazio condizioni enormemente il risultato del lavoro del traduttore, la sua funzione e la sua riconoscibilità nel mondo dell'arte e della letteratura.

In quanto trasportatore e traslocatore, il traduttore attraversa spazi segnati, circoscritti, delimitati da segni; la sua funzione principale è dunque quella di attraversare i confini spaziali, fisici o politici, dei luoghi in cui si muove, e oltrepassare anche i limiti metaforici delle lingue, delle culture e delle barriere semiotiche in cui i luoghi metaforici si toccano. L'orizzonte più stimolante di un traduttore è quello segnato da infinite frontiere; la funzione-traduttore non è quella che abbatte i limiti spaziali, ma quella che li supera rispettando le differenze tra i territori contigui.

Con questa visuale credo abbia senso il mio intervento in un simposio che si occupa della percezione e dell'esperienza del confine in ambito letterario, giuridico ed amministrativo, cioè in quelle fonti principali da cui si forma una cultura nazionale; il fatto che il confine sia il territorio più battuto dai traduttori, i quali si muovono diacronicamente, spiritualmente ma soprattutto spazialmente tra aree di lingua, di storia, di usi e norme, li rende fondamentali testimoni del confine e della sua importanza nella letteratura e nella formazione culturale degli spazi nazionali. L'occasione di una mia recente ricerca riguardante più in generale il confine Oceano Atlantico a cavallo tra XIX e XX secolo, mi permette di rendere pratica, tangibile e chiara la premessa teorica fin qui espressa, descrivendo l'azione traduttiva negli spostamenti di un intellettuale, nato e vissuto prevalentemente in Argentina, troppo presto, e troppo colpevolmente dimenticato dalla cultura europea, sebbene egli stesso traesse nutrimento e ispirazione dal contatto diretto con le avanguardie storiche del vecchio continente; come da titolo cercherò di descrivere, dunque, l'esperienza del confine di Oliverio Girondo.

Il subcontinente sudamericano fin dalla primissima colonizzazione è stato una teorica proiezione delle strutture culturali delle madripatrie europee le quali necessariamente cercavano di distribuire limiti alle zone di influenza dei territori, appena scoperti ed economicamente sfruttabili:

L'Amérique a été un lieu d'exercice de pouvoir que des hommes se sont attribué, il y a 500 ans. Résultat de conquêtes européennes antagonistes, la «découverte» de ce continent est vite devenue, au gré des visées et des stratégies divergentes des Espagnols, des Portugais, des Anglais et des Français, un ensemble hétérogène de productions territoriales faites de frontières, de points de repère et de réseaux de communication propres à chacun d'eux. Pur produit d'un centre qui a pour nom l'Europe, la formation de l'Amérique a consisté en l'implantation de divers systèmes territoriaux qui correspondaient aux motivations des hommes de l'Ancien Monde désireux de fonder une Nouvelle Angleterre, une Nouvelle France, une Nouvelle Espagne, une Nouvelle Grenade⁴.

La nazione stessa in cui Girondo nacque nel 1891 elaborava la propria autorappresentazione che era stata scritta, dunque fissata, da quello che ancora molti argentini riconoscono come padre della patria, lo scrittore ed ex presidente repubblicano Domingo Faustino Sarmiento, insegnante, uomo politico esiliato perché contrario alla politica del *caudillo* Manuel Rosas, militare. Dopo un viaggio in Europa Sarmiento scrisse il *Facundo*, un saggio storico-politico la cui importanza è quella di essere un'opera di fondazione nazionale, in cui viene miniata la condizione di autoriconoscimento della popolazione e del rapporto con la terra argentina; proprio tramite i confini, i suoi limiti territoriali – che Sarmiento chiama «presunti» – ma anche, praticando una elegante retorica letteraria, attraverso quelli metaforici, viene analizzata la nazione sudamericana:

El continente americano termina al Sur en una punta en cuya extremidad se forma el Estrecho de Magallanes. Al Oeste, y a corta distancia del Pacífico, se extienden paralelos a la costa los Andes chilenos. La tierra que queda al oriente de aquella cadena de montañas y al occidente del Atlántico, siguiendo el Río de la Plata hacia el interior por el Uruguay arriba, es el territorio que se llamó Provincias Unidas del Río de la Plata, y en la que aún se derrama sangre por denominarlo República Argentina o Confederación Argentina. Al Norte están el Paraguay y Bolivia, sus límites presuntos. La inmensa extensión de país que está en sus extremos es enteramente despoblada, y ríos navegables posee que no ha surcado aún el frágil barquichuelo. El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes, se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despo-

⁴ Vidicaire A. (1991), *La philosophie latino-américaine: un procès territorial*, «Horizons philosophiques», vol. 2, n. 1, p. 78.

blado sin una habitación humana, son por lo general los límites incuestionables entre unas y otras provincias. Allí la inmensidad por todas partes: inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos, el horizonte siempre incierto, siempre confundándose con la tierra entre celajes y vapores tenues que no dejan en la lejana perspectiva señalar el punto en que el mundo acaba y principia el cielo⁵.

L'Argentina tra il Diciannovesimo e il Ventesimo secolo si sente circondata dal deserto della desolazione, ove per desolazione si intende l'inciviltà primitiva, la paura dell'indefinitezza naturale e, più precisamente, dell'immensità. Le città argentine, come la capitale Buenos Aires, rappresentano isole di civilizzazione e di progettazione e sistemazione antropica che tendono a rispecchiare e ad imitare le metropoli europee, truccate da una certa civetteria vanitosa ma consapevoli del diretto rapporto con esse. Notiamo, ad esempio, come si trasforma l'immagine di Buenos Aires dalla descrizione interna al *Facundo*

Buenos Aires está llamada a ser un día la ciudad más gigantesca de ambas Américas. Bajo un clima benigno, señora de la navegación de cien ríos que fluyen a sus pies, reclinada muellemente sobre un inmenso territorio y con trece provincias interiores que no conocen otra salida para sus productos, fuera ya la Babilonia americana si el espíritu de la pampa no hubiese soplado sobre ella y si no ahogase en sus fuentes el tributo de riqueza que los ríos y las provincias tienen que llevarla siempre. Ella sola, en la vasta extensión argentina, está en contacto con las naciones europeas; ella sola explota las ventajas del comercio extranjero; ella sola tiene el poder y rentas⁶.

fino alle mitologie letterarie delle avanguardie novecentesche, che non casualmente proprio nella capitale *porteña* rielaboravano gli influssi del Futurismo e del Surrealismo europei per adattarli alla cultura sudamericana e riportarli, tramite un movimento infinitamente pendolare che ben descrive il dialogo tra le culture provocato dai traduttori, in Europa, laddove venivano riconosciuti, inizialmente con una supponente aurea di esotismo lontano. Nel periodo di maturazione delle avanguardie sudamericane e grazie all'accelerazione demografica causata

⁵ Sarmiento D.F. (1921), *Facundo*, Buenos Aires: La Facultad, pp. 25-26.

⁶ Ivi, p. 29.

dall'esagerato movimento migratorio d'inizio secolo XX, la capitale argentina si autodefinisce e cioè si razionalizza procedendo al processo di autorappresentazione tramite la descrizione letteraria. Per disegnare il proprio spazio urbano e letterario, le scrittrici e gli scrittori debbono forzatamente limitare, dividere, confinare, gli spazi descritti in quelle che sono le opere più importanti della letteratura argentina degli anni Venti all'interno dei romanzi di Arlt,⁷ del *Fervor de Buenos Aires* o dell'*Evaristo Carriego* di Borges, nei testi *tangueri* più intimi che oggi giorno rappresentano la tradizione musicale della letteratura argentina; da quelle divisioni letterarie sono generati i confini reali vissuti dalla città, una sorta di costruzione teorica che si realizza in una metropoli veramente settorializzata.

All'inizio degli anni Venti del Novecento, infatti, gli scrittori più attivi della città si raggruppano costituendo due differenti ramificazioni del progetto avanguardistico; tali gruppi prendono il nome, non casualmente, dai quartieri in cui si riunivano e in cui erano dislocate le redazioni delle riviste. Il *grupo Boedo* faceva riferimento al *barrio* Boedo in cui si trovava la redazione della casa editrice Claridad, in una posizione particolare della città, ora in posizione centrale ma equidistante sia dal confine commerciale e immigratorio del porto, sia dal confine occidentale del suburbio che segnava il punto di contatto tra la civiltà e la barbarie pampeana di cui parlava Sarmiento; il centro di Buenos Aires rimaneva, e forse lo è tutt'ora, un altro confine che separa due limiti importantissimi della città, quello commerciale e quello agricolo. Il gruppo Boedo era particolarmente sensibile a declinare la propria estetica verso un socialismo rivoluzionario e marxista, attento alle fasce sociali più svantaggiate della popolazione urbana e ai lavoratori, attivo nella collaborazione e nella fusione del lavoro operaio con quello artistico. Dall'altro lato, forse con una coscienza più definita nello sviluppare in Buenos Aires le idee apprese dai lunghi viaggi in Europa, il *grupo Florida* che si incontrava nel caffè La Richmond ubicato nella stessa via in cui si creò la redazione della rivista avanguardista *Martin*

⁷ Cfr., ad esempio, Jorge J.L., *El Buenos Aires literario: Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*, <<http://www.onetti.net/es/descripciones/jorge>>, 26.07.2015.

Fierro, in calle Florida y Tucumán, centro borghese e rappresentativo metropolitano, prima via pedonale della città e riconosciuta come l'ambiente commerciale più importante dell'intera nazione già dall'inizio del Novecento. La coscienza di come la città fosse divisa, non solo culturalmente e socialmente, ma soprattutto spazialmente con una serie di livelli comunicanti che costituivano essi stessi dei confini, coscienza, altresì, di essere una città europea alla periferia estrema dell'Europa, fece in modo che Buenos Aires si percepisse come un presidio civilizzatore nella provincia selvaggia del Sudamerica.

Appartenenti al gruppo Florida erano, tra i tanti, il giovane Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal e Oliverio Girondo, quest'ultimo rampollo di una ricca famiglia di ataviche origini basche che traeva il proprio benessere da una serie di possedimenti agrari nella campagna più fertile della Pampa. Nelle opere che brevemente analizzerò si percepisce la tensione dello scrittore che si sente appartenere a mondi sociali e geografici, dunque culturali, differenti. La tensione si dimostra nel lavoro ansioso sulla lingua; tale ansia linguistica è la risposta motivata ed originale alla insoddisfazione dell'intellettuale nel non sentirsi ubicato socialmente, sensazione che in Europa fu causa delle organizzazioni avanguardistiche reclamanti funzione sociale, ma anche reazione alla marginalizzazione della letteratura sudamericana da parte di quelle europee.

L'angosciata coscienza della crisi del segno poetico, crisi intesa come svanimento dell'elemento spirituale e culturale della lingua, portò Girondo ad intraprendere un lavoro di decosificazione o dereificazione della parola, in parallelo e in alternanza con le operazioni di scrittura automatica surrealista, liberando il significante e fondendolo col significato fuori dalla lingua.

L'amalgama tra potenza giovanile e volontà di confronto con la cultura europea, il riferimento sistematico ad una terminologia cruda e a volte violenta nelle esagerate manifestazioni descrittive, ha apportato alla lingua spagnola la terminologia estetica del *feísmo* sensibilmente prima della lorchiana *Poeta en Nueva York*. Sánchez Rodríguez ricorda, infatti, che tra i dedicatari delle poesie che compongono l'opera meno lorchiana della produzione lorchiana, «a mi viejo amigo Oliverio Girondo»

è indirizzata *Paisaje de la multitud que vomita*, mentre continue frequentazioni tra Pablo Neruda, Oliverio e la compagna, la poetessa Norah Lange, sono attestate già dal settembre del 1933, quando Pablo, assieme a Maruca Hagenaar, si stabilì a Buenos Aires frequentando i già conosciuti corrispondenti, componenti il circolo di Victoria e Silvina Ocampo e della rivista *Sur*.

Oltre al già importante contributo estetico nella letteratura spagnola, dunque europea, l'originalità dell'intellettuale porteño sta, come già detto, nell'aver trasportato le istanze avanguardistiche europee in Argentina e nell'averle da lì diffuse in tutto il Sudamerica, di essersi fatto promotore durante gli anni della propria formazione critica, che coincidevano con quelli della formazione nazionale, dell'espressione originale di un avanguardismo latino orgogliosamente svincolato da quello europeo.

Già a nove anni il futuro poeta visitò assieme al padre l'Esposizione Universale parigina in cui testimonianze orali ci raccontano avesse incontrato Oscar Wilde, da cui fu colpito per l'originalità dell'abbigliamento e l'ostentazione della personalità; portò a termine nella preadolescenza la prima delle numerosissime traversate atlantiche che lo videro ripetere incessantemente la tratta transatlantica fino alla maturità. Il giovane Oliverio tornò in Europa per ricevere la prima istruzione, come si confaceva ai futuri quadri dirigenti della borghesia argentina, presso il Collegio Epsom a Londra e successivamente in una scuola privata di Arcueil, Parigi. Tornato a Buenos Aires, Girondo concordò con la famiglia il piano secondo cui avrebbe accettato di continuare gli studi da avvocato, come gli si richiedeva, se i genitori avessero acconsentito a finanziare frequenti viaggi transoceanici per visitare l'Europa, il Nord del continente africano ed il Medio Oriente.

Fu così che fino al 1922 Girondo racconta che

Entre idas y vueltas de Europa – ¡he vivido 567 día en el mar! – fundé con mis amigos de «La Púa» un pasquín inédito que se llamó Comedia. Varios artículos publicados en él y otros en Plus Ultra indica que convalecía «de» Barrés. (¡Qué olor a pomo y a gomina!). En un momento de verdadero extravío mental, arrisqué, con la complicidad de René Zapata Quesada, un intento teatral: La Madrastra, melodrama infecto y maeterlinckiano. Después, para redimirme, rompí papel durante varios años. Rompí

papel en Edimburgo y en Sevilla, en Brujas y en Dakar, hasta que en 1922 publicó algunos de los que se salvaron junto con diez hojas de mi «carnet» de croquis bajo el título de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*⁸.

L'autore trasformò la propria curiosità giornalistica e cronachistica in letteratura con cui si relazionava alla realtà, e forse per questo motivo ci si trova davanti a delle insistenti descrizioni e appunti di viaggio; appunti da cui presero forma i *20 poemas para ser leídos en el tranvía*,⁹ che nel contenuto e nel titolo sono un originale diario di viaggio. Esistono, qui, due particolarità utili al discorso intrapreso che vorrei segnalare di sfuggita: la prima è che il sistema tramviario porteño fu un'opera che avvicinava Buenos Aires alle metropoli più ricche e sviluppate dell'Europa, Parigi ad esempio, ma che metaforicamente permetteva di superare tutti quei confini di cui era composta la capitale argentina entrando in contatto fisico con la popolazione e la realtà sociale dei differenti quartieri; in secondo luogo il bozzetto con cui si apre la raccolta è datato da Douarnenez, la città costiera e portuale della Bretagna francese che si trova nella regione di Finistère, un confine, luogo che ancestralmente è considerato propaggine occidentale ultima verso l'infinità oceanica, laddove nel medioevo la terra conosciuta ed esistente finiva, *finis terrae*. Douarnenez era anche la città dove i più grandi transatlantici inglesi e francesi partivano o facevano scalo, carichi di popolazioni europee, prima di iniziare la traversata verso il Nuovo continente.

Sperimentale nella forma, l'opera racconta il dilemma dell'uomo novecentesco che viaggia nel proprio passato e nella storia, intendendo con ciò il volontario negli spazi urbani delle città europee:

⁸ Girondo O. (1931), *Autopresentación*, in *Antología de la poesía argentina oderna (1896-1930)*, a cura di Julio Noé, Buenos Aires: El Ateneo, p. 146.

⁹ Girondo O. (1922), *20 poemas para ser leídos en el tranvía*, Argenteuil: Imprimerie Colouma H. Barthéley. La storia dell'opera è articolata e confusa; la prima edizione del poemetto in prosa, stampato in Francia, fu scritta durante le traversate atlantiche e i viaggi nelle città citate. Per la traduzione in italiano si cfr. Oliverio Girondo (2001), *Venti poesie da leggere in tranvai*, a cura di Irina Bajini, Milano: Vienneperre. In seguito si fa riferimento anche all'edizione Losada delle opere complete in cui sono presenti pareri critici anche rari, rivista nell'apparato critico e più facilmente reperibile.

La base sociale della *flânerie* è il giornalismo. Come *flâneur* il letterato si reca al mercato per vendersi. [...] Il giornalista si comporta da *flâneur* [...]; egli, però, avendo cura di far apparire il tempo libero trascorso sui boulevard come una parte di esso, lo moltiplica, moltiplicando così anche il valore del proprio lavoro. Ai suoi occhi, e spesso anche a quelli del suo committente, questo valore acquista qualcosa di fantastico. Ciò, tuttavia, non accadrebbe, se egli non fosse nella condizione privilegiata di rendere il tempo di lavoro necessario alla produzione del suo valore d'uso accessibile alla generale valutazione pubblica, trascorrendo e, per così dire, mettendo in mostra questo tempo sui *boulevard*¹⁰.

La forma stessa del *cuaderno*, nella fattispecie *il cuaderno de viaje*, è lo strumento con cui gli intellettuali sudamericani intervengono letterariamente per registrare la visione della realtà ed intervenire nella sfera pubblica rifiutando la tecnologia avanzata; così succede col *Cuaderno San Martín* di Borges, il *Primeiro Caderno do aluno de poesia* di Oswald Andrade, i *Cuadernos de infancia* di Norah Lange; gli appunti di viaggio sono gli *hypomnemata* con cui l'autore si autorappresenta, tecnica privilegiata della *cura sui*, a detta di Foucault, così da esercitare la sensibilità della scrittura e ricostruire il proprio rapporto col mondo. Nello specifico furono i primi amicali lettori di Girondo a porre l'accento su questo particolare modo di impostare un cosmopolitismo problematico condito di irriverenza e acutezza; l'importante parere di Guillermo de Torre dalle colonne di *Alfar* dopo la lettura dei *Veinte poemas* è paradigmatico: «Este poeta pertenece a la nueva raza de viajeros penetrantes, de espíritus cosmopolitas, de los que al enfrentarse con los más disímiles panoramas, aspiran a sustituir, como Paul Morand, el demodé exotismo – esa banal “fotografía en colores” – por un nuevo orden de percepciones visuales sobre las fronteras».¹¹ È come dire quanto afferma Pio del Corro quando analizza l'opera dell'autore la cui ricerca si è soffermata sul problema letterario al limite del culturale: l'insegnamento di Girondo «consistió en avanzar con lucidez hasta las fronteras de un proceso de la cul-

¹⁰ Benjamin W. (1986), *Il flâneur*, in *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi*, Walter Benjamin, a cura di R. Tiedemann, Torino: Giulio Einaudi Editore, p. 580.

¹¹ De Torre G. (1925), *Oliverio Girondo*, «Alfar», n. 50, maggio 1925, p. 21.

tura significado por lo literario; en experimentar la posibilidad arquitectónica de los escombros axiológicos y verbales»¹².

Tali frontiere vengono oltrepassate facendo riferimento agli spazi urbani in cui si manifestano i luoghi più caratterizzanti dell'estetica classica, tradizionale e direi turistica, ma riletti e reinterpretati alla luce della caratteristica cifra avanguardistica dell'autore argentino:

El mundo che éste ve, y que nos hace ver a quienes hoy volvemos a leer sus personales descripciones paisajísticas, es un mundo irreal a fuerza de escogido; un mundo visto a través de una lente lúdica, irónica, deformadora, que destaca aquellos aspectos que mayor eficacia plástica puedan aportar a sus bocetos¹³.

Non casuale neanche l'utilizzo della frammentazione e dell'abbozzo che tengono al centro del campo visuale l'effimera durata dell'impressione; gran parte degli appunti poetici del libro sono, infatti, *croquis*, abbozzi di paesaggi e visioni appena sfiorate con lo sguardo e subito scomparse:

El sol pone una ojera violácea en el alero de las casas,/ apergamina la epidermis de las camisas ahorcadas en/ medio de la calle.// ¡Ventanas con aliento y labios de mujer!// Pasan perros con caderas de bailarín. Chulos con los/ pantalones lustrados al betún. Jamelgos que el domingo se/ arrancarán las tripas en la plaza de toros.// ¡Los patios fabrican azahares y noviazgos!// Hay una capa prendida a una reja con crispaciones de/ murciélago. Un cura de Zurbarán, que vende a un anticuario/ una casulla robada en la sacristía. Unos ojos excesivos, que/ sacan llagas al mirar.// Las mujeres tienen los poros abiertos como ventositas y/ una temperatura siete décimos más elevada que la normal.// Sevilla, marzo, 1920¹⁴.

Abbozzi e bozzetti sono anche le illustrazioni di mano girondiana che accompagnano questa e le successive edizioni dell'opera che, a livello strettamente formale, consiste in una originale successione di prose brevi a cui raramente sono intercalate forme metriche irregolari e variegata. Un retaggio del *petit poème en prose* di forma

¹² Del Corro G.P. (1976), *Oliverio Gironde. Los límites del signo*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, p. 131.

¹³ Rodríguez A.S. (1991), *El viaje literario en la poesía ultraísta de Oliverio Gironde*, «Scriptura», n. 6-7, p. 157.

¹⁴ Gironde O. (1996), *Obra*, Buenos Aires: Editorial Losada, p. 54.

vagamente baudelairiana che, come quelli del francese, inizia con una dedica pseudoepistolare ad un editore; in questo caso la dedica è indirizzata ad un circolo editoriale, al cenacolo fraterno de "La Púa" a cui l'autore chiede di riconoscerlo come membro effettivo in quanto «latinoamericanos, poseemos el mejor estómago del mundo, un estómago eclético, libérrimo, capaz de digerir, y de digerir bien, tanto unos arenques septentrionales o un kouskous oriental, como una becasina cocinada en la llama o uno de esos chorizos épicos de Castilla»¹⁵.

Una dichiarazione ferma, ironica in quanto paragona l'atto interpretativo a quello digestivo, di poetica e di accettazione del cibo letterario e culturale mondiale in una posizione di pariteticità che sembra essere appannaggio del lettore latinoamericano; una dichiarazione sormontata comunque da un esergo etimologicamente ironico, distruggente una tradizione letteraria e culturale europea: «Ningún prejuicio más ridículo que el/ prejuicio de lo SUBLIME»¹⁶.

Nell'edizione dei *Veinte poemas* rivista e disegnata dall'autore,¹⁷ pubblicata nel 1925 a Buenos Aires, Girondo aggiunge a mo' di prologo una lettera a Evar Méndez in cui presenta il libro ma in cui, in realtà, spiega efficacemente la propria poetica; vicino alla volontà di cambiamento e a un nietzschiano rifiuto della coerenza esistenziale e della paura dell'insuccesso, lo scrittore giustifica la pubblicazione col motivo di ridare respiro, se non altro nella forma fonetica, alla lingua spagnola attraverso la libertà d'espressione del quotidiano, sinonimo dell'assurdità della vita e di scegliere inutilmente l'inutilità di tale gesto.

I bozzetti ritraggono paesaggi prevalentemente urbani di capitali europee e sudamericane a cui l'autore impone un tempo di scrittura, o un riferimento temporale, indicato dalla data di stesura e dal luogo: Douarnenez, Biarritz, Brest, Sevilla, Parigi, Venezia, Verona, Pallanza, si alternano a Rio de Janeiro, Buenos Aires e Mar del Plata senza alcuna logica temporale, come se la visione geografica dell'autore seguisse una sincronia la cui funzione è rappresentare l'osservatore più che il paesaggio:

¹⁵ Ivi, p. 38.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Girondo O. (1925), *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, S.I. (Buenos Aires): Editorial Martin Fierro.

se trata de una mirada que desorganiza las imágenes para despojarlas de la familiaridad que las hace convencionales y, de esta manera, pone en conflicto la capacidad referencial del signo. [...] Mirada que revela en el humor, la metáfora y la ironía, los fragmentos de un mundo dinámico; [...]. Este sujeto que mira, reconoce la fragmentariedad, la imposibilidad de la totalidad, sin embargo, se conforma como una identidad ubicable en su misma mirada. [...] el sujeto se yergue en la mirada transgresora, todavía el lenguaje se conserva intacto en la traducción de las imágenes. De eso se trata, de traducir, de metamorfosar en la escritura las posibilidades de la percepción¹⁸.

Fa parte di questo periodo, del periodo di più forte impegno avanguardista, la seconda raccolta di Oliverio Gironde, *Calcomanías*,¹⁹ strutturalmente molto vicina ai *Veinte poemas* ma di totale ambientazione europea, considerato che le date in calce ai poemi risalgono al 1923, anno in cui l'Argentino visitò per molto tempo l'Andalucía ed il nord Africa, la città di Tangeri *in primis*; proprio in quanto composta bozzettisticamente in Europa e pubblicata a Madrid per i tipi di Calpe, la raccolta porta in evidenza la questione del rapporto con l'origine culturale spagnola e, in modo totalmente sottinteso, l'ironia contro l'autorità culturale declinata nei suoi aspetti oppositivi tra città e campagna, Europa-Africa, spirito ispanico ed arabo, liturgie cristiane e religioni spontanee.

La quartina posta ad apertura della raccolta «¡España!... país ardiente y seco/ como un repiqueteo de castañuelas./ ¡España!... sugestión cálida y persistente/ como un bordoneo de guitarra» e il distico «Lo bueno, si breve, dos veces bueno./ Lo malo, si poco, no tan malo»²⁰ di Baltasar Gracían, battezzano un argomento in cui la Spagna, ed i suoi confini territoriali come Tangeri e Gibraltar, sono presi ad oggetto di ironia e critica ma indicano anche il referente stilistico e il modello compositivo della tradizione letteraria spagnola; sull'aforisma di Baltasar Gracían e sullo stile stesso dell'autore dell'*Oráculo manual y arte de prudencia*, infatti, saranno modellati i *Membretes* con cui Gironde interverrà sul *Martín Fierro* a commentare gli

¹⁸ Bueno M. (1994), *La escritura de Oliverio Gironde, la utopía de la vanguardia*, «Revista del Celehis», n. 3, III, pp. 14-15.

¹⁹ Gironde O. (1925), *Calcomanías*, Madrid: Calpe.

²⁰ Gironde, *Obra*, cit., p. 66.

avvenimenti politici e culturali di Buenos Aires. Quegli stessi aforismi rappresentano, per brevità e per cesellatura della descrizione, un esempio di istantanea espressionista a cui Girondo si ispira nella stesura dei già citati bozzetti di viaggio.

La parte metrica, sebbene esageratamente irregolare e allungata ad imitare cadenze dialogate, surclassa quella prosastica iniziando a mostrare quel caratteristico repertorio di accumulazioni ed antitesi, personificazione degli elementi naturali e disumanizzazione dei personaggi, iperboli temporali e descrizioni grottesche quanto picaresche che saranno, anch'esse, elemento riconoscibilissimo della produzione matura del Poeta argentino; il tutto è teso a designificare il segno comunicativo e sminuire la valenza sacrale della parola, ridicolizzarne il mistero, lì dove la parola è strumento di potere.

Presente anche l'ombra lunga di Isidore Ducasse, altro nume tutelare degli intellettuali che si riferivano ai due continenti, ombra colta da Molina che presenta *Calcomanías*:

La significación de las enumeraciones en la literatura ha sido dilucidada muchas veces como un procedimiento que al mismo tiempo que pone al descubierto la heterogeneidad del mundo, al abolir su ordenación racional – lejos, cerca, dentro, fuera, feo, lindo, etc. – señala la convivencia caótica de las cosas. Lautréamont, en su célebre fórmula (aunque reducida a dos términos) exige que las aproximaciones estén presididas por el azar. En las enumeraciones frecuentes en las obras del primer período de Girondo, el azar no interviene, pero la inesperada vecindad de los elementos que el poeta convoca crea una promiscuidad grotesca²¹.

La raccolta che assume il titolo da un procedimento di trasposizione grafica e di traduzione iconica, la calcomania appunto, dimostra anche quanto la scrittura di Girondo fosse sensibile al patetismo e alla drammaticità degli incontri culturali, caricaturizzando l'oriente tangerino, quello di antica tradizione musulmana medievale nel territorio iberico e le stesse liturgie cristiane, denunciando altresì una realtà storica in ragione della sua inautenticità turistica: «lo caricaturesco de *Calcomanías* no nace tanto de la jovial manía martinfierrista de divertirse a

²¹ Molina E., *Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo*, in Girondo, *Obra*, cit., p. 15.

expensas del contorno humano, sino de un fenómeno de desnaturalización objetiva frente a cuyos caracteres – realísimos – la caricatura tiene mucho de calco profundo»²².

A trentuno anni, cioè all'uscita di *Veinte Poemas*, Girondo è già protagonista dei maggiori salotti letterari dell'epoca, delle *tertulias* e delle rappresentazioni teatrali che si innestano all'interno di un'effervescente, quanto contrapposta nelle idee e nelle ideologie, vita urbana porteña, collabora con le redazioni di *Cara e Caretas* e con l'editrice fondata assieme a Ricardo Güiraldes e Evar Méndez, *Proa*.

La variante ultraista girondiana, nel confrontarsi con quella terminante di Borges e come dimostra il *Manifiesto martifierrista*, si sostanzia – lo si è accennato – nel gioco avanguardista del linguaggio; dalle parole già esistenti vengono create nuove espressioni modellate sul lessico tecnologico, contrapponendo la novità a ciò che tradizionalmente risulta familiare, con un frequentissimo utilizzo di allitterazioni, assonanze, reiterazioni di parole-chiave in modo da rendere centrale la figura fonica rispetto al discorso logico

Para Girondo la poesía es una búsqueda, una liberación de las palabras, una experimentación, una invención de nuevos términos, una asociación de términos incasables, un juego... Las propiedades combinatorias del lenguaje parecen no tener límites. Utiliza el castellano de Buenos Aires pero inventa palabras (usualmente las agrupa en dos o tres palabras creando una palabra nueva)²³.

Secondo Aldo Pellegrini la produzione girondiana può essere scandita in due periodi, il primo dei quali, comprendente i *Veinte poemas para ser leídos en tranvai* e *Calcomanías*, termina con la raccolta che più utilizza questa tecnica personalissima ed originale; *Espantapájaros*²⁴ è il prodotto ultimo del singolare avanguardismo girondiano ma anche l'opera che renderà unica la figura del proprio autore. È forse anche di più: è il passaggio da una percezione del mondo orizzontale ad una verticale.

²² Pio del Corro G., *Oliverio Girondo. Los límites del signo*, cit., p. 48.

²³ Skedlar A. (2003), *Cuatro poetas vanguardistas y la contemporaneidad de sus poéticas: Huidobro, Vallejo, Girondo y Borges*, «Verba hispanica», XI, p. 64.

²⁴ Girondo O. (1932), *Espantapájaros (al alcance de todos)*, Buenos Aires: Proa.

Espantapájaros (1932), marca otra faz de la poesía de Girondo, hasta ese momento absorta en el fulgor de las apariencias, retozando entre los decorados de la realidad inmediata. Su desplazamiento era horizontal. Aquí en cambio comienza a ordenarse en el sentido de la verticalidad. [...] En Espantapájaros los protagonistas ya no son las cosas sino los mecanismos psíquicos, los instintos, las situaciones de omnipotencia, de agresividad, de sublimación, puesta en acción en textos de un lenguaje expresionista, fáustico, en un clima del más riguroso humor poético²⁵.

A livello formale la raccolta pubblicata nel 1932 da Proa è composta da 21 paragrafi in prosa introdotti da un calligramma che graficamente rappresenta il busto di uno spaventapasseri, lo stesso personaggio disegnato da Girondo in copertina e rappresentato in cartapesta, esposto nel carro funebre di una processione promozionale nelle vie di Buenos Aires. In questa "introduzione", che è evidentemente ispirata ad Apollinaire, è anche esplicitato il passaggio dall'orizzontalità, rappresentata dai versi formanti la prima parte del testo, alla verticalità degli ultimi perpendicolari nell'impostazione grafica ma anche nel movimento ritmico ivi descritto.

Uno degli aforismi che Girondo pubblicava sul *Martín Fierro*, ora raccolti nell'antologia curata da Enrique Molina, spiega abbastanza bene sia lo spirito inclusivo del personaggio sia la collaborazione tra le due culture, collaborazione che ha portato al mescolamento dei paradigmi interpretativi della realtà: «El barroco necesitó cruzar el Atlántico en busca del trópico y de la selva para adquirir la ingenuidad candorosa y llena de fasto que ostenta en América»;²⁶ anche nell'opera del 1932 l'Io del rappresentante culturale assume una forma variabilissima e frutto di varie mescole: «Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades. En mí, la personalidad es una especie de furunculosis anímica en estado crónico de erupción; no pasa media hora sin que me nazca una nueva personalidad»²⁷. È questa «personalità» mescolata di incontri e di lingue, di testi e di luoghi comuni, incontri possibili solo grazie agli spostamenti

²⁵ Molina E., *Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo*, op. cit., pp. 17-18.

²⁶ Girondo, *Obra*, cit., p. 110.

²⁷ Ivi, p. 126.

fisici dell'intellettuale, che rappresenta la funzione-traduttore, quel processo fondante che dà vita alla traduzione culturale e linguistica di un testo.

Bibliografia

- Benjamin W. (1986), *Il flâneur*, in *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi*, Walter Benjamin, a cura di R. Tiedemann, Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Faustino Sarmiento D. (1921), *Facundo*, Buenos Aires: La Facultad
- Girondo O. (1922), *20 poemas para ser leídos en el tranvía*, Argentineuil: Imprimerie Colouma H. Barthéley.
- , (1925), *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, S.I. (Buenos Aires): Editorial Martin Fierro.
- , (1931), *Autopresentación*, in *Antología de la poesía argentina oderna (1896-1930)*, a cura di Julio Noé, Buenos Aires: El Ateneo.
- , (2001), *Venti poesie da leggere in tranvai*, a cura di Irina Bajini, Milano, Viennepierre.
- , (1932), *Espantapájaros (al alcance de todos)*, Buenos Aires: Proa.
- , (1996), *Obra*, Buenos Aires: Editorial Losada.
- Molina E. (1996), *Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo*, in *Obra*, Oliverio Girondo.
- Pio del Corro G. (1976), *Oliverio Girondo. Los limites del signo*, Buenos Aires: Fernando Garcia Cambeiro.
- Sánchez Rodríguez A. (1991), *El viaje literario en la poesía ultraísta de Oliverio Girondo*, «Scriptura», nn. 6-7.
- Schleiermacher F. (2002), *Sui diversi modi del tradurre*, in *La teoria della traduzione nella storia*, a cura di Siri Nergaard, Milano: Bompiani.
- Skedlar A. (2003), *Cuatro poetas vanguardistas y la contemporaneidad de sus poeticas: Huidobro, Vallejo, Girondo y Borges*, «Verba hispanica», XI.
- Torre G. de (1925), *Oliverio Girondo*, «Alfar», n. 50, maggio 1925.
- Venuti L. (1999), *L'invisibilità del traduttore; una storia della traduzione*, trad. di Marina Guglielmi, Roma: Armando Editore.
- Vidicaire A. (1991), *La philosophie latino-américaine: un procès territorial*, «Horizons philosophiques», vol. 2, n. 1.

eum x quaderni

Heteroglossia

n. 15 | 2017

PERCEZIONE ED ESPERIENZA DEL CONFINE

a cura di Hans-Georg Grüning e Mathilde Anquetil

n10 eum edizioni università di macerata >



ISBN 978-88-6056-504-4