

Istruzioni per costruire un classico: il caso Cortázar

Anna Boccuti

1. Sull'orizzonte della commemorazione

Il punto di partenza di questa riflessione potrà sembrare pretestuoso, e in un certo senso lo è: si prendono infatti le mosse da una contingenza del presente della nostra scrittura – le commemorazioni letterarie che si sono celebrate in questi ultimi anni in America Latina – per ragionare sugli itinerari della letteratura ispanoamericana in Italia. Quali sono state, di recente, le ricorrenze che hanno offerto questa possibilità di ripensamento e di consacrazione del passato letterario? Particolarmente ricco di appuntamenti è stato il 2017: cento anni prima, infatti, moriva l'uruguayano José Enrique Rodó, saggista e intellettuale raffinato del Modernismo ispanoamericano, ma nascevano nomi centrali della letteratura e della cultura latinoamericana del Novecento, come il messicano Juan Rulfo e il paraguayano Augusto Roa Bastos, oppure i cileni Violeta Parra e Gonzalo Rojas; sempre nel 1917, Horacio Quiroga pubblicava la sua prima raccolta di racconti, *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Nel 2017, inoltre, cadeva pure il cinquantenario della pubblicazione dell'opera che è stata definita nel corso del *IV Congreso Internacional de la Lengua Española* del 2007 – quindi, in occasione di un altro anniversario – come la più importante in lingua spagnola dopo il *Don Quijote*, ovvero *Cien años de soledad*, di Gabriel García Márquez. La pubblicazione del romanzo-totale che aprì le porte dell'Europa e dell'Italia alla letteratura americana di lingua spagnola avviene nello stesso anno in cui Miguel Ángel Asturias vince il premio Nobel, Guillermo Cabrera Infante pubblica la versione non censurata di *Tres Tristes Tigres*, Carlos Fuentes pubblica *Cambio de piel*, Mario Vargas Llosa dà alle stampe la novella *Los cachorros* e Julio Cortázar quel “baule” di testi eterogenei che è *La vuelta al día en ochenta mundos*. E nello stesso anno appare postumo *El museo de la novela de la eterna*, dell'avanguardista atipico Macedonio Fernández, autore che, proprio per l'inclassificabilità della sua produzione letteraria, conosce ricezione e riconoscimento tardivi persino in patria. Ebbene, le numerose ricorrenze appena elencate in che modo

hanno contribuito a riaccendere l'attenzione dell'editoria italiana verso le scritture provenienti dall'America di lingua spagnola? Quali autori e quali opere sono stati proposti (o riproposti) negli ultimi anni grazie alla nuova luce gettata da un'occasione commemorativa e quali invece sono rimasti nel cono d'ombra di tali speciali circostanze?

Non è l'aspetto della commemorazione come discorso del potere che mi interessa indagare, purtuttavia alcune precisazioni si rendono utili. È noto che anniversari e commemorazioni, soprattutto quando indetti da organismi istituzionali, hanno favorito il consolidamento di tradizioni o di canoni egemoni, ribadendo la forza di un'opera, di una figura o di un evento storico all'interno di una collettività: come ricorda l'etimologia stessa del termine, dal latino *cum-memorare* – ricordare insieme, pubblicamente –, l'atto del commemorare assume come oggetto figure o opere che vengono designate come significative nella fondazione identitaria di una comunità e nel suo presente. Essa può essere considerata, secondo Vargas, alla stregua di un vero e proprio rituale consistente in una serie di attività eterogenee – celebrazioni pubbliche, convegni, concerti, spettacoli, libri, inaugurazioni di progetti ecc. – di varia natura (religiosa, militare, educativa, culturale, ecc.), ma tutte accomunate dall'impulso a realizzare «la actualización de la historia en el presente, su uso público para transmitir y mantener la memoria social». ¹ Sebbene in misura minore, poiché più frequentemente maturata all'interno di reti che coinvolgono pubblico e privato (fondazioni, università, accademie, così come editori, media...), anche le commemorazioni letterarie svolgono una analoga funzione di creazione di comunità, orientando su certi valori o su altri a seconda di quali enti o istituzioni siano i patrocinatori.

Ogni commemorazione, inoltre, abbraccia porzioni di tempo variabili – 25, 30, 50, 100 anni – ma generalmente tanto ampie (e coincidenti, a ben vedere, con un certo numero di generazioni) da segnare un cambiamento significativo d'epoca, all'interno del quale è possibile ravvisare un mutamento di sensibilità. La commemorazione letteraria esalta, dunque, ciò che permane a dispetto del mutamento e tuttavia al tempo stesso si mantiene aperto al dialogo con il presente; in sintesi, essa riconosce a un'opera (o a un autore) lo status di “classico” come lo intese, tra gli altri, Italo Calvino: «È classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno». ² La posizione di Calvino sembra coincidere con quella di Hans Georg Gadamer, il quale considerava che i classici svolge-

Istruzioni
per costruire
un classico:
il caso Cortázar

1 S. Vargas, *El bicentenario de la Independencia en Colombia: rituales, documentos, reflexiones*, in «Memoria y sociedad», XV, 31, 2011, pp. 66-84: p. 69, consultabile al link <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoy sociedad/article/view/8280/6669> (ultimo accesso: 01/12/2018).

2 I. Calvino, *Italiani, vi esorto ai classici*, in «L'Espresso», 28 giugno 1981, pp. 58-68: p. 67, ora in *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 1816-1824.

vano una funzione mediatrice costante tra il passato e il presente, venendosi così a configurare come veicolo di trasmissione storica da un tempo all'altro:

Quando chiamiamo qualcosa “classico”, lo facciamo in base a una coscienza di permanenza, di indistruttibilità, in base al riconoscimento di un significato indipendente da ogni situazione temporale; classico è così una specie di presente fuori del tempo, che è contemporaneo a ogni presente [...] ma questa sua eternità è un modo proprio dell'essere storico.³

In questo nostro lavoro la commemorazione funge pertanto da condizione “oggettiva” e condivisa per consentirci di situare alcuni testi e alcuni autori significativi – alcuni classici, in altre parole – in un orizzonte comune e allo stesso tempo provare a interrogarci sulla loro disuguale fortuna.

Anna Boccuti

2. La solitudine del boom

L'insieme che si può proporre a partire dall'orizzonte della commemorazione è composito ed eterogeneo, rappresentativo di anime e istanze inequivocabilmente diverse della letteratura ispanoamericana del Novecento. Tuttavia, riordinando tale eterogeneità – e quindi scegliendo di concentrarsi su quegli autori accomunabili in quanto produttivi nella seconda metà del Novecento – è possibile sviluppare una riflessione piuttosto sfaccettata, soprattutto se si procede raccogliendo alcuni dati empirici: ad esempio quelli relativi alle pubblicazioni – ristampe, riedizioni, traduzioni – degli ultimissimi anni, per poi raffrontarli con le considerazioni sulla ricezione della letteratura ispanoamericana elaborate *grosso modo* nell'ultimo decennio. La necessità di guardare agli studi antecedenti non dipende solo dalla preoccupazione per una corretta prassi metodologica, ma piuttosto dall'intenzione di integrare con questi dati empirici le conclusioni – già solide – a cui tali studi sono pervenuti.

Per la vastità della documentazione e per l'estensione cronologica dei materiali analizzati, così come per il rigore nella loro sistematizzazione, il saggio di Stefano Tedeschi, *All'inseguimento dell'ultima utopia* (2005),⁴ può essere considerato tra i contributi di maggior rilievo in questo ambito di ricerca. Sebbene non manchino studi precedenti sulla ricezione della letteratura latinoamericana in Italia,⁵ a Tedeschi si deve la riflessione gene-

3 H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, trad. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983, pp. 337-339.

4 S. Tedeschi, *All'inseguimento dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America Latina*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2005.

5 Prima di Tedeschi, tra gli studiosi più attenti ai rapporti letterari tra Italia e America Latina spicca Giuseppe Bellini, al quale si deve un lavoro pionieristico di esplorazione della ricezione della letteratura ispanoamericana in Italia.

rale più articolata sulle direttrici che hanno orientato scelte editoriali e diffusione della letteratura americana di lingua spagnola in Italia dagli anni Cinquanta al Duemila. La lettura di Tedeschi rileva, perspicacemente, che anche in Italia il detonatore della letteratura ispanoamericana è *Cent'anni di solitudine*, pubblicato da Feltrinelli nella traduzione di Enrico Cicogna nel maggio del 1968: il travolgente successo commerciale del romanzo di García Márquez, favorito dalla congiuntura storico-politica che percorreva l'Italia e il mondo nel momento della sua pubblicazione, incoraggia infatti l'introduzione di altri autori ispanoamericani e, in un certo senso, *l'invenzione di un continente letterario* che viene percepito e rappresentato come serbatoio delle utopie, uno "spazio del possibile" ove proiettare gli ideali politici e sociali che in quegli anni prendevano corpo e che a loro volta in esso inevitabilmente si riverberavano. Precisa Tedeschi, riferendosi all'attività editoriale negli anni a ridosso alla pubblicazione di *Cent'anni di solitudine*, che gli editori non erano alla ricerca dell'«opera di un genio» ma cercavano invece «di fornire al pubblico europeo l'immagine di un intero continente che sembrava risvegliarsi alla creatività letteraria, e di costruire attorno ad essa una durevole proposta culturale». ⁶ Malgrado appaia ben presto come tale proposta culturale ruoti solo su alcuni perni – gli *happy few*, come li definisce Barrera Enderle, ⁷ del cosiddetto *boom*, cioè García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes e Cortázar – e ne venga pertanto precocemente lamentata la fissità, ⁸ essa continuerà a orientare a lungo le scelte degli editori e soprattutto i gusti del pubblico. Il canone che si affermerà, è cosa nota, sarà dunque quello magico-realistico e fantastico.

Riguardo alla presenza nel panorama italiano degli autori che abbiamo allineato sull'orizzonte della commemorazione, notiamo che, a distanza di mezzo secolo, sostanzialmente vengono confermate le linee di ricezione aperte da quella prima proposta culturale: nel 2017 Mondadori pubblica in due volumi tutti i romanzi del premio Nobel Mario Vargas Llosa nella prestigiosa collana «I Meridiani» e dà alle stampe la nuova traduzione di *Cent'anni di solitudine*, a cura di Ilide Carmignani, eppure restano nell'oblio gli altri autori che abbiamo menzionato, di cui invece, ad altre latitudini, si celebrano importanti anniversari.

6 Tedeschi, *All'inseguimento dell'ultima utopia*, cit., p. 158.

7 V. Barrera Enderle, *Entradas y salidas del fenómeno literario actual o la "alfaguarización" de la literatura hispanoamericana*, in «Sincronía», VII, 22, marzo-junio 2002, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/alfaguar.htm> (ultimo accesso: 01/12/2018).

8 Così sembrerebbe a giudicare da quanto Angela Bianchini scriveva nel 1976 sulle pagine della «Stampa» a proposito delle giornate per il conferimento del Premio dell'Istituto Italo-Latinoamericano di Roma e della tavola rotonda organizzata dall'Istituto insieme alle università La Sapienza e La Sorbonne Nouvelle, indicando «barocco, realismo magico, fantastico latinoamericano, boom, García Márquez l'anima dell'America Latina e così via» come «rida di nomi o parole troppo usate che tutti avrebbero voluto evitare» per riferirsi all'America Latina. Cfr. A. Bianchini, *Uno strano condor. Dubbi e turbamenti sul Sud America*, «La Stampa», 5 novembre 1976.

Sul destino editoriale di Roa Bastos, Rulfo e Asturias, si è già scritto.⁹ Nonostante la loro opera sia stata (interamente o parzialmente) pubblicata presso case editrici che hanno segnato la storia dell'editoria italiana – Feltrinelli, Einaudi e Mondadori, per intenderci – essa ha conosciuto fortuna limitata, come prova la scarsità delle ristampe. Si prenda Augusto Roa Bastos, uno dei “sommersi”: tradotto degli anni Settanta da Feltrinelli, le sue opere scompaiono ben presto dagli scaffali e della memoria del pubblico italiano, nonostante l'assegnazione, in tempi non lontanissimi (per l'esattezza, nel 1989), di un riconoscimento prestigioso come il Premio Cervantes. Negli anni Novanta Mondadori ne traduce parte della letteratura per l'infanzia (*Il pulcino di fuoco*, 1994, *Il bambino volante*, 1999) e poi nulla più.

Sorte non tanto diversa tocca al premio Nobel Asturias: salvo le ristampe del 2009 e del 2010 di *Uomini di mais* – titolo che transita da Rizzoli a Baldini&Castoldi nella traduzione di Cesco Vian, uscita originariamente nel 1967 e ristampata nel 1981 –, l'unica sostanziale novità degli ultimi dieci anni è la riedizione di *El Señor Presidente*, che vede la luce nel 2008. Nella prima uscita italiana, del 1958, il volume era stato tradotto da Elena Mancuso con il titolo *L'uomo della provvidenza: il Signor Presidente*, che alludeva, nell'Italia del dopoguerra, a Mussolini e al recente passato fascista; solo nella ristampa del 1975 il titolo viene poi corretto in *Il Signor Presidente*. La nuova traduzione è affidata a Raul Schenardi – uno dei più attenti conoscitori di letteratura latinoamericana del panorama editoriale italiano – dalla piccola casa editrice Fahrenheit 451, il cui catalogo rivela una particolare attenzione e ricerca nei confronti di questa produzione.

Ancora avvolto nell'oblio è anche Rulfo, nonostante le numerose ritraduzioni che le sue opere hanno conosciuto negli anni: *Pedro Páramo* viene tradotto nel 1960 (da Emilia Mancuso), nel 1977 (da Francisca Perujo) e nel 2004 (da Paolo Collo) per Einaudi; *La pianura in fiamme* nel 1963 (da Giuseppe Cintioli), con il titolo di *La morte al Messico* per Mondadori, nel 1990 (da Francisca Perujo)¹⁰ e nel 2012 (da Maria Nicola) per Einaudi, *Il gallo d'oro* nel 1982 (da Dario Puccini) per Editori Riuniti e nel 2015 (da Paolo Collo) per Einaudi. Francesco Fava (2013) si è soffermato sui limiti di queste traduzioni – i cui nodi sono ancora irrisolti – e sul destino degli

9 Per un approfondimento sulla ricezione di Asturias, e più in generale delle letterature dell'area centroamericana, rinviamo a D. Liano, S. Bailini (et alii), *La publicación y los estudios de obras centroamericanas en Italia*, in «Centroamericana», XXII, 1-2, 2012, pp. 207-240; sulle traduzioni di Rulfo, cfr. F. Fava, “Hay demasiadas cosas intraducibles”: Juan Rulfo, tradotto e abbandonato, in *Tradurre un continente. La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*, a cura di F. Fava, Sellerio, Palermo 2013, pp. 127-144.

10 Tuttavia, secondo quanto emerso dalle ricerche di Sara Carini, che ha visionato le lettere degli archivi editoriali di Mondadori ed Einaudi, la traduzione di questa ristampa sarebbe in realtà ancora quella di Cintioli, contrariamente a quanto riportato sul volume. Cfr. S. Carini, *Literatura latinoamericana en traducción y mediación editorial: algunos apuntes para el análisis del caso italiano*, in «Castilla. Estudios de literatura», 6, 2015, pp. 314-335.

scritti dell'autore messicano, puntualmente “tradotti e abbandonati”, come recita il bel titolo parodico del suo studio.¹¹

Da segnalare le prefazioni di Ernesto Franco alle ristampe di *Pedro Páramo* e di *La pianura in fiamme*: soglie del testo, come insegna Genette, che in entrambi i volumi preparano un terreno d'incontro entro cui inserire l'opera preziosa e ancora oggi misteriosa di Rulfo. Nella prefazione a *La pianura in fiamme* Ernesto Franco si appoggia ai numi tutelari consueti, i più familiari al lettore italiano: in apertura García Márquez (che riferisce una leggenda su Rulfo), in chiusura Julio Cortázar (come Rulfo, appassionato di fotografia e di racconti) e, più sorprendentemente per la genericità del paragone, Borges: «Quanto ai temi, Rulfo sembra Borges: non ci sono altro che tre temi dall'inizio dei tempi: l'amore, la vita e la morte».¹² Se invece si scorre la prefazione di *Pedro Páramo*, ecco riaffiorare la “condanna” a rappresentare un continente che a lungo ha afflitto gli autori ispanoamericani:

Con *Pedro Páramo* Juan Rulfo annuncia il modo attraverso cui la cultura di un intero continente trova forse per la prima volta una voce propria, magari a partire dalla contrazione di nuovi debiti, primo fra tutti quello con William Faulkner, e dalla contemporanea accensione di nuovi crediti, come con la citatissima apertura del frammento 41 [...] evidente modello per il famoso incipit di *Cent'anni di solitudine*.¹³

Per quanto colta e pertinente, l'operazione di Franco non aiuta, insomma, a tirar fuori Rulfo dal labirinto della solitudine del boom...

3. Cortázar, «un autore ritrovato»

Tra le “novità” editoriali di questi ultimi anni, c'è un caso su cui vale la pena soffermarsi, perché denota la volontà di costruzione di un classico entro coordinate diverse da quelle preesistenti. Mi riferisco alla pubblicazione dell'opera di Julio Cortázar, contemporaneo di Fuentes, Vargas Llosa e García Márquez e come loro tra i protagonisti del boom editoriale latinoamericano. Questi quattro autori, almeno fino all'avvento nel panorama italiano di Roberto Bolaño – che si è imposto rapidamente all'attenzione del grande pubblico, come sembrerebbe provare la presenza di 37 titoli in catalogo dal 1998 a oggi,¹⁴ tutti in commercio – sono spesso citati come sinonimo di letteratura ispanoamericana: come abbiamo visto bre-

Istruzioni
per costruire
un classico:
il caso Cortázar

11 Fava, “*Hay demasiadas cosas intraducibles*”, cit.

12 E. Franco, *La verità e la leggenda delle lapidi*, in J. Rulfo, *La pianura in fiamme*, trad. it. di M. Nicola, Einaudi, Torino 2012, pp. v-x: p. vi.

13 E. Franco, *Prefazione*, in J. Rulfo, *Pedro Páramo*, trad. it. di P. Collo, Einaudi, Torino 2014, pp. v-xiv: p. vii.

14 Tutti i dati sono riferiti al Catalogo del Sistema Bibliotecario Nazionale e al Catalogo AliceBib, database dei libri editi in Italia, aggiornati al mese di gennaio 2018.

vemente, sono questi i nomi a cui gli scrittori che si affacciano sulla scena vengono accostati, gli ineludibili termini di paragone o i padrini che, su fascette e quarte di copertina, si fanno garanti del valore degli esordienti sul mercato editoriale italiano. Cortázar, però, muore nel 1984, molto prima dei suoi compagni. La sua scomparsa provoca una conseguenza naturale: mentre gli altri di tanto in tanto continuano ad apparire sulla stampa italiana interpellati in qualità di “intellettuali latinoamericani” – basti vedere le interviste a Fuentes durante gli anni dello zapatismo, oppure gli articoli che indulgiano sul rapporto di García Márquez con Fidel Castro, o ancora i riferimenti alla discesa in politica di Vargas Llosa – la figura di Cortázar esce progressivamente di scena.

Da questa parziale eclissi, Cortázar non esce del tutto neppure nel 2004, con il ventennale della morte. Per ironia della storia, persino l'articolo del 23 agosto di quell'anno che lo ricorda su «La Stampa», intitolato *Cortázar, la nostalgia fantastica*, è corredato da una fotografia che non ritrae lo scrittore argentino, benché la didascalia dica il contrario. Curiosità a parte, sebbene Einaudi e Guanda abbiano continuato a ristampare la narrativa di Cortázar per tutti gli anni Novanta, scorrendo i cataloghi si nota che è solo a partire dal 2006 che l'offerta si diversifica e comincia a includere anche le opere considerate minori e più difficilmente etichettabili, almeno secondo la gerarchia dei generi editoriali: fumetti e libri illustrati, saggistica letteraria, epistolari. Il fumetto atipico *Fantomás contra los vampiros multinacionales* (1968) viene pubblicato da DeriveApprodi nel 2006 con il titolo *Fantomás contro i vampiri multinazionali*, mentre le miscelanee *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) e *Ultimo round* (1968) sono ambedue editate dalla padovana Alet (*Il giro del giorno in ottanta mondi*, 2006; *Ultimo round*, 2007). Per quanto riguarda la saggistica, *Teoría del túnel*, scritto sul romanzo risalente al 1947 ma rimasto inedito sino al 1994, viene ripubblicato dalla casa editrice napoletana Cronopio con il titolo *Teoria del tunnel* nel 2013 (la prima edizione italiana risale al 2003), mentre *Imagen de John Keats*, scritto tra il 1951 e il 1952 e pubblicato solo nel 1996 da Alfaguara, esce per i tipi di Fazi nel 2014 con un titolo assai più informale: *A spasso con John Keats*. Come si può notare, tutti questi testi arrivano in Italia decenni dopo la loro prima edizione e presso case editrici che non mostrano particolare attenzione alle letterature ispanoamericane.

Ad ampliare e diversificare ulteriormente la varietà dei titoli disponibili contribuisce la selezione antologica dell'epistolario cortazariano organizzata in tre volumi tematici (*Carta carbone. Lettere ad amici scrittori*, 2013; *Chi scrive i nostri libri. Lettere editoriali*, 2014; *Così violentemente dolce. Scritti politici*, 2015) per SUR, che riscatta circa 350 lettere delle 1800 pubblicate originariamente da Alfaguara, e non bisogna inoltre dimenticare le *Lezioni di letteratura. Berkeley 1980*, pubblicate da Alfaguara nel 2013 e poi riproposte da Einaudi nel 2014. Completa l'elenco la riedizione, per i tipi di

Fahrenheit 451, delle poesie raccolte nel volume *Le ragioni della collera* (pubblicato per la prima volta nel 1995), tradotte da Gianni Toti e introdotte e illustrate da Rosalba Campra. Credo che, a questo punto, sia chiaro il ruolo preponderante giocato dalla piccola editoria in questa operazione di “riscoperta” delle molteplici anime letterarie di Cortázar, grazie alla quale è oggi possibile inserire l’autore in una serie letteraria diversa da quella della letteratura fantastica e del *boom*, dominanti fino agli anni Duemila. Ma quante sono dunque le facce, le anime, di Cortázar?

Le pubblicazioni si intensificano a partire dal 2012, in prossimità del cinquantesimo anno dalla pubblicazione di *Rayuela* e del centenario della nascita di Cortázar, il 2014. Il titolo di un articolo del 2013 apparso su «la Repubblica», a firma di Giorgio Vasta, recitava significativamente: *Julio Cortázar. La voce argentina di un autore ritrovato*,¹⁵ e già nel 2012, sulle pagine dell’«Unità», Giuseppe Montesano, in occasione dell’uscita di *Los astronautas de la cosmopista*, lodava Einaudi per la proposta di scritti inediti ma rimproverava di non aver pubblicato in economica tutto Cortázar.¹⁶ Un rimprovero profetico: appena due anni dopo il volume *Racconti*, apparso nella Biblioteca della Pléiade per Einaudi-Gallimard nel 1995, verrà infatti riproposto nella collezione «I Tascabili Biblioteca», alla metà del prezzo, segno tangibile di una volontà di allargare la platea del pubblico lettore.

Dal 2007 al 2017 si contano all’incirca cinquanta titoli recanti per primo o secondo autore Cortázar. In alcuni casi si tratta di traduzioni di inediti: oltre a quelli menzionati, ricordiamo i romanzi (minori, entro la produzione cortazariana) *Divertimento* (2007), *Diario di Andrés Fava* (2011) e *L’esame* (2013), per Voland. Nel 2012 Einaudi pubblica *Gli astronauti della cosmostrada* (che diventano, in una nota di Marco Belpoliti su «Tuttolibri», *Gli argonauti della cosmostrada*, distrazione bizzarra se si considera che Belpoliti lo ha appena definito «un libro imperdibile»), *Carte inaspettate* e l’antologia *Animalia*, curata da Aurora Bernárdez (prima moglie e detentrica dei diritti editoriali), nel 2015 SUR dà alle stampe *Correzione di bozze in alta Provenza*, «el asombroso examen de conciencia de un autor que no deja de explorarse», recita la quarta di copertina dell’edizione postuma, curata dalla casa editrice messicana RM (cosa che spiega anche la presenza del prologo di Juan Villoro, autore tutto sommato ancora poco noto in Italia). Non si può non rilevare che gran parte di queste traduzioni sono state finanziate dal Programa Sur di sostegno economico alla traduzione, avviato dal Governo Argentino nel 2009.¹⁷ Secondo i dati disponibili on-

Istruzioni
per costruire
un classico:
il caso Cortázar

15 G. Vasta, *Cortázar. La voce argentina di un autore ritrovato*, in «la Repubblica», 2 luglio 2013.

16 G. Montesano, *Il paradiso in autostrada. Il folle viaggio da Parigi e Marsiglia*, in «l’Unità», 20 luglio 2012.

17 Sul ruolo del ProSur nella diffusione della letteratura ispanoamericana in Italia cfr. C. Cattarulla, *Traduzione argentine in Italia con il Prosur*, in «Altre Modernità», 7, 2012, pp. 268-271.

line, il maggior numero di opere oggetto di finanziamento e traduzione tra il 2009 e il 2015 sono state proprio quelle di Cortázar.

Altre volte, le traduzioni risorgono per opera di passaggi da un editore a un altro: è il caso di *Il giro del giorno in ottanta mondi*, che viene riproposto nel 2017 da SUR, così come *Componibile 62*, già pubblicato da Einaudi nel 1974 e dal 2015 nel catalogo SUR. Il romanzo, che già non fu un successo nella prima uscita, era stato definito da Raul Schenardi «eccessivo», una sorta di «vampirismo psichico che denuda il versante più oscuro delle problematiche dell'autore», assimilato a quegli scritti «decisamente trascurabili», alla maniera di quei testi «in cui affronta *in pectore* temi politici (alcuni racconti delle ultime raccolte, e soprattutto il romanzo *El libro de Manuel*)».¹⁸

Per la verità, non è immediatamente chiara la logica di questo recupero massiccio, che contempla, ad esempio, vari casi di riedizioni e ritraduzioni, portando a duplici versioni di una stessa opera. È questo il caso della novella *El perseguidor*, fino al 1989 parte della raccolta *Bestiario* nella traduzione di Cesco Vian. Essa viene riproposta nel 2017 dalle edizioni Einaudi (ed è erroneamente attribuita a Flaviarosa Nicoletti Rossini, traduttrice, tra le altre cose, di *Il gioco del mondo*) con l'ormai classico titolo di *Il persecutore*, attorno al quale si costruiscono anche alcuni interessanti passaggi della nuova prefazione del musicologo e compositore Carlo Boccadoro: «Il titolo del racconto si muove lungo un doppio registro: Johnny *persegue* un ideale diverso di bellezza e di tempo musicale [...] mentre Bruno *persegue* la libertà di vivere».¹⁹ Appena qualche mese prima, riprendendo un progetto del 2009 della casa editrice spagnola El zorro rojo, SUR aveva confezionato un volume illustrato da José Muñoz con il titolo *L'inseguitore*, nella traduzione di Ilide Carmignani. Tra i recensori, solo Stefano Tedeschi, per le pagine del domenicale «Alias» del 16 luglio 2016, si sofferma su questa significativa variazione, spiegandone il senso in rapporto alla poetica di Cortázar.

Un caso analogo di “sdoppiamento” è quello di *Un tal Lucas*. Dapprima parte della raccolta Einaudi-Gallimard, nella traduzione di Vittoria Martinetto, il volume è stato poi edito come testo autonomo per SUR nel 2014, con il titolo di *Un certo Lucas* (traduzione di Ilide Carmignani). A volte, questo recupero appare persino indiscriminato: ad esempio, perché pubblicare (se non per ragioni meramente editoriali) un testo ancillare come *Correzioni di bozze in alta Provenza* se il volume le cui bozze si menzionano nel titolo, cioè *Libro de Manuel*, non è mai stato tradotto in italiano? L'effetto è quello di una cascata abbondante di testi, che travolge il lettore non informato sui fatti.

18 R. Schenardi, *Julio Cortázar, l'eterno cronopio*, in «Sotto il vulcano», 13 gennaio 2012, <https://www.edizionisur.it/sotto-il-vulcano/13-01-2012/julio-cortazar-leterno-cronopio/> (ultimo accesso: 01/12/2018).

19 C. Boccadoro, *Dietro la maschera*, in J. Cortázar, *Il persecutore*, trad. it. di C. Vian, Einaudi, Torino 2017, pp. v-xv: p. xii.

4. Privato e politico: la costruzione dell'altro Cortázar

Certo, in Cortázar – nella sua biografia – c'è tutto quanto serve a creare un personaggio mitico: dalla nascita “per caso” a Bruxelles, «nello stesso momento in cui il Kaiser e le sue truppe si lanciavano alla conquista del Belgio, che fu occupato proprio nei giorni della mia nascita»,²⁰ all'infanzia in un sobborgo di Buenos Aires, in un nucleo familiare tutto femminile perché il padre abbandonò la madre e i due figli prestissimo, dall'auto-esilio in Francia negli anni Cinquanta, quando il peronismo raggiungeva l'apice del potere, al sostegno – a volte persino acritico – alla rivoluzione cubana, fino alla morte per leucemia della giovane compagna Carol Dunlop, con cui scrisse a quattro mani *Gli astronauti della cosmopista*: questi episodi sono tramandati dall'autore stesso nelle numerose interviste che concesse in vita e registrate nelle peculiari inflessioni autobiografiche presenti, ad esempio, in alcuni testi della miscellanea *Il giro del giorno in ottanta mondi*, che contribuirono senz'altro a consolidare un'“immagine d'autore” mitizzante. Ed è altrettanto vero che nella letteratura dello scrittore argentino *tout se tient*: l'estetico e l'etico si implicano vicendevolmente. Soggiace infatti a tutta l'opera cortazariana una concezione ludica e post-moderna della letteratura, particolarmente congeniale ai nostri tempi: si pensi al romanzo combinatorio *Il gioco del mondo*, dove affiora chiaramente l'eredità del surrealismo e dell'Ou.Li.Po., rielaborata tuttavia in chiave personale, oppure al racconto *Continuità dei parchi (Fine del gioco, 1956)*, dove la finzione e la realtà si congiungono e contaminano, senza soluzione di continuità, come il titolo anticipa. Oppure a *Ultimo round*, raccolta di materiali eterogenei che, dietro il travestimento ludico e sperimentale, ripropone le inquietudini politiche che agitavano il mondo ai tempi della sua pubblicazione, il 1969. Questa concezione giocosamente rivoluzionaria della letteratura, dunque, convive con un dichiarato impegno politico, che si propone oggi in modo deciso come uno degli assi portanti per la costruzione della sua figura di intellettuale, meno esplicito e pronunciato (almeno per un lettore non professionista) nelle opere di cui disponevamo fino a dieci anni fa, quelle che hanno contribuito a fissare l'etichetta di Cortázar come “maestro del fantastico”, creatore di meccanismi letterari persino troppo perfetti, come ebbe a osservare Mario Luzi nella sua recensione all'edizione italiana di *Ottaedro*, nel 1979.²¹

Istruzioni
per costruire
un classico:
il caso Cortázar

20 J. Cortázar, *L'altro lato delle cose. Intervista*, a cura di T. Menegazzi, Mimesis, Milano 2014, p. 22.

21 Scriveva Luzi: «Il fatto è che nella innegabile ammirativa attrazione che esercitano le pagine di Cortázar quasi tutto è da attribuire alla qualità della performance e solo un residuo alla forza di rivelazione del racconto». M. Luzi, *Cronache dell'altro mondo*, Marietti, Genova 1989, p. 40. Eppure, i lettori di Cortázar sanno che il fantastico assolveva nell'opera dell'argentino a funzioni non meramente estetiche: ad esempio, i racconti *Apocalissi di Soletiname (Qualcuno che passa di lì, 1977)* oppure *Graffiti (Tanto amore per Glenda, 1980)* affrontavano tramite il ricorso alla finzione immaginifica temi politici di una certa urgenza, come la dittatura in Nicaragua oppure i *desaparecidos* in Argentina.

Non è un caso che i giornali titolino *Cortázar, la voce della libertà* («Il Messaggero», 23 ottobre 2015), o *Raccontare il presente* (Vittorio Giacopini sul «Il Sole24ore» del 2 agosto 2015) in occasione dell'uscita di *Correzione di bozze in alta Provenza*, e l'editore SUR affidi proprio alla voce del Cortázar “politico” la prefazione de *I sette pazzi* di Roberto Arlt, recuperando un'introduzione del 1981. Qui Cortázar tende una linea tra Rodolfo Walsh (scomparso appena cinque anni prima, nel 1976) e l'autore che è chiamato a presentare, Roberto Arlt:

Con un tono apocalittico e spesso profetico, Arlt ha raccontato sulla Buenos Aires degli anni Trenta tutto quello che gli intellettuali del suo tempo ignoravano o, peggio ancora, dissimulavano. Ci vorranno più di quattro decenni perché un altro scrittore argentino, Rodolfo Walsh, riprenda l'esplorazione morale che a modo suo Arlt aveva cominciato [...]. Se oggi Walsh è un esempio innegabile per tutti gli argentini che vogliono una patria libera e sgombera da queste immondizie, dal passato la figura e l'opera di Roberto Arlt ci rimandano un messaggio che conteneva già tutta la nostra storia attuale. La letteratura della verità non si trova tra gli scomparsi e i morti dell'Argentina.²²

Per un lettore italiano, nel 2015, l'effetto di queste pagine è tuttavia quantomeno straniante. Se l'argomentazione risultava comprensibile all'inizio degli anni Ottanta, quando ancora la giunta militare era al potere in Argentina, non lo è oggi altrettanto, salvo nell'ottica della consueta equazione stereotipica Sudamerica – terra di dittature e Cortázar – scrittore contro tutte le dittature (come già titolava una recensione alle lettere politiche) fondata principalmente sulla voce dell'autore persona e assai meno sul carattere intrinsecamente politico delle sue finzioni, fantastiche e non.²³

Mi sembra rilevante, inoltre, il fatto che numerosi articoli insistano sulla necessità di instaurare una relazione sentimentale con il personaggio dello scrittore argentino prima ancora che con la sua opera: Giorgio Vasta definisce la lettura degli scritti di Cortázar come una prova del nostro affetto per lui; Francesco Piccolo, quell'anno vincitore del Premio Strega, nella prefazione alle lettere editoriali, ironicamente intitolata *Pensieri ossessivi di uno stalker di Cortázar*, punta alla costruzione di un rapporto intimo con l'autore, invitando, per l'appunto, a diventare i suoi *stalker*. Dello stesso tenore le osservazioni di Sergio Garufi che, nell'articolo intitolato *Nell'intimità di Cortázar*, commenta la pubblicazione di un altro libro postumo, lo scambio epistolare con Eduardo Jonquières: «Pur avendo molti ri-

22 J. Cortázar, *Prefazione*, in R. Arlt, *I sette pazzi*, trad. it. di L. Pellisari, Sur, Roma 2012, posizione 62-68 [edizione digitale].

23 Sulla natura politica della letteratura cortazariana, si veda C. Orloff, *La construcción de lo político en Julio Cortázar*, EGodot, Buenos Aires 2015 [edizione digitale].

ferimenti colti non è in nessun caso uno di quei fastidiosi epistolari letterari, in cui lo scrivente si prefigura un grande pubblico e autorevoli esecuti [...] ma il lato umano è preponderante in questo carteggio ed è questa la sua vera forza, ciò che attrae il lettore»²⁴ e conclude il suo pezzo con un allusivo «Caro Cortázar». Le vicende biografiche, favorite dalla pubblicazione dell'epistolario, balzano in primo piano e sembrano isolare il nostro autore dall'appartenenza a una qualche tradizione letteraria, quasi in antitesi con quanto avveniva in passato.²⁵

Cortázar si affaccia ad esempio nelle pagine del romanzo *Il superlativo di amare* (2014), del già citato Sergio Garufi, il cui protagonista e narratore (per alcuni aspetti, proiezione auto-finzionale di Garufi stesso) è un immaginario traduttore dell'epistolario cortazariano. Gino – questo il nome del traduttore – è naturalmente anche un devoto lettore dello scrittore argentino, ed è per questo che cita costantemente passaggi della sua opera o evoca episodi della sua biografia, cercando in essi risposte e soluzioni alle proprie inquietudini, più o meno esistenziali: *Rayuela* (nella traduzione italiana, *Il gioco del mondo*) viene addirittura scherzosamente definita come «l'oracolo del protagonista».²⁶ Gino, ed evidentemente anche l'autore del romanzo, Garufi, incarnano il prototipo del lettore cortazariano, appassionato e molto complice, che vuole sapere tutto del suo autore-feticcio: si realizza, insomma, quello «stalking letterario» a cui invitava Piccolo.²⁷ Ciò che non si può ignorare è che le coordinate per la ricezione di Cortázar fissate dalla stampa culturale attuale non si soffermano più su quelle qualità che portarono a definire l'autore come l'inventore di congegni letterari troppo perfetti, ma si preoccupano, invece, di facilitare l'avvicinamento dell'autore persona/personaggio al lettore enfatizzandone il lato umano, privato e intimo. La verità è che i due livelli – il lato intellettuale e il lato umano, la letteratura e la vita – in Cortázar e nelle sue opere si implicano sempre mutuamente e creare una disgiunzione tra di essi significa suggerire una chiave di lettura parziale e mistificata del nostro autore. Si commemora e al contempo si riscopre Cortázar: ma si avanza, ancora una volta, per accumulazione, nell'invenzione mitica di un autore che sembra contenere di tutto, in abbondanza e disordinatamente.

Istruzioni
per costruire
un classico:
il caso Cortázar

24 S. Garufi, *Nell'intimità di Cortázar*, in «l'Unità», 20 novembre 2012.

25 E forse qui bisognerebbe soffermarsi sulle modalità del giornalismo odierno e sulla sua funzione di orientamento critico e mediazione culturale, ma tale riflessione trascende i limiti di questo studio.

26 S. Garufi, *Il superlativo di amare*, Ponte alle grazie, Milano 2014, posizione 1386 [edizione digitale]. Devo l'incontro con questo romanzo a un generoso suggerimento di Stefano Tedeschi.

27 In realtà, a trasformarsi in oggetto di *stalking* nel romanzo non è solo la letteratura di Cortázar ma la sua stessa biografia: ad esempio, il narratore elenca, con meticolosa puntualità, gli indirizzi di tutte le case, tra le due sponde dell'oceano, dove Cortázar visse (all'incirca una ventina).