

Giovanna Cordibella, Alessandro Moro

Ceresa traduttrice e la “funzione Schwarzenbach”*

«Au fond, je pourrais presque dire que Annemarie Schwarzenbach n'est pour moi que l'expression du monde sur lequel je dois écrire».

Alice Ceresa, lettera ad Aline Valangin, 8 giugno 1944

I.

In un documento epistolare risalente al 1950 e ancora inedito, e diretto a una corrispondente d'eccezione quale la scrittrice americana Carson McCullers, Ceresa riflette in termini generali sul lavoro del traduttore e, nello specifico, sulla particolare esperienza di ogni «professional writer» che lo affronti sottolineando quanto segue: «*for on principle he translates only those books in which he has the impression to see himself*¹». Il tradurre, quindi, come esercizio sul

* Il saggio è stato unitariamente progettato dagli autori ed è frutto di ricerche condivise. Giovanna Cordibella ha redatto i paragrafi I e III, Alessandro Moro i paragrafi II e IV.

1 ALICE CERESA, lettera a Carson McCullers, 13/02/1950, Carson McCullers Papers, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin, 25.5, f. 1r. La missiva è scritta da Ceresa dopo l'uscita della traduzione italiana di Irene Brin del romanzo *Reflections in a Golden Eye*, opera che McCullers dedica proprio a Schwarzenbach, conosciuta nel 1940 a New York. Sul rapporto tra le due scrittrici cfr. ALEXANDRA LAVIZZARI, *Fast eine Liebe: Carson McCullers und Annemarie Schwarzenbach*, Berlino, Ebersbach & Simon, 2017. Ai primi mesi del 1950 risale inoltre la stesura dei due articoli [ALICE] CERESA, *Carson McCuller[s]. Eine junge amerikanische Schriftstellerin setzt sich durch*, in «Die Weltwoche», 30/06/1950, p. 5, ed EAD., *Amerikana: Amerikanische und europäische Tradition in der jungen amerika-*

testo altrui funzionale in prima istanza a un percorso di scrittura individuale. È questo uno degli approcci alla traduzione che Ceresa sperimenta fin da giovane, accanto a incarichi professionali che, grazie al sodalizio con editori come Longanesi, la portano a esercitare con successo il lavoro di traduttrice professionista su commissione.

Nel presente contributo ci si soffermerà su un caso di studio in tal senso particolarmente significativo, ovvero il confronto di Ceresa traduttrice con le opere di Annemarie Schwarzenbach; un'impresa che, all'epoca, non ha in effetti una primaria finalità editoriale (nessuna traduzione è concessa alle stampe) e che s'inscrive significativamente in una fase giovanile, nella quale Ceresa è impegnata nella febbrile stesura delle sue prime prove narrative e nel plasmare un proprio stile. Più versioni frammentarie inedite da opere in prosa e in versi di Schwarzenbach, in numero maggiore rispetto alle poche finora note, si trovano nel lascito di Ceresa presso l'Archivio svizzero di Letteratura di Berna. Come approfondiremo, diversi frammenti sono vergati proprio in pagine di diario, inframezzati a intime riflessioni sulla propria scrittura, a conferma dell'agire della particolare funzione dell'attività traduttiva enucleata nella citata lettera.

Più studi hanno già rilevato il ruolo di modello che per Ceresa hanno avuto l'opera e la figura di Schwarzenbach², scrittrice, giornalista e fotografa svizzera nata nel 1908 a Zurigo e scomparsa tragicamente, all'età di soli 34 anni, nel 1942. Una sorta di "funzione Schwarzenbach" agisce fin dalla formazione di Ceresa, nel suo primo avvicinamento negli anni Trenta e Quaranta alla scrittura (letteraria e giornalistica), per poi continuare a esercitarsi

nischen Literatur. Carson Mc Cullers und Truman Capote, in «Basler Nachrichten», 04/08/1950, s.p.

² Cfr. MONIKA SCHÜPBACH, *L'assoluta necessità di scrivere: Alice Ceresa (1923-2001)*, tesi di dottorato, dir. Tatiana Crivelli, Universität Zürich, 2013, pp. 58-64; FRANCESCA RODESINO, *Alice Ceresa surreale e sperimentale: studio di un'evoluzione letteraria*, tesi di dottorato, dir. Tatiana Crivelli, Universität Zürich, 2024, pp. 83-117.

lungo tutto l'arco della sua traiettoria umana e intellettuale, dove Schwarzenbach assume la funzione di un rilevante archetipo, attivo su più livelli (modello letterario ma anche rilevante antecedente di una non celata identità *queer*). Mancano però a tutt'oggi indagini specifiche che, nell'inquadramento critico dell'approssimazione di Ceresa a quest'autrice, considerino proprio il ruolo esercitato dalla traduzione e sondino le implicazioni di tale attività sul piano interpretativo.

Negli anni giovanili Ceresa, formatasi nella plurilingue Svizzera, legge i *reportage* e le opere narrative di Schwarzenbach nell'originale tedesco. È una scoperta assai precoce che è collocabile con precisione intorno al 1937, come Ceresa confida in una lunga lettera – documento di rilievo per la ricostruzione di questo rapporto – alla scrittrice e psicoanalista Aline Valangin risalente alla metà degli anni Quaranta³. La biblioteca privata di Ceresa comprendeva più tomi di Schwarzenbach in edizione originale⁴, dalle

3 Così rivela Ceresa a Valangin: «Ce n'est donc pas étonnant que le jour où j'ai découvert dans une "Annabelle" à ma sœur un reportage sur A[nnemarie] C[larac]-S[chwarzenbach] j'ai eu la précise impression de "saisir le fil". [...] J'avais 14-15 ans» (lettera ad Aline Valangin, 08/06/1944, ASL-B-3-VAL/16). Il documento epistolare è citato e analizzato in MONIKA SCHÜPBACH, *L'assoluta necessità di scrivere*, cit., pp. 58-61, poi in FRANCESCA RODESINO, *Alice Ceresa surreale e sperimentale*, cit., pp. 83 sgg.

4 Cfr. la lista del fondo librario ceresiano redatta da Barbara Fittipaldi nel 2005, di cui si dà conto in FRANCESCA RODESINO, *Alice Ceresa surreale e sperimentale*, cit., p. 92 (ai titoli sopra citati va aggiunto *Winter in Vorderasien. Tagebuch einer Reise* [1934], così come il romanzo ispirato alla vita della scrittrice zurighese di MELANIA MAZZUCCO, *Lei così amata*, Milano, Rizzoli, 2000). Questa lista, priva purtroppo delle complete indicazioni bibliografiche di ogni tomo, comprende diversi titoli oggi non presenti nella collezione libraria di Ceresa consultabile all'ASL, dove si trova un solo libro della prosatrice svizzera: ANNEMARIE SCHWARZENBACH, *Lyrische Novelle*, con un saggio di Roger Perret, Basilea, Lenos Verlag, 1988. Non vi è alcuna ragione di dubitare che Ceresa possedesse alcune delle prime edizioni delle opere di Schwarzenbach, tra queste la *princeps* del romanzo *Das glückliche Tal* (Zurigo, Morgarten-Verlag AG, 1940), ricevuta in dono dalla sorella Ines – come l'autrice rivela a Valangin – in occasione di un Natale, con ogni probabilità nei primissimi anni Quaranta («Puis on m'a fait cadeau, à Noël, du

opere narrative uscite negli anni Trenta – tra queste *Freunde um Bernhard* (1931) e *Lyrische Novelle* (1933) – sino al postremo romanzo *Das glückliche Tal* (1940). La prematura scomparsa dell'autrice zurighese, a soli due anni dalla pubblicazione di questa ultima sua opera, è un evento tragico e inaspettato, oggetto di una considerevole attenzione mediatica in Svizzera, il quale, se non segna un vero e proprio *Wendepunkt*, lascia però traccia pure nel cantiere della giovane Ceresa. L'inizio della stesura del racconto *Gli Altri* risale difatti proprio alla sera in cui la scrittrice esordiente legge la notizia di questa scomparsa⁵ e lo scritto, quando esce nel 1943 su «Svizzera italiana», avrebbe dovuto caratterizzarsi per una «soglia» testuale più che mai significativa: l'epigrafe «Per la morte di A[nnemarie] C[larac]-S[chwarzenbach]», espunta tuttavia da Ceresa su richiesta di Arminio Janner⁶.

L'agire di una “funzione Schwarzenbach” inizia dunque a delinearsi proprio in questo arco temporale e contribuisce anzitutto a quello che potremmo definire il costituirsi di una *authorship*⁷ ceresiana, ovvero la formazione di un profilo e di una identità di sé come autrice che Ceresa comincia a sviluppare in questa decisiva fase. Da alcune annotazioni nel già menzionato diario, in partico-

dernier livre *Das glückliche Tal*, c'était ma sœur qui le croyait un livre de voyages et qui savait que je faisais la collection des articles. Rien ne m'a étonné dans ce livre et rien ne m'a paru nouveau. Je l'avais beaucoup aimé [...], lettera di Alice Ceresa ad Aline Valangin, 08/06/1944, cit.).

5 Ceresa offre i seguenti dettagli sulla genesi del racconto: «[...] j'avais effectivement commencé à écrire *Gli Altri*, c'est-à-dire le premier chapitre [...] la nuit où j'ai découvert sur le journal la nouvelle qu'elle était morte», *ibidem*.

6 Cfr. *ibidem*: «Je ne sais pas si vous savez que mon manuscri[p]t de *Gli Altri* porte cette dédicace: “Per la morte di A.C.-S.” (chose qui a agacé Janner, ça a été le “commencement de la fin” pour lui)». Su questa dedica si veda inoltre MONIKA SCHÜPBACH, *L'assoluta necessità di scrivere*, cit., pp. 59 sgg., FRANCESCA RODESTINO, *Alice Ceresa surreale e sperimentale*, cit., pp. 84 sgg.

7 Per il concetto teorico di *authorship*, così come per una bibliografia recente sul tema, si rimanda a *The Cambridge Handbook of Literary Authorship*, a cura di Ingo Berensmeyer, Gert Buelens, Marysa Demoer, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

lare da una risalente all'8 agosto 1947, si ricava come Ceresa guardi proprio a Schwarzenbach in questa autoriflessione e progetti una continuità con il suo modello:

[...] non dimentico il momento tremendo in cui sul mio povero tavolo di lavoro, ho fissato il ritaglio di giornale dell'annuncio mortuario [di Schwarzenbach], e ho capito che qualcosa di grave e di decisivo stava accadendo, che camminavo da sola e che dovevo camminare per due. Tutta la mia vita nel lavoro, e se non sarà solo dietro un tavolo, tanto meglio (e tanto peggio)⁸.

Il diario del 1947 presenta altre note che offrono ulteriori dati per comprendere il tragitto della riflessione ceresiana. In gioco, come si delinea in queste pagine, sono anzitutto due esempi di *authorship* che Ceresa contrappone:

SI SCRIVE VIVENDO, NON SI VIVE SCRIVENDO.

Ecco anche la ragione per cui ho sempre stimato e apprezzato le sofferenze p. es. di A[nnemie] C[larac]-S[chwarzenbach] e non quelle dell'intellettualoide P[eter] S[chmid] (discussione antica con la Valangin).

E ora, alla vita e al lavoro!⁹

Proprio Schwarzenbach offre un profilo autoriale che si oppone a quello testimoniato da un tipo di scrittore o scrittrice «intellettualoide» che – per riprendere espressioni che Ceresa utilizza nel coevo carteggio con Ignazio Silone – «sta in una camera in

⁸ ALICE CERESA, pagine inedite di diario [1947], ASL-A-4-a/2, ff. 20r-v.

⁹ Ivi, f. 24v («domenica 10 agosto [1947]»). Il riesame della corrispondenza tra Ceresa e Valangin (ASL-B-3-Val), ha permesso di accertare come la persona indicata in questa pagina diaristica con le iniziali «P.S.» sia da identificarsi nel giornalista Peter Schmid, attivo nella Svizzera tedesca e collaboratore, tra l'altro, dei periodici «Die Weltwoche» e «Die Tat». Ceresa esprime in questo scambio epistolare più giudizi critici intorno a Schmid, con cui ha contatti in particolare nel corso del 1944. Si vedano a tal proposito le lettere di Ceresa a Valangin in data 8 agosto, 28 settembre e 17 ottobre 1944.

cima ad una torre» («[...] lavorare con pensieri è una cosa, ed avere pensieri che esprimono cose provate, sentite, vissute è un'altra¹⁰»). In queste meditazioni, in stretta connessione a questa polarizzazione, si profila anche il rilevante ruolo che il modello di Schwarzenbach ha avuto nell'orientare la giovane Ceresa verso il giornalismo e, quindi, verso un'attività di scrittura in stretto contatto con il mondo contemporaneo e in sinergia con una stampa periodica rivolta a un ampio pubblico. Sin dai suoi esordi, Ceresa avvia in effetti più collaborazioni con diverse testate (per alcune delle quali aveva scritto tra l'altro anche la stessa Schwarzenbach, come la «Neue Zürcher Zeitung») e inizia così ad affermarsi come autrice pubblicando articoli giornalistici accanto alle prime prove letterarie¹¹. È il delinearsi di una nuova *authorship* femminile, nella Svizzera degli anni Trenta e Quaranta, che può contare appunto sull'autorevole precedente offerto proprio dall'esperienza della scrittrice zurigese.

I piani di un'incidenza di quella che abbiamo definito come “funzione Schwarzenbach” nell'opera di Ceresa non si limitano però alla dimensione tracciata e sono molteplici. Lo studio dell'attività di traduzione costituisce un non secondario presupposto, come vedremo, per l'indagine di questo rapporto, così come per l'approfondimento di una riflessione critica su come l'opera di Schwarzenbach abbia potuto fungere per Ceresa da significativo antecedente per una narrativa che si è confrontata con il tabù di rappresentare sulla pagina una identità *queer*.

¹⁰ ALICE CERESA, lettera a Ignazio Silone, 05/03/1944, qui citata da MONIKA SCHÜPBACH, *L'assoluta necessità di scrivere*, cit., pp. 39-40. L'originale della missiva è consultabile presso il «Centro Studi Siloniani» a Pescina.

¹¹ ALICE CERESA, pagine inedite di diario [1947], cit., f. 47r: «Se per vivere bisogna che lavori, – annota Ceresa in una pagina di questo *journal intime* – il migliore è sempre quello che già sapevo da piccola e che A[nnemarie] C[larac]-S[chwarzenbach] mi ha confermato. È la mia unica possibilità giusta, che serva al suo scopo e contemporaneamente mi mantenga in vita (moralmente) per scrivere».

II.

Offriamo anzitutto una prima mappatura delle traduzioni da Schwarzenbach conservate nel lascito di Ceresa, pur nella consapevolezza di come tale elenco potrà in futuro essere ampliato. In un convoluto di materiali relativi al progetto narrativo ceresiano *Il ratto delle Sabine* si trova una redazione manoscritta di 9 pagine di una versione quasi completa del primo capitolo del romanzo *Das glückliche Tal*¹². Si tratta dell'esito parziale di un progetto di traduzione integrale del libro prospettato nell'estate del 1947, come si evince da un'annotazione diaristica risalente al «10 agosto», dove Ceresa registra la «decisione di tradurre Annemarie», con esplicita allusione a tale opera¹³. Il diario documenta inoltre una attività traduttiva che si estende a una costellazione molto più ampia di opere di Schwarzenbach. In una sequenza di pagine risalenti alla prima metà di quel mese, tra il 7 e il 13 agosto 1947, sono attestate, accanto a una serie di considerazioni di carattere privato, brevi ma illuminanti considerazioni sulla figura e sull'opera della scrittrice zurighese, inframmezzate da stralci di traduzione che coinvolgono, oltre a *Das glückliche Tal*, anche un ampio segmento della poesia *Kongo-Ufer* e alcuni luoghi del romanzo breve *Lyrische Novelle*¹⁴.

¹² EAD., [Prime pagine ms. di una traduzione de «La valle felice»], ASL-A-I-b/4-13. Questa versione è segnalata nell'inventario del lascito, nella descrizione del convoluto *Il ratto delle Sabine. Prime stesure e parti eliminate*, così come in MONIKA SCHÜPBACH, *L'assoluta necessità di scrivere*, cit., p. 64.

¹³ ALICE CERESA, pagine inedite di diario [1947], cit., f. 24v.

¹⁴ Il diario è costituito da 49 ff. sciolti manoscritti sul *recto* e sul *verso*, numerati progressivamente con cifre arabe sul solo *recto*. Le traduzioni da Schwarzenbach si leggono ai ff. 18r-24v. Si deve a Monika Schüpbach la prima segnalazione dei frammenti di traduzione di *Das glückliche Tal* e la loro collocazione, sulla base del sopracitato passo diaristico, all'estate del 1947 (cfr. MONIKA SCHÜPBACH, *L'assoluta necessità di scrivere*, cit., p. 64).

Se è accertato come, in questi anni, Ceresa si eserciti anche su altri fronti (sono gli incarichi da parte della «Ghilda del libro¹⁵», che la impegnano in versioni su commissione, non scelte per un effettivo interesse), le pagine in questione documentano appunto la presenza nel laboratorio ceresiano di una prassi di natura profondamente diversa, con alta probabilità svincolata da prospettive editoriali. Le traduzioni da opere di Schwarzenbach, con eccezione di quella del primo capitolo di *Das glückliche Tal*, restano infatti perlopiù confinate nel perimetro intimo della pagina diaristica; un dato da cui si evince la natura privata (ma al contempo l'urgenza) dell'esercizio, essendo in gioco – sono parole di Ceresa – la possibilità di «rileggere qua e là per orientarsi bene e vedere *tutto* il quadro di A[nnemarie], fuori dagli entusiasmi giovanili¹⁶». Aspetto di non secondario rilievo è inoltre l'intersecarsi di tale laboratorio di traduzione con alcuni coevi cantieri della scrittura ceresiana (quelli de *Il ratto delle Sabine* e del *Tristano*), di cui è indizio anche la collocazione materiale di alcune carte¹⁷. Il dato ha una sua rilevan-

¹⁵ Per la «Ghilda», nel 1946, Ceresa traduce *E la vita continua* di Kristmann Gudmundsson, mentre nel 1947 avvia, non portandola a termine, la traduzione di *Souvenirs de jeunesse* di Romain Rolland (cfr. *ivi*, p. 71). Nel diario, in data 03/10/1947, Ceresa accenna proprio alla sua frustrazione per l'incarico di traduzione da Rolland, giustificandola solo sulla base di necessità economiche («Letto stasera la prima parte [...] di R.R. *Souvenirs de jeunesse*. INSOPPORTABILE. [...]. Fossi libera... finanziariamente, rifiuterei di tradurre questo libro, pesante e odioso certamente nella traduzione più di un romanzo di Kristmann Gudmund[s]son. [...]. Naturalmente, con R. Rolland, la Ghilda farà un affare» (ALICE CERESA, pagine inedite di diario [1947], cit., f. 43r).

¹⁶ *Ivi*, f. 24r (con data 11/08/1947).

¹⁷ La traduzione del primo capitolo di *Das glückliche Tal*, come si è visto, è ubicata in un convoluto relativo al *Ratto delle Sabine*. Il diario stesso è inoltre intimamente legato al processo compositivo dei menzionati cantieri; funge infatti da spazio di riflessione e bilancio sui lavori al *Ratto*, in quel momento giunto a una prima stesura integrale (ma destinato a essere ripreso), così come sul progetto del *Tristano*. I cantieri corrono in effetti paralleli tra il 1945 e il 1947, ma l'elaborazione del *Ratto* si protrarrà poi fino alla prima metà degli anni Cinquanta (cfr. MONIKA SCHÜPBACH, *Die junge Alice zwischen Schule, literarischen Texten und journalistischen*

za nella misura in cui in entrambi questi progetti dalla gestazione assai tormentata continua a proiettarsi l'ombra di Schwarzenbach. Se il primo racconto ceresiano andato a stampa, ovvero *Gli Altri*, avrebbe dovuto recare in apertura una dedica alla scrittrice zurighese, sembra che Ceresa abbia progettato a inizio anni Cinquanta di dedicarle il *Ratto delle Sabine*¹⁸ e che, al contempo, lo stesso *Tristano*, perlomeno in una certa fase della sua elaborazione, sia stato concepito come una sorta di trasposizione narrativa della vicenda umana di Annemarie Schwarzenbach¹⁹.

III.

In questo rinnovato confronto con la prosa della scrittrice zurighese, di cui rimane traccia nel diario del 1947, è la *Lyrische Novelle* una delle opere che Ceresa predilige e cita con più frequenza. Il corpo a corpo con la pagina di Schwarzenbach comporta anche in

Projekte, in «Quarto», 49, 2021, pp. 21-33; 27; MARIA GIULIA MANCUSO PRIZZITANO, «Sulla terra dell'irregolarità»: viaggio intorno ai “vent'anni” de «La figlia prodiga», in «altrelettere», 13, 2024, pp. 51-71; 54, doi: 10.5903/al_uzh-90).

¹⁸ Ceresa annota nell'aprile del 1953 la seguente dedica in un'agenda: «Questo libro è dedicato alla memoria di A[nnemarie] C[larac]-S[chwarzenbach] che perse la vita all'età di 33 anni in quello che per la cronaca fu un incidente, per gli amici un suicidio, ma per lei stessa solamente una messa a morte» (ASL-A-4-b/3). L'ipotesi, avanzata da Schüpbach, è che il libro in questione sia proprio il *Ratto delle Sabine*. Una dedica pressoché identica (salvo la sostituzione della formula «messa a morte» con il termine «assassinio») è stata inoltre reperita in un dattiloscritto di *La figlia prodiga*, su un foglio sciolto senza data (ASL-A-I-a/3-10; cfr. MONIKA SCHÜPBACH, *L'assoluta necessità di scrivere*, cit., p. 59, n. 40).

¹⁹ Cfr. ivi, pp. 69-70. Anche in questo progetto, risalente al periodo 1944-1947, è in effetti riscontrabile l'agire di una “funzione Schwarzenbach”, con peraltro rilevanti implicazioni circa il tema dell'omosessualità. Ceresa esplicita, infatti, nel *Giornale del Tristano*: «[...] sarà dunque più precisamente la “storia di Tristano” che scriverò – è la storia di Annemarie e dell'amore impossibile per nero e bianco con filtro – in un senso la tragedia del “perverso” (amore stesso sesso)» (*Giornale del Tristano*, 20-21/06/1944, ASL-CA-4-b/1).

questo caso l'esercizio della sua resa italiana. Nel diario sono identificabili due frammenti di traduzione dai capitoli III e IX del romanzo, che narra la vicenda amorosa – sullo sfondo di una Berlino in decadenza, preludio all'imminente tragedia nazista – tra un giovane aspirante diplomatico e Sibylle, una cantante di varietà. Come è stato rilevato, «*Schwarzenbach's novella can be read as a lesbian writer's camouflage during repressing time*²⁰». La stessa Schwarzenbach, nel 1933, ha ammesso di aver optato per un camuffamento «maschile» della figura protagonista, rinunciando all'esplicita rappresentazione di una vicenda amorosa *queer* («L'eroe ventenne non è un eroe, non è un giovane, ma una ragazza – questo avrebbe dovuto essere manifestato per rendere più umano, più corretto, più credibile il pericolo della confusione e della faticosa presa di coscienza²¹»). La prosa della *Lyrische Novelle* si caratterizza per una «*ambiguity and [...] gender-transgressing nature*²²». L'opera è stata portata a esempio di ciò che Heinrich Detering ha definito la «produttività letteraria del proibito²³», partecipando a quella tradizione di testi che – grazie a un'ambiguità calcolata, aggirando il

20 MARIA KATHARINA WIEDLACK, *Transgressing Genders: A Queer Reading of German Literature. Judith Hermann's «Sonja» and Annemarie Schwarzenbach's «Lyric Novella»*, in *Queering Paradigms*, a cura di Burkhard Scherer, Peter Lang, pp. 315-328: 325. Si veda inoltre MADELEINE MARTI, *Hinterlegte Botschaften: die Darstellung lesbischer Frauen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Stoccarda, M&P, 1991, pp. 319 sgg.

21 «Der zwanzigjährige Held ist kein Held, kein Jüngling, sondern ein Mädchen – das hätte man eingestehen müssen, um die Gefährlichkeit der Verwirrung und die mühsame Erkenntnis menschlicher, richtiger, glaubhafter zu machen»; così Schwarzenbach scrive al francesista e traduttore svizzero Charly Clerc (passo qui citato da ROGER PERRET, *Nachwort*, in ANNEMARIE SCHWARZENBACH, *Lyrische Novelle*, cit., p. 100, edizione tardo-novecentesca posseduta da Ceresia).

22 MARIA KATHARINA WIEDLACK, *Transgressing Genders*, cit., p. 320.

23 Cfr. HEINRICH DETERING, *Das offene Geheimnis: Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*, Göttingen, Wallstein-Verl., 1994, pp. 9 sgg. Questo studio si concentra sull'analisi della rappresentazione dell'omosessualità maschile; non manca comunque un diretto riferimento anche a *Lyrische Novelle*, cfr. *ivi*, p. 32.

divieto – rappresentano uno dei tabù più duraturi della storia letteraria moderna: l'amore omosessuale.

Non è dato sapere quanto Ceresa nella sua esperienza di lettrici, nei tardi anni Quaranta, sia giunta a rilevare tale ambiguità e ad attivare questa interpretazione di *Lyrische Novelle*. Nella pagina del diario risalente al 10 agosto 1947 annuncia il già citato proposito di «vedere *tutto* il quadro di A[nnemarie]» e fa seguire proprio la traduzione di alcuni frammenti da quest'opera. L'esercizio di resa italiana si concentra tra l'altro su un lacerto del capitolo IX del romanzo, dove la voce narrante si addentra in un monologo intorno al sofferto amore per Sybille: «Ma che cosa dovrebbe unirci! Queste lunghe sere, queste lunghe notti, questo commiato davanti alla sua porta nella luce grigiastra dell'alba, queste solitudini senza fine...²⁴».

In contiguità a questo passo, è collocata una traduzione di parte del capitolo III, nel quale prevale una riflessione sul sentimento di estraneità del protagonista rispetto agli «altri» (titolo che Ceresa aveva scelto per uno dei suoi primi racconti, edito nel 1943) e sul suo sentimento di solitudine e di isolamento:

Un tempo avevo il costante bisogno di spiegarmi agli altri, per poter vivere in pace e comprensione con tutti. Eppure odiavo le chiacchiere, il parlare. Non so però se le odiavo perché continuavo a soggiacere loro, o perché vedevo quanto infruttuosi e inutili siano i tentativi che si fanno per farsi comprendere, perfino con gli amici più intimi.

Dico «un tempo» e intendo con ciò il tempo di tre mesi fa. Mi sono sempre difeso contro ogni limitazione esteriore (fosse anche solo di tempo), perché detesto ogni forma di disciplina imposta. Ora devo abituarmi (alla libertà) al libero arbitrio ed è come se fossi diventato adulto in una sola notte. In quella avrei potuto vedere Sibilla al Walltheater, avevo la scelta. Ma sono poi partito. E prima di quella notte non avrei resistito qui nemmeno un giorno. Non sapevo nulla dello «stare soli». Ora sopporto perfino il pensiero di sapermi misconosciuto dai miei amici. Finora, effettivamente, il mio unico

²⁴ ALICE CERESA, pagine inedite di diario [1947], cit., f. 24v. Nella trascrizione di questa e altre traduzioni, si è offerta a testo, senza segnalazione di eventuali varianti o passi cassati, la lezione finale.

desiderio era stato quello di assicurarmi la loro benevolenza, e a questo scopo usavo tutta la mia bontà o comprensione. E ben altro ancora.

Ma questo è ormai finito. Chissà che cosa ne risulterà²⁵.

Queste traduzioni testimoniano un approfondito confronto di Ceresa con *Lyrische Novelle*, un archetipo letterario di cui si dovrà tener conto anche nello studio dei coevi cantieri ceresiani. Più tangenze si profilano, infatti, tra questi ultimi e il romanzo di Schwarzenbach edito nel 1933. Sybille e Sabina: due nomi legati non solo da similarità foniche. Entrambi oggetti d'amore, il personaggio di Sybille è una cantante di varietà, attraente e inavvicinabile, mentre la ceresiana Sabina è «molto bella e di professione dubbia, qualcosa fra l'attrice e la mondana» nel *Ratto delle Sabine* (e in un capitolo dato alle stampe di questo progetto narrativo, mai giunto a compimento, *Sabina e il fantasma*²⁶). Ma soprattutto: anche Ceresa, come Schwarzenbach, si confronterà nel *Ratto* (e nel *Tristano*) con il tabù di rappresentare una vicenda amorosa lesbica²⁷, in un tormentato processo compositivo che – per la scrittrice italo-svizzera – avrà come epilogo l'abbandono di tali progetti e la rinuncia di un approdo alla loro pubblicazione.

²⁵ Ivi, ff. 24r-v. Per un'analisi di alcune convergenze tematiche, con attenzione a questi centrali motivi (la solitudine e il senso di estraneità), tra *Lyrische Novelle* e la narrativa della giovane Ceresa, cfr. FRANCESCA RODESINO, *Alice Ceresa surreale e sperimentale*, cit., pp. 107-110.

²⁶ Cfr. ALICE CERESA, *Sabina e il fantasma*, in «Botteghe oscure», IX, 1952, pp. 394-404. La citazione sopra riportata è tratta da *Il Ratto delle Sabine*, ASL-A-I-b/4-7, f. 7.

²⁷ Sulla tormentata vicenda del *Ratto*, rivelatore è il seguente appunto ceresiano: «Quanto al *Ratto delle Sabine*, forse non è il caso che lo riprenda, per questa ragione: che è una storia di lesbiche», EAD., pagine inedite di diario, 08/05/1951 (ASL-A-4-a/4), passo segnalato in MONIKA SCHÜPBACH, *L'assoluta necessità di scrivere*, cit., p. 128. Quanto al *Tristano*, si veda la nota n. 19 nel presente saggio. In questi e altri cantieri, Ceresa sperimenta diverse soluzioni narrative, tra cui quella – percorsa pure da Schwarzenbach nel 1933 – di un *camouflage* della figura/voce narrante lesbica «dietro maschere maschili» (per questa e altre possibili strategie cfr. MADELEINE MARTI, *Hinterlegte Botschaften*, cit., pp. 318-319).

IV.

L'interesse di Ceresa non si circoscrive soltanto alle opere narrative di Schwarzenbach. Nel diario del 1947 figurano anche due diverse versioni di traduzione di una sezione della serie poetica *Kongo-Ufer* (*Rive del Congo*). Scritto da Schwarzenbach nel 1941 in Africa, a Léopoldville, il ciclo si distingue per un lirismo acceso e visionario, ad alta temperatura metaforica, intriso da un simbolismo e da immagini di impronta biblico-religiosa tipici della tarda produzione letteraria della zurighese²⁸. Ceresa aveva avuto accesso al testo in questione (il IV) grazie a una pubblicazione in rivista: le cinque strofe erano uscite postume sulla rivista svizzera «Annabelle» nel gennaio 1943, a ridosso della morte di Schwarzenbach, in un breve contributo in cui si commemorava l'autrice presentando l'inquieto lirismo e la diffusa religiosità di quei versi come una sorta di presagio della sua imminente scomparsa²⁹.

La versione di questo testo poetico apre, il 7 agosto 1947, la sequenza di esercizi di traduzione su Schwarzenbach. Quel giorno Ceresa annota nel diario un primo abbozzo del testo in versi (chiuso dalla dicitura «Tradotto dalle ultime carte di Annemarie³⁰»). Fa seguito la resa italiana di un breve frammento del capitolo IV di *Das glückliche Tal*, a cui succede una seconda redazione integrale della poesia IV di *Kongo-Ufer*. Risale invece al giorno successivo

²⁸ Cfr. ANNEMARIE SCHWARZENBACH, *Afrikanische Schriften. Reportagen – Lyrik – Autobiographisches. Mit dem Erstdruck von «Marc»*, hrsg. von Sofie Decock, Walter Fähnders, Uta Schaffers, Zurigo, Chronos Verlag, 2012, pp. 322-324.

²⁹ Cfr. EAD., [*Kongo-Ufer*, IV], in «Annabelle», VI, 59, 01/1943, pp. 10-11. Oltre alla poesia (in quella sede anepigrafa), figuravano una foto della scrittrice e un breve testo di introduzione ai versi, presentati come provenienti da un manoscritto che si trovava «unter den vielen engbeschriebenen Blättern, die den Nachlass der am 15. November 1942 verstorbenen Annemarie Clarac-Schwarzenbach bilden» (ivi, p. 10).

³⁰ ALICE CERESA, pagine inedite di diario [1947], cit., f. 19r.

l'intera traduzione del v capitolo del romanzo e di un rapidissimo scorcio del vi (la sola frase incipitaria).

È quindi la rilettura e la riduzione dei versi-testamento di *Kongo-Ufer* – «le ultime carte di Annemarie» – ad innescare, in una sorta di reazione a catena, il riattraversamento rapsodico di vari passi testuali dell'opera di Schwarzenbach, e in particolare di *Das glückliche Tal*, in pagine diaristiche in cui la poesia “congolese” sembra entrare in cortocircuito, secondo una logica associativa, con il romanzo “persiano”³¹. È un dato che non sorprende, dato che in *Kongo-Ufer* si ritrova, con accentuata carica lirico-visionaria, l'immaginario di *Das glückliche Tal* che tanto aveva affascinato Ceresa, data la presenza di palesi corrispondenze tra poesia e ro-

31 Si riporta qui la trascrizione della seconda (e più tarda) redazione della traduzione di *Kongo-Ufer* presente nel diario (ivi, ff. 19v-20r): «Odo di nuovo, ora, il silenzio, | ed è come se un angelo levasse | tacendo la mano. A che, angelo, | ti riconobbi un tempo? | Dicono che s'impari fra stranieri, | ma io ho solo paura, | e gli occhi mi bruciano; | ed è come se ogni mio passo fosse | gettato via, inutile, il respiro | mi fa male, le mani | si incrociano, e si tendono | di nuovo e si abbandonano | senza vita – | non so dove volgermi. La pena | è così grande. || Le ore passano, dapprima volevo | lamentarmi, da tanti giorni | mi mandano intorno, ed ho solo | una vita. | Voglio darla via, consumarla | rapidamente in un battito; | eppure ho visto le fiamme | ed i sacrificii [sic], ho udito suoni | spegnere, come una sofferenza improvvisa | ogni pensiero, | e ricordi attraversano talvolta, | come possenti fiumi | il paesaggio. | Cento volte la mia anima ha amato la morte, | che le è negata. || Quale febbre nutre sempre di nuovo | il mio orgoglio in questa disfatta, | che amore posso offrire io a questo cielo | pallido, a questa luna troppo misera, | e al disco di fuoco che con il nome | del carro divino e dell'eterna ruota | lentamente si solleverà, domani. || [f. 20r] Forse dovrei coricarmi sul suolo come i dannati | che in catene attendono il canto del gallo, | forse avrei dovuto imparare | che le fiamme moventi dell'orizzonte | servono a proteggerci, e che basta | un tetto sul capo del diseredato | che un tempo, quand'era bambino, | teneva nelle mani | la quieta colomba. | Oh dolcezza! || Ma so bene che le strade si tendono nel buio | come ponti sospesi sul vuoto, | e che basta muovere sempre solo | il prossimo passo sui campi deserti. | Non so più che fare, e in questa stupida | desolazione mi pento e mi | pento ancora, mi volgo avanti | ed apro grandi gli occhi | bruciati dalla polvere. | Ecco la luce, bianca ed intatta. | Ecco la corrente, larga ed eterna, | stelle ruotano e si fermano là, | sopra la mia valle, dove i camosci | riposano ed i ghiacciai indietreggiano | nelle sponde dei laghi addormentati, | dove rientri in pace | il figlio degli uomini, amen».

manzo sia sul piano tematico (la condizione di straniero, la malattia, l'allucinazione, la morte, il viaggio) che di immagini puntuali (la *valle*, la *strada*, ma soprattutto la figura chiave dell'*angelo*, su cui si chiude l'ultimo capitolo del romanzo della zurighese e si apre la poesia). Il diario certifica insomma il protrarsi dell'interesse di Ceresa verso una grammatica tematica e simbolica che, come precedenti studi hanno già ricostruito, aveva esercitato un ruolo cruciale nell'innescare e plasmare i suoi primi tentativi di scrittura, e invita inoltre a tenere presenti i versi di *Kongo-Ufer* come ulteriore possibile intertesto per alcuni luoghi dei suoi scritti giovanili. Si pensi, ad esempio, alla vicinanza tra alcuni versi della poesia («e gli occhi mi bruciano; | [...] il respiro | mi fa male, *le mani* | si incrociano, e si tendono | di nuovo e *si abbandonano* | *senza vita*³²») e alcuni passi di *Gli altri* («E nei miei occhi la tristezza si faceva più stanca, e *le mie mani* [...] erano *prive di forza*, e *nessuna vita* pulsava in esse, e non le riconoscevo³³»).

Anche nella scelta di passi di *Das glückliche Tal*, il *focus* di Ceresa si orienta su una specifica parte del libro. Il punto di partenza nella sequenza di passi tradotti dal romanzo è la chiusa del capitolo IV,

³² Ivi, f. 19r.

³³ EAD., *Gli altri*, in «Svizzera italiana. Rivista mensile di cultura», III, 18-19, 1943, pp. 242-249: 249 [2ª parte]. Si noti che per quanto la traduzione del 1947 sia più tarda, è più che verosimile che al momento della stesura di *Gli altri* Ceresa avesse avuto già accesso, sulle pagine di «Annabelle» del gennaio 1943, ai versi di Schwarzenbach. Sull'influenza esercitata da Schwarzenbach su Ceresa, cfr. il cap. *Annemarie Schwarzenbach: viaggi, sogni e allucinazioni*, in FRANCESCA RODESINO, *Alice Ceresa surreale e sperimentale*, cit., pp. 83-117, dove sono rilevate numerose tangenze sul piano dei temi, delle atmosfere e del registro tra i giovanili *Gli altri*, *Fondo di me* e *Il ratto delle Sabine* e le opere della zurighese. È peraltro significativo come buona parte dell'attenzione di Ceresa al momento della traduzione di *Das glückliche Tal* si focalizzi proprio sulla resa dell'aspetto atmosferico; il 12 agosto la scrittrice tracciava un primo bilancio sul lavoro in corso: «Tradotto un poco dal libro di A. [...] Lingua e stile molto difficili – dovrò riprendere tutta la traduzione poi e renderla *fluida e lirica*. *Molto attenzione sull'atmosfera!* Non dubito che sia un buon esercizio» (ALICE CERESA, pagine inedite di diario [1947], cit., f. 26r, il corsivo è nostro).

in cui la voce narrante – una figura maschile che, come noto, funge da maschera per restituire una vicenda di carattere fortemente autobiografico legata a un viaggio della stessa Schwarzenbach in Persia – è perseguitata da sensi di colpa e dalle paure per il percorso intrapreso, così come dal timore di non poter più far ritorno a casa:

Ah, era una buona vita, in un paese benedetto... Perché mi appaio ora come un vigliacco, un disertore, un truffatore? – Io, che pure devo riconoscere d'avere la nostalgia di rive familiari, colline, campanili –, io che sulla porta straniero ho chiesto che mi facessero entrare –, io, l'ospite nel lume della lampada! Che sarà di me? –

Mi pentirò un giorno? E non potrò più tornare indietro?

Non riuscirò più a trovare, un giorno, la via del ritorno (di casa)?

Troppo tardi! – Mio dio, mi pentirò troppo tardi...³⁴.

Nel capitolo v – interamente tradotto da Ceresa – in una sorta di convulso e allucinato monologo, il protagonista denuncia inoltre la persecuzione subita, o che subirà, a causa della sua scelta eversiva, immaginandosi addirittura sotto processo in quanto dissipatore e sperperatore del proprio patrimonio culturale e della propria esistenza (con implicito riferimento proprio alla parabola del figliol prodigo, nominato esplicitamente nel capitolo iv di *Das glückliche Tal*, anche se in un passo che non viene tradotto da Ceresa). Si vedano alcuni scampoli della traduzione ceresiana:

Si sono anche levate delle accuse contro di me, per diserzione, vagabondaggio e dissoluzione³⁵.

Ho ancora nelle orecchie il rombo delle vostre parole: «Fuorilegge, vita buttata via, morte inutile –, disprezza la felicità, vagabondo, mai osservato i digiuni, mai letto le tavole delle proibizioni [...]»³⁶.

³⁴ Ivi, f. 19r.

³⁵ Ivi, f. 20v.

³⁶ Ivi, f. 22v.

Del successivo capitolo VI, Ceresa si limita invece a tradurre una singola frase, ovvero il brevissimo (ma significativo) attacco, dove, a dispetto dei timori espressi, il protagonista sancisce momentaneamente la volontà di proseguire e convalidare il suo *modus vivendi*: «E così, me ne vado, (parto)³⁷ –». Nella costellazione di passi testuali di *Das glückliche Tal* scelti e riattraversati nel 1947, vari anni prima della redazione e della stesura di *La figlia prodiga*, si riscontra quindi la tendenza di Ceresa a indugiare proprio su quei luoghi del romanzo in cui Schwarzenbach, ricorrendo a una maschera maschile, presentava la sua come una vicenda di tragica e imperdonata prodigalità. La drammatica storia di una figura che, scriveva altrove Ceresa, «perse la vita all'età di 33 anni in quello che per la cronaca fu un incidente, per gli amici un suicidio, ma per lei stessa *solamente una messa a morte*³⁸».

A profilarsi sono quindi l'effettiva lunga durata e i diversi piani d'incidenza di quella che abbiamo definito una “funzione Schwarzenbach”, la quale, dopo le prime letture negli anni Trenta, si delinea sul primo scorcio dei Quaranta, grazie anche all'attività traduttiva, e perdura nel corso dell'intera traiettoria ceresiana.

Riassunto Il saggio sottopone a nuovo esame la funzione di modello che per Alice Ceresa hanno esercitato l'opera e la figura della scrittrice svizzera Annemarie Schwarzenbach (1908-1942). L'indagine si estende anche al campo dall'attività traduttiva, con studio delle traduzioni frammentarie inedite che Ceresa ha compiuto di diverse opere di Schwarzenbach (*Das glückliche Tal*, *Lyrische Novelle*, *Kongo-Ufer*). Nel complesso, è proposta un'analisi articolata di quella che si è definita la “funzione Schwarzenbach”. Questa agisce fin dalla formazione di Ceresa, nel suo primo avvicinamento negli anni Trenta e Quaranta alla scrittura (letteraria e

³⁷ Ivi, f. 23v.

³⁸ ASL-A-4-b/3. Che possa avere agito una “funzione Schwarzenbach” dietro all'utilizzo ceresiano della parabola evangelica è stato ipotizzato da Rodesino, la quale ha sottolineato la presenza di tale tema in *Das glückliche Tal* (cfr. FRANCESCA RODESINO, *Alice Ceresa surreale e sperimentale*, cit., pp. 110-115), facendo peraltro riferimento a vari dei passi testuali su cui, come abbiamo potuto documentare, Ceresa tendeva effettivamente a soffermarsi. Le traduzioni diaristiche qui repertorate rafforzano pertanto la validità dell'ipotesi.

giornalistica) e nel primo delinearsi della sua *authorship*. Continua poi ad esercitarsi lungo tutto l'arco della traiettoria umana e intellettuale di Ceresa, dove Schwarzenbach assume la rilevante funzione di archetipo, attivo su più livelli (modello letterario ma anche rilevante antecedente di una non celata identità *queer*).

Parole chiave Alice Ceresa, Annemarie Schwarzenbach, traduzione, *authorship*

Abstract This essay re-examines the model function that the œuvre and figure of the Swiss writer Annemarie Schwarzenbach (1908-1942) exercised for Alice Ceresa. The investigation also extends to the field of translation, analyzing Ceresa's unpublished, fragmentary translations of several works by Schwarzenbach (*Das glückliche Tal*, *Lyrische Novelle*, *Kongo-Ufer*). Overall, the study analyses what has been termed the "Schwarzenbach function". This function emerges since Ceresa's formative years, in the period of her initial engagement with writing (both literary and journalistic) in the 1930s and 1940s, and of the early development of her authorship. It continues to manifest throughout Ceresa's life and intellectual trajectory, where Schwarzenbach assumes the significant role of an archetype, operating on multiple levels – not only as a literary model but also as a crucial precursor to a distinctly queer identity.

Keywords Alice Ceresa, Annemarie Schwarzenbach, Translation, Authorship