

SABINA LONGHITANO - RODRIGO JARDÓN HERRERA
(Universidad Nacional Autónoma de México)

IL NOVECENTO DI GUILLERMO FERNÁNDEZ: RICEZIONE E DIFFUSIONE DELLA LETTERATURA ITALIANA IN MESSICO

In che misura le enciclopedie e le antologie determinano un destino letterario? Questa domanda è particolarmente utile per esplorare il lavoro di traduttore di Guillermo Fernández. Questo mestiere, come vedremo, si è sviluppato in modo del tutto particolare nel caso del Messico durante la seconda metà del Novecento ed è contrassegnato dalle complesse dinamiche del campo culturale nel suo rapporto con l'*establishment* culturale messicano.

L'«Enciclopedia de la Literatura Mexicana» è un recente progetto istituzionale ancora in costruzione, gestito dalla Secretaría de Cultura e dalla Fundación para las Letras Mexicanas, di enciclopedia digitale relativa a tutto ciò che è attinente alla letteratura prodotta in Messico. Il profilo biografico del nostro autore è questo:

Nació en Guadalajara, Jalisco, el 2 de octubre de 1932; muere en Toluca, Edo. De México, el 30 de marzo de 2012. Poeta y traductor. Estudió Literatura en la UNAM y Filología Toscana Antigua en Florencia. Su labor como traductor de literatura italiana es ampliamente reconocida; destacan las traducciones de clásicos como Dante Aligheri [*sic*] y Boccaccio, así como de autores italianos contemporáneos: Cesare Pavese, Dino Buzatti [*sic*], Mario Luzi, Italo Calvino, Leonardo Sciascia, Pier Paolo Passolini, [*sic*] entre muchos otros. Realizó numerosas compilaciones para la colección “Material de lectura”, de la UNAM. Colaborador de «Diálogos», «El Día», «El Heraldo de México», «El Nacional», «Excélsior», «La Palabra y el hombre», «Novedades», «Plural», «Siempre!», «Unomásuno», «Semana de Bellas Artes», «Casa del tiempo» y «Revista de la Universidad de México», entre otras. Condecoración de la Orden al Mérito de la República Italiana, en grado de Caballero, en 1997, por su labor como difusor de la cultura italiana. Creador emérito del SNCA del FONCA. Premio Jalisco de Literatura 1997. Premio Juan de Mairena 2011, de la UG.¹

Questa breve nota biografica ci sembra un punto di partenza utile per ciò che dice, ma soprattutto per ciò su cui sorvola. Per onorare la sua memoria bisogna infatti aggiungere, in primo luogo, anche se in margine,

¹ “Guillermo Fernández”, in «Enciclopedia de la Literatura Mexicana», <http://www.elem.mx/autor/datos/1637>. «Nato a Guadalajara, Jalisco, il 2 ottobre 1932, muore a Toluca, Estado De México, il 30 marzo 2012. Poeta e traduttore. Ha studiato Letteratura all’UNAM e Filologia Toscana Antica a Firenze. La sua attività di traduttore di letteratura italiana è ampiamente riconosciuta; risaltano le traduzioni di classici come Dante Aligheri [*sic*] e Boccaccio, ma anche quelle di autori italiani contemporanei, fra i quali Cesare Pavese, Dino Buzatti [*sic*], Mario Luzi, Italo Calvino, Leonardo Sciascia, Pier Paolo Passolini, [*sic*]. Ha prodotto numerose antologie per la collana “Material de lectura” dell’UNAM. Ha collaborato con «Diálogos», «El Día», «El Heraldo de México», «El Nacional», «Excélsior», «La Palabra y el hombre», «Novedades», «Plural», «Siempre!», «Unomásuno», «Semana de Bellas Artes», «Casa del tiempo», «Revista de la Universidad de México», etc. Nel 1997 ha ottenuto il grado di Cavaliere della Repubblica dell’Ordine al Merito della Repubblica Italiana, per la sua opera di diffusione della cultura italiana. È stato nominato creatore emerito del SNCA (Sistema Nazionale di Creazione Artistica) del FONCA (Fondo Nazionale per la Cultura e le Arti). Premio Jalisco de Literatura 1997. Premio Juan de Mairena 2011, de la UG (Universidad de Guadajuato)». Tutte le traduzioni sono nostre.

che questo gran traduttore e poeta è stato ucciso nella sua stessa casa, da mani ignote e in circostanze mai chiarite. Ma ciò che in questa sede ci importa sottolineare è che il contributo di Fernández alla letteratura messicana viene esplicitamente collocato nel campo della traduzione: si menziona solo di sfuggita la sua attività di poeta senza nominare nessuna delle sue numerose e rinomate raccolte poetiche,² pur debitamente citate, oltre a un elenco rappresentativo delle sue traduzioni, nella vasta bibliografia all'interno della stessa enciclopedia.³ Se quindi il suo lavoro come traduttore letterario è ampiamente riconosciuto, la sua attività poetica sembra invece secondaria, in un certo senso fuori dal canone letterario.⁴ Il poco rilievo dato alla sua attività di poeta contrasta infatti con l'attenzione che l'«Enciclopedia» dedica al profilo dello scrittore-traduttore nelle note biografiche di altri personaggi di rilievo,⁵ molti dei quali della generazione di Fernández, come José Emilio Pacheco,⁶ Sergio Pitol⁷ e Salvador Elizondo:⁸ e in effetti l'intersezione di queste due attività ha molto rilievo, non solo in questa sede ma anche in generale, negli studi dedicati alle loro opere.

In un contesto come il nostro, quindi, dove la figura dello scrittore-traduttore è molto prestigiosa, l'omissione ha un peso considerabile. Dopo la sua tragica scomparsa, la rivista di diffusione culturale dell'UAMex (Universidad Autónoma del Estado de México) «La colmena»⁹ ha dedicato a Fernández un numero completo: la maggioranza dei testi pubblicati in quest'occasione sono ritratti, ricordi, aneddoti in cui coloro che sono stati suoi allievi e amici, poeti soprattutto, lo ricordano fundamentalmente come maestro. Inoltre, un saggio critico di Ángel Ortuño presenta un'analisi dell'opera in versi.¹⁰ Se l'«Enciclopedia» enfatizza il suo ruolo di traduttore letterario, questo numero speciale de «La colmena» presenta il ritratto di un grande poeta e di un personaggio controverso che ha segnato diverse generazioni letterarie anche per le sue traduzioni, ma di fatto il suo ruolo come traduttore è soltanto menzionato.

Stupisce, insomma, che una figura di traduttore e creatore letterario con le caratteristiche di Fernández non sia stata studiata in quanto tale in un contesto culturale come il nostro, che a questo fenomeno, e particolarmente in questa generazione, ha prestato un'attenzione particolare. Oltretutto se la poesia di Fernández è stata in sé poco studiata, il suo lavoro di traduttore non è stato analizzato in modo più approfondito, nonostante si tratti –ed è giusto sottolinearlo– del più copioso traduttore di letteratura italiana in tutta la tradizione ispanica.

² La produzione poetica di Fernández comincia nel 1964 con *Visitaciones* (pubblicato Dall'Istituto Nacional de Bellas Artes messicano) e comprende più di dieci libri di poesia (oltre a varie antologie personali e alla presenza in numerose antologie collettive), pubblicati in un'unica raccolta nel 2006 (*Exutorio: poesía reunida 1964-2003*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006), seguiti da altri due libri di poesia, l'ultimo dei quali pubblicato postumamente, come postuma, del 2017, è la pubblicazione di *Éste*, la sua autobiografia.

³ “Obra publicada de Guillermo Fernández”, in «Enciclopedia de la Literatura Mexicana», <http://www.elem.mx/autor/obra/directa/1637/>.

⁴ Per lo studio della traduzione letteraria in Messico e per un elenco più dettagliato (benché non esaustivo) delle traduzioni di Fernández, cf. S. Longhitano Piazza, R. Jardón Herrera, “Traducción de las letras italianas en México”, in «Enciclopedia de la Literatura Mexicana», <http://www.elem.mx/estgrp/datos/1369>.

⁵ Nell'estesa presentazione di Octavio Paz si menziona la sua attività di traduttore di poesia dal francese, inglese, portoghese, svedese, cinese e giapponese, <http://www.elem.mx/autor/datos/837>.

⁶ <http://www.elem.mx/autor/datos/806>.

⁷ <http://www.elem.mx/autor/datos/862>.

⁸ <http://www.elem.mx/autor/datos/318>.

⁹ Fernández ha dedicato gli ultimi anni della sua carriera a questo progetto. La sua rubrica “Italia en la colmena”, consultabile integralmente su internet, raccoglie buona parte della sua ultima fase di traduttore: <https://lacolmena.uaemex.mx/index>.

¹⁰ A. Ortuño, “Que nada cante ni más allá ni más acá de la vida”, in «La colmena», 75, 2012, pp. 51-54: <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5582>.

Sempre a proposito di assenze, se menzionavamo all'inizio la questione delle antologie è per via di due pubblicazioni particolarmente prestigiose: *Poesía en movimiento. México 1915-1966* e *Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959*,¹¹ in nessuna delle quali compare Guillermo Fernández. Il motivo della sua esclusione dalla prima, un ambizioso e autorevole progetto *canonizzante* che Octavio Paz affida al suo giovane delfino ed erede José Emilio Pacheco è documentato in *Cartas Cruzadas*, dove si raccoglie lo scambio epistolare tra l'editore Arnaldo Orfila e Octavio Paz, nel ruolo di organizzatore della cultura. Tali documenti mostrano che la selezione dei poeti antologizzati è stata il risultato di accese discussioni. Il nostro autore fu il motivo di una di esse: sebbene all'epoca avesse pubblicato solo due raccolte di poesie,¹² Pacheco aveva comunque insistito perché comparisse, ma Paz si oppose fermamente. Le sei volte in cui viene citato nelle lettere di Paz inviate da Delhi, è per proporre inizialmente la sua esclusione *a priori*, e poi la sua eliminazione in seguito all'insistenza di Pacheco.¹³ L'impatto che questa antologia ebbe sulle generazioni più giovani è decisivo fra l'altro perché l'intenzione di collegare le voci più giovani con gli autori che sono alla base della modernità in Messico non può, data l'indiscussa autorevolezza di Paz, non costituire *de facto* il canone della poesia messicana fin'oltre la prima metà del Novecento: e infatti il caso di *Traslaciones* ce ne mostra chiaramente gli effetti.

Questo progetto, ideato e curato da Tedi López Mills per il Fondo de Cultura Económica, si propone come una ricchissima panoramica della traduzione di poesie da parte di scrittori messicani nati tra il 1939 e il 1959,¹⁴ il cui stesso taglio temporale sembra quasi escludere intenzionalmente il nostro autore, nato sette anni prima, che però nel 2011 era al culmine della sua carriera sia di traduttore letterario che di poeta, e che da solo ha tradotto sicuramente molto più di tutti gli altri poeti antologati da López Mills messi insieme. A riprova dell'effetto canonizzante ottenuto da Paz va inoltre sottolineato che l'antologia di López Mills si apre con esempi di traduzioni di José Emilio Pacheco e Homero Aridjis, gli stessi due poeti con cui inizia *Poesía en movimiento*. E vale la pena aggiungere che le traduzioni poetiche dall'italiano hanno un posto di rilievo nell'antologia, il terzo dopo quelle dall'inglese e dal francese.

Oltre a evidenziare l'esclusione del nostro autore, la convergenza di questi nomi diventa illuminante per comprendere meglio le dinamiche della traduzione letteraria in Messico. Ci sembra quindi fondamentale inquadrare la figura di Fernández nel contesto della *Generación de Medio Siglo*, che è stata definita come una *costellazione* di scrittori perché, sebbene non sia stato esplicitato un programma unico, con manifesti o altre espressioni ideologiche, sono molte le caratteristiche in comune nelle poetiche di ognuno.¹⁵

¹¹ AA.VV. *Poesía en movimiento. México 1915-1966*, a cura di O. Paz, A. Chumacero, J. E. Pacheco, H. Aridjis, México, Siglo XXI 2018; AA.VV. *Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959*, a cura di T. López Mills, México, Fondo de Cultura Económica 2011.

¹² G. Fernández, *Visitaciones*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Mester 1964; *La palabra a solas*, México, Pájaro Cascabel 1965.

¹³ A. Orfila, O. Paz, *Cartas Cruzadas 1965-1970*, a cura di Adolfo Castañón, México, Siglo XXI 2016. [le lettere dove Paz esprime il suo rifiuto corrispondono a queste date: 12 agosto, 15 settembre, 20 settembre, 21 settembre e primo ottobre del 1966].

¹⁴ È da notare che la curatrice spiega che la sua antologia nasce come aggiornamento di una prima selezione di poeti traduttori messicani pubblicata dal FCE: *El surco y la brasa*. La selezione è stata curata da Marco Antonio Montes de Oca e Ana Luisa Vega Montes de Oca, con le note biografiche degli autori selezionati a cura di David Huerta. Non ci è stato possibile per il momento consultare il libro, ma la sua data di apparizione (1974) fa dubitare dell'inclusione di Fernández, che in quegli anni stava appena esordendo nel campo della traduzione.

¹⁵ F. Curiel Defossé, "Elementos de perspectiva generacional", in A. Vital Díaz, A. De Teresa Ochoa (a cura di), *Historia de las Literaturas en México. Auge y declive del nacionalismo. La cultura literaria entre el compromiso, la ruptura y la tradición (1940-1960)*, México, UNAM 2019, pp. 387-397.

Armando Pereira ha ribadito in più occasioni che parlare del concetto stesso di *Generación de Medio Siglo* è in sé controverso poiché non indica inequivocabilmente un gruppo specifico di persone che si riconoscono esplicitamente come parte di un movimento poetico e culturale, tuttavia la necessità di fare appello a questa nozione nasce da molti tratti comuni degli scrittori che iniziarono a pubblicare in Messico dopo il 1950. Pereira ricostruisce il complesso panorama politico-sociale di quel tempo per tracciare questi punti in comune. È un periodo ricco di cambiamenti derivati dal *boom* economico messicano, a cui si aggiunge la nuova riorganizzazione geopolitica del secondo dopoguerra. Questo periodo di massimo splendore sarà accompagnato da una crisi del nazionalismo ispirato ai valori della Rivoluzione messicana, che ha avuto un impatto diretto sul campo culturale: «la década de los cuarenta constituyó el paso de una cultura eminentemente rural a otra en la que predominaba su carácter urbano y cosmopolita». ¹⁶ A causa di questo spostamento, i gruppi che dall'inizio del secolo avevano cercato di promuovere un atteggiamento cosmopolita si spostano dai margini al centro del dibattito.

Ese afán cosmopolita que los reunió como grupo, si bien los escinde de un cierto sector de la literatura mexicana, al mismo tiempo los liga con generaciones anteriores que participaban también de la misma actitud abierta y plural frente a la cultura, concretamente: el Ateneo de la Juventud, el grupo de Contemporáneos y, más tarde, la generación de «Taller» y «Tierra Nueva», creando así lo que podríamos llamar una “continuidad en la diferencia” que ha sido también una constante en nuestras letras. ¹⁷

In campo letterario, questo cambiamento di paradigma si nota chiaramente con la nascita della «Revista Mexicana de Literatura». Il titolo fu scelto da Carlos Fuentes ed Emmanuel Carballo in diretta allusione ironica a una rivista di stampo nazionalista ideata da Antonio Castro Leal nel 1940, la «Revista de Literatura Mexicana». I due fondatori la crearono «para ser un medio de difusión cultural abierto a las manifestaciones literarias internacionales». ¹⁸ Questo gesto non è solo una provocazione: promuove anche una nuova prospettiva sulla produzione letteraria messicana e, come sottolinea Leonardo Martínez Carrizales, è una pubblicazione coerente con i grandi cambiamenti economici della nazione:

La emergencia de una nueva sociedad literaria representada en la «Revista Mexicana de Literatura» implicaba que ésta centrara su acción política en la crítica del orden cultural dominado por el Estado revolucionario, particularmente en su eje discursivo: el nacionalismo mexicano de carácter estatal y corporativo. Esta crítica terminaría por caracterizar la identidad de la «Revista Mexicana de Literatura» en el espacio público y en el relato historiográfico de las letras mexicanas. La polémica nacionalista será reformulada por este medio literario en el contexto de las contradicciones propias de la modernización acelerada y autoritaria del país, y no, como había sido el caso, en el escenario del fortalecimiento de un Estado político emanado de una revolución social. La crítica de este orden cultural no sólo supone

¹⁶ A. Pereira, “La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, in «Literatura mexicana», 1, 1995, pp. 187-212; p. 192, «Gli anni Quaranta rappresentano il passaggio da una cultura eminentemente rurale a un'altra in cui predominava il carattere urbano e cosmopolita».

¹⁷ *Ivi*, p. 207. «Questo desiderio di cosmopolitismo che li accomuna come gruppo, sebbene li tagli fuori da un certo settore della letteratura messicana, contemporaneamente li lega a generazioni precedenti che condividevano lo stesso atteggiamento aperto e plurale nei confronti della cultura, in concreto: l'Ateneo della Gioventù, il gruppo dei Contemporanei e, più tardi, la generazione di «Taller» e «Tierra Nueva», mantenendo così ciò che potremmo chiamare una “continuità nella differenza” che è stata anch'essa una costante nella nostra letteratura».

¹⁸ “Revista Mexicana de Literatura”, in «Enciclopedia de la Literatura Mexicana», <http://www.elem.mx/institucion/datos/1931..>, «per essere un mezzo di diffusione culturale aperto alle manifestazioni letterarie internazionali».

la revisión del discurso nacionalista, sino el advenimiento de un nuevo estatuto social para el escritor, la obra literaria y la noción de literatura.¹⁹

Insomma la letteratura prodotta in Messico, per essere considerata come *letteratura messicana*, non deve necessariamente dipendere dalla nazionalità degli autori o limitarsi a tematiche *locali*: è perciò che Fuentes e Carballo privilegiano una prospettiva che considera la letteratura prodotta, assimilata e pensata dal Messico. La traduzione, in questa prospettiva, assume un'importanza decisiva e infatti testi di altre letterature hanno avuto una grande presenza tra le pagine della «Revista Mexicana de Literatura» per creare vasi comunicanti con tutto il mondo ispanico.

La «Revista Mexicana de Literatura» no sólo publicó traducciones de autores europeos y norteamericanos (Pavese, Joyce Mann, Musil, Miller, Barthes, Camus, Bonnefoy, Auden, entre otros), o antologías de poesía y narrativa de distintas latitudes, sino que promovió a muchos escritores latinoamericanos que más tarde alcanzarían prestigio y reconocimiento internacional, como Cortázar, Lezama Lima, Emilio Adolfo Westphalen, Fernando Charry Lara, García Márquez, Álvaro Mutis, Cintio Vitier, etcétera. Pero sobre todo se abocó a la tarea de reunir en sus páginas tanto a autores mexicanos consagrados como a aquellos que comenzaban a estrenar sus plumas por ese entonces.²⁰

Ora, come osserva Pereira, uno dei problemi legati alla centralità che questa rivista ha avuto all'interno del discorso critico messicano è che la *Generación de Medio Siglo* per molti soltanto includeva coloro che vi hanno pubblicato, come Juan García Ponce o Tomás Segovia, e che la sua importanza era dovuta soltanto alle numerose controversie che ha generato il suo lavoro editoriale. Ciò era dovuto al fatto che molti di questi intellettuali confluivano nelle iniziative di divulgazione culturale dell'UNAM e, per questo motivo, sono stati anche chiamati la *Generación de Casa del Lago*, con riferimento al centro culturale che si trova ancor oggi presso il Bosque de Chapultepec. L'impulso che questa istituzione diede alla letteratura comincia nel 1959, con la direzione di Juan José Arreola, che dura fino al 1961: i due successivi direttori (Tomás Segovia 1961-1963 e Juan Vicente Melo, 1963-1967) formano parte della *Generación de Medio Siglo*.²¹

¹⁹ L. Martínez Carrizales, "Revista Mexicana de Literatura. Autonomía literaria y crítica de la sociedad", in «Tempo social», 28, 3, 2016, pp. 51-76; p. 57. «Il manifestarsi di una nuova società letteraria rappresentata dalla «Revista Mexicana de Literatura» implicava che quest'ultima incentrasse la sua azione politica sulla critica dell'ordine culturale dominato dallo Stato rivoluzionario, soprattutto del suo asse discorsivo: il nazionalismo messicano di carattere statale e corporativo. Questa critica finirà col caratterizzare l'identità della «Revista Mexicana de Literatura» nello spazio pubblico e nella narrazione storiografica delle lettere messicane. La polemica nazionalista sarà riformulata da questo ambiente letterario nel contesto delle contraddizioni relative alla modernizzazione accelerata e autoritaria del paese e non, com'era stato in precedenza, sullo sfondo del rafforzamento di uno Stato politico emanato da una rivoluzione sociale. La critica di quest'ordine culturale non assume solo la revisione del discorso nazionalista ma anche l'avvento di un nuovo statuto sociale per lo scrittore, l'opera letteraria e la nozione di letteratura».

²⁰ A. Pereira, "La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana", cit., p 207. «La «Revista Mexicana de Literatura» non solo pubblicò traduzioni di autori europei e nordamericani (Pavese, Joyce Mann, Musil, Miller, Barthes, Camus, Bonnefoy, Auden, fra gli altri), o antologie di poesia e narrativa di diverse latitudini, ma promosse anche molti scrittori latinoamericani che più avanti avrebbero raggiunto prestigio e riconoscimenti internazionali, come Cortázar, Lezama Lima, Emilio Adolfo Westphalen, Fernando Charry Lara, García Márquez, Álvaro Mutis, Cintio Vitier, eccetera. Ma soprattutto si dedicò al compito di riunire nelle sue pagine sia gli autori messicani affermati sia quelli che in quel momento cominciavano a usare la penna per la prima volta».

²¹ «La renovación artística de los sesentas tuvo su centro en la Casa del Lago. Juan Vicente Melo, su director esos años, poseyó al lado del talento literario la rara capacidad de ser lo que hoy llamaríamos un empresario cultural. Entre las muchas cosas que alentó Melo figuran los ciclos de conferencias a las que debemos, por ejemplo, el primer impulso de organizar los notables libros aparecidos en esos años en algo llamado "La nueva novela hispanoamericana" gracias a una charla de Carlos Fuentes», José Emilio Pacheco *apud* A.L. de Anda Martínez, *La crítica literaria sobre la narrativa de la Generación de Medio Siglo en la columna*

Un'altra rivista, «Medio Siglo», è considerata essenziale per questa generazione di scrittori, avendone pubblicati molti: a livello cronologico è *grosso modo* coeva alla «Revista Mexicana de Literatura».²²

Nel caso di Guillermo Fernández, attenersi a questa versione in modo così restrittivo ha effetti controproducenti. Per questo siamo propensi a riprendere la posizione di Pereira, che da tanti anni ha delineato i tratti di una poetica generazionale:

Los aspectos esenciales de esa poética común podrían resumirse de una manera sencilla: su decidida resistencia a ser definidos por los valores tradicionales que los limitaban a una cierta geografía (las fronteras de México), a una historia específica (la historia de México), una cultura determinada (la cultura mexicana); su definitiva convicción de hacer suya la geografía, la historia y la cultura universal; su derecho a establecer su propia genealogía a partir de escritores europeos y norteamericanos y no sólo de los escritores mexicanos que los precedieron, de hecho algunos de ellos (García Ponce, Tomás Segovia, Pitol y Elizondo), según sus propias palabras, llegaron a la literatura mexicana a través de la europea y norteamericana; a buscar los temas de sus libros ya no en la problemática social o política del país, sino en su propia y secreta intimidad, que carecía de identidad nacional alguna; a recurrir a cualquiera de los idiomas que conocían, si así lo requería la narración o el poema; en fin, la seguridad de que se dirigían a un lector que esperaba precisamente eso de ellos, y si no, lo crearían.²³

Le forti affinità di Guillermo Fernández con questa poetica cosmopolita sono palpabili nelle sue memorie. Fin dalle prime pagine si apprezza un particolare modo di assimilazione della letteratura italiana. Descrive il suo libro nei seguenti termini: «no una autobiografía, sino páginas con recuerdos de viajes, encuentros con personas o libros que me han ayudado a vivir, a ver el mundo humano con ojos menos empañados, a aceptarlo y aceptarme, como dijera Montale, “con el mínimo posible de cobardía”».²⁴

L'autore pone grande enfasi su una situazione comune ad altri scrittori della *Generación de Medio Siglo*: il passaggio dalla vita di provincia alle esperienze cosmopolite della città. In una narrazione che fa la spola tra il passato e il presente racconta i suoi primi incontri d'infanzia con autori come Dante, Salgari, Papini,

“*Inventario*”, tesi di master (Universidad Nacional Autónoma de México): novembre 2021, p. 79. «Il rinnovamento artistico degli anni Sessanta ebbe il suo centro nella Casa del Lago. Juan Vicente Melo, il suo direttore in questi anni, ebbe, insieme al talento letterario, la capacità rara di essere ciò che ora chiameremmo un imprenditore culturale. Fra le molte cose che Melo incoraggiò figurano i cicli di conferenze a cui dobbiamo, per esempio, a partire da una conferenza informale di Carlos Fuentes, la prima motivazione a classificare i notevoli libri comparsi in quegli anni in qualcosa che si chiamò “Il nuovo romanzo ispanoamericano”».

²² <http://www.elem.mx/institucion/datos/1844>.

²³ A. Pereira, “La Generación de Medio Siglo”, in A. Vital Díaz, A. De Teresa Ochoa (a cura di), *Historia de las Literaturas en México. Auge y declive del nacionalismo. La cultura literaria entre el compromiso, la ruptura y la tradición (1940-1960)*, México, UNAM 2019, pp. 177-201; p. 196. «Gli aspetti essenziali di questa poetica comune si potrebbero riassumere in modo semplice: la loro decisa resistenza a essere definiti dai valori tradizionali che li limitavano a una certa geografia (le frontiere del Messico), a una storia specifica (la storia del Messico), una cultura determinata (la cultura messicana): la loro convinzione assoluta di far proprie la geografia, la storia e la cultura universali; il loro diritto a stabilire una propria genealogia a partire da scrittori europei e nordamericani, e non solo dagli scrittori messicani che li precedettero: infatti alcuni di loro (García Ponce, Tomás Segovia, Pitol y Elizondo) dichiarano di essere arrivati alla letteratura messicana attraverso quella europea e nordamericana; a cercare le tematiche dei loro libri non più nella problematica sociale o politica del paese, ma nella loro stessa e segreta intimità, sprovvista di qualsiasi identità nazionale; a ricorrere a qualsiasi delle lingue che conoscevano, se lo richiedeva la narrazione o la poesia; alla fine, la sicurezza di rivolgersi a un lettore che si aspettava da loro precisamente questo, altrimenti, lo avrebbero creato loro».

²⁴ G. Fernández, *Éste*, México, Fondo de Cultura Económica 2017, p. 22. «non un'autobiografia, ma pagine con ricordi di viaggi, incontri con persone o libri che mi hanno aiutato a vivere, a vedere il mondo umano con occhi meno appannati, ad accettarlo ed accettarmi, come avrebbe detto Montale, “con il minimum di vigliaccheria che era consentito alle mie deboli forze”». [La citazione montaliana è tratta da «Rassegna d'Italia», gennaio 1946, cf. <https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/non-seccare-prossimo-i-comandamenti-poeta-ragioniere-nelle-1851877.html>, N. d. T.].

grazie all'influenza di alcuni suoi professori, oltre all'impatto che su di lui ebbe l'ascolto dell'Opera. Nel 1974 compaiono le sue prime traduzioni pubblicate sulla «Revista de la Universidad de México». Un anno dopo, quando aveva già quarant'anni, decide di recarsi in Italia per studiare a Perugia. Grazie all'appoggio di Hugo Gutiérrez Vega, ottiene una borsa di studio che gli permette di vivere un anno in Italia e un anno in Messico. In questo modo Fernández si consolida come traduttore e inizia la sua intensa produzione di antologie nella collana "Material di Lectura" dell'UNAM.

Una preziosa informazione che Fernández ci fornisce nelle sue memorie è la menzione di un'ambiziosa antologia della poesia italiana che aveva già completato fin dai primi anni '80, al punto da poter condividere il manoscritto con il poeta che più ammirava, Mario Luzi, che notò subito la singolarità di questo progetto: «Mientras lo revisaba, pude ver que frunció varias veces el entrecejo y, después de respirar hondo, como tratando de serenarse, agregó: "¡Qué extraña selección! Pero, a la vez, qué interesante. Sólo un extranjero puede poner en una sola pecera a tantos escualos irreconciliables"». ²⁵ Quell'antologia di più di mille pagine di poesie non è mai stata pubblicata come un'unità, ma è possibile ricostruire gran parte del suo contenuto a partire dalle numerose antologie di traduzioni che Fernández pubblicò in poco più di trent'anni. D'altra parte, la sorpresa mostrata da Luzi ci sembra esplicitativa del modo in cui Fernández lavora come traduttore. Benché nelle sue stesse memorie si affermi il suo rispetto per l'originale, se guardiamo l'insieme delle sue traduzioni è possibile notare una prospettiva estremamente personale sulla tradizione letteraria italiana. Lungi dal guidarsi con nozioni di storia letteraria, Fernández si è dedicato a delineare un panorama basato su affinità elettive.

Questa pratica di lettura può essere compresa con un concetto di Ignacio Sánchez Prado: *strategic occidentalism*.²⁶ Nell'omonimo libro si studia attentamente il caso di Sergio Pitol, autore che, oltre ad essere della sua stessa generazione, fu molto ammirato da Fernández, che su Pitol si esprime in questi termini:

Quiero expresar aquí que, de regreso a México, Sergio Pitol, a quien no conocía personalmente y acababa de ser nuestro embajador en Checoslovaquia, fue quien me dio ánimos y ayudó a resolver muchas dudas que salían al paso en las labores de la traducción. Su sabiduría de novelista y de traductor, que compartía con rara generosidad, fueron y siguen siendo imprescindibles para mí. La buena suerte quiso que fuéramos amigos y vecinos en la "Casa de las Brujas", y la mala que nos tocara ahí el tremendo terremoto de 1985. Su recomendación me abrió las puertas de la Imprenta Universitaria, donde he publicado la mayor parte de mis traducciones, sobre todo en la colección "Nuestros Clásicos", con obras de Francesco Guicciardini, de Benvenuto Cellini, de Leonardo da Vinci, de Giovanni Boccaccio, de Giorgio Vasari, de Alessandro Manzoni, etcétera. También realicé varias traducciones para la Universidad Autónoma Metropolitana, a petición de Evodio Escalante, de Javier Sicilia, de Bernardo Ruiz y otros amigos que pasaron por el Departamento de Publicaciones de dicha institución, de entre las cuales recuerdo con cariño la de *El mundo mágico*, que ya he mencionado, y *Sobre la poesía*, de Eugenio Montale, ésta última apareció años después, con menos páginas, en la colección "Poemas y Ensayos" de la UNAM. ²⁷

²⁵ *Ivi*, p. 249. «Mentre la scorreva, notai che si accigliò varie volte e, dopo aver respirato profondamente, come cercando di tranquillizzarsi, aggiunse: "Che strana selezione! Ma al contempo, com'è interessante. Solo uno straniero può mettere nello stesso acquario tanti squali inconciliabili"».

²⁶ Cf. I. Sánchez Prado, *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*, Illinois, Northwestern University Press 2018.

²⁷ Fernández, *Éste*, cit., pp. 257-258 «Vorrei dire qui che, di ritorno in Messico, fu Sergio Pitol, che non conoscevo personalmente ed era appena stato nominato ambasciatore in Cecoslovacchia, a incoraggiarmi e aiutarmi a risolvere molti dubbi che mi si presentavano nel lavoro di traduttore. La sua saggezza di romanziere e di traduttore, che condivideva con rara generosità, sono state e continuano ad essere imprescindibili per me. Una buona sorte ha voluto che fossimo amici e vicini nella "Casa delle

Sánchez Prado al considerare il caso di Pitol afferma che separare le traduzioni dalla creazione personale implica non comprendere il significato della sua opera. Sostiene che la selezione degli autori e delle opere tradotte fa parte dell'interpretazione critica che questo tipo di scrittori hanno fatto delle altre tradizioni. In un lavoro previo, Sánchez Prado²⁸ aveva già segnalato il bisogno di affrontare teoricamente il rapporto che collega la tradizione latino-americana con quella europea. Attraverso una revisione della conformazione della *World Literature*, Sánchez Prado dava avvio nel 2006 a una lunga serie di dibattiti che poco tempo fa hanno dato forma al volume *Mexican Literature as World Literature*.²⁹ Questo critico ribadisce che più che un rapporto di subordinazione, nelle traduzioni di Pitol c'è un esercizio di inclusione di altre letterature nella propria poetica.

Noi pensiamo che Fernández ha fatto una cosa molto simile. In una recente raccolta dedicata a questa tematica pubblicata in Italia, Edoardo Balletta afferma che le letterature ispano-americane sono particolarmente interessanti per ripensare gli scambi simbolici palpabili nei rapporti fra le tradizioni letterarie e osserva che la rilettura teorica attuata da Sánchez Prado e da tanti altri intellettuali latinoamericani mostra che «non si tratta, ripeto, solo di correggere il tiro per ragioni etiche o di possibili mode intellettuali, ma per motivi scientifici: da un punto di vista epistemologico non considerare il luogo di enunciazione come un elemento significativo nel processo di creazione della conoscenza può avere conseguenze importanti nel risultato finale».³⁰

Il caso di Fernández è quindi estremamente significativo in questi termini: la sua lettura strategica della tradizione italiana è possibile, come ben ha visto Luzi, solo dalla prospettiva di uno straniero: la formazione autodidatta di Fernández lo ha mantenuto lontano dalla storia della letteratura in sé, dall'italianistica e dai dibattiti letterari sorti in Italia, e ciò ha prodotto un modo peculiare di leggere *ai margini* e *dai margini*. Sebbene abbia tradotto opere complete, soprattutto di alcuni classici, la gran maggioranza delle sue traduzioni è apparsa in antologie a lui affidate il cui criterio di selezione è quello dell'affinità, della congenialità fra il traduttore e il poeta.

In questo senso, per Fernández tradurre significava inventarsi, come lui stesso ha dichiarato nelle sue memorie: «Poco a poco, al aumentar el escaso conocimiento que tenía de tal idioma, me había ido percatando de que la traducción era la única labor capaz de absorberme por entero; de que ésta me daba la ilusión de

Streghe”, ed una cattiva sorte che lí vivessimo il terribile terremoto del 1985. La sua raccomandazione mi aprì le porte della Imprenta Universitaria, dove ho pubblicato la maggior parte delle mie traduzioni, soprattutto nella collezione “Nostris Classici”, con opere di Francesco Guicciardini, Benvenuto Cellini, Leonardo da Vinci, Giovanni Boccaccio, Giorgio Vasari, Alessandro Manzoni, eccetera. Ho anche tradotto per l'Università Autónoma Metropolitana, a richiesta di Evodio Escalante, di Javier Sicilia, di Bernardo Ruiz ed altri amici che sono passati dal Dipartimento di Pubblicazioni di questa istituzione, fra i quali ricordo con affetto *Il mondo magico*, di cui ho già parlato, e *Sulla poesia* di Eugenio Montale, quest'ultima è comparsa anni dopo, con meno pagine, nella collana “Poesie e Saggi” dell'UNAM».

²⁸ Cf. I. Sánchez Prado, “Hijos de Metapa: un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)”, in I. Sánchez Prado (a cura di), *América Latina en la “literatura mundial”*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana UP 2006, pp. 7-46.

²⁹ I. Sánchez Prado (a cura di), *Mexican Literature as World Literature*, New York, Bloomsbury Academic 2022.

³⁰ E. Balletta, “La terceira margem. Letteratura ispano-americana e *World Literature*”, in S. Albertazzi (a cura di), *Introduzione alla World Literature. Percorsi e prospettive*, Roma, Carocci 2021, pp. 57-78; p. 70.

apropiarme, como “coautor”, de obras que jamás podría escribir ni naciendo mil veces». ³¹ Forse uno degli esempi più chiari è il peso che ha deciso di dare all’opera di Eros Alesi. ³² Nelle memorie dell’incontro con Luzi che abbiamo menzionato, Fernández ricorda:

Sentí que me tildaba de ignorante, y protesté con tiento, dándole a entender que conocía, si bien a grandes rasgos, las pugnas entre los diversos grupos y corrientes. “Sí”, agregó, “pero lo más importante que puedo ver en su selección es la inclusión de otros poetas, que no aparecen en las demás antologías de poesía italiana publicadas en español. ¿Quién es Eros Alesi?” Estaba asombrado –tal vez escandalizado– de que un desconocido apareciera al lado de los grandes poetas italianos, y, para evitar cualquier discusión, le pedí que leyera él mismo la *Carta al padre y Mamá morfina*. Mientras él los leía en silencio, yo podía leer en su cara emociones contrastantes. Después los leyó en voz alta y, al terminar la lectura, exclamó: “¡Excelente! ¡En verdad excelente! ¿Es amigo de usted?” Respondí que no, que Eros Alesi había muerto en 1971, a la edad de 22 años, y que esos poemas habían aparecido en una revista literaria marginal de 1973. “¡Excelente! ¡Excelente!”, repitió Luzi. Entonces, consciente del gran peso que tenía su labor crítica, le sugerí que apoyara, con un artículo, la breve obra del joven suicida romano. Dicho artículo apareció meses después en «La Nazione», el diario florentino más prestigioso, gracias al cual aparecieron al año siguiente sus quince o dieciséis poemas en un librito, mismo que traduje y va ya en la tercera edición hecha en México. ³³

Uno studio approfondito del panorama della letteratura italiana inventato da lui ci riserverebbe, crediamo, parecchie sorprese: qui possiamo solo limitarci a segnalare la gran creatività del suo lavoro e a presentare un breve studio di caso: il Luzi di Fernández.

Publicata dall’UNAM nel 1990 nella collana “Material de lectura” (numero 157) e riedita in formato digitale nel 2012, ³⁴ l’antologia che Fernández dedica al suo poeta preferito consta di una brevissima presentazione della figura dell’autore e di una selezione di 22 poesie, sulla cui selezione vale la pena soffermarci, anche perché l’edizione non solo non presenta testo a fronte (come da politica editoriale della collana), ma il traduttore non cita neppure il titolo originale e la raccolta di provenienza di ogni poesia. Presentiamo quindi un elenco delle poesie tradotte, per colmare questa lacuna e semplificare la nostra analisi.

³¹ Fernández, *Éste*, cit., pp. 210-211. «A poco a poco, mentre aumentava la scarsa conoscenza che avevo di questa lingua, andavo notando che la traduzione era la unica attività capace di assorbirmi interamente; che essa mi dava l’illusione di *appropriarmi*, come “coautore”, di opere che non avrei mai potuto scrivere neanche se fossi nato mille volte».

³² Non ci pare eccessivo affermare che Alesi sia ancora una voce molto marginale nel discorso critico italiano. Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli l’hanno incluso nel polemico libro *Il pubblico della poesia*, pubblicato per la prima volta nel 1975, ma questa è una delle poche occasioni in cui la poesia di Alesi ha fatto parte di una ricostruzione critica della poesia italiana del secondo Novecento. In questo silenzio, è senza dubbio sorprendente la gran fortuna che la sua opera continua ad avere in Messico grazie a Fernández. Adesso sono uscite nuove traduzioni alesiane a carico di Hiram Barrios, che continuano ad affermare l’interesse che i suoi versi provocano nel nostro paese.

³³ Fernández, *Éste*, cit., p. 249-250. «Sentii che mi tacciava d’ignoranza e protestai con delicatezza, facendogli capire che conoscevo, anche se in generale, le polemiche fra i vari gruppi e correnti. “Sì”, aggiunse, “ma la cosa più importante che posso notare nella sua selezione è l’inclusione di altri poeti che non compaiono nelle altre antologie di poesia italiana pubblicate in spagnolo. Chi è Eros Alesi?” Era sorpreso –quasi scandalizzato– che uno sconosciuto comparisse accanto ai grandi poeti italiani e, per evitare qualsiasi discussione, gli chiesi di leggersi la *Lettera al padre e Mamma morfina*. Mentre lui le leggeva in silenzio, io potevo leggergli in faccia emozioni contrastanti. Dopo le lesse ad alta voce e, finito di leggere, esclamò: “Eccellente! Davvero eccellente! È amico suo?” Risposi di no, che Eros Alesi era morto nel 1971, all’età di 22 anni, e che queste poesie erano apparse in una rivista letteraria marginale del 1973. “Eccellente! Eccellente!” ripeté Luzi. Allora, consapevole della sua autorevolezza di critico, gli suggerii di appoggiare, con un articolo, il breve corpus delle opere del giovane suicida romano. Questo articolo apparve mesi dopo su «La Nazione», il quotidiano fiorentino più prestigioso, e perciò le sue quindici o sedici poesie vennero pubblicate l’anno successivo in un libretto che tradussi ed è già alla terza edizione in Messico».

³⁴ Disponibile in <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/306-157-mario-luzi>

Titolo della traduzione	Titolo originale³⁵	Anno	Raccolta in cui si trova
Parca-aldea	Parca-villaggio	1951	La Barca
Ya toman las negras flores del Hades	Già colgono i neri fiori dell'Ade	1939	Avvento notturno
Mujer en Pisa	Donna in Pisa	1941	Un brindisi
Cruz de senderos	Croce di sentieri	1942	Un brindisi
Arrugas	Rughe	1944	Un brindisi
Rostro, horror	Viso-orrore	1944	Un brindisi
La oscura y alta llama en ti recae	L'alta, la cupa fiamma ricade su di te	1945	Quaderno gotico
Ah, no te quedas inerte en tu cielo	Ah! Tu non resti inerte nel tuo cielo	1945	Quaderno gotico
La noche llega con el canto	La notte viene col canto	1951	Appendice al Quaderno gotico
Notizias a Giuseppina después de muchos años	Notizie a Giuseppina dopo tanti anni	1949	Primizie nel deserto
Abril-amor	Aprile-amore	1951	Primizie nel deserto
Como tú quieres	Come tu vuoi	1953	Onore del vero
A lo largo del río	Lungo il fiume	1954	Onore del vero
En la inminencia de los cuarenta años	Nell'imminenza dei quarant'anni	1954	Onore del vero
Primera noche de primavera	Prima notte di primavera	1956-1961	Dal fondo delle campagne
Senior	Senior	1956-1961	Dal fondo delle campagne
Menage	Ménage	1961-63	Nel magma
Es y no es la misma de siempre	È o non è la stessa di sempre	1971-77	Al fuoco della controversia
Muere ignominiosamente la república	Muore ignominiosamente la repubblica	1971-77	Al fuoco della controversia
Enroscado en esta cajuela inmundada	Acciambellato in quella sconcia stiva	1978-84	Per il battesimo dei nostri frammenti

³⁵ La nostra edizione di riferimento da cui traiamo le informazioni riportate in questo schema nonché tutti i testi di Luzi è M. Luzi, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2014. La prima edizione di questa raccolta risale al 1988.

En todas partes juegan al descuento	Giocando al ribasso sulla vita	1978-84	Per il battesimo dei nostri frammenti
Colgado cual linterna, casi todos	Appeso come una lanterna, i più:	1978-84	Per il battesimo dei nostri frammenti

Salvo *Su fondamenti invisibili* (1960-1979), sono rappresentate tutte le raccolte pubblicate da Luzi fino al 1985; è da notare l'inclusione della *primissima* poesia di Luzi, "Parca-Villaggio", che apre *La Barca*. Anche l'ordine in generale rispetta quello dell'edizione Garzanti: ma segnaliamo due casi in cui l'ordine viene alterato: "Muore ignominiosamente la repubblica" dovrebbe precedere "È o non è la stessa di sempre"; "Appeso come una lanterna; i più" dovrebbe precedere i due testi che qui lo precedono.

Ci sembra evidente l'intento del traduttore di presentare esempi significativi della traiettoria poetica di Luzi fino a quel momento:³⁶ salta agli occhi che sia presente solo una poesia di *Nel magma*, che lo stesso Fernández nella sua introduzione definisce un libro controverso che marca il discrimine fra le due fasi poetiche di Luzi.

Per cominciare la nostra analisi, partiamo dal testo completo della traduzione di "Già colgono i neri fiori dell'Ade", come punto di partenza per poi commentare aspetti specifici della traduzione di altri passaggi.

<i>Già colgono i neri fiori dell'Ade</i> ³⁷	Ya toman las negras flores del Hades
<i>Già colgono i neri fiori dell'Ade I fiori ghiacciati e viscidì di brina Le tue mani lente che l'ombra persuade E il silenzio trascina</i>	Ya toman las negras flores del Hades glaciales flores colmadas de escarcha tus lentas manos que la sombra persuade y el silencio arrastra.
<i>Decade sui fiochi prati d'eliso Sui prati appannati torpidi di bruma Il colchico struggente più che il tuo sorriso che la febbre consuma</i>	Decae en tenues prados de elíseo en tristes prados tórpidos de bruma el cólquico afligido más que tu sonrisa gastada por la fiebre.
<i>Nel vento il tuo corpo raggia infingardo Tra vetri squillanti stella solitaria E il tuo passo roco non è più che il ritardo Delle rose nell'aria</i>	En el aire tu cuerpo irradia perezoso tras tintineantes vidrios estrella solitaria y tu paso ronco ya es sólo el retardo de rosas en el viento.

Si nota in generale lo sforzo del traduttore per mantenere il ritmo del testo originale (d'ora in poi TO) –in cui una base endecasillabica a volte si estende sino a dodici-tredici sillabe ed altre si contrae in eptasillabi, ottonari e novenari. In questo senso le traduzioni ritmicamente più riuscite ci sembrano "A lo largo del río" e "Como tú quieres". Ci sono invece pochissimi tentativi (qui solo nei vv. 1-3) di preservare –qui e altrove– la rima, che qui è regolare mentre in altre poesie luziane appare solo a tratti. Per esempio, in "Cruz de

³⁶ L'edizione è uscita nel 1990, ma non antologa né menziona *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, uscito lo stesso anno. Non ce ne stupiamo, visti i normali tempi editoriali.

³⁷ M. Luzi, *Le poesie*, Volume primo, p. 75. Il corsivo è nel testo; oltre a questa poesia, anche "Parca-villaggio" è in corsivo, ma in entrambi i casi ciò non si mantiene nell'antologia di Fernández.

senderos” non si mantiene il sottile gioco di rime, a volte perfette ed altre assonanti (miele / sole; gole / viola), che nel TO innerva ogni strofa, con un verso che rima con un altro, con schema 1-3 nelle prime tre strofe e nell’ultima, e 2-4 nella quarta.

Si cerca di rispettare in genere l’endecasillabo che marca il ritmo, ma a volte viene più lungo (fino a 13 sillabe), non sempre con un ritmo felice, come osserviamo in alcuni passaggi di “Abril-amor”.

Ci sembra che in generale questa traduzione sia calibrata sul testo di arrivo, più che assolutamente rispettosa del testo originale.

Sulle scelte lessicali di Fernández, in questo esempio ‘colgono’ è reso con *toman*, più generico (‘prendono’), ‘viscidi di brina’ diventa *colmadas de escarcha*, con la perdita della denotazione tattile oltre che visuale (in termini di lucentezza) presente in ‘viscidi’; ‘appannati’ è reso con *tristes*, in cui si perde la denotazione visuale e se ne aggiunge una emotiva. Non ci è chiaro come il traduttore sia arrivato a *afligido* per rendere ‘struggente’: ci sembra che il senso sia piuttosto diverso, a partire dal participio presente che ha un effetto su chi guarda il fiore, mentre *afligido* sembra riferirsi ai sentimenti del fiore stesso. Anche nel tradurre ‘squillanti’, riferito ai vetri –una collocazione ben poco usuale– con *tintineantes*, che sarebbe piuttosto ‘tintinnanti’, collocazione usuale, ci sembra di leggere la preoccupazione di ridurre la carica straniante del testo. Inoltre segnaliamo come esempio del processo di riappropriazione della poesia luziana da parte di Fernández che, nell’ultima strofa, ‘aria’ nel primo verso viene tradotta con *viento* e ‘vento’, nel quarto verso, con *aire*.

Sempre in riferimento a scelte lessicali che tendono a ridurre la carica straniante del TO, segnaliamo nel secondo verso de “A lo largo del río”, la traduzione di ‘toppe di neve’ con *manchas de nieve*; nel primo verso della seconda strofa, per «se ti incontro non è opera mia» la traduzione, con un’inversione sintattica, è «no será culpa mía si te encuentro», col futuro invece del presente che proietta una maggiore carica di eventualità, e *culpa mía* –una locuzione comune in spagnolo– per la più precisa e pregnante ‘opera mia’. Nel verso finale di “Mujer en Pisa”, i ‘vetri di croco’ diventano *amarillentos vidrios*: non sempre la volontà di avvicinare il testo al lettore può produrre esiti felici. Varie volte inoltre nell’antologia ‘sgomento’ viene tradotto con *espanto*, che ci sembra abbia una maggior frequenza d’uso e colloquialità. Inoltre *espantados* si usa anche per tradurre ‘inorriditi’ in “Rostro-horror”. In altre poesie, Fernández traduce ‘mesto’ con *triste*, più comune come marca d’uso: in “Parca-aldea”, «il mesto rituale della vita» diventa «el triste ritual de la vida». Queste ci sembrano in generale strategie di avvicinamento del TO al lettore.

In questo stesso senso vanno alcune operazioni sintattiche: nel quartultimo verso della prima strofa di “Como tú quieres”, che nel TO è «serra i denti. Che regna nella stanza/ è il silenzio» viene normalizzato sintatticamente: «aprieta los dientes. / Lo que reina en la estancia / es el silencio», perdendo la carica straniante di quel ‘che’ non accompagnato da un pronome.

In “Lungo il fiume”, a metà dell’ultima strofa, «–solo vorrei non come fiume freddo / come fuoco che comunica...», la traduzione risponde a nostro avviso sia a un’esigenza di semplificazione sintattica che a mantenere meglio il ritmo: «–no como río helado, como fuego / comunicante, sólo quisiera...». L’*enjambement*, come si vede, è enfatizzato, e in effetti possiamo dire che in generale Fernández è molto attento a mantenere gli *enjambements*. Nell’ultimo verso di questa stessa poesia, al TO «tuona, a tratti pioviggina. Cresce erba» viene reso con «trueno. Medio llovizna. Crece la hierba». Si osserva quindi un cambiamento della punteggiatura che ritroviamo anche, ma non frequentemente, in altri testi: per esempio, “Arrugas” in cui un punto fra il v. 3 ed il v. 4 sostituisce la virgola nel TO; o l’ultimo verso di “Es o no es la

misma de siempre”, in cui il TO «non fosse la riprova delle lacrime. E ancora più probante il sangue», diventa «de no mediar el testimonio del llanto y la gran prueba de la sangre». In alcuni casi Fernández interviene anche sulla divisione in strofe, modificandola, come in “Abril-amor” in cui divide l’ultima strofa in due.

Un elemento ricorrente di normalizzazione grammaticale consiste nell’integrare articoli determinativi dove non ci sono: in “A lo largo del río”, ‘Cresce erba’ diventa quindi *Crece la hierba*; nel penultimo verso della penultima strofa de “La oscura y alta llama en ti reca”, il TO «e ronzano augurali città» diviene «y zumban las ciudades augurales»;³⁸ nella terza strofa di “Rostro-horror”, in cui «pazienza spenge e riduce la fronte» diviene «la paciencia reduce y apaga la frente», con l’inserzione dell’articolo e l’inversione dei due verbi.

Nel finale di “Arrugas”, il TO contiene un congiuntivo: «fin quando / da una buia ferita una creatura / mutata in ombra prenda a singhiozzare», che Fernández rende con un indicativo: «hasta que / por una oscura herida una criatura, / mudada en sombra, empieza a sollozar». Anche in spagnolo con una subordinata temporale ci si aspetterebbe un congiuntivo per marcare l’eventualità, mentre con l’indicativo si va a incidere direttamente sul senso della poesia.

Ne “La oscura y alta llama que en ti reca”, la terza strofa subisce un processo quasi di riscrittura, giacché cambiano le relazioni sintattiche fra gli elementi rispetto al TO: «pari a due stelle opache nella lenta vigilia / cui un pianeta ravviva intimamente/ il luminoso spirito notturno». ‘Pianeta’ qui è il soggetto della subordinata relativa, mentre nella versione di Fernández il soggetto diventa «el luminoso espíritu nocturno», che riavviva il pianeta, inequivocabilmente marcato dalla ‘a’ che in spagnolo si usa per il complemento diretto, quand’esso è riferito a una persona, o a un essere animato: «igual a dos opacas estrellas en lenta vigilia / en la cual a un planeta reanima íntimamente / el luminoso espíritu nocturno». All’inizio della strofa successiva, segnaliamo una forte allitterazione: «así alienta y alea en el alma vehemente», che rende una più leggera assonanza nel TO «così spira ed aleggia nell’anima veemente». Nell’ultima strofa, «la fiel imagen palidece / y me yergo, levito y atormento / queriendo hacer de mí un Mario inalcanzable» ci sembra che si cerchi di mantenere complessivamente l’andamento ritmico del TO, anche se il primo verso è ben più corto del TO: «l’immagine fedele non serba più colore», mentre il terzo è ben più lungo del TO («al far di me un Mario irraggiungibile»), e ne recupera complessivamente l’andamento ritmico.

Altre scelte retorico-stilistiche che ci sembra il caso di segnalare sono in “Prima notte di primavera”, all’inizio della seconda strofa: «generazioni su generazioni», è tradotto solo con «generaciones», perdendo l’anafora. In “A lo largo del río”, nel quintultimo verso dell’ultima strofa «preme d’età in età, di vita in vita» diventa «apremia en todas las edades de la vida», sacrificando così le due anafore, che hanno anche una funzione ritmica, né si riesce a mantenere l’endecasillabo. In “Muere ignominiosamente la república”, v. 6, si mantiene la posizione iniziale dell’anafora *ignominiosamente* e non si traduce ‘tra di loro’: «ignominiosamente se destrozan sus chacales», TO «si sbranano ignominiosamente tra di loro i suoi sciacalli». Il verso finale dello stesso testo, «però l’udienza è tolta» è reso con «pero ya es cosa juzgada». Cambia molto la funzione pragmatica, al trasformare una frase performativa, cioè una formula fissa che ha un proposito istituzionale preciso, con una frase di senso molto più generico. In spagnolo si direbbe in questo caso: *Se levanta la audiencia*.

³⁸ In realtà nell’edizione digitale si legge “augúrales”, che non può essere altro che un refuso.

Infine, segnaliamo alcuni casi in cui l'avvicinamento del testo al lettore messicano si ottiene con altre strategie. Nel primo verso della seconda strofa di “Como tú quieres”, «son qui che metto pine / sul fuoco» viene tradotto con un'espansione: «estoy aquí, echando al fuego / piñas de pino». In Messico la prima accezione a cui rimanda *piña* è ‘ananas’.

La poesia “Acciambellato in quella sconcia stiva” viene tradotta con “Enroscado en esa cajuela inmunda”. Osserviamo che connotazioni di ‘sconcia’ e *inmunda* sono molto diverse, giacché ‘sconcia’ evoca vergogna e umiliazione più che sporcizia, come invece *inmunda*; ma la strategia di avvicinamento riguarda *cajuela*, che limita e precisa notevolmente le connotazioni di ‘stiva’, venendo incontro al lettore messicano, che probabilmente non conosceva le circostanze esatte del caso Moro. Fernández mette sì una nota del traduttore: «este poema se refiere a la muerte de Aldo Moro (N. del T.)», ma non chiarisce nessuna delle circostanze alluse nel testo. Quindi la ‘stiva’ diventa molto più concretamente una *cajuela*, in riferimento al portabagagli della Renault 4. Si perde quindi anche il pregnantissimo corsivo del v. 2, TO «crivellato da *quei* colpi». Infine, si rende con *arrumbado* lo straniante ed espressivissimo ‘abbiosciato’.

In “Giocano al ribasso sulla vita”, v. 8, il TO «neanche in una Wall street messa a punto – chi?», si rende come «ni siquiera en una Wall-Street de infierno, condimentada ¿por quién?», in cui è strana la scelta di tradurre ‘messa a punto’, che evoca la meccanica dei motori, con *condimentada*, che rimanda a un lessico gastronomico. Sempre qui, nell'ultimo verso, «accade inverosimilmente» si rende con «sucede de manera inconcebible», che ci sembra abbia connotazioni piuttosto diverse.

Non possiamo evitare di segnalare alcuni veri e propri travisamenti di senso, che sembrano concentrarsi in “Ménage”: alla fine della prima strofa, il TO «è donna non solo da pensarlo, / da esserne fieramente certa» viene reso con «mujer capaz no sólo de pensarlo, / de no tener la soberbia certidumbre», un chiaro travisamento che mostra la non comprensione del ‘ne’ da parte del traduttore. Sia il ‘ci’ –come pronome locativo– che il ‘ne’ rappresentano scogli comuni e persistenti per gli ispanoparlanti.

Sempre in “Ménage”, i versi «e non è questa l'ultima sua grazia / in un tempo come il nostro, che pure non le è estraneo né avverso» (che vengono separati dalla prima strofa e invece cominciano la seconda, che nel TO comincia con «conosci mio marito») diventano, con una riorganizzazione del verso che ci sembra arbitraria, «y no / está la última de sus gracias / en un tiempo como el nuestro, que tampoco le extraño / ni adverso», fino a farci sospettare che sia saltato quanto meno un *es* prima di *extraño* e anche un altro *es* prima di quello che ci sembra un *ésta*, e non un *está*. Ma sono solo congetture.

Per concludere, vale la pena riprodurre qui il testo intero della nota introduttiva, nella sua versione originale del 1990, senza le note dell'editore del 2012 (che aggiunge solo la data di morte di Luzi e le sue raccolte poetiche successive al 1985):

Mario Luzi nació en Castello, Florencia, en 1914. Residió en Siena algunos años de su infancia. En 1929 regresó con la familia a la capital toscana, donde tiempo después se graduó en Letras Francesas presentando una tesis sobre François Mauriac. Su iniciación literaria coincidió con el nacimiento de la corriente que tanto habría de influir no sólo en la poesía italiana, sino también en la hispanoamericana: el hermetismo.

Publicó sus primeros poemas en *Frontespizio* y *Campo di Marte*, influyentes revistas florentinas de vanguardia, al lado de Piero Bigongiari, Oreste Macrí, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Sandro Penna, Vittorio Sereni, Alfonso Gatto, Leonardo Sinisgalli, Carlo Bo y tantos otros relevantes protagonistas empeñados en abrirse a todas las tendencias y experimentaciones realizadas en otras literaturas contemporáneas, y de darle a la literatura italiana un carácter universal. Prueba de ello es la enorme labor de traducción desarrollada por Luzi y casi todos los poetas de su generación.

La obra poética de Mario Luzi presenta dos grandes fases que, *grosso modo*, divide la publicación de *En el magma*, el controvertido libro que apareció en 1964. Después de una serie de libros de poemas en los que predominaba el tono “hermético” –el de la llamada poesía pura, tan preñada de profundas reflexiones identificadas con una exigencia moral y una forma concorde con un refinamiento espiritual, tan semejante en esto a Luis Cernuda–, *En el magma* desemboca también en un estricto paralelismo entre vida y poesía, pero ahora adoptando un discurso descarnado y polémico, abierto a un intenso y desesperado deseo de comunicación en medio de la bancarrota humana. En su más reciente libro de poemas, *Para el bautismo de nuestros fragmentos*, parece haber terminado la esperanza de comunicación con los demás y el poeta deja de lado cualquier tipo de discurso aseverativo por el interrogativo. En este nuevo coloquio los interlocutores últimos son la inteligencia y el corazón.

Como los grandes sabinos, hay obras que continúan ahondando las raíces y ampliando la mole de sus troncos en constante crecimiento. Su follaje no es el festival de la abundancia ni la ebriedad de luces y reflejos: beben toda la luz para iluminar su profunda linfa secreta. Parecen cubrirlo todo, que tienen por aliada a la intemporalidad. Cuando veo en perspectiva la obra de este poeta florentino –para mi gusto el mayor de los poetas vivos en lenguas romances–, siempre aparece ante mis ojos la imagen de un sabino muy antiguo y muy joven, que lo ha visto todo y nos habla de ello en voz baja, como se habla de las cosas vividas hasta el fondo, “en ese acto de participación amorosa en que se resuelve, de una vez para siempre, la oscuridad de nuestra vida”.³⁹

Ci sembra di ritrovare in questo brevissimo ritratto degli indizi-chiave che chiariscono il senso profondo di quest’antologia per il nostro poeta-traduttore latinoamericano della *Generación de medio siglo*. Prima di tutto l’attenzione a stabilire un dialogo con la cultura ispanoamericana, che emerge sia nel sottolineare l’influenza dell’ermetismo sulla poesia ispanoamericana, che nell’accostamento di Luzi a Cernuda. Il poeta fiorentino viene inoltre collocato all’interno di una costellazione di intellettuali d’avanguardia di cui si sottolinea la volontà di imprimere un’impronta aperta e sperimentale alla letteratura italiana, ispirandosi ad altre letterature europee: una vocazione cosmopolita, quindi, che li accomuna implicitamente alla posizione di Fernández e alla *Generación de medio siglo*. E in questo stesso senso si legge la menzione dell’enorme

³⁹ «Mario Luzi nacque a Castello, Firenze, nel 1914. Visse a Siena alcuni anni della sua infanzia. Nel 1929 tornò con la famiglia nella capitale toscana, dove più tardi si laureò in Lettere Francesi con una tesi su François Mauriac. La sua iniziazione letteraria coincise con la nascita della corrente letteraria che tanto avrebbe influito non solo sulla poesia italiana ma anche su quella ispanoamericana: l’ermetismo.

Publicò le sue prime poesie su *Frontespizio* e *Campo di Marte*, due autorevoli riviste fiorentine di avanguardia, al fianco di Piero Bigongiari, Oreste Macrí, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Sandro Penna, Vittorio Sereni, Alfonso Gatto, Leonardo Sinisgalli, Carlo Bo e molti altri eminenti protagonisti impegnati ad aprirsi a tutte le tendenze e sperimentazioni realizzate in altre letterature contemporanee, e di imprimere alla letteratura italiana un carattere universale. Lo testimonia l’enorme opera di traduzione portata avanti da Luzi e da quasi tutti i poeti della sua generazione.

La produzione poetica di Mario Luzi presenta due grandi fasi che, *grosso modo*, sono marcate dalla pubblicazione di *Nel magma*, il controverso libro apparso nel 1964. Dopo una serie di raccolte poetiche in cui predominava il tono “ermetico” –quello della cosiddetta poesia pura, carica di profonde riflessioni che si identificano con una esigenza morale e una forma che si accorda a una raffinatezza spirituale, in questo così simile a Luis Cernuda–, anche *Nel magma* finisce per creare uno stretto parallelismo fra vita e poesia, ma adesso adottando un discorso scarnificato e polemico, aperto a un intenso e disperato desiderio di comunicazione, in piena bancarrota umana. Nella sua raccolta poetica più recente, *Per il battesimo dei nostri frammenti*, la speranza di comunicazione con gli altri sembra essersi esaurita, e il poeta abbandona qualsiasi discorso asseverativo per un discorso interrogativo. In questo nuovo dialogo gli interlocutori finali sono l’intelligenza e il cuore.

Come i grandi sabinici [*Taxodium mucronatum*, cipresso di Moctezuma, N. d. T.], ci sono opere che continuano ad affondare le radici e ad ampliare la mole dei loro tronchi in crescita costante. Il loro fogliame non è il festival dell’abbondanza né l’ebrietà di luci e riflessi: bevono tutta la luce per illuminare la loro profonda linfa segreta. Sembrano coprire tutto, con l’atemporalità come alleata. Quando vedo in prospettiva l’opera di questo poeta fiorentino –per il mio gusto il più grande dei poeti viventi in lingue romanze–, compare sempre davanti ai miei occhi l’immagine di un sabino molto antico e molto giovane, che ha visto tutto e ce ne parla a bassa voce, come si parla delle cose vissute fino in fondo, “in questo atto di partecipazione amorosa in cui si risolve, una volta per tutte, l’oscurità della nostra vita”».

sforzo traduttivo compiuto sia da Luzi che da molti altri intellettuali della sua epoca. Non solo l'ammirazione di Fernández per Luzi, che considera il più grande fra i poeti viventi nelle lingue romanze, ma anche, oseremmo dire, la sua profonda identificazione col poeta fiorentino non potrebbero essere più esplicite.

Colpisce infatti la metafora finale di Luzi come un sabino o *ahuehuete*, l'albero nazionale messicano, assente in Italia,⁴⁰ quasi un simbolo della profonda appropriazione di Fernández nei confronti della poesia di Luzi. Sono vari insomma a nostro parere gli elementi in cui in questa breve introduzione Fernández sembra dichiarare *Luzi c'est moi*, e l'analisi delle traduzioni conferma il processo di riappropriazione strategica del fiorentino da parte del poeta di Guadalajara. E come ultima nota al margine, osserviamo che il titolo dell'autobiografia di Fernández è *Éste* (pronomi dimostrativo, in italiano, 'questo'), e sembra evocare, anche solo per assonanza, una poesia di Luzi –la prima della seconda sezione di *Primizie del deserto*– intitolata "Est", il cui contenuto sembra chiosare perfettamente la narrazione di una vita come quella di Fernández, coi suoi ponti lanciati verso un'altra cultura, «un nuovo inizio [che] turba le radici».⁴¹ E con questa che forse è solo una suggestione, chiudiamo le nostre riflessioni.

Bibliografía:

AA.VV. *Poesía en movimiento. México 1915-1966*, a cura di Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis, México, Siglo XXI 2018.

AA.VV. *Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959*, Tedi López Mills, México, Fondo de Cultura Económica 2011.

Balletta, Edoardo, "La *terceira margem*. Letteratura ispano-americana e *World Literature*", in Silvia Albertazzi (a cura di), *Introduzione alla World Literature. Percorsi e prospettive*, Roma, Carocci 2021, pp. 57-78.

Curiel Defossé, Fernando, "Elementos de perspectiva generacional", in Alberto Vital Díaz, Adriana De Teresa Ochoa (a cura di), *Historia de las Literaturas en México. Auge y declive del nacionalismo. La cultura literaria entre el compromiso, la ruptura y la tradición (1940-1960)*, México, UNAM 2019, pp. 387-397.

Fernández, Guillermo, *La palabra a solas*, México, Pájaro Cascabel 1965.

Fernández, Guillermo, *Visitaciones*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Mester 1964.

Fernández, Guillermo, *Éste*, México, Fondo de Cultura Económica 2017.

Longhitano Piazza, Sabina, Rodrigo Jardón Herrera, "Traducción de las letras italianas en México", in «Enciclopedia de la Literatura Mexicana», <http://www.elem.mx/estgrp/datos/1369>.

Luzi, Mario, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2014.

Martínez Carrizales, Leonardo, "Revista Mexicana de Literatura. Autonomía literaria y crítica de la sociedad", in «Tempo social», 28, 3, 2016, pp. 51-76.

Orfila, Arnaldo e Octavio Paz, *Cartas Cruzadas 1965-1970*, a cura di Adolfo Castañón, México, Siglo XXI 2016.

⁴⁰ Un grande esemplare di *Taxodium mucronatum* si trova invece all'entrata principale del Parque del Buen Retiro a Madrid, cf. https://es.wikipedia.org/wiki/Ahuehuete_del_Buen_Retiro.

⁴¹ M. Luzi, "Est", *Tutte le poesie*, volume 1, p. 189.

Ortuño, Ángel, “Que nada cante ni más allá ni más acá de la vida”, in «La colmena», 75, 2012, pp. 51-54: <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5582>.

Pereira, Armando, “La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, in «Literatura mexicana», 1, 1995, pp. 187-212.

Pereira, Armando, “La Generación de Medio Siglo”, in Alberto Vital Díaz, Adriana De Teresa Ochoa (a cura di), *Historia de las Literaturas en México. Auge y declive del nacionalismo. La cultura literaria entre el compromiso, la ruptura y la tradición (1940-1960)*, México, UNAM 2019, pp. 177-201.

Sánchez Prado, Ignacio (a cura di), *Mexican Literature as World Literature*, New York, Bloomsbury Academic 2022.

Sánchez Prado, Ignacio, “Hijos de Metapa: un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)”, in Ignacio Sánchez Prado (a cura di), *América Latina en la “literatura mundial”*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana UP 2006, pp. 7-46.

Sánchez Prado, Ignacio, *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*, Illinois, Northwestern University Press 2018.