

Journal of Italian Literature and Culture

La Fusta

Translation, Transformation, Creation?



Vol. XXIX • Fall 2021



La Fusta is the oldest graduate journal of Italian Studies in North America. The journal is edited by the graduate students of the Department of Italian at Rutgers, the State University of New Jersey and published under the auspices of the Department of Italian.

Manuscripts in English or Italian in all areas of Italian Studies (10-15 pages; double spaced; Times New Roman, 12 pt, Microsoft Word) must follow the guidelines of the MLA Handbook and be submitted in digital format. All manuscript and editorial inquiries should be addressed to:

La Fusta - Italian Graduate Society
Rutgers, the State University of New Jersey
15 Seminary Place, Fifth Floor
New Brunswick, NJ 08901
italian.grad.society@gmail.com

Editors: Natascia Cappa, Maria Teresa De Luca, Giuseppe Grispino.

Per tutto il Medio Evo, prima cioè che i Veneziani sviluppassero le loro enormi galee, la fusta fu il tipo di nave preferito in tutto il Mediterraneo, dotata non solo di vele ma anche di remi, per cui, col vento o senza vento, essa era un mezzo di trasporto ed esplorazione sicuro e veloce.

La nostra fusta nacque dalla necessità di stabilire, presso il Dipartimento di Italiano dell'Università di Rutgers, un mezzo con cui gli italianisti d'America potessero pubblicare i loro studi critici e letterari.

Vito DeSimone, Founding Editor of *La Fusta*, 1972

Vol. XXIX

Translation, Transformation, Creation?

Given the rising number of texts translated from Italian world-wide in the last twenty years, in April 2021 the Italian Graduate Society at Rutgers organized a Round Table on translation. The event brought together translators of Italian literary texts working in different languages to discuss translation itself as a communicative, scholarly, and at times creative act, as well as the particular challenges and significance of translating from Italian into other world-languages and cultural contexts.

In the same spirit, the IGS has devoted the present issue of *La Fusta* to contributions from graduate students discussing translation from a variety of theoretical and practical approaches. The paper by Chiara Stedile (Università di Bologna) provides excerpts from her Italian translation of the *Vita Mathildis antiquor* and discusses linguistic challenges and features of Medieval Latin texts as clues for identifying female authorship. Margherita Orsi (Università di Bologna) investigates the role of new translations by Italian publisher Adelphi in defining and establishing a highbrow reception for American writer Shirley Jackson, whose work was traditionally confined to popular Italian culture. Emily Salamanca's contribution (Princeton University) focuses on De Sica's rendering of Bassani's *Il giardino dei Finzi-Contini* and discusses the appropriateness of the writer's claim of a cinematographic betrayal.

The issue also includes the text of an interview conducted by the IGS with Oonagh Stransky - a professional translator from Italian into English. Oonagh Stransky provides insights into her work, process, and ways of thinking about translation, and also provides useful information for anyone interested in working as a translator.

In the last year the Italian Graduate Society has partnered with EBSCO and we hope this will contribute to a still wider circulation of the journal.

THE EDITORS

Cover picture: *Fragment of ancient decoration in the Amalfi Dom.* Ph. by Maria Teresa De Luca

TABLE OF CONTENTS

AUTHORS' BIOS	p. iii
CHIARA STEDILE <i>La traduzione della Vita Mathildis antiquor nella prospettiva della letteratura femminile altomedievale</i>	p. 1
MARGHERITA ORSI <i>Horror for élites: how Adelphi is admitting Shirley Jackson into the Italian canon</i>	p. 23
EMILY SALAMANCA <i>Il giardino tradotto: da Memoriale a Responsabilità nel Giardino dei Finzi-Contini di Bassani (1963) e De Sica (1970)</i>	p. 45
THE IGS MEETS OONAGH STRANSKY <i>Interview with American translator Oonagh Stransky</i>	p. 80

AUTHORS' BIOS

MARGHERITA ORSI

Margherita Orsi is a PhD candidate in Translation, Interpreting and Interculturality from the University of Bologna, Italy. Her research focuses upon the Italian reception of the Gothic works of Daphne du Maurier, Shirley Jackson and Angela Carter through an analysis of their Italian translations.

EMILY SALAMANCA

Emily Salamanca is a graduate student in Princeton's Department of Politics, with a specialty focus in Italian studies. Her focus is on Italian politics, historical memory, and Renaissance political thought. She also researches how Classical political ideas were translated into medieval and Renaissance historiography.

CHIARA STEDILE

Chiara Stedile holds a master's degree in Modern Philology from 2018, obtained at the University of Bologna. She is now a PhD student at the same university, where she is collaborating on the PRIN project «Fiscal estates in medieval Italy». Her main areas of research are History of Women in the Middle Ages and Environmental History. Based on the translation and commentary of the *Vita Mathildis antiquior*, her current book project will be published by Pacini Editore (Pisa) in 2022.

.

**LA TRADUZIONE DELLA *VITA MATHILDIS ANTIQUIOR* NELLA
PROSPETTIVA DELLA LETTERATURA FEMMINILE ALTOMEDIEVALE**

Chiara Stedile
Università di Bologna

ABSTRACT

This essay focuses on my translation of *The Vita Mathildis antiquior*, an example of early medieval women's writing, narrates the life and miracles of the queen Matilde of Ringelheim, mother of Otto I, and the story of the accession to the imperial throne of the Ottonian dynasty. The aim is to present this literary production of the Early Middle Ages to those who are not Latinists. Medieval Latin is often considered a "corrupted" version of classical Latin rather than its evolution. This opinion led to believe that Medieval Latin Literature was less valuable than classic production. My study situates itself within a specific research area that provides translations of texts written during this period. The translation of this work allows a stylistic analysis based on earlier studies by Janet Nelson. The goal is to demonstrate the female authority of the literary work. Based on the philological studies conducted by Hartmut Hoffman, this same thesis will attempt to collocate the drafting of the narrative to the *scriptorium* in the monastery of Nordhausen.

1. Introduzione alla traduzione

Rendere accessibile la produzione letteraria medievale anche ai non latinisti è una dimostrazione di amore da parte degli studiosi dell'Europa medievale nei confronti della propria materia, che purtroppo è spesso affrontata in modo superficiale e sbrigativo durante gli anni della formazione scolastica se non completamente ignorata. Il latino medievale è spesso considerato come una storpiatura del latino classico piuttosto che una sua evoluzione, per via della corruzione delle regole grammaticali con le quali si fanno i conti sui banchi di scuola, e tale incomprendimento ha contribuito a creare l'idea che la letteratura latina medievale non fosse degna di interesse quanto quella dei secoli precedenti. L'attenzione che la medievistica ha finora dedicato ai testi latini medievali è stata di carattere prevalentemente filologico o interpretativo (Stella, V), ma alcuni specialisti hanno incominciato da circa un decennio a contribuire alla traduzione delle opere

mediolatine, con lo scopo di renderle accessibili a tutti e ritrovare un collante tra la cultura specialistica e la cultura diffusa.¹ La traduzione di un'opera di epoca altomedievale aiuta a farci comprendere la non linearità dell'evoluzione sociale e a sfatare alcuni falsi miti a cui siamo abituati: in questo caso specifico si vedrà come il ruolo delle donne appartenenti agli strati più alti della società, fosse piuttosto distante da quello che l'immaginario comune attribuisce ai primi secoli del medioevo. Le vedove dei re gestivano spesso il potere politico insieme ai propri figli, potevano disporre di beni provenienti da dote e dotario (assegnatigli al momento del matrimonio da padre e marito) e potevano contare su reti di alleanze proprie, mentre nei monasteri e nelle canoniche femminili il lavoro intellettuale era fecondo e le monache, che facevano parte dell'aristocrazia, oltre a scrivere, intrattenevano relazioni culturali con le abitanti dei monasteri circostanti (Lazzari 108; Hoffmann 153-159).

Quando mi sono avvicinata per la prima volta alla *Vita Mathildis antiquior*, la sua lettura era possibile soltanto nella versione originale, in latino, in una traduzione ottocentesca in tedesco (di Philippe Jaffé, del 1858) oppure in una traduzione, più recente e piuttosto libera, in inglese (di Sean Gilsdorf, del 2004). Non era mia intenzione sondare la psiche dell'autrice, ma volevo rendere la sua opera accessibile agli studi dei singoli lettori. Per evitare il più possibile di stravolgere lo stile dell'autrice e di sovrainterpretare quanto l'autrice mise nero su bianco, in questa traduzione ho tentato per quanto possibile di rispettare le costruzioni sintattiche originali – talvolta anche a discapito dell'armonia della frase – e di far corrispondere alle parole latine, con l'aiuto dei vocabolari Forcellini e Du Cange,² parole italiane dal significato più ampio possibile. Nella traduzione si trova addirittura un termine, *civitas*, a cui ho preferito non assegnare una

¹ Dal 2009 Pacini Editore dedica un'intera collana all'argomento.

² Risorse online. Il dizionario Du Cange, pubblicato per la prima volta in tre tomi nel 1678 e ultimato nel 1887 con l'edizione di dieci tomi, fu il primo vocabolario di latino medievale, con spiegazioni in latino.

corrispondenza in italiano perché non mi è stato possibile selezionare un termine adeguato:³ la forte carica simbolica di cui è permeato il suo utilizzo all'interno della *Vita Mathildis antiquior* non è trasponibile in italiano.⁴

Gli esempi di traduzione che saranno trattati in questo articolo riguardano alcuni passaggi dell'opera che hanno attinenza con lo studio di Janet Nelson sulle caratteristiche dell'autorialità femminile nell'alto medioevo, di cui si parlerà in modo più approfondito nei prossimi paragrafi: dopo una breve introduzione storica alla *Vita Mathildis* e al contesto culturale in cui è stata composta, si prenderanno in esame alcuni brani che toccheranno alcune questioni principali: i punti di incontro tra la *Vita Mathildis antiquior* e la produzione letteraria di Rosvita di Gandersheim, l'aderenza al canone e la presenza di elementi provenienti dalla tradizione orale, l'analisi dell'attività politica delle donne e infine l'interesse per i giochi di potere interni alle famiglie regie.

Lo scopo di questo articolo è quindi quello di offrire ai lettori non specialisti la possibilità di avvicinarsi alla lettura di un'opera letteraria altomedievale e di valutare gli indizi letterari secondo i quali potrebbe essere stata composta da una donna all'interno del monastero femminile di Nordhausen, nell'attuale Turingia. Alla fine dell'articolo si aggiungerà, a sostegno di questa tesi, anche un indizio di diversa natura.

Le porzioni di testo in versione originale qui riprodotti sono tratti dall'edizione della *Vita Mathildis antiquior* curata da Bernd Schütte, mentre le traduzioni sono state elaborate da me.

2. Introduzione storica alla *Vita Mathildis antiquior* e al panorama letterario del X secolo

La *Vita Mathildis antiquior* narra la vita della regina Matilde di Sassonia, madre di Ottone I e moglie di Enrico I, la storia della famiglia degli Ottoni e della loro ascesa al potere regio – e poi

³ La pubblicazione dell'edizione della *Vita Mathildis antiquior* per Pacini Editore è prevista per il 2022.

⁴ La parola *civitas* non è utilizzata né col significato di “città” né con quello di “comunità”, ma ha lo scopo di nobilitare i luoghi dove erano stati fondati i monasteri regi.

imperiale – e la fondazione di alcuni importanti monasteri femminili di area Sassone. La maggior parte delle informazioni sulla vita della regina Matilde sono giunte a noi proprio tramite quest'opera.

Matilde nacque a Enger (nell'attuale regione della Renania Settentrionale-Vestfalia) probabilmente nell'anno 895 da un importante gruppo parentale radicato in quell'area, che annoverava tra i suoi antenati il celebre *dux* Widukindo, che aveva combattuto contro Carlo Magno durante le campagne di cristianizzazione che l'imperatore aveva guidato contro i Sassoni alla fine dell'ottavo secolo. La prospettiva di un'alleanza con la potente famiglia di Matilde era talmente allettante da risvegliare l'interesse dell'erede del ducato di Sassonia, Enrico detto l'Uccellatore.

Enrico, nato intorno all'anno 876, era già stato sposato una volta – con la figlia del conte di Merseburgo, Hatheburg – e anche in quel caso il matrimonio era stato dettato da precise mire espansionistiche. Nel 909, dopo la conclusione della prima unione,⁵ Enrico si recò a Herford, l'importante monastero della Vestfalia dove la quattordicenne Matilde veniva educata dalla nonna materna, badessa di quella stessa fondazione, per rapirla e sposarla, poco dopo, a Wendhausen nel 909. La coppia ebbe cinque figli: Ottone, il futuro re e imperatore, nato nel 912; Gerberga, nata intorno al 913; Hadwig, madre di Ugo Capeto; Enrico, *dux* dei Bavari, nato nel 922; Brunone, arcivescovo di Colonia, nato nel 925.

Enrico I divenne re dei Franchi Orientali nel 919 e regnò fino a quando, nel 936, morì a Memleben dopo una battuta di caccia. A partire da quel momento si scatenò una lotta per il potere regio tra i due maggiori fra i figli maschi di Matilde: Ottone, che era nato quando il padre era ancora soltanto un *dux*, si faceva forte della primogenitura, mentre Enrico vantava una sorta di diritto di nascita, dal momento che era nato quando il padre aveva già ottenuto la dignità regia. Lo scontro tra i figli,

⁵ Hatheburg fu ripudiata o forse entrò in monastero. Da questo matrimonio, durato dal 906 al 909 nacque il primo figlio di Enrico, Tancmaro (Schütte, *Untersuchungen* 18).

che vide vincitore Ottone, coinvolse anche la madre: Matilde, che probabilmente aveva parteggiato per il secondogenito, fu costretta a ritirarsi nel monastero di Enger in Vestfalia, nella zona di radicamento della sua famiglia di origine, per una decina di anni. Una volta risanata la frattura con il figlio Ottone, nel 946 Matilde riacquistò il suo ruolo all'interno della gerarchia del potere, circostanza testimoniata dalla sua ricomparsa all'interno delle fonti istituzionali (Gandino 77; Isabella 2012, 210; MacLean 38; Schütte, *Untersuchungen* 35-39).

Nel corso della sua vita, Matilde partecipò alla fondazione di diversi monasteri, sia maschili sia femminili. Il primo tra quelli femminili fu San Servazio, a Quedlinburg, edificato nel 936 su uno dei territori che le erano stati assegnati da Enrico come beni vedovili e che erano stati la culla del potere dei Liudolfingi.⁶ Durante gli anni dello scontro con Ottone, tra il 936 e il 946, la regina si rifugiò a Enger, dove fondò il monastero dedicato a Santa Maria e San Lorenzo, posizionato nell'area di radicamento della sua famiglia di origine e dotato con beni provenienti dal suo patrimonio (MacLean 38; Schütte, *Die Lebensbeschreibungen* 35; Gilsdorf; Isabella 222.) Nel 962 fu poi la volta del monastero di Santa Maria di Nordhausen, di cui la *Vita Mathildis antiquior* si occupa con attenzione particolare. Matilde morì il 14 marzo 968 a Quedlinburg il suo corpo fu tumulato vicino a quello del marito Enrico.

Il X secolo fu un periodo di lotte per la supremazia tra gruppi parentali “concorrenti” e per ottenere il potere regio gli Ottoni misero in atto una strategia matrimoniale che mirava alla costituzione di una dinastia legittimata sia dall'ascendenza paterna sia da quella materna (MacLean). Per questo era necessario il lignaggio delle mogli fosse di pari livello, se non superiore, a quello dei mariti: Enrico I sposò Matilde, discendente del *dux* dei Sassoni Widukindo, Ottone I sposò in prime nozze Edith, una delle sorellastre del re del regno inglese Aethelstan, e in seconde

⁶ MGH DD H I, 55-56, n° 20: il 16 settembre 929 Enrico assegnò a Matilde Quedlinburg, Pöhlde, Nordhausen, Grone e Duderstadt con tutte le loro pertinenze.

nozze Adelaide di Borgogna, la vedova dell'imperatore Lotario II, Ottone II sposò la principessa bizantina Teofano. Gli Ottoni, in controtendenza rispetto ai Carolingi, sostituirono la monogamia seriale alla poligamia: Enrico e Ottone I, i due sovrani che ebbero più di una moglie, non mantennero attivo più di un legame matrimoniale per volta e le regine e le imperatrici ottoniane poterono contare su reti di alleanze proprie, indipendenti da quelle dei mariti.

Il nuovo ruolo ricoperto dalle donne nel decimo secolo si riflette anche nella produzione letteraria dell'epoca. Gli scrittori che dedicarono maggiore attenzione alle regine in quel periodo furono la monaca di Gandersheim Rosvita e il vescovo di Cremona Liutprando. Entrambi gli autori erano interessati al ruolo che le donne ricoprivano all'interno della società, ma ne davano interpretazioni diametralmente opposte tra loro: Rosvita, che viveva in uno dei monasteri fondati dalla famiglia degli Ottoni, descriveva un ambiente in cui le mogli dei sovrani collaboravano attivamente al successo dei propri mariti, mentre Liutprando presentava il Regno Italico come infestato da regine disonorevoli e che mettevano in pericolo la posizione dei propri mariti con la loro deplorable condotta sessuale. La nota misoginia di Liutprando però non si rivolse verso Matilde, di cui invece lodò la condotta ineccepibile.⁷

3. La questione dei manoscritti e la datazione

Il testo della *Vita Mathildis antiquior* è tradito all'interno di due manoscritti, il primo conservato a Oxford,⁸ il secondo a Göttingen.⁹ Il manoscritto di Oxford è l'esemplare *vetustissimus* e, secondo Bernd Schütte (*Einleitung* 27), l'antigrafo di quello di Göttingen, che ne sarebbe una copia diretta e attenta. Fino al diciannovesimo secolo la *Vita Mathildis antiquior* rimase sconosciuta perché costituiva soltanto un inserto, all'interno di entrambi i manoscritti, degli

⁷ Patrick Corbet sostiene che fu proprio Liutprando da Cremona a delineare il ritratto più vivido di Matilde (36).

⁸ Oxford, Bodleian Library, Laudianus misc. 633.

⁹ Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 8° Cod. ms. hist. 333.

Annales Palidenses, gli annali del monastero di Pöhlde, in cui sono contenute varie notizie evenemenziali.

Secondo Hermann Herre, che si occupò della *Vita Mathildis antiquior* nel 1890, l'arcivescovo di Canterbury William Laud (1573-1645) avrebbe ricevuto il manoscritto di Oxford insieme con altri numerosi codici dal conte di Arundel, e lo avrebbe poi donato alla Bodleian Library di Oxford nel 1639. La sua composizione è datata all'ultimo terzo del secolo XII ma fu riscoperto soltanto nel 1877. Herre sosteneva inoltre che il manoscritto di Göttingen fosse stato copiato intorno al 1721 a Oxford dal teologo e filosofo Hermann Samuel Reimarus per essere in seguito acquistato dall'università di Göttingen, dove è ancora oggi conservato (Schütte, *Einleitung* 9-41).

Il manoscritto di Göttingen fu scoperto da Georg Heinrich Pertz nel 1824 e la *Vita Mathildis antiquior* fu edita per la prima volta nel 1852 da Rudolf Köpke, il quale sosteneva che la sua stesura fosse da collocare all'epoca di Ottone III (dunque tra il 996 e il 1002). Soltanto nel 1877 fu scoperto il manoscritto di Oxford che, con una spia testuale assente in quello di Göttingen, risolveva i dubbi riguardo al periodo di composizione dell'opera. Con la presenza di un «fore» alla conclusione dell'opera l'autrice esprimeva infatti le sue speranze riguardo all'operato di Ottone II, sul quale ancora non poteva dire alcunché. Il termine *post quem* è dunque la morte dell'imperatore Ottone I, avvenimento che è inserito nel testo, mentre il termine *ante quem* è identificabile nella nascita di Ottone III (980); è possibile essere ancora più precisi e indicare gli anni 973-974, il primo biennio del regno di Ottone II.

4. La scrittura femminile altomedievale

Ho voluto tradurre, per la prima volta in italiano, questa breve agiografia per via di una curiosità instillata in me dalla lettura di un lavoro di una studiosa americana, Janet Nelson, in cui si sosteneva che, secondo diverse spie testuali, la *Vita Mathildis antiquior* potesse essere stata

frutto di una penna femminile, anziché, come si era sempre dato per scontato, essere stata prodotta da un monaco o, comunque, da un uomo. I testi narrativi dell'alto Medioevo venivano tramandati per la maggior parte in forma anonima e di conseguenza furono repertoriati semplicemente come opere di “*auctores*”, ragione per cui tutti i testi che presentavano tale caratteristica sono sempre stati ricondotti automaticamente a scrittori di sesso maschile (Lazzari 108). Prima che la prospettiva degli studi di genere fosse elaborata e entrasse a fare parte della storiografia, in area francese e anglosassone (a partire dagli anni Settanta del Novecento), non ci si era mai posto alcun dubbio a tale riguardo, ma una volta superati alcuni pregiudizi riguardo al livello di istruzione delle donne dell'alto Medioevo, riguardo alle attività svolte all'interno dei monasteri e sorpassata anche la visione “evoluzionistica” della storia delle donne, si incominciò a prendere in considerazione la possibilità che alcuni di questi testi potessero essere stati composti da donne. In tal senso fu fondamentale il contributo di Nelson, che a metà degli anni Ottanta del Novecento si dedicò allo studio delle autrici nell'alto Medioevo tra cui le agiografe Baudonivia e Hugeburc – autrici rispettivamente di una *Vita Radegundis* e di una *Vita s. Willibaldi* – le scrittrici di lettere come Herchenfreda, Dhuoda e le monache franche compositrici di *winileodas*. Per mezzo dell'analisi dell'*Alexiade* di Anna Comnena e dei *Gesta Ottonis imperatoris* di Rosvita di Gandersheim estrapolò tre caratteristiche comuni anche alla *Vita Mathildis antiquior*, formulando così l'ipotesi che anche questa opera fosse di matrice femminile. Tali caratteristiche sono: una forma relativamente libera e sganciata dal canone letterario, in cui convivono elementi provenienti dalla tradizione orale e elementi provenienti dalla tradizione scritta, l'interesse marcato per i giochi di potere all'interno delle famiglie regie e l'analisi del ruolo politico delle donne. Riguardo alla *Vita Mathildis antiquior* la studiosa affermò «the work is experimental, precisely because the author

attempts to pour new wine into old bottles, which, like Hrotsvitha's, include well-scrubbed pagan classics» (Nelson 190-197).

In più punti del testo si possono individuare indizi che riconducono la *Vita Mathildis antiquior* a una penna femminile ma, procedendo con ordine, vorrei incominciare questa analisi proprio dalla caratteristica che accomuna la *Vita Mathildis* all'opera di Rosvita di Gandersheim, ossia la presenza di classici pagani ben dissimulati nel testo. Nel prologo, nel corso del quale l'opera viene dedicata all'imperatore Ottone II, si legge:

Ergo, omnis eloquentie praesul, quem non solum magni extollit sublimitas imperii, imo etiam philosophie favet auctoritas expleto iudicio cuiusdam dicentis beatum regimen fore, si sapientie studiosos rectores esse contigisset, ita fit, ut non virtutibus ex dignitate sed ex virtute dignitatibus honor accedat.

(Dunque, o patrono di ogni eloquenza, che non soltanto è innalzato dalla levatura del grande potere, ma che in più è favorito dal peso della filosofia, secondo il giudizio perfetto di colui che disse che un regno sarà beato se i suoi reggitori saranno amanti del sapere, possa accadere che l'onore ti avvicini non alle virtù per il tramite della tua posizione, ma alla tua posizione attraverso la virtù).

La citazione di Platone è mediata dalla *Consolatio Philosophiae* di Boezio (BOETH. *Cons.* I, 4, 5:

«*Atqui tu hanc sententiam Platonis ore sanxisti beatas fore res publicas, si eas vel studiosi sapientiae regerent vel earum rectores studere sapientiae contigisset*») perché il filosofo pagano non poteva essere citato direttamente in un'opera agiografica di X secolo. La vaghezza del termine *quidam* (“qualcuno”, “un certo”) con il quale viene indicato Platone non impediva in alcun modo a un lettore colto di comprendere a chi si facesse riferimento.

Nel punto in cui l'autrice descrive il primo incontro tra Enrico e Matilde, fa ricorso a una citazione libera dell'Eneide:

Que procedens, niveas genas permixta ignis rubore, candida veluti lilia rubentibus rosis intermixta tales dabat ore colores. Quam Heinricus ut vidit remque ex integro persensit, fixit in virgine vultum in tantum in eius succensus amore, ut nulla desponsationis interesset mora.

(La ragazza, mostrandosi, concedeva tali colori al viso: soffusa sulle guance bianche del rossore del fuoco, come candidi gigli mescolati a rose rossegianti. Quando Enrico la vide e si accorse per la prima volta della situazione, fissò sulla ragazza uno sguardo a tal punto acceso d'amore per lei che non venne frapposto affatto l'indugio del fidanzamento).

Nell'Eneide (12, 65-70) infatti si legge:

Acceptit vocem lacrimis Lavinia matris/flagrantis perfusa genas, cui plurimus ignem/subiecit rubor et calefacta per ora cucurrit./Indum sanguineo ueluti uiolauerit ostro/si quis ebur, aut mixta rubent ubi lilia multa/alba rosa, talis uirgo dabat ore colores./Illum turbat amor figitque in uirgine uultus [...].

(Lavinia accolse il discorso della madre con lagrime sparse sulle gote accese, e un intenso rossore le aggiunse fuoco e corse sul viso bruciante. Come se alcuno macchiasse avorio indiano con porpora sanguigna, o come quando candidi gigli rosseggiano, mischiati a molte rose, tali colori la fanciulla rendeva dal volto).¹⁰

La descrizione della bellezza di Matilde e dell'amore che essa scatenò in Enrico serviva all'autrice per giustificare il fatto che tra questo primo incontro e lo sposalizio non fu frapposta la *mora* di un regolare fidanzamento. Poco più sotto si legge che però il viaggio dal monastero da cui fu prelevata Matilde e il luogo dove avvenne il matrimonio fu compiuto in *toto honore* (“con ogni onore”): con ogni probabilità l'insistenza nel testo sul viaggio pubblico e compiuto in modo onorevole della sposa serviva a mascherare quello che in effetti poteva essere stato un rapimento (Joye 2012).

Un altro legame di parentela tra l'opera di Rosvita di Gandersheim e la *Vita Mathildis antiquior* è costituito dal lessico impiegato nel prologo per i topoi letterari dell'ostentazione di modestia e dell'ammissione di incapacità (*materiam disertis merito reservandam scriptoribus imprudenter occupavimus*: “ci occupammo sconsideratamente di una materia che dovrebbe essere riservata a buon diritto agli scrittori eloquenti”, o ancora *quamvis huius rei nos minime familiares scribendo quid proferre agnoscamus*: “per quanto riconosciamo, scrivendo, di essere per nulla adeguate a contribuire in alcun modo”). L'autrice chiede all'imperatore di essere *iudex* (“giudice”) dell'opera, e di affidarla alle aggiunte e ai cambiamenti dell'*industria sapientum* (lo “zelo dei sapienti”) perché composta *rustice* (“rozzamente”). Questo invito si può individuare anche nella lettera dedicatoria dei *Dramata* della monaca di Gandersheim Rosvita, che si autorappresenta davanti ai dotti della Sassonia come «nesciola nullaque probitate idonea», autrice di un «opusculum vilis

¹⁰ Traduzione di Luca Canali.

muliercule». Come Rosvita, anche la nostra autrice dopo aver premesso la sua condizione di inferiorità nei confronti degli uomini di corte, affida loro la propria opera perché sia corretta, espediente che serviva, molto probabilmente, a inserirsi in un contesto di mutuo riconoscimento.

5. Tradizione orale e tradizione scritta

Per quanto riguarda la commistione di elementi provenienti dalla tradizione orale e di elementi provenienti dalla tradizione scritta, prima tra le caratteristiche estrapolate da Nelson dalle opere di Anna Comnena e di Rosvita di Gandersheim, se ne può rintracciare un esempio nel racconto del battesimo del *dux* sassone Windukindo. L'antenato di Matilde aveva combattuto contro Carlo Magno durante le campagne che l'imperatore aveva mosso nei confronti del suo popolo negli ultimi due decenni dell'ottavo secolo, opponendosi alla cristianizzazione. Il testo della *Vita Mathildis antiquior* narra che Widukindo, dopo essere stato sconfitto da Carlo Magno, si fece battezzare “volontariamente” (*sponte*), insieme con tutto il suo esercito e con la sua famiglia, contribuendo poi alla fondazione della *cella* di Enger, che sarebbe in seguito diventata l'ente monastico di riferimento della famiglia di Matilde. Tale racconto, però, è soltanto un espediente retorico, dal momento che le campagne contro i Sassoni continuarono per poco meno di vent'anni dopo questi fatti e che anche in seguito, per alcuni decenni, persistettero sacche di paganesimo in quel territorio (Schlotheuber et al. 43). Secondo l'autrice della *Vita Mathildis*, inoltre, fu il vescovo di Magonza Bonifacio a battezzare Widukindo, ma neppure questa informazione rispecchia la realtà: la cerimonia ebbe luogo presso Attigny nel 785, quando Bonifacio di Magonza era morto da ormai 31 anni:

Tunc tanta mentis mutatio Widikindi invasit pertinaciam, ut se voluntarius cum familia sua omnique paganorum exercitu tam potestati regis quam fidei submitteret catholice, quem imperator benigne suscipiens baptizari fecit a sancto Bonifacio episcopo ipse eum levans de sacro fonte. Ille vero relicto errore credulus ad agnitionem veritatis penitendo sponte pervenit [...].

(Allora un cambiamento di disposizione talmente grande si impossessò dell'ostinazione di Widukindo che egli si sottomise volontariamente insieme con la sua famiglia e con l'intero esercito di pagani tanto al potere del re quanto alla fede cattolica, e l'imperatore, accogliendolo generosamente, lo fece battezzare dal santo vescovo Bonifacio sollevandolo lui stesso dal sacro fonte. Egli poi, abbandonata l'eresia, fiducioso giunse al riconoscimento della verità facendo spontaneamente penitenza [...]).

Un altro elemento mutuato dalla tradizione orale si trova nel punto della narrazione in cui è affrontato il tema della morte di Matilde, anziana e malata, e del suo congedo dai parenti. L'autrice narra la visita dei Guglielmo, figlio di Ottone I e arcivescovo di Magonza: il nipote di Matilde è rappresentato piangente al capezzale della regina, anche se, scrive l'autrice con una ripresa da Sulpicio Severo, avrebbe dovuto rallegrarsi per il fatto che ella era in procinto di unirsi al gregge dei giusti. L'episodio della visita del nipote alla nonna morente è funzionale all'esposizione delle doti taumaturgiche della regina e, secondo Corbet, Guglielmo è menzionato nell'opera soltanto a causa della singolarità della sua morte, avvenuta pochi giorni prima di quella regina (127). La predizione di tale avvenimento avviene attraverso il dono di due manti, uno rosso e uno bianco, che Matilde aveva riservato per la propria sepoltura, corredato dalla presenza di un proverbio vero e proprio:

«Ubi sunt pallia, quae nostrae sepulture iussimus observanda? Dentur hec, nam ille ad suum iter magis his opus habet; in nobis autem inplebitur, quod ore vulgi dicitur: Parentes nuptiales vestem inveniunt et lugubrem». Circumstantes autem nescierunt, ad quid hoc dixerat – putabant enim eum Mogonciam iturum. Sed nichil horum imperfectum preterit, que sancta prophetaverat femina, neque de transitu episcopi neque de vestium oblatione.

(«Dove si trovano i mantelli che ordinammo di mettere da parte per la nostra sepoltura? Gli siano dati questi: infatti egli ne ha più bisogno, per il suo viaggio. D'altra parte, in noi si compirà ciò che viene affermato dalla bocca del popolo: i genitori procurano l'abito nuziale e quello funebre. I presenti però non seppero perché aveva detto questo – credevano infatti che egli sarebbe andato a Magonza. Ma di quelle cose che la santa donna aveva profetato, non rimase nulla di incompiuto: né riguardo al trapasso del vescovo, né riguardo all'offerta delle vesti).

Un altro proverbio si trova in un punto del testo in cui è presente anche un'altra delle caratteristiche della scrittura femminile isolate dal Janet Nelson, cioè la descrizione del ruolo ricoperto da Matilde nella gestione politica del regno:

Si quando per totum diem diversis populorum circumclusa sermonibus, ut his evenit, qui regno praesident terreno, hora saltem refectionis stans ante mensam aliquid operis faciebat, priusquam escam gustaret, illud memorans ac dicens: «Qui non vult operari, nec manducet».

(Se qualche volta era stata assorbita per tutto il giorno dai vari discorsi della gente, come accade a coloro che governano il regno terreno, almeno nell'ora del pasto svolgeva qualche incombenza prima di toccare il cibo, in piedi davanti alla tavola, ricordando e pronunciando il famoso: «Chi non vuole lavorare, non mangi».)

6. I giochi politici interni alle famiglie regie

Il fatto che l'autrice della *Vita Mathildis antiquior* sia vissuta, con ogni probabilità, all'interno di un monastero regio frequentato da Matilde, Enrico e dalla corte in occasione delle feste comandate come la Pasqua e il Natale, la rese una testimone privilegiata dei giochi di potere e delle relazioni interne alla famiglia regia. Nella *Vita Mathildis antiquior* si trova la narrazione del conflitto che vide contrapposti Matilde e i suoi figli nel periodo successivo alla morte di Enrico, sopraggiunta nel 936, ma ne viene data una versione piuttosto distante da quella ufficiale.

Infatti, nonostante Enrico I avesse tentato di assicurare i ruoli dei membri della sua famiglia già a partire dal 929, al momento della sua morte scoppiò un conflitto che vide contrapposti i due maggiori tra i figli maschi avuti nel corso del matrimonio con Matilde, Ottone e il duca di Baviera Enrico. Quest'ultimo, non soddisfatto del ducato che gli era stato assegnato, aveva tentato a più riprese di affermare il suo potere sul resto del regno (Gandino 77; MacLean 39; Keller 42), con l'appoggio della madre, che aveva tra i suoi protetti anche molti altri uomini che erano stati esclusi dall'assegnazione delle cariche operata dal nuovo sovrano Ottone. Secondo alcuni indizi, anche la presenza Edith fu motivo di discordia tra Matilde e Ottone: Matilde scomparve dai diplomi regi nel 937, anno in cui rimase vedova, per ricomparirvi soltanto nel 946, pochi giorni dopo la morte della nuora. Il cospicuo patrimonio dotale che Matilde aveva ricevuto dal marito nel 929 e il ruolo che la regina rivestiva a corte impedivano ai figli di governare senza il consenso materno e Ottone dovette ricucire il rapporto con la madre e trovare un accordo con lei e con i suoi alleati per poter

governare (Lazzari 90). L'autrice della *Vita Mathildis* diede invece questa versione degli avvenimenti seguiti alla morte di Enrico:

Factum est autem post venerandi mortem Heinrici regis Ottone filio eius seniore regni thronum insidente, praedicta regina in viduitate tante probitatis perstitit, ut vix eam pauci utriusque sexus possent imitari. Prudentis enim erat consilii, mitissima bonis, dura superbis, elemosinis larga, orationibus intenta, cunctis pia indigentibus, eloquio blanda, caritate erga deum et proximum atque continentia permansit pura. Sed omnium malorum excitator, invidus hostis, aderat aliquos de principibus stimulando, qui regi ceterisque suis dicebant filiis hanc plurimam pecuniarum observasse multitudinem, quam representare debuisset. At illi, ut poscit amor insaciatus habendi, qui non parcat propriis pignoribus, reconditos thesaurorum cumulos, quos illa ecclesiis egenisque pro Christi nomine erogabat, illam proferre cogentes, huc illucque studiose quaerentes exploratores discurrere per latera montium et ima collium saltusque silvarum iusserunt ea perscrutando loca, per que reginam pecunias per monasteria transmittere putabant; et si quos aliquid preciosi ferentes invenerunt – nam ipsa deo dilecta, que remanserant, occulte ad manum Christi offerre satagebat – servos contumeliis affectos, que portabantur, vi rapientes, vacuos remiserunt. Quin et regni partem, que in dotem ei contigerat, relinquere, monasterium petere, sacrum velamen suscipere his aliisque quam pluribus iniurie compellebant stimulis [...]. Flagella vero multa super Ottonem regem venerunt veluti matrem ulciscendo retroversis victoriae triumphis aliisque rerum secundis.

(Poi, in seguito alla morte del venerabile re Enrico, quando prese posto sul trono del regno Ottone, il suo figlio più vecchio, accadde che la celebrata regina perseverò in una vedovanza di talmente grande onestà che a stento pochi, di entrambi i sessi, la avrebbero potuta eguagliare. Era infatti di previdente saggezza, dolcissima con i buoni, aspra con i superbi, generosa nelle elemosine, solerte nelle preghiere, amorevole con tutti i bisognosi, gentile nella conversazione; perdurò nell'amore verso Dio e verso il prossimo e nell'immacolata continenza. Ma il provocatore di ogni male, nemico avverso, visitava istigandoli alcuni fra gli uomini preminenti, che riferivano al re e agli altri suoi figli che questa custodiva una grandissima quantità di ricchezze che avrebbe dovuto restituire. Pertanto essi, come esige l'insaziabile brama di possesso che non risparmia nemmeno i propri figli, costringendola a mostrare i cumuli di tesori nascosti che elargiva alle chiese e ai poveri in nome di Cristo, ordinarono che circolassero delle spie per le pendici delle montagne, per le valli fra le colline e per i pascoli dei boschi cercando con cura qua e là, perlustrando quei luoghi per i quali credevano che la regina facesse passare le ricchezze per i monasteri; e quando scoprivano qualcuno intento a portare alcunché di prezioso – infatti la stessa prediletta di Dio si affannava di nascosto per consegnare in mano a Cristo ciò che era rimasto – oltraggiati i servi, lo lasciavano andare a mani vuote, prendendo con la forza ciò che trasportava. Anzi, con questi mezzi e quante più numerose minacce di violenza, la spingevano a lasciare anche la parte del regno che le era toccata in dote, a entrare in monastero e assumere il velo sacro [...]. Molte calamità si abbattono poi sul re Ottone, come vendicando la madre, voltategli le spalle i trionfi della vittoria e le altre fortune).

È molto significativo il fatto che la successione di Ottone I al padre sia trattata in modo così sbrigativo: i fatti che coinvolsero la famiglia nell'ampio lasso di tempo tra il 929 e la morte di Enrico nel 936, cioè dalla designazione di Ottone come erede al trono fino alla sua effettiva presa del potere, sono raccontati in un paio di frasi soltanto. L'autrice non accenna all'incoronazione

regia di Ottone I avvenuta a Aquisgrana – dove sorgevano il palazzo di Carlo Magno e la cappella annessa – il 7 agosto 936, ma dedica un’attenzione molto maggiore agli avvenimenti interni alla famiglia piuttosto che a ciò che accadde nel resto del regno, offrendo una versione dei fatti letteraria, parziale e non esente dai sentimentalismi. Tutto ciò non stupisce, se si fa un raffronto con i *Gesta Ottonis imperatoris* di Rosvita di Gandersheim: in questa opera, commissionata proprio dalla nipote di Ottone I, la badessa di Gandersheim Gerberga, Rosvita narra le gesta del re e nella conclusione, dopo aver dichiarato di non esserne stata in grado per via della debole musa che la assisteva e per la propria natura femminile, sintetizza con minuzia nello spazio di 30 versi tutto ciò che accadde fino all’ascesa al trono di Ottone II, non dopo aver dedicato però largo spazio alla vicenda della fuga della regina Adelaide (Bershin 304). Secondo Vinay (440) Rosvita avrebbe addirittura interrotto la narrazione nel momento in cui l’avventura di Ottone non era più riconducibile a schemi familiari “con motivazioni morali, legali, affettive”.

Le qualità di Matilde (*Prudentis enim erat consilii, mitissima bonis, dura superbis, elemosinis larga, orationibus intenta, cunctis pia indigentibus, eloquio blanda, caritate erga deum et proximum atque continentia permansit pura*), elencate poco prima del racconto dell’intervento del diavolo, hanno la funzione di smuovere i sentimenti dei lettori nei confronti della sorte di questa donna, madre e vedova, costretta dal fronte unito dei figli (non identificati, ma detti soltanto *filii* e *pignora*) a abbandonare le proprie sostanze.

7. Il ruolo politico delle donne: potere dinastico e domestico

Per quanto riguarda l’analisi del ruolo politico delle donne, vi sono numerosi esempi all’interno della *Vita Matildis antiquior*. Per cominciare, si può prendere in considerazione il lessico utilizzato per descrivere Matilde in relazione al marito Enrico:

Predictus itaque rex eiusque dignissima coniux magis ac magis in dei ferventes amore, christicolarum curam gerendo, cunctis per circuitum monasteriis infinita, quot annis vivebant, dispensabant munera.

(Quindi il menzionato re e la sua degnissima moglie, accesi sempre più nell'amore di Dio, occupandosi della cura dei Cristiani, distribuivano, per quanti anni vivevano, innumerevoli offerte a tutti i monasteri circostanti).

In questo passaggio è definita *dignissima coniux* di Enrico, con il quale agisce simultaneamente, come nel paragrafo successivo in cui è detta *compar prioris*:

Venerat et abbatissa iussu regis, quae praedicto preerat cenobio, quam rex eiusque compar prioris non inmemores desiderii praedictas dei famulas in Quidilingaburg transvehi postulabant.

(Su ordine del re era venuta anche la badessa che stava a capo del monastero prima nominato, a cui il re e la sua migliore compagna chiedevano che venissero spostate le già menzionate serve di Dio a Quedlinburg, non dimentichi della richiesta precedente).

Dopo la morte di Enrico, Matilde continua a essere descritta come nella piena facoltà dei suoi poteri: in questo passo si fa riferimento alla contesa tra la regina e la badessa di Wenhausen riguardo al trasferimento delle monache da Wendhausen a Quedlinburg, il luogo scelto per la sepoltura di re Enrico:

Tunc regina immobilis suum velle cupiens impleri puellarum catervam illuc transferri admonuit, quod abbatissa primum firmiter negando prohibuit.

(Allora la regina, irremovibile, desiderando che il suo volere fosse compiuto, ordinò che le ragazze fossero trasferite là, cosa impedita dalla badessa, che in precedenza aveva rifiutato fermamente).

Nella narrazione, anche durante il regno del figlio Ottone la sua figura continua ad avere un ruolo attivo: dopo la riconciliazione, agisce insieme (*simul cum*) al figlio:

Rex vero propecte iam etatis ecclesias cellulasque simul cum matre construi fecit pacem statuens, recte iudicans, paternam in cunctis imitando pietatem.

(Poi il re, già in età avanzata, insieme con la madre fece sì che venissero edificati chiese e monasteri, stabilendo la pace, emettendo giudizi secondo giustizia, uguagliando in ogni cosa la devozione paterna).

Ottone compie inoltre la volontà della regina affidando alle sue cure la nipote, chiamata anch'ella Matilde, futura badessa di Quedlinburg:

Puellam quoque ab ava Machtild dictam rex tradidit in contubernium sanctimonialium in Quidilingaburgensi cenobio sue implendo optime matris voluntatem.

(Il re affidò persino una figlia, chiamata Matilda dalla nonna, alla comunità delle monache nel monastero di Quedlinburg, soddisfacendo il desiderio della sua ottima madre).

Vi sono altre due figure femminili, oltre a quella di Matilde, a cui l'autrice dedica particolare attenzione e che hanno ruoli attivi nella narrazione. La prima è Edith, la prima moglie di Ottone I, alla quale, nel racconto della *Vita Mathildis antiquior*, è affidato il ruolo di mediatrice. Edith opera attivamente per la riconciliazione del suo consorte con la madre, unica ad avere la facoltà di riportare in auge il regno:

Videns autem rex, quia nichil, ut prius, prosperis proficiebat, contristatus usque ad mortem timuit. Ingressa autem bone memorie regina Edith: «Ne contristetur», ait, «dominus meus rex! Divinis enim correptus flagellis, quia matrem optimam de regno pepulisti quasi incognitam. Revocetur itaque sanctissima regnumque, ut convenit, possideat prima.»

(Accorgendosi ora il re che nulla procedeva con favore come un tempo, rattristato temette persino la morte. La regina Edith, buonanima, avvicinatasi disse: «Non rattristarti, o re mio signore! Sei punito dai flagelli divini perché scacciasti dal regno la tua ottima madre, quasi come una sconosciuta. Venga dunque richiamata la santissima e in posizione di preminenza, come è giusto, posseda il potere regio»).

Nonostante il rituale pubblico della riconciliazione sia avvenuto presumibilmente nel 941, Matilde non ricomparve nei diplomi del figlio fino alla morte di Edith, avvenuta il 26 gennaio 946 (Corbet 32-33) ed è quindi molto interessante il fatto che proprio alla sua figura sia affidata la funzione di esplicitare la posizione di Matilde all'interno della gerarchia (*regnumque, ut convenit, possideat prima*). A Edith sono associate caratteristiche piuttosto convenzionali: dopo un breve accenno alle sue origini nobili (*regalis coniux*, “sposa regale”) è definita semplicemente *membris decora* (“bella d'aspetto”) e *probitate precellentissima* (“di straordinaria rettitudine”). Anche nei *Gesta Ottonis Imperatoris* di Rosvita di Gandersheim si riscontra lo stesso dato, imputabile probabilmente al fatto che al momento della stesura delle due opere Edith era morta ormai da tempo, e suo marito Ottone nel frattempo si era risposato con Adelaide di Borgogna, da cui aveva avuto due figli (Vinay 440-441).

L'altra figura femminile a cui è dedicato uno spazio insolitamente ampio nell'opera è una donna istruita e di alto rango, la badessa di Nordhausen Ricburg, che trova menzione per ben tre volte nel testo, primato raggiunto da nessun personaggio esterno al gruppo parentale di Matilde:

Moris quoque soliti hec sancta habebat femina, quotienscumque longum seu breve pergeret iter, candelas secum, singulis ut divideret oratoriis, et cibaria iuxta currum deferri, ut indigentes per viam reficeret vel egrotos. Si [...] indigentium quisquam obvius factus fuisset, sanctimonialis autem ante eam sedens nomine Ricburg, que ipsius in ministerium praelecta erat, si incaute aut ipsa dormitans seu librum inspiciendo legeret, curam neglexit pauperis, eam non excitaret, regina statim expergefata salutiferis caram sequacem verbis increpans currum stare iussit et eum, qui transierat, revocando procurabat pauperem.

(Questa santa donna aveva anche l'abitudine solita di portare con sé candele ogni volta che compiva un viaggio lungo o breve, per distribuirle nei singoli luoghi di preghiera, e viveri per ristorare i bisognosi e gli ammalati lungo la via. Se [...] si fosse fatto incontro un povero, e la monaca che sedeva di fronte a lei, di nome Ricburg – che era stata scelta per il suo servizio – incautamente, o assopendosi pure lei o perché stava leggendo un libro attentamente, avesse trascurato di prendersi cura del povero e non l'avesse svegliata, la regina, destatasi all'istante e redarguendo la diletta seguace con parole salvifiche, avrebbe ordinato al carro di fermarsi, e richiamando quel povero che era passato oltre se ne sarebbe presa cura).

La descrizione di Ricburg assorta nella lettura di un libro e l'importanza di cui in generale è rivestita la sua figura hanno fatto sì che in passato si sia avanzata l'ipotesi che potesse essere proprio lei l'anonima autrice della *Vita Mathildis antiquior* (Corbet 153; Nelson 190-191; Schütte, *Einleitung* 11), ipotesi purtroppo priva di elementi concreti a suo sostegno (Isabella, *Modelli* 54). La monaca compare ancora per due volte nella narrazione, in contesti che rendono la sua presenza molto significativa. La prima è quando Matilde, ormai anziana e malata, si reca a Nordhausen per congedarsi dalle monache di quella fondazione e esprimere il desiderio di essere sepolta in quel luogo:

Northusen adiit et Ricburga fideli sua coram praesentata, quam praefato cenobio abbatissam preesse fecerat, sperate causa fidei pauperulam bene procurandi catervam, ait ad illam: «Sentio me morbo crescente iam recessuram et vellem hoc loco sepeliri, ut filii mei erga vos maior esset procuratio [...]».

(Giunse a Nordhausen e, presentatasi al cospetto della sua fedele Ricburg – aveva fatto sì che questa fosse a capo del monastero come badessa, poiché confidava nella sua scrupolosità nell'amministrare rettamente il gruppo di poverine – le disse: «Sento di stare già per scomparire per via della malattia che si espande, e voglio essere seppellita in questo luogo in modo che la tutela di mio figlio verso di voi sia maggiore [...]»).

La seconda volta invece Ricburg si trova al capezzale della regina morente, la quale si congeda da lei in questo modo:

Novissime quoque Ricburg abbatissa Northusensis mesta processit regine pedes flens amplectendo: «Cui nos», ait, «spes nostri omnium et solamen, desolatas relinquis?» At illa oculis elevatis et manibus expansis «Summo», inquit, «vos commendo pastori. Credo enim filium meum prioris haud inmemorem promissionis dicentis, se superstite suisque posteris, eidem numquam solamen deesse cenobio. Sin autem vos ab hominibus relictæ, quia deus in se sperantes non deserit, primum quaerite regnum dei et omnia adicientur vobis».

(Alla fine si fece avanti afflitta anche Ricburg, la badessa di Nordhausen, piangendo e abbracciando i piedi della regina. Disse: «A chi ci lasci, derelitte, o speranza nostra e consolazione di tutti?». E pertanto quella, levati gli occhi e allargate le mani, disse: «Vi affido al Sommo Pastore. Credo infatti che mio figlio non sia dimentico della promessa precedente, che diceva che mai mancherà l'appoggio al monastero, finché lui stesso e i suoi discendenti saranno in vita. Se invece non sarà così, voi, abbandonate dagli uomini, per prima cosa andate in cerca del regno di Dio, perché Dio non abbandona coloro che sperano in Lui, e vi sarà data ogni cosa»).

La narrazione della morte della regina Matilde è occupata in gran parte del congedo dalle badesse di Quedlinburg e Nordhausen: nelle testimonianze altomedievali la morte è considerata come un momento ancora pienamente appartenente alla vita, in cui il protagonista – o in questo caso la protagonista – ha modo di dare prova per l'ultima volta delle proprie qualità. Tutti gli avvenimenti che accadono in quel frangente sono regolati da un rituale di progressivo distacco dal mondo, dai propri possessi materiali e dalle persone care. Matilde si congeda dal nipote Guglielmo, dalla nipote Matilde e per ben due volte dalla badessa di Nordhausen Ricburg. Lazzari fa notare che al suo capezzale non vi sono figli e figlie, ma sono presenti i figli “spirituali”, con particolare attenzione alle figure femminili, che dovevano essere proposte come esempi ai lettori, che probabilmente erano quindi donne che trascorrevano la vita all'interno di un monastero (153-158).

8. Una prova filologica

Durante lo studio e la traduzione della *Vita Mathildis antiquior* mi è capitato, quasi per caso, di imbartermi in un elemento che potrebbe costituire la prova definitiva a conferma dell'autorialità femminile dell'opera, una prova di tipo filologico. Come si è accennato in precedenza, nel testo

viene dedicata un'attenzione particolare al monastero femminile di Nordhausen, che è menzionato parecchie volte sebbene non fosse una fondazione frequentata molto spesso dalla famiglia regia (come invece Gandersheim oppure Quedlinburg). Il monastero di Santa Maria a Nordhausen era stato fondato dalla regina Matilde intorno al 960 e al suo interno si era sviluppato uno *scriptorium* piuttosto importante dove le monache producevano, copiavano e conservavano materiale di vario genere (diplomi, opere storiografiche, testi liturgici) che circolava tra i monasteri nell'area circostante. Hartmut Hoffmann dimostrò l'importanza dello *scriptorium* di Nordhausen con uno studio sul suo archivio, disperso, di cui si sono trovate tracce in vari luoghi di conservazione in tutta l'area della Turingia.

Tra le opere che Hoffmann ha ricondotto al monastero di Nordhausen vi è anche un'opera, da me individuata tra la fitta rete di fonti che compongono la *Vita Mathildis antiquior*, che si distingue per la quantità e per l'esattezza delle sue citazioni, cioè l'omelia LXX di Rabano Mauro, dal titolo *Reversio sanctae atque beatissime crucis domni nostri Iesu Christi*. Prima della scoperta delle citazioni dell'opera di Rabano Mauro, l'attenzione che l'autrice riservava nei confronti di Nordhausen poteva soltanto destare qualche sospetto, mentre in seguito a essa si può dichiarare con una certa sicurezza che la *Vita Mathildis antiquior* fu effettivamente scritta da una donna all'interno di un monastero femminile.

OPERE CITATE

Fonti manoscritte

Oxford, Bodleian Library, Laudianus misc. 633.

Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 8° Cod. ms. hist. 333.

Fonti edite

Conradi I, Heinrici I et Ottonis I Diplomata. Edited by Theodor von Sickel, *Momumenta Germaniae Historica*, Hannover, 1879-1884.

Liutprando da Cremona, *Antapodosis*. Edited by Georg Heinrich Pertz, *Monumenta Germaniae Historica*, SS., 3, 1839.

Rabano Mauro. *Homilia LXX*. “Operum omnium pars secunda” edited by Jacques Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 110, coll. 132-134.

Rosvita di Gandersheim, *Opera omnia*. Edited by Walter Berschin, Saur, 2001.

Virgilio, *Eneide*. Translated by Luca Canali, vol. VI (libri XI-XII). Mondadori, 1983.

Studi

Corbet, Patrick. *Les saints ottoniens: Sainteté dynastique, sainteté royale et sainteté féminine autour de l'an Mil*. J. Thorbecke, 1986.

Gandino, Germana. *Il vocabolario politico e sociale di Liutprando di Cremona*. Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1995.

Gilsdorf, Sean. *Queenship and Sanctity: The Lives of Mathilda and the Epitaph of Adelheid (Medieval Texts in Translation)*. Catholic University of America Press, 2004.

Hoffmann, Hartmut. *Schreibschulen und Buchmalerei: Handschriften und Texte des 9.-11. Jahrhunderts*. Hahnsche Buchhandlung, 2012.

Isabella, Giovanni. *Modelli di regalità nell'Età di Ottone I*. 2006-2007. Università di Bologna, tesi di dottorato.

Isabella, Giovanni. “Matilde, Edgith e Adelaide: scontri generazionali e dotari delle regine in Germania”. *Il patrimonio delle regine: beni del fisco e politica regia fra IX e X secolo*, edited by Tiziana Lazzari, *Reti medievali*, vol. 13 no. 2, 2012, pp. 203-246.

Jaffé, Pierre. *Das Leben der Königin Mathilde*. Wilhelm Besser's Verlagsbuchhandlung, 1858.

Joye Sylvie. *La femme ravie. Le mariage par rapt dans les sociétés occidentales du Haut Moyen Âge*. Turnhout, 2012.

Keller, Hagen. *Gli Ottoni*. Carocci, 2012.

Nelson, Janet L. *The Frankish World: 750-900*. Hambledon Press, 1996.

MacLean, Simon. *Ottoman Queenship*. Oxford University Press, 2017.

Schlotheuber, Eva, et al. *Nonnen, Kanonissen und Mystikerinnen: Religiöse Frauengemeinschaften in Süddeutschland*. Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.

Schütte, Bernd. *Einleitung*, in *Die Lebensbeschreibungen der Königin Mathilde: Vita Mathildis reginae antiquior, Vita Mathildis reginae posterior*. MGH Scriptorum rerum Germanicarum in usum scholarum separatim editi 66. Hahnsche Buchhandlung, 1994, pp. 9-105.

_. *Untersuchungen zu den Lebensbeschreibungen der Königin Mathilde*. Hahnsche Buchhandlung, 1994.

Stella, Francesco e Albertoni Giuseppe. *Gesta Berengarii*. Pacini Editore, 2009.

Vinay, Gustavo. "Rosvita: una canonichessa ancora da scoprire?" *Alto Medioevo latino: conversazioni e no*, edited by Gustavo Vinay. Liguori, 2003, pp. 435-498.

Risorse online

Du Cange, Charles Dufresne. *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*. Brepolis.
<http://clt.brepolis.net/dld/pages/QuickSearch.aspx>. Accessed 10 December 2021.

Forcellini, Egidio. *Lexicon Totius Latinitatis*. Brepolis.
<http://clt.brepolis.net/dld/pages/QuickSearch.aspx>. Accessed 10 December 2021.

HORROR FOR ÉLITES: HOW ADELPHI IS ADMITTING SHIRLEY JACKSON INTO THE ITALIAN CANON

Margherita Orsi
Università di Bologna

ABSTRACT

Despite being fairly known in the US, Shirley Jackson's Italian reception followed a different path. The first Italian translations of some of her most famous works were published many years after their first publication, and contributed to presenting Jackson's works in Italy as aimed at a generally lowbrow public. Therefore, Monica Pareschi's 2004 retranslation of *The Haunting of Hill House* for Adelphi, an élite publisher aimed at a highbrow readership, was all the more surprising. Jackson's short story "The Lottery" was retranslated in 2007 and included in Adelphi's booklet *La lotteria*. Finally, in 2009, Pareschi retranslated *We Have Always Lived in the Castle*. Up until now, Adelphi has issued nine books of Jackson's, many of which previously unpublished in Italy. It appears the publisher's intention is to issue Jackson's *opera omnia*, a process of literary repechage which is already contributing to positively re-shaping Jackson's Italian reception. I argue that Adelphi achieves this purpose mainly by means of paratextual information. To further expand on this claim, I will examine Adelphi's paratextual presentations of Jackson's books, a task which will be limited to the retranslated works (*The Haunting*, *The Lottery*, and *Castle*), in order to compare the more recent translations to the previous ones from a paratextual perspective. The study will be structured as follows: to begin with, a working definition of paratext will be provided, followed by a summary of Adelphi's history and editorial strategy. Within this frame of reference, a paratextual analysis of the older Italian editions of Jackson's works will be carried out, comparing each book to Adelphi's corresponding retranslation. Ultimately, I hope my study will explore how paratext is able to shape and influence reception, and might contribute to the canonization of a (re)translated text.

1. State of the art and structure of this study

If one skims any American literature coursebook from the Sixties on, Shirley Jackson's name is most likely to appear in the Table of Contents (Ashton 268). Indeed, her 1948 short story "The Lottery" was almost immediately recognized as one of the most outstanding examples of American literature of all times. Her 1959 novel *The Haunting of Hill House* was equally well received, and soon gained the reputation of being one of the best Gothic tales of the twentieth century – in his 1981 essay *Danse Macabre*, Stephen King claimed it belonged to the "ranks of the great

supernatural novels” (King 270). *We Have Always Lived in the Castle* (1962) encountered a similar reception, legitimizing Jackson as a talented Gothic writer. Despite her being fairly known in the US, Jackson’s Italian reception followed a very different path. The Italian translation of “The Lottery” was first anthologized in 1963, in Fruttero and Lucentini’s *La verità sul caso Smith*, a somewhat highbrow collection whose precise aim was making new American fiction known to the Italian public. This early recognition was followed by a sixteen-year-long silence, broken in 1979 by Franco Giambalvo’s translation of *The Haunting*, titled *La casa degli invasati* (“the house of the possessed”). The story collection *The Lottery: The Adventures of James Harris* was entirely translated by Riccardo Valla in 1991 with the title *Demoni amanti* (‘demon lovers’), and published by Mondadori. In the same year, *We Have Always Lived in the Castle* was anonymously translated and published by Mondadori with the title *Così dolce, così innocente* (‘so sweet, so innocent’). These peculiar title choices are only one instance of the many paratextual manipulations which, over the years, contributed to presenting Jackson’s works in Italy as aimed at a generally lowbrow public. By 2004, Jackson’s name seemed to be long forgotten. Therefore, Monica Pareschi’s retranslation of *The Haunting* for Adelphi, an élite publisher aimed at a highbrow readership, was all the more surprising. Subsequently, *The Lottery* was retranslated by Franco Salvatorelli in 2007 and included in the Adelphi booklet *La lotteria*, which collects four of the original anthology’s stories. Finally, in 2009, Pareschi retranslated *Castle*, whose title was (fortunately) restored to its literal translation *Abbiamo sempre vissuto nel castello*. Up until now, Adelphi has issued nine books of Jackson’s, many of which previously unpublished in Italy. It appears the publisher’s intention is to issue Jackson’s *opera omnia*, a process of literary repechage which is already contributing to positively re-shaping Jackson’s Italian reception. I argue Adelphi achieves this purpose mainly by means of paratextual information, compliant with the publisher’s elegant,

cultured identity. The purpose of this article is to further expand on this claim. To this aim, Adelphi's paratextual presentations of Jackson's books will be examined, a task which will be limited to the retranslated works (*The Haunting*, *The Lottery*, and *Castle*), in order to compare the more recent translations to the previous ones from a paratextual perspective. The study will be structured as follows: to begin with, a working definition of paratext will be provided, followed by a summary of Adelphi's public self-representation and editorial strategy. Within this frame of reference, a paratextual analysis of the older Italian editions of Jackson's works will be carried out, comparing each book to Adelphi's corresponding retranslation. More specifically, I will try and pinpoint what changes were made to craft the newer editions for an entirely different public – that is, an intellectual one. Ultimately, the purpose of this study is to explore how paratext shapes reception, and might enormously contribute to the canonization of a (re)translated text.

2. What is paratext?

Paratext was first defined by Gérard Genette in his 1987 essay *Seuils*:

A literary work consists, entirely or essentially, of a text, defined (very minimally) as a more or less long sequence of verbal statements that are more or less endowed with significance. But this text is rarely presented in an unadorned state, unreinforced and unaccompanied by a certain number of verbal or other productions, such as an author's name, a title, a preface, illustrations. And although we do not always know whether these productions are to be regarded as belonging to the text, in any case they surround it and extend it, precisely in order to present it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to make present, to ensure the text's presence in the world, its "reception" and consumption in the form (nowadays, at least) of a book. These accompanying productions, which vary in extent and appearance, constitute what I have called elsewhere the work's paratext [...]. [T]he paratext is what enables a text to become a book and to be offered as such to its readers and, more generally, to the public. (1)

Furthermore, according to Genette, paratext can be understood as the combination of two different subsets, namely *peritext* and *epitext*:

A paratextual element, at least if it consists of a message that has taken on material form, necessarily has a location that can be situated in relation to the location of the text itself: around the text and either within the same volume or at a more respectful (or more prudent) distance. Within the same volume are such elements as the title or the preface and sometimes elements inserted into the interstices of the text, such as chapter titles or certain notes. I will

give the name peritext to this first spatial category – certainly the more typical one [...]. The distanced elements are all those messages that, at least originally, are located outside the book, generally with the help of the media (interviews, conversations) or under cover of private communications (letters, diaries, and others). This second category is what, for lack of a better word, I call epitext [...]. As must henceforth go without saying, peritext and epitext completely and entirely share the spatial field of the paratext. In other words, for those who are keen on formulae, paratext = peritext + epitext. (4-5)

When analyzing and comparing the different editions of Jackson's works, mostly peritext will be taken into account, and more precisely what Genette called "the publisher's peritext", meaning

the whole zone of the peritext that is the direct and principal (but not exclusive) responsibility of the publisher (or perhaps, to be more abstract but also more exact, of the publishing house) – that is, the zone that exists merely by the fact that a book is published and possibly republished and offered to the public in one or several more or less varied presentations. (16)

In particular, the examined peritexts will mainly constitute of:

- series in which the book is published,
- format,
- graphics,
- front and back covers,
- synopses,
- etc...

All of these elements provide a valuable tool of interpretation of the publisher's strategy in presenting the translated text, thus revealing (at least in part) the publisher's own reception of the text and the ideal target at which it is aimed.

3. "libri unici": Adelphi

Adelphi was founded in Milan in 1962 by Luciano Foà and Roberto Olivetti. Roberto Calasso, owner and publishing director at Adelphi from 1971 to 2015, stated in *L'impronta dell'editore* that one of the publishing house's main objectives from the very start was to improve what had been previously done poorly and to break new ground in making known what had been overlooked in the past (13). Roberto Bazlen, another intellectual who greatly contributed to the shaping of Adelphi's identity, claimed that the ideal catalog of the publishing house would have to consist of "libri unici" ('unique books'), an unusual expression which meant, as explained by Calasso, "libri

che molto avevano rischiato di non diventare mai libri” (Calasso 16). Therefore, from its very conception, Adelphi’s cultural manifesto included the need to give space to previously unnoticed authors and works.

Indeed, Marco Belpoliti observed how Adelphi’s editorial project stemmed from a need to reconsider the classics in a new light; there was also the idea of publishing philologically rigorous works minus the burden of extended peritexts; last but not least, the publisher’s aim was to span across different fields of knowledge, such as literature, philosophy, science, and religion. Furthermore, literary genres which were usually disregarded or ignored by the majority of the intellectuals of the time were taken into consideration: “Non solo certi autori, ma certi generi erano condannati in linea di principio. A distanza di qualche decennio può far sorridere e suscitare incredulità, ma chi ha buona memoria ricorda che il *fantastico* in sé era considerato sospetto e torbido” (Calasso 14). Therefore, Adelphi can be justly considered as one of the first intellectual Italian publishers to give dignity to fantastic literature; the same cultural agenda which would give rise to the process of *repechage* of Shirley Jackson’s works.

3.1 Adelphi’s peritexts and the role of the reader

Designer Enzo Mari became in charge of what would be considered among Adelphi’s most striking characteristics, that is, its graphics; however, it was intellectual Michele Ranchetti who suggested using one of Aubrey Beardsley’s graphic designs (Belpoliti). Beardsley was an eighteenth-century English illustrator who contributed enormously to the Art Nouveau and poster styles, and his design was first employed by Adelphi for its series *Biblioteca Adelphi*, born in 1965, around which the publisher’s entire catalog would revolve until the Eighties (Belpoliti). His design, printed on matte, pastel-colored paper, was chosen with the aim of differentiating Adelphi’s style from Einaudi’s, one of the main intellectual publishers of the time (Calasso 18). Moreover, Beardsley’s

design gave the editors the chance to fill it in with an image, a graphic element which would be of the greatest importance for Adelphi's paratextual communication strategy. In Calasso's words:

L'immagine che deve essere l'analogon del libro va scelta non in sé, ma anche e soprattutto in rapporto a un'entità indefinita e minacciosa che agirà da giudice: il pubblico. Non basta che l'immagine sia giusta. Dovrà anche essere percepita come giusta da molteplici occhi estranei, che generalmente nulla sanno ancora di ciò che leggeranno nel libro del quale la copertina tenta di offrire un analogon. Situazione paradossale, quasi comica nella sua disagiovolezza: occorre offrire un'immagine che incuriosisca e attragga un ignoto a prendere in mano un oggetto di cui nulla conosce tranne il nome dell'autore (che spesso vede per la prima volta), il titolo, il nome dell'editore e il risvolto (testo sempre sospetto, perché scritto pro domo). Ma al tempo stesso l'immagine della copertina dovrebbe risultare giusta anche dopo che l'ignoto abbia letto il libro, se non altro perché non pensi che l'editore non sa che cosa pubblica. Dubito che molti editori si siano dedicati a ragionare su questa falsariga. Ma so che tutti indistintamente – i migliori e gli infimi – si pongono ogni giorno una domanda che solo in apparenza è più semplice: quella certa immagine vende o non vende? (21-22)

Calasso takes into account the role of the reader as main recipient of the paratextual strategy; indeed, the reader is acutely perceived as the figure which gives meaning to and, in a way, activates the paratext. Significantly, another defining trait of Adelphi's peritexts is the lack of author biographies, a choice which was interpreted by Cristiana Saporito as an opportunity for the reader to "become their own compass"; one more indication of the publisher's faith in the reader. Such an approach was not completely new to the literary theorists of the time. Hans Robert Jauss, for instance, is notable for the introduction of the concept of 'horizon of expectation':

l'opera appena pubblicata non si presenta come un'assoluta novità in uno spazio vuoto, bensì predispone il suo pubblico ad una forma ben precisa di ricezione mediante annunci, segnali palesi e occulti, caratteristiche familiari o indicazioni implicite. Essa sveglia ricordi di cose già lette, già dall'inizio alimenta attese per ciò che segue e per la conclusione, suggerisce al lettore un preciso atteggiamento emozionale, ed in questo modo fornisce preliminarmente un orizzonte generale per la sua comprensione... (Cadioli 28)

What Jauss calls "segnali palesi e occulti" might be interpreted as the role played by the paratext in activating the reader's horizon of expectation. In other words, paratext triggers a precise subset of suggestions, allusions, and references, which are then "[d]eciphered on the basis of mental and affective schemes that constitute the 'culture' [...] of the communities that receive them" (Chartier x). As explained by Anna Gerratana, "il significato testuale [...] non è qualcosa di dato, bensì

esiste in quanto viene creato dal lettore a ogni nuova lettura” (32). The act of reading as a contextual event was also theorized by Roger Chartier when he stated that “forms produce meaning and [...] a text, stable in its letter, is invested with a new meaning and status when the mechanisms that make it available to interpretation change” (3). According to this approach, the reader is actually free “to dismiss the traditional canon and to constitute a new one” (Machor and Goldstein 2), by means of his or her own interpretation of the text and, more precisely, of its form, which is nonetheless always shaped by the publisher’s intention. Ultimately, I argue Adelphi’s consideration of the role of the reader proved to be a successful marketing strategy: in fact, nowadays, any more or less educated Italian reader, browsing the shelves of a bookstore, will immediately associate Adelphi’s paratextual messages with an idea of “high-quality” literature, destined to an exclusive group. As one buys an Adelphi book, an intimate sense of pride usually arises, establishing an unspoken complicity between customer and bookseller whose covert meaning will substantially be: “I am part of the élite. I am a well-cultured reader”.

3.2 Adelphi’s repechages: the case of Georges Simenon

Among the cultural operations Adelphi is most notable for, there is undoubtedly the editorial reevaluation and repechage of Georges Simenon’s *opera omnia*, which re-admitted the writer into the Italian canon, after being merely known for his “Maigret books”. As Calasso explained:

la situazione dei suoi libri in Italia era la seguente: molti Maigret, in edizione da chiosco di stazione – e nessuno dei «non-Maigret» o «romanzi duri», come li chiamava Simenon. Molti ovviamente erano stati pubblicati, a partire dagli anni Trenta, visto che Mondadori era stato, per Simenon, il primo dei suoi grandi editori stranieri. Ma tutti, a poco a poco, erano usciti di circolazione. [...] il nostro piano era di pubblicare i «non-Maigret» nella Biblioteca, presentandoli come l’opera di uno dei maggiori narratori del secolo. (62)

What is particularly interesting is Calasso’s description of the promotional strategy employed by Adelphi to craft Simenon’s work for the Italian public:

Se fossimo stati Einaudi negli anni Cinquanta, ci saremmo subito preoccupati di trovare un prefatore che legittimasse l’operazione e indirizzasse il lettore verso una corretta lettura

dell'autore. Ma Adelphi non era mai stata incline agli inquadramenti e alla pedagogia, che inevitabilmente andavano insieme con un certo paternalismo verso il lettore. Decidemmo dunque di presentare Simenon come uno dei grandi scrittori del Novecento, ma dandolo per sottinteso. E, in quel momento, non si può dire che fosse un giudizio diffuso: oggi Simenon si trova nella Pléiade, ma allora – anche in Francia – non si incontrava spesso il suo nome nelle storie letterarie. (63)

In 1985, Adelphi published the Italian translation of *Les gens d'en face*, which was enthusiastically reviewed by Goffredo Parise in the popular newspaper *Il Corriere della Sera*. Calasso commented upon the effect Parise's review had on the Italian public, which from that moment on started perceiving Simenon as a full-fledged "classic" author:

Nel suo articolo, Parise si soffermava a lungo sul curioso fenomeno per cui un qualsiasi lettore, dopo aver osservato e sfogliato in libreria un libro di cui nulla sa, giunge al punto in cui, «invogliatissimo, afferra il libro e se lo porta a casa impaziente di leggerlo. Lo legge e scopre che è un capolavoro. Perché tout se tient? Innanzitutto perché l'editore ha scoperto un vero capolavoro, leggendolo e non dandolo da leggere, e così copertina e risvolto di copertina vengono da sé, seguono il capolavoro ispirati e vitalizzati da esso. Ed ecco il processo per cui il lettore afferra il libro, corre a casa, mette da parte ogni cosa, si immerge nella lettura e scopre a sua volta che è un capolavoro. Semplice, no? E invece pare sia difficilissimo nell'odierna editoria, tanto difficile che quando accade è una festa». Il processo a cui accennava Parise implicava che si stabilisse un rapporto di complicità fra editore e lettore. Rapporto che i dottrinari del marketing, nelle loro abissali riflessioni, definiscono «valore aggiunto del marchio», con espressione che a loro pare più appropriata. Come può stabilirsi quel rapporto? La complicità con persone che non si conoscono può crearsi solo sulla base di loro reiterate esperienze di non-delusione. Ma come si può essere sicuri di non deludere? È praticamente impossibile, se si ha a che fare con una schiera di ignoti, quanto mai disparati, come coloro che possono prendere in mano un libro. È meglio rinunciare. O altrimenti ridursi a una regola minima: pensare che non deluda ciò che almeno non ha deluso noi stessi (intendendo quel minuscolo gruppo che forma la testa di una casa editrice). Se si applica questa regola, il risultato (il libro pubblicato) sarà altamente idiosincratice. A un punto tale che molti non lo prenderanno neppure in mano, semplicemente per mancanza di interesse. E sono appunto questi i lettori che sarebbero certamente delusi. Rimangono gli altri: molto pochi, in linea di principio. Ma che possono anche diventare molti. Sono questi gli affini, attirati magari, avrebbe detto Parise, da una immagine di copertina, che dà «modo di ricreare, attraverso l'illustrazione, l'atmosfera o Stimmung del libro». E saranno questi i non-delusi, con i quali, col tempo, l'editore può stabilire una tacita alleanza. (65-67)

Once again, one of Adelphi's main marketing strategies is shown to be its connivance with its readers, who are trusted enough to decide for themselves if what they are reading is actually a masterpiece, without the need for extended prefaces and legitimizing discourses. It would appear Adelphi's non-conformist editorial choices progressively crafted its self-image as a well-cultured and original publisher; an identity which, over time, legitimized Adelphi's own literary selections

in the reader's eyes, functioning as a powerful trademark which influenced the reception of almost all of its publications. Suffice it to think of the sensation produced by Cathleen Schine's *The Love Letter* (1995), a novel which could easily be read as an unpretentious romance; however, Adelphi's translation in 1996 brought it to the attention of the highbrow public, transforming it into a long-seller which still features in Adelphi's catalog. As reviewer Sara D'Ellena remarked in a blog post on *La libreria immaginaria*, "*La Lettera d'amore* di Cathleen Schine [...], nonostante il titolo e la copertina rosa, non rientra nella tipologia Harmony – oltre ad essere edito da Adelphi che per me equivale a dire: *libro da leggere*". D'Ellena's comment confirms what Gian Carlo Ferretti and Giulia Iannuzzi called "l'effetto nobilitante del marchio Adelphi, divenuto sinonimo di prestigio culturale che fornisce un avallo autorevole anche ad autori e opere di valore meno sicuro" (278). However, the influence of the paratextual presentation on the reception of a literary work was also taken into account by Calasso:

Si può obiettare, a questo punto, che l'opera di Simenon ha una tale energia intrinseca e una tale capacità di penetrazione capillare che certi effetti non devono stupire. Non si capisce però, allora, come gli stessi effetti non si producano negli Stati Uniti o in Inghilterra o in Germania o nella stessa Francia (per i romanzi «non-Maigret» di cui qui si parla). Evidentemente ha ancora una qualche importanza, per certe opere e per certi lettori, il modo in cui i libri vengono presentati e il contesto – che può essere accennato anche solo da una cornice – in cui appaiono. È appunto quella la funzione essenziale dell'editore. (67)

I hope the following paragraphs will be able to demonstrate how Adelphi's emphasis on the role of the reader as knowledgeable critic, together with its employment of highly recognizable peritexts, contributed to the positive reevaluation of Jackson's works as well, thus paving the way to her admission into the canon.

4. *La casa degli invasati*

As mentioned above, the 1979 translation of *The Haunting*, published by SIAD, was strongly marked from a genre perspective. The cover art was made by Karel Thole, renowned for his long collaboration with *Urania*, a popular Italian science fiction publication. The illustration features a

stereotypical haunted mansion under a moonlit sky, which undoubtedly complements the implied meaning of the aforementioned title translation. Moreover, the book series' name (*I libri della paura*, lit. 'the books of fear'), which figures on the front cover, clearly reinforces the idea of an interpretation of Jackson's work strongly influenced by genre conventions. The book is introduced by Giuseppe Lippi, a science fiction specialist and curator of *Urania* from 1990 to 2018. Lippi's introduction seems to be aimed at a more sophisticated public than the one apparently implied by the external features of the edition: he draws the attention towards the long-felt need for the *I libri della paura* series, which, he believes, aims at "completare il panorama sulla produzione di autori classici [...] offrire per la prima volta raccolte organiche di scrittori molto spesso citati, ma generalmente poco conosciuti" (Jackson 9). Therefore, it appears this edition serves the intellectual purpose of presenting "autori eccellenti, spesso best seller in patria, ma mai tradotti (per negligenza o per disinformazione) nel nostro paese" (Jackson 9). Surprisingly, then, SIAD's edition too was initially intended as a project of recovery and reevaluation of Jackson's work, which was likely aimed at a public of "specialist" readers interested in genre literature. In fact, Lippi seems acutely aware of some of *The Haunting*'s most striking qualities, and actually attempts an insightful discussion concerning the novel's main themes:

l'oggetto principale d'evocazione [...] è la Casa ... non è un comune romanzo sul fenomeno dell'infestazione [...] Non è neppure, tuttavia, un romanzo psicologico nel senso stretto del termine: e sebbene i suoi personaggi (soprattutto femminili) ci rimangano a lungo impressi nella memoria, vivano e parlino e non siano dunque mere silhouette, il focus sta altrove. (Jackson 1979, 11)

After SIAD's first attempt, *The Haunting* was retranslated ten years later by Antonio Ghirardelli, and included in Mondadori's series Oscar Horror, which maintained the 1979 title translation. As stated by Ferretti and Iannuzzi, the Oscar Mondadori series was a product of the editorial economic boom of the Sixties; in addition, "La sua novità rispetto alla pur gloriosa tradizione dell'editoria economica è quella di fondarsi sul romanzo, genere di successo per definizione, scegliendo tra gli

scrittori più o meno noti dell’Otto-Novecento” (225). It would appear, then, that the choice of collocating Jackson in this series was due to a precise editorial strategy. The specification of genre in the name of the series (Horror), stated above the title in bold, red letters, further clarifies the target of the publication. The front cover is quite different from the previous one, with more sexist undertones: in fact, Victor Togliani’s portrayal of an attractive young woman screaming in terror seems to hint at a provocative, sexual interpretation of the text; which might be indicative of a target comprising mainly male adults, as was the case for a long time with respect to science fiction. Once again, the novel opens with another sophisticated introduction by Lippi, who reaffirms his hope to make American pulp literature known to the Italian public (vi-vii); a claim which, once more, suggests the presence of a higher purpose behind the novel’s publication than the external peritext seems to imply. The first section of the back cover is devoted to a general presentation of the series, given in an informal, captivating tone. The synopsis is borrowed from Stephen King’s description of *The Haunting* in *Danse Macabre*, thus positioning the novel in a specialist perspective. This paragraph is followed by Jackson’s biographical note, in which she is described as “una delle migliori narratrici americane del dopoguerra e i suoi libri [...] sono stati accolti con il massimo interesse da lettori e critici sulle due sponde dell’oceano”. Therefore, she is considered here as a refined writer, and the tone in which she is presented is not at all “lowbrow”. This presentation seems to confirm Oscar Mondadori’s founding principle, which, in Ferretti and Iannuzzi’s words, was the reciprocal complementation of a precise selling strategy with the need for cultural dissemination (226).

4.1 Adelphi’s *L’incubo di Hill House* (2004)

Pareschi’s retranslation of *The Haunting* was published in the Fabula series in 2004. Fabula was probably the greatest innovation in Adelphi’s catalog during the Eighties (Ferretti and

Iannuzzi 275), featuring groundbreaking works by Italian and foreign authors, among which was Georges Simenon himself (Ferretti and Iannuzzi 277). According to Ferretti and Iannuzzi, “Fabula riesce a sfruttare le nuove fortune di mercato della narrativa che segnano il panorama editoriale italiano a partire dal decennio Ottanta, e ad allargare ulteriormente il pubblico della Casa” (277). Therefore, the series was likely to be considered by Adelphi as its *go-to* to launch new authors, as was the case with Shirley Jackson in 2004. The front cover is light blue, featuring a black-and-white photograph of a gloomy mansion by W. Eugene Smith. The image of a somewhat menacing house, coupled with the word “incubo” in the title, might suggest a general idea of the book’s genre. Nevertheless, the image is less explicit than the covers of the previous editions. These initial elements are complemented by a synopsis on the back cover:

Chiunque abbia visto qualche film del terrore con al centro una costruzione abitata da sinistre presenze si sarà trovato a chiedersi almeno una volta perché le vittime di turno (giovani coppie, gruppi di studenti, scrittori alla vana ricerca di ispirazione) non optino, prima che sia troppo tardi, per la soluzione più semplice – e cioè non escano dalla stessa porta dalla quale sono entrati, allontanandosi senza voltarsi indietro. Bene, a tale domanda, meno oziosa di quanto potrebbe parere, questo romanzo di Shirley Jackson – il suo più noto – fornisce una risposta, forse la prima. Non è infatti la fragile, sola, indifesa Eleanor Vance a scegliere la Casa, dilatando l’esperienza paranormale in cui l’ha coinvolta l’inquietante professor Montague molto oltre i suoi presunti limiti. È piuttosto la Casa – con la sua torre buia, le porte che sembrano aprirsi da sole, le improvvise folate di gelo – a scegliere, per sempre, Eleanor Vance. E a imprigionare insieme a lei il lettore, che tenterà invano di fuggire da una costruzione romanzesca senza crepe, in cui – come ha scritto il più celebre discepolo della Jackson, Stephen King – «ogni svolta porta dritta in un vicolo buio».

The synopsis begins by hinting at the book’s implied genre by comparing it with “qualche film del terrore”. It then proceeds by defining *The Haunting* as Jackson’s most famous work (“il più noto”), thus immediately influencing the reader’s reception and, in a way, presenting Jackson as if she were already a “classic” author – the same strategy employed for Simenon. Furthermore, the praise by Stephen King is maintained, functioning on a double level: on the one hand, it legitimizes Jackson by linking her name to King’s, a novelist who is immediately recognizable even by middlebrow readers; on the other hand, it positions her in a specific genre, the one King is also

mostly known for. As previously observed, Adelphi's peritexts usually lack author biographies. Here too, the reader is deprived of any piece of information regarding Jackson's life. This editorial choice might be seen as a strategy to draw the attention to the work rather than on the author as a fictional character: given her supposed interest in black magic, Jackson was often portrayed as an eccentric witch by previous peritexts – as happened in Lippi's 1979 introduction which recalled a quote by Michael Ashley: “confessava di essere una strega dilettante, specializzata in piccole magie! E certo c'era del magico, nel suo stile...” (10).

4.2 The 2016 reprint

In 2016, *L'incubo di Hill House* was reprinted with a new peritextual apparatus for Gli Adelphi, the publisher's “cheap edition” series, usually destined to the catalog's long-sellers. In this edition, the front cover is dark blue with a photograph by Seph Lawless called *Hauntingly Beautiful*, which still portrays a dark, disquieting house. Instead of a synopsis, the back cover features a comment by Tommaso Pincio:

«In questo autentico classico del genere gotico, Eleanor Vance, giovane e tormentata donna che non ricorda di essere mai stata felice in tutta la sua vita, viene assoldata dal sinistro professor Montague, aspirante cacciatore di fantasmi, per un soggiorno sperimentale a Hill House ... Giunta a destinazione, Eleanor si trova davanti una casa “che sembrava aver preso forma da sola, assemblandosi in quel suo possente schema indipendentemente dai muratori”; un edificio che “drizzava la testa imponente contro il cielo senza concessioni all'umanità”; una costruzione immune da ogni esorcismo: “un luogo non adatto agli uomini, né all'amore, né alla speranza”; una casa che si rifiuta di essere una dimora accogliente così come Eleanor vorrebbe sfuggire a un sistema di vita che le ha portato soltanto infelicità».

Replacing the synopsis with a specialized comment further reinforces the readers' idea that they are dealing with a renowned classic. In fact, the novel is explicitly recognized as a ‘Gothic classic’, thus virtually entering the canon (as far as Gothic literature is concerned, at least). In addition, the analysis by Pincio, a praised Italian writer, gives Jackson's novel dignity for being a subject of discussion among intellectuals.

5. *Demoni amanti*

As mentioned above, the first Italian translation of the short story “The Lottery” appeared in a 1963 anthology edited by Fruttero and Lucentini, titled *La verità sul caso Smith*. However, Jackson’s entire story collection was translated into Italian only once by Riccardo Valla, a science fiction expert who, in Iannuzzi’s words, used to work with a kind of literature (that is, genre literature) which was largely ostracized by the canon (7), as probably was his translation of *The Lottery*, titled *Demoni amanti* and published by Mondadori in 1991. It appears the work was mainly presented as a pulp book: indeed, the cover image portrays a menacing gargoyle on a red, devilish background, a very different style from the first American edition’s more sober, minimalistic cover. Moreover, the translated title refers more explicitly to the “demonic” element present in many of the collected stories, thus conveying a less subtle idea of genre categorization. The inside flap mentions the expression “horror psicologico” (‘psychological horror’) when describing the general mood of the book, another clear indication of genre. The flap also features praise from famous novelists such as King and Dorothy Parker, thus legitimizing Jackson’s work through the words of other (more famous) writers. It also draws the attention to the author’s novels previously published by Mondadori (“si rinnova l’appuntamento con una grande maestra del brivido”). Such a statement might be indicative of a project of promotion of Jackson’s works on the part of the publisher, based mainly on a paratextual presentation which qualifies her books as highly representative of the horror genre. A clear sign of this tendency is the fact that all of her works were published in Mondadori’s genre series like Oscar Horror and Mystbooks. Moreover, it is interesting to notice the lack of a clear indication that *Demoni amanti* is actually an anthology, and not a novel. The expression “story collection” never comes up. This might be a sign of Mondadori’s awareness of the Italian public’s general dislike for short stories, hence the

publisher's attempt at concealing the true nature of the work – although this is more explicitly specified in the back flap, which features Jackson's biographical note. The biography ends on an interesting note: “Riconosciuta come una delle più interessanti romanzieri americane del suo tempo, gode oggi di nuova fortuna in tutto il mondo”. Such a claim would appear to testify of the fact that, even in 1991, Jackson was considered to be a case of *repechage* – which might confirm my hypothesis of Mondadori's early attempt at promoting her works. Arguably, the publisher's intention of presenting her merely as a genre writer is what caused her name to be soon forgotten by non-specialists.

5.1 Adelphi's *La lotteria* (2007)

The first thing that strikes the attention, in Adelphi's retranslation of a few stories from *The Lottery*, is the pocket size of the book, which belongs to a particular series of the publisher's catalog, namely Piccola Biblioteca. The series' distinguishing characteristic is precisely the small format of its books, suitable for a quick reading experience at a reasonable price, which might nonetheless give the consumer a sense of accomplishment for tackling an Adelphi book. Contrary to many other publishers' strategies, Adelphi's pocketbooks are not cheap editions of previously published works; nevertheless, they undeniably provide a valuable source of income for Adelphi, since they are more likely to attract the less strong readers too, drawn to the smaller page number and the publisher's prestige (Papi). A similar project on Adelphi's part was advertised in 2020: to confront the socio-economic challenge represented by the pandemic, the publisher launched an e-book series called Microgrammi, a collection of brief texts extrapolated from the publisher's longer editions (Fraccacreta), whose print publication had been postponed (Daniel). Indeed, the sixth issue of the Microgrammi series, priced €1,99, was Jackson's *Pomeriggio d'estate*, consisting of two short stories which were then published in the longer authorial collection *La luna di miele di*

Mrs. Smith. Format is, therefore, another important paratextual element employed by Adelphi to convey a definite message. The case of *La lotteria* makes no exception. The matte paper cover is dark red and follows Adelphi's aforementioned graphic project, which assigns a specific color to each edition. The book's small page number (only 82) is maintained by a rigorous text selection, which results in the original twenty-five stories of the 1949 collection being reduced to only four (*The Lottery*, *The Daemon Lover*, *Colloquy*, and *The Dummy*). This merciless text reduction constitutes paratextual information per se, as the stories selected for Adelphi's edition are a powerful key to understanding the publisher's own reception of Jackson's work and its evaluation of what was thought of as suitable for the reading public. The inside flap features a quote from the Italian translation of *The Lottery*, thus drawing the reader's attention to the story that gives the title to the whole collection and around which the whole book revolves. The back cover displays a synopsis, which once again makes clear the publisher's intention of focusing primarily on *The Lottery*:

Il racconto di Shirley Jackson intitolato *La lotteria* ricorda da vicino, per la fama che lo circonda, la famigerata lettura radiofonica della *Guerra dei Mondi* di Orson Welles. Fama non immeritata, giacché la pubblicazione sul «*New Yorker*», nel 1949, scatenò un pandemonio. Molti lo presero alla lettera, reagendo all'istante e poi per lungo tempo con missive indignate o atterrite alla redazione. Certe cose non potevano, non dovevano succedere. Eppure la storia si presenta in tutta innocenza quale pura e semplice descrizione della lotteria che si svolge nell'atmosfera pastorale, quasi idilliaca, di un villaggio del New England in un luminoso mattino di giugno – come ogni anno da tempo immemore. Ma giunto al termine di questo racconto, come degli altri che compongono l'intensa silloge qui proposta, il lettore scoprirà da sé, in un crescendo di «brividi sommessi e progressivi» – come diceva Dorothy Parker –, che cosa li rende dei classici del terrore. Secondo un altro illustre ammiratore della Jackson, oltre che maestro del genere, Stephen King, lo sono perché «finiscono con una svolta che porta dritto in un vicolo buio».

As one might notice, Adelphi relies on the exact same authorial praise (by Parker and King) which was employed by Mondadori when promoting *Demoni amanti*. Moreover, the synopsis links “*The Lottery*” to Welles' *The War of the Worlds*, an erudite reference which further legitimizes Jackson's story, whose famous, troubled reception by the *New Yorker*'s audience is recounted in

detail to spark the reader's interest. As in Mondadori's edition, the other stories are only briefly acknowledged ("come degli altri che compongono l'intensa silloge qui proposta"). The synopsis concludes defining the stories "classici del terrore" ('classics of terror'), thus providing a clear indication of genre and, more significantly, conferring the mark of classic to the collection.

6. *Così dolce, così innocente*

The first Italian translation of *Castle* was published in Mondadori's series Mystbooks, only one year before *Demoni amanti*. Interestingly, the translator's identity is not to be found anywhere in the book nor by means of other sources. A few paratextual elements immediately attract the attention. To begin with, the title translation, mentioned in par. 1, misguides the reader's interpretation and, together with the pink color of the letters, might make one link the book to a completely different genre. Moreover, the front cover portrays the face of a young pretty girl smiling mischievously with a castle surrounded by pink flowers in the background, thus suggesting a seemingly cheerful and funny romance. Curiously, the back cover features nonetheless the same praise employed for *Demoni amanti*: Dorothy Parker celebrates Jackson as an "unparalleled leader in the field of beautifully written, quiet, cumulative shudders", Wilfried Dittmar calls her stories "diabolic", and Stephen King salutes her as the initiator of the new American Gothic. Therefore, one might argue that the back cover clarifies the book's genre, whereas the front cover's aim is perhaps that of attracting a larger readership. Contrary to what happened for *Demoni amanti*, the novel is not introduced by any prefatory notes – a choice which, together with the peritexts analyzed above, contributes to presenting the work as a lowbrow novel aimed at the masses.

6.1 Adelphi's *Abbiamo sempre vissuto nel castello* (2009)

Adelphi's 2009 retranslation, published in the Fabula series, transforms decidedly the general presentation of Jackson's last novel. To begin with, the original title is restored thanks to a more

faithful translation, which proves evocative in defining the overall tone of the novel. The front cover is dark grey, and displays an 1850 painting by John F. Francis portraying a bowl of strawberries and sugar, one of the key elements of the novel's plot. The inside flaps feature a quote from the incipit, which immediately transports the reader into the dark atmosphere of the novel, together with a synopsis:

«A Shirley Jackson, che non ha mai avuto bisogno di alzare la voce»: con questa dedica si apre *L'incendiaria* di Stephen King. È infatti con toni sommessi e deliziosamente sardonici che la diciottenne Mary Katherine ci racconta della grande casa avita dove vive reclusa, in uno stato di idilliaca felicità, con la bellissima sorella Constance e uno zio invalido. Non ci sarebbe nulla di strano nella loro passione per i minuti riti quotidiani, la buona cucina e il giardinaggio, se non fosse che tutti gli altri membri della famiglia Blackwood sono morti avvelenati sei anni prima, seduti a tavola, proprio lì in sala da pranzo.

E quando in tanta armonia irrompe l'Estraneo (nella persona del cugino Charles), si snoda sotto i nostri occhi, con piccoli tocchi stregoneschi, una storia sottilmente perturbante che ha le ingannevoli caratteristiche formali di una commedia. Ma il malessere che ci invade via via, disorientandoci, ricorda molto da vicino i «brividi silenziosi e cumulativi» che – per usare le parole di un'ammiratrice, Dorothy Parker – abbiamo provato leggendo *La lotteria*. Perché anche in queste pagine Shirley Jackson si dimostra somma maestra del Male – un Male tanto più allarmante in quanto non circoscritto ai 'cattivi', ma come sotteso alla vita stessa, e riscattato solo da piccoli miracoli di follia.

Once again, King and Parker's praise is employed to legitimize Jackson's work, together with a fleeting reference to *La lotteria*. Contrary to the Mystbook edition, however, Adelphi's peritext indulges in a captivating description of the plot, narrated – as usual – with a refined language. There are a few indications of genre, such as the expression “piccoli tocchi stregoneschi” and the definition of Jackson as “maestra del Male” (‘master of Evil’). Like *L'incubo di Hill House*, this novel too was reprinted in Gli Adelphi in 2020. The color of the front cover is now a greyish blue, and the picture displays a painting by Andrew Wyeth, which portrays a girl sitting at a kitchen table with her back to the viewer. The peritexts still feature Stephen King's praise and the quote from the novel's incipit.

7. Concluding remarks

Contrary to what one might expect when glancing at the first Italian translations of Jackson's books, it seems these apparently lowbrow editions were all already aimed at a reevaluation of the

writer's work (a purpose perhaps less explicit in *Così dolce, così innocente*, which nonetheless undoubtedly formed part of the same editorial project). How, then, is Adelphi's operation different? I believe that, in many respects, it actually isn't. The inside peritexts of SIAD and Mondadori's editions already suggested a deep understanding of Jackson's significance; however, the books were apparently crafted for a popular readership exclusively interested in one specific genre, and this, together with a lack of coherence in presenting the works, might have provoked their fast and progressive decay. On the other hand, despite recovering Jackson's works in a similar way, Adelphi took advantage of the "effetto nobilitante" (Ferretti and Iannuzzi 278) of its name and employed it to present Jackson as if she were a classic author already – without extended introductions or lengthy explanations as to why her recovery was important. As was observed in the case of Simenon, this approach, combined with Adelphi's prestige and its faith in the role of the reader as a literary critic, might have proven successful in finally legitimizing Jackson and, ultimately, admitting her into the Italian canon. Therefore, when evaluating the elements which contributed to crafting Shirley Jackson for a highbrow readership, one must take into account not only a publisher's peritext (in Genette's words) but also its epitext: that is, not only how a text is presented to the readers, but also how those same readers attribute meaning to a publishing house thanks to its specific self-promotional and marketing strategy. In other words, while paratextual information undeniably influences reception, it is also the reader's point of view that guides paratextual interpretation. All of these preliminary observations will undeniably need further examination, which might expand on the topic of paratextual analysis for what regards Italian publishing. To conclude, I hope this brief study contributed to a deeper understanding of Adelphi's editorial strategies when dealing with *repechage*, thus shedding light on how a forgotten author might suddenly become a 'classic for élites'.

WORKS CITED

- Ajello, Nello. "L'inventore dell'Adelphi." *La Repubblica*, 26 January 2005, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/01/26/inventore-dell-adelphi.html>. Accessed 23 November 2021.
- Ashton, Hilarie. "I'll Come Back and Break Your Spell. Narrative Freedom and Genre in *The Haunting of Hill House*." *Style*, vol. 52, no. 3, 2018, pp. 268-286.
- Belpoliti, Marco. "Luciano Foà e la nascita dell'Adelphi". *Doppiozero*, 18 November 2018, <https://www.doppiozero.com/materiali/luciano-foa-e-la-nascita-delladelphi>. Accessed 23 November 2021.
- Cadioli, Alberto. *La ricezione*. Laterza, 1998.
- Calasso, Roberto. *L'impronta dell'editore*. Adelphi, 2013.
- Chartier, Roger. *The Order of Books. Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*. Translated by Lydia G. Cochrane, Stanford University Press, 1992.
- Daniel, Eleonora. "Microgrammi: Adelphi lancia una nuova collana digitale." *Sololibri.net*, 31 March 2020, <https://www.sololibri.net/Adelphi-microgrammi-collana-digitale.html>. Accessed 1 December 2021.
- D'Ellena, Sara. "La lettera d'amore – Cathleen Schine". *La libreria immaginaria*, http://www.lalibreriaimmaginaria.it/la-lettera-damore-cathleen-schine/?fbclid=IwAR1dI2XwO7i9JD7e-7l_m6h0rsF6lqewlHGXSp1MQvaSetbklzRQqYgdJNg. Accessed 26 November 2021.
- Ferretti, Gian Carlo, and Giulia Iannuzzi. *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*. minimum fax, 2014.
- Fraccacreta, Alberto. "«Microgrammi», la nuova collana di e-book da Adelphi." *Il Sole 24 Ore*, 13 April 2020, https://www.ilsole24ore.com/art/microgrammi-nuova-collana-e-book-adelphi-ADCzjvJ?refresh_ce=1. Accessed 1 December 2021.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Translated by Jane E. Lewin and with a foreword by Richard Macksey, Cambridge University Press, 1997.
- Gerratana, Anna. "Il ruolo del lettore nell'estetica della ricezione e nelle teorie postmoderne." *BAIG*, vol. IV, 2011, pp. 25-34.
- Iannuzzi, Giulia. *Un laboratorio di fantastici libri. Riccardo Valla intellettuale, editore, traduttore*. Solfanelli, 2019.
- Jackson, Shirley. *The Lottery: The Adventures of James Harris*. Farrar, Straus and Company, 1949.
- _. *The Haunting of Hill House*. Viking, 1959.
- _. *We Have Always Lived in the Castle*. Viking, 1962.
- _. *La casa degli invasati*. Translated by Franco Giambalvo, SIAD, 1979.
- _. *La casa degli invasati*. Translated by Antonio Ghirardelli, Mondadori, 1989.

- _. *Così dolce, così innocente*. Translated by anonymous, Mondadori, 1990.
- _. *Demoni amanti*. Translated by Riccardo Valla, Mondadori, 1991.
- _. *L'incubo di Hill House*. Translated by Monica Pareschi, Adelphi, 2004.
- _. *La lotteria*. Translated by Franco Salvatorelli, Adelphi, 2007.
- _. *Abbiamo sempre vissuto nel castello*. Translated by Monica Pareschi, Adelphi, 2009.
- _. *L'incubo di Hill House*. Translated by Monica Pareschi, Adelphi, 2016.
- _. *Abbiamo sempre vissuto nel castello*. Translated by Monica Pareschi, Adelphi, 2020.
- King, Stephen. *Danse Macabre*. Everest House, 1981.
- Machor, James L., and Philip Goldstein (ed.). *Reception Study. From Literary Theory to Cultural Studies*, Routledge, 2001.
- Papi, Giacomo. "Da dove vengono i libri tascabili". *Il Post*, 26 September 2016, <https://www.ilpost.it/2016/09/26/tascabili-storia-pocket-books/>. Accessed 1 December 2021.
- Saporito, Cristiana. "Adelphi, «l'editoria come genere letterario»". *Flaneri*, 4 June 2014, http://www.flaneri.com/2014/06/04/adelphi_editoria_come_genere_letterario/. Accessed 25 November 2021.

**IL GIARDINO TRADOTTO: DA MEMORIALE A RESPONSABILITÀ
NEL *GIARDINO DEI FINZI-CONTINI* DI BASSANI (1963) E DE SICA (1970)**

Emily Salamanca
Princeton University

ABSTRACT

Both Giorgio Bassani's novel, *I Giardini dei Finzi Contini* (1967), and its filmic counterpart of the same name, adapted da Vittorio De Sica in 1970, seek to grapple with the historical memory of, and responsibility for, Italy's participation in Holocaust. Bassani lambasted De Sica's "translation" of the source material, considering the film a "betrayal" of the original work. This project advances the thesis that De Sica's film does not, however, attempt to re-create the original "spirit" of the novel, but rather, to advance a distinct moral thesis. Bassani centers his text on a sense of intimate grief: the novel serves as a personal and psychological memorial for the narrator's Jewish love interest, Micòl, and those like her, killed in the Holocaust. To De Sica, however, the crux of the film is not to highlight the loss of relationship between the two tragic main characters, but instead to force the film's audience — and filmmakers like himself — to take historical accountability for the passive, escapist mindset of Italian society that led to the rise of Fascism and the tragedy of the Holocaust. What replaces the book's emotional core is instead De Sica's filmic condemnation of the close-minded and insular attitude that allowed Fascism to creep into even the most personal, "protected" spaces of Italian society. Though Bassani claims that De Sica betrays the "spirit of the book," the novelist does not realize that, by doing so, De Sica is also able to offer a more jarring indictment of Italian society, one that reflects his own experience during the rise of Fascism. For this reason, De Sica's film "translates" nuanced narrative elements of the novel into a more guilt-inducing depiction of events in the film. This paper explores De Sica's "translations" of narrative events and the larger goals those adaptations were meant to advance.

C'è un adagio comune, persino un gioco di parole, negli studi della traduzione italiana — *traduttore, traditore* — che trasmette l'idea che c'è necessariamente una perdita di rispetto, o di 'significato' sostanziale, dell'opera originale quando viene tradotta da una lingua all'altra.¹¹

Per chiunque ritiene che un *traduttore* sia necessariamente un *traditore*, la traduzione di un testo da una lingua all'altra non può mai riprodurre l'ingegnosità dell'originale; è inutile provare.

¹¹ Ciò deriva da Niccolò Franco, che, nella sua opera del 1539 *Le pistole vulgari*, scrisse: "Ser Traditori miei, se non sapete far'altro che tradire i libri, voi ve ne anderete bel bello a cacare senza candela" (85v). Si veda anche: Jakobson, *partic.* 64

Sebbene questa idea si applichi principalmente alle opere letterarie, tradotte da una lingua all'altra, può essere applicata anche a qualsiasi forma d'arte che viene 'tradotta' da un mezzo a un altro, come la 'traduzione' o 'l'adattamento'¹ del *Giardino dei Finzi-Contini*, un romanzo di Giorgio Bassani (1962) all'omonimo film di Vittorio De Sica (1970).

La reazione di Bassani all'adattamento cinematografico del suo romanzo non lascia dubbi sui suoi sentimenti di tradimento. La sua recensione del *Giardino tradito* esprime le sue frustrazioni per molti aspetti del film: le scene iniziali; la caratterizzazione di Micòl, Giorgio, e Malnate; il finale "comodo" e il suo messaggio chiaramente politico, che non riflettono lo "spirito del libro" originale. Inoltre, l'adattamento di De Sica, secondo Bassani, non è riuscito a mantenere la struttura narrativa centrale del suo romanzo, che si svolge su due piani temporali distinti, quello del presente (una domenica in aprile 1957) e quello del passato (il periodo 1929-1943). "E la nuova sceneggiatura," scrive Bassani, "correva ormai decisamente su un solo piano, quello del passato: con l'effetto, oltretutto, di ridurre la figura di Giorgio...ad un ruolo di scarso per non dire nullo significato. Così come era stata arrangiata, la sua storia risultava banale, sentimentale, qualsiasi: da non comprendere per qual motivo fosse apparso necessario dedicarle un lungo film" (Bassani 315). Per Bassani, il film mancava di profondità emotiva - il nodo principale del suo romanzo.

Sebbene Bassani abbia ragione sul fatto che il film "appiattisca," in gran parte, il sottile rapporto tra Micòl e il narratore, questo "tradimento" — o detto meno duramente, la sua "sostituzione imagistica" — è intenzionale (Serra 137). De Sica è un *traduttore*, ma sicuramente non un *traditore*. Il suo film non tenta di ricreare lo 'spirito' originale del romanzo, ma piuttosto di avanzare una tesi morale distinta. Per De Sica, lo scopo del film non è quello di evidenziare

¹ Infatti, secondo Rumble, "l'idea predominante della teoria dell'adattamento, esplicita o implicita, è quella della fedeltà dell'adattamento filmico al testo originale. La logica di questo argomento pone il film in una posizione di inferiorità rispetto al testo e di solito si traduce in un giudizio e un'interpretazione del film secondo criteri di valutazione adeguati ai testi letterari" (83). Se non è notate tutte le traduzioni sono dall'autore.

soltanto la tragedia del rapporto tra Micòl e Giorgio, invece di costringere il pubblico del film — ed i registi come lui — ad assumersi la responsabilità storica per la mentalità passiva che ha portato all’ascesa del fascismo e alla tragedia dell’Olocausto. Il romanticismo, la nostalgia, e l’autocommiserazione sentimentale sono temi meno centrali del film rispetto al romanzo. Ciò che sostituisce il nodo emotivo del libro è invece la condanna filmica dell’atteggiamento chiuso e insulare che ha permesso al fascismo di insinuarsi anche negli spazi più personali e ‘protetti’ della società italiana. Sebbene Bassani affermi che De Sica tradisce lo “spirito del libro,” il romanziere non si rende conto che, così facendo, De Sica può offrire un’accusa più stridente alla società italiana, che riflette la *sua* esperienza durante l’ascesa del fascismo. De Sica cambia il fulcro dell’opera da tragedia personale a colpevolezza e perdita collettiva.

Quindi, le motivazioni alla base della scrittura del libro e della realizzazione del film sono decisamente diverse: per Bassani il libro serve a mettere in luce la tragedia di una sfortunata storia d’amore ambientata sullo sfondo di un’ingiustizia storica; per De Sica, il film serve a sottolineare la complicità della società italiana e la sua colpa *personale* nel permettere che la tragedia si verifici. Per questo motivo, il film di De Sica ‘traduce’² elementi narrativi del romanzo in una rappresentazione che induce una colpevolezza collettiva per gli eventi nel film: il prologo funerario, ad esempio, è sostituito da una scena autunnale furtivamente seducente; il giardino ‘edenico’ del romanzo diventa un simbolo del rifiuto di De Sica dell’escapismo cinematografico e storico (Di Iacovo 207); e la risoluzione aperta di Bassani è portata a una conclusione filmica più decisiva, in cui al pubblico viene negata la capacità di ‘disimpegnarsi’ dalla tragedia personale e collettiva dell’Olocausto - e il nostro ruolo al suo interno.

² Secondo Jakobson, questa traduzione sarebbe una sorta di “traduzione endolinguistica” o “riformulazione” che “consiste nell’interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua” (Jakobson 57). In questo caso, tra le strutture linguistiche di Bassani e gli elementi filmici trasposti.

Nella prima parte di questo saggio, analizzerò le diverse motivazioni alla base della narrazione del *Giardino* da parte di Bassani e De Sica. Come detto sopra, Bassani infonde nel romanzo un senso di dolore intimo: il romanzo funge da memoriale personale per Micòl, e per quelli come lei, uccisi nell'Olocausto. De Sica, d'altra parte, si avvicina al film con un impulso etico travolgente, "neorealista", per costringere il suo pubblico e sé stesso a riconoscere ed espiare le ingiustizie del passato. Queste diverse motivazioni portano a una struttura temporale più semplice, ad una caratterizzazione più 'esplicita' dei protagonisti, e ad una conclusione più ampia rispetto a cosa possa offrire il romanzo.

Prima di esplorare i 'cambiamenti' sostanziali tra il romanzo e il film, tuttavia, è necessario comprendere la tensione intrinseca che esiste tra un 'testo' originale e la sua 'sostituzione imagistica.' Per questo motivo, nella seconda parte di questo saggio, esaminerò brevemente i modi in cui un regista 'adatta' e consapevolmente 'tradisce' il materiale originale. La mia posizione è che i film adattati dovrebbero essere considerati come "testi autonomi con una propria grammatica" (Messina 67). Insomma, non è necessario che i film riproducano i sentimenti esatti dell'originale per essere degni di considerazione artistica. I film offrono necessariamente qualcosa di diverso al pubblico; non sono e non *saranno* mai equivalenti al testo d'origine.

Nella parte successiva di questo saggio inizierò la mia discussione sostanziale sulle divergenze tra il romanzo e la sua controparte filmica, concentrandomi su tre cambiamenti principali: le esposizioni divergenti, i diversi trattamenti dell'infiltrazione del narratore nel "giardino" e, infine, le diverse risoluzioni. Mentre il libro utilizza immagini funebri per suggerire l'inevitabile morte di Micòl, il film si concentra invece sulla separazione visiva tra Giorgio e Micòl, che prefigura lo scioglimento del loro rapporto, mentre il fascismo e le leggi razziali soffocano lentamente le loro vite. Vediamo gli effetti espliciti del fascismo sulle loro vite, dove il

libro semplicemente allude a questo fatto. Noi spettatori siamo *costretti* a fare i conti sia con la fine definitiva della relazione di Micòl, che con quella di Giorgio, e quasi vediamo la fine definitiva della breve vita di Micòl. Infine, concluderò con una breve analisi delle implicazioni di ogni opera.

1. Il Memoriale di Bassani per Micòl e l'Imperativo Morale di De Sica

Per capire perché Bassani e De Sica hanno scelto di rappresentare gli eventi del narratore e la vita di Micòl in modi diversi, prima di tutto è necessario comprendere le diverse motivazioni alla base della creazione delle due opere. Comincio con il romanzo. Sebbene il protagonista del *Giardino* di Bassani sia un narratore senza nome, il personaggio più dinamico della storia è Micòl.³ In effetti, è solo attraverso le sue interazioni con Micòl che il narratore cresce, matura, sente l'amore e, alla fine, ne comprende la perdita.⁴ Inoltre, lo scopo dichiarato per cui il narratore - e, per estensione, Bassani — “sceglie” di comporre la storia è quello di dedicare l'opera alla vita perduta di Micòl. Il narratore inizia: “Da molti anni desideravo scrivere dei Finzi-Contini di Micòl e di Alberto, del professor Ermanno e della signora Olga — e di quanti altri abitavano o come me frequentavano la casa di corso Ercole I d'Este, a Ferrara, poco prima che scoppiasse l'ultima guerra” (11). Allo stesso modo, quando Micòl non è più catturata, il narratore perde ogni motivo per continuare la sua saga. “La mia storia con Micòl Finzi-Contini termina qui,” scrive il narratore, “E allora è bene che anche questo racconto abbia termine, ormai, se è vero che tutto quello che potrei aggiungervi non riguarderebbe più lei, ma, nel caso, soltanto me stesso” (291). Il romanzo, quindi, presenta una struttura circolare, per cui sia l'inizio che la fine raccontano un aspetto della morte di Micòl.

³ Lui è soprannominato “Celestino” di Micòl (Bassani 121), mentre “Giorgio” nel film di De Sica.

⁴ Secondo Schneider: “Micòl funziona come il principale agente trasformativo nella crescita del narratore fino all'età adulta” (74). Vedere anche: Schneider, “Mythical Dimensions of Micòl Finzi-Contini.”

Eppure, prima ancora che ci presenti Micòl, Bassani antepone al romanzo una citazione da *I Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni: “Certo, il cuore, chi gli dà retta, ha sempre qualche cosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto” (7).⁵ Questa citazione, che enfatizza l’incapacità umana di apprendere dal passato e di confrontarsi con il futuro, mette in luce una caratteristica strutturale centrale del romanzo: la giustapposizione tra la sequenza ‘contemporanea’ di eventi, di una domenica di aprile del 1957, dove il narratore *sa* e può *riflettere* sugli eventi della vita e della morte di Micòl; e una serie passata di incontri tra lei e il narratore, dal 1929 al 1943, dove il narratore conosce molto meno il futuro di quanto ne sappia Micòl. All’inizio della sequenza ‘passata’ di eventi, il narratore, come gli sfortunati amanti del capolavoro di Manzoni, sa poco di “quello che sarà.” Ma, dal presente contemporaneo, è pienamente consapevole di ciò che accadrà; come lettori, ci uniamo al suo viaggio per commemorare la vita di Micòl.

Per Bassani il romanzo vuole quindi servire come uno straziante ritratto commemorativo della vita di Micòl, come raccontata in dettaglio eidetico dal suo corteggiatore. E, infatti, *Il giardino* è dedicato «A Micòl» anche se non è mai esistita. Eppure Bassani dichiara che i personaggi per lui “sono persone vere, che abitano in una certa strada, che appartengono ad una sfera sociale determinata e che per giunta sono morte a Buchenwald, e che quindi meritano d’essere trattati col pudore con cui è d’obbligo trattare ogni essere umano, vivente o vissuto” (Camon 65-66). La ‘commemorazione’ fittizia del narratore si fonde così con la vita reale; il libro diventa un memoriale *vivente* per tutti coloro le cui vite furono portate via durante la Seconda guerra mondiale.

⁵ Citato da Manzoni 121.

Come scrive Eugenio Montale, uno “dei lati più interessanti” del romanzo è che in esso “viene studiata una particolare sezione della vita borghese dei nostri tempi,” in cui “i personaggi...sono press’a poco eguali ai lettori dei suoi libri, uomini veri e credibili, somiglianti a voi e a me” (Montale 1). La “mitizzazione” di Bassani, secondo Schneider, “fonde realtà e finzioni con il risultato che la realtà stessa sembra l’autore del mito” (66). Profondi legami con la realtà — con vere famiglie ferraresi e una reale posizione di strada della proprietà — animano il lavoro di Bassani, avvicinando i lettori a una comprensione tangibile dei personaggi apparentemente ‘fittizi’. Sebbene i Finzi-Contini siano una famiglia ‘mitica’, portano tracce di persone reali. C’era una vera famiglia ebrea di spicco — i Finzi-*Magrini* — che visse a Ferrara durante la vita di Bassani. Il personaggio di Micòl, in particolare, è ispirato alla studentessa attivista Giuliana Finzi-Magrini, anche lei morta giovane, anche se non per mano dei nazisti (Abruzzese 136-7). Allo stesso modo, il maniero dei Finzi-Contini, situato alla fine di corso Ercole I d’Este, è dettagliato con estrema precisione geografica nel romanzo. Riposa:

proprio nel cuore di quella parte nord della città che fu aggiunta durante il Rinascimento all’angusto borgo medioevale, e che appunto perciò si chiama Addizione Erculea...sebbene vi si acceda anche oggi da corso Ercole I, salvo però, per raggiungerla, dover poi percorrere più di mezzo chilometro supplementare attraverso un immenso spiazzo poco o nulla coltivato; sebbene essa incorpori tuttora quelle storiche rovine di un edificio cinquecentesco, un tempo residenza o ‘delizia’ estense. (Bassani, *Il giardino* 21)

Questa verosimiglianza con la realtà conferisce quindi al romanzo un tocco intimo, rendendo l’inevitabile conclusione tanto più personale e dolorosa. Anche se il narratore racconta la sua storia di amore giovanile — “forse con un buon numero di elementi autobiografici” di Bassani proprio (Mariani 189) — quasi trent’anni dopo che gli eventi presumibilmente si sono svolti, il narratore non mostra alcun segno di perdita di memoria o di dettaglio. La storia è estremamente vivida, indelebile; è un ricordo rivisitato sempre con “schietto rimpianto” (Bassani, *Il giardino* 11).

Per De Sica, invece, la storia narrata nel film ha un impulso morale molto più pressante. “Tutti i miei film”, afferma De Sica, “riguardano la ricerca della solidarietà umana” (Samuels 37). Nel *Giardino* (1970), troviamo questa ricerca di connessione nel rifiuto di De Sica di ‘romanticizzare’ il rapporto sterile tra Giorgio e Micòl. Il punto cruciale del film non è la tragedia degli amanti sfortunati, ma la mentalità d’escapismo che ha fissato il loro destino tragico. “Sento intimamente il problema degli ebrei,” ammette De Sica, “io stesso ho vergogna perché siamo tutti colpevoli della morte di milioni di ebrei. Perché sono stati uccisi? Perché un criminale, un pazzo lo voleva. Ma anche i fascisti italiani sono colpevoli. Anch’io. Non ero fascista, ma appartengo al paese che ha collaborato con Hitler.” Per questo motivo, ha voluto “per coscienza, fare questo film” (Samuels 47). La coscienza, il senso di colpa e la responsabilità erano quindi le motivazioni principali per l’adattamento del romanzo di De Sica.

Nella sua intervista con Charles Thomas Samuels, De Sica spiega che il suo adattamento dell’opera di Bassani è stata una ‘ribellione’ sia contro i suoi recenti film ‘commerciali’ finanziati dagli americani, sia contro i ‘telefoni bianchi’ che hanno caratterizzato la sua carriera cinematografica (Samuels 47). Entrambi, secondo De Sica, mancavano di profondità emotiva. “La mancanza di soldi sufficienti per realizzare i film che voglio,” spiega, “mi rende dipendente dagli altri” (Samuels 45). Questa dipendenza, a sua volta, lo spinse a creare opere prive di spessore morale o politico e che affrontassero i problemi della società italiana. Insomma, il cinema ha offerto a De Sica ‘una via di fuga’ simile a come il giardino ha offerto ai Finzi-Contini una ‘fuga’ dalla progressiva avanzata del fascismo. Entrambi i tipi di ‘fuga, però, sono futili: i Finzi-Contini vengono deportati e De Sica è ancora costretto a fare affidamento sul sostegno commerciale. Quindi, quando gli è stata data l’opportunità, De Sica “ha fatto *Il giardino dei Finzi-Contini* come vendetta” (Samuels 45). Dopo il “disastro” dei suoi precedenti film commerciali, voleva “fare un

vero film di De Sica, realizzato proprio come lo volevo” (Samuels 47). Il desiderio di De Sica nel realizzare *Il giardino* è, quindi, l’espiazione per i peccati cinematografici degli inizi della sua carriera dai film dei telefoni bianchi alle “consolazioni cinematografiche” che caratterizzavano i suoi anni post-neorealisti (Marcus 259).

Il giardino di De Sica “potrebbe facilmente crogiolarsi nel sentimentalismo, nella nostalgia e nell’autocommiserazione che si identifica con le vittime e rinuncia a qualsiasi responsabilità per la loro situazione storica,” scrive Millicent Marcus, una studiosa delle rappresentazioni filmiche dell’Olocausto nell’Italia del dopoguerra, “[ma] il film rinuncia alla propria tentazione di evasione e piacevole ritiro insistendo sulla vocazione realista del cinema, non in senso letterale, documentaristico, ma nell’imperativo morale, sancito dal neorealismo, alla responsabilità storica” (270). Certo, *Il giardino* non è un film *fenotipicamente* neorealista; impiega colori luminosi e romantici, filtri scintillanti, un cast costellato di stelle, e osserva una famiglia aristocratica, non operaia. Se De Sica avesse affrontato il film con uno stile di ripresa puramente ‘neorealista’ avrebbe minato i pericoli allettanti che la “mentalità del giardino” (Marcus 265) — ovvero, la mentalità d’escapismo sociale — presentano alla società. I colori del film, i filtri scintillanti, e lo splendido cast rendono la tragedia più dolorosa.⁶ Eppure, il *genotipo* del *Giardino* è neorealista. Secondo i neorealisti, la missione del cinema non è quella di registrare passivamente una realtà amara, ma piuttosto di suscitare e illuminare attivamente il pubblico affinché intraprenda un’azione sociale correttiva (Marcus 270). Il film di De Sica deve essere classificato in questo filone: trascinandoci nel giardino risplendente ma insulare dei Finzi-Contini e costringendoci ad affrontare le conseguenze del fascismo al fianco della famiglia, De Sica infonde nel suo pubblico un senso di responsabilità personale che “preclude il tipo di abdicazione morale richiesta per il

⁶ “Usando il *flou* nelle sequenze del giardino il regista accentua l’atmosfera onirica che è in contrasto con l’orrore reale fuori dal giardino.” (Đorđić 45).

controllo autoritario” (Marcus 271). Il film diventa un appello alla responsabilità morale; anche come spettatori contemporanei diventiamo tutti complici del regime fascista e, alla fine, dobbiamo affrontare le conseguenze della nostra (mancanza di) azione.

2. Film come ‘sostituzione imagistica’ dell’originale e opera ‘creativa’ indipendente

Sebbene sia Bassani che De Sica cerchino di ritrarre la stessa ‘storia’ dei Finzi-Contini, i loro approcci alla base della sostanza differiscono: il romanzo di Bassani funge da monumento commemorativo a Micòl, mentre il film di De Sica avanza una tesi morale pressante. Il libro è riflessivo, rivolto al passato; il film, invece, condanna il passato e sollecita azioni future (forse, correttive). Per questo c’è una tensione, più o meno implicita, tra il materiale ‘originale’ di Bassani e il film adattato di De Sica. “Il passaggio da un’opera letteraria a un prodotto audiovisivo coinvolge sempre [molti] autori,” scrive Messina, “i diversi testi (opera letteraria, sceneggiatura, e film), ognuno [ha la propria] grammatica e tecniche narrative” (67). I prodotti ‘lavorano insieme’, ma si distinguono anche come creazioni indipendenti, dipendenti più dalla direzione artistica dell’autore/sceneggiatore/regista, che dall’esistenza di un’altra ‘versione’ dell’opera. Il film di De Sica può essere visto *in riferimento al* testo di Bassani, oppure può essere inteso indipendentemente, come un’opera autonoma.

Due aspetti importanti nella transizione dal testo al film sono i cambiamenti nella struttura narrativa e gli adattamenti del ‘discorso’ narrativo, o il modo in cui il significato viene trasmesso al pubblico. Riguardo i cambiamenti nella struttura narrativa è spesso impossibile, per ragioni pratiche o artistiche, ottenere l’esatta riproduzione delle complesse sequenze narrative di un romanzo. La sceneggiatura deve, per necessità, “ricomporre” l’opera originale, dotandola spesso di una “struttura lineare” che meglio “tiene [insieme] tutti gli elementi della trama” (Messina 68). Dopotutto, un film è una storia raccontata su un piano temporale (di circa due ore) con immagini,

dialoghi e suoni, ma non con parole scritte. “L’elemento strutturale primo” di una sceneggiatura, secondo Pier Paolo Pasolini, è dunque “il riferimento integrativo a un’opera cinematografica da farsi” (189). Nell’adattare un romanzo a un film, non si deve considerare solo il materiale originale, ma anche come quel materiale sarà ‘compreso’ attraverso una lente cinematografica. Registi e sceneggiatori lottano, in vari modi, ad esempio, per includere flashback e raccordi di montaggio ma il primato dell’auto-visivo spesso li costringe a semplificare i complessi cambiamenti temporali del romanzo.⁷ Un film, poiché si svolge *letteralmente* in un tempo continuo è forse necessariamente più ‘lineare’ di un romanzo.

Sul secondo punto, o il modo in cui il significato viene trasmesso, un film deve necessariamente adattare le modalità con cui la “storia” raggiunge il pubblico. De Sica sostituisce la ricchezza lessicale, le lunghe descrizioni, i dialettismi, il frequente uso di parole straniere e le allusioni letterarie di Bassani con lunghe inquadrature del giardino, un’attenzione attenta alla natura, musica malinconica, colori vivaci, e filtri che rendono immagini ‘più vividi’ della realtà. Ad esempio, sia nel libro che nel film c’è sempre una “separazione” tra il protagonista e Micòl che rende impossibile la loro relazione. Nel romanzo, questa separazione è compresa attraverso i pensieri interiori del narratore. Il narratore descrive la separazione della tenuta Finzi-Contini *da* Ferrara:

Chissà come nasce e perché una vocazione alla solitudine. Sta il fatto che lo stesso isolamento, la medesima separazione di cui i Finzi-Contini avevano circondato i loro defunti, circondava anche l’altra casa che essi possedevano, quella in fondo a corso Ercole I d’Este. (Bassani, *Il giardino* 21)

E la sua personale lontananza dal ‘paradiso’ di Micòl:

Cacciato dal paradiso, aspettavo in silenzio di esservi riaccolto. Ma soffrivo: certi giorni atrocemente. Ed era stato allo scopo di alleviare in qualche modo il peso di una lontananza e di una solitudine spesso intollerabili che a una settimana circa dal mio ultimo, disastroso

⁷ Ovviamente, questo non è applicabile per tutti i film. *Il Conformista* (1970) di Bertolucci funziona efficacemente su due distinti piani temporali, ma solo una minoranza di film è strutturata in questo modo.

colloquio con Micòl, avevo avuto l'idea di andare in cerca di Malnate, di mantenere i contatti almeno con lui. (242)

Nel film, questa 'separazione' è trasmessa attraverso inquadrature strategiche: la prima volta che viene introdotta Micòl, vediamo la rete del campo da tennis e la recinzione che ci impedisce di vedere la ragazza. Allo stesso modo, nella scena della sinagoga, una transenna del coro separa inizialmente Micòl dal resto dei laici. Durante il climax del film, quando Giorgio scopre che Micòl va a letto con Malnate, De Sica impiega un primo piano attraverso una finestra parzialmente oscurata per inquadrare Micòl come entrambi 'intrappolati' nelle sue circostanze e completamente separati da Giorgio.⁸ Inoltre, De Sica trasmette la 'distanza' ideologica tra il 'paradiso' Finzi-Contini e la realtà fascista attraverso l'uso di lenti e filtri luminosi, che rendono il giardino, in contrasto con il tetro mondo esterno, un *locus amoenus* cinematografico — come se questa bellezza fosse, in effetti, "falsa."⁹



Fig. 1 Introduzione di Micòl, dietro alla rete

Più di ogni altra cosa, questa 'trasposizione' filmica è collegata ai limiti dei media audiovisivi. Come spettatori del *Giardino*, ad esempio, abbiamo un 'accesso' meno privilegiato ai

⁸ Scrive Marcus: "Così il primo piano culminante di Micòl, incorniciato dalle inferriate delle finestre che anticipano il suo destino, è un potente paradosso rappresentativo. Da un lato, è l'archetipo della femme fatale, la diva che visita la distruzione sugli altri ma lei stessa rimane indenne, mentre dall'altra è la vittima essenziale della storia, l'oggetto innocente della rabbia genocida nazista." (269)

⁹ "Tutta questa esibizione di bellezza è quasi snervante, calligrafica e suona falsa... Possiamo sentirci estranei da questa audace adorazione per la bellezza, finché diventa chiaro che è solo la sostituzione imagistica di De Sica a trasmettere l'enorme scandalo che sta accadendo essere perpetrato." (Serra 150-151)

pensieri di Giorgio rispetto ai lettori della prima persona ‘io’ del romanzo. Pertanto, sebbene Bassani si lamenti del fatto che De Sica e i suoi sceneggiatori avessero “[ridotto] la figura di Giorgio, il protagonista maschile, ad un ruolo di scarso per non dire nullo significato,”¹⁰ questo effetto era, in realtà, in parte dovuto alle caratteristiche intrinseche di un film, che si basa sulla “sostituzione imagistica” di scelte letterarie complesse (Serra 151).¹¹

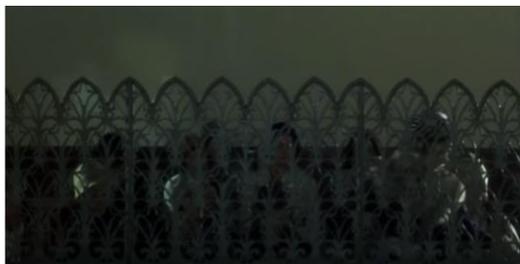


Fig. 2 Micòl nella sinagoga, velata dalla transenna

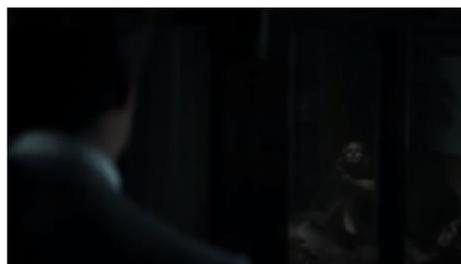


Fig. 3 Micòl inquadrata dalla finestra

Per Serra, quindi, non esiste una ‘riduzione cinematografica’ nella trasposizione di un romanzo in opera cinematografica, ma piuttosto una serie di ‘scelte creative’ positive che aggiungono strati di significato all’opera originale. Così come il romanzo dà ‘forma’ al film, il film conferisce retroattivamente al libro un nuovo contesto, un significato più diffuso e una rilevanza più ampia. Il “cinema,” quindi, “non funge da ancella, accessoria della letteratura, ma trova la sua voce *migliore*, parlando in modo efficace attraverso le sue qualità visive adeguate” (Serra 160). Le invenzioni visive dei registi — filtri ottici, inquadrature strategiche, ampie immagini della natura, e della stagionalità — trasmettono sia gli elementi narrativi dell’originale ed aggiungono di più, vale a dire il “modo di vedere” il testo da parte del regista (Serra 139). In

¹⁰ In particolare, Bassani si lamenta delle molte “scene soppresse,” comprese “i *flashes* del sogno di Giorgio; la doppia visita di Giorgio Malnate al postribolo di via delle Volte; le passeggiate di Giorgio e Malnate lungo le viuzze medievali della città, a notte alta; la visita di Micòl al cimitero israelitico del Lido a Venezia, ridotta a un troncone insensate.” (Bassani, *Il giardino tradito* 314-315).

¹¹ Cfr. Bassani, *Il giardino tradito* 314. Inoltre, la “trasposizione cinematografica” è necessaria, perché i testi letterari hanno strutture “grammaticali e sintattiche” che si “realizzano attraverso una fitta rete di strategie linguistiche del tutto intraducibili in un altro mezzo.” (Messina 67)

altre parole, utilizzando “sostituzioni specifiche del mezzo” per espressioni letterarie, le “sostituzioni imagistiche” scelte dai registi servono come aggiunte fantasiose al testo originale (Serra 159). I realizzatori, quindi, non sono solo “adattatori” dell’originale, ma sono artefici di un’opera del tutto originale (Serra 140).

Per questo motivo Bassani non è solo severo nel considerare il film di De Sica un completo ‘tradimento’ della materiale di partenza, ma la sua critica non coglie le caratteristiche essenziali dell’opera di De Sica. Che il Giorgio del film corrisponda al narratore del libro è in gran parte fuori questione. De Sica non cerca affatto di creare una riproduzione verosimile del romanzo di Bassani. Invece, cattura un aspetto dello ‘spirito del libro’ (vale a dire, il pericolo della passività sociale o ignoranza — un tema etico di neorealismo),¹² come trampolino per far avanzare il *suo* imperativo morale, non quello di Bassani. Inoltre, qualsiasi tentativo di De Sica di creare un ‘memoriale’ personale a Micòl, *à la* Bassani, sarebbe vano; De Sica non conosce ‘lei’, non l’ha creata, e lui non è cresciuto a Ferrara, come Bassani. Un ‘vero ritratto’ del libro sarebbe, al meglio, un’interpretazione *particolare* del lavoro di Bassani e, nel peggiore dei casi, un fallimento morale personale di un regista che disperatamente si affida ad altri per ‘creare’ un’opera per lui, invece di creare un’opera nuova per sé stesso. Una riproduzione precisa del *Giardino* sarebbe, per De Sica, solo un’altra forma di ritiro ed evasione nel testo originale che lo porterà ad abdicare al suo desiderio di affrontare i suoi peccati cinematografici passati. L’impulso neorealista di De Sica lo costringe ad adattare la storia, a renderla più apertamente politica, e meno coinvolta nella minuzia del rapporto tra Micòl e Giorgio.

¹² Secondo Đorđić, “l’impegno sociale è visibile [nei] film del neorealismo e per questo la pellicola [*Il giardino, spinto dalla tradizione neorealista*] è differente dal romanzo che si concentra sullo sviluppo e sul mondo interiore del narratore-protagonista. Il motivo principale della pellicola è il giardino che è la metafora dello stato mentale di tutti i personaggi che vi si nascondono perché lo considerano un paradiso fuori dalla storia e dalla realtà.” (45).

3. Il Prologo Funerario di Bassani e l'Inizio Invitante di De Sica

Con questo potenziale produttivo, e la tensione intrinseca, tra romanzo e film in mente, esaminiamo i diversi trattamenti del lavoro di Bassani e De Sica, a partire dall'avvio. Sebbene entrambi i pezzi impieghino metafore per stabilire i loro temi principali, il contenuto di queste metafore contrasta: Bassani usa una metafora tombale per rappresentare l'importanza della memoria.¹³ In contrasto, De Sica usa una luminosa scena estiva per rappresentare il fascino ingannevole dell'escapismo sociale. Il lutto infonde l'inizio del romanzo di Bassani, mentre l'esposizione di De Sica offre solo un accenno alla tragedia che accadrà. Il punto cruciale delle scene iniziali del film risiede invece nella loro attrazione illusoria: il pubblico *desidera* scappare in giardino; non si capisce ancora che le sue mura offrono solo un falso senso di sicurezza.

La morte è immediata nel prologo del *Giardino* (1962). Sebbene “[d]a molti anni desideravo scrivere dei Finzi-Contini,” è “soltanto un anno fa, una domenica d’aprile del 1957” che il narratore ebbe “l’impulso, la spinta a farlo veramente” (Bassani, *Il giardino* 11). Il narratore descrive come, questo giorno, “[c]i trovammo” — lui, e una piccola famiglia — “così a percorrere la liscia stradetta asfaltata che porta...alla famosa necropoli etrusca.” Là, i tumuli chiamati *montarozzi*, funzionano “non è altro, dunque, che un immenso, quasi ininterrotto cimitero” (12). Sebbene il padre sminuisca la funzione memorialistica delle tombe, la bambina rinvigorisce la loro funzione commemorativa, ricordandoci che anche gli etruschi un tempo erano esseri viventi: “Però, adesso che dici così...mi fai pensare che anche gli etruschi sono vissuti, invece, e voglio bene anche a loro come a tutti gli altri.” La “straordinaria tenerezza di questa frase” infonde la loro visita. Improvvisamente, le tombe diventano ricordi *viventi* dei morti etruschi (14).

¹³ “Il testo...è nella sua interezza saturo di elementi che riconducono al tempo della morte, a partire da tutti i riferimenti cimiteriali. La tomba è un *topos* all’interno del romanzo, che si riaggancia a tutta una tradizione letteraria.” (Rossi 99).

A differenza dei cimiteri moderni, spesso sorvegliati alla periferia della città, la necropoli etrusca era in centro alla città; gli etruschi ‘vivevano’ con i morti tanto quanto con i loro compagni vivi. All’interno, le tombe “assomigliavano, all’esterno non meno che all’interno, alle abitazioni-fertilizzanti dei viventi” (Bassani, *Il giardino* 15). I morti erano così vicini — sia fisicamente che spiritualmente — ai vivi.¹⁴ *Ma cosa significava, si chiede il narratore, visitare queste tombe dopo l’epoca della conquista romana?* Di fronte alla quasi estinzione, gli etruschi si sono avvicinati ai loro morti o si sono allontanati emotivamente da loro? Qui Bassani traccia impliciti parallelismi tra gli etruschi all’indomani della loro conquista romana e l’esperienza degli ebrei alla fine dell’Olocausto e della Seconda Guerra Mondiale.¹⁵ Entrambe le culture antiche subirono un declino per mano di aggressori egemonici, ma, mentre la famiglia etrusca Matuta costruì “tombe viventi” per commemorare i loro morti, la tomba monumentale “sempre imponente” dei Finzi-Contini ebraici, il soggetto del fascino infantile del narratore, “significativa non fosse altro che per questo dell’importanza della famiglia” (16). In gran parte vuota, la tomba dei Finzi-Contini è come una metafora vuota di vite incompiute.

La tomba dei Finzi-Contini fallisce così nel suo scopo di “garantire il riposo perpetuo del suo primo committente — di lui, e della sua discendenza.” Invece, serve solo come vano promemoria che Micòl, i suoi genitori, e la sua nonna paralitica sono stati “deportati tutti in Germania nell’autunno del ’43, chissà se hanno trovato una sepoltura qualsiasi” (Bassani, *Il giardino* 16). Lo scopo del lavoro del narratore diventa così finire il monumento, per dare ai Finzi-Contini la chiusura a cui, come famiglia, era stata negata. Il sentimento che sta alla base del

¹⁴ Ad esempio, le tombe erano le tombe piene di oggetti quotidiani: “fidati oggetti della vita di tutti i giorni, zappe, funi, accette, forbici, vanghe, coltelli, archi, frecce, perfino cani da caccia e volatili di palude” (Bassani, *Il giardino* 15).

¹⁵ Già Giannina, la bambina, aveva spinto il lettore a fare il collegamento temporale: “Ma senti, papà: secondo te, erano più antichi gli etruschi o gli ebrei?” (Bassani, *Il giardino* 13).

romanzo, quindi, è un impulso morale a richiamare attivamente i vivi, a *non lasciarli svanire*. Aprendo il romanzo con un chiaro riferimento alla morte, Bassani anticipa la fatale conclusione della vita dei Finzi-Contini e di tanti altri ferraresi, vittime del nazi-fascismo. Il romanzo, quindi, “inscrive la sua fine nel suo inizio in modo che la nostra curiosità per la trama sia sostituita da un interesse per il processo che *poi* diventa *adesso*” e “per cui persone ed eventi diventano testi commemorativi” (Marcus 271). Il sentimento di Giannina — una riverenza eterna, ma personale, per i morti — pervade così il testo di Bassani e il racconto del narratore.

Laddove l'intenzione di Bassani è quella di focalizzare la storia soprattutto sul genocidio perpetrato contro il popolo ebraico e fornire una commemorazione elegiaca della loro morte, nel film gli eventi storici rimangono ingannevolmente nascosti, fuori dalle mura del giardino. Sebbene la storia del film inizi nel 1938, in seguito all'adozione delle leggi razziali che escludevano gli ebrei dai club, dalle scuole, e dai lavori pubblici, questo fatto non è immediatamente riconosciuto dai personaggi principali. La scena di apertura invece ritrae l'arrivo di un gruppo di ragazzi al cancello della proprietà Finzi-Contini, tutti invitati da Micòl e Alberto a giocare a tennis nel loro giardino, ma non spiega direttamente che i ragazzi erano stati invitati a giocare a tennis *perché* i Finzi-Contini furono espulsi dal circolo di tennis pubblico. Solo di sfuggita un giovane dice “dobbiamo ringraziare i fasci se abbiamo questo privilegio.” Ironia della sorte, è solo a causa del cappio sempre più stretto delle leggi razziali che i ‘contaminanti’ possono infiltrarsi nel giardino privilegiato di Finzi-Contini.¹⁶ In effetti, il muro di cinta funge da barriera che gli ospiti devono percorrere in bicicletta per poter accedere alla proprietà dei loro ospiti. In quanto tale, simboleggia la capacità dei Finzi-Contini di isolarsi dalle minacce macrocosmiche che si nascondono oltre il loro ‘regno’ aristocratico e ancestrale.

¹⁶ Infatti, prima del loro invito alla residenza, molti adolescenti credevano che la famiglia avesse lasciato Ferrara. “Impossibile,” risponde un altro personaggio, “i Finzi-Contini non abbandonano mai il loro regno!”

Dato che l'impulso di De Sica per la realizzazione del film è radicato nel suo sentimento di complicità nei confronti dell'Olocausto ed il fascismo in Italia, non sorprende che il film cerchi quasi immediatamente di ritrarre la *nonchalance* dei personaggi di fronte al volto che incombe del fascismo. Per questo motivo, le scene di apertura sono incentrate sullo stabilire la bellezza edenica del giardino, il suo ingannevole fascino per gli adolescenti che vedono il fascismo solo come una piccola inconvenienza. Quando i ragazzi entrano in giardino, ad esempio, un campo lungo li raffigura tutti, come uno stormo di angeli che pedalano vestiti di bianco le loro biciclette. Qui, De Sica presta molta attenzione alla natura della scena estiva: alberi torreggianti non oscurano mai la luce del sole che illumina la scena in modo naturale. Mentre la carrellata laterale segue visivamente il gruppo, il giardino sembra uno spazio paradisiaco e trascendente, in contrasto con le atrocità reali che il regime fascista imporrà alla società.



Fig. 4 Gli adolescenti vanno in bicicletta in giardino

Tuttavia, ci sono ancora 'accenni' di tragedia in apertura dell'opera di De Sica. Prima che inizi la diegesi, i titoli di testa sono sovrapposti a una scena autunnale rosso sangue: foglie cremisi innaturalmente saturate di colore tremano nell'aria autunnale mentre una musica malinconica infonde un'atmosfera inquietante e sconvolgente. Immagini di foglie svaniscono in frammenti di alberi sterili e invernali, ricordando al pubblico che il tempo passerà inevitabilmente. L'autunno

cambierà in inverno; la vitalità dell'estate non durerà. Come spettatori, proviamo un senso di lutto, anche se non prevediamo gli eventi che sono destinati a verificarsi.¹⁷



Fig. 5-6, Foglie dai colori saturi e rami invernali sotto i titoli di testa

Quando Samuels chiede a De Sica perché non si sia concentrato di più sugli orrori del fascismo durante il film, il regista risponde: “Volevo questo effetto: i tedeschi vengono a poco a poco. Sono solo i primi sintomi. Siamo solo alla *porta* della tragedia” (De Sica 48, enfasi mia). La metafora della ‘porta’ di De Sica è appropriata; così come si può anticipare, ma non esattamente vedere, cosa c’è ‘dietro’ la porta, i Finzi-Contini e la più ampia comunità ferrarese non possono ‘vedere’ gli effetti che il regime fascista avrà sulle loro vite. Quindi, quando una fresca scena primaverile di adolescenti spensierati, vestiti di bianco, in bicicletta interrompe il presagio

¹⁷ In questo modo, le sequenze di titoli di testa servono come una “sostituzione immaginaria” della citazione di apertura di Bassani da parte di Manzoni. Il nostro cuore “ha sempre qualche cosa da dire”, ma “che sa il cuore?” Sentiamo *istintivamente* il dolore della perdita, eppure non comprendiamo le condizioni che generano questa tragedia.

immaginario autunnale, noi, come spettatori, accogliamo con favore la transizione.¹⁸ De Sica invita il suo pubblico a ignorare i “segnali di pericolo,” e piuttosto di concentrarsi sulla giovialità del tennis, la *joie de vivre* della giovinezza, e lo splendido scenario e la “bellezza neoclassica” dei personaggi (Serra 150). L’idilliaca sequenza di immagini consente al pubblico di prendere parte “all’auto-inganno” finzi-continiano, anche se ci sono stati rivelati indizi sul pericolo della nostra passività (McIntyre 246). L’esposizione di De Sica ci attira quindi a essere complici di una fantasia di evasione. Il resto del film servirà a smascherare la nostra ignoranza morale e rivelare le conseguenze della nostra passività.

4. Un Passo nel *Giardino*: Maturazione e Crescita o Escapismo Psicologico?

Parliamo ora del ruolo simbolico del ‘viaggio’ del protagonista nel giardino di Micòl. Mentre il romanzo enfatizza la crescente auto-comprensione del narratore, il film si concentra sulla graduale “infiltrazione” dell’autore nel sacro “spazio femminile dell’amore e della vitalità” di Micòl, che lo rende cieco di fronte alle crescenti ostilità politiche al di fuori dei suoi confini (Schneider, *Vengeance of the Victim* 233). Secondo Bassani, “Micòl simboleggia la Vita, e per questo muore, sceglie di morire. Giorgio, l’Arte: e per questo vive, sceglie di sopravvivere, e quindi, di scrivere” (Bassani, *Il giardino tradito* 320). In sostanza, attraverso Micòl, il narratore riesce a realizzare un sé: diventa l’Artista, pienamente consapevole della sua identità e della tragica realtà dei suoi tempi. *Il giardino* (1962) può quindi essere “considerato un tipo storico di *Bildungsroman* in cui il protagonista non solo cresce attraverso l’esperienza di vita,” scrive Mazurkiewicz, “ma comprende anche la propria identità attraverso gli eventi storici che trasformano la sua personalità” (104). Pertanto, il nodo emotivo principale del libro di Bassani è

¹⁸ L’attenzione alla stagionalità non è casuale. La diegesi inizia con una scena di primavera e termina con un paesaggio invernale arido, proprio come il modo in cui gli ebrei erano ottimisti sul regime fascista all’inizio, ma le loro speranze sono morte come alberi d’inverno quando sono cominciate le deportazioni.

il profondo racconto personale del narratore dello sviluppo del suo rapporto con Micòl e della sua inevitabile, tragica fine. Mentre gli eventi storici — la graduale esclusione e persecuzione degli ebrei — stimolano e riflettono questa relazione condannata, è il racconto personale di Micòl che fa sentire la sua morte oltremodo ingiusta e tragica.

Nel film di De Sica questi aspetti interiori della vita di Giorgio sono in gran parte ridotti o messi in ombra dalla sua crescente coscienza storica. De Sica sottolinea la crescente consapevolezza storica di Giorgio attraverso i rifiuti romantici di Micòl. Lei sa che i due non hanno un futuro insieme e quindi rifiuta i suoi tentativi di corteggiarla. Per questo, le inquadrature strategiche di Micòl diventano importanti: in quanto detentrica della ‘conoscenza’ del futuro, è sempre ritratta in piani che le conferiscono potere su Giorgio, nonostante la loro separazione costante. Sebbene lei lo guidi nel giardino del paradiso illusorio, Giorgio non è mai in grado di raccoglierne i frutti: Micòl lo protegge da un futuro che non potrà mai sperare di ottenere. Sa che la morte la attende e quindi rifiuta le sue *avances* romantiche. De Sica ritrae quindi Giorgio e Micòl come fisicamente separati l’uno dall’altro, con Micòl che controlla questa separazione.

Consapevoli di questa dinamica possiamo ora riconoscere le diverse funzioni dell’infiltrazione del narratore nello spazio protetto dei Finzi-Contini: nel romanzo è una metafora della sua maturazione e crescita interna e, nel film, una metafora del suo graduale riconoscimento della minaccia fascista, spinto dalla sua incapacità di ‘raggiungere’ Micòl. Il viaggio del narratore, nel libro e nel film, si articola in tre tappe primarie: dalle mura di cinta della tenuta, al giardino incantato, alla *magna domus* e all’*hütte*, da cui alla fine si allontana.¹⁹ Ad ogni passo, Micòl fa

¹⁹ Per Nezri-Dufour, il “viaggio” del narratore negli spazi sempre più personali di Micòl Finzi-Contini ricorda il Mito di Katabasis, il viaggio di un eroe negli inferi alla ricerca della comprensione. (289-304)

cenno al narratore di avvicinarsi, motivata non solo dal suo desiderio di amicizia, ma anche dalle circostanze esterne sempre più tese: le leggi razziali necessariamente avvicinano i due.

Alla prima ‘tappa’ del testo di Bassani, il narratore arriva per caso da Micòl: dopo non essere riuscito a superare l’esame di matematica, gira senza meta per Ferrara pensando al suicidio, finché non viene chiamato da Micòl che lo ha sfidato a scalare il muro massiccio. Il narratore, subito colpito dalla bellezza “nordica” di Micòl, ne è sopraffatto al punto da non essere in grado di salire (Bassani, *Il giardino* 50). Invece, è lei a scendere al suo livello per mostrargli una grotta in cui nascondere la bicicletta. Il narratore entra da solo nella grotta, a quel punto a) prima riconosce i suoi sentimenti più profondi per la ragazza e, b) poi si separa dalle preoccupazioni ‘infantili’ del suo esame:

Che cos’era una materia a ottobre a paragone del resto — e tremavo — che laggiù, nel buio, sarebbe potuto succedere tra noi? Forse avrei trovato il coraggio di darle un bacio, a Micòl: un bacio sulle labbra. Ma poi? Che cosa sarebbe accaduto, poi? (46).

Questa scena serve quindi come un momento importante di auto-comprensione: il narratore dimentica la sua “disperazione di poco prima, il mio sciocco, puerile pianto” (60) e affronta invece il “pericolo maggiore” per un ragazzo: una cotta non corrisposta (56). Tuttavia, non raggiunge sufficiente fiducia in sé stesso per fare breccia nella fortezza di Micòl. Quando esce dalla grotta, lei è sparita. Ha perso la sua prima opportunità potenzialmente romantica.

Nel film, questa scena è ridotta: il narratore non entra mai nella grotta e quindi il pubblico non è mai in grado di comprendere l’interesse romantico di Giorgio. Il primo incontro di Micòl e Giorgio viene invece raccontato attraverso una retrospezione. Come nel romanzo, Giorgio viene fermato fuori dalla residenza Finzi-Contini quando viene chiamato da Micòl, “cieco” per non aver notato il suo sguardo. Qui, De Sica introduce una divergenza dalla scena nel romanzo che diventerà cruciale per il tema più ampio del film: l’approccio al mondo esterno, per Micòl, è immediatamente bollato come “pericoloso” rispetto al suo spazio interno fortificato. Quindi, il maggiordomo di

Micòl la avverte di scendere dai muri: “Signorina Micol, cosa da fare da su? È pericoloso. D’avviso!” Anche se De Sica inquadra Micòl da un’inclinazione di ripresa bassa quando parla con Giorgio — ed in tal modo, De Sica dà potere a Micòl su Giorgi — quando Perotti castiga Micòl, De Sica cattura il momento da un’inquadratura dall’alto e minimizza Micòl. Quindi, lei è “in controllo” su Giorgio mentre “intrappolata” in giardino. Il flashback serve meno a stabilire i sentimenti di Giorgio per Micòl che a esprimere quanto tempo Micòl è stata “custodita” dal mondo esterno. Ciò è coerente con l’imperativo morale di De Sica, per evidenziare come l’isolamento impedisce la consapevolezza del mondo esterno e diminuisce il potere degli individui.

La seconda serie di incontri avviene nove anni dopo, nel 1938, dopo la promulgazione delle leggi razziali. Queste leggi, che limitavano le libertà civili e sociali degli ebrei in Italia, agiscono sia da motore che da inibitore dello sviluppo di Micòl e del rapporto del protagonista. Da un lato, le leggi costringono lui e Micòl a diventare amici, ma condannano anche qualsiasi storia d’amore nascente tra i due e rappresentano una minaccia esistenziale per i loro mezzi di sussistenza. In tutto il romanzo e il film, il protagonista è ignaro di questo fatto; ignora tutte le implicazioni che le leggi razziali avranno sulla sua vita e sul suo rapporto con Micòl. Attraverso i suoi incontri con la *quasi*-chiaroveggente Micòl, tuttavia, acquisisce una maggiore comprensione delle sue circostanze. Uno di questi momenti è durante la scena della carrozza, dove la consapevolezza del futuro di Micòl contrasta nettamente con l’ingenuità del ragazzo. Nel libro, la scena evidenzia il crescente riconoscimento da parte della Micòl della propria moralità (ricordandoci ancora l’impulso commemorativo di Bassani), mentre il film è più incentrato sull’imminente “rovina” della loro relazione a causa delle circostanze esterne.

Entrambe le rappresentazioni offrono un momento di intimità tra i due, perché la pioggia battente li induce a cercare riparo. Bassani introduce la scena con un’aria di abbandono: la rimessa

delle carrozze è piena di oggetti fatiscenti: una vecchia palestra, una carrozza malandata, e una canoa rotta. “Oramai della carrozza non ce ne serviamo più,” afferma Micòl, riconoscendo l’obsolescenza dell’oggetto (Bassani, *Il giardino* 118). Comunque, il narratore non accetta questo fatto; vede la carrozza come un oggetto tenuto “bene” (119). Tuttavia, Micòl ha una consapevolezza più ampia sia della carrozza, sia della sua situazione: “Anche le cose muoiono, caro mio. E dunque, se anche loro devono morire, tant’è, meglio lasciarle andare. C’è molto più stile, oltre tutto, ti sembra?” (121). Per Cannon, la “carrozza inutilizzata simboleggia la perdita della funzione degli ebrei in Italia” e funge da “punto di intersezione tra la storia [del narratore] e Micòl e la storia della comunità ebraica italiana” (128). Micòl capisce che sotto il regime fascista i due giovani ebrei non possono aspettarsi un futuro. La loro relazione è ora “inutile;” la morte è “inevitabile”. Non possono fingere di vivere in una realtà illusoria.

Sebbene questi temi di decadenza siano visivamente presenti nella scena della carrozza del film, la scena sottolinea l’ingenuità di Giorgio in un modo diverso: diventa più consapevole della futilità del suo rapporto con Micòl *attraverso* il suo rifiuto della sua avanzata del suo corteggiamento. All’inizio della scena, Giorgio crede che il suo rapporto con Micòl sia possibile. È consapevole delle crescenti ostilità esterne — anche riconoscendo il “pericolo” dei Finzi-Contini che impiegano Perotti, un non ebreo — ma Giorgio sembra vivere in un passato romanzato, uno stato d’infanzia idealizzata. Anche se per Micòl la carrozza è una reliquia del passato, per Giorgio “sembra ieri che venivi al tempio con Alberto e i tuoi in carrozza.” Poi, De Sica inserisce un flashback di una scena della sinagoga, dove nessun pericolo era in agguato, ed i due bambini potevano fissarsi beati negli occhi. Ancora una volta, però, Micòl è “separata” da Giorgio da uno scialle. Il beato passato contrasta nettamente con il presente cupo, ma Giorgio è apparentemente ignaro della discontinuità. De Sica evidenzia questa discontinuità con una contrapposizione tra la

scena di retrospezione con maggiore illuminazione (ancora luce “naturale”) e quella della carrozza con meno luminosità, ma una luce ovviamente artificiale e frontale su Micòl.



Fig. 7 Scena nella sinagoga



Fig. 8 Micòl nella carrozza

Nella scena della carrozza Giorgio e Micòl non sono mai inquadrati in un’immagine indivisa: De Sica alterna i primi piani dei protagonisti con un piano medio dove una sbarra nel parabrezza separa i due personaggi. Questa separazione riflette le loro diverse concezioni di vita. “Preferiresti essere ancora bambino?” chiede Micòl, a cui Giorgio risponde: “No, questo no, ma...” Micòl, invece, desidera sentirsi una donna. La scena evidenzia così la romanticizzazione del passato da parte di Giorgio e la sua anticipazione ignorante di un futuro impossibile con Micòl. Quando cerca di sedurla, Micòl respinge la sua *avances*, esce dalla carrozza, e corre via. Preferirebbe “affrontare la pioggia” piuttosto che fare una romanza futile con Giorgio. Per Giorgio, invece, l’affetto per Micòl è il suo modo per trovare sicurezza di fronte all’ostilità fascista: Micòl è un modo per *rivivere* la sicurezza del passato. Ma adesso, nessun briciolo di sicurezza rimane. Sia il film che il romanzo descrivono quindi Micòl come una fonte della crescente (auto-)coscienza del protagonista: il film morale di De Sica mette in luce la crescente comprensione di Giorgio della sua mancanza di futuro come intesa attraverso il rifiuto di Micòl delle sue *avances*; il romanzo commemorativo di Bassani sottolinea il tema più generale dell’inevitabilità della morte e del decadimento.

Il protagonista raggiunge il massimo livello di comprensione sociale e di sé solo quando arriva ad accettare la fine definitiva della sua relazione con Micòl. Questa è una presa di coscienza spronata sia dalle azioni del suo “amico-nemico” Malnate, sia dai consigli di suo padre. Nel romanzo, il consiglio del padre narratore di porre fine alla sua relazione con Micòl *precede* la avventura non-confermata tra Micòl e Malnate. Nel film di De Sica, invece, Giorgio è un testimone diretto dell'avventura. Le sagge parole di suo padre confermano solo ciò che Giorgio ha *già* accettato: lui e Micòl non potranno mai stare insieme. Sebbene entrambi i trattamenti, secondo Marcus, enfatizzino un tema di “incanto-disincanto” (268) nel libro il disincanto romantico del protagonista è mentale, connesso alla disillusione politica di suo padre dal regime fascista, mentre nel film è la sua esclusione *fisica* dall'*Hütte* che conferma il suo sentimento non corrisposto per — e il suo disincanto da — Micòl.

Nel romanzo il narratore si convince della futilità del suo rapporto con Micòl senza bisogno di conferme visive. Nello stesso momento in cui il narratore sta vivendo una profonda crisi di fede nella sua vita romantica, anche suo padre sta arrivando alla sua resa dei conti politica, un'improvvisa mancanza di fiducia nel regime fascista:

Nella vita, se uno vuol capire, capire sul serio come stanno le cose di questo mondo, deve morire almeno una volta. E allora, dato che la legge è questa, meglio morire da giovani, quando uno ha ancora tanto tempo davanti a sé per tirarsi su e risuscitare... Capire da vecchi è brutto, molto più brutto. Come si fa? Non c'è più tempo per ricominciare da zero, e la nostra generazione ne ha prese talmente tante, di cantonate! (Bassani, *Il giardino* 278)

In questa dichiarazione, il padre collega le sue delusioni politiche con il regime fascista (che aveva precedentemente sostenuto) allo sgomento romantico del figlio. “La convergenza di temi politici e romantici in questo incontro culminante padre-figlio rivela,” scrive Marcus, “come la narrativa romantica ha funzionato allegoricamente per la mentalità del ‘giardino’ ebraico per tutto il tempo, a significare l'inconsapevolezza storica che aveva permesso gli ebrei sospenderanno la loro incredulità nei confronti del tradimento fascista.” Sia “l'infatuazione adolescenziale” del narratore

sia la “cieca fedeltà fascista” del padre intorpidiscono gli uomini alle minacciose ostilità politiche dei tempi e impediscono loro di “passare oltre” con le loro vite (Bassani, *Il giardino* 268).

“Fu così che rinunciavi a Micòl,” registra sobriamente il narratore. Affinché il narratore possa “ricominciare da zero,” bisogna rinunciare al suo io infantile e ingannato (Bassani, *Il giardino* 278-279). Così, quando trova indizi che Malnate potrebbe avere un appuntamento con Micòl, il narratore è “lucido, sereno, tranquillo” (286). Non ha bisogno di prove concrete della “fine” della relazione per capire che la relazione è finita.²⁰ Il narratore ha accettato la “morte” del suo *io* di ingenuo, di “bambino,” così come Micòl ha accettato la sua probabile morte.²¹

Nel film di De Sica, invece, Giorgio, curioso di sapere dove si trova Micòl una notte tarda, sconfina nel suo giardino e si aggira per l'*Hütte* dove vengono confermati i suoi sospetti del “tradimento” di Micòl. In piedi fuori dalla finestra, Giorgio guarda Micòl e Malnate finire di fare l'amore. Se questa conferma visiva non è sufficiente per “disincantare” Giorgio, allora basterà lo sguardo freddo e gelido di Micòl.²² Terminata la sua avventura con Malnate, Micòl accende la luce e guarda direttamente il voyeurista Giorgio, spezzando “l'incantesimo dello sguardo maschile” (Serra 150). Facendo a Micòl controllare il punto di ripresa e fissare direttamente la telecamera, De Sica fa di Micòl il soggetto principale della relazione, piuttosto che l'oggetto delle fantasie fanciullesche di Giorgio. A sua volta, questo “sigilla la sua separazione da lui” e costringe Giorgio a ritirarsi dal giardino e rinunciare alla sua fantasia infantile e all'escapismo sociale (Bassani, *Il giardino* 150).

Questa interpretazione esplicita del flirt Micòl-Malnate serve l'agenda moralista di De Sica in due modi: in primo luogo, frantuma, irrevocabilmente, l'ideologia romantica di “escapismo”

²⁰ Il narratore scrive, “che cosa dunque c'è stato fra loro due? Niente? Chissà” (292).

²¹ “Il fatto che l'incontro Micol-Malnate sia la fantasia autogenerata del protagonista rivela la disponibilità psicologica del protagonista a sperimentare gli effetti liberatori della scena primaria nell'*Hütte*.” (Marcus, 268).

²² Interpretata da Dominique Sanda, che De Sica ha scelto per la sua “faccia dura e fredda” (Samuels 47).

che ha caratterizzato le azioni di Giorgio nel corso del film. Giorgio, in sostanza, *deve* affrontare la realtà della vita: la sua tristezza, ingiustizia e ostilità; non può più lasciarsi illudere da qualche ideale impossibile e romanzato. Come Giorgio, anche il pubblico di De Sica non può “nascondere” nel passato, o “glorificare” il rapporto tra Micòl e Giorgio: noi (compreso De Sica) dobbiamo affrontare il fatto che la *nostra* complicità con il regime fascista ha distrutto le vite e il potenziale romantico di questi giovani. In secondo luogo, la *quasi*-chiaroveggente “consapevolezza della presenza [di Giorgio]” di Micòl e il successivo “ritorno dello sguardo maschile” servono l’agenda morale di De Sica, interrompendo la concezione del tutto unilaterale della relazione della coppia (Marcus 269). Lo sguardo di Micòl spinge lo spettatore (Giorgio, de Sica, *noi*) a riconoscere la sua colpa passiva. Così come Giorgio è colpevole di aver “visto” l’avventura di Micòl, anche noi siamo colpevoli di aver “visto” il fascismo infettare la società italiana.

Così, mentre l’agente del cambiamento morale nel libro è il padre del protagonista, nel film è Micòl. Lei distrugge l’illusione romantica di Giorgio con il suo sguardo freddo. Tuttavia, Micòl è ancora intrappolata; De Sica la ritrae incastrata nel quadro attraverso un davanzale e una tenda, mentre Giorgio è libero di scappare.

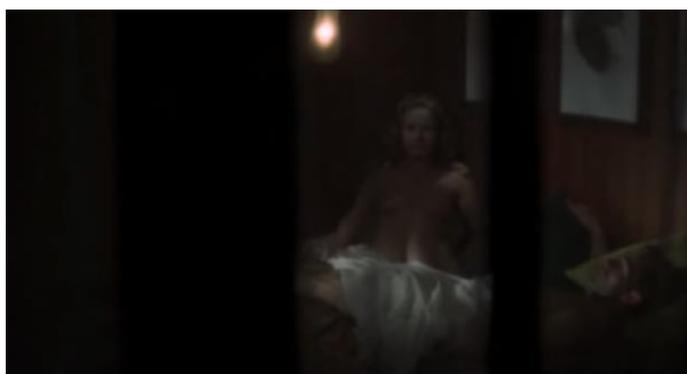


Fig. 9 Micòl attraverso la tenda

Il destino di Micòl è segnato, mentre Giorgio può ancora scegliere il suo futuro, in una certa misura. Quindi, in entrambe le opere, il protagonista acquisisce una maggiore consapevolezza di sé e della

situazione storica, ma il luogo del cambiamento varia: il libro è più focalizzato sullo sviluppo interno del narratore; il film è più incentrato sulla consapevolezza esterna di Giorgio.

5. Distacco Epilogistico di Bassani vs. Attenzione alla Storia di De Sica

Infine, confrontiamo brevemente le conclusioni che Bassani e De Sica ritengono opportune per completare i loro lavori. Il film si conclude rompendo le persistenti “illusioni” che possiamo avere sulla vita a Ferrara mentre il fascismo e la guerra penetrano nelle vite dei suoi cittadini. Presagio di morte, Alberto soccombe alla sua malattia e c’è una lunga elaborazione della sua processione funebre. A questo segue una serie di disastri sempre più personali: Giorgio rivela che Malnate è morto in Russia; Bruno Lattes, amico di Giorgio, viene arrestato in un cinema mentre riproduce filmati della distruzione della guerra; le autorità arrivano a casa Finzi-Contini per sfrattare/deportare la famiglia; e, infine, gli ebrei di Ferrara vengono detenuti in una scuola (le cui stanze ricordano le camere a gas di Auschwitz) dove attendono di essere deportati.²³



Fig. 10 Detenuti nella scuola



Fig. 11 Camera a gas ad Auschwitz

Il padre di Giorgio informa Micòl che solo lui è stato catturato e che la sua famiglia, Giorgio compreso, ha trovato un rifugio sicuro. Nel romanzo, invece, non c’è niente del genere: solo un

²³ Immagine 11 tratta da “Gas Chamber in the Main Camp of Auschwitz Immediately After Liberation,” United State Holocaust Memorial Museum, 1945.

riassunto epilogo in cui si afferma che i Finzi-Contini furono arrestati e deportati in Germania nel 1943.

Elaborando il distaccato epilogo di Bassani, De Sica eleva la storia a un livello di conseguenze storiche più ampie: Giorgio non è lì per sperimentare gli effetti dei nazi-fascisti a Ferrara, ma il pubblico c'è (o *deve* esserlo, secondo De Sica). “Per la prima volta,” scrive Garofalo, nel *Giardino dei Finzi-Contini* (1970) “la responsabilità della persecuzione degli ebrei italiani viene... attribuita agli italiani stessi e non più unicamente ai tedeschi” (180-1). A noi, come membri del pubblico, viene rifiutata la capacità di negare gli orrori e le atrocità commesse dal regime fascista. L'inclusione di queste scene da parte di De Sica cambia in una certa misura la struttura tematica del *Giardino*: mentre nel romanzo i Finzi-Contini sono il soggetto personale dei ricordi del narratore, nel film diventano vittime appassionate del ben più ampio dramma storico della politica italiana e l'Olocausto.

Il film di De Sica si conclude con una sequenza di inquadrature che presentano Ferrara vuota la desolata tenuta Finzi-Contini e un passato idealizzato, dove Giorgio, Micòl, Alberto e Lattes giocano liberamente a tennis (questo nel nuovo DVD, non nella versione originale di De Sica). È che la sequenza è accompagnata dall'ironia? Sì — dato che *El malei ra'hamim* è lamento ebraico per i morti.²⁴ Sebbene questa scena non abbia un equivalente letterario preciso, può essere vista come “l'equivalente cinematografico di De Sica dell'immagine composita del cimitero-giardino di Bassani” (Marcus 276). Il film ha in gran parte ridotto l'impulso memoriale di Bassani,

²⁴ Il cantante, Shalom Katz, “nato nel 1919 nel villaggio di Nagyörság in Ungheria... fu catturato e deportato nel 1942. Nel lager, Shalom Katz era uno dei 1600 ebrei la cui esecuzione era stata programmata. Ebbe il permesso di cantare *El Male Ra'hamim* mentre ogni prigioniero scavava la propria tomba. Il comandante nazista, impressionato dalla sua voce, lo separò dagli altri in modo che potesse cantare per gli ufficiali. Il giorno dopo, Shalom Katz riuscì a fuggire dal lager. Fu il solo superstite di quei 1600 ebrei.” La canzone deriva da una poesia di Yehuda Amichai e è utilizzata spesso nelle celebrazioni in memoria della Shoah. Si vede: Hassan, Marcello. “Yom Ha Shoah: 27 Nissan.” <https://www.ebraismoedintorni.it/attualita/20120418/yom-ha-shoah-27-nissan.html>, Ebraismo & Dintorni, 19 Apr. 2012.

ma queste scene hanno il valore di una commemorazione sostitutiva: piangiamo non solo per Micòl e Ferrara, ma per tutte le vittime del fascismo, dell'antisemitismo, e della guerra.

6. Conclusione

Il giardino dei Finzi-Contini di De Sica non è equivalente al testo originale di Bassani, né pretende di esserlo. L'impulso "neorealista" del regista pervade l'opera, elevando il film a un livello di maggiore consapevolezza storica, dove sia Giorgio che il pubblico acquisiscono consapevolezza degli orribili effetti dell'escapismo psicologico e della negazione fascista. Secondo Đordić,

“Anche se a prima vista lo spettatore può concludere che il film si occupa della storia amorosa tra due giovani, è chiaro che l'amore è utilizzato soltanto per descrivere le illusioni storiche che alla fine portano alla realtà infernale. Questo capolavoro è l'adattamento di un'opera letteraria, ma grazie alla visione e alle convinzioni marxiste di Vittorio De Sica non segue fedelmente la trama del romanzo rimanendo più fedele alle esigenze neorealiste secondo cui il film deve essere socialmente impegnato.” (47)

Attraverso la graduale distruzione filmica del paradiso romantico e illusorio di Giorgio, il pubblico comprende il proprio ruolo in questo evento: diventiamo testimoni passivi di come il fascismo ha distrutto le vite di Giorgio e dei suoi coetanei. “Ci sembrò che De Sica quel romanzo l'avesse rispettato sia pure risentendolo a modo suo,” scrive Rondi, “anche con una poeticità, una tensione, forse troppo emotiva diceva Bassani, ma che dato il tema, dato l'antisemitismo, data la persecuzione, io ritengo, soprattutto nel periodo in cui De Sica realizzava quel film, molto significativa” (44).²⁵ Così, la tesi morale del film cambia il suo fulcro; questo non è un atto di tradimento, ma di traduzione.

Il romanzo, invece, è un esercizio di memoria e sottolinea l'importanza di ricordare, commemorare, e *non* dimenticare quelli che abbiamo perso. L'attenzione si concentra sul ricordo

²⁵ Rondi, Gian Luigi. “Riduzione di Film da Opere Letterarie. Fortune e Infortuni.” *Cinema e Letteratura in Italia: Attualità di un Dialogo*, Cenobio, 1983, pp. 39-48.

personale del narratore di Micòl e sulla sua maturazione attraverso il nodo emotivo che lei gli ha fornito. Per questo, il narratore sente il dovere di commemorarla, soprattutto considerando la mancanza di un vero memoriale. “Laddove il film di De Sica testimonia la storia il cui corso futuro può essere affidato a un pubblico di massa illuminato e progressista,” scrive Marcus, “il romanzo di Bassani non può che essere un monumento, una revoca puramente fantasiosa di opportunità perdute e vite perdute” (276). Inoltre, inquadrando la storia dei Finzi-Contini all’interno di un distaccato “momento presente,” Bassani rafforza l’importanza dell’atto *attivo* di ricordando. Il narratore scrive per conservare indefinitamente la memoria di Micòl.

Così, sia nell’opera di Bassani che in quella di De Sica, il pubblico è incoraggiato ad agire: per Bassani siamo spinti a ricordare e piangere le vittime del fascismo; per De Sica siamo costretti a confrontarci ed espiare la nostra complicità con il regime fascista. Dove chiniamo la testa al funerale di morte nel romanzo di Bassani, alziamo la testa nello spirito di azione sociale correttiva nel film di De Sica. Tutti i “cambiamenti” rispetto al testo “originale” avanzano “l’imperativo morale” dichiarato di De Sica: ricordare agli italiani — e soprattutto ai registi — che hanno consentito la morte delle speranze di Giorgio e Micòl.

OPERE CITATE

- Abruzzese, Sandro. "L'Insostenibile Leggerezza di Micòl." *Erodoto108*, 28 Giugno 2015, pp. 136-137.
- Bassani, Giorgio. *Il giardino dei Finzi-Contini*. Einaudi, 1962.
- _. "Il giardino tradito." *Di Là Dal Cuore*. Mondadori, 1984, pp. 311-322.
- Camon, Ferdinando. *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*. Garzanti, 1973.
- Cannon, Joann. "Memory and Testimony in Primo Levi and Giorgio Bassani." *The Cambridge Companion to the Italian Novel*, edited by Peter Bondanella and Andrea Ciccarelli, Cambridge University Press, 2003, pp. 125-135.
- Di Iacovo, Giacomo. "Dalla Pittura alla Narrativa nel 'Il giardino dei Finzi-Contini'." *Riscritture dell'Eden. Il ruolo del Giardino nei discorsi dell'immaginario. Ediz. italiana e inglese*, edited by Andrea Mariani, LED Online, 2015, pp. 195-215.
- Garofalo, Damiano. "Il Cinema Italiano e la Shoah: una Filmografia (1945-2013)." *Cinema e Storia 2013: La Shoah nel Cinema Italiano*, edited by Andrea Minuz and Guido Vitiello, 2nd ed., Rubbettino, 2013, pp. 185-189.
- "Gas Chamber in the Main Camp of Auschwitz Immediately After Liberation." Protograph. *Dokumentationsarchiv des Oesterreichischen Widerstandes*, United State Holocaust Memorial Museum, Jan. 1945, encyclopedia.ushmm.org/content/en/photo/gas-chamber-in-the-main-camp-of-auschwitz-immediately-after-liberation. Accessed 17 December 2021.
- Hassan, Marcello. "Yom Ha Shoah: 27 Nissan." <https://www.ebraismoedintorni.it/attualita/20120418/yom-ha-shoah-27-nissan.html>, Ebraismo & Dintorni, 19 Apr. 2012.
- Il giardino dei Finzi Contini*. Directed by Vittorio De Sica, 1970. Titanus, 1970.
- Jakobson, Roman. "Aspetti Linguistici della Traduzione." *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, 2002, pp. 56-64.
- Manzoni, Alessandro. *I Promessi Sposi*. Hoepli, 1896.
- Marcus, Millicent. "De Sica's Garden of the Finzi-Contini: An Escapist Paradise Lost." *Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives*, edited by Stephen Snyder and Howard Curle, University of Toronto Press, 2000, pp. 258-279.
- Mariani, Umberto. "The Micòl of Bassani's Novel, The Garden of the Finzi-Contini, And the Micòl of the Film da De Sica." *Donna nel cinema italiano*, editato da Tonia C. Riviello, Croce Libreria, 2001, pp. 189-209.
- Mazurkiewicz, Marta. "The (Im)Possibility of Growing up in Giorgio Bassani's *Il giardino dei Finzi-Contini*." *Acta Philologica*, vol. 45, 2014, pp. 104-109.
- McIntyre, Faye. "In Love and War: Vittorio de Sica's Two Women." *Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives*, edited by Stephen Snyder and Howard Curle, University of Toronto Press, 2000, pp. 242-257.
- Messina, Simona. "La Sceneggiatura tra Letteratura e Cinema: Giorgio Bassani: *Il giardino dei Finzi-Contini*." *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata*, vol. 2, no. 3, 2017, pp. 65-81.
- Montale, Eugenio. "Vita e Morte di Micòl." *Corriere della Sera*, [Milano], 28 Feb. 1963.
- Nezri-Dufour, Sophie. "La revisitation du mythe de la catabase dans *Il giardino dei Finzi Contini* de Giorgio Bassani." *Cahiers d'études romanes*, no. 27, 2013, pp. 289-304.

- Pasolini, Pier P. "La Sceneggiatura Come 'Struttura che Vuole Essere Altra Struttura'." *Empirismo Eretico*, Garzanti, 1972, pp. 188-197.
- Rondi, Gian Luigi. "Riduzione di Film da Opere Letterarie. Fortune e Infortuni." *Cinema e Letteratura in Italia: Attualità di un Dialogo*, Cenobio, 1983, pp. 39-48.
- Rossi, Linda. *Volevo che l'Ineffabile Potesse Diventare Eterno - Bassani e Il giardino dei Finzi-Contini*. 2017. Università degli Studi di Padova, Tesi di dottorato.
- Rumble, Patrick. "Film Adaptation: Text or Prototext?" *Italica*, vol. 72, no. 1, 1995, pp. 83-95.
- Samuels, Charles. "An Interview with Charles Thomas Samuels." *Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives*, edited by Stephen Snyder e Howard Curle, University of Toronto Press, 2000, pp. 30-50.
- Schneider, Marilyn. *Vengeance of the Victim: History and Symbol in Giorgio Bassani's Fiction*. University of Minnesota Press, 1986.
- _. "Mythical Dimensions of Micòl Finzi-Contini." *Italica*, vol. 51, no. 1, Primavera 1974, pp. 43-67.
- Serra, Ilaria. "From Literature to Film Through Figurative Arts: Italian Imagistic Substitutions." *Adaptation*, vol. 4, no. 2, Nov. 2010, pp. 137-166.
- Wise, Michael Z. "A Writer's 'Tomb of Words,' and the People Who Took It Personally." *The New Yorker*, 16 Sett. 2015.
- Đorđić, Margareta. *Olocausto nella Storia, Cultura, e Cinematografia in Italia*. 2018. Università di Zagabria, Tesi di dottorato.

THE ITALIAN GRADUATE SOCIETY MEETS OONAGH STRANSKY



Despite her international background, literary translator Oonagh Stransky has a long-standing relationship with the Garden State; until she was 20 years old, Oonagh spent each and every summer in the welcoming countryside of Somerset and Morris counties with both sets of grandparents, and still has dear friends and family there. Later she lived in New York City, where she worked at the Italian Academy, the Italian Consulate, and as an English teacher in the NYC high schools, publishing her first translation, Carlo Lucarelli's *Almost Blue* (City Lights), in 2001. Now, 20 years on, Oonagh lives in Tuscany, in a far different kind of countryside than that of her childhood, but still puzzling over words and language and the best way to say things.

1. What was the first Italian book that you read? What is your favorite Italian book?

The first Italian book I tried to read was Federigo Tozzi's novel, *Con gli occhi chiusi*, but I wasn't ready for it and the notion of the "aia" was, at the time, as a city-girl, simply too alien to me. So I chose something easier (and more light-hearted) and jumped into Rodari's *Favole al telefono*. Rodari has remained one of my favorites, and in the same vein, I have always loved Calvino's *Marcovaldo*. For some time, I was smitten with Foscolo's *Dei Sepolcri* (which I studied at Berkeley with Nicolas Perella) and have always found Montale's prose and poetry inspiring (and studied them with Luciano Rebay at Columbia). A contemporary writer whose work I admire for its strength and grace is Erminia Dell'Oro.

2. What was your first translation? And what was the first translation you got paid for?

My first translation was a short novel by Antonio Tabucchi, *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*. After learning that the rights had already been bought and the translation assigned to someone else (read: how not to start out as a translator), I abandoned all hope and sent my manuscript to the publisher, City Lights, nonetheless. They appreciated my work and effort, one

thing led to another, and Lawrence Ferlinghetti offered me my first paid translation job: *Almost Blue*, by Carlo Lucarelli.

3. When did you realize you wanted to be a translator, and how did you prepare yourself for that?

I think I first discovered that I wanted to be a professional, full-time translator while working on my first translation. The process engaged me so completely: intellectually, creatively, viscerally, visually, verbally. You might not think so but translation is a dynamic process where reading, thinking and writing happen simultaneously, only to be followed by the scraping of the bowl – the marvelously slow and delicious process of editing...

But there's more to it. And here I'll draw on the very American phrase, "I identify as..." because, yes, I identify as a translator. As a child I grew up in countries where I didn't speak the language (Beirut and Jeddah), at home I heard three languages being spoken (English, French, Czech), after years of studying French at school, I let myself become fluent in it, and then I fell in love with the Italian language...

4. Proficiency in the language from which to translate is obviously an essential requirement, but what other skills do you think a translator needs to have in order to make a good translation?

Naturally, a translator definitely needs to be able to write well in English in order to echo the original: to know how to bend and break the rules when needed, build suspense, slow down tempo, capture dialogue, and so on. Depending on the kind of book being translated, a translator also needs to understand literary, cultural, political, social clues and references... A translator needs to have read widely and to constantly read. Essentially, I believe that a person learns to translate by doing the work, tackling the problems head on, finding solutions to the problems, and sharing their work. To this end I have started organizing courses/workshops here in Italy for people who want to become translators of Italian literature.

5. How do you define a 'good translation'?

When I read a book, I want to be carried away by great writing and a superb story. I want to be brought into a different world, to get inside the music. If I read a translated book that does all that, I know that the translation was excellent. I like there to be foreign elements: the setting, names, certain words, but it has to flow.

6. When is a translation finished?

After as many edits as it needs, I send the translated manuscript to the editor. We discuss any questions or comments they may have, and then it is out of my hands.

7. What are the main challenges that you face when translating a text from Italian?

Every book is different. Every book has its own challenges, whether it's the use of contemporary slang (as in Lucarelli), how to express terms and words in dialect (as in the writing of Simona

Baldelli), capturing the mood of bygone days (the ambience in Montale), or how to make dialogue sound as natural as it does in the original.

8. What do you think are your best qualities as a translator, and where do you feel you are always working for improvement?

I'm a highly sensitive person and thanks to this I am able to detect all kinds of emotion in a text. The flip side of this is that I struggle with the competitiveness inherent in this (or any) field. Luckily, I have thicker skin now than I did initially, and I am deeply aware of how lucky I am to be able to work with words. As a hungry reader, and comparatist by training, I have no problem making connections between texts and styles. I'm professional in my interactions with editors and colleagues, I try very hard to support other translators in their work (I'm currently trying to organize a translation festival in my town, Cortona, where English language translators will appear on stage with their authors), and I respect deadlines. I am always trying to find ways of understanding better what my role as translator is in society. Sometimes that means taking courses on teaching translation, sometimes it means workshops on translation, sometimes just getting together with other translators is a way of taking stock of where I am and how far I've come.

9. Do you think your translation style has changed over time? Has your approach to text in general changed? Why, and how?

I have definitely become a better reader and consequently a faster translator. Initially I didn't want to work on texts that I didn't love, but if you want to survive as a full-time freelance translator, you have to take on jobs that are not always "inspiring."

10. You have more than a decade of experience with both literary and commercial translation. Which came first?

Literary translation came first. Commercial translation was a way of paying the bills or a function of another professional role, such as when I worked in the wine industry, in both marketing and as an estate manager. Translating websites, press releases, documents, publicity and legal material: all that was part of the job. Actually, it's very enjoyable when there is crossover between the two. For example, when I translate reviews or write reports for Italian literary agents.

11. Which aspects do you find more challenging, and which ones more engaging when translating texts from the two groups?

In terms of commercial translations, things can get kind of boring and repetitive, but I'm a realist, and being paid is my endgame there. When I translate important literature for serious publishers, I feel part of something bigger than merely myself. By this I do not mean that I do the work "for posterity" (I don't have those kinds of ambitions and am exceedingly down-to-earth), but, rather, that I see working on the production of a book in a team (writer, translator, editor, proofreader, printer, jacket designer etc.) as a collaborative effort.

12. Could you describe your translation process in relation to poetry and prose since you engaged with both forms of writing?

I actually do not translate much poetry at all. I am currently translating Montale's collection of short stories, *Farfalla di Dinard*, with Marla Moffa for NYRB. I do not have enough experience with poetry to translate it.

13. Can you please tell us something about the translation of women writers? You translated Erminia Dell'Oro's *L'abbandono*, who brings to her page the trauma caused by the Italian colonial past. How did your voice as a translator interact with this author?

The fact is that I haven't translated enough women writers! And that's definitely something I'd like to change. I've translated a short story by Marialuisa Spaziani (published by Southern Review), one by Elena Stancanelli (in the Literary Review), and an excerpt from a book by Simona Baldelli (in The Massachusetts Review). Not enough! My goal for 2022 is to find a publisher for Dell'Oro.

Dell'Oro's writing is meaningful to me for a number of reasons. Her descriptions of Italy's colonial past, stemming from the fact that she grew up in Eritrea and had a unique (and privileged) vantage point, are brutal and tense. She never sugar-coats what went on around her. My own experiences growing up in the Middle East (in the 1970s) made me a keen observer of the world around me, with its inequalities, beauty, and cruelty. This strange, hard-to-describe bond with the author helps me access the complexities of the world she describes in *Abandonment*: a young girl's desires, fears and dreams; the clashing and combining of poetry and history; the harsh life lesson of realizing that we all need to find our own way forward.

14. There is some theme among your commercial translations (food-drinks, art tourism). To what extent do these texts reflect your personal interests, and to which just the market's requests?

My work with an important winery in Montepulciano began as a simple job teaching English to the company's export team. Realizing that they had no one on staff who was mother-tongue English and seeing that they liked to do everything in-house, I offered to write their blogs, translate their websites, write copy for their press releases, etc. This led to work in marketing at first, and then I was asked to be a Manager of their main estate, with its restaurant, shop, historic wine cellars and a staff of 15. It was a big change from working on my translations and an eye-opening experience. I realized that as good as I was at helping other people make a heap of money, I'm happier making enough money for me to live on. I now look back on that time as if I was someone else. I may well have been.

15. You taught a graduate-level class on translation theory and practice. How does your interest in translation theory inform your translations?

The best thing about teaching the graduate level class on theory and practice (at Middlebury summer language school) was interacting with the students, making our way together through the densest of theory, and then learning how applicable (or not) it is to the actual practice of

translation. With regards to my own practice and its connection to theory, I am more of a hands-on kind of person: give me a text and let me grapple with it, take it apart, put it back together in my language, try and capture the voice. Any reading about translation that I do just serves to remind me that I am not alone in the struggle.

16. What aspects of your work do you think benefit more from you living in Italy (prolonged exposure to language and related possibility to sharpen your ability to capture nuances in language, professional contacts with possible ‘customers’...)?

All of the vital aspects you mention are honed because of my living here. Being in Italy also allows me to see what is going in the States from an outside perspective, which in terms of trends and publishing, can be very helpful when I pitch a book. Being outside of the States doesn't mean detaching from it entirely, but grants me a vantage point that I consider privileged.

17. How is the relationship with other translators from Italian? Is there a community? Do you all know each other and share information? Or is the work more isolated?

There are several groups that I consider important. PEN and ALTA are the two American associations that I have been connected to for years. Here in Italy I am part of STRADE (Sezione Traduttori Editoriali), a union for translators and part of SLC-CGIL, which is helpful for billing and administrative matters. I connect on a monthly basis with fellow professional literary translators working from Italian who live in various places around the world. I am part of a Facebook group for Italian translators based in Italy that has led to more than one translation job. I attend workshops and conferences when I can, and I read constantly about translators and translation in a number of online journals.

18. What would you recommend to someone who wants to become a translator? Assuming they have working knowledge of the languages, where should they begin?

ALTA has a superb mentorship program for young translators. Middlebury has a great Translation Conference at Breadloaf, where translators of all languages mix and workshop translations-in-progress. The British Center for Literary Translation offers some amazing classes (check out the Petra-E framework to find out where you are on a learning continuum). And read as much as you can! Not just books but reviews, articles etc. All major newspapers in Italy have a weekly book section: *La Repubblica* (Robinson), *Corriere della Sera* (La Lettura), and *La Stampa* (Tuttolibri) are great resources, as is *l'Indice del Libro*.

19. What is your last translation, and what is your next translation project?

I am currently working (with fellow translator Marla Moffa) on the final draft of the translation of Montale's short story collection, *Farfalla di Dinard: 50 short stories* (some of which have never been translated into English) that follow the stages of his life and development from observant boy to established poet with irony, satire, nostalgia, dry humor, and wistfulness, as one would expect from Montale. My co-translator is a dear friend and the daughter of my first Italian language professor, Mario Moffa, who was an exquisite person as well as a renowned expert of Montale's prose and poetry. Our *Butterfly of Dinard* will be released by NYRB in 2023.

If everything goes as planned, my next translation will be another book of Pope Francis, this one entitled *A Gift of Joy and Hope*, and due out in 2022 for Hodder.

20. Is there an Italian author from the present or from the past that you would like to translate? What is stopping you from doing that?

Maybe it's the effect of working on Montale, but right now I would very much like to write about my relationship with the Italian language and culture: the people who shaped my understanding of it, why I chose to live here in the first place, some of the unusual things that have happened to me along the way, how my relationship with the language, culture, and people has changed over the years, and so on.

21. Is there a text that you would definitely not translate? Why?

Dante.

Thanks!

Thank you for inviting me to be part of this.

