

Alice Ceresa, tradotta e traduttrice

a cura di

Tania Collani e Tatiana Crivelli



Società  Editrice Fiorentina

LITTERA HELVETICA

Alice Ceresa,
tradotta e traduttrice

a cura di

Tania Collani e Tatiana Crivelli

prefazione di

Laura Fortini

Volume pubblicato con il contributo dell'ILLE (UR 4363 - Institut de recherche en langues et littératures européennes), dell'APEFS (Association pour la promotion d'échanges et d'études franco-suisse), du DUEH (Diplôme universitaire d'études helvétiques) et du Master Erasmus Mundus CLE (Cultures littéraires européennes)

La pubblicazione in Open Access è stata realizzata con il sostegno finanziario della Universitätsbibliothek Zürich

© 2025 Società Editrice Fiorentina, per la presente edizione

© 2025 The Authors, per i testi

via Aretina, 298 - 50136 Firenze

tel. 055 5532924

info@sefeditrice.it

www.edu.sefeditrice.it

ISBN 978-88-6032-820-5

E-ISBN 978-88-6032-821-2

DOI 10.35948/SEF/978-88-6032-821-2



La Collana è pubblicata ad Accesso Aperto con licenza Creative Commons
Licence CC-BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

Progetto grafico e impaginazione

Francesco Sensoli

Copertina

Francesco Sensoli

Font

Mvb Verdigris Pro

Mvb Solitaire Pro

(designed by Mark van Bronkhorst)

Indice

- 7 Laura Fortini
Prefazione
- 13 Tania Collani e Tatiana Crivelli
Introduzione
- I. «... io non sono italiana né francese né niente.
Ben piuttosto, appunto, svizzera»
- 23 Tania Collani
Il "mistilinguismo" di Alice Ceresa: le lingue e l'identità
- 45 Paola De Piante Vicin
Alice Ceresa traduttrice: interprete e promotrice culturale
- 63 Marie Glassl
*Alice Ceresa: Das (r)evolutionäre Ich.
Schreiben zwischen Metamorphose und Übersetzung*
- 81 Annetta Ganzoni
*L'indole rocciosa e il mare.
I primi passi di Bambine in ambito pluriculturale*

II. «Un italiano aureolato di tedesco»

- 101 Tatiana Crivelli
«Come si allevano schiave». Ceresa traduttrice di Helga Goetze
- 119 Marilina Ciaco
Ceresa, Canetti, Kafka. Soggetto e potere in L'altro processo
- 149 Giovanna Cordibella, Alessandro Moro
Ceresa traduttrice e la "funzione Schwarzenbach"
- 167 Nicolas S. Straehl
*La mia battaglia: fascismo e schizofrenia.
La traduzione di Alice Ceresa come esorcismo*

III. «Scrivere in italiano con una mentalità non italiana.
Probabilmente l'America è il mio paese»

- 191 Martina Della Casa
*Alice Ceresa e l'universo anglofono.
Da lettrice a traduttrice: percorsi di una «staunch feminist»*
- 211 Eleonora Norcini
Traduzioni illeggibili? Alice Ceresa in lingua francese
- 231 Velia Ferracini
Bambine: écrire pour déconstruire, traduire pour élargir
- 261 *Indice dei nomi*

Laura Fortini

Prefazione

Una delle più belle immagini di Alice Ceresa si ha nella nota intervista video di Eros Belinelli per la Radio Svizzera Italiana dopo il premio Viareggio a *La figlia prodiga* nel 1967: sobria, scabra ed essenziale, con l'eterna sigaretta tra le mani, alla domanda se la sua emigrazione in Italia, dove viveva stabilmente a Roma dagli anni Cinquanta, fosse avvenuta per necessità o per scelta, la scrittrice risponde sorridendo che lo aveva fatto per scelta, per la letteratura. E aggiunge: una scelta culturale, perché ho sempre scritto in italiano. Che infatti è la lingua d'elezione di tutte le sue opere, a lungo meditate e riflettute: dopo il successo editoriale della sua opera prima, nel 1979 la pubblicazione in rivista del racconto lungo *La morte del padre*, e poi *Bambine* nel 1990. Il tempo lungo della scrittura di Alice Ceresa è lo stesso di molte altre scrittrici che hanno fatto della letteratura esercizio finissimo, del tutto scevro dalla mondanità culturale del tempo in cui si collocano, pure se in modi assai diversi tra loro. Così è per Elsa Morante come per Goliarda Sapienza, per Amelia Rosselli come per Patrizia Cavalli: eccentriche, apparentemente ai margini del dibattito culturale, in realtà talmente grandi nel concentrarsi sulla propria scrittura che vi è da chiedersi se non fossero loro, invece, al centro di quanto conta davvero per la letteratura, ovvero scrivere senza mai chiedere a sé e ad essa nulla di meno grande di quanto meriti.

Il che non ha significato, affatto, isolamento e solitudine, ma reti di rapporti e relazioni che nel caso di Alice Ceresa stanno progressivamente venendo alla luce grazie a studi a ciò dedicati, di cui questo volume costituisce contributo.

Dal 2015, infatti, data in cui la Società Italiana delle Letterate ha dedicato un incontro alla Casa internazionale delle donne di Roma alle parole prodighe di Alice Ceresa, tra le sue prime socie a iscriversi nel 1996 – e da cui ha avuto origine *l'Abbecedario della differenza* che costituisce il primo omaggio in volume ad Alice Ceresa a più voci (nottetempo, 2020) –, molte sono state le occasioni di approfondimento e confronto in relazione a una scrittrice che fino a un decennio fa era ignota sovente anche agli studiosi della letteratura italiana contemporanea. Complice il suo leggendario riserbo, di cui ha scritto Patrizia Zappa Mulas, e insieme la difficoltà da parte della critica di collocazione di opere che oggi leggiamo grazie alla critica letteraria femminista nella loro qualità potente di decostruzione del sistema simbolico patriarcale, a partire dalla straordinaria invenzione della figlia prodiga, differente da tutto il mondo che la circonda.

Se infatti era noto da tempo il carteggio tra Maria Corti e la scrittrice a proposito di *La figlia prodiga*, oggetto di una coraggiosa recensione di Corti che affrontava un testo in netto anticipo con il proprio tempo con tutti i problemi di contestualizzazione che ciò poneva, e così i rapporti con Vittorini, il Gruppo 63, Manganelli, Calvino, Celati e molti altri che l'apprezzarono e sostennero, meno è stato indagato quell'essere “tra” le lingue e le culture della notevole attività di Ceresa soprattutto negli anni Cinquanta del secolo scorso, che si rivelano essere fucina e laboratorio fondamentale per la sua scrittura nei successivi decenni romani. Periodo di interrogazioni che coincide con le diverse stesure della sua opera prima, necessario anche per congedarsi da interrogativi e dubbi sulla propria collocazione culturale e sulle coordinate di riferimento appartenenti a quell'atlante composto di più lingue e di più geografie che è l'atlante ceresiano, che va dalla Svizzera

bilingue della sua infanzia alla Francia frequentata assiduamente negli anni Cinquanta, all'inglese degli scambi con il femminismo statunitense. Atlante dinamico non solo in senso cronologico ma anche in termini di posizionamento, perché se per Ceresa, come per Amelia Rosselli, si può affermare che una è stata la lingua in cui ha pensato, molte sono state le lingue in cui ha scritto: l'italiano per le opere letterarie, il tedesco, il francese, l'inglese per le traduzioni, la corrispondenza, i propri appunti e diari, in cui, proprio come Rosselli, fraseggia in diverse lingue, soprattutto negli anni 1950-1951, come ricorda Tania Collani nel suo contributo. E se ancora nel 1985, in occasione di una tavola rotonda a Vienna sul plurilinguismo, Ceresa riflette sullo statuto delle lingue madri nazionali, con la consueta fine ironia osserva come nel suo caso le coabitazioni linguistiche abbiano messo in crisi il sistema "patria": chiaro come sia sotteso ad esso non solo il termine "patriottico" ma anche il termine "patriarcale". Il che significa una messa in discussione della questione identitaria insieme a quel sistema simbolico che le sue opere letterarie hanno contribuito potentemente a decostruire.

Un ruolo fondamentale in questo senso lo hanno svolto le traduzioni cui Alice Ceresa si dedicò dagli anni Quaranta fino a tutti gli anni Novanta del Novecento, che vanno dalla *Heidi* di Johanna Spyri a Elias Canetti, arrivando alle opere di Gerold Späth, che costituiscono attività importante per lo spazio di libertà e di sperimentazione che esse rivelano di essere (Paola De Piante Vicin), grazie anche a quell'opera costante di decolonizzazione del linguaggio, a partire dalla stessa grammatica, cui Ceresa si dedicò costantemente a partire dagli anni Settanta a seguito anche della lettura del *Manifesto di Rivolta femminile* e degli scritti di Carla Lonzi (Marie Glassl). Come dimostra l'impegno posto dalla scrittrice tra il 1973 e il 1974 nel progetto di traduzione in italiano dei testi dell'artista e performer Helga Goetze, poi mai pubblicato, qui ricostruito da Tatiana Crivelli; e le scelte linguistiche compiute in quegli stessi anni nel corso della traduzione del saggio di Elias Ca-

netti su Franz Kafka, in cui la mediazione traduttoria della scrittrice si rivela una sorta di “dialogo tripartito” tra Canetti, Kafka e Ceresa su soggetto e potere (Marilina Ciaco); così come un indubbio ruolo svolge per Ceresa fin da giovanissima quella che Giovanna Cordibella e Alessandro Moro definiscono la “funzione Schwarzenbach”, presente anche nelle traduzioni frammentarie inedite; per arrivare alla inedita traduzione del *Mein Kampf* risalente agli anni Settanta, consapevole e programmatica opera di decostruzione dall’interno del pensiero hitleriano, oltre che esorcismo culturale (Nicolas S. Straehl). Ceresa quindi lettrice e traduttrice di opere molto diverse fra loro, in relazione alle quali risulta costante però nel corso del tempo e dei decenni la consapevolezza della propria differenza, che nell’impegno femminista internazionale, in particolar modo statunitense trova una interlocuzione propositiva e attiva, sia sotto il profilo delle letture che sotto il profilo delle traduzioni (Martina Della Casa).

L’altro importante versante dell’essere “tra” le lingue di Alice Ceresa è costituito dalle traduzioni delle sue opere, a partire da quella francese nel 1993 e tedesca nel 1997 cui è dedicato il contributo di Annetta Ganzoni, mentre quello di Eleonora Norcini pone a confronto le traduzioni di Michèle Causse di *La figlia prodiga* per le edizioni Des Femmes nel 1975 e di *Bambine* a firma di Adrien Pasquali, quest’ultima rivista per una nuova edizione nel 2023, cui si accompagna la traduzione sempre in francese del *Piccolo dizionario dell’inuguaglianza femminile* nel 2025.

In apparenza “metodicamente non metodica” (Velia Ferracini), Alice Ceresa si rivela nei contributi di questo volume coerentemente e programmaticamente tesa a un esercizio continuo di riflessione sul simbolico culturale del proprio tempo: emerge così il ritratto di una scrittrice la cui levatura europea è confermata anche dalla riflessione sulla traduzione delle sue opere in più lingue. Significativo quanto osservato dalla stessa Ceresa in una intervista audio di Raniero Fratini per la trasmissione “Primo Piano” della Radio Svizzera Italiana il 14 ottobre 1999, in occasione

dei festeggiamenti per i 25 anni della collana CH dedicata alla traduzione in tutte le lingue nazionali delle opere di scrittrici e scrittori, resa disponibile dagli archivi RSI per la giornata conclusiva delle celebrazioni del centenario della nascita di Alice Ceresa, che si è svolta a Roma il 1 dicembre 2023, dedicata alle *Contaminazioni Ceresa* (ora in volume digitale sul sito di Iacobelli editore)¹. Rilasciata due anni prima della sua morte nel 2001, nel corso di essa Ceresa afferma che per uno scrittore è terribile vedere un proprio libro tradotto, perché è estremamente straniante la traduzione in lingue a lei note: non è più lo stesso libro, osserva. E aggiunge: se avessi scritto i miei libri in quelle lingue li avrei scritti completamente diversi. Ma ritiene che le traduzioni vanno fatte, però non bisogna chiedere all'autore se ne è contento.

Possiamo quasi sentire il sorriso ironico nella sua voce, riecheggiare in essa il riso della Medusa del famoso e bellissimo saggio di Hélène Cixous che dalle lingue si allarga al sostrato simbolico della letteratura. A quella data Alice Ceresa continuava a limare le voci per il *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza*, pubblicato dopo la sua morte: alla voce *Scrittore. Scrittrice* si osserva come essi, alle prese con un essere così ambiguo come la letteratura, lavorino per così dire "sul nulla": ma di quale magnifico nulla si tratta per Alice Ceresa, capace di scrivere sempre dall'altrove e fare di questo leva potente della propria differenza.

¹ Si ringrazia per il gentile interessamento l'archivio della RSI Radiotelevisione svizzera di lingua, in particolar modo Alessandro Chiara per la paziente ricerca svolta a più riprese: <https://www.rsi.ch/archivi/Collana-ch-traduzione-di-opere-svizzere--2256686.html>.

Tania Collani e Tatiana Crivelli

Introduzione

Questo secondo volume della collana «Littera Helvetica» della Società Editrice Fiorentina (SEF) si inserisce nel contesto di una recente serie di iniziative – accademiche, editoriali e culturali – volte a valorizzare l'opera e il pensiero dell'autrice svizzera Alice Ceresa (Basilea 1923 - Roma 2001). Infatti, a partire dal momento in cui il lascito documentario della scrittrice, acquisito dall'Archivio Svizzero di Letteratura di Berna nel 2003, è stato reso accessibile al pubblico, sono potute nascere edizioni e riedizioni delle opere di Ceresa, traduzioni, analisi critiche e attività culturali a lei ispirate. Ceresa è stata una scrittrice che ha toccato con grande incisività e denunciato con spregiudicatezza i punti dolenti della società patriarcale, concentrando la sua missione di intellettuale sul nodo cruciale della disuguaglianza tra i sessi, facendo sue, ma nel contempo approfondendole e aprendole alle istanze trasversali del *gender*, le rivendicazioni femministe del suo tempo. Questo tipo di riflessione si unisce inoltre alla peculiarità di un'esistenza geograficamente e linguisticamente nomadica, che le avrebbe poi fatto dire di essere «nata già emigrata», rendendola un'autrice di estrema attualità per i tempi movimentati in cui viviamo.

Proprio questa sua dimensione di intellettuale che non si lascia contenere da nessuna frontiera è anche ciò che negli ultimi anni ha fatto convergere i nostri interessi di studiose attive di qua e di là dei confini tra Svizzera, Francia e Italia, declinandosi *in primis* nella

condirezione della tesi di dottorato di Eleonora Norcini sulla ricezione di Alice Ceresa in Francia¹, e poi nella compartecipazione a una serie di eventi universitari ed extrauniversitari con cui si è dato avvio all'indagine del tema della traduzione di e da Ceresa. Se, infatti, anche grazie al recente lavoro di recupero editoriale², l'opera italiana di Ceresa è ormai considerata un imprescindibile tassello nel mosaico letterario dei “narratori delle riserve” (per dirla con quel Gianni Celati che fu del resto grande estimatore della scrittura ceresiana) ed è entrata a far parte dei corsi universitari di letteratura italiana sia in Svizzera sia in Italia, non si può dire lo stesso per quegli elementi della sua scrittura che rimandano agli aspetti del plurilinguismo e della traduzione, rimasti in secondo piano. Eppure si tratta di aspetti rilevanti, che possono essere declinati in molti modi ma che si connettono profondamente anche a questioni di tipo identitario, come ben sa chi cresce nella Svizzera plurilingue: Alice Ceresa nasce nella Svizzera germanofona (a Basilea), da una famiglia italoфона, ma originaria dei Grigioni, il solo cantone svizzero trilingue³; compie degli studi universitari nella Svizzera romanda; lavora come giornalista in lingua tedesca a Zurigo e in lingua italiana in Ticino; vive in giovinezza a Parigi e poi altrove in

1 Cfr. ELEONORA NORCINI, *Alice Ceresa et la France: influences, réception et rapports culturels*, tesi di dottorato, dir. Tania Collani e Tatiana Crivelli, Université de Haute-Alsace e Universität Zürich, 2024.

2 Oggi disponiamo di edizioni recenti e affidabili di vari testi ceresiani, a partire dal postumo *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, a cura di Tatiana Crivelli, Milano, nottetempo 2007 (poi 2020 in edizione ampliata), per arrivare alla ristampa di *La morte del padre*, con un ritratto di Alice di Patrizia Zappa Mulas (Milano, La Tartaruga-La Nave di Teseo, 2022), alla nuova edizione di *La figlia prodiga*, introd. di Laura Fortini (ivi, 2023) e alla recentissima nuova edizione di *Bambine*, a cura di Tatiana Crivelli, Bellinzona, Casagrande, 2025.

3 Cfr. la tesi dottorale di PAOLA DE PIANTE VICIN, *Identità di confine e plurilinguismo: letterature del Grigioni tra il 1945 e il 1990*, tesi di dottorato, dir. Rico Valär e Tatiana Crivelli, Universität Zürich, 2025 (tesi svolta nell'ambito del progetto SNF *Ein Erfahrungsraum – drei Literaturen. Lektüren des Umbruchs in Graubünden nach 1945*, diretto da Rico Valär [Universität Zürich] e Cordula Seger [Institut für Kulturforschung Graubünden]).

Francia, paese dalla cui cultura verrà profondamente influenzata; trascorre infine a Roma gran parte della sua vita adulta, continuando a curare amicizie e sodalizi internazionali. E, anche se in maniera non assidua, frequenterà a lungo l'attività di traduttrice, come attestano, oltre alle pubblicazioni, le carte del suo archivio.

È questa Alice Ceresa svizzera, plurilingue, sovranazionale e internazionale, «tradotta e traduttrice», come abbiamo scritto sinteticamente nel titolo, che abbiamo voluto indagare, per sottolineare la tensione tra diverse aree culturali che scandiscono da un lato l'identità stessa di Ceresa e, dall'altro, le fortune e gli intoppi nella diffusione e ricezione della sua opera all'estero: aspetti di cui questo volume offre un primo e, crediamo, significativo rendiconto. Per descrivere lo stato attuale delle ricerche da cui prendiamo le mosse, e a dimostrazione dell'attualità del tema, dovremo ricordare preliminarmente, sul versante della Ceresa tradotta, gli esperimenti di trasposizione collettiva verso l'inglese, guidati a partire dal 2022 da Alison Grimaldi Donahue nell'ambito del Festival luganese *Bambine*⁴, la nuova traduzione francese di *Bambine*⁵, la prima traduzione in tedesco di *La morte del padre*⁶ e le recentissime traduzioni tedesche e francesi del *Piccolo dizionario* (2025)⁷. Sul versante della Ceresa traduttrice, invece, segnaliamo il convegno milanese curato da Teresa Franco e Roberta Cesana,

4 Cfr. ALLISON DONAHUE GRIMALDI, *Tradurre sempre assieme: metodi, pratica, collaborazione sulle opere di Alice Ceresa*, in «altrelettere», 13, 2024, pp. 136-141, doi: 10.5903/al_uzh-94; GIADA OLIVOTTO e ALLISON DONAHUE GRIMALDI, *Bambine*, in *Grammatiche delle relazioni. Alice Ceresa e Bianca Pomeranzi*, a cura di Laura Fortini, «Quaderni del Centro Documentazione Internazionale Alma Sabatini», 4/5, febbraio 2025, pp. 33-38.

5 ALICE CERESA, *Bambine*, tr. Adrien Pasquali, rivista da Renato Weber, Chêne-Bourg, La Baconnière, 2023.

6 ALICE CERESA, *Der Tod des Vaters*, übersetzt von Marie Glassl, Zürich, Diaphanes, 2024.

7 ALICE CERESA, *Kleines Wörterbuch der weiblichen Ungleichheit*, übersetzt von Sabine Schulz, Zürich, Diaphanes, 2025; ALICE CERESA, *Petit dictionnaire de l'inégalité féminine*, tr. Renato Weber, Chêne-Bourg, La Baconnière, 2025.

Translating Women in Twentieth-Century Literary Cultures (Università degli Studi di Milano, 15-16 maggio 2024), la tesi di dottorato di Mara Travella, *Negli archivi. Editoria e traduzione tra Svizzera e Italia (1940-1950)*⁸, e i resoconti delle ricerche nate da un seminario zurighese su Ceresa del 2023⁹, che hanno dato spazio a interessanti esplorazioni dell'argomento.

Il nostro libro, che siamo orgogliose possa prendere avvio con la prefazione di una profonda conoscitrice dell'opera di Ceresa quale è Laura Fortini, è articolato in tre sezioni, organizzate con titoli-citazioni che riflettono la volontà filologica, ma al tempo stesso vitale, parlata e contraddittoria, di un'autrice dalla produzione e dalla ricezione ostacolata, quando non impedita, dalla propria volontà di non inserirsi mai in sentieri già battuti. La prima citazione, «... non sono italiana né francese né niente. Ben piuttosto, appunto, svizzera¹⁰», è tratta da un diario inedito di Alice Ceresa, del 1951. La seconda citazione, «Un italiano aureolato di tedesco¹¹», è tratta da un intervento di Patrizia Zappa Mulas, scritto in occasione di un libro confidenziale (2004), in memoria di Alice Ceresa, ripreso con il titolo *Ritratto di Alice* nelle edizioni del 2013 e del 2022 di *La morte del padre*. Andando a svelare la problematica della ricezione e della percezione di Ceresa in Italia e all'estero, Zappa Mulas accosta esoticamente l'esempio della scrittrice a quello del germanofono Italo Svevo e crede di rinvenire in lei tracce della germanofonia natale. La terza citazione, «Scri-

8 La tesi, diretta da Tatiana Crivelli (Universität Zürich) e Uberto Motta (Université de Fribourg), è discussa nel giugno 2024 presso l'Università di Zurigo, nasce in seno a un progetto di ricerca finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica, dal titolo *Fabbricare l'Europa. L'Italia, la Svizzera e l'industrializzazione del mercato culturale europeo (1955-1989)*, diretto da Tatiana Crivelli.

9 *Alla scoperta di Alice Ceresa*, in «altrelettere», 13, 2024, pp. 180-236, doi: 10.5903/al_uzh-98.

10 ALICE CERESA, pagine inedite di diario, 26/04/1951, ASL-A-4-a/5.

11 *Alice Ceresa*, a cura di Barbara Fittipaldi, Roma, 2004, p. 43. Volumetto di 86 pagine sprovvisto di ISBN.

vere in italiano con una mentalità non italiana. Probabilmente l'America è il mio paese¹²», è anch'essa tratta da un diario inedito del 1951 e conferma quanto la questione identitaria, legata o no alla questione delle vere radici, sia fondante nel periodo che precede la piena maturità letteraria di Ceresa.

Scrivere in una lingua, del resto, significa iscriversi in storie letterarie e nazionali diverse. Di solito si scrive nella sola lingua che ci appartiene; ma Ceresa rappresenta in questo senso un esempio che anticipa il translinguismo cosmopolita che sempre più caratterizza le nostre società e culture. Ceresa ha provato sulla sua pelle e ha provato nella sua opera cosa sia «nascere già emigrata» e cosa significhi potere o dover scegliere una lingua per far passare il proprio messaggio alla contemporaneità. Non a caso, tra le sue carte sono conservati interventi che riflettono sulla distinzione tra «plurilinguismo» e «mistilinguismo», concetti che Ceresa cerca di riportare alla loro fattualità, prendendo le distanze dall'entusiasmo degli ambienti progressisti che nel trasmettere più lingue ai bambini, fin da piccoli, cominciavano a vedere una grande opportunità. Ancora una volta in anticipo rispetto alla sua epoca, con cui non sembra quasi mai in sincronia, Ceresa afferma invece che quando si ragiona in più lingue si rischia di perdere sicurezza identitaria, con le relative conseguenze. Inoltre, non soltanto Ceresa opta per pubblicare le sue opere maggiori in italiano, ma decide di scrivere in modo sperimentale, ostico, antiprosaiico, andando con ciò a percorrere di fatto una via aperta da Monique Wittig, famosa e sfuggente femminista alsaziana, trasferitasi negli Stati Uniti nel 1976, di cui ricordiamo le sperimentazioni linguistiche e l'impatto, mediatico e al tempo stesso molto intellettualizzato, di libri come *L'Opoponax* (1964), *Les Guérillères* (1969) e *Le Corps lesbien* (1973).

La condanna del parlare più lingue implica anche la comprensione senza filtri di più realtà contemporanee, a cui si accompagna

¹² ALICE CERESA, pagine inedite di diario, cit., 09/05/1951, ASL-A-4-a/5.

la percezione, talvolta veritiera, del provincialismo di certe iniziative locali e nazionali. Questo spiega, ad esempio, la reazione apertamente stizzita di Ceresa di fronte a un'affermazione della celebre studiosa Maria Corti, che reperiva nella *Figlia prodiga* una «sintassi alquanto ciceroniana» e chiedeva: «[...] forse, quella che a un attento lettore italiano appare la sintassi della tradizione latineggiante è per lei un inconsapevole calco della lingua tedesca, che mi pare sia la lingua materna?»¹³. L'assolutamente competente Maria Corti incappa nella tentazione di barbarizzare la svizzera Ceresa e il suo stile convoluto, invocando un «attento lettore italiano», e fornendo dati anagrafici e biografici, falsi: Ceresa le risponde asserendo che «la mia lingua materna è l'italiano» ed elencando con puntiglio le diverse altre lingue che conosce, e aggiunge: «Non so, invece, il latino. Le lingue erano già troppe, non le pare?». La sua risposta rivela la natura di microaggressione razzista della curiosità accademica di Maria Corti, che andava a sommersi alle micro- e macroaggressioni sessiste che Ceresa combatteva ideologicamente e che senz'altro – e giustamente, diremmo oggi – la indisponavano.

Pure se in un quadro di difficile gestione, come quello di un multilinguismo che crea incertezze identitarie e male viene recepito da un mondo ancora poco pronto ad accoglierlo, Ceresa trova modo di mettere a frutto la sua capacità linguistica e culturale di superare i confini: lo fa traducendo. L'elenco delle traduzioni edite, che pubblichiamo in coda a questa introduzione, si apre e si chiude su due opere di autori svizzeri di lingua tedesca e, anche se rappresenta solo una parte del lavoro effettivamente svolto da Ceresa, testimonia di come questa attività accompagni Alice Ceresa almeno dagli anni Quaranta agli anni Novanta, dalla *Heidi* del 1944 al Gerold Späth del 1991. Pur trattandosi per lei di un'attività

¹³ MARIA CORTI, lettera ad Alice Ceresa, 28/03/1967, in STEFANO STOJA, *Piccola storiografia de «La Figlia prodiga. Prima parte»*, in «Studi novecenteschi», XLIII, 91, 2016, pp. 11-47: 39.

ancillare rispetto a quella della creazione letteraria, alla traduzione Ceresa ha dedicato costantemente cura, mettendo a frutto il suo plurilinguismo in progetti destinati principalmente, ma non unicamente, a trasportare opere dal tedesco verso l'italiano, sia per pubblicazioni periodiche (nel lascito dell'autrice, custodito presso l'Archivio Nazionale Svizzero di Berna, sono numerose le tracce di compensi ricevuti per traduzioni, ad es. per *Il Tempo*), sia per diverse case editrici. Traduttrice di letteratura (si vedano nell'elenco editi le opere di Canetti, Spyri e Späth), di poesia (Arp) ma anche di testi su storia dell'arte, politica e società (Knef, Frei, Heissenbüttel, Wenger), Alice Ceresa lascia anche diverse versioni inedite, su alcune delle quali, come su quella particolarmente provocatoria dei versi di Helga Götze, quella inedita di Anne-Marie Schwarzenbach o quella particolarmente importante e scomoda di *La mia battaglia* di Adolf Hitler, si soffermano per la prima volta le pagine di questo nostro volume.

Nel loro insieme, crediamo che queste pagine che parlano di una Ceresa plurilingue in modo plurilingue – abbiamo pensato, infatti, che il modo più rispettoso e coerente, anche se il più difficilmente accessibile, di trattare l'argomento fosse di raccogliere articoli sul tema scritti in varie lingue – offrano una testimonianza efficace della dimensione europea di questa autrice. Crediamo che i saggi che presentiamo vadano efficacemente ad ampliare la prospettiva critica sul lavoro ceresiano, amplifichino felicemente il raggio di ricezione di un'opera che è naturalmente volta a una dimensione pluriculturale e restituiscano, insomma, una ben meritata dimensione europea a un'autrice che, come efficacemente ha scritto Laura Fortini, «grazie alla sua sensibilità, è stata così originale e creativa da travalicare tutti i confini – simbolici, materiali, di genere sia letterario che sessuato – delle patrie lettere¹⁴».

¹⁴ LAURA FORTINI, *La scrittura sperimentale di Alice Ceresa tra Italia ed Europa*, in «altrelettere», 13, 2024, pp. 77-94: 92, doi: 10.5903/al_uzh-91.

Elenco delle traduzioni editte di Alice Ceresa, in ordine cronologico

- JOHANNA SPYRI, *Heidi. Un libro per bambini e per tutti coloro che li amano*, con acquerelli di Martha Pfannenschmid, Zurigo, Servizio figurine Silva, 1944-1946, 2 voll.
- KRISTMANN GUDMUNDSSON, *E la vita continua*, Lugano, Ghilda del Libro, 1946.
- HANS ARP, *Poesie*, musicate da Wladimir Vogel, testo stampato nel programma del concerto XIII Kammersprechchor di Zurigo del 1961.02.02.
- HELMUT HEISSENBÜTTEL e HEINRICH VORMWEG, *Corrispondenza sulla letteratura*, Milano, Longanesi, 1972.
- ELIAS CANETTI, *L'altro processo: le lettere di Kafka a Felice*, Milano, Longanesi, 1973.
- HILDEGARD KNEF, *Grazie di cuore. Dai cabaret di Berlino alle follie di Hollywood*, Milano, Longanesi, 1973.
- GEROLD SPÄTH, *L'incredibile storia di Johann il Buono*, Bellinzona, Casagrande; Milano, Longanesi, 1977.
- DANIEL FREI, *La politica estera svizzera*, Zurigo, Pro Helvetia, 1981.
- BERNHARD WENGER, *Le quattro letterature della Svizzera*, con la collaborazione di Jürg Altweg, Iso Camartin, Claude Jaquillard e Giovanni Orelli, Zurigo, Pro Helvetia, 1985.
- MAX NYFFELER, *Un linguaggio in moneta forte. Le composizioni corali di Hans Werner Henze*, tr. Alice Ceresa, in *Henze*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT musica, 1986, pp. 353-360.
- ROLAND C. MAURER, *Il teatro in Svizzera*, Zurigo, Pro Helvetia, 1987.
- JEAN-PIERRE PASTORI, *Danza e balletto in Svizzera*, Zurigo, Pro Helvetia, 1990.
- GEROLD SPÄTH, *Commedia*, Palermo, Sellerio, 1991.

I.

«... io non sono italiana
né francese né niente.
Ben piuttosto, appunto, svizzera»

Tania Collani

Il “mistilinguismo” di Alice Ceresa: le lingue e l’identità

Nel suo articolo *Nascere già emigrata* (1994), un’Alice Ceresa matura tirava le fila dell’annosa questione del legame tra l’identità e la lingua, questione sulla quale era stata regolarmente sollecitata nel corso della sua vita in quanto svizzera ticinese nata e scolarizzata in cantone germanofono (a Basilea) e che aveva messo radici a Roma, dopo un periodo parigino tra gli anni Quaranta e Cinquanta: «Ho il profondo e ottuso convincimento che le appartenenze (al proprio paese) e gli estraniamenti (in paesi stranieri) siano di natura essenzialmente linguistica¹».

Sebbene gli «estraniamenti» di cui parla Ceresa possano essere solo parzialmente riconducibili ai «paesi stranieri», in quanto il fenomeno migratorio linguistico e infantile della scrittrice si era svolto all’interno della stessa Confederazione elvetica, la questione identitaria e la questione linguistica si mostrano chiaramente come due facce della stessa medaglia nei rari materiali dedicati a questo tema conservati nel Fondo Ceresa, presso gli archivi di Berna².

¹ ALICE CERESA, *Nascere già emigrata*, in «Tuttestorie», 2, 1994, pp. 38-39: 38.

² Quali fonti primarie, il presente articolo si basa essenzialmente sui diari e agende personali di Ceresa (ASL-A-4) concentrati tra il 1945 e il 1952, sulla documentazione inedita relativa al viaggio a Vienna di Ceresa nel 1985 e al suo intervento alla *Tavola rotonda sul plurilinguismo* (ASL-A-5-b/10) e su due contributi pubblicati: *Nascere già emigrata* (ASL-A-5-b/15) e *L’esperimento di essere in due lingue* (ASL-D-2-i/3,

In un mondo contemporaneo sempre più “mistilingue”, frutto di migrazioni intra- e internazionali e di una globalizzazione sempre più manifesta dei mezzi di comunicazione, la riflessione da non-specialista (ma da testimone informata e cosciente) di Alice Ceresa, pare particolarmente significativa. La mancanza di radici linguistiche uniche si traduce in un problema di promiscuità identitaria, come fa notare la scrittrice quando, ancora bambina, nel momento di reintegrazione in ambiente italofono, deve riposizionare il tedesco al rango di una «seconda lingua», per dare spazio all'italiano del suo nuovo contesto geografico-sociale: «Suppongo che ero incappata in un problema di identità³».

Sebbene non si sia interrogata singolarmente ed estesamente sui temi dell'emigrazione, dell'infanzia, del plurilinguismo, della traduzione e non ne abbia fatto dei soggetti letterari a parte intera, Ceresa ha indubbiamente maturato nella sua propria esperienza un pensiero originale, acuto, forse non canonico, ma altrettanto veritiero su questi concetti. Il presente contributo isolerà i tre punti essenziali che scandiscono cronologicamente l'evoluzione del suo approccio: 1) la pratica di quello che oggi i linguisti e glottologi chiamerebbero il *code-switching*, pratica presente nella scrittura di Ceresa, fin dai diari degli anni Quaranta e Cinquanta; 2) l'importanza dell'anno 1985 e la definizione di “mistilinguismo”, che Ceresa matura in vista di un convegno sul plurilinguismo a Vienna; 3) infine gli anni Novanta, con i suoi interventi sullo status del bambino plurilingue: osando ritornare alla sua prima infanzia, Ceresa mette in dubbio il dogma unicamente ottimistico dei bambini-spugna, che “assorbono” tutto. Ceresa si chiede, andando al di là della questione unicamente linguistica, se questo assorbimento comporti unicamente un guadagno, senza perdite.

pubblicazione confidenziale e postuma, in realtà una ripresa dell'articolo precedente posta quasi in forma di intervista da Patrizia Zappa Mulas).

3 ALICE CERESA, *Nascere già emigrata*, cit., p. 39.

Il nomadismo nazionalistico e il *code-switching* (anni Quaranta e Cinquanta)

Le esperienze infantili e giovanili di Ceresa saranno alla base di quel groviglio, al tempo stesso odiato e amato dalla stessa Ceresa, di cosmopolitismo, nomadismo o frastagliamento identitario della scrittrice matura: Svizzera italiana, in cantone germanofono, sposata con un pittore italiano, emigrata a Parigi, con lunghi soggiorni nel Sud della Francia, prima di approdare a Roma, da dove continuerà a corrispondere con il mondo. Questa sfuggevolezza del profilo di Ceresa, che l'autrice stessa ha contribuito ad alimentare, ha fatto l'oggetto di frequenti tentativi di ridimensionamento, soprattutto nei confronti della sua appartenenza identitaria. Ad esempio, in un intervento sulla letteratura della migrazione di lingua italiana, la svizzera Alice Vollenweider rivedicherà le origini elvetiche di Ceresa, cercando di strapparla allo status di «autrice italiana» che le era generalmente attribuito:

Si è talmente assimilata alla cultura italiana che, per la critica, Alice Ceresa è un'autrice italiana la cui origine svizzera viene praticamente ignorata. Eppure non ha mai interrotto i suoi contatti con la Svizzera italiana e passa tuttora parte dell'estate nella casa paterna in val Mesolcina presso Bellinzona. Ha sempre utilizzato d'altronde anche le sue conoscenze di tedesco sia per l'attività editoriale sia per il lavoro di redattrice e traduttrice; per esempio ha tradotto magistralmente in italiano due romanzi dello svizzero-tedesco Gerold Späth⁴.

Si noterà che Vollenweider porta a sostegno della sua tesi di “elveticità” di Ceresa le abitudini filiali-geografico-turistiche della scrittrice (le estati passate nella casa paterna in val Mesolcina), nonché il suo bilinguismo italo-tedesco e la sua dimestichezza

⁴ ALICE VOLLENWEIDER, *Alice Ceresa: scrittrice ticinese a Roma*, in JEAN-JACQUES MARCHAND, *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996, p. 301.

za con il lavoro di redattrice e traduttrice di Gerold Späth⁵ dallo «svizzero-tedesco». Insomma, Vollenweider sembra sottolineare le doti di assimilazione di Ceresa alla cultura italiana e prende le distanze dalla «critica» che, con la sua visione standardizzante e superficiale, la considera come tale. Né Ceresa né Vollenweider hanno avuto modo di leggere il ritratto «estraneo, anfibio, tutto in bilico» che Massimiliano Borelli ha fatto della scrittrice: «mezza svizzera, mezza italiana, mezza italoфона mezza germanoфона, donna omosessuale⁶». Probabilmente Ceresa avrebbe trovato la descrizione caricaturale e semplicistica, tanto quanto gli approcci assimilatori, dai quali ha sempre cercato di fuggire, sia stilisticamente sia per quanto riguarda il senso comune delle cose.

Ma la questione dell'appartenenza nazionale non era completamente chiara neppure alla stessa Ceresa. Il sentimento di inadeguatezza legato a una serie di problematiche connesse (la lingua, le abitudini, l'identità) toccava già la giovane Ceresa quando, nelle pagine del diario di fine aprile 1951, si interrogava sull'opportunità della sua scelta di aver abbandonato la nazionalità svizzera (che avrebbe in seguito recuperato). E si trovano nelle pagine di Alice Ceresa frequenti esitazioni su questo tema: cosa vuol dire essere italiana, svizzera o francese? Si può scegliere una nazionalità per affinità elettive o si nasce in una nazionalità, come si nasce in una famiglia, ereditandone abitudini e devianze?

[...] ho avuto torto a rinnegare la mia nazionalità svizzera; benché una nazionalità non sia importante e non abbia significato in quanto patriottismo e sentimenti e diavolo a quattro romanticismi. È però una questione di appartenenza a certe abitudini di vita sociale. E proprio (e solo) in questo senso io non sono italiana né francese né niente. Ben piuttosto, appunto, svizze-

5 Alice Ceresa traduce due opere di Gerold Späth: *L'incredibile storia di Johann il buono: romanzo* (Bellinzona, Casagrande; Milano Longanesi, 1977) e *Commedia* (Palermo, Sellerio, 1991).

6 MASSIMILIANO BORELLI, *Prose dal dissesto*, Modena, Mucchi editore, 2013, p. 80.

ra. Ed è una cosa di cui non mi vergogno effettivamente affatto, di cui vivo e sono fatta, in realtà; perché dovrei teoricamente negarlo o cambiarlo?⁷

Ceresa è cosciente (almeno in queste pagine) dello «snobismo tragico⁸» dell'italianità o dell'«europeità», così come del «complesso di inferiorità» svizzero e, in particolar modo, del proprio complesso di inferiorità e della propria ansia da prestazione, che impatta direttamente sulla sua capacità di scrivere: «non ho più saputo scrivere, perché rinnegavo me stessa coscientemente e inconscientemente (cioè doppiamente)». Ma si scrive quello che si è e quello che si pensa, oppure si scrive quello che non si è e magari si vorrebbe essere? Questo è un punto che Ceresa (giovane e matura) non riuscirà completamente a risolvere, perché nutrirà sempre un sentimento d'indecisione riguardo alle posture di cosmopolitismo internazionale e radicamento regionale: nei suoi diari si possono leggere pagine in cui la scrittrice soffoca in un ambiente letterario troppo italiano o troppo parigino; ma poi si accorge anche che l'ostentato internazionalismo non è che una retorica di facciata.

Risulta dunque particolarmente pernicioso e artificiale separare le considerazioni prettamente linguistiche di Ceresa da quelle identitarie e di appartenenza nazionale, soprattutto all'interno dei diari, a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta. Ciò era peraltro prevedibile, perché questi sono anche gli anni dei grandi cambiamenti nella vita della scrittrice: il divorzio, il trasloco, la presa di coscienza della propria omosessualità. Nel suo diario, alla data del 9 maggio 1951, si trovano alcune riflessioni intorno al tema che sarà svolto nell'articolo del 1994: *Nascere in un'altra lingua*. Già allora, quando Ceresa parlava di lingua, in realtà intendeva ben altro e zigzagando tra il materiale biografico (procedimento normale della scrittura diaristica), affrontava temi quali i gusti letterari e la mentalità: «Toccato ieri anche il problema della lingua: ma ormai credo che sia ri-

7 ALICE CERESA, pagine inedite di diario, 26/04/1951, ASL-A-4-a/5.

8 *Ibidem*.

soltanto, vivendo in Italia e riprendendo l'italiano come abitudine [...]. I due poli sono l'Italia e l'America per me – una linguisticamente e l'altra sostanzialmente. Questo è chiaro ed è un problema risolto⁹. Ovviamente la lingua non sarà «un problema risolto» nel 1951, così come non lo sarà il suo sentimento di nomadismo nazionale e nazionalistico: in questo brano, Ceresa arriva a esprimere la sua prosimità con una «mentalità» altra, senza legame riconducibile alla sua biografia – perché Ceresa oltre ad essere svizzera, aver abitato in Francia e nel momento della scrittura del diario, in Italia, dovrebbe sentirsi americana? Nella biblioteca del lascito Alice Ceresa presso gli archivi di Berna figurano diversi testi “iconici” dell'ondata americana promossa nell'immediato dopoguerra, da Cesare Pavese e Fernanda Pivano; ma si tratta di edizioni successive al 1951; quindi possiamo supporre, con buona probabilità¹⁰, che questa fascinazione per una certa America venga da una conoscenza diffusa dell'attualità letteraria dell'epoca: «Scrivere in italiano con una mentalità non italiana. Probabilmente l'America è il mio paese¹¹».

Al di là di questa volontà diffusa di alterità identitaria e letteraria, le pagine degli anni Quaranta e Cinquanta dei diari di Ceresa sono una testimonianza patente del cosiddetto *code-switching*. In un recente articolo di sintesi sull'evoluzione di questo concetto, Margaret Deuchar¹² riconduce giustamente a Weinreich¹³, all'ini-

⁹ Ivi, 09/05/1951.

¹⁰ Nella biblioteca ci sono poche opere americane in lingua inglese degli anni Quaranta (CARSON McCULLER, TENNESSEE WILLIAMS, *An Anthology of American Negro Literature* del 1944); ma ci sono poche opere in generale. La constatazione è facilmente giustificabile pensando al problema di conservazione e dei traslochi di quegli anni, nonché alla possibilità e alla volontà di comprare libri nella fase più stabile della vita adulta.

¹¹ ALICE CERESA, pagine inedite di diario, cit., 09/05/1951.

¹² Cfr. MARGARET DEUCHAR, *Code-Switching in Linguistics: A Position Paper*, in «Languages», v, 4, special issue: *Interdisciplinary Perspectives on Code-Switching*, 2020, doi: 10.3390/languages5020022.

¹³ Cfr. URIEL WEINREICH, *Languages in Contact: Findings and Problems*, New York, Linguistic Circle, 1953.

zio degli anni Cinquanta, dunque, la differenza tra *code-switching* (“alternanza di codici” o “commutazione di codici”), *borrowing* (“prestito linguistico”) e *interference* (“interferenza”)¹⁴. Quello che si può senz'altro affermare è che tutte queste problematiche toccano tanto la linguistica, quanto la sociolinguistica e la glottologia, intesa anche come sguardo su più lingue diverse. Quando la linguistica descrive un fenomeno nel quale un parlante (o nel nostro caso una scrivente) alterna due o più lingue, dialetti o varietà linguistiche all'interno di una conversazione, la sociolinguistica o la glottologia vanno a cercare un rapporto con le diverse situazioni sociali o con le altre lingue.

Nel caso di Ceresa si potrebbe parlare di plurilinguismo “funzionale” ispirato dalle sue letture in lingua straniera, per gli esempi tratti dai diari degli anni 1945-47. Nelle paginette sparse di diario e di taccuino conservate nel lascito di Alice Ceresa a Berna comprese tra febbraio e luglio 1945 troviamo, a malapena leggibili, in una scrittura minuscola e fittissima, talvolta in corsivo e talvolta in stampatello, degli esempi di questa costante esitazione e variazione linguistica, culturale e concettuale – dagli appunti di opere lette o viste a teatro («IL CAVALLO DI TROIA e WIR SIND NOCH EINMAL DAVONGEKOMMEN»), agli aforismi che arrivano da lingue altre che l'italiano («DIE DICH BRAUCHEN, SIEHST DU NICHT; DIE DU SIEHST, BRAUCHEN DU DICH NICHT¹⁵»). Negli appunti, il plurilinguismo è particolarmente presente nei momenti in cui la scrittrice legge i libri in lingua. Ad esempio, Ceresa sta sicuramente leggendo i *Conseils à un jeune poète* (1941) di Max Jacob, quando scrive: «Ce qui [nomme?] l'art est l'invention. “La vérité-

¹⁴ La bibliografia sulla questione è molto ampia, sicuramente troppo per i fini di questo articolo. Oltre alle pubblicazioni ormai canoniche di Tullio De Mauro, Luca Serianni e altri celebri linguisti italiani, ricordiamo l'opera di un autore che useremo in seguito, che si è occupato anche specificatamente di “mistilinguismo”: GAETANO BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo* [1987], Roma, Carocci, 2004.

¹⁵ ALICE CERESA, pagine inedite di diario, 25/02/1945, ASL-A-4-a/I.

able invention (création) vient d'une conflagration de pensées ou de sentiments” MAX JACOB¹⁶». Partendo da una citazione del poeta francese, Ceresa fa delle aggiunte direttamente in francese, andando ad appropriarsi dell'affermazione e della lingua, quasi si trattasse di un suo pensiero: l'arte risiede nell'invenzione e interviene persino con una “zeppa”, visto che la parentesi «(*création*)» contenuta tra le virgolette della citazione tratta da Max Jacob non è dell'autore. Un altro esempio interessante di questo dialogo linguisticamente mimetico con le letture in corso, che prevede il ricorso alla riscrittura o alla traduzione, arriva nel mezzo di commenti su varie letture e ricordi di Célia Bertin e Pierre Lescure: «Letto ieri sera in terrazza le poesie francesi di RILKE e un articolo in FORMES ET COULEURS di CÉLIA BERTIN¹⁷». Tre paginette sono dedicate a un testo poetico «tradotto dalle ultime carte di Annemarie» con frammenti tratti «DALL'ULTIMO LIBRO». La traduzione serve come inizio di un dialogo, una sorta di appropriazione e digestione del discorso altrui, perché Ceresa scriverà: «Ora capisco come avevo sbagliato – è qui che si ferma Annemarie, ed è qui che devo tentare di continuare¹⁸». E due paginette più in là: «Tenterò ancora una volta di parlare la vostra lingua¹⁹»; fino ad arrivare alla decisione: «Deciso di tradurre Annemarie (*Das glückliche Tal*)²⁰». Un'altra citazione di Swinburne in francese, scritta in maiuscolo, chiude una notte di scrittura e riapre quella del giorno dopo: «VIVEZ CAR LA VIE EST VIVANTE; EVEILLEZ-VOUS PARCE QUE LA NUIT EST MORTE. SWINBURNE»²¹.

Si possono ricondurre a fenomeni di *code-switching* anche molte interferenze e prestiti tratti dalle pagine di diario comprese tra il 1951-52, che sono infatti scritte diversamente: la scrittura è

¹⁶ Ivi, 01/07/1947, ASL-A-4-a/2.

¹⁷ Ivi, 07/08/1947, ASL-A-4-a/2.

¹⁸ Ivi, 08/08/1947, ASL-A-4-a/2.

¹⁹ *Ibidem*, sottolineato nel testo.

²⁰ Ivi, 10/08/1947, ASL-A-4-a/2.

²¹ Ivi, 21-22/08/1947 e 23/08/1947, ASL-A-4-a/2.

meno fitta, più leggibile. Gli interventi delle altre lingue si fanno secondo un funzionamento frequente nell'alternanza di codici: il locutore ha certi concetti fissati in un certo modo e in una certa lingua e li preferisce agli altri, perché non trova un corrispettivo soddisfacente nell'immediatezza della scrittura diaristica. Ceresa fraseggia in diverse lingue: «(*et pour cause!!*)²²», scrive tra parentesi, in francese in un brano interamente in italiano; biasima l'ingiustizia «*sans merci*», chiudendo con un perentorio «*This is the story*²³» un altro passaggio. Questo procedimento molto frequente nell'oralità e nella scrittura privata è presente addirittura nelle pagine di diario dattiloscritte del 1952: per averle ricopiate, Ceresa deve averle in qualche modo emendate stilisticamente: «Tutta questa storia con Botteghe Oscure è di nuovo una specie di via crucis. Ma oggi mi ha portata di nuovo ad un punto in cui posso tirare le somme e riproporre le questioni nei giusti termini, in quelli di chi non è più “*im affekt*” [...] anche le mie impressioni a proposito di un *malaise* Silone erano certamente esatte [...]»²⁴, scrive nel febbraio 1952. E due mesi dopo: «È stato un periodo di “*Brützeit*”, di gestazione. [...] sono la morte per la mia salute già scossa, ma *tant pis* [...] incomprensione di Silone al quale proprio allora mi ero “affettivamente *ergeben*” [...]»²⁵. Nelle pagine di giugno è soprattutto il *code-switching* con il francese a investire maggiormente la scrittura: «C'è evidentemente per me un tempo per dibattermi e “situarmi” mia [*sic*] malgrado, malgrado le cose, “*à tort et à travers*” [...]»²⁶; «[...] di questo “*raté*” [...]” “[...] devo solo rendermi conto che “*l'emprise*” è finita [...]” “[...] al mio grado di “*aprentissage*” [*sic*] della scrittura [...]” “Tocca rifarsi al “*Aufgreifen*” di una realtà circostante [...]»²⁷. Un paio di mesi dopo, gli interventi della lingua

²² Ivi, 23/04/1951, ASL-A-4-a/6.

²³ Ivi, 11/06/1951, ASL-A-4-a/1.

²⁴ Ivi, 28/02/1952, ASL-A-4-a/6.

²⁵ Ivi, 03/04/1952, ASL-A-4-a/6.

²⁶ Ivi, 22/06/1952, ASL-A-4-a/6.

²⁷ Ivi, 28/06/1952, ASL-A-4-a/6.

francese e tedesca nell'italiano diaristico di Ceresa tornano ad essere molto evidenti: «La “*Fehlleistung*” della Ines m’ha fatto un buco nelle vacanze [...]. Prendere la strada “à *jamais*” lontano da questi lidi [...] in questi giorni passati mi sono sganciata dall’“*emprise*” del primo personaggio. [...] Scrivere liberamente. *N’importe quoi, n’importe comment*; può essere semplicemente un modo di vivere. [...] Immobilità, stasi, “*Verstopfung*”. [...] il flusso vitale è “*unterbunden*”²⁸».

La questione del “mistilinguismo” (1985)

Se la “questione della lingua” in Alice Ceresa è esplosa in modo patente al momento della pubblicazione della *Figlia prodiga* ed è stata sottolineata dalla critica immediatamente successiva alla pubblicazione di Maria Corti e Alice Vollenweider, la “questione delle lingue” o, per usare un termine di Ceresa, la “questione del mistilinguismo” necessita un approfondimento, che potrebbe tra l’altro spiegare e giustificare certe scelte stilistiche operate nel lavoro di scrittura e riscrittura dell’autrice. Il termine “mistilinguismo” non è diffusamente riconosciuto o definito nella letteratura scientifica e accademica, né all’epoca di Ceresa, né oggi. Tuttavia, l’autrice fa prova di un’intuizione particolarmente calibrata, seppur non supportata da studi approfonditi di linguistica, linguistica applicata, cognitiva o sociolinguistica.

Nel 1985, Alice Ceresa compie un viaggio di qualche giorno a Vienna, finanziata dalla fondazione Pro Helvetia che co-organizzava un evento sul tema della *Mehrsprachigkeit* (“plurilinguismo”) insieme al Kunstverein di Vienna (18-29 marzo 1985). Una ventina di autrici austriache e svizzere sono invitate a presentare le loro opere al pubblico (Ceresa presenterà *La Figlia prodiga* insieme ad

²⁸ Ivi, 25/08/1952, ASL-A-4-a/6.

Alice Vollenweider) e, tra queste autrici, alcune avranno ruolo di animatrici per una tavola rotonda plenaria all’università di Vienna²⁹. Tra queste autrici Alice Ceresa, per l’appunto, che lascia tra le sue carte il suo intervento di quattro pagine dattiloscritto intitolato «Intervento alla tavola rotonda sul plurilinguismo»; nella cartella contenente i documenti del viaggio a Vienna, si trova anche la traduzione in tedesco del suo intervento, ad opera di Christina Grisoni.

Prima di entrare nella definizione del “mistilinguismo”, vorremmo commentare un primo esempio tratto dalla traduzione tedesca del contributo viennese, sulla quale Ceresa interviene barando interi paragrafi (sicuramente con l’intento stilistico di risultare efficace di fronte al pubblico che nel frattempo aveva avuto modo di conoscere) e aggiungendo correzioni con la biro blu. Alla fine del foglio 3, Ceresa cancella tutto l’ultimo paragrafo³⁰ che continua nella pagina successiva, per concludere l’intervento con un paragrafo sintetico e lapidario che si allontana da problemi molto (e forse troppo) grandi (come il post-colonialismo), e riportando il problema del plurilinguismo a un’esperienza certo politica, ma anche e soprattutto personale: *«Als Bürgerin eines mehrsprachigen Landes, sehe ich also Mehrsprachigkeit nicht unbedingt als eine Bereicherung, sondern als die Mutter vieler persönlichen politischen Probleme»*. Il plurilinguismo non è dunque un’opportunità, come l’opinione comune crede, quanto la «madre di molti problemi personali e po-

29 Dai documenti contenuti nella cartella «A-5-b/10 – Viaggio a Vienna», si evincono i dettagli della tavola rotonda: «Podiumdiskussion zum Thema “Merhsprachigkeit”: 18 marzo 20 Uhr. Neues Institutsgebaeude der Universität Wien, Hoersaal I. Teilnehmerinnen: Maja Beutler (Sz), Alice Ceresa (Sz), Maja Haederlap (Ö), Marie-Therese Kerschbaumer (Ö), Monique Laederach (Sz), Ilma Rakusa (Sz), Liesl Ujvary (Ö), Alice Vollenweider (Sz), Dorothes Zeemann (Ö), Ruth Wodak (Ö). Moderation: Elsbeth Pulver (Sz)».

30 Ecco il testo che Ceresa taglia e riscrive: «Solche Probleme haben im übrigen entwickelte westliche Gesellschaften mit den Exkolonialvölkern der Dritten Welt gemein. Sie werden wohl in».

litici»: questo è ciò che Ceresa afferma, scalzando la naturalezza della metafora della “lingua materna” («*die Mutter vieler [...] Probleme*»). Arriva a questa affermazione cristallina e sicuramente irrispettosa del *politically correct* in un evento consacrato al plurilinguismo e finanziato da un’istanza filo-governativa (Pro Helvetia) di un paese plurilingue (la Svizzera), rielaborando, puntualizzando e affilando il suo pensiero attraverso le varie versioni del suo intervento: il dattiloscritto in italiano, la traduzione in tedesco di Grisoni, ugualmente dattiloscritta, e l’intervento manuale, liberato quasi dall’apparato intellettualizzante della prestazione orale.

È nell’intervento inedito in italiano che Ceresa utilizza l’aggettivo «mistilingue» o il sostantivo «mistilinguismo»; per l’esattezza, il lemma ritorna quattro volte e ogni volta l’autrice raggiunge la stessa conclusione che non lascia scampo alle teorie incondizionatamente favorevoli all’interculturalità e al plurilinguismo. Ceresa pare affermare che coloro che sostengono che la *Mehrsprachigkeit* sia una condizione per forza di cose positiva non hanno calcolato il peso identitario e personale di tale condizione, a volte imposta da circostanze esterne (nel caso del plurilinguismo infantile, ad esempio). I tre paragrafi seguenti commenteranno le quattro occorrenze di «mistilingue» e «mistilinguismo» nell’intervento di Ceresa; in seguito la definizione di “mistilinguismo” sarà confrontata alle teorie linguistiche esistenti.

Nella prima occorrenza, parlando dell’«assurdità» del plurilinguismo svizzero, Ceresa scrive che è in Svizzera che «si installa più che altrove l’ibrido della lingua materna “mistilingue”, ovvero il possesso da parte dell’individuo di due lingue materne contemporaneamente³¹». Questa affermazione, che a una prima lettura definisce fattualmente e semplicemente la condizione del bilinguismo, potrebbe in realtà mettere in dubbio tutto l’impianto dell’acquisizione della lingua e, culturalmente, della maternità

31 ALICE CERESA, *Intervento alla Tavola rotonda sul plurilinguismo*, dattiloscritto, p. 1, ASL-A-5-b/10.

unica e certa: come si possono possedere contemporaneamente due lingue «materne», come le chiama Ceresa, se la madre è una?

Nella pagina successiva, la scrittrice/oratrice esplicita, rivolgendosi retoricamente al suo pubblico, un affondo sulla condizione dell'individuo mistilingue: «Quanto al mistilingue in patria, lascio a voi sviluppare speculativamente le sue varie derivazioni e combinazioni di appartenenza che lo strappano senza possibilità di ricorso a una consolatoria tranquilla sistemazione se non nel dizionario però sui suoi due poveri piedi³²». Questo stato di coabitazione di più lingue “materne” nazionali va in qualche modo a scardinare anche la “paternità” (“patria”) di un'eventuale identità o sentimento di appartenenza nazionale e culturale: «dove il sorgere orripilante di una lingua nazionale in quattro gerghi scorretti, la cui approssimazione imbarbarisce e imbastardisce ogni tradizione linguistica regionale³³». L'uso dei verbi «imbarbarire» e «imbastardire» fila, in una connotazione decisamente negativa, la metafora della filiazione linguistica e culturale. Se il “barbaro” rinvia allo straniero, il “bastardo” fa emergere un disfunzionamento nella matrici- o patri-linearità.

La terza e la quarta occorrenza si trovano nel penultimo paragrafo dell'intervento. Ceresa lega senza ombra di dubbio le sorti del “mistilinguismo” ai problemi identitari: «Quanto al mistilinguismo, diffusissimo in un paese di frontiere linguistiche ravvicinate e di minoranze linguistiche anche sul piano del sistema scolastico, esso crea indubbiamente problemi di identità³⁴». Lamentandosi, non senza una punta di ironia, del fatto che il manichismo abbia provocato più interesse scientifico rispetto al plurilinguismo, soprattutto infantile, Ceresa riconduce la sua riflessione alla propria esperienza personale, ovvero alla condizione dell'individuo bilingue di nascita, che decide di imboccare la strada della

³² Ivi, p. 2.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 3.

scrittura: «Ma il possesso – e non la semplice conoscenza – di più di una lingua nell'età evolutiva produce indubbiamente dualità che oggi sappiamo non essere soltanto psicologiche: e se per caso questo mistilingue precoce volesse occuparsi di scrittura, sarebbe costretto presto o tardi a una scelta linguistica pur sempre simile a una parziale autoamputazione³⁵». E sempre lanciando uno sguardo ironico alla sua condizione di plurilingue/mistilingue (in parte di nascita e in parte per scelta), Ceresa afferma che l'apprendimento di più lingue durante gli studi superiori ha nei giovani la conseguenza di «fargli conoscere male ognuna delle lingue che si trova ad amministrare nella sua vita di adulto, ivi compresa quella materna. Il che sarebbe ancora poco se non ne facesse contemporaneamente, come ogni emigrato, uno spaesato culturale³⁶».

Andando a indagare la definizione del concetto di “mistilinguismo” oggi, si può senz'altro affermare che Ceresa non usa il termine a sproposito, anzi. Il “mistilinguismo” si riferisce infatti principalmente alla commistione di più lingue o dialetti all'interno di una stessa enunciazione o contesto comunicativo e senz'altro si può fare riferimento agli studi del linguista e sociolinguista Gaetano Berruto³⁷. Il caso particolare della Svizzera costituisce inoltre un esempio ricorrente per illustrare il “mistilinguismo”, come dimostra l'articolo di Bruno Moretti e Ivano Paccagnella nell'*Enciclopedia Treccani*³⁸, che declina e lega il termine al campo lessicale e concettuale di prossimità: biglossismo, diglossia, lingua mista,

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ivi, p. 4.

³⁷ Ricordiamo, in particolare, *Sul concetto di lingua mista*, in *Studi linguistici in onore di Roberto Gusmani*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 153-169; e *Interazione e compenetrabilità di grammatiche nel contatto linguistico. Il caso dell'enunciazione mistilingue*, in Atti del 10° Congresso della Associazione Italiana di Linguistica Applicata. Lingue e culture in contatto. In ricordo di Roberto Gusmani, Perugia, Guerra Edizioni, 2011, pp. 47-71.

³⁸ Cfr. BRUNO MORETTI, IVANO PACCAGNELLA, *Mistilinguismo*, in *Enciclopedia Treccani*, treccani.it (ultima consultazione: 21/06/2024).

interferenza, contatto linguistico, mistilinguismo letterario, multilinguismo, plurilinguismo, dialettismi, lingue fattizie, ibridismi, mescolanze. È un dato di fatto che oggi questo termine sia minoritario in ambito scientifico, in quanto significativo soltanto se impiegato in lingua italiana; i termini di plurilinguismo, multilinguismo o, più recentemente, translinguismo, presentano infatti più corrispettivi nelle altre lingue scientifiche straniere (e soprattutto nell'inglese come lingua franca della ricerca), e ne hanno decretato il progressivo disuso. D'altronde, anche l'evento viennese al quale partecipa Ceresa è dedicato alla più prosaica *Mehrsprachigkeit* (e non alla *Gemischtsprachigkeit*, che è un termine pur sempre esistente in lingua tedesca).

Un'ipotesi del perché Ceresa usi questo preciso concetto nel suo intervento in italiano, invece del più corrente “plurilinguismo”, è che il “mistilinguismo” si applica più frequentemente a fenomeni di interferenze intralinguistiche e interlinguistiche, che sono in qualche modo i tratti stilistici salienti della ricezione dell'opera di Ceresa. Si ricordi quello che le chiedeva Maria Corti a proposito della *Figlia prodiga*, cercando di capire se Ceresa avesse una conoscenza tale del latino da giustificare una «sintassi alquanto ciceroniana»: «[...] forse, quella che a un attento lettore italiano appare la sintassi della tradizione latineggiante è per lei un inconsapevole calco della lingua tedesca, che mi pare sia la lingua materna?³⁹». È comprensibile che l'intervento di Maria Corti, seppur lo considerassimo come genuinamente e intenzionalmente conoscitivo, abbia potuto essere percepito dalla “mistilingue” Ceresa come una successione di insinuazioni linguistico-identitarie – l'opposizione poco elegante tra l'«attento lettore italiano» (Corti) e l'«inconsapevole calco della lingua tedesca» (di Ceresa) ne è un esempio fastidioso. Ecco i punti della risposta della scrittrice, che

39 MARIA CORTI, lettera ad Alice Ceresa, 28/03/1967, in STEFANO STOJA, *Piccola storiografia de “La Figlia prodiga. Prima parte”*, in «Studi novecenteschi», XLIII, 91, 2016, pp. 11-47: 39.

ritorna, non senza una punta di ironia, sul «quesito della lingua», formulato «acutamente» dalla «dottoressa» Corti:

La mia lingua materna è la lingua italiana. Il fatto che io sia nata a Basilea significa solo, e però, che ho frequentato l'asilo infantile in tedesco, se così si può dire, essendo stata quindi bilingue fra i quattro e i sei anni. Scuole in lingua italiana, poi francese. Giornalismo in lingua tedesca (riimparata), per necessità. Ma leggo e scrivo anche l'inglese. Non so, invece, il latino. Le lingue erano già troppe, non le pare? Riconosco che mi hanno causato non poche difficoltà. Tuttavia, le mie prove letterarie e la mia vita si sono sempre svolte in italiano⁴⁰.

In questo scambio Corti-Ceresa del 1967, incentrato sulla *Figlia prodiga*, si hanno dunque già tutti gli elementi presenti nell'intervento di Vienna del 1985: la precisazione rispetto a un'affermazione falsa e in qualche modo sentita come discriminante («la mia lingua materna» è l'italiano); la condizione identitaria multilingue vissuta come difficoltosa; un plurilinguismo subito (in tenera infanzia), ma anche sbandierato (visto che mette in avanti la sua pratica di lingue moderne, il francese e l'inglese); il distacco nei confronti della lingua «morta» e intellettuale latina, che riconosce di non sapere, con una punta di provocazione («le lingue erano già troppe, non le pare?»). Chi conosce la storia della pubblicazione/ricezione del libro di Ceresa, sa che alla fine Corti andrà dritta per la sua strada, facendo della *Figlia prodiga* un'emulazione involontaria della trattatistica secentesca. E che nella sua risposta, Ceresa addita la «questione della lingua», manifestando il suo dissenso rispetto alla prospettiva dell'accademica:

Non discuto il fatto che lei possa saperla più lunga di me perfino sulla lingua che uso – o ho usato [...]. Ma il problema che io mi pongo a questo proposito, e che certamente mi perseguita, è un altro: fino a che punto cioè

⁴⁰ ALICE CERESA, lettera a Maria Corti, 30/03/1967, citata in STEFANO STOJA, *Piccola storiografia de «La Figlia prodiga»*, cit., p. 40.

una lingua va tenuta in considerazione (o temuta, a seconda delle preferenze) come lingua, e fino a che punto è possibile recuperarla come linguaggio. Dove per lingua intendo un *modo*, necessariamente transitorio, decisamente inquadrabile cronologicamente e storicamente; mentre al linguaggio rivendicherei la libertà di servirsi proprio delle “libertà” e “liberazioni” insite alle lingue come tali. È chiaro che la “lingua” in quanto tale non mi interessa, per cui non cercherei nemmeno di modificare quella di oggi. [...] Vede, io le lingue non le studio, le adopero solamente⁴¹.

Al di là della fondatezza delle affermazioni di Ceresa, talvolta pensate più per l'effetto che per la verità, dettate da un movimento di difesa personale («Vede, io le lingue non le studio, le adopero solamente»), la riflessione linguistica (intra- e inter-) è molto sviluppata e la segue durante le sue diverse tappe bio-bibliografiche.

L'emigrazione, la lingua/le lingue e l'infanzia (anni Novanta)

È solo in età matura che Ceresa ripercorre il passato alla ricerca di un senso nelle traiettorie più divergenti della sua vita. È in questa direzione che rilegge le tappe di quella che in gioventù si sarebbe vista come un'esistenza picaresca e nomade alla luce del primo passaggio (spesso omissso) della migrazione/sradicamento: «Mi è dunque accaduto di nascere per così dire già emigrata⁴²». Un'emigrazione senz'altro non degna di essere raccontata, perché priva dei problemi burocratici inerenti ai documenti di viaggio; un'emigrazione che non è stata vissuta con lo stesso cordoglio corale dei grandi episodi migratori che sottintendono l'abbandono della patria – in quanto Svizzera italiana, Ceresa non poteva certamente comparare la sua esistenza con quella degli emigrati italiani in

⁴¹ ALICE CERESA, lettera a Maria Corti, 10/10/1967, in STEFANO STOJA, *Piccola storia diografia de “La Figlia prodiga. Seconda parte”*, in «Studi novecenteschi», XLIII, 92, 2016, pp. 230-270: 232-233.

⁴² ALICE CERESA, *Nascere già emigrata*, cit., p. 38.

Svizzera. La micro-storia di emigrazione di Ceresa sfugge alla grande storia delle statistiche o delle leggi fatte in favore o sfavore di un certo evento. Ma Ceresa vuole e riesce a inquadrare questa micro-storia per via delle innumerevoli conseguenze che marciano i singoli percorsi di vita. La sua micro-storia autobiografica diventa una parte del macro-racconto delle piccole e grandi discriminazioni che isolano l'individuo, non facendolo sentir parte di un insieme più grande, sin dall'infanzia:

La mia vita privata si svolgeva in italiano, la mia vita sociale (giochi, asilo infantile e prime classi elementari) in tedesco. Non ricordo traumi o difficoltà apparenti [...]. Le complicazioni incominciarono quando la famigliola si ritrasferì nella sua terra di origine, anche le scuole subentrarono in italiano, l'intera comunità si esprimeva come noi a casa [...] pronunciavo automaticamente l'alfabeto in tedesco per il grande sollazzo della classe, e la tavola pitagorica mi si affacciava paurosamente alla mente in quella lingua obsoleta [...] ⁴³.

È quindi solo nella fase di maturità che Ceresa accetta di tornare sulla sua vicenda più prettamente autobiografica e legarla al tema dell'emigrazione, senza dubbio censurato nel mondo culturalmente e fieramente cosmopolita che frequentava. L'integrazione nella Repubblica delle lettere non teme le frontiere e i contraccolpi identitari di un'emigrazione non economica sono socialmente e narrativamente meno rilevanti. Eppure Ceresa tiene a riportare alla superficie quel ricordo infantile di rigetto della lingua tedesca, quando, rientrata insieme alla famiglia in Ticino, è costretta a rapportarsi a una nuova "norma", a una nuova "normalità": «[...] tentai in tutti i modi di dimenticare quella seconda lingua che non mi poteva e non mi doveva corrispondere più. Incominciai perfino ad abborrirla, al punto di rifiutare qualsiasi lettura in tedesco ⁴⁴».

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Ivi, p. 39.

Nel volumetto di commemorazione per la morte di Alice Ceresa, Patrizia Zappa Mulas ricordava la sospensione della scrittrice «tra due lingue» e «tra due mondi⁴⁵», assortita da uno sguardo marcato dall'alterità («sguardo dell'alieno⁴⁶»). Zappa Mulas riconosceva proprio nell'intervista del 1994, *Nascere già emigrata*, l'inizio di un interesse di Ceresa per l'identità linguistica e ricordava il «curioso equivoco⁴⁷» in cui era incappata Maria Corti, che credette rinvenire nella lingua di Ceresa delle forti impronte di latino. Secondo lei, e forse incappando in un altrettanto curioso equivoco, l'esempio di Ceresa era piuttosto da avvicinare al germanofono Italo Svevo:

Tra le due lingue, il tedesco e l'italiano, la scrittrice Alice Ceresa ha scelto di inventarne una terza tutta sua che è italiana per aspetto e tedesca per vocazione. Un po' come quello di Svevo, il suo italiano pensa in tedesco, ha una durezza calcarea, di profondità concettuale, è un italiano in bianco e nero, senza fragranze dialettali, senza l'immediatezza del linguaggio spontaneo. Un italiano aureolato di tedesco⁴⁸.

Non sono sicura che Ceresa si sarebbe riconosciuta in questa definizione della sua lingua letteraria come un italiano con l'aureola germanica; e anche la metafora dell'aureola avrebbe senz'altro contribuito a una rimessa in questione dell'analisi generale. A mio avviso, la Ceresa degli anni Novanta avrebbe preferito essere piuttosto avvicinata a una figura come Marguerite Yourcenar, molto mediatizzata in Italia dal 1980, quando fu la prima donna a essere eletta all'*Académie française*, e in occasione della sua morte, nel 1987. Ceresa possedeva diversi libri di

⁴⁵ In *Alice Ceresa*, a cura di Barbara Fittipaldi, Roma, 2004, p. 37. Volumetto di 86 pagine sprovvisto di ISBN.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ivi*, p. 43.

⁴⁸ *Ibidem*.

Yourcenar nella sua biblioteca⁴⁹, tra cui la raccolta di saggi tratti dai suoi vari viaggi, fisici e culturali, *Pellegrina e straniera*, in un'edizione del 1993. Molto probabilmente, il vecchio equivoco di Maria Corti a proposito del suo fraseggio latineggiante suonava di un nuovo interesse alla luce della riscoperta dell'insistenza di Marguerite Yourcenar per farsi tradurre in italiano da una latinista (Lidia Storoni Mazzolani) piuttosto che da una francesista, per le *Memorie di Adriano*, nel 1963 (nella sua biblioteca, Ceresa conserva l'edizione del 1981 del romanzo, pubblicato insieme a *Taccuini di appunti*, quindi è chiaro che la sua conoscenza dell'opera della scrittrice franco-americana debba datarsi piuttosto a partire dagli anni Ottanta).

Quello che è certo, è che il fine di questo ritorno a un momento traumatico dell'infanzia, non vuole limitarsi alla definizione del proprio stile e della propria scrittura, ma mira all'affermazione di una verità più profonda dal punto di vista identitario e umano: «[...] le mie esperienze infantili mi hanno convinta che una lingua è la persona nella sua intierezza che pensa e parla, che sente e formula e esprime e comunica. A ogni lingua, immagino, il suo genere di persone. E a ogni persona, io credo, la sua lingua⁵⁰». Non ci sono segni di sottolineatura nei libri di Yourcenar contenuti nel lascito Ceresa agli Archivi di Berna; ma non si può fare a meno di trovare delle risonanze dei primi testi di *Pellegrina e straniera*, che parlano della Grecia e della Sicilia e, in particolare, il riferimento alla “lingua” musicale, performativa del pastorello dell'*Ultima olimpica*, testo del 1934:

Tra la vita e la morte, tra la gioia e il suo contrario, c'è lotta, tregua, e finalmente accordo. Accordo: il flauto di un pastorello che modula questa pa-

⁴⁹ Ricordiamo solo quelli in edizioni precedenti al 1994: *Memorie di Adriano seguite dai Taccuini di appunti*, 1981 (ASL-D-3-d-01-y/2), *Care memorie*, 1981 (ASL-D-3-d-01-y/3), *Archivi del Nord*, 1992 (ASL-D-3-d-01-y/5), *Pellegrina e straniera*, 1993 (ASL-D-3-d-01-y/6).

⁵⁰ ALICE CERESA, *Nascere già emigrata*, cit., p. 39.

rola nella lingua del bosso, della canna. Questo suono appena percettibile si insinua nel silenzio anziché spezzarlo. Il segreto più profondo di Olimpia è racchiuso in questa nota cristallina: lottare è un gioco, vivere è un gioco, morire è un gioco; profitti e perdite non sono che distinzioni passeggiere, ma il gioco pretende tutte le nostre forze, e la sorte accetta, come posa, unicamente i nostri cuori⁵¹.

Quando Ceresa associa la lingua alla «persona nella sua intiezza» facendo riferimento a questo suo episodio dell'infanzia, vuole forse condurci nel «segreto profondo» dell'esistenza, sempre sospesa tra la vita e la morte, tra la gioia e il suo contrario, tra la lotta e la tregua.

Riassunto L'articolo esplora la riflessione di Alice Ceresa sul rapporto tra lingua e identità, a partire dalla sua esperienza personale di svizzera italoфона cresciuta in un contesto germanofono e, in seguito, in Francia e in Italia. Attraverso i suoi diari e scritti, l'articolo individua tre momenti chiave: il *code-switching* nei testi giovanili, la definizione di “mistilinguismo” nel 1985 e la rilettura in età matura della propria infanzia bilingue. Ceresa mette in discussione la visione positiva del plurilinguismo, considerandolo piuttosto una fonte di tensione identitaria. Il “mistilinguismo”, da lei definito come convivenza non armonica di più lingue materne, diventa metafora di una frammentazione personale e culturale. L'articolo evidenzia come Ceresa, pur rifiutando sistematizzazioni teoriche, sviluppi una profonda consapevolezza del legame tra lingua, appartenenza e scrittura, offrendo uno sguardo originale sulla complessità dell'identità linguistica e culturale nel contesto svizzero e oltre.

Parole chiave Mistilinguismo, plurilinguismo, identità, *code-switching*, Alice Ceresa

Abstract The article explores Alice Ceresa's reflections on the relationship between language and identity, starting from her personal experience as an Italian-speaking Swiss who grew up in a German-speaking environment and later lived in France and Italy. Through her diaries and writings, the article identifies three key moments: code-switching in her early texts, the formulation of the term “mistilinguismo” in 1985, and her mature re-reading of a bilingual childhood. Ceresa challenges the commonly positive view of multilingualism, presenting it instead as a source of identity tension. The concept of “mistilinguismo”, which she defines as the disharmonious coexistence of multiple mother tongues, becomes a metaphor for person-

51 MARGUERITE YOURCENAR, *Pellegrina e straniera* [1989], tr. Elena Giovanelli, Torino, Einaudi, 1993 [1990], p. 12.

al and cultural fragmentation. The article highlights how Ceresa, while rejecting theoretical frameworks, develops a profound awareness of the connection between language, belonging, and writing, offering an original perspective on the complexity of linguistic and cultural identity within and beyond the Swiss context.

Keywords Mistilinguismo, Multilingualism, Identity, Code-switching, Alice Ceresa

Paola De Piante Vicin

Alice Ceresa traduttrice: interprete e promotrice culturale*

La condizione “mistilingue”

Dalla lettura di diverse fonti autobiografiche, conservate presso l'Archivio svizzero di letteratura di Berna, è emerso come la relazione tra lingua e identità rappresenti un punto focale nel percorso di Alice Ceresa. La condizione plurilingue ha influenzato la sua formazione identitaria sia nella dimensione personale, sia a livello artistico, offrendole gli strumenti per intraprendere, parallelamente a quella di scrittrice, l'attività di traduttrice. La traduzione diventa per Ceresa uno spazio in cui i conflitti interiori provocati dalla doppia appartenenza linguistica trovano una forma di realizzazione costruttiva che acquista non solo un valore di espressione identitaria, ma anche una funzione sociale.

Per osservare le dinamiche relative alle traduzioni ritengo proficuo aver presente quale sia la posizione di Ceresa rispetto al plurilinguismo. Gli scritti consultabili in archivio, infatti, enfatizzano in particolare le difficoltà provocate da una mancanza di continuità nell'uso della di una lingua, dando voce al conflitto interiore che la concomitanza di diverse sfere linguistiche può creare: nel caso

* Tema discusso nella tesi di dottorato discussa il 29/08/2025: PAOLA DE PIANTE VICIN, *Identità di confine e plurilinguismo: letterature del Grigioni tra il 1945 e il 1990*, dir. Rico Valär e Tatiana Crivelli, Universität Zürich, 2025.

specifico di Ceresa, infatti, il plurilinguismo vissuto in età infantile non si rivela fonte di apertura o arricchimento culturale, ma diventa piuttosto causa di una lacerazione identitaria irreparabile¹. Da una parte Ceresa esprime il senso di estraneità derivante dalla differenza linguistica – dichiara infatti di essere «nata già emigrata²» – e riconosce il plurilinguismo quale una delle principali fonti dell'isolamento dell'individuo rispetto alla società, rendendo quindi visibile il confine culturale che tale differenza rappresenta nella sfera individuale. Dall'altra, evidenzia il peso del ruolo sociale che la lingua assume, tanto nell'esperienza del singolo, essendo mezzo di comunicazione e quindi strumento relazionale, quanto a livello collettivo, poiché determinante di appartenenza condivisa, come si legge nel seguente passaggio:

La lingua dunque sarebbe ciascuna delle forme assunte storicamente dall'espressione umana, come strumento di comunicazione in un determinato ambiente geografico, abitato da un popolo che si ispira a una comune tradizione³.

L'autrice sintetizza le proprie riflessioni e mette in luce quelli che ritiene essere i limiti della situazione plurilingue svizzera, considerandola da diverse prospettive, nel suo intervento alla tavola rotonda di scrittrici svizzere e austriache sul tema del plurilinguismo, organizzata dalla fondazione Pro Helvetia nel marzo 1985 a Vienna⁴ e a cui era stata invitata quale prominente scrittrice e intellettuale elvetica.

1 Cfr. ALICE CERESA, *Selbstporträt*, Intervista di Maja Pflug ad Alice Ceresa, brano dalla traduzione tedesca di *Bambine*, Berna, eFeF, 1997, pp. 9-13, ASL-D-2-a/17; EAD., *Nascere già emigrata*, in «Tuttetorie», 2, 1994, pp. 38-39 (ASL-A-5-b/15).

2 Cfr. PATRIZIA ZAPPA MULAS, *L'esperimento di essere in due lingue*, ASL-D-2-i/3.

3 ALICE CERESA, *Viaggio a Vienna. Intervento alla Tavola rotonda sul plurilinguismo*, ASL-A-5-b/10.

4 Cfr. lettera del 22/II/1984 da Pro Helvetia ad Alice Ceresa, ASL-A-5-b/10.

Qui sorge la prima assurdità di un paese plurilingue dove l'espressione umana di un determinato ambiente geografico, benché si ispiri a una comune tradizione storica e di vita quotidiana, si formula in quattro lingue diverse coesistenti, tre delle quali non potranno che essere straniere; e si installa più che altrove l'ibrido della lingua materna "mistilingue", ovvero il possesso da parte dell'individuo di due lingue materne contemporaneamente⁵.

Da una parte, quindi, il plurilinguismo ufficializzato influisce sulle dinamiche personali: sovvertendo l'integrità strutturale di un'appartenenza linguistica e culturale monoglottica, esso favorisce infatti lo sviluppo di identità disomogenee in cui l'ambivalenza identitaria può risultare destabilizzante. D'altra parte, a livello collettivo il plurilinguismo è secondo Ceresa l'origine di differenze culturali che, destabilizzando il sentimento di appartenenza identitaria comunitaria – e quindi la coesione sociale – provocano conflitti e discriminazioni. Partendo da questi presupposti ideologici e fortificata nella propria ricerca identitaria dallo "sconfinamento" culturale a Zurigo, a cui segue il trasferimento a Roma, Alice Ceresa trova un modo di rendere fruttuoso il plurilinguismo attraverso l'attività di traduttrice: sigilla la propria identità plurilingue nella traduzione e contemporaneamente diventa tanto interprete, quanto promotrice culturale.

Ceresa traduttrice di Max Nyffeler e Gerold Späth

Pur scegliendo la lingua italiana come lingua della scrittura e definendo così la propria scelta di appartenenza identitaria intellettuale, Ceresa, ormai stabile a Roma, mantiene i rapporti con il mondo letterario svizzero tedesco, anzi: ne fa parte attivamente, in quanto si impegna in traduzioni di autori suoi connazionali. Trova quindi un modo di utilizzare l'appartenenza ad entrambe

5 ALICE CERESA, *Viaggio a Vienna*, cit., p. I.

le dimensioni, la sua condizione “mistilingue”, per andar oltre i confini culturali che separano il tedesco e l’italiano, creando un ponte tra le due identità che convivono in lei e che sono costituenti della sua patria. L’indagine degli appunti e della corrispondenza che qui propongo permette di far luce, da una parte, su quali fossero i termini di scambio e collaborazione tra autori e traduttrice, dall’altra, sulla relazione di Ceresa con le due lingue italiana e tedesca, considerando sia le ampie possibilità espressive, sia i confini tracciati dal plurilinguismo. Nei casi specifici di cui discuterò, ovvero le traduzioni di Nyffeler e di Späth, sia la lingua tedesca di partenza che la comune nazionalità sono fattori significativi in quanto entrambi elementi di condivisa identificazione che, a livello testuale, riducono la distanza culturale tra originale e traduzione e, a livello personale, manifestano la presenza di un sentimento di appartenenza di Ceresa in relazione tanto alla propria terra d’origine quanto al suo bilinguismo. Un’osservazione specifica dei due casi mette inoltre in evidenza le differenze tra le dinamiche di relazione tra Ceresa e i due autori, rappresentative di due tipologie di rapporti: di stampo esclusivamente professionale quello con Nyffeler, rafforzato da un’amicizia, che include dunque la sfera personale, quello con Späth.

Nel 1986 Ceresa traduce in italiano *Eine Sprache in harter Währung*, il saggio sulle composizioni corali di Hans Werner Henze scritto dal famoso critico musicale svizzero Max Nyffeler. La traduzione verrà inclusa in un volume miscelaneo dedicato a Henze – il celebre e discusso compositore tedesco trasferitosi in Italia, marxista e omosessuale, che collaborò tra gli altri anche con la poetessa Ingeborg Bachmann – promosso dall’Assessorato per la Cultura della Città di Torino in occasione dell’edizione 1986 di «Settembre Musica», e curato da Enzo Restagno⁶. Dalla con-

⁶ MAX NYFFELER, *Un linguaggio in moneta forte. Le composizioni corali di Hans Werner Henze*, tr. Alice Ceresa, in *Henze*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT musica, 1986, pp. 353-360.

sultazione del materiale disponibile in archivio, pur non cospicuo, si possono ricostruire le dinamiche della collaborazione tra autore e traduttrice: come si legge nella lettera a Ceresa del 22 maggio 1986, Nyffeler all'epoca lavorava presso la Pro Helvetia, la traduzione del suo saggio è tuttavia commissionata a titolo personale:

Ich bitte Sie, mir eine Rechnung für Ihre Arbeit direkt nach Zürich zu senden (am besten zu Pro Helvetia, aber an mich persönlich adressiert, da es in diesem Fall um eine private Angelegenheit handelt, die nichts mit unserer Stiftung zu tun hat). Sie erhalten dann das Geld von mir. Wie verabredet, würden wir also als Übersetzerhonorar den offiziellen Pro Helvetia-Ansatz nehmen (für Texte mit "normalem" Schwierigkeitsgrad, ohne literarischen Anspruch): 57.- Fr. pro Seite à 1800 Anschläge (30 Zeilen zu 60 Anschlägen)⁷.

Nyffeler indica inoltre a Ceresa l'indirizzo della casa editrice a cui dovrà mandare la traduzione:

E.D.T. – Edizioni di Torino
Egr. Sig. Enzo Peruccio
Via Alfieri 19
10121 Torino⁸

La decisione di Nyffeler di prendere come riferimento le tariffe svizzere di Pro Helvetia, offrendo quindi condizioni contrattuali decisamente migliori rispetto a quelle delle case editrici italiane, si suppone esser stato un incentivo decisivo per Ceresa ad accettare il lavoro. Anche in altri casi si intende infatti che l'aspetto finanziario non fosse trascurabile per l'autrice, che, ad esempio, menziona la differenza di compenso tra Italia e Svizzera, da cui la necessi-

⁷ MAX NYFFELER, lettera ad Alice Ceresa del 22/05/1986, ASL-A-6-f.

⁸ *Ibidem*. Conferme si trovano inoltre nella lettera del 21/07/1986 all'editore (ASL-B-3-PRO) e nella conferma del 16/01/1987 da parte di EDT musica, cfr. lettera del 16/01/1987 (ASL-A-6-f).

tà di valersi del sostegno di Pro Helvetia, a proposito di un'altra traduzione, quella di *Commedia* di Gerold Späth (di cui tratterò in seguito). La fondazione svizzera Pro Helvetia offriva (e continua ad offrire tuttora) un'integrazione a compensi esteri bassi, e quindi non attraenti, allo scopo di sostenere autori e autrici svizzere e promuovere la loro attività di traduzione:

A suo tempo, e su richiesta mia e dell'autore, la Pro Helvetia aveva provveduto a integrare con la cifra mi pare di 5 000 franchi il compenso versatomi dalla Rizzoli secondo le poco favorevoli condizioni italiane⁹.

Il compenso offerto da Nyffeler esplicita il suo rispetto professionale nei confronti di Ceresa e il forte interesse che fosse proprio lei a occuparsi della traduzione del suo saggio. Ritengo che la condivisa nazionalità svizzera abbia svolto un ruolo importante nella scelta della traduttrice, la quale rappresenta un tramite culturale ideale: comprende "dall'interno" la lingua tedesca in cui il testo è scritto, ma vive in Italia e scrive in lingua italiana, è quindi in grado di trovare gli strumenti adatti a un pubblico culturalmente differente rispetto al destinatario dell'originale in lingua tedesca. Il desiderio di Nyffeler di tradurre questo saggio in italiano è probabilmente legato al fatto che Henze viveva in Italia, e che esistesse dunque un interesse specifico da parte del pubblico italiano.

Al momento della traduzione, autore e traduttrice non si conoscono ancora personalmente, come si legge nelle righe di Nyffeler a Ceresa del 22 maggio 1986, in cui il musicologo si rallegra che la traduttrice abbia accettato l'incarico ed esprime il desiderio di conoscerla di persona: «*Ich freue mich, dass Sie mir Ihre wertvolle Hilfe*

⁹ ALICE CERESA, lettera alla signora Benz-Steffen (divisione letteratura e scienze umane di Pro Helvetia), 23/04/1992, ASL-B-3-PRO.

angedeihen lassen und würde mich auch freuen, wenn ich Sie – ob mit oder ohne Übersetzung als Anlass – einmal persönlich kennenlernen dürfte¹⁰».

Non si tratta dell'unico esempio in cui le parole di Nyffeler esprimono l'apprezzamento nei confronti del lavoro di Ceresa: nella lettera del 30 ottobre del medesimo anno della traduzione sopracitata, il 1986, ad esempio, Nyffeler scrive a Ceresa a nome di Pro Helvetia che un capitolo de *La figlia prodiga* è stato tradotto in tedesco per la pubblicazione nella rivista culturale «Passagen»¹¹, dimostrando particolare interesse per una più ampia promozione dell'opera dell'autrice.

Ma perché a Ceresa interessava questo lavoro? Oltre all'aspetto finanziario esistevano altri motivi per cui ha accettato la traduzione? Innanzitutto si intende che il rispetto di Nyffeler fosse reciproco: Ceresa esprime infatti il suo apprezzamento nei confronti del testo del musicologo sia per quanto riguarda i contenuti interessanti, sia per lo stile ricercato:

Gentile signor Nyffeler, Le accludo copia della traduzione del Suo pezzo – molto interessante ma non proprio facile data la concisione di uno stile tutt'altro che casuale – e copia della mia lettera di accompagnamento. A me sembra che sia venuto bene, e fedele, anche in italiano¹².

L'esplicito apprezzamento per l'originale manifesta l'ecletticità degli interessi di Ceresa: si tratta infatti di un testo di critica musicale e Ceresa non sembra avere alcuna difficoltà legata alla materia. Dalle, seppur scarse, osservazioni di Ceresa si avverte inoltre un'affinità a livello stilistico tra autore e traduttrice, che porta alla seguente riflessione: se *concisione e non casualità* sono requisiti necessari in testi di stampo scientifico – Nyffeler, come detto, è musicologo –, esse sono anche caratteristiche dello stile lette-

¹⁰ MAX NYFFELER, lettera ad Alice Ceresa, 22/05/1986, ASL-A-6-f.

¹¹ Cfr. MAX NYFFELER, lettera ad Alice Ceresa, 30/10/1986, ASL-B-3-PRO.

¹² ALICE CERESA, lettera a Max Nyffeler, 05/06/1986, ASL-A-6-f.

rario di Ceresa scrittrice. Osservare le dinamiche della traduzione di Nyffeler, l'interesse per il lavoro e l'apprezzamento dello stile, sottolinea dunque due elementi fondamentali del pensiero e della scrittura ceresiani, ovvero la predilezione per un approccio analitico, che porti a conclusioni dimostrabili, e la scelta di esprimerne i risultati attraverso l'astrattezza della rielaborazione letteraria. L'osservazione «A me sembra che sia venuto bene, e fedele, anche in italiano» testimonia inoltre i due livelli professionali complementari a cui Ceresa, scrittrice e traduttrice, lavora congiuntamente: il fattore estetico, cioè lo stile di scrittura («venuto bene»), e la qualità interpretativa della traduzione, cioè l'importanza di garantire l'autenticità dei significati anche attraverso il passaggio di lingua («fedele, anche in italiano»).

Leggendo il saggio, inoltre, emergono affinità ideologiche, le quali lasciano supporre che Ceresa abbia scelto di tradurre il testo perché le interessavano le tematiche trattate. I presupposti di base dell'estetica della vocalità di Henze, esposti da Nyffeler nel suo saggio, hanno infatti lo stesso denominatore comune di una sorta di “estetica esistenziale”, che si può leggere anche nelle seguenti parole di Ceresa, che ritorna sullo scarto tra la Svizzera nativa e familiare e il sollievo della scelta di una vita mediterranea e abitata dal mare:

Die Schweiz bedeutet für mich immer noch Vater- und Mutterhaus, Familie, Berge und ein tiefes Gefühl der Zugehörigkeit, auch wegen meiner irgendwie “felsigen” Wesensart. Doch das Meer zu entdecken, war eine Erleichterung und Befreiung. Das mediterrane Lebensgefühl eben¹³.

Un analogo sentimento di liberazione e di ricchezza esistenziale legato allo stile di vita italiano si legge nella descrizione del pensiero di Henze presentata da Nyffeler (qui nella traduzione di Ceresa):

¹³ In *Selbstporträt*, Intervista di Pflug Maja ad Alice Ceresa, Brano dalla traduzione tedesca di *Bambine*, edita da eFeF, Berna, ASL, D-2-a/17, 1997, pp. 9-13.

La musica vocale occupa un posto importante nell'opera di Hans Werner Henze. [...] Si può far risalire l'inizio di questa estetica orientata sulla vocalità al 1953, l'anno in cui Henze si è trasferito in Italia. Per lui l'Italia ha rappresentato la scoperta di una "vita giusta", una vita dalla quale il compositore ventiseienne si è lasciato pervadere anche, e non in ultima analisi, acusticamente¹⁴.

Altro elemento di contatto è l'interesse per la lingua, che entrambi considerano strumento di conoscenza: per Ceresa in quanto fondamentale elemento identitario nonché mezzo di straniamento culturale; per Henze, vista in relazione alla vocalità, quale strumento di indagine esistenziale. Se la lingua

[...] assicura il riferimento concreto alla realtà, in quanto rompe l'ermetismo delle strutture sonore contaminandole di corporalità. [...] [La lingua ha inoltre] funzione chiarificatrice per la presa di coscienza individuale e del mondo¹⁵.

Si può dunque affermare che la traduzione del saggio di Max Nyffeler rappresenti un ponte culturale oggettivo, che rende il testo in tedesco fruibile a un pubblico italiano, ma anche un'occasione per un parziale ampliamento dell'espressione intellettuale personale di Alice Ceresa, considerate le affinità tanto stilistiche quanto tematiche osservate.

Nel caso della traduzione dei testi di Gerold Späth, all'aspetto lavorativo e a determinate affinità intellettuali si unisce invece un interesse di stampo personale: residente ormai in modo stabile a Roma e inserita nell'ambiente intellettuale italiano, Ceresa si impegna infatti in prima persona nel cercare di introdurre l'autore svizzero tedesco nel mondo dell'editoria italiana. Di Späth, Ceresa tradurrà *L'incredibile storia di Johann il Buono*¹⁶ nel 1977 e *Com-*

¹⁴ MAX NYFFELER, *Un linguaggio in moneta forte. Le composizioni corali di Hans Werner Henze*, tr. di Alice Ceresa, ASL-A-6-f/I, p. I.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ GEROLD SPÄTH, *L'incredibile storia di Johann il Buono*, tr. Alice Ceresa, Bellinzona, Casagrande, 1977.

*media*¹⁷ nel 1991. Tramite la corrispondenza con le case editrici disponibile in archivio si può seguire la vicenda legata alla pubblicazione di *Commedia*¹⁸, opera a cui Ceresa ha dimostrato una particolare dedizione.

Pubblicato nel 1980, presso l'editore S. Fischer di Francoforte, «*Commedia*», [è] un importante romanzo, a cui è arriso nei territori di lingua tedesca un notevole successo, testimoniato da numerose ristampe. Al romanzo è stato attribuito il primo premio «Alfred Döblin»¹⁹.

La traduzione in italiano ad opera di Alice Ceresa viene originariamente «commissionata da Sergio Pautasso per la casa editrice Rizzoli» (lettera del 26 maggio 1982), la quale conferma l'incarico di pubblicazione in una lettera del 27 gennaio 1981 in cui vengono definiti i termini di contratto (L. 5 650 a cartella di 2 000 battute, 367 cartelle)²⁰. Tuttavia, come si legge nello scambio epistolare tra la traduttrice e una seconda casa editrice:

Purtroppo le note vicende della Rizzoli ne sospesero la pubblicazione malgrado gli sforzi di Pautasso, e pare che oggi la nuova direzione letteraria abbia poco interesse per un libro effettivamente anomalo per un catalogo come è quello della nuova Rizzoli. Purtroppo fu infelice anche il precedente longanesiano del primo libro di Spaeth: *UNSCHLECHT* (intitolato da Monti: *L'incredibile storia di Johann il buono*), buttato sul mercato nel momento stesso della coesione della Longanesi in altre mani, e che penserei scomparso se non per l'accoglimento nella collana CH dell'editore Casagrande di Bellinzona, e quindi relegato a vita cantonale. Penso che ormai l'autore faccia gli scongiuri²¹.

¹⁷ ID., *Commedia*, tr. Alice Ceresa, Palermo, Sellerio, 1991.

¹⁸ ID., *Commedia*, Francoforte, Fischer, 1980.

¹⁹ Lettera del direttore dell'Istituto svizzero di Roma alla casa editrice Sellerio, 07/05/1987, ASL-B-3-SPA/1.

²⁰ Lettera di Rizzoli ad Alice Ceresa, 27/01/1981, ASL-B-3-SPA/1.

²¹ ALICE CERESA, lettera a Elvira Sellerio, 11/05/1987, ASL-B-3-SPA/2. Cfr. inoltre, sempre nello stesso carteggio, la lettera (qui già ricordata) dell'Istituto Svizzero a

Queste ultime affermazioni testimoniano, dall'ottica di Ceresa, da una parte la provincialità della situazione editoriale elvetica, dall'altra il raggio di ricezione limitato delle pubblicazioni italiane in Svizzera, quindi l'importanza dell'interesse da parte di una valida casa editrice italiana al fine di dare al libro di Späth un pubblico più ampio. In generale si nota che per quanto riguarda il pubblico letterario l'appartenenza nazionale è subordinata all'identità linguistica: il testo originale dello svizzero-tedesco Späth non può esser proposto nelle parti italiane del suo stesso Paese, se non attraverso una traduzione. D'altra parte, la nazionalità della casa editrice determina – in questo caso delimita, secondo Ceresa – il raggio di distribuzione e le due realtà, svizzera italiana e italiana, rimangono distinte pur condividendo la lingua. I confini politico-geografici rappresentano qui il confine netto di una differenza culturale che è più forte dell'identità linguistica comune, a dimostrazione del forte influsso che il contesto storico-sociale esercita sull'identità di una collettività, determinandone i meccanismi dello sviluppo. Ceresa si impegna per trovare una nuova casa editrice dopo Rizzoli, convinta che il valore del testo di Späth vada oltre i confini nazionali e convinta dell'importanza che esso potrebbe avere anche per il pubblico italiano, come si legge nelle seguenti righe della stessa lettera:

Non sappiamo allo stato attuale che fine abbia fatto l'originale inviato a suo tempo alla Rizzoli, e nemmeno conosciamo le eventuali condizioni di un rilascio. Ma sia Spaeth che io pensiamo sia utile e doveroso togliere dal limbo un testo scritto (a mio avviso) per i contemporanei e, qualsiasi ne siano le capacità di invecchiamento, oggi ed ora ancora in condizioni di perfetta godibilità anche e soprattutto qualitativamente in un panorama non troppo

Roma a Sellerio del 07/05/1987, in cui l'allora direttore, Hans-Markus von Kaelin, propone la traduzione alla casa editrice, sostenendo sia il lavoro di Späth che di Ceresa.

travolgente – benché dalla sua stesura siano passati sette o otto anni, il che è in genere carico di rischi, ma appunto non direi in questo caso²².

Le dinamiche di pubblicazione della suddetta traduzione e l'importante ruolo di promotrice assunto in esse da Ceresa, alla quale tanto stava a cuore la pubblicazione del testo in Italia, sono un segno dell'affinità artistica tra traduttrice e autore. Le tematiche centrali di *Commedia* incontrano la sensibilità della scrittrice-traduttrice, tanto che in alcuni tratti della presentazione del libro, inserita nel «pezzullo per il risvolto di copertina²³», lo stile ceresiano si armonizza perfettamente con i temi del libro, altrettanto potenzialmente attribuibili all'autrice: una visione tragico-umoristica delle relazioni interpersonali, la funzione decisiva del caso, il valore simbolico del contesto e la sua influenza. Ne riporto l'inizio quale esempio:

Le due parti del libro, LE PERSONE E IL MUSEO, traggono la loro unità dall'occupazione, del resto commentata nel titolo, con l'umana commedia quale risulta dall'insieme epico per quanto casuale delle singole vite di un qualsiasi raggruppamento sociale, qui situato geograficamente e culturalmente in una cittadina della provincia svizzera²⁴.

Prendendo spunto dalla traccia stesa dall'autore stesso, Ceresa propone una descrizione più dettagliata, in cui struttura e temi principali si uniscono ad alcuni commenti critico-interpretativi, come, ad esempio, nel seguente estratto:

203 persone subdolamente munite di nome e cognome e pertanto anagraficamente definite nei casi della vita e nella fantasia dell'autore, raccolgono e respingono la richiesta [...]. Ne nasce un campionario variopinto e

²² *Ibidem*.

²³ ALICE CERESA, *A proposito di Commedia*, ASL-B-3-SPA/I.

²⁴ *Ibidem*.

di grottesca drammaticità, fonte continua di stupore per il lettore davanti all'umana bizzarria che molto deve naturalmente all'inesauribile inventiva dell'autore e alla sua insieme delicata e feroce visione del mondo [...]²⁵.

Oltre all'ammirazione esplicita nei confronti del suo compatriota, è interessante notare sia lo stile inconfondibile della penna di Ceresa, anche nella presentazione di un testo altrui, sia la differenza tra la presentazione di Späth e quella di Ceresa: lei fa una sorta di breve analisi critica, mentre l'autore è assai conciso e omette volontariamente la spiegazione della seconda parte, «*Hoffentlich genügen die paar Sätze über Teil I der Commedia. Über Teil II sage ich nichts; der Leser kann sich selbst orientieren, indem er das Buch kauft*²⁶». Späth espone acriticamente il proprio libro, mentre Ceresa, intenta alla promozione del testo di letteratura svizzera tedesca in Italia, offre una presentazione che ne incoraggia la lettura. Come accennato, i temi rielaborati da Späth sono analoghi a quelli che stanno al centro del discorso letterario ceresiano, in particolare l'assurdità e la follia che si nascondono dietro la quotidianità, l'indifferenza e la rigidità mentale umana che portano all'isolamento dell'individuo. Traducendo e promuovendo *Commedia*, si può dire che Ceresa, che si è sempre concentrata sulla distillazione del testo piuttosto che sulla sua esplicazione, abbia trovato un canale alternativo per esprimere la propria visione del mondo; trattandosi di una traduzione e non di un testo proprio, sembra risultarle più facile spiegarne le dinamiche al fine di divulgarne il messaggio. La traduzione diventa dunque non solo strumento di passaggio del messaggio di Späth da una dimensione culturale a un'altra, ma anche un canale comunicativo in più per la sensibilità della traduttrice ed è un esempio, nel complesso, di sinergia culturale. Nonostante l'affinità, non mancano tuttavia i dubbi di Ceresa

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Lettera non datata, ASL-B-3-SPA/I.

riguardo a determinate questioni linguistiche, come si legge nel seguente scambio epistolare:

Io spero che la traduzione sia venuta decente, le difficoltà linguistiche e idiomatiche non sono state poche, e non poco è andato perso dei feroci giochi di parole, doppi sensi ecc. Insieme con l'autore abbiamo risolto ex-novo numerosi casi, in altri sono ricorsa alla traduzione libera per non appesantire inutilmente un testo che ha bisogno, credo, di molta scorrevolezza. Penso che una piccola nota in questo senso, sul risvolto di copertina, sarebbe forse opportuna. [...]

A pagina 93 della traduzione (libro pag. 113) c'è una poesia che vorrei quest'estate affidare a un poeta ticinese per la traduzione in dialetto, perché sarebbe naturalmente molto più divertente e più consona all'incredibile lingua usata nell'originale tedesco²⁷.

Qui emerge la Ceresa “mistilingue”: la doppia identità linguistica, infatti, grazie alla quale la comprensione del testo non trova ostacoli, nella traduzione non può supplire alle differenze culturali legate alle due lingue, per cui determinati casi rimangono intraducibili letteralmente e necessitano un'interpretazione culturale. Il bilinguismo e la multiculturalità di Ceresa, d'altra parte, agevolano la collaborazione tra autore e traduttrice, che dimostrano di essere in continuo dialogo per questioni sia di traduzione, sia di pubblicazione. Ne è un esempio la scelta degli estratti per la pubblicazione nell'*Almanacco*, come si legge nella lettera al professor Bonalumi del 20 settembre 1981, in cui Ceresa scrive: «Ho fatto la scelta dei pezzi con Spaeth, e sue sono le due parole di presentazione²⁸». Späth si impegna inoltre attivamente per la pubblicazione della traduzione – di cui pare dunque soddisfatto – tanto che dinnanzi alle difficoltà con Rizzoli propone di coinvolgere sia Pro Helvetia, sia il proprio editore tedesco, e in ogni caso insiste

²⁷ ALICE CERESA, lettera a Sergio Pautasso (edizioni Rizzoli), 26/05/1982, ASL-B-3-SPA/2. Rizzoli aveva originariamente commissionato la traduzione.

²⁸ ALICE CERESA, lettera al professor Bonalumi, 20/09/1981, ASL-B-3-SPA/1.

perché il progetto non debba essere abbandonato a causa di motivi economici, dimostrandosi attento non ai propri vantaggi, ma soprattutto alle intenzioni artistiche condivise con Ceresa²⁹. Sono evidenti un'affinità e un rispetto reciproco che vanno oltre la sfera professionale. Il rapporto tra Ceresa e Späth è, infatti, una vera amicizia, che coinvolge anche la moglie di Gerold, Anita, come dimostra ad esempio la lettera del 1994 in cui Späth racconta a Ceresa svariate vicende personali, quali il trasferimento in Toscana e la diagnosi di cancro al seno della moglie, la morte della suocera o le attività dei figli³⁰. L'impegno congiunto di autore e traduttrice si conclude con successo: liberando finalmente la traduzione di *Commedia* dal limbo in cui si trovava, nella lettera del 2 gennaio 1991 Elvira Sellerio conferma ad Alice Ceresa di poter «finalmente inserire il libro in programma e penso di riuscire a pubblicarlo entro il prossimo autunno³¹». La traduzione venne effettivamente pubblicata nel 1991 ed è tuttora disponibile.

Ripercorrere queste specifiche dinamiche di traduzione e pubblicazione mette in evidenza come il tema della relazione tra lingua e identità, poco rintracciabile nella rielaborazione letteraria delle opere di Alice Ceresa, sia invece elemento ricorrente nei carteggi e in molte delle sue pubblicazioni consultabili presso l'ASL di Berna, e si possa pertanto definire questione centrale nel percorso esistenziale e artistico dell'autrice. Partendo da una concezione giovanile del plurilinguismo quale minaccia identitaria, attraverso la traduzione l'autrice trasforma la doppia appartenenza linguistica in sconfinamento e fa dello straniamento provocato dalla frammentazione identitaria plurilingue uno strumento liberatorio a livello personale, consapevole del suo potenziale evasivo. A livello generale, inoltre, Ceresa utilizza il proprio stato "mistilingue" per permettere anche a determinati testi di sconfinare, si im-

²⁹ Cfr. lettera ad Alice Ceresa, 16/01/1988, ASL-B-3-SPA/I.

³⁰ GEROLD SPÄTH, lettera ad Alice Ceresa, 25/10/1994, ASL-B-3-SPA/I.

³¹ ELVIRA SELLERIO, lettera ad Alice Ceresa, 02/01/1991, ASL-B-3-SPA/I.

pegna quindi quale operatrice culturale in traduzioni che mettono in relazione diverse dimensioni identitarie. Oltre a rappresentare un'opportunità lavorativa, è dunque evidente che l'attività di traduttrice alla quale Ceresa si dedica regolarmente e assiduamente è parte costituente del suo formato artistico, nonché espressione del suo impegno attivo a favore di un dialogo interlinguistico, attraverso cui mettere in relazione diverse sfere culturali. In qualità di traduttrice, Ceresa ha dunque contribuito a costruire ponti tra lingue e culture, utilizzando la sua esperienza linguistica come strumento di comunicazione per diversi testi e autori. La sua carriera di traduttrice si inserisce in una riflessione più ampia sulla lingua, l'identità e la funzione della traduzione nel contesto della letteratura internazionale, dimostrando come la traduzione non sia solo un atto linguistico, ma anche culturale e filosofico.

Riassunto Il contributo esplora le dinamiche relative all'attività di traduttrice di Alice Ceresa, evidenziando come la sua esperienza plurilingue, vissuta inizialmente come una fonte di conflitto interiore e di estraneità, attraverso l'attività di traduttrice diventi un elemento di dialogo culturale. L'autrice si impegna in traduzioni di autori svizzeri come Max Nyffeler e Gerold Späth, utilizzando la traduzione come ponte tra l'italiano e il tedesco per superare i confini linguistici e culturali. Il suo bilinguismo e la sua sensibilità le permettono di comprendere e conciliare le differenze, a servizio di una fedele interpretazione dei significati. Se il rapporto con Nyffeler è prettamente professionale, quello con Späth, invece, va oltre la professione: dall'amicizia nasce una stretta collaborazione, che porta infine alla pubblicazione di *Commedia* in Italia nel 1991. In questo processo, Ceresa ha il doppio ruolo di interprete e promotrice. La sua carriera di traduttrice si inserisce quindi in un discorso più ampio che riguarda il rapporto tra lingua e identità, dimostrando come la traduzione sia uno strumento di comunicazione interculturale: non solo, dunque, un atto linguistico, ma anche culturale e filosofico.

Parole chiave Plurilinguismo, lingua, identità, traduzione, Gerold Späth, Max Nyffeler

Abstract The contribution explores the dynamics related to Alice Ceresa's work as a translator, highlighting how her multilingual experience – initially lived as a source of inner conflict and estrangement – becomes, through her translation activity, a vehicle for cultural dialogue. The author engages in translating Swiss writers such as Max Nyffeler and Gerold Späth, using translation as a bridge between Italian and German to overcome linguistic and cultural boundaries. Her bilingualism and sensitivity allow her to understand and reconcile differenc-

es, serving a faithful interpretation of meaning. While her relationship with Nyffeler is strictly professional, her bond with Späth goes beyond the professional sphere: from their friendship a close collaboration arises, culminating in the publication of *Commedia* in Italy in 1991. In this process, Ceresa assumes the dual role of interpreter and promoter. Her translation career thus fits into a broader discourse on the relationship between language and identity, demonstrating how translation serves as a tool for intercultural communication – not merely a linguistic act, but also a cultural and philosophical one.

Keywords Plurilinguism, Language, Identity, Translation, Gerold Späth, Max Nyffeler

Marie Glassl

Alice Ceresa: Das (r)evolutionäre Ich. Schreiben zwischen Metamorphose und Übersetzung

L'io grammaticale si riferisce come tutti sanno alla prima persona singolare non obliqua ed è pertanto un pronome valido solo per il nominativo ossia sul piano sintattico per il soggetto che si pronuncia [...]. Si potrebbe procedere intagliando questo soggetto¹.

Io evolutivo betitelt Alice Cerasas das Präskript ihres unpublizierten Texts *Sadipe. Autopsia di una vita*². Die Datierung auf Juli 1967 legt nahe, dass Ceresa das Werk direkt in Anschluss an ihren erfolgreichen Erstling *Figlia prodiga* voranbringen wollte und zeugt von ihrem Entschluss, diesen in eine von ihr geplante, aber nie realisierte Trilogie münden zu lassen³. Die *Evolution des Ich* lässt sich zugleich als Leitmotiv ihres Schreibens lesen: als «seltsame und lange Abfolge von Metamorphosen»⁴, eine übertragende Ver-

- 1 ALICE CERESA, Handschriftliche Notiz in den Dokumenten zur *Sadipe*. Das Dokument findet sich im Nachlass der Autorin im Schweizerischen Literaturarchiv Bern, ASL-A-I-b/5-1.
- 2 Eine spätere Version findet sich unter dem Titel *Stratificazioni* ebenfalls im Archiv: ASL-A-I-b/5-2.
- 3 Vgl. zur Genese der Trilogie, die als solche nie geschrieben wurde, die eindrucksvollen Untersuchungen von GIOVANNA CORDIBELLA, *Nel laboratorio di Alice Ceresa: percorsi genetici e storia editoriale della «Figlia prodiga»*, in «Versants», 60, 2013, S. 67-80 und MONIKA SCHÜPBACH, *Lavorando sulle carte di Alice Ceresa: la trilogia inesistente*, in «Versants», 60, 2013, S. 55-66.
- 4 ALICE CERESA, *Der Tod des Vaters*, übersetzt von Marie Glassl, Zürich, Diaphanes, 2024, S. 15.

mittlung, die sich unter dem Paradigma der *Übersetzung* fassen lässt und deren textuelle Vivisektionen zu Ceresas unzähligen Überarbeitungen und Neufassungen führte⁵. Es ließe sich ebenso argumentieren, dass auch die einzelnen Texte der Autorin Bausteine einer unendlichen Kette von Übersetzungen eines einzigen Grundtons sind: der *condition féminine*, und deren (un)möglicher sprachlicher Darstellbar⁶.

Ich möchte mich der Frage der Übersetzung hier jedoch von anderer Seite nähern: Der Beziehung zwischen Subjekt und Gesellschaft, zwischen grammatikalischem Ich und Sprachcode als dem widersprüchlichen Verhältnis zwischen autobiografischem und kritischem Gestus. Die Untersuchung der *Figlia* und ihrer geplanten Fortsetzung – der sich relativ eindeutig die unpublizierten Textentwürfe der *Sadipe* und der *Stratificazioni* zuordnen lassen – dienen dabei als Ausgangspunkt⁷. Die serielle Übertragung in stets neue Text- und Erzählformen beschreibt Ceresa bereits 1963 in einem Brief an Simone de Beauvoir:

J'ai fini ce manuscrit [der *Figlia*], mais je n'ai pas épuisé le thème [...]. Il me restent, je crois, deux parties à écrire issues de ce texte [...]: une deu-

5 Ich möchte hier nur auf wenige der grundlegenden Arbeiten zu Ceresas Methode verweisen. Vgl: TATIANA CRIVELLI, *Frammentare, distillare, reinterpretare*, in «Quarto», 25, 2008, S. 87-94, deutsch in ALICE CERESA, *Kleines Wörterbuch der weiblichen Ungleichheit*, Zürich, Diaphanes, 2025, im Folgenden ALICE CERESA, *Kleines Wörterbuch*; sowie GIOVANNA CORDIBELLA, *Nel laboratorio di Alice Ceresa*, cit., und EAD., *Testi al microfono. Le collaborazioni di Alice Ceresa con la radio*, in «Prassi ecdotiche della modernità letteraria», 7, 2022, S. 35-51 sowie PATRIZIA ZAPPA MULAS, *Ritratto di Alice*, in ALICE CERESA, *La morte del padre*, Mailand, Nave di Teseo, 2013, S. 7-38.

6 Eine Untersuchung eher textinterner Übersetzungsmechanismen findet sich am Beispiel der Genese des *Tods des Vaters* in meinem Nachwort zur deutschen Ausgabe, ALICE CERESA, *Der Tod des Vaters*, cit.

7 Es geht mir hier also nicht um die editorische Untersuchung oder Textgenese der von Ceresa geplanten (und verworfenen) Trilogie. Monika Schüpbach hat unter Einbezug von Ceresas *Eloise* einen meiner Meinung nach überzeugenden Entwurf der Trilogie aufgezeigt (vgl. MONIKA SCHÜPBACH, *Lavorando sulle carte di Alice Ceresa*, cit.) der sicher genauer zu untersuchen wäre.

xième, destinée à la voix du personnage jusqu'ici muet et rendu en négatif; et une troisième que je destine aux "choses", c'est-à-dire à la chaîne des ainsidits évènements⁸.

Bereits hier zeigt sich eine grundlegend übersetzende Funktion: «Konstruktion und Gestaltung einer Figur» (wie der Untertitel des Buchs lange lautete) lassen sich nie aus nur einem Blickwinkel betrachten, in nur einer Geschichte erzählen; sie sind polyvalente, periphere Annäherung an ein Unsagbares, an neue Subjektile, für die wir weder Form noch Ausdruck kennen. Es ist viel Wichtiges geschrieben worden über die Verbindung Ceresas zur literarischen und feministischen Avantgarde ihrer Zeit⁹. Im Dialog mit diesen gerät die Frage, wie kritischer literarischer Akt und militantes politisches Handeln ineinander spielen, ebenso in den Blick, wie Ceresas frühe Beschäftigung mit zeitgenössischen subalternen Theoremen und Inventionen alteritärer Sprachlichkeiten¹⁰.

Artifizielle Subjekte und De-Kulturalisierung. Im Reich der Grammatik

In einer Formulierung, die an Ceresa denken lässt, schreibt Carla Lonzi:

- 8 Brief Ceresas an Simone de Beauvoir vom 20. Januar 1963 (ASL-B-I-BEAU und ASL-B-2-BEAU). Schon die Entstehung der *Figlia* enthält zahlreiche dieser Übersetzungen; vgl. dazu GIOVANNA CORDIBELLA, *Nel laboratorio di Alice Ceresa*, cit., S.76 und die Entwürfe ASL-A-I-a/3-22 und A-I-a/3-23.
- 9 Laura Fortini bspw. hat dies eingehend untersucht. LAURA FORTINI, *La scrittura sperimentale di Alice Ceresa tra Italia ed Europa*, in «altrelettere», 13, 2024, S. 77-94, doi: 10.5903/al_uzh-91 und EAD., *Alice Ceresa e la cultura degli anni Settanta*, in «Quarto», 49, 2021, S. 65-73.
- 10 Es ließen sich zahlreiche Verbindungslinien zu Autorinnen wie Gayatri Spivak, Judith Butler, Julia Kristeva oder Adriana Cavarero finden. Es übersteigt den Rahmen dieses Essays, wäre jedoch ein lohnendes Unterfangen, diese literarisch-aktivistischen Genealogien genauer zu untersuchen.

La deculturalizzazione per la quale optiamo è la nostra azione. Essa non è una rivoluzione culturale che segue e integra la rivoluzione strutturale [...]. Smentire la cultura significa smentire la valutazione dei fatti in base al potere¹¹.

Diese Analyse trifft ins Herz von Ceresas Interpretation von Kultur und Sprache. Ist Sprache weder Abbild noch Repräsentation *von* Natur oder vorgängiger Wirklichkeit, sondern vielmehr Übersetzerin *in* Subjektivität und Realität, dann ist kein «ursprünglicher oder verfälschender Zugriff auf die Welt [möglich], sondern höchstens ein ästhetisches Verhalten, ich meine eine andeutende Übertragung, eine nachstammelnde Übersetzung in eine ganz fremde Sprache¹²». Émile Benveniste schreibt, «die Sprache reproduziert die Welt und ordnet sie dabei ihrer eigenen Organisation unter¹³». Auf ähnliche Weise erinnert Ceresa stets daran, dass Sprache nicht nur arbiträr-artifiziell, sondern auch ausgrenzend ist:

Femminilità: somma delle qualità che derivano dall'essere grammaticalmente subordinati. [...] La *femminilità* è pertanto una assunzione totale e consenziente della subordinazione grammaticale, ovvero la sua illustrazione morale e fisica che ne permette l'affermazione anche a livello reale e visibile¹⁴.

Anstatt diese essenzielle Differenz als *gleichberechtigte Ungleichheit* zu denken, übersetzt die patriarchale Sprache diese in eine *ungerechte Hierarchisierung*, die das Weibliche nur als Derivat des

11 CARLA LONZI, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Mailand, Scritti di Rivolta Femminile, 1974, S. 47f.

12 FRIEDRICH NIETZSCHE, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, in «Kritische Studienausgabe» (KSA), I, 1999, S. 872-891: 884.

13 ÉMILE BENVENISTE, *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Frankfurt, Syndikat, 1977, S. 36.

14 ALICE CERESA, *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, a cura di Tatiana Crivelli, nuova ed. ampliata, Milano, nottetempo, 2020, S. 55-56.

Männlichen, Gleichberechtigung nur als falsche Inklusion, nicht als Transformation jenseits einer antagonistisch-binären Identität denken kann. Mit Teresa de Lauretis können wir Sprache als Gender-Technologie betrachten, die noch ein «kritisch-feministisches Denken im begrifflichen Rahmen eines universalen Geschlechtergegensatzes gefangen hält» und die Frau stets nur als vom Mann Unterschiedene denkt¹⁵. Dies ist der Kern des *Kleinen Wörterbuchs der weiblichen Ungleichheit* – aber auch Ceresas absoluter Aversion gegen alles autobiografische, jede authentische Erzählung und die sprachliche Figur des “Ich”, die stets nicht nur Figuration, sondern auch De-Figuration ist: Das scheinbar individuelle oder auktoriale Antlitz, hinter dem sich die Sprache als sozialer Code versteckt. Dissimulation im grellen Licht universell-selbstverständlichen Wissens.

Figuration und De-Figuration. Prosopon poein

Die Inklusion des Weiblichen bedeutet für Ceresa eine ständige Kolonisierung, der sie statt Ausschluss oder gleichmacherischer Annäherung einen kontinuierlichen Entzug entgegensetzen will. Nicht negative Identität, sondern produktive Metaphern, die eine emanzipative Übersetzung in eine weitere/überschüssige Sprache («*una lingua in più*»¹⁶) voraussetzen, die sich besonders dann im literarischen Schreiben darstellen muss, wenn wir Sprache als Performance begreifen.

[...] una figlia prodiga non può solo essere la trascrizione grammaticale in termini femminili del suo omonimo maschile. Vediamo male, quando solo

¹⁵ TERESA DE LAURETIS, *Die Technologie des Geschlechts*, in KATHRIN PETERS, ANDREA SEIER, *Gender & Medien-Reader*, Zürich, Diaphanes, 2016, S. 453-474: 455.

¹⁶ ALICE CERESA, *Nascere già emigrata*, in «Tuttestorie», 2, 1994, S. 38-39: 38.

tentassimo di vederla, la figlia prodiga ricalcare le orme del fratello lungo le vicende di quest'ultimo [...]»¹⁷.

Aus dieser Genese und Ausgestaltung des Unmöglichen, lässt sich auch Ceresas anhaltendes Misstrauen gegenüber der grammatikalischen Funktion des "Ich" ableiten:

Non ho mai avuto la minima voglia di raccontare la mia storia: [...] quando metti in scena dei personaggi ciò di cui disponi sono le tue esperienze personali. E io ne ho voluto fare a meno, fino al limite del possibile, per non contaminare la parola con una partecipazione troppo diretta, per non ridurla a semplice conoscenza del vissuto¹⁸.

Diese Geringschätzung mag bei einer Autorin irritieren, für die die Bestürzung darüber, sich als Frau in einer männlich dominierten Gesellschaft nicht als voll- oder gleichwertiges menschliches Wesen betrachten zu können, eine einschneidende Erfahrung darstellt, die ihr ganzes Schreiben bestimmen. Entscheidend ist, dass dies nicht simples Desinteresse an, sondern politische Entscheidung gegen jede autobiografische Literatur ist. Gerade weil die Frage nach der Rolle und Bedingtheit der Frau all ihr Schreiben bestimmt, muss Ceresa behaupten: «*Ho sempre evitato la prima persona. L'Io è molto difficile da usare: l'ho sempre sfuggito come la peste perché ti porta dritto sulla strada dell'inferno*»¹⁹. Sie erinnert daran, dass die grammatikalische Funktion des "Ichs" und der deiktische Status des Egos die Mechanismen des sprachlichen Codes und dessen Produktion von Wirklichkeit verstellen²⁰. In der Figur

¹⁷ ALICE CERESA, *La figlia prodiga*, Mailand, Nave di Teseo, 2023, S. 24.

¹⁸ ALICE CERESA, Interview 1990 zum Erscheinen von *Bambine*, zitiert nach PATRIZIA ZAPPA MULAS, *Ritratto di Alice*, cit., S. 16.

¹⁹ ALICE CERESA, MARIA ROSA CUTRUFELLI, *Simulazione e Dissimulazione*, in «Tuttestorie», 1991, S. 7-8: 8.

²⁰ Mit den Begriffen der Figuration und De-Figuration oder *de-facement* beziehe ich mich auf Paul de Man und die Parallelität von *blindness* und *insight*. Vgl. PAUL DE

der *Prosopopeia* (*prosopon poein*: das Geben von Maske, Stimme oder Gesicht) beschreibt der Akt der Figuration eine Kette sprachermöglichender Übersetzungen. Die Figur des Autors verstellt, ebenso wie die Figur der Personifikation, die produktive Kraft und autoritär-auktoriale Macht gesellschaftlicher Sprache: In der Simulation eines sich aussprechenden Subjekts wird diese verborgen. Das Sprechen der Sprache in seiner Funktionalität darzustellen, muss in dem Wunsch, hinter die "unsichtbare Maske" des Diskurses zurückzutreten, mit dem Bestreben in eins fallen, als Nicht-Ich zu sprechen.

Patrizia Zappa Mulas argumentiert, dass es die Ironie ist, die Alice Cerasas Werk «vor dem Formalismus, also vor der Eitelkeit bewahrt²¹». Eine solche ironisch-aktivistische Ideologiekritik verläuft stets parallel zur dekonstruktiven Geste.

La caratteristica della letteratura è quella appunto di essere una artificiosa ricostruzione nella più artificiosa sostanza che sia, cioè in parole, di cose forse veritiere, forse reali, forse possibili [...]²².

Darin liegt der politische Motor dieser ständigen Übersetzungstätigkeit. Nicht im Ungenügen von Cerasas individuellem Schreiben, sondern in der Problematik, dass das Subjekt ihres Schreibens in der sprachlichen, materiellen und gesellschaftlichen Welt keinen Ort, keinen anderen Ausdruck hat als die ungenauen Übertragungen ihrer *homonymen* Brüder, die es zwar benennen, aber doch nicht freisetzen. Die ironisch-generative Meta-Erzählung der *Figlia* befragt die Bedingungen der Darstellung einer Figur, für die es keine Repräsentation gibt, «ein soziales Nicht-

MAN, *Allegories of Reading*, Yale University Press, 1979 und ID., *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, 1996.

²¹ Daher auch Cerasas Ablehnung jedes "Idiolekts", der ebenso wenig wie die individuelle Autobiografie je etwas über das Sein als Frau aussagen könnte.

²² «ALICE CERESA, *Della letteratura come dialettica. Frammento di «La figlia prodiga», opera inedita di Alice Ceresa*, in «The New Morality», v, 13-15, 1964-1965, S. 71-74: 72.

Subjekt²³» wie auch die Grenzen der Narration selbst – den Kippunkt, an dem der Text eine performative, auto-destruktive Wendung der Sprache gegen sich selbst vollzieht und so die ironische Geste *par excellence* beschreibt.

So wie Sprache sich ständig in die Welt setzt, affirmiert und verifiziert, ist sie auch in der Lage, sich selbst zu boykottieren, «Sprache [kann] alles interpretieren, auch sich selbst», sie erzeugt darin «die paradoxe Wirksamkeit einer blinden Vision, die durch die Einsichten, die sie unbewusst liefert, korrigiert werden muss²⁴». Als graduelle Depersonalisierung fordert die Ironie eine Perspektive der Distanz, die Entfremdung vom Ich der Sprache und des Lebens. Sie ist Aufhebung des *Gefesselt-Seins* an sich (Levinas) in einen Diskurs der Äußerlichkeit.

Ceresa beschreibt in der Stimme des sozialen “Wir” dem “Du” ihrer Mitglieder die Figur der verlorenen Tochter. Zugleich dekonstruiert ihre Erzählung sich selbst: indem sie die unmögliche Geschichte der verlorenen Tochter erzählt, stellt sie sich in Frage; unterläuft sie ihren eigenen Diskurs und erzeugt eine ironische Erosion ihrer pseudo-wissenschaftlichen Wahrheit²⁵. In dieser doppelten Bewegung erscheint ein Verdrängtes der hegemonialen Sprache. Allerdings nur *ex negativo* in seiner Unmöglichkeit, den Fehlritten und Leerstellen des sozialen Diskurses.

La fisionomia del personaggio risulta incisa in negativo fra i luoghi comuni concettuali della società che è presentata grammaticalmente col pronome *noi*; mentre la sua personalità si manifesta nella lingua e nell’uso che se ne fa [...]»²⁶.

²³ TERESA DE LAURETIS *Figlie prodighe*, in «DWF», 30-31, 1996, S. 80-90.

²⁴ ÉMILE BENVENISTE, *Letzte Vorlesungen*, Zürich, Diaphanes, 2013, S. 102 und PAUL DE MAN, *Blindness and Insight*, London, Methuen, 1983, S. 106.

²⁵ Vgl. dazu auch ALBERICA BAZZONI, *Experimenting with the Unspeakable*, in «altrelettere», 13, 2024, S. 31-50: 34, doi: 10.5903/al_uzh-89: «Spirale für Spirale schreitet Cerasas dekonstruktive Argumentation voran».

²⁶ ALICE CERESA, *La figlia prodiga*, Interview in «Uomini e libri», 1967, vgl. PATRIZIA ZAPPA MULAS, *Ritratto di Alice*, cit., S. 17.

Die Narration ebenso wie das Subjekt der Sprache werden bestimmt von den sozialen und linguistischen Codes. So trifft die verlorene Tochter das Schicksal der *thrakischen Magd*: Sie erkennt, dass sie innerhalb der patriarchalen Ordnung des Wissens nicht existiert, da es in der männlichen Konzeption kein Weibliches gibt²⁷. Sie bleibt gefangen in der Negativität, einer Figur, die es noch zu erfinden gilt, und die andererseits bereits absolut bestimmt ist.

Ist Ironie kontinuierliche Spirale des Zweifels, so bleibt sie machtlos in der Unmöglichkeit, dieses Wissen auf die empirische Welt und das Selbstverhältnis der Subjekte selbst anwendbar zu machen. Wird die ironische Operation Wissen, versiegt die Kraft ihrer Kritik.

Leidenschaftliche Verhaftung und Selbstbewusstwerdung. Die Materialität der Sprache

The ironic language splits the subject into an empirical self that exists in a state of inauthenticity and a self that exists only in the form of a language that asserts the knowledge of this inauthenticity. This does not, however, make it into an authentic language, for to know inauthenticity is not the same as to be authentic²⁸.

Ein solches Subjekt kann zwar der Naivität und der Ideologie des Sozialen entgehen, es bleibt aber, wenn es sich nicht weiter übersetzt, «erstarrt in tödlicher Selbstentfremdung²⁹».

²⁷ Vgl. ADRIANA CAVARERO, *In Spite of Plato*, Cambridge, Routledge, 1995, S. 54. Offener gesprochen könnten wir sagen: Dass es in einer binären Sprache immer das Fremde geben muss.

²⁸ PAUL DE MAN, *Blindness and insight*, cit., S. 214.

²⁹ *Ibidem*.

Die *Prosopopeia* als Figur der Rede (der «*parole*» im Sinne Benvenistes) erlaubt der Sprache, sich durch den Mund und die Stimme der Ich-Sagenden auszudrücken. Im Sprechakt muss diese Sprechende aber als Individuum zurücktreten, sich verbergen («*s'effacer*», «*dissimulare*»), um das Sprechen der Sprache zu entstellen, es unter der Figur des Individuums hervortreten zu lassen. Auch Materialität und Leben des Subjekts de-figurieren sich in dem Moment, in dem das Subjekt als Sprecher in die Sprache eintritt. Das Individuum wird Subjekt nur, indem es den leeren Ort des grammatikalischen Ichs einnimmt – der zwar nicht mit diesem identisch, aber seine einzige Möglichkeit ist, zu existieren und sich zu identifizieren. Denn das Subjekt

ought to be designated as a linguistic category, a placeholder, a structure in formation. Individuals come to occupy the site of the subject [...] they enjoy intelligibility only to the extent that they are, as it were, first established in language. The subject is the linguistic occasion for the individual to achieve and reproduce intelligibility, the linguistic condition of its existence and agency. No individual becomes a subject without first becoming subjected or undergoing “subjectivation”³⁰.

In Ceresas Begriffe übertragen können wir sagen:

Non simula dunque chi vuole, né chi vuole dissimula; ma ognuno simula o dissimula senza alcuna libertà di scelta, secondo le sole e semplici possibilità lasciategli aperte dalla sua vera ed effettiva e fondamentale posizione nel mondo³¹.

Nehmen wir an, dass die ironische Kritik der Sprache zwar deren Mechanismen demaskieren kann, das Subjekt selbst aber stimm- und gesichtslos zurücklässt – also weder seine *leidenschaft-*

³⁰ JUDITH BUTLER, *The Psychic Life of Power*, Stanford University Press, 1997, S. 8f.

³¹ ALICE CERESA, *Figlia prodiga*, cit., S. 89f.

liche Verhaftung (Butler) in der einzigen Interpretation, die es von sich hat, mitdenkt, noch eine andere Selbst-Erzählung eröffnet – so müssen wir mit Ceresa die verlorene Tochter weiterdenken. Sie hatte recht, zu glauben, dass diese auf andersartige Subjekte und narrative Strukturen angewendet werden muss, dass es einer neuerlichen Übersetzung dieses Wissens bedarf, die notwendigerweise auch die Struktur und das Selbstverständnis der Subjekte selbst tangiert.

Ceresa schreibt an Maria Corti:

Penso di poter dire che la sintassi di una lingua mi interessa per il suo potere dialettico [...] quanto però al fatto di piegare e forzare e bistrattare una lingua fino al punto in cui si riduca a servire da materiale e non da veicolo esteriore, penso che sia proprio una mia fissazione qui complicata della circostanza che una figlia prodiga, prima e oltre che essere un prodotto sociale, è un fenomeno semantico (e appositamente non dico “convenzione”)³².

Der Passus zielt auf eben diese sprachliche Verfasstheit jeder Subjektivität, das Selbst-Verständnis des Subjekts als semantisches Phänomen. Vielleicht müssen wir anerkennen, dass ein Weiterdenken der mit der *Figlia* begonnenen Kritik einen stärkeren Einbezug des Subjekts fordert. Nicht um den anti-autobiografischen Gestus Ceresas zurückzunehmen, sondern um ihn zu transformieren. Dies impliziert eine Übersetzung dieser Fragen in Bezug auf die Materialität realer Herrschaft und die Modi der Selbstbezüglichkeit – mit Carla Lonzi könnten wir sagen: der *Selbstbewusstwerdung* – die wir als *Leser unserer selbst* (Proust) zu uns einnehmen. Ceresa teilt de Beauvoirs Befürchtung, dass die *Figlia* vielleicht zu sehr von allen lebendigen Bezügen befreit sei³³. Diesen Mangel will sie in der Trilogie weiterdenken und in neue Formen und Empfindsamkeiten übersetzen.

³² Brief Alice Ceresas an Maria Corti, 30. März 1967, ASL-B-3-COR.

³³ Vgl. die Briefe zwischen Ceresa und de Beauvoir, ASL-B-I-BEAU.

J'écris en ce moment le "monologue" de la fille prodigue. C'est-à-dire que n'est plus son personnage social qui m'intéresse mais son "humanité". Il m'importe avant tout de montrer, maintenant, cette partie de son être qui a été maltraitée, malmenée, autrement dit toutes ses possibilités humaines, sa sensibilité humaine³⁴.

Aber die Entwürfe der *Sadipe* und der *Stratificazioni* sind nicht vorrangig Leidensberichte eines unterworfenen Subjekts. Vielmehr beschreiben sie eine Inversion der Geste der *Figlia*: indem das "Ich" der Erzählung dem "Ihr" einer konsensuellen Gesellschaft in Abgrenzung von deren Sein, Existenzweise und Historie, seine eigene Geschichte berichtet. Die Erzählerin hält der Negativität des Ausgeschlossenseins eine Erzählung über die Konstruktion und die Gestaltung ihrer Person entgegen – und verbirgt keineswegs, dass sie die anderen für eine willkürliche und schädliche Verirrung zu halten scheint. Dieses seltsame Subjekt verweist unablässig darauf, dass sie zwar in "deren" Kultur lebt, ihren Subjekten gleicht, aber nicht zu jenen gehört, die diese normalisieren und universalisieren, «*Chi sta talmente racchiuso nella sua grammatica da non sospettare nemmeno che possa magari anche essere tutt'altro che unica e tutt'altro che universale*³⁵». Sie spricht zwar "ihre" Sprache, aber ist ihr nicht zugehörig. Sie hat sie erworben, sich in sie übersetzt, um mit der Gesellschaft, die sie ausschließt, kommunizieren zu können. Sie ist die völlige Fremde, so unbekannt, dass wir glauben könnten, sie gleiche uns.

Diese Texte genauer zu untersuchen, ist eine dringliche Aufgabe, die hier jedoch nicht geleistet werden kann. Ich möchte nur kurz auf die Frage verweisen, inwiefern Ceresas aufgegebene Triologie sich in ihren späteren Texten weiterübersetzt.

³⁴ ALICE CERESA in MICHÈLE CAUSSE, MARYVONNE LAPOUGE, *Écrits, voix d'Italie*, Paris, Des femmes, 1977, S. 78. Laura Fortini hat auf den wichtigen Begriff der *Sensibilità* oder *Sensitività* bei Ceresas aufmerksam gemacht. LAURA FORTINI, *La scrittura sperimentale di Alice Ceresa*, cit., S. 91.

³⁵ ALICE CERESA, *Stratificazioni*, ASL-A-I-b/5-2, S. 22.

Dieses neue Subjekt ist nicht Mensch, insofern dieser kulturelles Wesen (*Homo sapiens*) ist, sondern viel mehr «animalisches Leben³⁶», oder «vegetative und objekthafte Existenz». *Sie*, diese andere, ist eine weibliche (eine unvorhergesehene, subalterne) Geschichte die sich ausspricht, hat Geschichte, aber keinen Ursprung, weder *arché* noch Genealogie; «zusammengesetzt aus einem Körper ohne Gedächtnis und einem Gedächtnis ohne Körper» kennt sie nicht «diese Friedhöfe, die ihr Erinnerungen nennt», die «in rückblickenden Feierlichkeiten» sedimentierten Idealisierungen gelebter Erfahrung; ihr Leben verläuft nicht anhand einer filiformen Filiation oder eines roten Fadens, weder einem Zweck folgend noch auf ein Ziel hin, sondern in beinahe mineralischem «konzentrischem Wachstum», in Kreisen, die Schicht über Schicht, Übersetzungen und Metamorphosen des vorangegangenen sind. Ihr Leiden, wenn es ein solches gibt, besteht in der Tatsache, dass sie die Zeichen, die sie nicht geschrieben hat, trägt und erträgt – ihr Material darstellt.

Zwischen Neutrum und unvorhergesehenen Subjekten

Devo riuscire a parlare meno di me. Devo accontentarmi di definirmi, di apparire solamente nel tono del racconto. La prima persona è LEI. Vista dalla mia coscienza. Io non devo pronunciarmi. Né su di me né su di lei³⁷.

Das Neutrale ist als *ne uter* auf kein Geschlecht verteilt, nicht das negative Andere eines Positiven (wie die Negativität der Frau

³⁶ Hier und die folgenden Zitate *ivi*. Insbesondere die Nähe zum *Kleinen Wörterbuch* sticht ins Auge.

³⁷ ALICE CERESA, ASL-A-4-b/I. Vgl. auch den ausgezeichneten Artikel von CATERINA VENTURINI, *La figlia prodiga di Alice Ceresa*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», 2022-2023, S. 199-223, sowie FRANCESCA RODESINO, *Alice Ceresa tra autobiografia e deformazione*, 13, 2024, S. 142-153, doi: 10.5903/al_uzh-95.

zum Mann), sondern «das Andere eines Anderen, des Nicht-Bekannten» – *nomadische Affirmation*. Es ist weder Gesetz des Unpersönlich-Universellen noch lässt es sich durch einen Vorrang des “Ich” definieren (wie es beim “Du” der Fall ist). Es ist das Verhältnis, das wir einnehmen müssen, wenn wir dem Antagonismus zwischen Universalität und bloßer Individualität entgegen wollen.

Vielleicht ist es genau diese Bewegung, die Alice Ceresa im Weiterdenken der Trilogie einläutet: die radikale Verknüpfung von “Ich” und “Sie”, erster und dritter Person Singular, der Erfahrung als Frau und deren Abstraktion auf gesellschaftlicher Ebene. De-/Figuration eines kritischen Bewusstseins in einem Neutrum, das sich jenseits von binären Gender- und Identitäts-Technologien bewegt, sich zugleich schreibt und liest, zwischen innerem Monolog und phänomenologischem Traktat.

Sich selbst als Text zu betrachten ist eine (quasi-autobiografische) Zuschreibung an ein Subjekt, dessen Erfahrungs- und Sichtweise es zu erfassen gilt – die erste Übersetzung: zwischen dem Subjekt (vor dem Text) und (dem Subjekt in) dem Text. Aber auch lesende Selbstverständigung eines Subjekts – die zweite Übersetzung: zwischen (dem Subjekt in) dem Text und dem Subjekt (nach dem Text). Ein gleichzeitiges *Sich-Verlieren* und *Sich-Besitzen* (Agamben), *Subjektivierung* und *Ent-Subjektivierung*, *Simulation* und *Dissimulation* zugleich.

Organismi a crescita concentrica e a vita interiore, totalmente inadatti a percorrere, afferrare e occupare il mondo, destinati all'esclusiva e monadica occupazione di sé, votati a un'espansione squisitamente autodiretta e autosufficiente³⁸.

38 ALICE CERESA, *Stratificazioni*, ASL-A-I-b/5-2, S. 7.

Wir müssen dann den Begriff der *Sensibilität* als Perzeption fassen: Es findet sich dazu im *Tod des Vaters* eine Stelle, die aufhören lässt.

[La figlia minore] seziona e taglia nel proprio interno [...] in quanto si trova a lavorare su strati apparentemente identificabili e chiaramente definiti, dei quali è facile seguire i pur frastagliati ma nitidi contorni disposti in perfetta concentricità e configurati come una serie decrescente di anelli modernamente però irregolari³⁹.

Die verlorene Tochter reflektiert auf den begrifflichen Vater, den Herrscher-Signifikanten, der alle Interpretation bestimmt, und auf dessen Tod. Sie betrachtet, was mit ihr geschieht, im Moment ihrer Ent-Subjektivierung, in dem die Bindung an den Vater jede Bedeutung verloren hat. Und «langsam fügt sich außerhalb ihrer selbst ein unbekanntes und eigenständiges Wesen zusammen, von dem sie bislang wenig bis gar nichts gewusst hatte⁴⁰». Indem diese verlorene Tochter «noch an ihrer eigenen Existenz zweifelt», macht sie einen Schritt auf die Zukunft nach der patriarchalen Ordnung – so kann sie vielleicht beginnen, sich selbst als Subjekt und nicht als Tochter zu denken⁴¹. Dieser Zweifel ist weder Schwäche noch Wissen, er beschreibt eine neuartige Verbindung aus Kritik und leidenschaftlicher Verhaftung: die Tochter, die sich verloren gibt. Es ist der Schritt, den wir gehen müssen, um «die Intimität eines Wesens in Gegenwart seiner selbst⁴²» zu betrachten und unseren Selbstbezug in die *Autopsie eines Lebens* (so der Untertitel der *Sadipe*) zu übersetzen. Hier stellt sich die radikale Frage, mit der Cerasas Schreiben uns konfrontiert: «Ak-

³⁹ ALICE CERESA, *La morte del padre*, cit., S. Vgl. zu diesem Thema auch das Nachwort, *ibidem*.

⁴⁰ ALICE CERESA, *Tod des Vaters*, cit., S. 44.

⁴¹ Früher Entwurf zum *Tod des Vaters* in ASL-A-I-a/4-I.

⁴² PATRIZIA ZAPPA MULAS, *Ritratto di Alice*, cit., S. 7.

zeptierst du es – du als “Ich” –, dich für problematisch, für fiktiv, zu halten, [...] dass andere an meinem Platz schreiben, an diesem Platz, den niemand besetzt, der meine einzige Identität ist:⁴³».

Von der Poetik der Verlorenheit zur Politik der Verschwendung

Was vererbt oder hinterlässt eine verlorene Tochter? Die *Stratificazioni* sind als Schichten erlebter und erzählter Geschichte die treffendste Metapher für Ceresas Figur der Übersetzung, dessen, was sie als das «romanhaftes Gewebe» bezeichnet, in dem sich ein Leben entfaltet⁴⁴. Dass sie unveröffentlicht blieben, zeugt von der Schwierigkeit, in der Hervorbringung sprachlicher Gestalten von lebendiger Materialität gegebene Bedeutungen zu überschreiten. Vielleicht war die *Figlia* noch nicht die Figur der Subversion der etablierten Ordnung, die «das Werden einer unerwarteten weiblichen Subjektivität⁴⁵» repräsentiert, sondern erst ihre Verkündigung? In jedem Fall scheint die verlorene Tochter an ihr Ende gelangt. Sie muss den erschöpften objektivierenden Diskurs der sozialen Sprache erneut transformieren, seine Übersetzung in eine subjektive, perzipierende Erzählung vornehmen, die Literatur und Leben verbindet. Wie Ceresa am Ende der *Figlia* schreibt, ist es nun nötig, diese Geschichte noch einmal – anders – von vorne zu beginnen. Das ist das Werk und der Nachlass der verlorenen Tochter: in den Büchern, die noch geschrieben werden müssen und darüber hinaus⁴⁶.

Wer ist eine verlorene Tochter, die ihre Verlorenheit nicht aufgibt, sondern in einen Mehrwert übersetzt? Vielleicht bedeutet dies, in Erwartung *unvorhergesehener Subjekte* (Lonzi) neue Formen

⁴³ MAURICE BLANCHOT, *Das Neutrale*, Zürich, Diaphanes, 2010, S. 30.

⁴⁴ Brief von Alice Ceresa an Maria Corti, 6. April 1967, ASI-B-3-COR.

⁴⁵ Vgl. LAURA FORTINI, *Vorwort*, in ALICE CERESA, *Figlia prodiga*, cit., S. 6.

⁴⁶ Vgl. ALICE CERESA, *Figlia prodiga*, cit., S. 231.

der Übersetzbarkeit zu erfinden: «Das Unbekannte ist Neutrum, es ist weder sichtbar noch unsichtbar, schließt jede Perspektive aus – es ist viel unvorhergesehener, als es die Zukunft sein kann⁴⁷». Dieser Aufruf zur Freiheit birgt aber auch eine Bürde: Wir nehmen es uns auf uns, das bloß mimetische Gesicht der Sprache in ein kreatives Antlitz, das Offensichtliche in Unvorhergesehenes zu übersetzen. Das muss heißen, sich zu verlieren und zu verschwinden, in der Schwebe zu bleiben, wo es einfacher wäre, sich zu hinter der Interpretation zu verstecken.

Naturalmente immagino che potrei anch'io trovare una convenzione secondo la quale dare nomi alle cose e quindi disporre di una chiave di lettura basata magari su un meccanismo di riflessi condizionati, tanto per non essere costretta a brancolare in questa totale mancanza di appigli che mi permette solo di cadere di vuoto in vuoto malgrado io sappia benissimo che lo stato di sospensione in cui mi trovo non mi permette nemmeno questo; se una coesione infatti esiste, essa inizia e finisce dentro i miei limiti e non mi sottomette certo a una legge esteriore⁴⁸.

Ceresa sagte, die *Figlia* ginge dem feministischen Kampf voran. Kann der militante Akt der Poetik durch eine Politik der (weiblichen) Verschwendung abgelöst werden, wird die Sprache des Herrn, wie die Familie, endlich explodieren. Dann bleibt die arbiträre Macht der Sprache nicht mehr bloß Grundlage von Naturalisierung, sondern wird auch im Leben in der Lage sein, «*per produrre mondi impossibili, inverosimili, o anche mondi possibilissimi e verosimilissimi, in una dimensione equivalente ma non uguale, somigliante ma non corrispondente*⁴⁹».

Bis dahin müssen wir sprechen; unserem Wunsch nach Stille ein unendliches Übersetzen entgegenstellen. Alice Ceresa geht uns auf diesem Weg voraus.

⁴⁷ MAURICE BLANCHOT, *Das Neutrale*, cit., S. 20.

⁴⁸ ALICE CERESA, *Stratificazioni*, ASL-A-I-b/5-2, S. 9.

⁴⁹ ALICE CERESA, *Figlia prodiga*, cit., S. 44.

Riassunto Il concetto di “lo evolutivo” può essere interpretato come un concetto chiave nella scrittura di Alice Ceresa, che traccia la connessione tra le figure simultaneamente contraddittorie e intrecciate di metamorfosi e traduzione, soggetto e soggettivazione, letteratura e attivismo, autobiografia e narrativa disruptiva. L’“io” come *shifter*, come significato della soggettività nel linguaggio, e il neutro della terza persona, come figura dell’“altro” nel linguaggio, aprono un movimento tra de/figurazione e dis/simulazione attraverso l’atto letterario (r)evolutivo della *translatio*. Il saggio cerca di tracciare questa strana e «lunga serie di metamorfosi» e di leggere la poetica politica di Ceresa come una storia di soggetti imprevisi al di là delle gerarchie di genere, delle egemonie patriarcali-familiari e della grammatica antropocentrica attraverso un’autopsia delle loro stratificazioni.

Parole chiave Traduzione, soggettivazione, metamorfosi, autobiografia, rivoluzione/evoluzione

Abstract The concept of the “evolving I” can be read as a key notion in Alice Ceresa’s work, tracing the relation between the simultaneously antagonistic and entangled figures of metamorphosis and translation, subject and subjectivation, literature and militant action, autobiography and disruptive fiction. Through the (r)evolutionary literary act of *translatio*, the “I” as a *shifter* (as the signifier of subjectivity in language) and the neutre of the third person (as the figure of the “Other” of language) open towards an oscillation between de/figuration and dis/simulation. This essay seeks to follow this strange and «long series of metamorphoses» and to read Ceresa’s political poetics as a (his)story of unforeseen subjects beyond hierarchies of gender, hegemonies of patriarchy or family and anthropocentric grammar through the autopsy of their stratifications.

Keywords Translation, Subjectivation, Metamorphosis, Autobiography, Revolution/Evolution

Annetta Ganzoni

L'indole rocciosa e il mare.

I primi passi di *Bambine* in ambito pluriculturale

«Es ist grotesk, dass eine gebürtige Schweizerin in ihrer Heimat noch nicht einmal übersetzt wurde, deshalb lud ich sie ein¹». Quando la scrittrice bernese e amica Maja Beutler (1936-2021) nel 1992 esprime la sua indignazione per l'assenza di traduzioni delle opere di Alice Ceresa nel suo paese d'origine, non si riferisce soltanto al libro *Bambine*, comparso nel 1990 presso Einaudi, ma ai testi letterari di Ceresa in generale, pubblicati solo puntualmente in versione tedesca e francese.

Durante gli anni Sessanta e Settanta, la scrittura sperimentale – e per di più combinata con un approccio femminista, come nel caso di Ceresa – non pareva pubblicabile nel contesto dell'editoria svizzera. Del resto, come dimostra la *Schweizer Literaturgeschichte* del 2007, la ricezione della letteratura femminile attraverso le frontiere linguistiche a lungo non è stata sostenuta². A confermare questa difficoltà translinguistica, nella biblioteca privata di Alice Ceresa salta all'occhio che, oltre a una sola antologia di autrici tradotte dal tedesco al francese – *Je me demande quand même. Fem-*

1 ANONIMO, *Maja Beutler und Alice Ceresa*, in «Cash», 29/05/1992, s.p.

2 Cfr. per esempio le osservazioni di Francesco Fiorentino riguardo all'opera a cura di Peter Rusterholz e Andreas Solbach: *Svizzera (La)*, in *Abbecedario della differenza. Omaggio ad Alice Ceresa*, a cura di Laura Fortini e Alessandra Pigliaru, Milano, notetempo, 2020, pp. 139-143.

mes écrivaines suisses de langue allemande, del 1988 – non compaiono traduzioni di scrittrici svizzere di lingua italiana³.

Nella Svizzera italiana, nonostante i due decenni senza pubblicazione indipendente che seguono il Premio Viareggio del 1967 per *La figlia prodiga*, Alice Ceresa rimane presente sulla scena letteraria principalmente grazie al suo impegno radiofonico. Peraltro, in Italia come in Svizzera, Ceresa viene annoverata tra le “outsider” e le “irregolari”, come testimonia un articolo di Giampaolo Rugarli del 1989 per «L'Espresso»⁴. Nel 1990, però, in seguito alla seconda ondata del movimento femminista, che ebbe ripercussioni notevoli anche in Svizzera, la pubblicazione di *Bambine* cadeva in un periodo favorevole da un punto di vista sociopolitico. Lettrici e lettori erano pronti per una tematizzazione letteraria della posizione della donna nella società, perché in fondo è proprio in *Bambine* che Alice Ceresa affronta la condizione della donna, non in modo polemico, né psicologizzante, ma attaccando sottilmente, ma veementemente, l'istituzione familiare:

Alice Ceresa handelt ihr Exklusivthema, die Stellung der Frau, auch hier nicht polemisch, nicht psychologisierend, sondern sehr kunstvoll ab. *Bambine* ist eine unterschwellige, aber vehemente Attacke auf die Familie und zeigt, wie Kinder zu Frauen gemacht werden [...]⁵.

Dopo l'edizione Einaudi, le collaboratrici della stessa casa editrice si rendevano ben conto della potenzialità dell'autrice di *Bambine*, con il suo tema universale. Mentre la casa editrice Arche, con sede a Zurigo e ad Amburgo, si era riservata i diritti per la versione

3 *Je me demande quand même. Femmes écrivaines suisses de langue allemande. Une anthologie*, a cura di Elisabeth Pulver e Sybille Dallach, Losanna, Éditions d'En bas, 1988.

4 GIAMPAOLO RUGARLI, *Casi letterari. La parola agli outsiders*, in «L'Espresso», 10/02/1989, p. 181.

5 ANONIMO, *Maja Beutler und Alice Ceresa*, cit.

tedesca⁶, come si evince dalla corrispondenza e dagli articoli contenuti nel lascito letterario di Alice Ceresa⁷, in Francia il manoscritto di *Bambine* era stato sottoposto a una decina di editori, tra cui Seuil, Gallimard, Verdier, Presse de la Cité, Laffont, Fayard, Rivages e Découverte⁸.

Scènes d'intérieur avec fillettes (1993)

Dalla Svizzera romanda, però, già a partire dal luglio 1990, l'autore e critico Adrien Pasquali (1948-1999), cresciuto nel Vallese come figlio di immigrati italiani, si rivolge a Einaudi con l'intenzione di poter volgere in francese un estratto dell'opera:

Da anni ormai, sono un ammiratore dell'opera così rara e magistrale di Alice Ceresa. L'uscita questa primavera del romanzo *Bambine* mi ha entusiasmato. E quindi mi offro di tradurne qualche pagina (da 3 a 12) in francese, per poi pubblicarla nella rivista «La Revue des Belles Lettres» [...]⁹.

Poco dopo pubblica il suo testo nella nota rivista letteraria di Losanna¹⁰. Spesso si deve all'iniziativa di un traduttore entusiasta l'inizio di una storia editoriale riuscita in un nuovo contesto linguistico e culturale. Nel nostro caso, Marlyse Pietri-Bachmann,

⁶ A partire dagli anni Ottanta, sotto la direzione di Elisabeth Raabe e Regina Vitali, la Arche Literatur Verlag aveva pubblicato, tra l'altro, autrici di fama internazionale come Margaret Forster, Natalia Ginzburg ed Elsa Morante.

⁷ Dal 2003, il lascito letterario di Alice Ceresa viene custodito all'Archivio svizzero di letteratura (ASL) presso la Biblioteca nazionale di Berna.

⁸ Per la storia editoriale di *Bambine*, cfr. il lascito Ceresa (ASL-B-3-EIN), come pure la tesi di dottorato inedita di MONIKA SCHÜPBACH, *L'assoluta necessità di scrivere: Alice Ceresa (1923-2001)*, tesi di dottorato, dir. Tatiana Crivelli, Universität Zürich, 2013, cap. 7.6.

⁹ Lettera di Adrien Pasquali a Einaudi, 05/07/1990, ASL-B-2-PAS.

¹⁰ Il numero di «La Revue des Belles Lettres» che ospita questa prima traduzione di *Bambine* è antedatato: 3-4, 1989, pp. 69-74.

allora a capo delle edizioni Zoé, nel mese di dicembre dello stesso anno si rivolge all'agente parigina di Einaudi dichiarando il suo interesse per la pubblicazione della traduzione in francese di *Bambine*. Anche Alice Ceresa si dichiara favorevole alla presentazione del suo libro presso l'editrice ginevrina:

Je recevrais naturellement avec plaisir les passages traduits par Pasquali pour *Écriture*, et je vous remercie tous les deux, vous-même et le jeune traducteur, pour votre intérêt. Je suis très contente que le livre vous plaise. Je me verrais volontiers dans votre maison d'édition, entre amis, je dirais¹¹.

In seguito, il traduttore scambia con l'autrice pareri su alcuni dettagli stilistici. La traduzione di Pasquali, che riprende al meglio, per quanto possibile, la sperimentaltà stilistica e linguistica dell'autrice si va concretizzando a partire da queste domande:

Quant à la traduction proprement dite, je serais heureux de connaître votre sentiment. La syntaxe et la ponctuation particulières ont été respectées autant que possible; et j'ai aimé le ton de démonstration scientifique et judiciaire que transparaît, quand bien même la forme française ne me semble pas encore achevée.

Permettez-moi de vous dire une fois de plus toute mon admiration pour votre ouvrage, dont je serais heureux de reprendre la traduction pour une publication intégrale en français. Mais il est certain que l'admiration spontanée et le discret travail d'un lecteur lointain peuvent mal s'accorder avec certaines exigences éditoriales [...]¹².

Qualche settimana più tardi Ceresa si rivolge all'agente parigina di Einaudi, Patrizia Varetto, per persuaderla dell'opportunità di un'edizione svizzera e allo stesso tempo confermare il suo benessere per il traduttore. Conoscendo la scena letteraria svizzera e facendone parte, l'autrice evidentemente sostiene un punto di

¹¹ ALICE CERESA, lettera a Marlyse Pietri-Bachmann, 09/01/1991, ASL-B-3-ZOÉ.

¹² ADRIEN PASQUALI, lettera ad Alice Ceresa, 12/02/1991, ASL-B-2-PAS.

vista diverso da quello dell'agente parigina riguardo alla “marginalità” editoriale di Zoé:

Cara signora Varetto,

rispondo al Suo espresso circa la cessione dei diritti per l'edizione francese alla ZOÉ.

Io sono senz'altro dell'avviso di accettare perché comunque non credo che la Francia rappresenti un terreno favorevole per un libro che dimostra ben poco rispetto sia per la femminilità che per la mascolinità – quindi ben venga una casa editrice “marginale”. Mi sembra inoltre che il traduttore della Zoe sarebbe questo giovane Pasquali che ha già pubblicato alcune pagine sulla rivista *Belles lettres* e che per me sono piuttosto ben fatte. Se si trattasse di lui, l'approvazione della traduzione sarebbe una pura formalità¹³.

Parallelamente, diversi fattori nella ricezione ulteriore del libro devono aver influito sulle decisioni del mondo editoriale intorno a *Bambine*.

In primo luogo va menzionato il premio Schiller – all'epoca il premio più importante in Svizzera per un'opera singola – di cui viene insignito *Bambine*, nel 1990. Questo premio facilita l'entrata di *Bambine* nel programma della Collana CH, sostenuta con il cofinanziamento delle traduzioni provenienti dai ventisei cantoni svizzeri per promuovere lo scambio letterario tra le quattro regioni linguistiche elvetiche¹⁴.

Dando uno sguardo dietro le quinte del premio si scopre facilmente l'influenza della nota critica letteraria della «*Neue Zürcher Zeitung*», Alice Vollenweider: nel 1990 la redattrice culturale e conoscitrice della letteratura italofona in Svizzera, che seguiva la carriera letteraria di Ceresa sin dal 1970¹⁵, faceva parte della giuria

¹³ ALICE CERESA, lettera all'agente di Einaudi Patrizia Varetto, 05/04/1991, ASL-B-3-EIN/5.

¹⁴ Cfr. https://chstiftung.ch/fileadmin/t8_jetpack/redaktion/Dokumente/Programme_Projekte/ch_Reihe (ultima consultazione: 15/10/2024).

¹⁵ Per es. ALICE VOLLENWEIDER, *Alice Ceresa. Die verlorene Tochter*, in *Akzente, Zeitschrift für Literatur*, a cura di Hans Bender, Monaco di Baviera, Carl Hanser Verlag,

della Fondazione Schiller svizzera¹⁶. Nella sua recensione di *Bambine* per la rivista bilingue «Passages/Passage» di Pro Helvetia del 1991, intitolata *Zwei Schwestern – ein negativer Bildungsroman*, Vollenweider arriva alla seguente conclusione:

So ist es denn kein Wunder, dass dieser eigensinnigen und souveränen Schriftstellerin hundert Seiten genügen, um die Parodie eines Entwicklungsromans zu schreiben, die in ihrer sinnlich-unsinnlichen Präzision fasziniert¹⁷.

Nella sua guida turistica letteraria *Schweizer Reise* del 1993, Vollenweider pubblicherà in versione tedesca proprio la voce *Svizzera* tratta dall'incompiuto *Piccolo dizionario* di Ceresa¹⁸. In questo pezzo, Alice Ceresa denuncia con ironia feroce la caratteristica «virulentemente maschile ad assetto patriarcale» del suo paese natio, una delle ragioni che l'aveva portata all'emigrazione in luoghi più accoglienti. Nonostante i regolari ritorni, i contatti con i circoli svizzeri a Roma e la dichiarata appartenenza alla «fiera rocciosità interiore» dei montanari, Ceresa mantiene una relazione ambigua con la sua prima patria, come si può evincere dall'intervista della traduttrice tedesca Maja Pflug del 1991:

Wie ist dein Verhältnis zur Schweiz heute?

Die Schweiz bedeutet für mich immer noch Vater- und Mutterhaus, Familie, Berge und ein tiefes Gefühl der Zugehörigkeit, auch wegen meiner

1970. Per ulteriori dettagli si veda il mio articolo, "...mit kalter Ironie und wissenschaftlicher Genauigkeit" – Alice Cerasas *Bambine in der (Deutsch-)Schweiz*, in «Quarto», 49, 2021, pp. 97-103.

¹⁶ Cfr. www.schillerstiftung.ch/storia/panoramica/?lang=it (ultima consultazione: 15/10/2024).

¹⁷ ALICE VOLLENWEIDER, *Zwei Schwestern – ein negativer Bildungsroman*. Zu Alice Cerasas *Bambine*, in «Passagen», 19, 1991, p. 46.

¹⁸ ALICE CERESA, *An Weiblichem hat die Schweiz nur den Namen*, in *Schweizer Reise. Ein literarischer Reiseführer durch die heutige Schweiz*, a cura di Alice Vollenweider, Berlino, Verlag Klaus Wagenbach, 1993, pp. 135-137.

irgendwie «felsigen» Wesensart. Doch das Meer zu entdecken, war eine Erleichterung und Befreiung¹⁹.

Anche per quanto riguarda la diffusione dell'opera di Alice Ceresa in ambito francofono era stata decisiva la rete di conoscenze e amicizie letterarie. Nel 1975, *La fille prodigue*, tradotta dalla scrittrice Michèle Causse, conosciuta a Roma, era uscita per la casa editrice femminista Des femmes a Parigi. In seguito, Causse avrebbe poi curato l'antologia *Écrits, voix d'Italie* (1977), che conteneva una lunga intervista a Ceresa e singole voci del *Petit dictionnaire de l'inégalité féminine* che l'autrice non aveva dato alle stampe nella versione italiana originale²⁰.

Queste pubblicazioni e queste prime menzioni in ambito francofono diedero senz'altro impulso ulteriore alla ricezione di Ceresa. Come sta a confermare la lettera di Pasquali citata di seguito, anche la crescente attenzione accademica portata all'opera di Ceresa costituisce un fattore di impatto per i critici. Per quanto riguarda *Bambine*, possiamo riferirci per esempio alla giornata di studio internazionale di Aix-en-Provence, nel 1991, dedicata alle scrittrici italofone dell'Ottocento e Novecento. Durante quest'incontro, la studiosa Juliane Cohen-Tanugi presentò il suo lavoro dedicato a studiare la famiglia nell'opera di Alice Ceresa. A conclusione di questo intervento, Cohen-Tanugi descriveva l'interdipendenza tra lo stile e la creazione dell'atmosfera particolare dell'opera:

¹⁹ Alice Ceresa in dialogo con Maja Pflug, *Selbstporträt*, in «Dort schreiben. Schritte ins Offene. Zeitschrift für Emanzipation, Glaube, Kulturkritik», luglio-agosto 2000, p. 10.

²⁰ Pubblicazione postuma: ALICE CERESA, *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, a cura di Tatiana Crivelli, Milano, nottetempo, 2007 e 2020. Le voci tradotte da Michèle Causse sono: *Ame*, *Avortement (libéralisation de l')*, *Masculin e Mode féminine*.

Bambine n'est pas un roman: plutôt des bribes d'enfance et d'adolescence, un magistral exercice de style. [...] Le style d'Alice Ceresa est extrêmement personnel. Les périodes syntaxiques amples et complexes, le choix des vocables volontairement rares, l'insertion de déterminants qui séparent les constituants de la phrase, créent une atmosphère parfois oppressante, écrasante, comme est écrasante la banalité du destin des *bambine*²¹.

Ad ogni modo, insistendo sull'importanza della sua anteprima su «La Revue des Belles Lettres», durante l'estate del 1991, Pasquali può confermare a Ceresa le trattative positive di Zoé con l'agenzia di Einaudi. Interessandosi anche alla traduzione del racconto *La morte del padre*²², Pasquali approfondisce il dialogo ponendo a Ceresa alcune domande circa certe difficoltà del suo lavoro di traduttore, che si protrae ma continua a svilupparsi. Inoltre, rivela di avere capito, leggendo un'analisi di Maria Corti, le ragioni della propria ammirazione per i testi letterari di Alice Ceresa:

Gentilissima Alice Ceresa,

La ringrazio moltissimo per la sua lettera acutissima e così piena di simpatia. [...] Sue osservazioni e desideri saranno tutti ritenuti; mi sono permesso, inoltre, di rimaneggiare la traduzione in qualche dettaglio (punteggiatura; uso moderato in francese della coordinazione «et»), cercando anche di dare maggior rilievo agli incisi metanarrativi senza lasciare franare il “filo della storia” che fa anche da sé.

Ho letto di recente le pagine che Maria Corti (nel suo saggio *Il viaggio testuale*) dedica alla *Figlia prodiga*; ho capito meglio la mia ammirazione per la sua prosa, così come ho trovato confermata qualche intuizione forte²³.

²¹ JULIANE COHEN-TANUGI, *La famille dans l'œuvre d'Alice Ceresa*, in *Les femmes écrivaines en Italie aux XIX^e et XX^e siècles*, Actes du colloque international Aix-en-Provence (14-16/11/1991), Publications de l'Université de Provence, 1993, p. 283, ASL-D-2-a/10.

²² ADRIEN PASQUALI, lettera ad Alice Ceresa, 07/07/1991, ASL-B-2-PAS.

²³ ID., lettera ad Alice Ceresa, 19/03/1992, ASL-B-2-PAS. Il racconto *La morte del padre* era stato pubblicato su «Nuovi argomenti», 62, aprile-giugno 1979, e uscì come libro indipendente solo nel 2013, a cura di Patrizia Zappa Mulas presso “et al./edizioni”.

Con il titolo *Scènes d'intérieur avec fillettes*, nel 1993 il libro viene dato alle stampe. L'anno successivo, il catalogo editoriale di Zoé lo presenta con una descrizione del contenuto, una nota sullo stile e qualche osservazione psicologica:

Deux fillettes nourrissent une haine froide à l'égard de leur père et l'observent dans les moindres détails... La prose scientifique et précise d'Alice Ceresa restitue, avec ironie et parfois cynisme, l'enfance et la puberté des deux sœurs. Cette machine familiale avec ses rituels et son apparente banalité se révèle une machine infernale: sous la normalité, la folie latente²⁴.

Le numerose recensioni, non solo in Svizzera ma anche in Francia e in Belgio, confermano una vivace attività distributiva della casa editrice. Come succederà in seguito in ambito germanofono, nel mondo francofono le *Fillettes* sono discusse in circoli vari, come per esempio nel mensile pedagogico parigino «Enfant d'abord»:

Un texte court, descriptif et précis, usant de l'adjectif comme d'un instrument chirurgical, en équilibre sur un fil, constamment dans le registre de la notation aiguë, glacée, minimale. Une promenade insensée dans le labyrinthe noir de quatre âmes détruites, où surnage seul un malaise indescriptible qui mène jusqu'à l'extrême bord de la folie. Un immense roman, magnifiquement traduit, réquisitoire contre le patriarcat [...] ²⁵.

Sia attraverso il suo contenuto, sia attraverso la sua scrittura particolare e l'ironia pungente il romanzo «raffinato» e «crudele» suscita l'interesse del pubblico:

²⁴ ALICE CERESA, *Scènes d'intérieur avec fillettes*, tr. Adrien Pasquali, Carouge, Zoé, 1993. Presentazione nel *Catalogue général*, Zoé, 1994, p. 6.

²⁵ N.N., *Scènes d'intérieur avec fillettes*, in «L'Enfant d'abord», 1994, s.p., ASL-D-2-e/32.

Ce texte lisse, écrit par une grande bourgeoise d'âge respectable, après vingt ans de silence, est un chef-d'œuvre de cruauté. On rit souvent, comme pour écarter les mailles du filet d'angoisse qui enserre cette cellule [familiale]²⁶.

La presentazione su «La Suisse» insiste sul grande contrasto tra la piccola città tutta «leccata» e l'orrore della vita familiare: «*Sous ces jolies images bien léchées, on bascule dans l'horreur, la haine, les silences plus révélateurs que des discours. Rarement un drame familial aura été décrit avec cette froideur*²⁷».

Nella breve nota di «Le Monde» si sottolinea la lingua fredda e scientifica: «*Dissection, anatomie et procès-verbal d'une double enfance. Sur un ton froid et scientifique, sans le moindre dialogue, l'auteur [...] dresse le tableau impitoyable d'un groupe familial dont deux sœurs sont le centre*²⁸».

Anche Monique Laederach, conosciuta come autrice e critica femminista, nella sua recensione per «La Liberté» punta sullo stile astratto e non-romanzesco: «*L'écriture d'Alice Ceresa est, comme dans son premier roman, aussi abstraite que possible. [...] Pas d'action si-non réifiée, généralisée; pas de dialogue; pas d'histoire*²⁹».

Alcuni dei critici si occupano anche della lingua della traduzione. Mentre i parigini non hanno da ridire sulle scelte di Pasquali, le recensioni in Svizzera e in Belgio sono più critiche. A partire dall'eterna domanda, se nella traduzione letteraria debba o possa trasparire la lingua di partenza, Laederach mette in risalto come le strutture troppo italiane di Pasquali abbiano come conseguenza il rendere difficoltosa la lettura francese:

²⁶ I.R., *Scènes d'intérieur avec fillettes d'Alice Ceresa*, in «L'Hebdo», 29/04/1993, s.p., ASL-D-2-e/32.

²⁷ S.G., *Une subtile cruauté*, in «La Suisse», 09/05/1993, s.p., ASL-D-2-e/32.

²⁸ N.N., *Scènes d'intérieur avec fillettes (Bambine)*, d'Alice Ceresa, in «Le Monde», 13/08/1993, s.p., ASL-D-2-e/32.

²⁹ MONIQUE LAEDERACH, *Suisse de Rome, Alice Ceresa observe la petite enfance féminine*, in «La Liberté», 25/09/1993, s.p., ASL-D-2-e/32.

Le traducteur a-t-il été piégé par ses talents mimétiques ou a-t-il cherché une langue particulière pour ce style particulier? Il ne me semble pas qu'il a pris, ici, une bonne voie. Le roman d'Alice Ceresa, en soi, ne se livre pas aisément; la traduction ajoute, en l'occurrence, un obstacle supplémentaire dont je ne vois pas bien le sens³⁰.

Il giornale «Libre Belgique» ritiene la traduzione addirittura illeggibile: «*La traduction française est un modèle d'illisibilité: syntaxe malmenée, pléthore d'adverbes (dont «possiblement»), incongruités lexicales. Dommage pour Alice Ceresa...*»³¹.

Come traspare anche dalla revisione di Renato Weber del testo pasqualiano nuovamente uscito per le edizioni La Baconnière un trentennio dopo la prima pubblicazione, a partire dal nuovo titolo, *Bambine*, si è ritenuto utile ritoccare la traduzione. Sia il numero di vendite sia le critiche riportate sulla pagina web editoriale confermano che questa nuova proposta ha ottenuto un notevole riscontro di pubblico³².

Bambine. Geschichte einer Kindheit (1997)

Nel frattempo, l'edizione tedesca progettata da Arche si era completamente arenata. Quando Maja Beutler, che nel 1988 aveva conosciuto Alice Ceresa in occasione di un incontro viennese dedicato alle «radici plurilingui» di varie scrittrici³³, nel 1992 invita Alice Ceresa alle Giornate letterarie di Soletta. La sua iniziativa persegue un progetto innovativo per la commissione che si occupava del programma dell'incontro letterario svizzero più impor-

³⁰ *Ibidem*.

³¹ N.N., *Scènes d'intérieur avec fillettes*, in «Libre Belgique», 02/09/1993, s.p., ASL-D-2-e/32.

³² ALICE CERESA, *Bambine*, tr. Adrien Pasquali, rivista da Renato Weber, Chêne-Bourg, La Baconnière, 2023.

³³ Cfr. la sua testimonianza personale: *Was bringt es, eine Gans kennen zu lernen, wenn du für foie gras schwärmst?*, in «Quarto», 49, cit., pp. 88-95.

tante dell'anno: con dodici letture doppie si intendeva portare «*Weite des Horizonts, Welthaltigkeit, internationales Flair*³⁴», ovvero un'ampiezza di orizzonti, cosmopolitismo e stile internazionale sulle rive dell'Aar, per cui scrittrici e scrittori svizzeri dovevano invitare ospiti adatti. Ceresa, che aveva rifiutato l'invito al festival anni prima, sembra apprezzare la nuova formula. A Soletta, parallelamente a *Bambine*, Maja Beutler presenta il proprio volume di racconti *Das Bildnis der Doña Quichotte* (1989). Come lo dimostra il seguente frammento di lettera, Ceresa tiene alla presentazione e all'invito di Maja Beutler:

Liebe Maja Beutler, ich denke es würde mich erfreuen, in Solothurn von Ihnen eingeladen zu sein, obwohl ich mir gewiss nicht so wichtig vorkomme. Es fällt mir immer leichter, als Hundeliebhaberin als als Schriftstellerin aufzutreten, wie Sie ja bereits wissen... Die guten Wienererinnerungen und Ihre mir überaus angenehme Befürwortung wirken aber sehr ermutigend. Vielen Dank für Ihre lieben Worte.

Ich werde also auch an Ursula Dubois in diesem Sinne schreiben und mich in der Zwischenzeit im Stottern üben³⁵.

Come stanno a dimostrare le reazioni positive di svariate pagine culturali, per Alice Ceresa, di indole piuttosto schiva, questa presenza a Soletta è stata significativa. Oltre alla moderatrice Maja Beutler, diverse voci critiche si esprimono sulla mancanza di traduzioni di quest'opera «impressionante», in sintonia con una tematica importante e attuale. Nella «*Neue Zürcher Zeitung*», Elisabeth Binder fa della presenza di Alice Ceresa un momento «straordinariamente impressionante» e sottolinea come l'incontro abbia «suscitato l'urgente desiderio di una traduzione in tedesco»:

³⁴ CHARLES LINSMAYER, *Die Öffnung ist gelungen, das Sorgenkind gerettet!*, in «Der Bund», 01/06/1992, p. II.

³⁵ ALICE CERESA, lettera a Maja Beutler, 14/01/1992, archivio di Maja Beutler, SLA-Beutler-B-2-CER.

[...] dass die Glanzpunkte, nicht durchwegs, aber oft deutlich, von den ausländischen Gästen gesetzt wurden, war vorauszusehen, hatte man doch – und dies mit gut schweizerischem Qualitätsbewusstsein – nicht gerade die kleinsten unter den literarischen Grössen eingeladen. [...] Ungewöhnlich beeindruckend war [...] Alice Ceresa. Ihre naturhaft langsam wachsenden, sprachlich bis ins Letzte verdichteten Texte haben den dringenden Wunsch nach einer deutschen Übersetzung geweckt. Man kann nur hoffen, dass der Arche-Verlag, der sie übernommen hat, die Herausgabe nicht weiterhin verzögert³⁶.

Per il giornale «Basler Zeitung» si esprime Lilly Spring, che sottolinea soprattutto come *Bambine* sia un libro «radicale», che addita un insolubile e inconciliabile «divisione della natura in un principio femminile e uno maschile»:

Bambine ist kein Buch gegen die Männer oder die patriarchalisch regierte Kleinfamilie, obwohl mit kalter Ironie und wissenschaftlicher Genauigkeit die in ihr herrschenden Rollenzwänge und Grausamkeiten der Vereinsamung geschildert werden. Ceresa ist radikaler: Da gibt es keine Schuld, kein Rezept für bessere Zusammenlebensformen, keine Emanzipationsidyllen, sondern die schmerzliche Erkenntnis der Zweiteilung der Natur in ein weibliches und ein männliches Prinzip und gleichzeitig den paradoxen Zwang zur Vereinigung des Unvereinbaren³⁷.

Ma soltanto nel 1996, con l'acquisizione dei diritti, la piccola casa editrice eFeF-Verlag riesce finalmente a sbloccare la situazione³⁸. Nonostante all'inizio non volesse saperne della Collana CH, e nonostante i suoi dubbi riguardo alla traduzione, Ceresa reagisce positivamente alla proposta della direttrice editoriale Liliane

³⁶ ELISABETH BINDER, *Vom Wasserglas ins Weltenmeer*, in «Neue Zürcher Zeitung», 02/06/1992, p. 27.

³⁷ LILLY SPRING, *Das eine Auge weit offen, das andere abwesend: Zur Prosa Alice Ceresas*, in «Basler Zeitung», 29/05/1992, s.p., ASL-D-2-f/7.

³⁸ Cfr. la corrispondenza editoriale relativa (ASL-B-3-EFE/2). Ringraziamo la direttrice dell'eFeF Verlag, Doris Stump, per le fotocopie messe a disposizione a completare il lascito.

Studer. Dalla sua lettera del 3 marzo 1996, possiamo dedurre che il contatto stabilito da Arche con la traduttrice Maja Pflug fosse una proposta a cui Ceresa teneva, anche in seguito all'incontro personale avvenuto anni prima:

In meiner Ansicht besteht aber ein anderes Problem, und zwar jenes der Übersetzung an sich. Der Text sieht einfach aus, ist es aber keineswegs. Die Arche hatte mir dazumal als Übersetzerin Maja Pflug garantiert – mit der ich zusammen mit Natalia Ginzburg die Sache bereits besprochen hatte. Die französische Übersetzung und eine englische Probe haben meine Befürchtungen nur bestätigt. Es ist gar nicht angenehm, in der Lage zu sein, Übersetzungen zu lesen...³⁹.

La traduttrice Maja Pflug, che solo di Natalia Ginzburg ha tradotto ben tredici libri⁴⁰, finalmente supera anche le difficoltà di *Bambine*. Ma come si legge nella corrispondenza editoriale di eFeF, all'uscita del libro non fu facile organizzare le recensioni e trovare delle librerie in Svizzera che volessero invitare l'autrice per una lettura pubblica. La sempre molto (auto-)critica Ceresa comunque era soddisfatta del risultato, anche da un punto di vista estetico:

Das kleine Buch ist absolut reizend in seiner Ausstattung, ich würde es sofort kaufen. Sehr gut auch der Umbruch, und das Ganze sehr sorgfältig und einwandfrei. Auch Maja Pflug hat eine erstklassige Arbeit geleistet. Ich würde ihr gerne schreiben, und bitte Sie deshalb, mir ihre Adresse mitzuteilen⁴¹.

³⁹ ALICE CERESA, lettera a Liliane Studer, 09/03/1996, ASL-B-3-EFE/2.

⁴⁰ Cfr. Maja Pflug, https://de.wikipedia.org/wiki/Maja_Pflug (ultima consultazione: 14/10/2024).

⁴¹ ALICE CERESA, lettera all'editrice eFeF-Verlag, 27/11/1997, ASL-B-3-EFE/2.

In Germania, il romanzo di Ceresa arriva in coincidenza con il fatto che nel 1998 la Svizzera sia paese ospite della Fiera del libro di Francoforte. La *Geschichte einer Kindheit* viene allora presentata addirittura nel giornale «Süddeutsche Zeitung» e nel settimanale «Jeversches Wochenblatt». Ma evidentemente si interessano al libro soprattutto i circoli femministi, dopo la pubblicità sulla rivista di recensioni «WeiberDiwan» del 1997; durante l'autunno 1998 segue poi la pubblicazione di estratti commentati sul mensile «Emma» e sulla rivista «Virginia»:

Ich empfehle allen, die sich mit der Kindheit auseinandersetzen, dieses schmale, aber gehaltvolle Buch zu lesen, von dessen herber Sprache sich niemand abschrecken lassen sollte. Alice Ceresa hält die Welt, die Vergangenheit, die Nöte der Mädchenzeit, die ganze Qual, die in der fest zugeschriebenen Rolle (statt eines eigenen Daseins) liegt, förmlich mit weit ausgestrecktem Arm vom Leib. Diese mit grosser Konsequenz durchgeführte Distanz mag abweisend wirken – sie kann aber auch Balsam auf so manche Wunde sein⁴².

E l'attenzione dedicata a Francoforte ha finalmente un riscontro anche presso i critici svizzeri di spicco. Come afferma il redattore culturale ed editore Charles Linsmayer riguardo al programma svizzero durante la Fiera di Francoforte, la scrittura della settantacinquenne Alice Ceresa risulta veramente moderna e al passo coi tempi:

Unter den 134 Namen, mit denen Christoph Vitali 1998 den Schweizer Schwerpunkt der Frankfurter Buchmesse instrumentierte, stand derjenige einer 75-jährigen Autorin noch am ehesten für eine wirklich zeitgemässe Modernität. Jeder Sentimentalität, allem Realistischen oder Naturalistischen abhold, seziert Alice Ceresa in ihren Texten, die der abstrakten Kunst näher verwandt sind als der realistischen Erzählfreude ihrer Schweizer Zeitgenossen, gnadenlos die vorgefundene Wirklichkeit, deren Mechanismen

⁴² CLARA STEINHAUS, *Alice Ceresas Bambine. Geschichte einer Kindheit*, in «Virginia», 1998, p. 24.

und die Relativität der Sprache, mit der etwas abgebildet werden soll. [...] Am eindrucklichsten aber setzte Alice Ceresa ihre Schreibweise 1990 im Roman *Bambine* um. Da stellt sie auf eindringlich-irritierende Weise zwei heranwachsende Mädchen in eine absurd-repressive Familie und in eine kafkaeske Umwelt hinein, wo es von Kranken und Wahnsinnigen nur so wimmelt. Kaum je wurde das soziale Konstrukt «Familie» so radikal und rücksichtslos auf seine Machtstrukturen reduziert wie in diesem erschütternden Buch, das wie ein Film in Zeitlupe daherkommt und die Kindheit unerbittlich als Schule der Lieblosigkeit, der Repression und der Lebenslüge denunziert⁴³.

L'ultima apparizione pubblica di Alice Ceresa in Svizzera è del 1999, quando venne invitata dall'amico Heinz Schaefroth, insieme a Maja Pflug, sulla «Nave per tradurre» della Collana CH a Basilea, dove aveva passato la sua prima infanzia.

Riassunto Attraverso la corrispondenza e gli articoli di critica conservati nel lascito di Alice Ceresa presso la Biblioteca nazionale svizzera, si ricostruiscono le vicende che, dopo la pubblicazione di *Bambine* in Italia nel 1990, sfociano in un'edizione francofona (*Intérieur avec fillettes*, 1993) e un'edizione germanofona (*Bambine. Geschichte einer Kindheit*, 1997) in Svizzera. Parallelamente ai tentativi di una collocazione del secondo romanzo di Alice Ceresa presso grandi editori in Francia e in Germania, il giovane studioso Adrien Pasquali, con il benestare dell'autrice, propone una sua traduzione alle edizioni Zoé di Losanna. I diritti per l'edizione in lingua tedesca, a lungo bloccati presso l'editore Arche, passano infine alla eFeF Verlag zurighe. Poco dopo l'uscita, il libro viene accolto favorevolmente nel quadro della Fiera del Libro di Francoforte.

Parole chiave Femminismo, letteratura femminile, letteratura italo-fona in Svizzera, traduzione letteraria, ricezione translinguistica

Abstract Through the correspondence and critical articles preserved in Alice Ceresa's estate at the Swiss National Library, it is possible to reconstruct the events that, following the publication of *Bambine* in Italy in 1990, led to a French-language edition (*Intérieur avec fillettes*, 1993) and a German-language edition (*Bambine. Geschichte einer Kindheit*, 1997) in

43 CHARLES LINSMAYER, *Alice Ceresa 1923-2001*, in www.linsmayer.ch/autoren (ultima consultazione: 02/05/2025). L'autore ha poi rivisto il testo pubblicando il *Lessico di autrici e autori*: www.linsmayer.ch/utoren/C/CeresaAlice.html (ultima consultazione: 14/10/2024).

Switzerland. Alongside attempts to place Alice Ceresa's second novel with major publishers in France and Germany, the young scholar Adrien Pasquali, with the author's approval, proposed his own translation to Editions Zoé in Lausanne. The rights for the German-language edition, which had long been held up at the Arche publishing house, eventually passed to the Zurich-based eFeF Verlag. Shortly after its release, the book was well received at the Frankfurt Book Fair.

Keywords Feminism, Women's literature, Italian literature in Switzerland, literary Translation, translinguistical Reception

II.

«Un italiano aureolato di tedesco»

Tatiana Crivelli

«Come si allevano schiave».

Ceresa traduttrice di Helga Goetze

«Cara Lisa, ecco una ventina di poesie della Frau Goetze; [...] te la senti di farne una cosa carina?»: così Alice Ceresa scriveva, da Roma, il 9 dicembre 1973, a Lisa Morpurgo¹. Il progetto editoriale – che, come molti dei propositi letterari di Ceresa, sarebbe stato destinato a rimanere inedito – merita di essere ricostruito, poiché testimonia efficacemente delle finalità e delle pratiche dell’attività di traduttrice di Ceresa che questo volume, per la prima volta, indaga. Le strade delle tre protagoniste principali della vicenda, accomunate senz’altro da una loro specifica eccentricità, si incrociano in un luogo preciso, la casa editrice Longanesi, ma pur nella loro peculiarità individuale corrono verso luoghi comuni: quelli che permettano la realizzazione di mondi nuovi, in cui ci sia spazio per la diversità.

Destinataria della richiesta citata è quella Lisa Morpurgo (1923-1998) che fu un’interlocutrice privilegiata di Alice Ceresa nella Milano degli anni Settanta e che con lei condivide, oltre all’anno di nascita, una spiccata propensione al plurilinguismo e una pratica di scrittura sul doppio fronte di autrice di romanzi e di traduttrice. A lei si devono innumerevoli traduzioni dall’inglese e dal francese del catalogo Longanesi (dai racconti di William Somerset Mau-

¹ Archivio Svizzero di Letteratura, Biblioteca Nazionale, Berna, segnatura: ASL-A-6-e-I.

gham a *I miti greci* di Robert Graves, per intenderci²), ma nell'ambito di questa succinta evocazione di affinità con Alice Ceresa ci piace qui ricordare, emblematicamente, almeno il suo lavoro su due libri francesi scritti da donne: «il romanzo di una ragazza libera da pregiudizi alla scoperta della monotonia del mondo maschile» (così in copertina), ovvero *Quando... una si abbandona*, di Huguette de Lancker, e *Il piacere di essere donna. Il romanzo sull'uguaglianza dei due sessi* della militante femminista Françoise Parturier³. Ma anche sul versante della scrittura creativa la penna di Morpurgo sprizzava un inchiostro frizzante e provocatorio che non poteva risultare sgradito a Ceresa. Oltre che del fortunato *Madame andata e ritorno*⁴, la cui protagonista è una giovane donna decisamente emancipata, Morpurgo fu autrice di due racconti di fantascienza: uno sul pianeta *Macbarath* e uno, intitolato *La noia di Priapo*, in cui la distopia apre a scenari impensati e intriganti⁵. Come si legge in una quarta di copertina la cui ironia si potrebbe utilmente accostare a quella di alcune voci del *Piccolo dizionario* ceresiano, infatti:

In un imprecisato futuro tutti i bovini della terra cessano di riprodursi estenuati dagli esperimenti genetici, dagli accoppiamenti innaturali, dalla noia angosciata e profonda che nasce da una perenne privazione di libertà. Ciò rischia di ripercuotersi in modo grave sull'economia internazionale e scienziati, uomini politici, nonché servizi segreti, si affannano a cercare

2 WILLIAM SOMERSET MAUGHAM, *Il meglio di W.S.M.* [racconti: *The trembling of a leaf*, *Little stories of the South sea Islands*, *The moon and sixpence*], tr. Elisa Morpurgo, prefazione di Elena Canino, Milano, Longanesi, 1953; ROBERT GRAVES, *I miti greci*, tr. Lisa Morpurgo, presentazione di Umberto Albini, Milano, Longanesi, 1955, 2 voll.

3 HUGUETTE DE LANCKER, *Quando...una si abbandona*, tr. Elisa Morpurgo, Milano, Longanesi, 1962; FRANÇOISE PARTURIER, *Il piacere di essere donna*, tr. Elisa Morpurgo, Milano, Longanesi, 1966.

4 LISA MORPURGO, *Madame andata e ritorno. Romanzo*, Milano, Longanesi, 1967, di recente riscoperto e ristampato con una nota di Flavia Piccinni, Roma, Edizioni Atlantide, 2021.

5 LISA MORPURGO, *Macbarath. Romanzo*, Milano, Longanesi, 1975; EAD., *La noia di Priapo*, Milano, La Tartaruga, 1988.

delle soluzioni, ovviamente tutte tecniche e crudeli. Solo Ortensia Horowitz grazie alle sue facoltà telepatiche, potrebbe indicare la strada giusta...⁶

Tuttavia, Lisa Morpurgo, ancor più che per le attività menzionate sopra, deve la sua fama ai suoi studi e alle sue pubblicazioni, specialistiche e divulgative, nel campo dell'astrologia. In questo ambito è ritenuta, per le novità di metodo apportate, la fondatrice di una nuova branca del settore, detta appunto astrologia morpurghiana, che introduce elementi geometrici e matematici nell'analisi e nell'interpretazione dello zodiaco⁷. Questo aspetto non rimarrà estraneo nemmeno ai suoi rapporti con Ceresa, la cui biblioteca privata⁸ attesta la lettura di almeno due tra i titoli più noti della Morpurgo astrologa: *Introduzione all'astrologia e decifrazione dello Zodiaco* (Milano, Longanesi, 1972) e *Il convitato di pietra. Trattato di astrologia dialettica* (Milano, Sperling & Kupfer Editori, 1979). Se, infatti, i contatti professionali tra le due scrittrici-traduttrici si dipanano attorno a progetti editoriali specifici, essendo Morpurgo divenuta responsabile per i diritti editoriali delle ope-

6 Cfr. *Animale-Animali o Biologia: differenze biologiche*, in ALICE CERESA, *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, a cura di Tatiana Crivelli, nuova ed. ampliata, Milano, nottetempo, 2020, pp. 24-25 e 28-33.

7 Così Morpurgo descrive questa sua occupazione in una lettera al Prof. Joshua Lederberg, della Stanford University, del 16/01/1974: «To explain the research I am engaged in, I shall have to make a long story short, with the risk of not being clear enough. Nevertheless I shall try. | Four years ago, I began to observe and to analyze one of the most ancient among the scientific written documents, called the Zodiac. Little by little, I discovered that the same Zodiac was not an instrument devised by the old astronomers, neither a gadget to "see" the future, but a numerical and geometrical code based on two-ways mathematics. To reconstruct the complete pattern of the code (which was lost during centuries of ignorance and wrong manipulation) I had to follow some appalling logical processes, certainly unknown to traditional astrologers». La lettera, così come un'ampia documentazione relativa all'attività di Morpurgo in campo astrologico, si legge sul sito del Fondo Morpurgo, curato da Gabriele Silvagni e Raffaella Vaccari: www.lisamorpurgo.org/letters/ewExternalFiles/Lederberg%20a%20bozza%20o-converted.pdf (ultima consultazione: 13/09/2024).

8 ASL-D-3-d-05-I6-m/I e m/2.

re straniere per Longanesi – casa editrice presso cui Alice Ceresa stessa pubblicò la maggior parte delle sue traduzioni – la prima, vivace testimonianza di un rapporto personale tra le due donne ci è fornita da un'importante missiva a carattere autobiografico, in cui Ceresa, tra il serio e il faceto, reagisce al profilo zodiacale, oggi purtroppo irreperibile, allestito per lei da Lisa Morpurgo: «Come vede, le ha indovinate tutte! Mi sembra che questa astrologia sia un po' magica e un po' psicoanalitica...⁹». Purtroppo, gli archivi della casa editrice relativi ai decenni che ci interessano risultano dispersi e pertanto non è possibile rendere conto integralmente del carteggio intercorso tra le due scrittrici-traduttrici. Dai materiali conservati presso l'ASL, tuttavia, emerge una frequentazione intesa di stima professionale e di fiducia, se è vero che a un anno di distanza dalla «lettera “zodiacale”» le corrispondenti sono passate al tu, si scambiano confidenze di carattere privato (nella lettera del 9 dicembre 1973, citata sopra, la nostra si sofferma ad esempio a descrivere in dettaglio i problemi di salute del suo «amatissimo [e già bellissimo]» cane), e possono evocare incontri personali in occasione dei passaggi di Ceresa nella capitale lombarda. È dunque all'estrosa Lisa Morpurgo che l'irregolare Ceresa propone di allestire un'edizione delle poesie dell'eccentrica Helga Goetze:

Cara Lisa, ecco una ventina di poesie della Frau Goetze; sono molto insoddisfatta della piccola “autobiografia” (Compagnia + Allegria); anche in tedesco è una filastrocca abbastanza irregolare; ma molto migliore. La mia traduzione ha il pregio di essere fedelissima; te la senti di farne una cosa carina?

Per ora ho tradotto disordinatamente: quelle che più mi “venivano”; ma penserei comunque di sistemarle, in italiano, in un ordine un poco diverso da quello tedesco (i gruppi di poesie sono intitolati, nell'ordine: Massaia – ne

⁹ ALICE CERESA, lettera a Lisa Morpurgo, 15/01/1972, www.lisamorpurgo.org/letters/ewExternalFiles/Alice%20Ceresa-converted.pdf (ultima consultazione: 13/09/2024). Tra i letterati a cui Morpurgo dedicò profili zodiacali i curatori del Fondo citano i nomi di Eugenio Montale, Guido Piovene, Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa.

fanno parte tre delle prime che ti ho mandato –; filastrocche infantili (quasi intraducibili perché prendono l'avvio dai primi due versi di filastrocche molto note tedesche: per cui me le serbo per ultimo, salvo quella che già ti ho mandato “carbonchina”; giovani (ancora nessuna tradotta); Chiesa; medici; signore; uomini; Helga Goetze; esperienze; mondo matto; pensieri.)

Quasi tutte quelle che qui ti mando fanno parte di “uomini”, “Helga Goetze” e “esperienze”.

[...] che ne diresti se sistemassimo la Frau Goetze, quando saremo alla fine (dopo le feste, immagino), incontrandoci a Milano (devo comunque andare in Svizzera) per risolvere gli ultimi problemini? Intanto manderò il resto¹⁰.

Helga Goetze (1922-2008), di cui Ceresa intenderebbe diffondere in Italia la recente raccolta di versi e pensieri in prosa, fu un'artista poliedrica e provocatoria, una di quelle figlie prodighe fuggite dalla casa del patriarcato che sempre attrassero l'interesse di Ceresa, anche in campo traduttorio (si pensi ad esempio alla sua avvincente versione dell'autobiografia di Hildegard Knef, celeberrima attrice di teatro tedesca, poi scandalosa stella del cinema hollywoodiano, poi ancora cantante e infine scrittrice, che meriterebbe a sua volta uno studio a sé stante¹¹). Trasformatasi da casalinga che cresce sette figli nella più celebre delle reprobe per l'intera nazione tedesca, Helga Goetze, che fu capace di occupare quotidianamente le piazze nelle vesti di performer, scandendo provocatoriamente il motto *Ficken ist Frieden*, letteralmente “scopare è la pace”, rivendicava ad alta voce, e senza mezzi termini, la liberazione sessuale della donna¹². Tramite la propria poesia, la propria arte e la propria esistenza, Goetze fu la sfrontatissima paladina di una nuova morale, atta a includere la li-

¹⁰ ALICE CERESA, lettera a Lisa Morpurgo, 09/12/1973, cit.

¹¹ HILDEGARD KNEF, *Grazie di cuore. Dai cabaret di Berlino alle follie di Hollywood*, [Der geschenkte Gaul. Bericht aus einem Leben, Vienna, F. Molden, 1970], tr. Alice Ceresa, Milano, Longanesi, 1973.

¹² La videoregistrazione di alcune di queste performances è nel documentario di UWE CARDAUN, KLAUS DORN, WOLFGANG JOST, WINFRIED WALLAT, *Die Natur lassen wir draußen, die stört*, Berlino, Uwe Cardaun Produktion, 1980, ora disponibile su YouTube: www.youtube.com/watch?v=-CAIg6_Mm2Q (ultima consultazione: 13/09/2024).

bertà del piacere erotico femminile, e denunciò a gran voce i tabù, le inibizioni e le ipocrisie dell'ordine sociale patriarcale. Nelle sue centinaia di opere tessili, spesso di grande formato, e grafiche¹³, così come nelle sue performances e nella sua poesia, viene ribadito il messaggio di un «femminismo sessuale positivo» che si oppone al «controllo, all'ordine e agli ideali asettici e nevrotici della famiglia nucleare»¹⁴. Alice Ceresa, attenta osservatrice del mondo culturale d'oltralpe, intercetta immediatamente il clamore suscitato da Goetze e si mette all'opera per tradurne il libro-scandalo: *Hausfrau der Nation oder Deutschlands Supersau? Zeugnisse eines Ausbruchs* (letteralmente “Casalinga nazionale o superporca della Germania? Testimonianze di un'evasione”), pubblicato a Monaco di Baviera dalla piccola casa editrice alternativa di W.[ulfig] von Rohr (poi, forse per imperscrutabili incroci del destino, divenuto astrologo) nel 1973¹⁵. Da una comunicazione indirizzata al curatore tedesco del volume, Volker Elis Pilgrim, a sua volta destinato a divenire una discussa figura di spicco negli studi sulla mascolinità¹⁶, sappiamo che in data 3 aprile 1974 Ceresa dava

¹³ Dal 2020, ben 580 opere sono collocate nello Stadtmuseum di Berlino (Fondazione Helga Goetze), che ne condivide una parte in modalità virtuale, sul sito: <https://sammlungonline.stadtmuseum.de/Result?page=1&q=%22helga%20goetze%22&sort=DatumAsc&smode=And&pageSize=16> (ultima consultazione: 13/09/2024). Le lettere e i diari di Helga Goetze sono invece conservati presso l'Archivio femminista di Berlino (Das feministische Archiv, FFBIZ), dove non si trovano però riferimenti a Ceresa o all'edizione Longanesi (si ringrazia l'archivista responsabile, Dagmar Nöldge, per la ricerca svolta).

¹⁴ Traduco da alcuni passaggi dalla video-testimonianza autobiografica: HELGA SOPHIA GÖETZTE, *Ficken für den Frieden*, 1993, accessibile su Youtube all'indirizzo: www.youtube.com/watch?v=LCDIAw-pXjA (ultima consultazione: 13/09/2024).

¹⁵ Un esemplare di questo raro volumetto, con sottolineature e orecchie, si trova nella biblioteca di Ceresa conservata all'ASL, con segnatura D-3-d-01-g/33. Per questo articolo si è consultata la sola altra copia disponibile in Svizzera, presso lo Schweizerisches Sozialarchiv di Zurigo.

¹⁶ Eccone il profilo biografico approntato da Ceresa per l'edizione di Goetze e allegato per revisione alla lettera del 13/04/1974 a lui indirizzata (ASL-A-6-e-1): «Volker Elis Pilgrim: nato il 14.3.1942 a Wiesbaden, studi di psicoanalisi, giurisprudenza e sociologia, laureato in legge nel 1971, sposato dal 1969, scrittore. Ha

per conclusa la traduzione italiana («*Die Übersetzungen sind jetzt beendet*»). Ceresa ricordava poi a Pilgrim di far inviare delle non meglio precisate fotografie (l'originale tedesco, infatti, non include alcuna immagine) e indicava, tra le poche cose rimaste ancora da discutere, prima di tutto, il titolo, per il quale Ceresa esprime una sua preferenza, giustificandola sulla base di una «traduzione esatta e popolare»:

Auf alle Fälle würde ich lieber “Supertroia” als “Superporcona” sagen, denn das wäre die genaue, volkstümliche Übersetzung. Persönlich würde ich den ersten Vers des ersten Gedichtes (hier beigelegt: Io troia qui presente) als Titel benutzen; aber ich bin eben nicht Verleger...¹⁷

La quarta di copertina della traduzione italiana del più noto bestseller di Pilgrim, *Il tramonto del maschio*¹⁸, infine, fornendo il profilo biografico dell'autore nell'aprile del 1975 lo presenta come «l'editore del libro di poesie “Hausfrau der Nation oder Deutschlands Supersau”, di Helga Goetze, *di prossima pubblicazione in Italia*»¹⁹. Ma questa è anche l'ultima traccia ad oggi reperita di un'opera che, come è facile intuire a cominciare appunto dal titolo, non sarebbe certo stata di facile introduzione sul mercato italiano, nemmeno nell'Italia degli anni Settanta e della incipiente rivoluzione sessuale. Cosa contiene, davvero, questo libro? Il curatore ne offre una sintesi all'intenzione di quei lettori che vogliono andare

pubblicato: *Apokalyptische Novelle: Sex antarticus*, 1970 (da cui fu tratto un film di Michael Blackwood); il saggio *Evas unheimlicher Zeigefinger (Antidürer)*, 1971. Ha scritto l'adattamento cinematografico di *Tod und Teufel* di Franz Wedekind, poi filmato da Steve Dwoskin nel 1973. Il suo bestseller *Der Untergang des Mannes*, 1973, sarà pubblicato in Italia da Sugar editore, Milano». In effetti, quest'ultimo volume verrà pubblicato con il titolo: *Il tramonto del maschio. Distruttore dell'umanità?*, tr. Maria Luraschi, Milano, SugarCo Edizioni, 1975. Tra i nomi di dedicatari(e) che aprono il libro compaiono anche (un caso?) una Alice e una Helga.

¹⁷ ALICE CERESA, lettera a Volker Elis Pilgrim, 13/04/1974, ASL-A-6-e-I.

¹⁸ VOLKER ELIS PILGRIM, *Il tramonto del maschio*, cit.

¹⁹ Corsivo aggiunto.

oltre i contenuti diffusi dalla televisione, per «farsi un'idea personale» su un'autrice e sui suoi scritti, «suscitatori di scalpore».

Dieser Band stellt Helga Goetzes aufsehenerregende Schriften vor, und verschafft damit dem Leser, über die aus mancherlei Gründen begrenzte Fernsehsendung hinaus, die Möglichkeit, sich ein eigenes Bild zu machen.

Es sind Gedichte, Gedanken und Briefe, in denen Helga Goetze mit den Stationen ihrer Entwicklung und ihren Einsichten in Ursachen deformierter Verhaltensweisen, insbesondere im sexuellen Bereich, bekannt macht: eine immer fesselnde, bisweilen erschütternd offene Bilanz.

Durch eine seltene Spontaneität des Begreifens, oft volkstümlich drastische Ausdrucksweise, und an Wilhelm Busch erinnernden komödiantischen Zuschnitt der Gedichte, ist dieses Buch zugleich im besten Sinne unterhaltende Unterhaltung, sowie rares Dokument einer außergewöhnlichen, aufwühlenden Entwicklung weiblichen Selbstverständnisses²⁰.

L'intervista televisiva a cui si accenna in queste righe come al primo movente del libro in questione fu la miccia che fece detonare il caso Goetze. Andato in onda il 16 agosto 1973, l'incontro veniva presentato dal noto settimanale «Der Spiegel» nei seguenti termini²¹:

Giovedì, 16.8. Ore 16.20. ARD. Tavola rotonda

«Casalinga, sposata, 7 figli, cerca incontro di corpo, anima e spirito»: così, poco tempo fa, recita l'annuncio pubblicato sul «St. Pauli Nachrichten» [nota rivista erotica per uomini, NdR] dalla casalinga di Amburgo Helga Goetze, 51. Di questo suo «inusuale modo di ricercare partner» discute con

20 VOLKER ELIS PILGRIM, in HELGA GOETZE, *Hausfrau der Nation oder Deutschlands Supersau?*, Monaco di Baviera, W. von Rohr, 1973, p. 5.

21 Nostra traduzione. L'originale tedesco della presentazione, apparso nella rubrica *Diese Woche im Fernsehen* del num. 33, 1973, si legge ora online: www.spiegel.de/politik/diese-woche-im-fernsehen-a-f42a3d87-0002-0001-0000-000041955399 (ultima consultazione: 16/09/2024). Della successiva trasmissione del canale radio culturale WDR III non si sono reperite tracce. Si segnala qui, inoltre, l'esistenza del dattiloscritto conservato presso l'ASL con segnatura A-6-e/3, che riporta la traduzione italiana, priva di datazione, di un'intervista televisiva (così nel titolo) di Wulfing von Rohr a Helga Goetze, suo marito e due dei suoi figli.

la procuratrice generale Barbara Just-Dahlmann, lo scrittore Volker Elis Pilgrim e il giornalista televisivo Wulfing von Rohr. Conduce la discussione, che verrà ripresa il 17 agosto, ore 20.15 Uhr, da WDR III, Hedda Heuser.

L'intervista presenta le scelte di vita di Goetze al grande pubblico e immediatamente, come scrive Ceresa traducendo la postfazione del curatore²², «l'intera nazione entra in subbuglio²³»:

giornaletti decisamente sessuali, che da anni ci sfornano pelli nude e, ultimamente, anche parti sessuali denudate, sprizzano veleno contro questa donna. Direttivi televisivi si riuniscono in sessioni fuori-orario per tentare di dominare il più grosso scandalo televisivo nella storia di questo mezzo di comunicazione di massa: così infatti lo ha chiamato la stampa.

È accaduto che a una rappresentante della maggioranza fin qui silenziosa sia stata aperta la via per dire pubblicamente qualcosa che riguarda appunto questa maggioranza silenziosa.

Nella trasmissione non s'era visto nemmeno un pezzettino di pelle nuda oltre il lecito; semplicemente qualcuno vi si era limitato a parlare, e proprio da ciò era scaturito lo scandalo²⁴.

Il libro di Goetze, con coraggio e determinazione, raccoglie e integra al suo interno queste reazioni, in una sorta di collage di quel discorso d'odio che, pure in un'epoca precedente all'invenzione dei social media, aveva trovato modo di esprimersi con forza inusitata. Persino il controverso e provocatorio titolo della raccolta null'altro è se non citazione letterale di un commento all'intervista televisiva. Una parte del volume, poi, trascrive in maniera diretta testimonianze della violenza delle reazioni pubbliche, che vanno dalle lettere scandalizzate alle esortazioni a farsi ricoverare in manicomio fino alle minacce di morte²⁵.

²² HELGA GOETZE, *Hausfrau der Nation oder Deutschlands Supersau?*, cit., pp. 152-156.

²³ A p. 1 della traduzione inedita conservata nel dattiloscritto dell'ASL-A-6-e/2.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ È la sezione *Aus Briefe aus dem «Skandal»*, in HELGA GOETZE, *Hausfrau der Nation oder Deutschlands Supersau?*, cit., pp. 139-147.

Nella citata lettera del 9 dicembre 1973 a Lisa Morpurgo, Ceresa spiega di star traducendo il volume di Goetze in ordine sparso, né abbiamo elementi per ritenere che tale ordine sia rispecchiato in quello attuale delle carte conservate all'ASL. Tali carte, del resto, sebbene numericamente cospicue, saranno inoltre da ritenersi incomplete, sia perché dal lascito mancano alcuni testi citati invece nella corrispondenza (ad esempio il *Carbonchina* accluso alla lettera per Lisa Morpurgo, che dobbiamo supporre essere la traduzione di *Karbunkel*, *karbunkel*²⁶), sia perché molti dei dattiloscritti sembrano trascrizioni in pulito di redazioni anteriori non pervenute (come conferma il caso di *Io troia qui presente* di cui si conservano, invece, due redazioni e alcune varianti). Malgrado queste lacune, la seguente tavola sinottica, allestita al fine di rendere conto in modo più dettagliato dei documenti manoscritti conservati, potrà rendere conto dell'estensione del lavoro traduttorio di Ceresa.

Tavola sinottica

La segnatura generica ASL-A-6-e/5 è stata ulteriormente specificata, indicando i macro-raggruppamenti seguenti: A-6-e/5 [a]: traduzioni manoscritte su fogli di carta da blocco scritti solo sul recto, con penna a sfera nera, recanti correzioni e numerati individualmente; A-6-e/5 [b]: traduzioni dattiloscritte, con correzioni a penna blu, aggregate in vari faldoni, qui indicati con numeri romani. Il maiuscoletto indica, come nei dattiloscritti di Ceresa, titoli di poesia; in assenza di titolo, si è riportato l'incipit, in minuscolo. Tra parentesi tonde sono indicate le traduzioni dei titoli delle sezioni così come indicati da Ceresa nella lettera a Lisa Morpurgo del 9 dicembre 1973.

²⁶ HELGA GOETZE, *Hausfrau der Nation oder Deutschlands Supersau?*, cit., p. 28.

Segnatura ASL	Traduzione di Ceresa	Pag. ed. originale	Originale tedesco di Goetze
		11	Vorbemerkung des Herausgebers
			<i>Gedichte</i>
			<i>Hausfrau (Massaia)</i>
A-6-e/5 [b], II; A-6-e/5 [b], IV	Io troia qui presente	14	Was bin ich nur für eine Sau
A-6-e/5 [b], II	Panni sporchi	15	Schmutzige Wäsche
A-6-e/5 [b], II	COME SI ALLEVANO SCHIAVE	16	Wie man Sklaven züchtet
A-6-e/5 [b], II	LE DOLCI, MITI	18	Die Linden
A-6-e/5 [b], II	PULIZIA DELLA MIA VITA	19	Hausputz meines Leibes
A-6-e/5 [b], II	IN QUESTA CASA SONO RESPONSABILE IO	21	In diesem Haus bin ich verantwortlich
			<i>Kinderverse (Filastrocche infantili)</i>
		24	Butzen aufreißen
		24	Kinderspiele der Erwachsenen
		26	Die schnellen Pappis
		27	Kindergartenlieder
		27	Das Ding wegstecken
		28	Karbunkel, karbunkel
		31	Wir machen uns 'nen Jux, Jux, Jux
			<i>Jugend (Giovani)</i>
		34	Meerschweinchen
		34	Der Alte ist ein Spinner
		36	Günther, 17 Jahre alt, Verkäuferlehrling
		37	Knast
		39	Ich bin die Rira-Rockerfrau
		40	Ulrike
		40	Dieter
		41	Bums! Es gelingt
			<i>Kirche (Chiesa)</i>
		44	Mein Briefträger sagt:

Segnatura ASL	Traduzione di Ceresa	Pag. ed. originale	Originale tedesco di Goetze
A-6-e-5 [a]	Pamela, una troia	44	Pamela, diese Hure
A-6-e-5 [a]	E Dio è un guardiano di porci	45	Und Gott, das ist ein Schweinehirte
A-6-e-5 [a]	Evitate i [sic] psicopatici.	47	Psychopathen soll man meiden
		48	Der Priester
			<i>Doktoren (Medici)</i>
A-6-e/5 [b], II	IL MEDICO MODERNO	50	Der moderne Arzt
A-6-e/5 [b], II	A QUARANT'ANNI LA DONNA NON SCOPA PIÙ	50	Mit 40 ist das Ficken für eine Frau vorbei
		52	Mein Arzt ist unwillig
		53	Für Achim, 19 Jahre alt, süchtig
		54	Dank an Franco
		56	Rufmord
			<i>Damen (Signore)</i>
		60	Igitt, Igitt! Ein Freudenhaus
		60	Die Würde der Frau
		62	Kürzlich kam 'ne alte Dame
			<i>Männer (Uomini)</i>
A-6-e/5 [b], III	Allegro vado per il mondo	66	Der Giga-giga-Gockelhahn
A-6-e/5 [b], II	IL CINQUANTENNE VISPO	67	Der flotte Fünfziger
A-6-e/5 [b], II	IL C... CALCOLATORE	68	Der kalkulierte Penis
A-6-e/5 [b], III	Il mio nome è Lieschen Müller	69	Ich heiße Lieschen Müller
A-6-e/5 [b], III	Che tempi belli un tempo	70	Er will warten, bis ihn eine beachtet
A-6-e/5 [b], III	Ti amo qui ti amo là	72	Floskel: ich liebe Dich
			<i>Helga (Helga Goetze)</i>
A-6-e/5 [b], III	Io, vecchia ganza	76	Ich alte Sau - Hure des Systems
A-6-e/5 [b], III		77	Der Steuereintreiber

Segnatura ASL	Traduzione di Ceresa	Pag. ed. originale	Originale tedesco di Goetze
A-6-e/5 [b], III	Scopare è il piacere dell'uomo	77	Drüber reden - Schweinerei
A-6-e/5 [b], III	Dove sono le farfalle della mia infanzia?	78	Wo sind die Schmetterlinge meiner Kindheit
A-6-e/5 [b], III	Questi schifosi libidinosi topi	79	Ich bin müde von den Ratten
		81	Wir sind alle Mörder
A-6-e/5 [b], III	Ne conosco una / che è una storpia	83	Wo lohnt sich ein Helfen?
		84	Wißt, die Welt ist veränderbar
<i>Erlebnisse (Esperienze)</i>			
A-6-e/5 [b], III	Mi si vuole denunciare	86	Mich will man "da oben" melden
		86	Bekoten
A-6-e/5 [b], III	Mi ha telefonato Carlo	88	Heut rief mein Kläuschen wieder an
A-6-e/5 [b], III	Ogni notte e talvolta prima telefona un tale	89	Jede Nacht
A-6-e/5 [b], III	Cara signora, non la conosco	91	O fremde Frau, ich kenn Sie nicht
A-6-e/5 [b], III	PERSO IL TRENO	93	Zug verpaßt
		94	Das ist das Widerlichste
A-6-e/5 [b], III	MICHELE	95	Michael
A-6-e/5 [b], III	ENRICO HA L'AMANTE	96	Von Henry, der eine Geliebte hat
A-6-e/5 [b], III	OPINIONI DI UN LIBANESE TRENTOTTENNE EDUCATO DAI GESUITI	97	Ansichten eines Libanesen
A-6-e/5 [b], III	QUESTA È LA TRISTE STORIA	98	War einst ein stolzer Schweizerbub
A-6-e/5 [b], III	PER QUESTA STRADA LATERALE	100	Ich gehe einmal in der Steinstraße

Segnatura ASL	Traduzione di Ceresa	Pag. ed. originale	Originale tedesco di Goetze
A-6-e/5 [b], III	COMPAGNIA – ALLEGRIA	101	Kumpaneï - hupparei
			<i>Verrückte Welt (Mondo matto)</i>
A-6-e/5 [b], II	IL MONDO: UNA GABBIA DI MATTI	112	Unsere Welt- ein Wahnsinnshaus
A-6-e/5 [b], II	POTERE	113	Macht
A-6-e/5 [b], II	IL PROGRAMMA DEL NOSTRO TEMPO	114	Das Programm unserer Zeit
A-6-e/5 [b], II	NON VEDO NESSUN MONDO NUOVO	115	Die neue Welt, ich seh sie nicht
A-6-e/5 [b], II	SOLO LE COSE NON CI LIBERANO	116	Nur zu den Sachen hin kann man sich nicht erlosen
A-6-e/5 [b], II	PELLE BENE E PELLE MALE	118	Tabuisierte Hautteile
A-6-e/5 [b], II	EDUCAZIONE SESSUALE	119	Geschlechtererziehung
A-6-e/5 [b], II	LA SOLITUDINE CI RENDE IDIOTI	120	Alleinsein macht zum Idioten
A-6-e/5 [b], IV	Su' la gamba	121	Hoch das Bein
A-6-e/5 [b], I	IL GRANDE CIRCO IN QUATTRO QUADRI	124	Der große Menschenzirkus in vielen Bildern
A-6-e/5 [b], IV	PENSIERI	133	<i>GEDANKEN (Pensieri)</i>
A-6-e/5 [b], IV	DALLE LETTERE DOPO LO "SCANDALO"	139	<i>BRIEFE nach dem "Skandal"</i>
A-6-e/2	[tradotto integralmente, senza titolo]	151	<i>Nachwort</i> von Volker Elis Pilgrim

Si tratta, come pare evidente dall'ampiezza del lavoro svolto, di un'impresa traduttoria a cui Ceresa dedicò molto impegno e che, secondo la nostra ricostruzione, la tenne occupata per almeno otto mesi, dall'autunno del 1973 alla primavera del 1974. Non siamo in grado di documentare precisamente le ragioni che determinarono la rinuncia (da parte dell'editore?) alla realizzazione del

progetto, ma è molto probabile che vadano ricercate nell'intreccio di due tipi di difficoltà: quella di tradurre testi contenenti numerose allusioni alla cultura popolare tedesca e per questo, a tratti «quasi intraducibili²⁷», e quella di immettere sul mercato italiano materiali già pubblicamente tacciati di indecenza. Sappiamo però ciò che spinse Ceresa a ritenere interessante il caso, poiché è lei stessa a darne conto in una breve presentazione apparsa su «Il Mondo» del 22 novembre 1973:

Presentata da un giovanissimo editore esordiente alla fiera del libro di Francoforte, prima e per ora unica autrice della casa, Helga Goetze, la «massaia nazionale», è entrata a far parte di quell'universo extra-letterario cui ultimamente l'editoria tedesca deve le più alte tirature. Le vicende della signora Goetze sono note anche in Italia, poiché proprio in Sicilia ha iniziato la sua «rivoluzione sessuale» consolando, con l'approvazione del marito e di sette figli, un signore palermitano con la moglie in villeggiatura, e cercando poi in patria, attraverso inserzioni molti altri «cuori solitari» sempre con il consenso della famiglia. Il suo libretto di ballate «Hausfrau der Nation oder deutsche Supersau» è un altro aspetto dell'esplosione libertaria repentinamente sopravvenuta nell'esistenza di questa fin qui tranquilla madre e moglie fedele: «Questa donna abitava | anni fa nel vicinato | per cui era risaputo | non faceva un bel bucato. | Sette figli, buon umore | belle feste, allegria | sono cose ormai obliate | preferita è pulizia. | Questa ahimè non era molta. | Questa donna, è comprovabile, | appendeva fin da allora | un bucato criticabile. | Quindici anni son passati | e la donna, quale orrore, | sui giornali sta parlata | praticando il libero amore». Nelle sue ballate parlano drogati e sbandati, amanti incapaci, vittime inconse del «sesso sociale»; e lei, questa scandalosa fra Goetze²⁸.

²⁷ ALICE CERESA, lettera a Lisa Morpurgo, 09/12/1973, cit. Nella lettera a V.E. Pilgrim (cit.), invece, chiede spiegazione di alcuni termini e aggiunge che vorrebbe introdurre delle note esplicative per il pubblico italiano: «Darf ich nun einige Fragen an Sie richten? Mir ist nicht klar, was eine "staatlich geprüfte Wirtschaftsleiterin" ist. Und was ist die "Freie Akademie"? Was sind die "St. Pauli-Nachrichten"? Was ist ein "Beate-Uhse-Shop"? Ich möchte da für die italienischen Leser Erklärungen beifügen».

²⁸ ALICE CERESA, *Nuovo Lorenz*, in «Il Mondo», 22/11/1973, p. 21, dove si legge anche un estratto (vv. 15-30) da *Panni sporchi*, sua traduzione del componimento *Schmutzige Wäsche* (datata 01/09/1973, a p. 15 della raccolta tedesca).

Il progetto di edizione della traduzione italiana dei testi di Helga Goetze, dunque, segna l'incontro fra tre originali e indomite autrici, ognuna delle quali, a modo suo, ben poco incasellabile. E sebbene non sia questa la sede per proporre una trascrizione integrale dei documenti reperiti, una simile coincidenza astrale merita di essere onorata perlomeno con la pubblicazione di un testo nella sua interezza. Ed ecco allora, in chiusura, per opera di tre donne dalle idee libere, un provocatorio e ancora attuale vademecum su «come si allevano schiave».

02/07/1972

Wie man Sklaven züchtet

COME SI ALLEVANO SCHIAVE

I. Bewegung drosseln

FRENARE I MOVIMENTI

Kleine Mädchen tun das nicht,
die toben nicht so rum,
hör, das Spielen auf dem Baum,
das ist für Dich zu dumm.

Le bambine ciò non fanno,
stare in giro scalmanate,
giù dall'albero, bellina,
questo sono stupidate.

Die Buben dürfen toben,
das steht dem Manne zu,
doch hör, die kleinen Mädchen
bewegen sich in Ruh.

Scalmanati sono i maschi,
è a lor che ciò conviene;
una bimba, tu mi ascolti,
deve ognor tenersi bene.

Kleine Mädchen tun das nicht,
die gehn nicht in den Dreck.
Das weiße Kleid, du siehst es selbst,
behält den kleinsten Fleck.

Le bambine ciò non fanno,
terra e fango non si tocca,
bianca veste non si imbratta,
non far smorfie con la bocca.

Mädchen gehen langsam
und achten immer drauf,
daß sie nur schon gehorsam
und ohne schnellen Lauf.

Bimba mia cammina piano,
e stai sempre a ricordare
che ti tocca ubbidienza;
tu a sfrenarti non pensare.

2. Antriebe drosseln

FRENARE GLI ISTINTI

Ach was, du brauchst nicht lernen,
du heiratest geschwind,
dein Mann wird alles machen,
und du bekommst ein Kind.

Ma figurati, studiare!
Tu ti sposi molto presto
poi ci pensa tuo marito
e un bimbo ti fa lesto.

Ein Kind kann man bekommen,
das ist so die Natur,
das braucht man nicht zu lernen,
da wartet man halt nur.

È un fatto di natura,
non c'è niente da studiare,
è una cosa per la quale
tocca solo aspettare.

Und wachsen tuts alleine,
du trichterst Futter ein
und so ein bißchen Kleidung
und hältst es still und rein.

Cresce poi per proprio conto,
Devi solo imboccare;
qualche veste, poca roba,
poi silenzio e: svezzare.

«Händchen waschen,
Fingernägel,
pfui! stinken deine Füße!
Rechtes Pfötchen,
ruhig gehen,
dann bist du 'ne Süße!

«Pulitine le manine
le unghiette
i piedini:
dai la destra,
che carina,
e con grazia poi cammini.

Knickschen machen,
Teller waschen,
schnell zum Krämer gehen,
Tisch aufdecken,
Schuhe putzen
und zum Baby sehen!»

Far l'inchino,
lavar piatti,
una corsa dal droghiere,
cucinare,
pulir scarpe,
ai bambini provvedere».

Unsere Mutter war schon dumm
die gibt die Dummheit weiter,
und so geht es immerfort
die alte Stufenleiter.

Già fu stupida la madre
e la figlia, ubbidiente,
stupidaggine assume
per non essere carente.

Mutter darf im Hause sein,
bleibet weiter dumm,

State in casa, brave mamme,
continue il vecchio gioco,

rackert so den ganzen Tag
sich um sich selbst herum.

e penate tutto il giorno
anche se vi dona poco.

Erzieht die lieben Kinderlein
im gleichen dummen Trott.
Und die Regierung sagt ihr fromm:
So will's der liebe Gott!

Educate i piccolini
nella stessa tradizione:
il governo dirà: «Brave,
così vuol la religione».

Riassunto Sulla base delle carte conservate all'Archivio svizzero di Letteratura di Berna questo saggio ricostruisce e analizza un progetto editoriale di Alice Ceresa, che nel 1973 propone all'editore Longanesi la traduzione delle poesie della controversa Helga Goetze, artista e attivista tedesca, paladina della liberazione sessuale femminile. Funge da mediatrice all'impresa la scrittrice e astrologa Lisa Morpurgo, allora responsabile per i diritti editoriali delle opere straniere per Longanesi. La traduzione, completata ma rimasta inedita, testimonia l'interesse di Ceresa per figure eccentriche e per la traduzione come pratica di diffusione culturale.

Parole chiave Alice Ceresa, Helga Goetze, Lisa Morpurgo, traduzione, liberazione sessuale, studi di genere

Abstract Drawing on materials preserved in the Swiss Literary Archives in Bern, this essay reconstructs and examines an editorial project by Alice Ceresa, who, in 1973, proposed to the Longanesi publishing house the translation of the poems of the controversial Helga Goetze – a German artist and activist renowned for her advocacy of women's sexual liberation. Facilitating this initiative was the writer and astrologer Lisa Morpurgo, then responsible for the foreign rights of Longanesi's publications. Though completed, the translation remained unpublished. It offers a significant testament to Ceresa's engagement with unconventional figures and her conception of translation as a vehicle for cultural transmission.

Keywords Alice Ceresa, Helga Goetze, Lisa Morpurgo, Translation, sexual Liberation, Gender Studies

Marilina Ciaco

Ceresa, Canetti, Kafka.

Soggetto e potere in *L'altro processo*

Il presente contributo nasce dall'intento di indagare i termini del dialogo intertestuale, insieme ad alcune questioni tematiche, stilistiche ed ermeneutiche, nella traduzione di Alice Ceresa del celebre saggio di Elias Canetti su Franz Kafka, vale a dire *L'altro processo. Le lettere di Kafka a Felice*¹. La prima parte del contributo è di carattere introduttivo e ha l'obiettivo di delineare gli elementi caratterizzanti del saggio di Canetti tradotto da Ceresa, a partire dalla struttura generale del testo e dai suoi luoghi più significativi, considerando i molteplici gradi di mediazione interautoriale che rendono l'intera operazione particolarmente stratificata: Ceresa traduce, di fatto, un saggio di Canetti su Kafka le cui lettere sono destinate a un quarto soggetto, Felice Bauer, promotrice nonché responsabile della loro pubblicazione postuma. La seconda parte del contributo entrerà poi nel vivo della pratica di traduzione condotta da Ceresa evidenziando i modi in cui, attraverso una serie di scelte linguisticamente e stilisticamente rilevanti, Ceresa entra in contatto con la poetica di Kafka e con alcuni temi da questa

1 Edizione originale: ELIAS CANETTI, *Der andere Prozess. Kafkas Briefe an Felice*, Monaco-Vienna, Carl Hanser Verlag, 1969. La prima edizione italiana tradotta da Alice Ceresa è *L'altro processo. Le lettere di Kafka a Felice*, Milano, Longanesi, 1973; poi Parma, Guanda, 1990, 2003, 2015. In questa sede le citazioni saranno tratte dall'edizione del 2015.

intercettati cogliendo la preziosa opportunità fornita dal lavoro di traduzione di Canetti. Da una parte, alcune scelte dell'autrice porranno in evidenza la presenza di un'operazione traduttiva ideologicamente e poeticamente marcata; dall'altra parte, gli scritti di Ceresa più o meno coevi alla traduzione, in particolare *La morte del padre* e *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, testimonieranno un influsso della poetica di Kafka che si addensa intorno a due nuclei tematici principali: il soggetto e il potere. Quest'ultima questione sarà approfondita nel terzo e ultimo paragrafo del contributo, il cui obiettivo sarà quello di chiarire i fenomeni di intertestualità che connettono la traduzione di Ceresa de *L'altro processo* alle altre opere ceresiane.

«L'altro processo» di Canetti: uno sguardo di insieme, un iter di mediazioni

In seguito al suo trasferimento a Roma nel 1950, dove si sarebbe poi stabilita in via definitiva, Ceresa aveva avviato diverse collaborazioni con riviste e case editrici italiane, tra le quali quella con l'editore Longanesi, in qualità di traduttrice e consulente editoriale. All'interno di un tale contesto, vale a dire quello della cultura europea di metà secolo e dei fitti scambi tra le varie letterature nazionali, dei quali la stessa Ceresa fu interprete finissima, il saggio di Canetti su Kafka si presenta come un oggetto multiforme, cangiante, senz'altro aperto a una pluralità di livelli di lettura nonché di chiavi d'accesso. Rappresenta infatti un *unicum* non soltanto nella produzione dell'autore – si tratta dell'unico lavoro critico di Canetti declinato in un senso “monografico”, vale a dire dedicato a un unico scrittore e anzi a un corpus relativamente ristretto di scritti – ma, si direbbe, anche nell'ambito della vasta bibliografia secondaria sull'opera di Kafka.

L'altro processo è in primo luogo un commento critico che rivela una grande sensibilità ermeneutica e un vasto respiro interdisci-

plinare, intessendo una molteplicità di connessioni fra la letteratura e i più svariati ambiti del sapere (la sociologia, l'antropologia, la politica, come pure il diritto, l'economia, la storia umana nei suoi aspetti infinitesimali, "microfisici", per dirla con Michel Foucault), ma è anche una narrazione biografica che si costituisce a partire da alcuni fatti realmente accaduti. Questi risultano, però, diluiti in una pletora entropica di frammenti di esperienza, soggetti a interpretazioni contraddittorie da parte dei loro stessi protagonisti, nonché sottratti a qualunque possibilità di verifica a posteriori: eventi minimi il cui statuto di verità si rivela dunque poco più che un'ipotesi. Canetti fornisce una propria interpretazione critica dei numerosi e stratificati legami tra biografia e opera in Kafka, partendo da una lettura circostanziata delle lettere alla fidanzata Felice Bauer, risalenti al periodo 1912-1917². Lo studioso e l'intellettuale che si muovono tra queste pagine con scrupolosa attenzione filologica accompagnano lo scrittore. Mosso da un autentico interesse personale, Canetti dichiara, sin dalle prime pagine, le ragioni profonde che lo hanno indotto a dedicare a questo carteggio un'intera opera:

Ho letto queste lettere con una commozione che nessuna opera letteraria aveva da anni saputo suscitare in me. Ormai queste lettere fanno parte di quella serie inconfondibile di memorie, autobiografie, epistolari, di cui Kafka stesso si nutriva. [...] Contro l'orrore della vita, di cui la maggior parte delle persone sono fortunatamente conscie solo qualche volta, alcuni pochi invece, per l'imposizione di potenze interiori chiamati a darne testimonianza, sono consci sempre, esiste un'unica consolazione: la partecipazione all'orrore risentito da testimoni precedenti. Di modo che bisogna veramen-

2 L'edizione delle lettere alla quale tanto Canetti quanto Ceresa fanno verosimilmente riferimento precede di un paio d'anni la pubblicazione del saggio in questione, e cioè: FRANZ KAFKA, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, a cura di Erich Heller e Jürgen Born, Francoforte, S. Fischer Verlag, 1967. La prima traduzione italiana è *Lettere a Felice 1912-1917*, raccolte ed edite da Erich Heller e Jürgen Born, tradotte da Ervino Pocar, premessa e cronologia di Ervinio Pocar, Milano, Mondadori, 1972.

te essere riconoscenti a Felice Bauer di avere conservato e salvato le lettere di Kafka a lei dirette, anche se è stata capace di metterle in vendita. [...] Per conto mio posso dire soltanto che queste lettere sono penetrate in me come una vera e propria vita, e che ora mi sono altrettanto enigmatiche e familiari come se mi appartenessero da sempre, da quando ho tentato di accogliere totalmente in me altri individui per sempre di nuovo cercare di capirli³.

Da queste righe possiamo evincere almeno due questioni dirimenti nel definire la particolare tipologia di relazione intertestuale/interautoriale che si instaura, in prima battuta, tra Kafka e Canetti e, attraverso la mediazione della prassi traduttiva, tra la diade Kafka-Canetti e la “terza” autrice Ceresa.

La prima questione riguarda la sincera compartecipazione da parte di Canetti al dolore insito nella vicenda umana e personale incarnata da Kafka, al tempo stesso individuo storico e personaggio-narratore autodiegetico. Così come Kafka, senza mai disattendere un atteggiamento di solenne «rispetto», aveva letto con avidità le memorie autobiografiche di autori come Flaubert o Kleist, Canetti assume su di sé, attraverso le parole di Kafka, la «partecipazione all'orrore risentito da testimoni precedenti». Ceresa traduttrice si autodetermina a propria volta in quanto soggetto scrivente collocandosi entro quel medesimo solco di compartecipazione all'esperienza traumatica altrui. La lingua e le sue forme espressive, con tutti i codici culturali da queste presupposti e mediante queste tramandati, assumono così la funzione di dispositivi di *mediazione intersoggettiva dell'esperienza*. Nei casi degli autori menzionati, appare evidente che, parlando di “esperienza”, si tratterà tanto di una “eredità” specificamente intellettuale, conoscitiva, e pertanto riconducibile a delle categorie del sapere più o meno stabili, quanto di un “vissuto” di gran lunga più magmatico, indefinibile, inafferrabile.

3 ELIAS CANETTI, *L'altro processo*, cit., pp. 12-13.

La seconda questione è relativa alla consapevolezza, da parte di Canetti, della prima ineludibile operazione di mediazione cui è stato sottoposto il carteggio kafkiano: le lettere effettivamente pubblicate nel «volume di 750 pagine⁴» ci sono pervenute grazie alla loro destinataria, Felice Bauer detta «F.», la quale aveva deciso di venderle all'editore di Kafka cinque anni prima di morire. Non sappiamo se vi furono omissioni nel pur nutrito faldone consegnato da Felice, così come non sappiamo quasi nulla riguardo alle lettere della stessa Felice indirizzate a Franz, se non attraverso la parziale ricostruzione fornita dalle annotazioni di lui. Il carteggio venduto all'editore è a senso unico e la narrazione che se ne evince, pertanto, sarà lacunosa sul nascere, costellata da vuoti, mancanze, vasti territori destinati all'oblio. Si aggiunga a ciò un ulteriore elemento difficilmente trascurabile, che si rivela costante lungo l'intero arco temporale coperto dalle missive. Come Canetti non esiterà a evidenziare a più riprese, nella maggior parte delle lettere la disposizione d'animo di Kafka nei confronti di Felice (dapprima conoscente, poi amica, infine fidanzata né accettata né rifiutata) appare caratterizzata da un'insopprimibile doppiezza di fondo⁵. Con il procedere della corrispondenza – in un primo periodo serratissima, poi sempre più spesso soggetta a rallentamenti e intoppi, fino alle comunicazioni via via più rade, telegrafiche, degli ultimi anni – e il conseguente avanzamento della conoscenza tra i due, lo stato interiore di Kafka (che fosse reale o strategicamente simulato, influenzato o meno da avvenimenti esterni circoscritti) si rivelerà radicalmente *metamorfico*, incerto, titubante. Si ridefini-

4 Ivi, p. II.

5 Pur ammettendo la parziale eccezione relativa ai primi tre mesi di conoscenza tra i due, Canetti evidenzia come l'insorgere delle prime incomprensioni, apparentemente banali, avesse gettato Kafka, nel giro di pochi giorni, nell'eterno circolo di turbamenti, mutamenti e incertezze dal quale poi, di fatto, non sarebbe mai uscito. Dopo tre mesi «L'effetto benefico di Felice era ormai terminato» e «l'equilibrio che lei gli aveva dato era ormai distrutto» (ivi, p. 35).

sce e si autoalimenta dall'interno di continuo, assumendo i tratti di una straniante *auto-/mito-poiesi*.

Per Canetti l'atteggiamento ambiguo ed estremamente volatile dello scrittore nei riguardi della ragazza, così come verso l'idea stessa del «fidanzamento» e del successivo «matrimonio» in quanto tappa decisiva nella vita di un uomo, nonché «forma di vita⁶» in sé, è ben attestato dal carteggio, che ripercorre le tappe imprevedibili, quasi sempre paradossali, del rapporto tra i due. Lo sguardo di Canetti registra pertanto le oscillazioni della complessa personalità di Kafka e, in parallelo, la trasformazione di queste in altrettanti spunti esistenziali – sebbene deliberatamente occultati dall'autore – per la composizione delle opere coeve. Il periodo della frequentazione con Felice corrisponde infatti a una fase straordinariamente fertile per Kafka in termini di scrittura: «sei settimane dopo quella sera, subito dopo la prima lettera a Felice, scrivendo la *Condanna* [a lei dedicato, N.d.A.] e il *Fochista*, era diventato decisamente sé stesso»; «dopo sole otto settimane raggiungeva nella *Metamorfosi* l'apice della sua arte⁷» e nello stesso periodo aveva già scritto «buona parte di *America*⁸». Ma soprattutto, e sarà questo il punto di svolta dell'intera vicenda, così come dello scritto canettiano e della teoria critica qui espressa, «la situazione complessa e quasi inestricabile in cui Kafka si era venuto a trovare con il fidanzamento è stata da lui esposta in modo oppressivamente chiaro nel primo capitolo del *Processo*⁹».

Volendo fornire una sintesi orientativa della narrazione dispiegata a partire dal carteggio, e sapientemente ripercorsa da Canet-

6 Ivi, p. 36: «Si è ora acuitizzata la sua avversione per il genere di vita rappresentato dal matrimonio, per il quale erano stati fatti tutti quei grandi preparativi, e incomincia a dare libero sfogo alla propria reazione là dove si vorrebbe pretendere da lui quella medesima forma di vita: incomincia a risentire Felice come un pericolo, vede minacciate le sue notti solitarie, e glielo fa sentire».

7 Ivi, p. 34.

8 *Ibidem*.

9 Ivi, p. 93.

ti-Ceresa, si distinguono tre fasi principali, a loro volta scandite da una serie di avvenimenti, reali e simbolici a un tempo: 1) *la fase iniziale*, compresa tra il primo incontro con Felice Bauer, avvenuto la sera del 13 agosto 1912 a casa del comune amico Max Brod, e l'entrata in scena, in seguito all'ennesimo allontanamento da parte di Franz, di un'amica di Felice in qualità di intermediaria, Grete Bloch, nel settembre del 1913; 2) *la fase di svolta*, contraddistinta da un climax di eventi particolarmente concitati, tra cui la seconda richiesta di matrimonio di Kafka a Felice, che culminerà nel momento topico del «tribunale» – questa la definizione paradigmatica adottata da Canetti – il 12 luglio 1914 all'Askanischer Hof di Berlino, ovvero nella dissoluzione definitiva del fidanzamento al cospetto della famiglia di Felice¹⁰; 3) *la fase di declino*, che prende avvio dagli ultimi mesi del 1914 e corrisponde quasi integralmente alle «lettere dei tre anni 1915-1917», le quali «comprendono appena, tutte insieme, centotrentasei pagine¹¹». In questi ultimi «anni aridi¹²», sebbene Kafka sembri non voler cancellare del tutto il suo legame con Felice, nondimeno si dimostrerà assai volitivo nel sancire, verbalmente e fisicamente, una distanza che sarebbe diventata incolmabile: le lunghe missive di un tempo lasceranno il posto a delle brevi e rade cartoline postali, i silenzi si infittiranno – con l'unica eccezione dei dieci giorni trascorsi insieme a Marienbad nel luglio del 1916 – fino all'ultimo fatale incontro a Zürau nel settembre 1917, cui seguirà la penultima lettera di Kafka, «la più lunga di tutte», nonché «la lettera più penosa che esista di Kafka, si stenta a citarla¹³», dichiara Canetti. È qui che Kafka sigilla il rapporto con

¹⁰ La descrizione dettagliata dell'avvenimento, i suoi numerosi riverberi nella psiche e nella scrittura kafkiana, così come l'interpretazione che ne fornisce Canetti, occupano di fatto la parte centrale dell'*Altro processo* (si vedano in particolare le pp. 84-102) assumendo la valenza, concreta quanto allegorica, di centro gravitazionale dell'intero lavoro critico.

¹¹ Ivi, p. 108.

¹² Ivi, p. 131.

¹³ Ivi, p. 160.

Felice con delle parole che recano in sé la cifra dell'ineluttabilità: «Sono un bugiardo, non posso altrimenti serbare l'equilibrio, la mia barca è molto fragile¹⁴». L'ultima lettera a noi pervenuta e da Canetti commentata, datata 16 ottobre 1917, appare agli occhi di chi legge come una comunicazione già postuma, un'ultima annotazione sul già vissuto da parte di colui che può identificarsi soltanto nella «pace» delle «ceneri», poiché ha deciso di ritirarsi «dietro la morte»: «Tu eri scontenta del viaggio assurdo, del mio contegno incomprensibile, di tutto. Io non ero infelice¹⁵».

Luoghi “ceresiani” in Canetti-Kafka: soggetto e potere nella traduzione di Ceresa

Ci si concentrerà ora sulla specificità dell'operazione condotta da Ceresa identificando la presenza di alcuni luoghi testuali circoscritti che possiamo definire, a posteriori, “ceresiani”, vale a dire degli spazi ad alta densità significante che testimoniano un qualche fenomeno di contaminazione intertestuale fra l'opera tradotta e l'opera scritta di propria mano, o, se si preferisce, fra Ceresa traduttrice e Ceresa scrittrice.

Quali ragioni, in termini di poetica e di personale corrispondenza/compartecipazione (la particolare condizione menzionata da Canetti in apertura), potrebbero aver indotto Ceresa a scegliere di tradurre il libro del 1969? La Biblioteca privata dell'autrice, conservata presso l'Archivio Svizzero di Letteratura, contiene altri quattro volumi di Elias Canetti, di cui due facenti parte dei *Quaderni di appunti 1942-1960*, un volume di drammi teatrali e il romanzo del 1967 *Le voci di Marrakech*, tutti in tedesco¹⁶. Quanto

¹⁴ Ivi, p. 161.

¹⁵ Ivi, p. 163.

¹⁶ ELIAS CANETTI, *Aufzeichnungen 1942-1948*, Monaco di Baviera, Carl Hanser Verlag, 1965; *Alle vergeudete Verehrung. Aufzeichnungen 1949-1960*, Monaco di Baviera,

all'opera kafkiana, sappiamo che Ceresa possedeva i tre romanzi in traduzione italiana, il *Processo* anche nell'edizione tedesca del 1958 a cura di Max Brod, i *Racconti* e le *Lettere a Milena* in italiano, tradotte da Ervino Pocar¹⁷, insieme, naturalmente, al volume delle *Lettere a Felice 1912-1917* tradotte e curate dallo stesso Pocar.

Si è accennato al fatto che, attraverso la mediazione dell'«interposta persona¹⁸» testuale fornita da Canetti, Ceresa, traducendo *Der andere Prozess*, si sia inoltrata nell'universo kafkiano intraprendendo un corpo a corpo sino ad allora inedito con i linguaggi, i motivi letterari e i roveli esistenziali che lo caratterizzano. Appare plausibile che Ceresa vi avesse riscontrato diverse affinità con la propria scrittura, in primo luogo sul piano tematico: il rapporto conflittuale fra individuo e società, la famiglia, il carattere costruito, arbitrario, delle norme sociali, l'inevitabile contraddizione di chi non può dirsi «integrato», i meccanismi di soggettivazione imposti dal potere nelle sue molteplici manifestazioni. Per circoscrivere almeno un paio di costanti tematiche attorno alle quali si addensano una serie di tratti linguisticamente e stilisticamente rilevanti, nonché fondanti sul piano della poetica e dell'ideologia autoriale, incominciamo da due elementi che risultano centrali tanto in Kafka quanto in Ceresa.

Carl Hanser Verlag, 1970; *Dramen*, Monaco di Baviera, Carl Hanser Verlag, 1964; *Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise*, Monaco di Baviera, Carl Hanser Verlag, 1967.

17 FRANZ KAFKA, *Der Prozess*, a cura di Max Brod, Francoforte, S. Fischer Verlag, 1958; *Il Processo*, tr. e pref. di Alberto Spaini, Torino, Frassinelli Editore, 1960; *Il Castello*, Milano, Mondadori, 1949; *America*, Torino, Einaudi, 1959; *I racconti*, a cura di Maria Grazia Cerruti, tr. di Giulio Schiavoni, Milano, Editoriale Opportunità Book, 1990; *Lettere a Milena*, a cura di Willy Haas, tr. di Ervino Pocar e pref. di Remo Cantoni, Milano, Mondadori, 1962.

18 La strategia enunciativa del dialogo in *absentia*, con i vivi e soprattutto con i morti, segnalato mediante specifiche scelte linguistiche e stilistiche, è ampiamente attestata nella poesia del secondo Novecento. Si rimanda in proposito a ENRICO TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.

Il primo di questi elementi è la costruzione del *soggetto* in quanto istanza enunciante ed eventualmente personaggio (auto)finzionale, concepito in una prospettiva intersezionale, vale a dire considerando che i meccanismi di soggettivazione sono culturalmente e socialmente costruiti e pertanto ciò che definiamo “soggetto” sarà la risultante di un’intersezione fra una pluralità di assi che ne determinano il posizionamento (provenienza, etnia, genere, classe, condizione socioeconomica, ecc.)¹⁹.

Il secondo polo significativo si colloca, per così dire, in una relazione metonimica con il primo: un’indubbia occorrenza tematica, che avvicina in maniera sorprendente Ceresa e Kafka, con il tramite tutt’altro che irrilevante di Canetti²⁰, è l’interesse profondissimo verso tutto ciò che riguarda il *potere*, tanto sul versante teorico quanto nelle miriadi di prassi che ne costituiscono la manifestazione e il corollario. Ricordando gli scritti tardi di Michel Foucault, in particolare *Le sujet et le pouvoir*²¹, e considerando pure le successive riprese e reinterpretazioni da parte di alcune teorie femministe contemporanee come Rosi Braidotti²² e Teresa De

¹⁹ Sul concetto di «posizionamento» si rimanda in particolare ad ADRIENNE RICH, *Notes toward a Politics of Location* (1984), in *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose*, 1979-1985, New York, Norton, 1986, pp. 210-231. Per quanto riguarda l’applicazione di una metodologia intersezionale agli studi letterari, si veda TATIANA CRIVELLI, SILVIA CAMIOTTI, *Che razza di letteratura è? Intersezioni di diversità nella letteratura italiana contemporanea*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari - Digital Publishing, 2017, doi: 10.14277/978-88-6969-181-2. Cfr. anche gli studi di Braidotti sulla soggettività nomade e postumana: ROSI BRAIDOTTI, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; EAD., *Posthuman Feminism*, Cambridge, Polity, 2022.

²⁰ Ricordiamo a questo proposito che il saggio teorico forse più noto di Canetti è *Massa e potere* (*Masse und Macht*, 1960), tr. Furio Jesi, Milano, Rizzoli, 1972, poi Milano, Adelphi, 1981.

²¹ MICHEL FOUCAULT, *Le sujet et le pouvoir*, in *Dits et écrits, Tome IV. 1980-1988*, Parigi, Gallimard, 1994, texte n. 306; cfr. anche MICHEL FOUCAULT, *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France. 1982-1983*, Parigi, EHESS/Gallimard/Seuil, 2008.

²² ROSI BRAIDOTTI, *Nomadic Subjects*, cit.

Lauretis²³, la soggettività in quanto culturalmente e socialmente costruita reca in sé gli effetti del potere, ne “incorpora” le categorie sedimentate nei secoli: alcune di queste soggettività aderiranno maggiormente a una norma prestabilita, altre rappresenteranno invece una variante “eccentrica”, una diversità rispetto a quella stessa norma, facendosi portavoce dell’inaggirabile discorso dell’altro/a²⁴.

Il soggetto empirico e testuale identificabile con Franz Kafka si caratterizza, sin dal primo incontro con Felice e dalle lettere iniziali che ne seguiranno, come un soggetto più *ottico* che corporeo in senso pieno, rigorosamente osservante/vegliante, anzi interamente teso nell’atto di captare e registrare con la massima precisione possibile quanto la realtà esterna gli restituisce allo sguardo. A casa di Max Brod, Franz e Felice osservano insieme le fotografie di un «viaggio da Talia»; in quella circostanza lei «aveva trascurato il pasto per le immagini» e, nei giorni successivi, lui avrebbe dimostrato alla ragazza «che ha osservato tutto di lei, che nulla gli è sfuggito», e così «le narra con la massima precisione» l’incontro di quella sera²⁵. A questo proposito, confrontando la traduzione di Ceresa con l’originale in tedesco, osserviamo alcune scelte degne di nota. Ceresa traduce «*genaueste schildert*²⁶», che letteralmente sarebbe «descrive dettagliatamente», con «le narra con la massima precisione [l’incontro con lei]». La traduzione di Renata Colorni del 1984 recentemente ripubblicata da Adelphi opta per «descrive con estrema minuzia²⁷». Da questa scelta si può dedurre che per Ceresa la descrizione sia già, di per sé, una

²³ TERESA DE LAURETIS, *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ ELIAS CANETTI, *L'altro processo*, cit., pp. 17-18.

²⁶ ID., *Der andere Prozess*, cit., p. II.

²⁷ ID., *Processi. Su Franz Kafka*, tr. Renata Colorni e Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2024, p. 201. La traduzione di Colorni de *L'altro processo* era apparsa per la prima volta all'interno del volume ELIAS CANETTI, *La coscienza delle parole*, Milano, Adelphi, 1984.

forma di narrazione, e che l'abbondanza di dettagli esatti, analitici, precisi, favorisca la successiva operazione di trascrizione/trasfigurazione letteraria da parte del suddetto soggetto osservante. Anche il verbo «*bemerkt*²⁸», traducibile con un più generico «ha notato» ma reso invece con «ha osservato», viene ricondotto entro il campo semantico della percezione ottica e della registrazione tramite il senso della vista. Inoltre, dove Ceresa fa riferimento al «suo occhio che tutto aveva visto²⁹», Colorni traduce con un più estensivo «quel suo sguardo infallibile³⁰».

Un altro elemento caratterizzante, nonché violentemente antitetico rispetto alla figura di Felice tratteggiata nelle lettere, è la profonda *indecisione* di Kafka, uno dei sintomi più evidenti della condizione radicalmente ambivalente, contraddittoria, del suo animo, a cui si accennava più sopra. Sin dalla fase iniziale del rapporto tra i due, Kafka parrebbe giustificare la propria ritrosia nei confronti della prospettiva matrimoniale e familiare ribadendo a più riprese il necessario sacrificio di sé connesso alla scelta di essere uno scrittore, con l'impegno totalizzante che la scrittura richiede: «Il mio *tenore di vita* è organizzato soltanto in vista dello scrivere³¹». Di contro, la vita matrimoniale esigerebbe dei tempi, dei modi e degli obblighi che soltanto con grande difficoltà potrebbero accordarsi a quel tipo di concentrazione: «Si è ora acutizzata la sua avversione per il *genere di vita* rappresentato dal matrimonio [...] e incomincia a dare libero sfogo alla propria reazione là dove si vorrebbe pretendere da lui quella medesima *forma di vita*³²». La traduzione di Renata Colorni è la seguente: «La sua avversione contro il matrimonio come *forma di esistenza* è ora diventata più acuta [...] ed egli dà libero sfogo alle proprie reazioni proprio nel

²⁸ ELIAS CANETTI, *Der andere Prozess*, cit., p. II.

²⁹ ID., *L'altro processo*, cit., p. 18.

³⁰ ID., *Processi*, cit., p. 202.

³¹ ID., *L'altro processo*, cit., p. 37.

³² Ivi, p. 36.

momento in cui si potrebbe pretendere da lui questa stessa *forma di esistenza*³³. Notiamo qui che quando Kafka, attraverso Canetti, parla della propria scelta di dedizione assoluta alla scrittura, Ceresa traduce «*Lebensweise*³⁴» con «tenore di vita», variazione non particolarmente marcata di «stile di vita»/«modo di vivere», a indicare un insieme di azioni, abitudini e costumi perlopiù esteriori che caratterizzano le scelte quotidiane di ciascuno. Laddove si parla invece dell'istituzione del matrimonio, mentre Canetti usa per due volte lo stesso lessema, «*Lebensform*», Ceresa traduce la prima occorrenza con «genere di vita» e la seconda con «forma di vita», con valore intensivo nonché rafforzativo rispetto al primo termine. Possiamo ragionevolmente supporre che la scelta di Ceresa non si limiti a rispondere a una pura esigenza di *varietas* stilistica, ma riveli, al contrario, l'intento consapevole di svelare l'ideologia e i meccanismi di dominio soggiacenti alla «*Lebensform*» normativa. Si tratta, non a caso, di un vocabolo assai denso in termini di rimandi filosofici nella tradizione del pensiero occidentale³⁵: la doppia occorrenza lessicale segnala il fatto che dietro un *genere* di vita all'apparenza innocuo e superficiale, poiché accettato passivamente e naturalizzato da secoli di umane consuetudini, si cela in realtà una ben più radicata e stratificata *forma* di vita, vale a dire un costrutto storico, sociale ed epistemico che presuppone un'operazione ideologica e, in ultima analisi, una manifestazione del potere.

Non da ultimo, un'altra caratteristica altamente emblematica che il soggetto kafkiano si autoattribuisce, qui come in altre fon-

33 ELIAS CANETTI, *Processi*, cit., p. 214.

34 ID., *Der andere Prozess*, cit., p. 24.

35 La formulazione più nota del concetto di *Lebensformen* come «forme simboliche» nel pensiero moderno si deve a Ernst Cassirer, di cui ritroviamo due volumi nella biblioteca privata di Alice Ceresa: *Storia della filosofia moderna. Volume terzo. Il problema della conoscenza nei sistemi postkantiani*, Torino, Einaudi, 1961; *Storia della filosofia moderna. Volume quarto. Il problema della conoscenza nei sistemi posthegeliani*, Torino, Einaudi, 1961.

ti testuali (si ricordino le celebri pagine della *Lettera al padre*³⁶), è quella della *magrezza/piccolezza*. Canetti ci ricorda che Kafka percepisce il proprio corpo come privo di «peso», e di conseguenza «è ridicolo che un non-corpo cerchi di ottenere l'amore di qualcuno»³⁷ («*es ist lächerlich, wenn ein Nicht-Körper um Liebe wirbt*»³⁸). Qualche mese prima di conoscere Felice, il 3 gennaio 1912, Kafka aveva annotato in proposito queste parole, connettendo l'«assenza di corpo» in un senso fisico alla possibilità di ri-crearsi e rifondarsi in un corpo linguistico, sacrificandosi all'altare della scrittura:

Allorché nel mio organismo fu chiaro che lo scrivere è il lato più fertile della mia natura, ogni cosa vi si concentrò lasciando deserte tutte le facoltà intese alle gioie del sesso, del mangiare, del bere, della riflessione filosofica e soprattutto della musica. Io dimagrai in tutte queste direzioni. Ed era necessario, perché nel loro complesso le mie forze erano così esigue che soltanto raccolte potevano sensibilmente servire allo scopo di scrivere...³⁹.

Come osserva più avanti lo stesso Canetti, ben presto il corpo magro e il corpo morto si sovrappongono confluendo in una percezione complessiva del proprio non-essere. Non stupisce, dunque, che a un occhio non attento la corrispondenza con Felice potrebbe apparire come:

36 FRANZ KAFKA, *Lettera al padre* (1919), tr. Claudio Groff, Milano, Feltrinelli, 2014: «Ancora dopo anni mi impauriva la tormentosa fantasia che l'uomo gigantesco, mio padre, l'ultima istanza, potesse arrivare nella notte senza motivo e portarmi dal letto sul ballatoio, e che dunque io ero per lui una totale nullità» (p. 14); «Già era sufficiente a schiacciarmi la tua sola immagine fisica. Ricordo, ad esempio, quando ci spogliavamo nella stessa cabina. Io magro, debole, sottile, tu forte, alto, imponente» (p. 15); «Tu rafforzavi soltanto una situazione di fatto, ma la rafforzavi in modo determinante, perché nei miei confronti avevi un grande potere e lo impiegavi tutto» (p. 25).

37 ELIAS CANETTI, *L'altro processo*, cit., p. 38.

38 ID., *Der andere Prozess*, cit., p. 25.

39 Ivi, p. 39.

[...] lo spettacolo spudorato di un'impotenza interiore; perché, tutto ciò che dell'impotenza interiore fa parte, vi è sempre di nuovo contenuto: mancanza di decisione, timorosità, freddezza affettiva, mancanza d'amore esposta nei minimi particolari, una incapacità di vivere di proporzioni tali da riuscire credibile soltanto grazie all'estrema precisione della descrizione che ne viene data⁴⁰.

In questo luogo del testo Ceresa traduce «*seelischen Impotenz*⁴¹» con «impotenza interiore» anche se, alla lettera, si tratterebbe di una più generalizzata «impotenza mentale», «deficienza» di qualcosa intesa nel senso più comune ed estensivo del termine. L'idea di *mancanza* cronica, di auto-sottrazione alla vita, è però evidenziata nella scelta dei sostantivi astratti che definiscono le caratteristiche del soggetto kafkiano: «*Entschlusslosigkeit*» è un composto tradotto letteralmente con «mancanza di decisione», invece «*Ängstlichkeit*» risulta intensificato, essendo traducibile con «apprensione» o «angoscia», mentre la «timorosità» scelta da Ceresa implica una mancanza di coraggio; infine, «*Hilflosigkeit*», che potrebbe indicare anche l'essere «inerme» o «indifeso», e dunque passivo, è condotto entro un'area semantica connotata in senso «forte», attivo, mediante quell'«incapacità di vivere» di cui il soggetto descritto è, in qualche misura, consapevole e corresponsabile. Confrontiamo, per un'ulteriore verifica, la traduzione di Colorni, nella quale, di fatto, delle simili connotazioni risultano attenuate o assenti: «un'impudica esibizione di *impotenza psichica*: giacché tutto ciò che appartiene all'impotenza è in esso presente in grande abbondanza: *irrisolutezza*, *apprensione*, freddezza emotiva, mancanza d'amore descritta nei minimi dettagli, e un senso così grande della propria *inermità* da risultare credibile solo in quanto è descritto con minuziosa esattezza⁴²».

⁴⁰ Ivi, p. 47.

⁴¹ ELIAS CANETTI, *Der andere Prozess*, cit., p. 32.

⁴² Id., *Processi*, cit., p. 222.

Eppure, era proprio traendo un'inedita linfa vitale dal rapporto con una figura tanto concreta, visceralmente radicata negli aspetti più pragmatici e tangibili dell'esistenza, che Kafka sommessamente sperava in un'inattendibile metamorfosi rovesciata; nella versione ceresiana: «Qualche volta penso che tu, Felice, hai tanto *potere* su di me: via, trasformami in un uomo che sia capace di ciò che è ovvio⁴³». In questo caso si tratta di ri-tradurre le parole di Kafka riportate da Canetti, che nel testo originale sono le seguenti: «*Manchmal denke ich, Du hast doch, Felice, eine solche Macht über mich, verwandle mich doch zu einem Menschen, der des Selbstverständlichen fähig ist*⁴⁴». In questa affermazione/invocazione emerge con chiarezza la polarizzazione tra il «potere» («*Macht*») teoricamente smisurato di Felice su Franz, e l'assai modesta richiesta di intercessione da parte di lui, che esprime un desiderio ai limiti del tragicomico: Kafka si sente incapace di «ciò che è ovvio». Qui la traduzione di Colorni preferisce invece «un essere umano capace di cose normali⁴⁵». La traduzione di Ceresa, optando per «ovvio» e scartando gli altri possibili corrispettivi italiani del termine «*des Selbstverständlichen*» (ciò che è «normale», «evidente», «quotidiano»), pone in rilievo, per l'appunto, l'involontaria comicità di un simile accostamento paradossale, ma anche la non identità tra l'«ovvio» e il «normale». Se è vero che l'ovvio è il *normalizzato* per definizione, non è affatto detto che ciò che viene generalmente reputato tale, in quanto espressione di una maggioranza, sia effettivamente *normale* nel senso di «certo», e dunque alla portata di tutti e da tutti condiviso. In questo luogo del testo Ceresa sta, di fatto, decostruendo l'idea stessa di «normalità» in quanto forma simbolica ereditata esibendo nell'atto di traduzione i sottili scarti concettuali che la lingua d'uso più spesso sottace.

⁴³ ID., *L'altro processo*, cit., p. 49.

⁴⁴ ID., *Der andere Prozess*, cit., p. 33.

⁴⁵ ID., *Processi*, cit., p. 223.

Luoghi “kafkiani” in Ceresa: soggetto e potere ne «La morte del padre» e nel «Piccolo dizionario»

Dopo aver esplorato alcuni luoghi a nostro avviso emblematici del lavoro di traduzione di Ceresa, in quest'ultima parte del nostro discorso procederemo a chiarire i modi del dialogo intertestuale fra la traduzione del saggio di Canetti e alcuni scritti contemporanei di Ceresa. La nostra ipotesi è che vi sia una ripresa da parte di Ceresa scrittrice/narratrice di alcune istanze di poetica riconducibili al Kafka delle *Lettere a Felice* (e non solo) e riassumibili nei due nuclei tematici menzionati – il soggetto e il potere –, che Ceresa traduttrice aveva avuto modo di sondare e meditare attraverso il lavoro svolto.

Passando quindi ai possibili riverberi kafkiani nell'universo ceresiano, ci sembra importante ricordare che anche nel romanzo chiaramente antecedente al lavoro di traduzione di Canetti, e cioè *La figlia prodiga*, possiamo riscontrare delle analogie fra la logica di costruzione del personaggio autobiografico di Kafka, che parla di sé attraverso Felice, e la spietata decostruzione analitica che Ceresa opera sulla protagonista della narrazione, secondo quel processo di scomposizione autoptica della realtà mediante la grammatica che ritroveremo nei lavori successivi⁴⁶. Con il procedere del romanzo, attraverso il consueto periodare serrato e il lessico esatto, nitido, di «massima precisione» che ritroviamo anche nella traduzione di Canetti, emergeranno man mano altre caratteristiche fondanti di una siffatta persona/personaggio, consapevolmente autodislocata al di là delle «leggi umane e naturali» accettate, ovvero dalla norma sociale e familiare imposta dall'esterno. Sin dall'infanzia si manifestano in lei una «deviazione [...] dall'appartenenza alla famiglia in una sua più privata e segreta appartenenza a se

⁴⁶ ALICE CERESA, *La figlia prodiga* [1967], prefazione di Laura Fortini, Milano, La Tartaruga, 2023.

stessa⁴⁷», e dunque una forte tendenza alla «dissimulazione⁴⁸», da considerarsi come «un riflesso o istinto squisitamente materiale», atto a nascondere deliberatamente quanto non può essere ritenuto accettabile dal mondo esterno. Ad accompagnare l'accidentato percorso di «avvicinamento a distanza» alla protagonista ci sarà pertanto un'impressione complessiva di «contraddizione⁴⁹», con la conseguente impossibilità di ricostruire una «sostanza dell'individuo» che non sia nebulosa, distorta, soggetta a incongruenze e incomunicabilità di ogni sorta. Ebbene, desta un certo stupore una simile prossimità fra l'iconico personaggio di Ceresa e l'auto-rappresentazione di Kafka nelle lettere: entrambe creature estremamente sfuggenti, ambigue o identificate esclusivamente sotto la cifra della *mancanza*.

Trattandosi, per l'appunto, di un'opera antecedente a *L'altro processo*, non si intende qui forzare in alcun senso l'interpretazione: ci si limita a riscontrare un'affinità procedurale nella caratterizzazione in negativo del personaggio, che appare in ambedue i casi *manchevole* di tratti ritenuti «ovvii» se non addirittura «naturali» dal sentire comune e dalla norma accettata. Si ricordino in proposito le scelte di traduzione operate da Ceresa per la definizione del soggetto autodiegetico delle lettere (identificabile con Kafka) che abbiamo visto nel precedente paragrafo: «mancanza di decisione, timorosità, freddezza affettiva, mancanza d'amore», «incapacità di vivere».

Per quanto concerne gli scritti ceresiani composti in contemporanea o in seguito alla traduzione de *L'altro processo*, e dunque gli scritti che potrebbero esibire fenomeni di intertestualità più diretti, è la figlia maggiore del racconto *La morte del padre* (1979) a rivelarsi, in tutta probabilità, il personaggio più esplicitamente «kafkiano». La figlia maggiore si ritrova, come gli altri familiari,

⁴⁷ Ivi, p. 71.

⁴⁸ Ivi, pp. 117-137.

⁴⁹ Ivi, pp. 170-171.

cooptata in quella complessa ritualità connessa al lutto che “culturalizza” il trauma della perdita di una persona cara. L’arco dia-cronico lungo il quale si snoda la narrazione copre infatti i giorni compresi tra la morte effettiva e i funerali del padre; è una morte di notevole rilievo simbolico, «sopravvenuta come una glaciazione», se si considera che ci troviamo all’interno di una «famiglia patriarcale» – Ceresa lo scrive nell’incipit del racconto – che si rivela smarrita per la perdita irrimediabile del suo centro. In un simile contesto, «la figlia maggiore è quella che si comporta con più distinta normalità nell’inedita vicenda⁵⁰». Veniamo a conoscenza di ulteriori elementi che caratterizzano questo personaggio soltanto attraverso alcuni gesti minimi, brevi annotazioni tratteggiate dalla voce narrante nel mezzo di una «vita afferrabile solo al rallentatore». Sappiamo che la donna nutre un certo sospetto nei confronti della modernità e delle privazioni che questa esercita «sui personali dolori e sulle private organizzazioni dei lutti familiari⁵¹»; che ha litigato con il marito poiché ha dimenticato una borsa da viaggio; che decide di prendere un sonnifero e così «celebrerà privatamente in sonno i fasti profondi di quanto le appartiene in proprio della morte del padre⁵²». Saranno proprio il momento del sonno e la visione onirica che ne conseguirà a far sì che la figlia maggiore possa «prende[re] progressivamente possesso del padre», in una vera e propria «operazione cannibalesca», radicalmente corporea, condotta sino ai limiti dell’animalità, che corrisponderà a una doppia metamorfosi:

Il padre viene così incorporato un poco per volta senza che sia possibile, poiché effettivamente di una specie di materiale pasto si tratta, evitare macinanti movimenti della mascella e perfino schiacciare di labbra, nonché successivamente appunto le pigre e impartecipi pause di quella che senz’altro

⁵⁰ ALICE CERESA, *La morte del padre* [1979], con *Ritratto di Alice* di Patrizia Zappa Mulas, Milano, et al./edizioni, 2013, p. 4.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ivi*, p. 5.

si dovrebbe chiamare l'invisibile e personalissima digestione. [...] La figlia maggiore ha forse atteso da sempre questo momento, ripiegata sofferente nell'incomunicabilità e nel dolore di essa, non solo fisicamente distinta dal padre, ma anche esclusa dai suoi affetti. [...] La figlia maggiore adesso è cresciuta e si configura in una gigantesca visione di sé che, così librata in alto e campeggiante, sicuramente domina il mondo. Ha ora modo di formularsi nella sua piena efficienza e plausibilità tutta la bellezza esteriore e interiore [...], come avrebbe dovuto essere data questa assoluta precedenza, ma abbastanza stentatamente per via forse dell'immediato disinteresse paterno, nella figlia maggiore intimidita e malsicura che essa fu⁵³.

Soltanto con la scomparsa del padre dal campo visivo, dai luoghi e dagli oggetti da cui promanava la sua presenza, la figlia maggiore potrà giungere a una piena realizzazione di sé in quanto donna e in quanto persona, sublimata e simbolizzata mediante l'atto di incorporazione-liberazione avvenuto in sogno. Il gigantesco padre archetipico descritto da Ceresa, quel padre che in vita «si trasferisce senza ricorso nelle vite dei figli» attraverso dei «vuoti connotati», ovvero un'«imposizione di comportamenti⁵⁴» (la *legge* primaria), adesso, dopo essersi dissolto, può trasferire la propria grandezza/grandiosità alla figlia che si era sempre vista negare un pieno riconoscimento, la legittimazione conferita attraverso l'approvazione e l'affetto. Soltanto adesso la figlia maggiore potrà amare il padre e il resto della famiglia con rinnovata gioia, con una sicurezza che fino a quel momento le era preclusa.

Potremmo dunque ravvisare in un esito tanto insperato, si direbbe rivoluzionario, un epilogo alternativo (rovesciato) della *Lettera al padre*, o ancora il finale mai compiuto delle molte parabole⁵⁵

⁵³ Ivi, pp. 14-17.

⁵⁴ Ivi, p. 28.

⁵⁵ Sul rapporto tra alcuni racconti kafkiani e la forma della parabola, anche sulla scorta degli influssi della tradizione ebraica, riferimento imprescindibile è WALTER BENJAMIN, *Franz Kafka. In occasione del decimo anniversario della sua morte* (1934), oggi in *Franz Kafka*, a cura di Francesco Cappa, tr. Isabella Amaduzzi, Milano, Feltrinelli, 2024, pp. 66-105.

kafkiane? Eppure, né i personaggi ceresiani che abbiamo visto, né molti dei personaggi kafkiani (quello autobiografico così come quelli dei racconti e dei romanzi) si presentano, a rigor di termini, come dei “rivoluzionari”. La loro sfida alle norme e al potere di cui queste sono espressione non è mai condotta in maniera frontale. Non vi è tanto ribellione o eversione rispetto alle regole pre-stabilite, in un senso romantico-decadente, quanto piuttosto una *dépense*, concetto assimilabile tanto alla ceresiana «prodigalità» quanto all’«evasione fallita» e nel contempo «sovrana» di Kafka, il quale attraverso il «rifiuto dell’attività efficace» testimonia, a detta di Georges Bataille, «quel *nulla* che, malgrado l’amore e la morte, non potrebbe cedere» e che «è *sovranamente* ciò che egli è⁵⁶».

Sul rapporto di Kafka con il potere proprio il Canetti dell’*Altro processo* tradotto da Ceresa ha scritto delle pagine particolarmente memorabili, degne di un ultimo decisivo approfondimento, al fine di analizzare le forme di questo dialogo tripartito. Nella parte centrale del saggio si legge:

C’è qualcosa di profondamente provocante nell’ostinato tentativo di questo essere impotente di sottrarsi a qualsiasi forma di potere. [...] Non c’è scrittore che sia più esperto del potere di Kafka. Egli lo ha vissuto e formulato in ognuno dei suoi aspetti⁵⁷.

Es ist etwas zutiefst Erregendes um diesen hartnäckigen Versuch eines Ohnmächtigen, sich der Macht in jeder Form zu entziehen. [...] Unter allen Dichtern ist Kafka der größte Experte der Macht. Er hat sie in jedem ihrer Aspekte erlebt und gestaltet⁵⁸.

In questo passaggio nella traduzione di Ceresa emerge un’altra contrapposizione aggettivale forte: sebbene il soggetto sia per de-

⁵⁶ GEORGES BATAILLE, *La letteratura e il male* [1957], tr. Andrea Zanzotto, Milano, SE, 2006, pp. 140-152.

⁵⁷ ELIAS CANETTI, *L'altro processo*, cit., pp. 110-111.

⁵⁸ ID., *Der andere Prozess*, cit., pp. 75-76.

finizione «impotente» («*Ohnmächtigen*»), il suo tentativo di sottrarsi («*zu entziehen*») al potere è senz'altro «ostinato» («*hartnäckigen*»). Proprio come avviene nella *Condanna*, il racconto al quale anche Bataille fa riferimento, anche il soggetto autobiografico kafkiano delle lettere a Felice, conscio dell'esistenza onnipervasiva del potere nella modernità in quanto fenomeno «più di ogni altro urgente e terrificante», «non riconosce la competenza del giudizio, ma nondimeno gli dà esecuzione, con ciò riconoscendone il carattere di umiliazione che poi gli costa la vita⁵⁹». Del resto, sempre seguendo Canetti tradotto da Ceresa, la stessa «lotta contro il padre non era sostanzialmente per Kafka altro che la lotta contro un dominio⁶⁰» («*Der Kampf gegen seinen Vater war im Wesen nie etwas anderes als in Kampf gegen Übermacht*⁶¹»). Ci sembra allora degno di nota che Ceresa, nella costruzione dell'episodio centrale de *La morte del padre*, abbia scelto di collocare una doppia metamorfosi cannibalesca culminante nella pura *dépense*, che rimanda in maniera evidente alla presenza di Kafka, e precisamente del Kafka filtrato da Canetti e da Bataille.

C'è poi da dire in proposito che le posizioni filosofiche, ideologiche e storico-politiche espresse dal Canetti di *Massa e potere* confliggevano con quelle di Bataille proprio sulla valenza antropologica e più nello specifico economica del «dispendio inutile»: seppure rifiutando l'idea di accrescimento illimitato delle moderne società capitalistiche e borghesi, Canetti riteneva inverosimili le posizioni espresse da Bataille intorno all'idea di dispendio senza contropartita delle eccedenze (di beni e di energia vitale) prodotte dalla società⁶². Verrebbe dunque da ipotizzare che in un passag-

⁵⁹ ID., *L'altro processo*, cit., p. III.

⁶⁰ Ivi, p. II9.

⁶¹ ELIAS CANETTI, *Der andere Prozess*, cit., p. 81.

⁶² Su questo tema si rimanda a ELIAS CANETTI, *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 1981, in particolare pp. 566-567; GEORGES BATAILLE, «*La parte maledetta*» preceduto da «*La nozione di dépense*», Torino, Bollati Boringhieri, 2015, pp. 87 sgg. D'altro canto, gli appunti di Canetti composti durante la stesura del saggio *L'altro processo*

gio cruciale de *L'altro processo* Ceresa traduttrice abbia “scavalcato” l’interposta persona testuale di Canetti per porre in rilievo in maniera più diretta le istanze di poetica di Kafka che avrebbero catturato l’attenzione di Bataille, e che la stessa Ceresa avrebbe poi ripreso nella scrittura de *La morte del padre*.

Un altro episodio paradigmatico in termini di sottrazione di sé e di scelta della *dépense* da parte del soggetto kafkiano si verificherà, in altra forma, durante il «tribunale» dell’*Askanischer Hof* di Berlino, quando Kafka risponderà alle accuse che gli vengono mosse da Felice e dai suoi familiari con il più ostinato «silenzio» («*schweigen*»), segno della propria singolare «caparbia» («*Verstocktheit*⁶³») ma anche della resistenza a partecipare, a qualunque titolo, a quell’esercizio del potere di cui pure avrebbe accettato l’inarrestabile fatalità: Canetti attraverso Ceresa scrive che Kafka «in quanto si rifiuta alle passioni, si sottrae al potere⁶⁴» («*Aber indem es sich den Affekten versagt, entzieht es ihn der Macht*⁶⁵»). Abbiamo anche qui un lieve slittamento tra valenza passiva e attiva del lessico utilizzato: la proposizione causale può essere tradotta con «poiché si nega agli affetti» (Renata Colorni sceglie «negandosi agli affetti⁶⁶»), ma Ceresa scrive «in quanto si rifiuta alle passioni», rendendo ben più esplicita l’azione del soggetto che non solo si sottrae ai sentimenti altrui ma, soprattutto, si preclude la possibilità di provarne di propri. L’imperscrutabilità della logica che muove il potere, il suo avvolgersi nel «mistero», secondo una paradossale reversibilità dei ruoli in campo, emergerà appieno nel *Processo* e nel *Castello*: «il

testimoniano da parte dello scrittore un atteggiamento non conciliato su questo punto. Scrive infatti: «Per quanto odio ti ispirino potere e potenza, *non per questo l’impotenza è la soluzione*»; poche righe più avanti leggiamo però: «Il segreto della vita risiede assai più nello *sperpero* che non nell’avarizia» (da *Appunti a margine del lavoro sul saggio 1967-1968*, in ELIAS CANETTI, *Processi*, cit., p. 37).

⁶³ ELIAS CANETTI, *L'altro processo*, cit., p. 119; *Der andere Prozess*, cit., p. 81.

⁶⁴ Ivi, p. 120.

⁶⁵ ELIAS CANETTI, *Der andere Prozess*, cit., p. 82.

⁶⁶ Id., *Processi*, cit., p. 271.

tribunale avvilisce perché si sottrae, si ammantava di un mistero⁶⁷» («*Das Gericht [...] erniedrigt durch Zuruckweichen, es hult sich in ein Geheimnis*⁶⁸») ed è dunque del tutto «inessenziale», dal punto di vista di chi ne è giudicato, interrogarsi sulla propria innocenza o colpevolezza. Ma il passo citato si rivela in parte ambiguo: non è chiaro se il tribunale «mortifichi Josef K.» nella situazione specifica dell'intreccio narrativo, come traduce Colorni⁶⁹, o «avvilisca» in un senso ben più generale e diffuso, ovvero la strada per cui opta evidentemente Ceresa. Notiamo, a questo proposito, che anche ne *La morte del padre*, prima che sopraggiungesse lo «sgretolamento» decretato dalla morte, il padre vivo negava alla figlia maggiore il proprio affetto e il proprio riconoscimento. Il padre si sottraeva in quanto istanza superiore, fonte primaria e non discutibile di normatività, lontanissima e al tempo stesso onnipresente nelle cose materiali e immateriali di cui la famiglia si compone, nei «significati coscienziali» che dopo la sua scomparsa si ritraggono dal mondo. A partire da un tale capovolgimento (una *katastrophé*) la figlia avrà la possibilità di accedere alla fonte del potere/dominio/amore, portando in sé, dopo l'incorporazione simbolica, «non soltanto sé stessa ma anche il padre, per il quale e con il quale dovrà esercitare vendetta e affermazione⁷⁰». Possiamo quindi osservare, lasciandoci guidare dall'acutezza critica di Canetti, che tanto in Kafka quanto in Ceresa i rapporti fra soggetto e potere si manifestano sotto la cifra della *sottrazione reciproca*: il soggetto anomalo, eccentrico, non assimilato, tenta costantemente di sottrarsi a un potere tentacolare, egemonizzante e normativo, che a sua volta, sistematicamente, si sottrae alla percezione diretta di coloro che ne sono assoggettati.

⁶⁷ ID, *L'altro processo*, cit., pp. 112-113.

⁶⁸ ID., *Der andere Prozess*, cit., p. 77.

⁶⁹ ID., *Processi*, cit., p. 266.

⁷⁰ ALICE CERESA, *La morte del padre*, cit., pp. 18-19.

Sul versante degli scritti ceresiani, una tale tesi potrebbe essere ulteriormente avvalorata da alcune rapide incursioni tra le voci che sarebbero confluite nel *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, i cui primi abbozzi risalgono appunto agli inizi degli anni Settanta⁷¹. Se si pensa alla presenza di voci a loro volta “kafkiane”, quali sono, ad esempio, «coscienza», «famiglia», «legge», «norma», si potrebbe forse dire della stessa Ceresa che non ci sia *scrittrice* più esperta del potere. Nell'auspicio che gli studi sul tema possano proseguire in futuro, ci limitiamo a riportare due estratti, rispettivamente dalla voce *Legge* e dalla voce *Norma*. *Normalità*:

Nel genere umano gli atteggiamenti e i comportamenti individuali e di gruppo non rispondono a leggi naturali bensì a leggi artificiali. Il genere umano risulta pertanto retto da leggi naturali soltanto nella sua fisiologia (vita e patologia cellulare, funzioni organiche, genetica ecc.) mentre vita sociale, atteggiamenti e comportamenti sono dettati da leggi artificiali. [...] L'essere umano è pertanto al giorno d'oggi l'unico essere vivente cui è possibile soltanto il comportamento artificiale, come che sia e cosa che faccia. Risulta pertanto l'unico a non sapere nemmeno chi sia e come sia in natura⁷².

Poiché la norma [...] può essere naturale o artificiale, anche la *normalità* sarà naturale o artificiale a seconda dell'imperativo o consuetudine o generalità cui si conforma. Si capisce pertanto come norme e normalità siano concetti opinabili non appena l'imperativo, la consuetudine ai quali si uniformano escano dalla determinazione naturale umana per entrare invece nel novero degli imperativi, consuetudini o generalità autostabilite dall'uomo come entità autointraprendente. [...] Norme e normalità sono infatti fatti quantitativi e non qualitativi per cui risultano dalle attestazioni e dagli spostamenti della maggioranza⁷³.

⁷¹ EAD., *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, a cura di Tatiana Crivelli, nuova ed. ampliata, Milano, nottetempo, 2020.

⁷² Ivi, pp. 60-61.

⁷³ Ivi, pp. 75-76.

La «libertà di non-riuscita», o la «via d'uscita» del «minore»

È possibile che Ceresa avesse scorto in Kafka, trovandone conferma nel filtro dell'interpretazione di Canetti, una costante interrogazione intorno a ciò che viene considerato accettabile o *normale*, poiché rientra nella *forma di vita* istituita e tramandata da generazioni, e ciò che invece è destinato alla *condanna* nel limbo del fuori-norma, irrimediabilmente escluso dalla società civile. Vi aveva poi riconosciuto uno scrittore autenticamente animato dalla ricerca di una “natura” umana, e altrettanto persuaso della sua perfetta inattingibilità. Una simile consapevolezza poteva gettarlo nell'abisso – le stanze polverose della vita borghese, matrimoniale e impiegatizia, quella che Franz aveva rifiutato, oppure quei tribunali in cui «tutto e tutti si sentono afferrare alla gola⁷⁴» –, ma poteva anche donargli alcuni impagabili attimi di gioia, quella gioia un po' beffarda del *fool* che si muove nello spazio della letteratura e della vita come un corpo estraneo, uno straniero, un “minore”.

In un altro importante saggio su Kafka che sarebbe stato pubblicato di lì a pochi anni, *Kafka. Per una letteratura minore* (1975), Deleuze e Guattari riconosceranno nella sua opera, dai romanzi alla (in verità tragicomica) *Lettera al padre*, la cifra inequivocabile di una «letteratura minore», nella quale prenderebbe forma «tutta una micropolitica del desiderio, dei vicoli ciechi e delle vie d'uscita, delle sottomissioni e delle rettificazioni⁷⁵». Le tre caratteristiche principali della letteratura minore riguardano: il fatto che «in essa la lingua subisce un forte coefficiente di deterritorializzazione», e in effetti lo stesso Kafka aveva fatto riferimento al «vicolo cieco» che gli faceva avvertire contemporaneamente l'«impossibilità di non scrivere, impossibilità di scrivere in tedesco, impossi-

⁷⁴ FRANZ KAFKA, *Frammenti*, in *Confessioni e diari*, a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, «I Meridiani», p. 918.

⁷⁵ GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore* [1975], tr. Alessandro Serra, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 20.

bilità di scrivere in un'altra lingua⁷⁶»; il fatto che «in esse tutto è politica», ovvero che «ogni fatto individuale sia immediatamente innestato sulla politica⁷⁷»; infine, come conseguenza di ciò, la letteratura giungerebbe ad assumere una «funzione di enunciazione collettiva, e addirittura rivoluzionaria⁷⁸». Se dunque si concepisce la letteratura minore come «macchina d'espressione» che agisce all'interno di una letteratura e di una lingua «maggiori», questa si farà veicolo di precise scelte poetiche e ideologiche che investono anche il piano dell'espressione, vale a dire gli elementi linguistici e stilistici del testo. Nel caso di Kafka, Deleuze e Guattari parlano di una forma di «deteritorializzazione... a forza di sobrietà», che si manifesta nella scelta di «opporre un uso puramente *intensivo* della lingua ad ogni uso simbolico, o significativo, o semplicemente *significante*⁷⁹».

Tornando ora alla pratica di traduzione di Ceresa del saggio di Canetti e ai luoghi del testo che abbiamo analizzato, possiamo affermare che in diversi casi l'operazione condotta da Ceresa riflette a sua volta il processo di intensificazione, «disseccamento» e materializzazione della lingua che Deleuze e Guattari avrebbero ravvisato qualche anno più tardi nell'uso della lingua tedesca da parte di Kafka. L'italiano di Ceresa, in fondo, testimonia sin da *La figlia prodiga* un uso *deteritorializzato* della lingua, una sua messa in forma eccentrica e auto-dislocata, come ha ricordato Patrizia Zappa Mulas:

Il suo è un italiano di pura invenzione, una maschera linguistica del tutto personale, come se a parlare fosse un soggetto che ha con questa lingua (e con questa identità) un rapporto dislocato, completamente creato dall'intelligenza. [...] In realtà il suo italiano ha un inconscio fondo germanico, una durezza d'acqua calceata e un'eccezionale profondità concettuale: è un ita-

⁷⁶ Ivi, p. 29.

⁷⁷ Ivi, p. 30.

⁷⁸ Ivi, p. 31.

⁷⁹ Ivi, p. 34.

liano in bianco e nero, senza fragranze dialettali, senza l'immediatezza del linguaggio spontaneo. Un italiano aureolato di tedesco⁸⁰.

Se il tedesco rastremato e scabro di Kafka – sintomo dell'identità linguistica conflittuale degli Ebrei di Praga – gli aveva consentito di liberare il linguaggio dai suoi valori rappresentativi e di «tendere verso i suoi limiti o i suoi estremi⁸¹», analogamente l'italiano “artificiale”, astratto, chirurgicamente denotativo di Ceresa – svizzera italiana poliglotta nonché nata «già emigrata⁸²» – le aveva reso possibile la riduzione ai minimi termini di quegli elementi spontaneistici, per non dire lirici o effusivi, tradizionalmente attribuiti a questa lingua (frutto, a loro volta, di stereotipi culturali sclerotizzati).

Nella traduzione de *L'altro processo*, così come negli scritti ceresiani coevi, possiamo dunque riscontrare una duplice forma di rispecchiamento fra Ceresa e Kafka, che si avvale dell'interposta persona di Canetti, talvolta accogliendone e “assorbendone” le istanze, talvolta eludendole. Entrambi i livelli del dialogo intertestuale che abbiamo indagato hanno a che vedere con la prassi letteraria (e non solo) che Deleuze e Guattari definiscono «minore»: vi è un livello puramente linguistico, nell'ambito del quale il tedesco di Canetti-Kafka e l'italiano di Ceresa entrano in risonanza generando all'unisono intensificazioni e diffrazioni/dislocazioni del senso; vi è poi un livello tematico e poetico-ideologico che vede convergere gli orizzonti valoriali e le relative strategie testuali di Ceresa, Canetti e Kafka verso una finalità comune, quella di aprire un «varco» o una «via d'uscita» a partire dal testo letterario che consenta – per rovesciamento o trionfo tragicomico dell'assurdo – la sopravvivenza del fuori-norma, dell'eccentrico, del nomade.

⁸⁰ PATRIZIA ZAPPA MULAS, *Ritratto di Alice*, ne *La morte del padre*, cit., p. 52.

⁸¹ GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit., p. 42.

⁸² ALICE CERESA, Intervista su «Tuttestorie», 1994, in PATRIZIA ZAPPA MULAS, *Ritratto di Alice*, cit., p. 52.

Questa «libertà di non-riuscita», «la libertà del debole che cerca la salvezza nella disfatta», come scrive Canetti attraverso le parole di Ceresa, garantisce, per paradosso, la «possibilità di sfuggire⁸³» anche per pochi istanti all'oppressione. Deleuze e Guattari avrebbero poi osservato, non a caso, che non si tratta tanto di perseguire una «libertà» in assoluto, quanto di trovare una «via d'uscita», una «tana sotterranea⁸⁴», un modo per sottrarsi deterritorializzandosi – e deterritorializzando la lingua nella quale ci si esprime.

L'opera di un'autrice come Ceresa, proprio come quella di Kafka, cela in sé una forma di enunciazione collettiva, corale, e in ultima analisi *politica*, perché allude costantemente a una possibilità di dislocazione, «prodiga» e «minore», per sfuggire alle forme di potere – a quelle gabbie culturali, linguistiche e concettuali che restano inscritte, oggi come allora, nei corpi dei soggetti e nelle macerie della storia.

Riassunto Questo saggio si propone di approfondire il dialogo intertestuale, insieme ad alcune questioni tematiche, stilistiche ed ermeneutiche, all'interno della traduzione di Alice Ceresa del celebre saggio di Elias Canetti su Franz Kafka, vale a dire *L'altro processo. Le lettere di Kafka a Felice*. La prima parte del contributo si concentra sulla struttura generale del testo e su alcuni dei suoi luoghi più significativi. La seconda parte analizza la pratica di traduzione condotta da Ceresa evidenziando alcune scelte linguistiche e stilistiche attraverso le quali l'autrice entra in dialogo con la poetica di Kafka con il tramite di Canetti. La terza e ultima parte del contributo si focalizza infine sul rapporto fra la traduzione de *L'altro processo* e gli scritti di Ceresa coevi, mettendo in luce il ruolo di due nuclei tematici specifici che diventeranno delle istanze cruciali nella costruzione e negli sviluppi della poetica di Ceresa: il soggetto e il potere.

Parole chiave Alice Ceresa, Elias Canetti, Franz Kafka, intertestualità, letteratura, biopolitica

Abstract This essay aims to investigate the intertextual dialogue, including some thematic, stylistic and hermeneutic issues, within Alice Ceresa's translation of Elias Canetti's famous essay on Franz Kafka, namely *Der andere Prozess. Kafkas Briefe an Felice*. The first part of this paper is focused on the general structure of Canetti's text and on some of its most significant

⁸³ ELIAS CANETTI, *L'altro processo*, cit., p. 149.

⁸⁴ GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit., pp. 18 sgg.

elements. The second part analyzes the translation practice conducted by Ceresa, highlighting some linguistic and stylistic choices through which the author enters into dialogue with Kafka's poetics and ideology through Canetti. The third and last part finally focuses on the relationship between the translation of *Der andere Prozess* and Ceresa's contemporary writings, highlighting the role of two specific thematic issues that will become crucial instances within the framework of Ceresa's poetics and its further development: subject and power.

Keywords Alice Ceresa, Elias Canetti, Franz Kafka, Intertextuality, Literature, Biopolitics

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

Nicolas S. Straehl

La mia battaglia: fascismo e schizofrenia. La traduzione di Alice Ceresa come esorcismo

Introduzione

«Se solo avessi creduto di far propaganda al nazismo, non avrei certo accettato di tradurre *Mein Kampf*. Ma m'è bastato scorrere il testo tedesco originale per capire che avrei potuto compiere opera utile traducendo Hitler letteralmente e fedelmente¹». Così esordisce Ceresa in un'intervista pubblicata sull'«Espresso» il 21 dicembre del 1969. La decisione, da parte della scrittrice neoavanguardia, di tradurre il testo fondatore dell'hitlerismo, a metà fra l'autobiografia e il manifesto politico, è subito parsa enigmatica alla maggior parte dei critici. Nella medesima intervista, Ceresa precisa le sue intenzioni spiegando che:

[...] in quel libro c'è un Hitler come i nostalgici non se lo immaginano neppure. Il tedesco di *Mein Kampf* è tutto circonfuso da una serie di approssimazioni retoriche: la lingua è vecchiotta, piena di vezzi, di ricercatezze *de-modées*; l'insistenza monologante, la consequenzialità illogica disegnano un ritratto meschino, maniacale, pietoso dell'uomo².

1 ALICE CERESA, *Ma Hitler non ve lo diamo. Per la ristampa italiana del «Mein Kampf» è scoppiata una violenta contesa tra il governo di Bonn e un editore milanese*, Archivio svizzero di letteratura (ASL-A-6-b/1).

2 *Ibidem*.

Capiamo così che Ceresa vuole lasciar parlare liberamente Hitler, affinché egli stesso si contraddica, affinché egli stesso mostri tutte le meschinità dell'ideologia nazista. In un processo di immedesimazione che spinge verso l'auto-decostruzione del pensiero nella materialità sintattica del linguaggio, Ceresa mostra così di avere una precisa concezione dell'atto di tradurre; una concezione altamente filosofica, che sembra riecheggiare l'operato della scuola fenomenologica fondata dall'austriaco di origini ebraiche Edmund Husserl³. Particolarmente compatibili con le finalità della nostra autrice sono i concetti di libertà e di abbandono, così come sono stati rielaborati dal discepolo prediletto di Husserl, e cioè dal nazionalsocialista Martin Heidegger, all'interno delle sue varie ricerche tese verso un'autentica comprensione dell'essere e dell'esistenza⁴. Per Heidegger, infatti, l'essenza della libertà dell'uomo consiste nella sua capacità di *lasciar-essere* gli enti del mondo, e cioè di farli emergere nella loro visibilità in quanti enti diversi dall'essere, e allo stesso tempo di abbandonarne, di farne sprofondare nell'oblio la totalità ontologica, l'essere che li rende visibili ma che non può che nascondersi al nostro sguardo in quanto non-ente. Analogamente, nella libertà della traduzione, Ceresa *lascia-parlare* Hitler per far sì che le sue parole vengano restituite al loro plastico aspetto materiale, permettendoci però così di pensare – dietro alla materia della lettera – ciò che rimane nascosto fra i silenzi e non-detti del testo, ciò che rende visibile la lettera, ma che non può che rimanere velato, invisibile: e cioè il pensiero stesso. Quest'idea di un'apertura verso una dimensione sotterranea, nascosta, ci ricorda gli studi sull'inconscio e la psicanalisi. Ceresa stessa, sempre nell'intervista del 1969, dice: «Letto in chiave di documento psicanalitico, *Mein Kampf* può essere anche interessante: [...] tut-

3 EDMUND HUSSERL, *Ricerche logiche*, a cura di Giovanni Piana, Milano, Il Saggiatore, 2015.

4 MARTIN HEIDEGGER, *Dell'essenza della libertà umana*, Milano, Bompiani, 2016.

to il libro è un miscuglio di paranoia e di schizofrenia⁵». A questo punto, facendo riferimento a testi come *L'anti-Edipo* e *Mille piani* di Gilles Deleuze e Félix Guattari⁶, diventa interessante orientare la presente analisi verso l'identificazione delle principali modalità linguistiche adottate da Ceresa per far emergere nel testo hitleriano i tratti dell'instabilità mentale, e dei rapporti che esse instaurano col ruolo fenomenologico che la scrittrice svizzera sembra attribuire alla pratica della traduzione.

La razza come casa dell'incesto

Inizieremo la nostra indagine dando un resoconto delle più importanti idee espresse nel volume hitleriano tradotto da Ceresa. L'organizzazione del discorso risentirà dei suggerimenti interpretativi che il testo della scrittrice svizzera, con tutte le sue particolarità stilistiche, ci ha spinti a seguire, per motivi che verranno chiariti in maniera puntuale nel corso dell'analisi stessa. Com'è tristemente noto, nel *Mein Kampf* non c'è tematica più importante della razza. Dopo lunghi racconti autobiografici e discettazioni geopolitiche, alla fine della prima parte del libro, nell'undicesimo capitolo, intitolato *Popolo e razza*, Hitler delinea la propria concezione del mondo di matrice razzista. «Ci sono verità talmente ovvie da far sì che l'uomo comune non le veda nemmeno o, perlomeno, non le riconosca come tali⁷». Sulla falsariga degli studi del filosofo evoluzionista Herbert Spencer, Hitler identifica la caratteristica fondante del mondo naturale in quella che Ceresa traduce come «la segregazione («*Abgeschlossenheit*») interiore di tutte le speci di esseri viventi [...]»⁸.

5 ALICE CERESA, *Ma Hitler non ve lo diamo*, cit.

6 GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *L'anti-Edipo*, Torino, Einaudi, 2002; ID., *Mille piani*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2017.

7 ALICE CERESA, Traduzione di Adolf Hitler, *Mein Kampf*, Archivio svizzero di letteratura (ASL-A-6-b/2), p. 314.

8 *Ibidem*.

Se è quindi il mondo a essere ontologicamente separato in specie diverse, la stessa possibilità di esistere sulla terra, di venire-al-mondo, in quanto ente esistenzialmente sessuato, a seguito di un rapporto sessuale – secondo Hitler – si dischiude nell’incarnazione razziale. Allo stesso tempo, però, a ben vedere, la possibilità esistenziale di una stirpe si dischiude solo nell’amplesso fra due sessi già esistenti. Nella circolarità chiastica del legame che intercorre fra razza e genere (in tedesco le due parole si riuniscono sotto il medesimo sostantivo, ovvero «*Geschlecht*») si apre lo spazio chiuso della terra («*Boden*») su cui poggia il destino incestuoso delle famiglie razziali umane: come gli animali, che si accoppiano fra simili, il sangue degli uomini deve rimanere puro, pena la degenerazione della propria volontà di potenza. Capiamo che se, per Hitler, l’autopotenzamento dinamico delle singole razze non può derivare dall’apertura e dal mescolamento con l’altro, esso deve essere sublimato nel suo contrario, e cioè nell’aggressività della lotta verso l’esterno (cfr. il titolo stesso dell’opera). Nel primo capitolo, intitolato da Ceresa *Nella casa paterna* (in originale *Im Elternhaus*, letteralmente “Nella casa dei genitori”), Hitler descrive infatti uno dei primi momenti in cui da piccolo ha preso coscienza del proprio *ethnos*, e cioè leggendo un libro di guerra, specificamente un libro sulla guerra franco-tedesca del 1870. Hitler racconta di essersi sentito lì, per la prima volta, escluso – in quanto austriaco – dalla propria «Patria⁹» («*Mutterlande*»), ovvero dalla Germania. Hitler, tradotto da Ceresa, scrive:

Per la prima volta fui costretto a formulare [...] la domanda se ci fosse, e quale fosse *dunque* la differenza fra quei tedeschi che avevano combattuto queste battaglie, e gli altri. Perché *dunque* non aveva combattuto anche l’Austria in questa guerra, perché *dunque* non anche mio padre e non anche tutti gli altri?

Non siamo *dunque* la stessa cosa come tutti gli altri tedeschi?

9 Ivi, p. I.

Non facciamo *dunque* parte della stessa comunità? [...] Con dissimulata invidia dovetti intendere, a prudenti domande, la risposta che non ogni tedesco ha la felicità di appartenere all'Impero di Bismarck¹⁰.

L'evento della guerra, in tutta la sua estrema fatalità, porta il giovane Hitler a ripercorrere i confini della propria esistenza, mettendo implicitamente in discussione quelli difesi dal padre, un «doganiere¹¹», la cui scialba attività lavorativa viene rievocata criticamente (cfr. la sfilza anaforica di domande consecutive) per aver separato in maniera indebita l'Austria dalla Germania. Il conflitto che segue fra i due personaggi, determinato in apparenza solo da temperamenti divergenti (da una parte quello più artistico del figlio e dall'altra quello più rigido del genitore), assume così un nuovo e più profondo significato, ovvero quello di una sorta di conflitto edipico. Al centro del conflitto, infatti, si colloca la difesa esistenziale di una terra che – in virtù di ciò che abbiamo detto in precedenza – è sia una terra *madre* che una terra *sposa*. Permettendo al giovane Hitler di esistere come tedesco in un mondo diviso in razze, e quindi assumendo una funzione genitrice, la terra funge anche da spazio all'interno del quale diventerà possibile, per lui, continuare la propria stirpe, adempiendo così a una funzione coniugale. Un inquadramento di questo tipo, in cui si pone l'accento sul conflitto fra le generazioni più giovani e quelle dei padri, accusati – nella de-razzizzazione e de-sessualizzazione della propria terra – di tradimento, anticipa già le qualità profondamente rivoluzionarie dell'ideologia nazista.

La nascita dell'ariano e la (vera) dittatura del proletariato

Nell'*apartheid* che il mondo è essenzialmente, e che il progetto nazista cercherebbe solo di ripristinare e convalidare, Hitler, sempre

¹⁰ Ivi, p. 4. Il corsivo è nostro.

¹¹ Ivi, p. 2.

nel capitolo undicesimo, identifica la razza più forte nella razza ariana. L'ariano deve la propria forza non solo alla sua genialità creatrice, bensì in primis al suo «idealismo¹²», e cioè alla sua altruistica nobiltà d'animo. Ciò gli ha permesso di ergersi sulla terra in quanto «fondatore della cultura¹³», e anzi: in quanto fondatore dell'umanità per eccellenza. La razza intermedia, quella dei «portatori di cultura¹⁴», si è rivelata essere, per esempio, la razza dei giapponesi, la cui costituzione etnica è riuscita a diffondere lo spirito ariano senza distruggerlo. La terza e più terribile categoria della gerarchia hitleriana, invece, è costituita dai «distruttori di cultura¹⁵», che il Führer identifica con il popolo ebraico. Riecheggiando le pagine dell'*Anticristo* di Nietzsche¹⁶, Hitler inizia il suo discorso spiegando che, a differenza degli altri popoli nella storia, gli ebrei si sono sempre misteriosamente conservati, sopravvivendo, seppure dispersi nel mondo, alle catastrofi peggiori. Questa irritante resilienza, resa ancora più inspiegabile dalla frammentarietà politica dovuta alla diaspora, per Hitler è sintomo di una mancata disposizione al sacrificio collettivo, e quindi di un egoismo da collocare in netta opposizione all'altruismo dell'ariano, che invece, pur non essendo mai stato disperso nel pianeta, ha visto molto della sua forza estinguersi a causa dei rimescolamenti razziali subiti nel tempo. Se l'ebreo non si è mai sacrificato, dunque, deve essere sopravvissuto a spese dell'ariano. Da qui l'accusa di essere un «parassita¹⁷». Già Hegel, nello *Spirito del cristianesimo*¹⁸, aveva denunciato qualcosa di simile: l'ebreo non ha mai niente di suo e,

¹² Ivi, p. 331.

¹³ Ivi, p. 321.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ FRIEDRICH NIETZSCHE, *L'anticristo. Maledizione del cristianesimo*, Milano, Adelphi, 1977, p. 42.

¹⁷ ALICE CERESA, Traduzione di Hitler, *Mein Kampf*, cit., p. 338.

¹⁸ GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Lo spirito del cristianesimo*, in Id., *Scritti teologici giovanili*, Napoli, Guida editori, 1989, p. 387.

non riconoscendo la legittimità di uno Stato che gli assicuri la proprietà privata, usa ciò che è di altri. Per continuare ad approfittarsi del prossimo, però, conclude Hitler, l'ebreo deve mentire, e qui il Führer riprende una delle definizioni più famose di quello che – a quanto pare – era il suo filosofo preferito, ovvero Schopenhauer: «l'ebreo è un grande maestro della menzogna¹⁹». Il motivo della falsificazione si trova anche in altri pensatori: già Lutero, nel suo scritto del 1543, *Degli ebrei e delle loro menzogne*²⁰, accusava l'esegesi ebraica di svincolarsi dalla severa letteralità del testo biblico per legittimare l'indebita elezione nel mondo di Israele. In tal senso, l'ebraismo viene avvicinato a un progetto politico, ed è infatti questa l'accusa che muove anche Kant nel suo *La religione nei limiti della semplice ragione*²¹ dove spiega che l'ebraismo non è un credo teologico, bensì un vuoto e amorale formalismo legislativo, tendente alla teocrazia. È su queste basi che Hitler arriva a vedere nel sionismo la pericolosa realizzazione di un complotto mondiale, in cui la teocrazia denunciata da Kant – trasposta in vero e proprio totalitarismo – sorprendentemente assume i contorni di ciò che persino Marx (pur essendo ebreo) aveva descritto nella *Questione ebraica*²²: e cioè la dittatura del capitale internazionale di marca giudaica.

Capiamo che la dottrina razzista di Hitler non si riduce a un semplice biologismo. Si fonda innanzitutto sull'attitudine che i vari popoli assumono nei confronti del mondo: e quindi, in termini heideggeriani, sulla spazialità terrena del loro essere-nel-mondo. Se la comparsa esistenziale degli uomini è sempre segnata dall'incarnazione razziale, e se a sua volta l'incarnazione razziale è possibile solo a partire dall'accoppiamento fra esseri umani già

¹⁹ ALICE CERESA, Traduzione di Hitler, *Mein Kampf*, cit., p. 339.

²⁰ MARTIN LUTERO, *Degli ebrei e delle loro menzogne*, Torino, Einaudi, 2018, p. 145.

²¹ IMMANUEL KANT, *La religione nei limiti della semplice ragione*, in ID., *Critica della ragione pratica*, Torino, UTET, 2013, p. 970.

²² KARL MARX, *La questione ebraica*, Milano, Bompiani, 2007, p. 163.

esistenti, in questa circolarità si dischiude la possibilità di costituire, attorno a un dato spazio vitale («*Lebensraum*»), società etnicamente omogenee di individui. La questione non è solo scientifica: è politica ed economica. Gli ebrei nel corso del tempo si sono sempre organizzati in maniera disomogenea, dispersi fra i Paesi, violando – nell'anarchia di un'atomizzazione (e quindi entificazione) esasperata – il principio della compattezza statale dell'essere-nel-mondo dei popoli. All'epoca dei nuovi Stati-nazione, e cioè all'epoca della modernità sovrana, di cui Hitler (e Heidegger) guardano con entusiasmo ma anche con terrore gli sviluppi, questo fenomeno si traduce in una nuova forma di capitalismo, insidiosamente anarchica. Così, nel secondo capitolo del *Mein Kampf*, intitolato da Ceresa *Anni di apprendistato e di sventura a Vienna*, Hitler spiega le origini del proprio antisemitismo, partendo non a caso da una frustrazione nei confronti di determinate strategie politiche. Condivide gli ideali di giustizia sociale del Partito Socialdemocratico (all'epoca di orientamento comunista), ma intravede nel suo radicalismo un'inevitabile «paralisi²³»: davanti a quelli che per lui sono gli orrori del libero mercato – la disintegrazione dei rapporti umani, del nucleo familiare, dell'anima dei lavoratori, e soprattutto lo scardinamento dei confini nazionali – Hitler non riesce a comprendere in che modo quella che dovrebbe essere l'opposizione parlamentare non cerchi di fermare almeno ciò che è possibile fermare, pretendendo invece cambiamenti del tutto irrealizzabili. L'accusa di Hitler nei confronti dei socialdemocratici, quindi, è quella di essere un'opposizione controllata, che rappresenta in realtà gli interessi del capitalismo. La vacuità di alcuni scritti di partito, paragonati a una sorta di «dadaismo letterario²⁴», lo convince poi del fatto che il loro fine ultimo non sia l'emancipazione sociale (come invece sostengono i volantini di facile lettura usati per sobillare le masse), bensì la preservazione dell'egemonia

²³ ALICE CERESA, Traduzione di Hitler, *Mein Kampf*, cit., p. 51.

²⁴ Ivi, p. 53.

borghese. Così, in cerca del denominatore comune fra capitalisti e comunisti, Hitler si imbatte nell'ebreo. L'ebreo, nella sua erranza costitutiva, si fa emblema della globalizzazione capitalistica a cui la Germania rischia di andare incontro, e col marxismo cerca di infiltrarsi nei movimenti socialisti, sabotandoli dall'interno per mezzo di un internazionalismo scellerato. Il nazismo sarà dunque il ripristino di un socialismo in tutto e per tutto anticapitalista, che – in accordo con la struttura ontologicamente incestuosa dell'essere-nel-mondo dei popoli, e quindi del *Geschlecht* – fonda la propria forza politica sulla dittatura di un proletariato ariano e di una prole ariana. Se le parole «Stato» e «nazione», per tutto il resto del libro, sono state mantenute distinte all'interno di una sorta di formula dittologica fissa, e quindi disposte in un rapporto logico-sintattico di coordinazione (da cui già poteva trasparire una certa volontà di equiparazione semantica), alla fine dell'undicesimo capitolo del libro, Hitler ne inverte la coincidenza ontologica attraverso un pleonasma che trascende il rapporto subordinante fra soggetto e complemento di specificazione: «Uno Stato germanico di una nazione tedesca²⁵». Questa è l'aberrante logica che, nel tradurre il *Mein Kampf*, Ceresa si trova a dover far emergere dietro la lettera del testo.

Il capitale e la cabala: la rivolta degli schiavi

Torniamo all'inizio. Il titolo del primo volume del *Mein Kampf*, in tedesco «*Eine Abrechnung*», e cioè “Un bilancio”, è stato tradotto da Ceresa in vari modi: accanto ai termini più prevedibili, come «conteggio» e – per l'appunto – «bilancio» (col significato di “riepilogo”), la scrittrice ha usato anche una parola più tecnica, e sicuramente più interessante, cioè «liquidazione». La liqui-

²⁵ Ivi, p. 369.

dazione, nel linguaggio giuridico-bancario, non è solo la somma matematica che determina l'ammontare del saldo di cui si è debitori o creditori, ma è anche un'operazione commerciale volta alla conclusione dei rapporti patrimoniali con una data proprietà per motivi di fallimento. Ciò avviene attraverso la monetizzazione, e cioè la conversione di beni immobili, di merce o di titoli di credito, in moneta corrente: il tutto per poter saldare i debiti insorti nel corso della propria attività. Il prefisso «*ab-*» in tedesco indica distacco, rimozione. La somma di cui parla Hitler, costituita da tutti gli eventi con cui si vuole confrontare, «*die Rechnung*», è subito liquidata («*ab-*») nello stesso momento in cui viene calcolata: «*Ab-rechnung*». Dalla parola emerge una volontà di trasformare le proprie spese, i propri sacrifici in un valore immediatamente utile per rimediare agli errori del passato, per liquidarli una volta per tutte e per poter ricominciare da capo. Il motivo del sacrificio ci riporta all'altruismo fondante dell'ariano. Qual è stato il suo sacrificio più importante? Mentre, sempre nel capitolo undicesimo, Hitler ne delinea una nostalgica genealogia, Ceresa fa emergere il fulcro della questione con un'ipallage.

Dopo migliaia d'anni e più, l'ultima traccia dell'antico popolo dominatore è visibile ancora nella colorazione più chiara della pelle, da lui lasciata in dono alla razza assoggettata e nella cultura fossilizzata cui un giorno aveva dato creativamente origine. Perché così come il conquistatore materiale e spirituale era andato perso nel sangue del popolo da lui sottomesso, così era svanita pure l'alimentazione della fiaccola dell'umano progresso culturale! Così come il colore mantiene, grazie al sangue dell'antico dominatore, un pallido [«*leise*»] barlume del suo ricordo, così anche la notte della vita culturale serba un debole chiarore dovuto alle opere creative dell'antico messaggero di luce conservate attraverso i tempi. Queste brillano nella rinnovata barbarie, e troppo spesso risvegliano nell'osservatore superficiale del momento l'impressione di avere davanti agli occhi l'immagine del popolo odierno, mentre in realtà ciò che sta vedendo è soltanto lo specchio del passato²⁶.

²⁶ Ivi, p. 323.

L'ariano si è in gran parte dileguato. L'unica traccia del suo passato glorioso è data dal colore chiaro che ha lasciato impresso sulla pelle dell'ultimo popolo che ha assoggettato, e con cui si è quindi mescolato prima di scomparire per sempre. A partire dalla potenzialità polisemica dell'aggettivo usato da Hitler nel testo originale, e cioè «*leise*» (“leggero”, “sbiadito”), il rapporto semantico che sussiste fra l'ariano e il colore pallido della sua pelle viene sostituito da Ceresa (dal greco *hypallagē*, per l'appunto, “sostituzione”) con un nuovo rapporto semantico, all'interno del quale è il ricordo stesso a essere pallido. In questa sostituzione si consuma il valore dell'ariano, il colore della cui pelle è ridotto ormai a un ricordo evanescente. L'ariano deve il suo valore alla fragilità con cui è andato incontro alla sostituzione, descritta da Hitler come una catastrofe, come un sacrificio di dimensioni immani, come una vera e propria estinzione. Ceresa intuisce il senso inquietante del martirologio hitleriano, e nel quarto capitolo intitolato *Monaco*, scrive:

Evidentemente, in tal caso, l'alleanza con l'Austria sarebbe stata assurda. Giacché quella mummia statale si alleò con la Germania non per combattere una guerra, bensì per garantire una pace duratura la quale avrebbe poi astutamente permesso il lento ma sicuro sterminio [«*Ausrottung*»] del germanesimo²⁷.

Secondo Hitler, l'alleanza politica con uno Stato etnicamente disomogeneo come l'Austria porterà, per osmosi, alla fine della razza tedesca anche in Germania. Dal dattiloscritto vediamo che la parola «*Ausrottung*», che ha già un significato molto intenso, e cioè “eradicazione”, viene tradotta da Ceresa all'inizio con «distruzione», e poi con un termine ancora più drastico, ovvero «sterminio». Così facendo, Ceresa lascia emergere con chiarezza in che modo

²⁷ Ivi, p. 154.

lo sradicamento, e quindi la rimozione delle radici nella spazialità terrena – fondata sul *Geschlecht* –, per Hitler equivalga a una condanna a morte collettiva. L'accoppiamento con l'esterno, da parte dei tedeschi, non potrà più dischiudere l'appartenenza alla famiglia razziale della Germania, privandola della possibilità stessa di esistere nel mondo. Questa demondificazione heideggeriana viene imputata all'ebreo, la cui falsità, nel decimo capitolo, intitolato *Le cause dello sfacelo*, è descritta da Hitler con l'aggettivo «*bodenlos*», “senza fondo” (o più letteralmente “senza suolo”). Ceresa, ancora una volta, con la sua versione, non solo ci restituisce il senso originale del termine (che esprime “profondità” e “ampiezza”), ma ne intravede i rimandi ideo-etimologici essenziali che lo legano all'accusa hitleriana di *Ausrottung*, e cioè di “eradicazione” e “sradicamento”:

La sconfitta fu soltanto la prima e più vistosa conseguenza di un avvelenamento etico-sociale, di un indebolimento dell'istinto di conservazione e dei suoi presupposti, ambedue intenti da molti anni a corrodere le fondamenta del popolo e del Reich. Ci voleva però l'intera, sterminata («*bodenlos*») falsità ebraica e quella della sua organizzazione di lotta, il marxismo, per attribuire la colpa dello sfacelo proprio a colui che, del tutto solo e isolato, tentò, con una sovrumana forza di volontà e di azione, di impedire la catastrofe che egli aveva perfettamente saputo prevedere, e di evitare alla nazione i tempi della massima umiliazione e ignominia [e cioè Ludendorff]²⁸.

I contorni di questa scelta lessicale si precisano in modo ancora più agghiacciante all'inizio del capitolo quinto, intitolato *La guerra mondiale*. Dopo aver incolpato il governo austriaco per il coinvolgimento rovinoso della Germania nel conflitto, Hitler denuncia l'incoerenza dei pacifisti che difendono l'alleanza fra i due paesi. Tradotto da Ceresa, il Führer scrive:

²⁸ Ivi, pp. 250-251.

No, si è veramente ingiusti con gli ambienti governativi viennesi quando si rimprovera loro di avere favorito una guerra che sarebbe forse stato possibile evitare. Non era più evitabile; al massimo si sarebbe potuto rinviarla di uno o due anni. Ma l'aver tentato fin da sempre di procrastinare l'inevitabile regolamento di conti [«*Abrechnung*»] fino al momento in cui si era costretti a sferrarla nell'ora più importuna, era stata appunto sempre la maledizione incombente sulla diplomazia tedesca e su quella austriaca. [...] No: chi non desiderava questa guerra doveva avere anche il coraggio di sopportare le conseguenze del suo atteggiamento. E queste avrebbero potuto consistere soltanto nell'olocausto [«*Opferung*»] dell'Austria²⁹.

Per evitare che la Germania venisse coinvolta nella prima guerra mondiale, l'alleanza con l'Austria, un paese tanto litigioso quanto multietnico, avrebbe dovuto essere sacrificata. Torniamo così al motivo del sacrificio, portato da Ceresa fino al parossismo teologico per eccellenza. Se, in virtù del ruolo fondamentale che gioca nell'ontologia dell'ariano, abbiamo prima identificato l'essenza del sacrificio col fenomeno della sostituzione etnica – dovuto a unioni sessuate proibite –, e quindi con lo sterminio (inteso da Hitler come un funesto sradicamento), in che cosa consisterà questa volta il sacrificio? Per rispondere ricorriamo alla versione del *Mein Kampf* tradotta da Bruno Revel, l'unica traduzione italiana disponibile all'epoca di Ceresa. Invece di un oloocausto, lo studioso parla di un «abbandono³⁰». Il sacrificio supremo dell'ariano consiste allora nell'abbandono alla propria derazzializzazione. Questo ci permette di precisare un punto interessante del martirologio hitleriano. La sostituzione a cui l'ariano va incontro è un fenomeno che avviene spontaneamente. Se *lasciato-essere*, e cioè se abbandonato a se stesso, l'ariano è programmato per raggiungere la propria totalità ontologica nell'autoannientamento (cfr. l'essere per Heidegger, inteso come *non-ente*, e quindi come niente). Il

²⁹ Ivi, p. 174.

³⁰ ADOLF HITLER, *La mia vita*, tr. Bruno Revel, Milano, Bompiani, 1941, p. 174.

suo è un «genocidio psicologico³¹» («*psychologischer Massenmord*»), come traduce Ceresa all'inizio del settimo capitolo, intitolato *La rivoluzione*; un genocidio privo di coercizione fisica, che l'ariano commette contro se stesso quasi come se fosse sotto l'effetto ipnotico di una magia nera. Hitler stesso scrive, nel quarto capitolo, intitolato *Monaco*:

Si sarebbe detto che una inesauribile corrente venefica fosse spinta, fin negli estremi capillari, in questo un tempo eroico corpo da una forza misteriosa, determinando una crescente paralisi della sana ragione, del semplice istinto di conservazione³².

E se, come abbiamo detto, nella visione di Hitler è l'ebreo a vivere a spese dell'ariano, sfruttandone la costitutiva vulnerabilità al mutamento demografico, la sinistra mano invisibile che provoca l'annientamento dell'ariano non può che essere quella dell'influsso ebraico. Per precisarne i contorni, tale influsso dovrà essere messo in relazione con quanto discusso in precedenza circa l'anarco-capitalismo della modernità globalizzata. Il *laissez-faire* capitalistico, infatti, non è solo uno dei tanti sistemi economici di cui l'ebreo si serve per raggiungere i propri scopi; in quanto espressione del lasciar-essere heideggeriano dell'ente a se stesso, del suo abbandono, esso è anche lo spazio all'interno del quale si consuma la demondificazione sradicante dei popoli, e cioè il massimo sacrificio ariano, a cui corrisponde l'espressione più profonda della potenza ebraica. Pensiamo alla cabala luriana: Dio, la cui natura intangibile è completamente diversa dalle cose fisiche del mondo, per creare ciò che ci circonda si ritrae («*tzimtzum*»), e quindi lascia-essere gli enti. È questo essere-gettato nel cuore della libertà del capitalismo (libertà negativa, in quanto intesa come libertà dall'aggressione e in cui si profila in modo inquietante l'as-

³¹ ALICE CERESA, Traduzione di Hitler, *Mein Kampf*, cit., p. 204.

³² Ivi, p. 168.

senza di libero arbitrio) che Hitler non può sopportare. Consumato dal risentimento³³ per quel popolo che è riuscito a resistere al cambiamento, e anzi che – paradossalmente – è riuscito a trovare al suo interno la potenza necessaria per l'autoconservazione, Hitler compie un passaggio decisivo operando quella che, nella *Genealogia della morale*, Nietzsche chiama «la trasvalutazione di tutti i valori³⁴» (e della cui invenzione Nietzsche accusa ironicamente proprio gli schiavi ebrei). La vulnerabilità fisiologica dell'ariano al mutamento demografico di stampo capitalistico, data dalla combinazione di geni recessivi che determinano la sua pigmentazione chiara, viene sublimata da Hitler in bontà d'animo, e cioè in un'intrinseca disposizione al sacrificio. (Ceresa mette in evidenza questa sublimazione, parlando non di un sacrificio qualsiasi, ma del sacrificio più grande che ci sia: appunto, l'olocausto). La resistenza ebraica viene invece demonizzata ed equiparata a mero egoismo. In questo minaccioso regolamento dei conti («*Abrechnung*»), sarà la potenza capitalistica della cabala (che tra l'altro in ebraico significa proprio “ricevuta”) a dover pagare. All'orizzonte si profila, così, la terribile prospettiva della vendetta. Hitler stesso conclude il primo volume del *Mein Kampf* con queste parole:

Era stato acceso un fuoco dal cui calore dovrà provenire un giorno la spada che riconquisterà la libertà al Sigfrido germanico e la vita alla nazione tedesca. E sentivo marciare, al fianco della resurrezione a venire, la dea della implacabile vendetta [...]³⁵.

33 Cfr. ALICE CERESA, *Ma Hitler non ve lo diamo*, cit.: «Letto in chiave di documento psicanalitico, *Mein Kampf* può essere anche interessante: ci senti sotto il frustrato sociale, anzi il complesso di inferiorità dell'austriaco nei confronti dei tedeschi, e dell'uomo mediocrementemente intelligente nei confronti di chi era più colto e più acuto di lui».

34 FRIEDRICH NIETZSCHE, *Genealogia della morale*, Milano, Adelphi, 2017, p. 59.

35 ALICE CERESA, Traduzione di Hitler, *Mein Kampf*, cit., p. 408.

Uccidere il suicidio: l'esorcismo del nulla

Una volta invertiti i valori ebraici, in che cosa consisterà la vendetta hitleriana? Una volta indicata la sensibilità ariana al mutamento demografico come il più alto indice di altruismo, in che cosa consisterà la demonizzazione del potenziamento ebraico dovuto all'immigrazione? Possiamo già intuirlo a partire da quanto finora discusso. Per punire l'ebreo non si potrà ricorrere alla libertà negativa del capitalismo, in virtù della quale è l'ariano ad andare spontaneamente incontro alla propria sostituzione etnica e quindi al proprio sacrificio: l'ebreo infatti gode del mutamento, non sarebbe un sacrificio per lui. Per costringerlo a sacrificarsi, e quindi a soffrire, così come l'ariano per millenni ha sofferto al suo posto, si dovrà negare la negatività del capitalismo, ricorrendo alla libertà positiva (intesa come libertà *di* agire) del socialismo. Nella nascita dello Stato totalitario nazista, e cioè nella costituzione di un soggetto politico autarchico, dotato del proprio libero arbitrio, si dischiude la nefasta possibilità dell'aggressione e dei campi di sterminio. L'unico modo per far soffrire l'ebreo è assumersi la libertà di agire per eliminarlo, ovvero annientarlo fisicamente. In un passaggio particolarmente violento del quinto capitolo, intitolato *La guerra mondiale*, Hitler scrive:

Questo sarebbe stato il momento opportuno per procedere contro quest'intera banda di imbroglioni di ebrei avvelenatori del popolo. Ora si sarebbe dovuto far loro il processo sui due piedi, senza minimamente curarsi del chiasso e dei piagnistei che ne sarebbero probabilmente conseguiti. Nell'agosto dell'anno 1914, la fesseria della solidarietà internazionale era sparita come per incanto dalle teste del ceto operaio tedesco, mentre in compenso soltanto poche settimane più tardi le mine americane riversavano sugli elmetti delle colonne in marcia la benedizione della fratellanza. Sarebbe stato il dovere di un governo responsabile di sterminare [*«ausrotten»*] spietatamente questi aizzatori del popolo ora che l'operaio tedesco aveva ritrovato il senso nazionale³⁶.

³⁶ Ivi, p. 184.

L'ambiguità del verbo utilizzato, identico, anche nella traduzione, al verbo che descrive la tragica ma libera sostituzione della razza ariana (e cioè «*ausrotten*»), non deve ingannare. Il contesto, infatti, non lascia dubbi³⁷. Non si tratta di uno sterminio intangibile, bensì di un'eradicazione fisica dell'ebraismo. Questa ambiguità ci permette piuttosto di pensare in maniera più profonda il moto complessivo della vendetta di Hitler, che – utilizzando la stessa parola in due contesti diversi – si prepara minacciosamente a inverare da un punto di vista fisico ciò che prima era solo immateriale.

Non è un caso isolato. Il tentativo di scongiurare l'intangibilità della presenza ebraica attraverso una materializzazione ossessiva (e schizofrenica) della realtà si riflette coerentemente nello stile generale del *Mein Kampf*. Hitler fa ampio utilizzo di ripetizioni, molto spesso organizzate a livello logico in forma chiasmica [ABBA], come nel sesto capitolo, intitolato *La propaganda di guerra*, dove si legge:

Più che spesso non mi mancava il tempo per questo studio [per l'appunto, lo studio della propaganda bellica: A]; quanto alle lezioni pratiche, ci pensava il nemico a darcele, e purtroppo benissimo [B]. Perché ciò che noi tralasciammo di fare, lo fece l'avversario con incredibile maestria e dando prova di una facoltà di calcolo veramente geniale [B]. Io stesso ho imparato moltissimo dalla propaganda di guerra del nemico [A]³⁸.

Un altro stilema hitleriano è la dittologia sinonimica, di cui il Führer si serve per dilatare inutilmente i suoi discorsi. Nel decimo capitolo, intitolato *Le cause dello sfacelo*, si legge:

³⁷ Già il fatto che Hitler assegni il compito di un simile sterminio al proprio governo fa emergere l'aggressività dello slancio in questione: solo le istituzioni statali infatti sarebbero in grado di metterlo in atto nei confronti dei propri cittadini; ma non è tutto: nella pagina seguente, Hitler riflette sulle sue stesse parole e, contrapponendo il mondo fisico a quello ideale, si domanda: «È effettivamente possibile sterminare una idea con la spada? Può l'impiego della forza bruta combattere quelle che sono delle "concezioni del mondo"?» (ivi, p. 185).

³⁸ Ivi, p. 191.

L'affermazione messa allora al mondo da Stinnes causò la più incredibile confusione; vi si fece infatti immediatamente ricorso e con strabiliante rapidità fu assunta a motivo conduttore da tutti i *ciarlatani e imbroglianti* che il destino aveva, dal giorno della rivoluzione, sguinzagliato per la Germania in veste di “uomini di Stato”³⁹.

Hitler fa spesso ricorso anche al pleonasmo, sempre con lo stesso scopo. Nel settimo capitolo, intitolato *La rivoluzione*, infatti, leggiamo:

Il mondo rimase dapprima senza parole. Poi subito la propaganda nemica si precipitò con un sospiro di sollievo su quest'aiuto dell'ultima ora. Eccoli, il mezzo per risollevare la fiducia incrinata dei soldati alleati, per riproporre la sicurezza della vittoria e per trasformare in decisa sicurezza [*entschlossene Zuversicht*] l'ansiosa preoccupazione [*bange Sorge*] con cui si guardava incontro ai prossimi avvenimenti⁴⁰.

Non è poi raro che Hitler commetta veri e propri abusi logici, come nel capitolo dodicesimo, intitolato *Primi sviluppi del partito nazionalsocialista dei lavoratori tedeschi*, dove scrive:

L'errore più grave è di pensare che la forza di un movimento aumenti se esso si unisce con un altro movimento analogo. Un rafforzamento del genere significa sì, dapprima, aumentare il numero esteriore degli aderenti e quindi, agli occhi di un osservatore superficiale, anche il potere; ma in realtà si contraggono solo i germi di un indebolimento interiore che si rivelerà in un secondo tempo. Perché, qualsiasi cosa si possa dire dell'analogia fra due movimenti, tale analogia non esiste in realtà mai. Ché, in caso contrario, non vi sarebbero in pratica due movimenti, ma uno solo⁴¹.

Con questa *petitio principii*, Hitler cerca di dimostrare per quale motivo le alleanze con altri movimenti, per quanto possano appa-

³⁹ Ivi, p. 257. Il corsivo è nostro.

⁴⁰ Ivi, p. 214.

⁴¹ Ivi, p. 394.

rire simili di primo acchito, siano deleterie, e afferma che in verità questi movimenti non sono affatto simili al partito nazista, perché se lo fossero farebbero direttamente parte del partito nazista, e non costituirebbero movimenti distinti. Detto in altre parole: se questi movimenti fossero uguali al partito nazista, sarebbero uguali al partito nazista, non diversi.

Ceresa intuisce molto bene la cifra ideologico-stilistica di Hitler: già solo dalle correzioni del dattiloscritto desumiamo infatti che, davanti a dubbi sintattici o lessicali, opta quasi sempre per la versione più complicata o per la parola più ricercata. Nel decimo capitolo, intitolato *Le cause dello sfacelo*, per esempio, Ceresa scrive:

L'educazione deve dunque mirare nel suo complesso a far sì che il giovane utilizzi il proprio tempo libero per irrobustirsi il fisico. Un giovane non ha il diritto di oziare in giro, di rendere malsicure le strade e le sale cinematografiche, bensì deve preoccuparsi, compiuta l'attività quotidiana, di irrobustire e temprare il giovane corpo affinché domani la vita non lo trovi rammollito affinché domani nell'incontro con la vita quest'ultima non lo trovi troppo morbido⁴² [*«auf daß ihn dereinst auch das Leben nicht zu weich finden möge»*].

Nel quarto capitolo, intitolato *Monaco*, invece, Ceresa scrive:

L'aumento della popolazione tedesca consiste annualmente in quasi novecentomila anime. Sarà di anno in anno più difficile garantire il nutrimento a questo esercito di nuovi cittadini, e si rischia presto o tardi la catastrofe a meno che non siano tempestivamente trovati mezzi e vie per ovviare al pericolo di una carestia depauperamento per fame⁴³ [*«Hungerverelendung»*].

Davanti ad alcune dittologie sinonimiche, ne esacerba la ripetitività aggiungendo al loro interno un pleonasma, come nel quinto capitolo, intitolato *La guerra mondiale*, dove scrive:

⁴² Ivi, p. 278.

⁴³ Ivi, p. 143.

[...] la combriccola degli elementi direttivi ebraici rimase bruscamente lì, solitaria e abbandonata, come se non fosse rimasto niente di sessant'anni di scemenze e folle deliranti [«*Unsinn und Irrwahn*»] riversate sulla massa⁴⁴.

Interessanti sono anche i lapsus di Ceresa, che se non altro confermano la ripetitività di Hitler. Poche righe prima del passaggio appena citato, davanti a una costruzione pleonastica, Ceresa finisce per tradurne gli elementi lessicali erroneamente con la stessa parola: «In pochi giorni si dispersero le pesanti esalazioni e l'inganno di quell'infame inganno perpetrato ai danni del popolo [“*Schwindel dieses infamen Volksbetruges*”][...]»⁴⁵.

Per Hitler, quindi, se il lasciar-essere del capitalismo anarchico porta alla demondificazione ebraica, e quindi alla spontanea sostituzione etnica dell'ariano, quest'ultimo – in virtù della propria debolezza genetica – deve resistere servendosi della presenza fisica dello Stato totalitario socialista. Il tutto ripristinerebbe d'altronde la compattezza comunitaria di marca razziale su cui si fonda l'esistenza umana: se *esistiamo*, infatti, esistiamo sempre in quanto membri di una data razza; ma la razza di cui facciamo parte è sempre già stata dischiusa dall'accoppiamento *esistenziale* dei nostri genitori. In questa circolarità, e cioè in questa volontà di riabbracciare (anche carnalmente) i propri avi, Hitler delinea i contorni originari di uno spazio vitale puro. Una simile pretesa di pienezza però viene subito delusa logicamente dall'impossibilità di raggiungere qualsiasi tipo di *arché* a partire – per l'appunto – dalla circolarità all'interno di cui essa si muove: anche a livello retorico, infatti, il linguaggio hitleriano, cercando di apparire robusto per mezzo di un'esasperata verbosità tautologica, finisce per fare l'opposto, e cioè finisce per rivelare inavvertitamente la propria vacuità, e la vacuità del pensiero umano in generale, che pure cercava in tutti i modi di scongiurare. Capiamo così che l'operazione

⁴⁴ Ivi, p. 183.

⁴⁵ *Ibidem*.

di esorcismo di Hitler è, almeno nelle intenzioni, diametralmente opposta a quella di Ceresa: se, spaventato dalla negatività dell'abbandono decentralizzante del capitalismo, il Führer – seppur invano – si propone, in termini deleuziani, di raccogliere e rinchiudere l'immaterialità dell'ebreo nomade nella presenza fisica dell'originaria unione razziale e sessuata che sta alla base della sua concezione edipica della terra, come la psicanalisi freudiana fa con il «corpo senza organi⁴⁶» dello schizofrenico, Ceresa, con la stessa pratica della traduzione, mira ad esorcizzare questa pienezza, a svuotare, o meglio a mettere in evidenza lo svuotamento a cui il pensiero hitleriano non può che andare spontaneamente incontro. Non ci sorprende, così, constatare – da ultimo – il modo in cui, alla fine dell'undicesimo capitolo intitolato *Popolo e razza*, Hitler vada precisando il carattere menzognero dell'ebreo, descrivendolo proprio come una sorta di traduttore:

Su questa prima e più madornale menzogna, secondo cui gli ebrei non sarebbero una razza, bensì una comunità religiosa, continuarono poi ad accumularsi sempre nuove e ulteriori menzogne. Una di queste riguarda anche la lingua che l'ebreo usa. Questa lingua non gli serve per esprimere i propri pensieri, bensì per nasconderli. Quando parla francese, pensa da ebreo, e mentre tornisce versi in tedesco, non fa altro che esprimere l'essenza della sua propria razza. Finché l'ebreo non sarà diventato il padrone degli altri popoli, dovrà volente o nolente parlare la lingua di questi ultimi; non appena questi però divenissero i suoi servi, dovrebbero tutti imparare una lingua universale (l'esperanto, per esempio!), al fine di facilitare anche con questo mezzo il predominio ebraico⁴⁷.

Riassunto Il presente articolo esplorerà la controversa opera di traduzione in lingua italiana del manifesto politico del nazismo, ovvero *La mia battaglia* di Adolf Hitler, condotta dalla scrittrice neoavanguardista Alice Ceresa a partire dal 1969. Mettendo a confronto alcune

⁴⁶ GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *L'anti-Edipo*, Torino, Einaudi, 2002, p. 10.

⁴⁷ Ivi, pp. 341-342.

delle dichiarazioni pubbliche di Ceresa stessa con l'effettivo aspetto testuale della sua traduzione, crediamo che le intenzioni del progetto possano essere ricostruite nella loro interezza all'interno di un quadro sia filosofico che psicanalitico, compatibile: da una parte con la fenomenologia di Edmund Husserl e Martin Heidegger; dall'altra con gli studi sull'inconscio ad opera di Gilles Deleuze e Félix Guattari. In particolare, emergerà la volontà fenomenologica di Ceresa di lasciar-parlare Hitler, affinché, nella "schizofrenia" della sua sintassi, si disveli un conflitto di marca esistenziale fra la negatività dell'essere ebraico e la positività dell'ente ariano, o – in termini politici – fra il capitalismo e il socialismo.

Parole chiave Nazismo, neoavanguardia, psicanalisi, fenomenologia, capitalismo, socialismo

Abstract This article will explore the controversial Italian translation of the political manifesto of Nazism, *Mein Kampf* by Adolf Hitler, undertaken by the neo-avant-garde writer Alice Ceresa starting in 1969. By comparing some of Ceresa's public statements with the actual textual features of her translation, we believe the project's intentions can be fully reconstructed within a philosophical and psychoanalytic framework, compatible: on the one hand, with the phenomenology founded by Edmund Husserl and Martin Heidegger; on the other, with the studies on the unconscious by Gilles Deleuze and Félix Guattari. In particular, we will seek to underline Ceresa's phenomenological intent to let-Hitler-speak, and therefore to unveil – within his "schizophrenic" syntax – an existential conflict between the negativity of Jewish being and the positivity of the Aryan entityhood – or, in political terms, between capitalism and socialism.

Keywords Nazism, Neo-avant-garde, Psychoanalysis, Phenomenology, Capitalism, Socialism

III.

«Scrivere in italiano
con una mentalità non italiana.
Probabilmente l'America è il mio paese»

Martina Della Casa

Alice Ceresa e l'universo anglofono.

Da lettrice a traduttrice:

percorsi di una «*staunch feminist*»

Introduzione. Ceresa, tra lingue e linguaggi

Per introdurre Alice Ceresa e presentare il percorso di questa scrittrice, giornalista e traduttrice che è stata un importante «tramite tra la Svizzera Tedesca e l'Italia¹», la critica evoca spesso il suo bilinguismo italo-tedesco. Più raramente viene ricordato il francese², benché faccia parte integrante dell'itinerario plurilingue di quest'intellettuale eclettica che ha studiato anche a Losanna e ha lavorato come «corrispondente culturale dalla Francia e dall'Italia³», come lei stessa soleva ricordare presentandosi. Ancora più sporadicamente viene ricordato l'inglese⁴, lingua che ha uno sta-

1 DANIELE CUFFARO, *Prologo – Alice Ceresa tra parole e immagini*, in «Quarto», 49, 2021, pp. 11-18: 14.

2 Ci sono tuttavia degli studi molto recenti e in corso che vanno qui menzionati perché, lavorando sulla sua opera a partire da materiali d'archivio, mettono in luce i rapporti di Ceresa con la Francia e la letteratura francese, si veda in particolare: ELEONORA NORCINI, *Alice Ceresa et la France: influences, réception et rapports culturels*, tesi di dottorato, dir. Tania Collani e Tatiana Crivelli, Université de Haute-Alsace e Universität Zürich, 2024 e TANIA COLLANI, PAOLA FOSSA, ELEONORA NORCINI, *La figlia prodiga/La fille prodigue: "ritorni" di André Gide*, in «altrelettere», 13, 2024, pp. 95-115.

3 ALICE CERESA, in DANIELE CUFFARO, *Prologo*, cit., p. 11.

4 Tra i pochi che menzionano l'inglese presentando Ceresa, ricordiamo Lidia De Federicis che introduce così l'autrice: «Alice Ceresa (1923-2001), nata a Basilea

tuto diverso rispetto alle altre, ma che Ceresa ha saputo fare sua e che è altrettanto importante per comprendere appieno un'autrice il cui lavoro è caratterizzato da un costante attraversamento di frontiere geografiche, nazionali, linguistiche e disciplinari⁵.

Questo suo “mistilinguismo⁶” può contribuire d'altronde a spiegare perché, nonostante la sua capacità di integrare pienamente il *milieu* intellettuale dell'epoca, Ceresa, come scrittrice, sia invece rimasta «un'outsider, sia in Svizzera che in Italia⁷». Ma aiuta anche a comprendere i suoi tentativi di rendere conto del suo rapporto alle lingue e delle sue scelte stilistiche singolari, spesso attribuite al suo plurilinguismo e quindi anche la necessità, più volte espressa, di difendere la sua italoфонia e quella del suo lavoro. Lo si vede bene in uno scambio epistolare del 1967 con Maria Corti a proposito di una sua recensione de *La figlia prodiga* per «Strumenti critici». In una delle sue lettere, la Corti solleva un «quesito della lingua⁸», domandando(si) se la sintassi «latineggiante» che riscontra nel testo sia dovuta a un «inconsapevole calco dalla lingua tedesca» e le chiede conferma del fatto che la sua lingua madre sia,

da famiglia ticinese, e perciò subito bilingue, in italiano e tedesco (con l'aggiunta poi di francese e inglese), diventò giornalista e traduttrice. Viveva a Roma, “brevisimamente sposata” (parole sue), senza figli. In italiano aveva scelto di scrivere. Pubblicò testi narrativi, due soli libri però e un racconto breve, e qualche altro scritto. Alice Ceresa è infatti una scrittrice anomala. Pensa in molte lingue, scrive molto e pubblica poco, le piacciono i “libri mancanti”, perché non sono allineati al gusto dominante e vanno oltre, oltre il già saputo». LIDIA DE FEDERICIS, *Corpo di donna nella narrativa italiana (1984-2004)*, in «Belfagor», LVI, 5, 30/09/2006, pp. 555-564: 558.

⁵ Lo ricorda Lucia Re in uno studio sul genere e la sessualità nella Neo-avanguardia italiana in cui si evoca anche Ceresa. LUCIA RE, *Language, Gender and Sexuality in the Italian Neo-Avant-Garde*, in «MLN», CIX, 1, 2004, pp. 166-67.

⁶ Si veda in merito il contributo di Tania Collani in questo volume (*infra*).

⁷ ANNETTA GANZONI, *Editoriale*, in «Quarto», 49, cit., pp. 6-9: 6.

⁸ ALICE CERESA, lettera a Maria Corti, 30/03/1967, in STEFANO STOJA, *Piccola storiografia de “La Figlia prodiga. Prima parte”*, in «Studi Novecenteschi», XLIII, 91, gennaio-giugno 2016, pp. 11-47: 40. Il carteggio con Maria Corti è conservato nel Lascito Ceresa dell'Archivio Svizzero di Letteratura (ASL-B-3-COR).

appunto, il tedesco⁹. Ceresa, innervosita, risponde ribadendo che «la [sua] lingua materna è la lingua italiana», riepilogando brevemente il suo rapporto con il tedesco e il francese, per poi aggiungere: «Ma leggo e scrivo anche l'inglese. Non so, invece, il latino. Le lingue erano già troppe, non le pare? [...] Tuttavia, le mie prove letterarie e la mia vita si sono sempre svolte in italiano¹⁰».

Come si evince da queste considerazioni, «la questione della lingua¹¹» occupa un posto di primo piano nel pensiero di Ceresa. Lo scambio con Maria Corti le permette così di formulare questo problema che, dice, la «perseguita» e che la porta a chiedersi «fino a che punto [...] una lingua va tenuta in considerazione (o temuta, a seconda delle preferenze) come lingua, e fino a che punto è possibile recuperarla come linguaggio¹²», dove per «lingua» Ceresa intende un «abito» alla moda, ovvero «un modo, necessariamente transitorio, decisamente inquadrabile cronologicamente e storicamente» di vestire il pensiero, mentre con il termine «linguaggio» indica la possibilità di servirsi delle «“liberazioni” insite alle lingue come tali¹³». Ed è così che giunge a una sintetica dichiarazione di poetica: «Io tenterò sempre di scoprire il “linguaggio” nella lingua, cioè la ricchezza e le possibilità dell'uso di una lingua, e quindi delle lingue¹⁴».

Il rapporto di Ceresa con le lingue è retto da una ricerca che implica prima di tutto un moto di liberazione del pensiero e il suo interesse per esse deriva dalla loro capacità di farsi linguaggio e di «veicolare concretamente un determinato comportamento men-

9 MARIA CORTI, lettera ad Alice Ceresa, 28/03/1967, in *ivi*, p. 39.

10 ALICE CERESA, lettera a Maria Corti, in *ivi*, p. 40.

11 ALICE CERESA, lettera a Maria Corti, dattiloscritto, s.d., in STEFANO STOJA, *Piccola storiografia de “La Figlia prodiga. Seconda parte”*, in «Studi Novecenteschi», XLIII, 92, 2016, pp. 230-270: 232.

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*.

14 *Ivi*, p. 233.

tale, sensibile, ragionativo¹⁵». Partire da queste considerazioni è dunque essenziale per comprendere il suo lavoro di scrittrice e di traduttrice, ma anche, più in particolare, il ruolo assunto in quest'ambito dall'inglese, lingua di cui negli anni Ceresa si è appropriata e dalla quale ha anche tradotto.

L'inglese e la letteratura anglofona nel Lascito Ceresa

La biblioteca di Ceresa, conservata nell'Archivio Svizzero di Letteratura di Berna, permette di farsi un'idea chiara della ricchezza delle letture dell'autrice nelle diverse lingue e dello spazio centrale che occupa in questo ambito il mondo anglofono. La parte dedicata alla letteratura contiene, infatti, un numero consistente di romanzi e raccolte di novelle, di teatro e di poesia di scrittori e scrittrici di lingua inglese che vale la pena nominare per comprendere la portata di questa parte del suo bagaglio culturale. Seguendo l'ordine alfabetico in cui sono conservati, si trovano opere di autori e autrici anglofoni che vanno da Sherwood Anderson a Jane Austen, da Samuel Beckett a Emily Brontë, da Truman Capote a Edward Estlin Cummings, Charles Dickens ed Emily Dickinson, per arrivare a Henry James e James Joyce (che Ceresa evoca a più riprese come uno degli autori che l'hanno più influenzata¹⁶), ma anche a Jack Kerouac. Senza dimenticare Carson McCullers, Herman Melville e Henry Miller o Eugene O'Neill, Edgar Allan Poe, Ezra Pound, William Shakespeare e Gertrude Stein. Per finire, ma

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ In un'intervista del 1992, pubblicata in inglese, Francesco Guardiani le chiede quali sono le sue fonti principali e Ceresa risponde: «My favorite sources are the great writers of all times. If I can consider contemporary three deceased ones, I would like to mention Kafka, Joyce and Carlo Emilio Gadda». FRANCESCO GUARDIANI, *Alice Ceresa*, in «Review of Contemporary Fiction», XII, 3, 1992, pp. 110-118: 113.

senza averli ancora nominati tutti, con Walt Whitman, Williams Tennessee, Virginia Woolf e William Butler Yeats¹⁷.

Una buona parte di queste opere sono in traduzione, ma sono molte anche quelle in inglese, lingua che Ceresa ha imparato proprio leggendo. Lo suggerisce chiaramente una copia di *Wuthering Heights* di Emily Brontë del 1953 che si trova nel suo lascito e nella quale, oltre alle sottolineature, si trovano annotate le traduzioni in italiano di parole talvolta anche molto semplici. Diversi sono anche i dizionari bilingui (italiano-inglese e francese-inglese) conservati nella sua biblioteca, tra i quali due edizioni di *A Short Italian Dictionary. Italian-English* (Cambridge University Press) del 1949 e del 1952, elemento che non permette di identificare in modo definitivo quando Ceresa cominci a fare veramente suo l'inglese, ma che insieme alla copia di *Wuthering Heights* sembra indicare che questo avvenga sin dall'inizio degli anni Cinquanta. Lo suggeriscono anche alcune pagine di diario che risalgono al 1951.

Nel giugno di quell'anno, la giovane scrittrice abbozza un progetto destinato a esprimere l'«odio fondamentale fra i due sessi – odio ancestrale» generato dalla società e portato «senza il freno dei moralismi alle “ultime conseguenze”¹⁸» da una protagonista ambivalente, Caddy, che porta lo stesso nome di due personaggi femminili (figlie, sorelle e mogli) diversi ma egualmente importanti della storia della letteratura anglofona: una è la Caddy Jellyby di *Bleak House* di Charles Dickens, mentre l'altra è la protagonista di *The Sound and the Fury* di William Faulkner, Cadance (Caddy) Compson¹⁹. Di questo suo personaggio dal nome evocativo, Ceresa scrive poche righe, ma significative:

¹⁷ La lista completa è disponibile online nella sezione *Biblioteca privata di AC – Letteratura* (D-3-d-01) sulla pagina del lascito Ceresa (ASL): <https://ead.nb.admin.ch/html/ceresa.html> (ultima consultazione: 06/08/2024).

¹⁸ ALICE CERESA, pagine inedite di diario, 11/06/1951 (ASL-A-4-a/1).

¹⁹ I due libri non sono presenti nel suo lascito, ma questo non significa che non li abbia letti. E si potrebbe persino pensare che l'ambivalenza che Ceresa attribuisce

Caddy è portata sotterraneamente, irresistibilmente all'omicidio – che oggettivamente compie, lei! – dall'odio fondamentale della donna non per l'uomo, che essa ama, ma per la *società* che la mette in partenza, per il solo fatto che sia donna, nella condizione dell'ingiustizia «sans merci»²⁰.

Quello che interessa Ceresa è meno l'omicidio che la sua Caddy è destinata a compiere, che la «condizione» che lo genera e per comprendere la quale è necessario, dice, domandarsi le ragioni che producono l'evento, senza però mai svelarle. «Perché?», scrive, «Anche quando *inevitabilmente* tutto accade – la condizione dell'esposto, *arbitraria* in sostanza, rimane questa: perché? Perché di tutto?». Per poi concludere con un sintetico: «*This is the story*»²¹.

Tra i tanti progetti che compongono il «continente Ceresa»²², questo piccolo cantiere poi abbandonato rende bene conto di un pensiero creativo che si sviluppa con tinte plurilingui e nel quale ha un ruolo anche l'inglese. Va notato inoltre che nelle poche parole conclusive in questa lingua, che la giovane autrice usa per compattare il nucleo narrativo del progetto, riecheggiano delle riflessioni annotate qualche anno prima in alcune pagine di diario nelle quali si trovano copiate e commentate delle citazioni tratte dall'introduzione di George Edwin MacLean a *The Spell*, racconto di Charlotte Brontë che però Ceresa legge nella traduzione Yvonne Ryall e che sono quindi in francese. «L'ORIGINALITÉ ET L'ÉTABLISSEMENT D'UN PLAN SONT ESSENTIELS», annota in maiuscolo, aggiungendo poco dopo: «LE SUJET EST CAPITAL»²³.

a Caddy risulti da una commistione tra le Caddy di Dickens e di Faulkner, ma il progetto è troppo poco sviluppato per avanzare l'ipotesi con certezza.

²⁰ ALICE CERESA, pagine inedite di diario, 11/06/1951 (ASL-A-4-a/1).

²¹ *Ibidem*.

²² GIOVANNA CORDIBELLA, *Frammenti, riscritture, autodafé. Sfide e problemi di un nuovo progetto editoriale delle opere di Ceresa*, in «Quarto», 49, cit., pp. 105-110: 106.

²³ ALICE CERESA, pagine inedite di diario, 27/08/1947 (ASL-A-4-a/2). Le citazioni sono tratte da: GEORGE EDWIN MACLEAN, *Introduction*, in CHARLOTTE BRONTË, *Sortilège*, tr. Yvonne Ryall, Parigi, Éditions des quatre vents, 1946, pp. 20-21.

Le annotazioni tratte dal testo di MacLean, che sono poi seguite da riflessioni sul proprio cammino creativo ricche di rimandi ad altre autrici (le sorelle Brontë, ma anche Virginia Woolf, Katherine Mansfield e Célia Bertin), forniscono un altro esempio lampante della commistione linguistica dalla quale prende forma il pensiero dell'autrice. Nonostante riguardino una delle scrittrici più importanti della letteratura inglese e mondiale, Charlotte Brontë, in questi appunti del 1947 l'inglese non compare ancora come lingua d'uso, ma da essi risulta chiara l'importanza che ha la letteratura anglofona nel processo di formazione della giovane Ceresa, sia per via diretta che per via indiretta, ossia attraverso documenti e studi di critica letteraria che l'aiutano non solo ad approfondire le sue letture, ma anche a pensarsi come scrittrice. Nella sua biblioteca si trovano così diversi volumi (in inglese, francese e italiano) su autori e autrici di lingua inglese a lei cari, tra i quali Joyce, le sorelle Brontë, Woolf, Faulkner e Beckett, ma anche diverse storie della letteratura e antologie della critica americana, senza dimenticare i documenti di critica letteraria su autori e autrici anglofoni tratti da giornali o riviste internazionali, o ancora la sua collezione di ritagli da «The New York Times Book Review²⁴». Ma le sue letture legate al mondo anglofono non si limitano all'ambito strettamente letterario.

L'inglese e il pensiero femminista

Benché autori e autrici anglofoni e testi in inglese si trovino in quasi tutte le sezioni della sua biblioteca, l'altro frangente in cui la loro presenza appare fondamentale per comprendere lo sviluppo

²⁴ Si veda la lista completa nelle sezioni *Documentazione su temi letterari* (D-I-d) e *Critica letteraria* (D-3-d-03) della biblioteca privata di AC, disponibili sulla pagina del lascito Ceresa (ASL): <https://ead.nb.admin.ch/html/ceresa.html> (ultima consultazione: 06/08/2024).

del pensiero e dell'opera di quest'autrice «impolitica²⁵», ma rimasta nella storia letteraria come una «*staunch feminist*²⁶» (etichetta che Ceresa ha spesso rifiutato se applicata non a lei, ma alla sua opera letteraria²⁷), è proprio quello del femminismo e degli studi di genere.

Questo ci porta più avanti nel suo percorso, ovvero agli anni Settanta, periodo di una «svolta epistemologica²⁸» alla quale contribuisce considerevolmente la diffusione nel mondo del movimento femminista. Ceresa, che proprio in quel momento comincia a sviluppare il progetto pubblicato postumo del *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, segue con grandissima attenzione la questione, sulla quale si esprime anche in televisione²⁹, partecipa a delle riunioni di un piccolo gruppo femminista romano, e mette da parte documenti, manifesti e ritagli di giornale raccolti ora nella sezione «Documentazione sul femminismo e la questione femminile³⁰» del suo lascito. Tra questi si annoverano

25 LIDIA DE FEDERICIS, *Corpo di donna nella narrativa italiana*, cit., p. 557.

26 FRANCESCO GUARDIANI, *Alice Ceresa*, cit., p. 110.

27 A una domanda di Guardiani su *Bambine* come romanzo femminista e più in generale sul suo femminismo, che il critico definisce «esistenzialista», Ceresa risponde: «You speak of feminism without appeals, accusations, or claims. Well, perhaps we should review the entire notion of feminism attached to prose fiction. I could ask why a book that deals with life from woman's perspective should automatically become "a feminist book" when written by a woman. It is not that I dislike being defined a feminist, but a book of fiction cannot be a militant pamphlet or, at least, should not be necessarily linked to a particular ideology» (ivi, p. 110).

28 LAURA FORTINI, *Alice Ceresa e la cultura degli anni Settanta*, in «Quarto», 49, cit., pp. 65-71: 65.

29 Il 13 novembre 1970 Ceresa si è espressa sul femminismo in un'intervista per la Televisione svizzera che ha suscitato degli articoli polemici di cui ha conservato i ritagli ora nel lascito (ASL-D-I-d/3). Si veda anche la trascrizione delle note di Ceresa pubblicate, con il titolo *Che cos'è una femminista*, da Barbara Fittipaldi in *Alice Ceresa. In occasione del decennale della scomparsa di Alice Ceresa 2001-2011*, Roma, Rignano Flaminio, 2011, pp. 19-29.

30 Si veda la lista completa nella sezione *Documentazione sul femminismo e la questione femminile* (D-I-d) sulla pagina del Lascito Ceresa (ASL): <https://ead.nb.admin.ch/html/ceresa.html> (ultima consultazione: 06/08/2024).

molte articoli dedicati ai movimenti di rivolta femministi italiani, europei e americani, in particolare al *Women's Liberation Movement* (incluso il famoso dossier *Che cosa vogliono le donne*, con un'intervista a Kate Millet, che Oriana Fallaci pubblica su «L'Europeo» nel 1971), ma anche all'antifemminismo. Senza dimenticare i diversi studi, monografici e collettivi, che negli anni integrano la sua biblioteca e che sono ora conservati nella sezione «Studi di genere». Qui si trovano diversi studi, molti in inglese o tradotti dall'inglese, sulle donne e la sessualità, il lavoro o la follia e sulla storia delle donne, del matriarcato, della condizione femminile, del femminismo in generale e in particolare del femminismo americano³¹.

A partire dagli anni Settanta, l'ormai autrice de *La figlia prodiga*, compie in quest'ambito un considerevole lavoro di documentazione e di studio. Lo si vede bene osservando la sua copia della terza edizione di *Woman's estate* di Juliet Mitchell, volume del 1971, pubblicato per la prima volta l'anno seguente da Einaudi nella traduzione di Giovanna Stefanchich³². Si tratta di un volume che in parte riprende una serie di articoli sul femminismo e sul *Women's Liberation Movement* pubblicati tra il 1966 e il 1970 dall'autrice neozelandese (che però ha vissuto fin da giovanissima in Inghilterra) che all'epoca fa parte del *Women's Liberation Workshop* di Londra.

Diviso in due parti, la prima dedicata al *Women's Liberation Movement* e la seconda a *L'oppressione della donna*, il libro rintraccia le origini del movimento, ne spiega l'organizzazione e i principi contestualizzandoli nell'atmosfera degli anni Sessanta, mettendoli in rapporto con altri movimenti rivoluzionari e radicali ai quali si rifà (dal sindacalismo anarchico al *Black Power*, passando per il movimento studentesco e quello hippy) e invitando le femministe

³¹ Per la lista completa si rimanda alla sezione *Biblioteca privata* di AC – Studi di genere (D-3-d-05-I2) della pagina del lascito Ceresa (ASL): <https://ead.nb.admin.ch/html/ceresa.html> (ultima consultazione: 06/08/2024).

³² JULIET MITCHELL, *La condizione della donna. Il nuovo femminismo*, tr. Giovanna Stefanchich, Torino, Einaudi, Nuovo Politecnico, 3ª ed., 1974. Il volume si trova nel suo lascito (ASL-D-3-d-05-I2-m/I).

radicali e quelle socialiste a integrare (sul piano teorico) le loro nozioni di oppressione e (su quello pratico) le loro rivendicazioni per assicurare il futuro del movimento. Segue un'analisi della condizione di oppressione della donna la cui origine è rintracciata nella struttura e nell'ideologia della famiglia, idea che porta la Mitchell a sottolineare il bisogno di interessarsi agli effetti psicologici di questo imprigionamento, cosa che lei stessa farà nel 1974 con il volume *Psychoanalysis and Feminism: Freud, Reich, Laing and Women*, altro libro che si annovera nella biblioteca di Ceresa, nella traduzione di Ania Kukiewicz e Carla Costantini Maggiori³³. La copia di quest'ultimo, tuttavia, non è annotata, mentre numerosissime sono le sottolineature nella prima parte del libro precedente, quella consacrata alla storia del *Women's Liberation*, movimento che arriva anche in Svizzera, in particolare a Zurigo già nel 1969, e in Italia, all'inizio degli anni Settanta, sviluppandosi a Roma in seno al Partito Radicale³⁴. Queste tracce indicano l'interesse con il quale Ceresa studia il testo e permettono di identificare gli elementi che più di altri catturano la sua attenzione. Esse si concentrano in parti del testo che, oltre ai propositi presentati nella prefazione, riguardano alcune questioni in particolare. Prima di tutto Ceresa si sofferma sul rapporto del movimento con il «radicalismo degli anni Sessanta» e sulle sue specificità, in particolare sul suo focalizzarsi sul «più “internazionale” di tutti i gruppi politici», le don-

³³ JULIET MITCHELL, *Psicoanalisi e femminismo. Freud, Reich, Laing e altri punti di vista sulla donna*, tr. Ania Kukiewicz e Carla Costantini Maggiori, Torino, Einaudi, 1976. Il volume si trova nel suo lascito (ASL-D-3-d-05-12-m/2).

³⁴ Per un approfondimento in merito alla storia del movimento di liberazione della donna (MLD) in Svizzera si veda la voce dedicata del *Dizionario storico della Svizzera*, disponibile online: <https://hls-dhs-dss.ch/it/> (ultima consultazione: 06/08/2024). Per la storia del movimento in Italia, si rimanda a: BEATRICE PISA, *Il movimento di liberazione della donna nel femminismo italiano. La politica, i vissuti, le esperienze (1970-1983)*, Roma, Aracne Editrice, «Le donne nella storia», 2017, pp. 31-136. Si noti inoltre che nel lascito Ceresa è conservato anche un invito a partecipare al Primo Congresso nazionale del movimento di liberazione della donna tenutosi a Roma il 27 e il 28 febbraio 1971 (ASL-D-I-d/10).

ne, e questo benché esse «speriment[i]no l'oppressione nell'area più minuscola e specifica, la casa», ma anche sulla volontà di promuovere la consapevolezza dell'«abbruttimento mentale ed emotivo» di cui sono vittime³⁵. In secondo luogo, la sua attenzione è attratta dalle riflessioni dedicate alle contraddizioni della società capitalista indicate come origine del movimento e di quelli sorti nel decennio precedente, volti tutti ad affermare valori che «la vecchia società fingeva di portare alle stelle: l'individualismo, la soggettività, la libertà personale e la libertà di scelta, l'anima³⁶», e a incoraggiare un comune assalto all'ideologia borghese e alle sue istituzioni (la famiglia, la scuola, i mezzi di informazione).

A questo proposito, è interessante notare che la Mitchell non nasconde la natura ambigua del movimento, nato in seno alla «*classe ideologica dominante*» contro la quale si ribella, incorrendo così nel pericolo di subordinare le proprie priorità agli interessi di classe, come accadde alle suffragette³⁷. Oltre a questo, sono altri i passaggi in cui l'autrice mette in guardia il movimento e che sembrano catturare l'attenzione di Ceresa, in particolare quelli esposti nelle conclusioni del primo capitolo, in cui si ricordano le sue affinità del *Women's Liberation* con la «politica dell'esperienza» promossa dagli hippies. Secondo la Mitchell questo ha permesso di valorizzare l'emotività femminile, ma dimenticando che anche le «emozioni non possono essere “libere” o “sincere” in condizioni di isolamento» e che dipendono «da una base sociale che le imprigiona e determina». Seguendo il suo ragionamento, Ceresa sottolinea così il monito conclusivo, dove la Mitchell suggerisce di diffidare di queste parentele perché «sui problemi della posizione femminile, anche gli amici sono nemici³⁸».

³⁵ JULIET MITCHELL, *La condizione della donna. Il nuovo femminismo*, cit., pp. 22-24.

³⁶ Ivi, p. 35.

³⁷ Ivi, pp. 38-40.

³⁸ Ivi, pp. 42-43.

La lettrice si interessa poi alle parti del libro dedicate alle posizioni espresse dal femminismo americano nel *New York Radical Feminist Manifesto* (1970)³⁹ e ai concetti e ai principi che articolano il pensiero e l'organizzazione del *Women's Liberation* e in particolare della sua ala radicale⁴⁰. Mentre sembra non aver letto, o comunque averlo fatto con meno attenzione, la seconda parte del libro dedicata a un'analisi della condizione della donna. Ceresa, che fin dai suoi primi tentativi di scrittura si interessa alla questione e su di essa lavora, sembra in questa fase del suo percorso più interessata a comprendere la nascita, lo sviluppo e le sfide ideologiche di un'organizzazione che proprio in quegli anni si sta espandendo nel mondo intero.

Da lettrice a traduttrice. «Da Sisterhood is Powerful di Susan Brownmiller»

In questo contesto va dunque evocato un altro dossier fondamentale conservato nel suo lascito, ovvero il dattiloscritto della traduzione in italiano di un articolo della scrittrice, giornalista e femminista americana Susan Brownmiller pubblicato in «The New York Times» il 15 marzo del 1970 con il titolo *Sisterhood is Powerful*⁴¹. Si tratta di un testo in cui l'autrice traccia un panorama delle più recenti evoluzioni del femminismo americano, evocando dichiarazioni di figure rappresentative delle sue diverse frange, citando pubblicazioni recenti, sintetizzando dal suo punto di vista l'emergenza di diversi gruppi femministi. Oltre al *Women's Liberation*, si sofferma in particolare sul *New York Radical Movement* e sulle orga-

³⁹ Ivi, p. 56.

⁴⁰ Ivi, pp. 64-67.

⁴¹ SUSAN BROWNMILLER, *Sisterhood is Powerful*, in «The New York Times», 15/03/1970, p. 230. L'articolo è disponibile online sul sito di «The New York Times»: www.nytimes.com/1970/03/15/archives/sisterhood-is-powerful-a-member-of-the-womens-liberation-movement.html (ultima consultazione: 06/08/2024).

nizzazioni WITCH (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell) e NOW (National Organization for Women), per concludere ribadendo l'importanza della lotta femminista racchiusa nello slogan *Sisterhood is powerful*.

Il dattiloscritto della traduzione non è firmato (ma comporta delle correzioni a penna), e non è datato. Trattandosi di un articolo giornalistico si può tuttavia immaginare che la traduzione, che è raccolta assieme alle altre che Ceresa non ha pubblicato, non segua di troppo l'uscita dell'articolo. Il testo è interessante per il lavoro di adattamento compiuto traducendo, ma anche perché sul recto dell'ultimo foglio si trovano annotazioni varie (tra cui indirizzi, date, nomi numeri di telefono e persino una piccola lista della spesa), accompagnate da un elenco incorniciato di nomi di 13 donne («fisse») seguito dal nome inquadrato di Luciano Paolicchi, politico e deputato socialista che dal 1969 al 1972 fu amministratore delegato della Rai. Nell'elenco compaiono scrittrici, cantanti, astronaute, stiliste, biologhe, politiche e militanti: «Han Suyin, Coretta King, Joan Crawford, [Valentina] Ter[šk]ova, Sirikit [Kittiyakara], Indira Gandhi, Ethel Kennedy, Barbara Streisand, Simone de Beauvoir, Golda Me[i]r, [Ana] Aslan, Mary Quant, Maria Callas⁴²». Si direbbe un progetto in germe per un programma televisivo dedicato a «personaggi⁴³» femminili importanti in ambiti diversi. Purtroppo, non ci sono indicazioni nel lascito che suggeriscano concretamente a cosa fosse destinato.

Sul piano linguistico, il testo fornisce un'importante testimonianza di un'ulteriore evoluzione del rapporto di Ceresa con l'inglese, che negli anni Settanta è maturato al punto da permetterle di tradurre senza difficoltà evidenti un testo giornalistico ricco di espressioni idiomatiche, ma anche dell'importanza di questa lingua nell'approfondimento del pensiero femminista che Ceresa, in

⁴² ALICE CERESA, *Da «Sisterhood is Powerful»*, traduzione e annotazioni, s.d., p. 8 (ASL-A-6-c).

⁴³ *Ibidem*.

questi anni, non solo fa proprio, ma si propone anche di diffondere, come dimostra l'esistenza stessa di questa traduzione. E a questo proposito la natura del suo lavoro è particolarmente rivelatrice.

Se la sua traduzione risulta generalmente aderente all'originale, comparando il testo in inglese alla sua versione risultano evidenti i diversi tagli (anche di interi paragrafi) che Ceresa effettua lungo tutto il testo, riducendolo considerevolmente, come suggerisce d'altronde bene il titolo della versione italiana (*Da «Sisterhood is Powerful»*). Osservando questi adattamenti appare chiaro che l'obiettivo è quello di eliminare dall'articolo della Brownmiller le parti più personali e quelle più specificamente radicate nel contesto americano. Ceresa, per esempio, non traduce l'incipit, in cui l'autrice racconta degli incontri di autocoscienza femminista che si tenevano a casa sua (o a casa di uno degli altri membri del gruppo) ogni sabato sera. Vengono soppresse anche diverse indicazioni relative ai percorsi personali delle donne alle quali l'autrice cede la parola, poco evocative per un lettore italofono. Si tratta di modifiche che tendono a desoggettivizzare il testo e a radicare il più possibile il discorso dal terreno socioculturale americano nel quale si situa. L'obiettivo sembra essere quello di presentare a chi legge, tramite il testo della Brownmiller, una panoramica della situazione del femminismo americano di quel momento e delle sue importanti sfide ideologiche, ma in modo da rendere il resoconto il meno soggettivo e il più vicino possibile a un lettore italofono.

Dalla lettura comparata dei due testi emergono anche altri tipi di tagli che riguardano elementi fondamentali nell'ambito delle lotte femministe dell'epoca. Se da una parte Ceresa conserva parti del testo che espongono questioni molto delicate, come quelle sull'aborto, dall'altra taglia interi paragrafi dedicati alla sessualità femminile – in particolare le citazioni controverse di Anne Koedt tratte dal libretto *Notes From The First Year* pubblicato dal «New York Radical Women» nel 1968 e dedicate al «Mito dell'orgasmo

vaginale⁴⁴», e alla questione altrettanto delicata del *man-hating* – benché essa facesse sin dagli inizi parte delle sue riflessioni sulla condizione della donna. Questi tagli, come quelli che riguardano le rivendicazioni legate alla condizione di moglie e di madre in rapporto a quella di marito e di padre, suggeriscono che per la traduttrice il pubblico italofono (italiano o svizzero) non è ancora pronto ad addentrarsi in queste problematiche, come poi confermano le reazioni suscitate dalla sua intervista sul femminismo andata in onda nel novembre 1970 sulla televisione svizzera⁴⁵, la cui traccia è stata pubblicata da Barbara Fittipaldi in occasione del decennale della scomparsa di Ceresa⁴⁶.

Anche la conclusione del testo è, in questo senso, significativa per le divergenze che comporta rispetto all'originale. L'articolo della Brownmiller termina osservando l'emergenza di alcuni gruppi maschili di risveglio delle coscienze e riportando un'altra citazione della Koedt che commenta, questa volta in termini salvifici: «*I don't know, but I think there's a part of men that really wants a human relationship, and that's going to be the saving grace for all of us*». Ceresa invece si ferma un po' prima, eliminando quest'ultima parte che spinge (troppo) oltre una battaglia appena esplosa. La sua versione si conclude così su queste parole:

⁴⁴ Il libretto, *Notes From The First Year*, è disponibile online sul sito della biblioteca della Duke University: <https://repository.duke.edu/dc/wlmpc/wlmmso1037> (ultima consultazione: 06/08/2024).

⁴⁵ Uno degli articoli polemici pubblicati dopo l'intervista, sottolinea ad esempio che le posizioni femministe di Ceresa generano nel pubblico (anche quello femminile) una «curiosa sensazione di disagio, di dubbio, quasi di disappunto» dovuta in particolare alla sua concezione del ruolo della donna e a un femminismo troppo astratto e totalizzante «in cui la donna dovrebbe annientarsi, come essere umano con un fisico, una mentalità e funzioni che sono quelli che sono». LUCIANA CAGLIO, *I malintesi del femminismo*, in «Azione», 19/11/1970, (ASL-D-I-d/3). Si veda anche: ALICE CERESA, *Che cos'è una femminista*, in *Alice Ceresa. In occasione del decennale della scomparsa di Alice Ceresa 2001-2011*, a cura di Barbara Fittipaldi, Roma, Rignano Flaminio, 2011, pp. 19-29.

⁴⁶ ALICE CERESA, *Che cos'è una femminista*, cit., pp. 19-29.

Il movimento per la liberazione della donna ha una storia senza fine perché è appena iniziato. Il suo obbiettivo è quello di rovesciare l'uomo. Le donne come classe non hanno mai asservito nessun gruppo, non hanno mai marciato in guerre di conquista, né preso parte a decisioni di anettere il territorio di un paese vicino o di combattere per mercati stranieri. Questi sono atti dell'uomo. Noi non vogliamo né opprimere, né essere oppresse⁴⁷.

Globalmente, le modifiche strutturali operate dalla traduttrice, dall'inizio alla fine del testo, suggeriscono la messa in atto di una strategia traduttiva subordinata a esigenze d'ordine ideologico. Ceresa pare infatti adattare l'articolo perché renda sempre conto dello sviluppo delle lotte femministe negli Stati Uniti, ma in contesti culturali altri, come quello svizzero o italiano, in cui i movimenti femministi non sono ancora altrettanto sviluppati. Così facendo, la portata ideologica del testo originale risulta sfumata in più punti, ma proprio per questo anche più digeribile e dunque assimilabile per un pubblico italofono. Ed è proprio in questo che si può riconoscere una forma di attivismo femminista alla base delle scelte traduttive di Ceresa⁴⁸, il cui testo, a differenza di quello in inglese, non lancia alla fine un appello agli uomini, ma pare rivolgersi piuttosto alle potenziali lettrici, che sono invitate a prendere coscienza della loro condizione e, tramite l'uso del «noi», a riconoscersi in una lotta ancora ai suoi albori. Una conclusione, questa, che assomiglia a quella della voce «Sessi (Guerra dei)» del *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, voce che sostituisce

⁴⁷ ALICE CERESA, *Da «Sisterhood is Powerful»*, cit., p. 8.

⁴⁸ La traduzione di Ceresa risponde infatti ai criteri esposti in *The Routledge Handbook of Translation and Activism* per definire «attivista» una traduzione. Per i curatori del volume, Rebecca Ruth Gould e Kayvan Tahmasebian, è da considerarsi tale ogni traduzione che invita i lettori all'azione, anche a costo di riconfigurare il testo. Si veda in merito il sottocapitolo *What makes a translation activist?* dell'introduzione di: *The Routledge Handbook of Translation and Activism*, a cura di Rebecca Ruth Gould e Kayvan Tahmasebian, New York, Routledge, 2020, pp. 3-4.

quella sul femminismo, e alla fine della quale si legge: «Il femminismo è l'unica guerra dei sessi dichiarata dalle donne⁴⁹».

Conclusioni e aperture

Nelle pagine preparatorie per la sua intervista televisiva sul femminismo, Ceresa annota che «[i]n ogni donna sonnecchia una femminista – spesso repressa, spesso fatta zittire, spesso male informata⁵⁰». Poche parole, ma chiare, che permettono di pensare il suo grande lavoro di documentazione sul femminismo come un percorso di risveglio da questo torpore indotto. Lo stesso si può dire della sua traduzione, la cui natura porta a pensare che fosse anch'essa destinata a informare e a provocare quantomeno una presa di coscienza nel suo pubblico. Una lettera, purtroppo non datata, che Ceresa indirizza al *Women's Liberation Movement* di New York, conferma quest'idea. Ceresa, dopo essersi presentata come scrittrice e membro del gruppo delle femministe indipendenti di Elvira Banotti, scrive che conosce i loro libri, in particolare quelli di Betty Friedan e Kate Millet, e constata: «Ma molto altro qui non sappiamo». E proprio per questo aggiunge di voler proporre ai suoi editori una «collana di brevi scritti teorici dei vari movimenti femminili nel mondo o di loro singoli esponenti⁵¹», progetto coerente con quello della traduzione del testo della Brownmiller, che forse ne rappresenta un primo passo.

Molto resta ancora da indagare nell'ambito dei rapporti di Ceresa con il mondo anglofono (dalla questione dei modelli e delle influenze letterarie nella sua opera ai progetti di traduzione man-

⁴⁹ ALICE CERESA, *Piccolo dizionario dell'ineguaglianza femminile*, a cura di Tatiana Crivelli, nuova ed. ampliata, Milano, nottetempo, 2020, p. 91.

⁵⁰ ALICE CERESA, *Che cos'è una femminista*, cit., p. 19.

⁵¹ ALICE CERESA, lettera al *Women's liberation movement*, s.d., Corrispondenza (ASL-B-I-WOM). La lettera è accompagnata dalla versione in inglese e da appunti manoscritti.

cati, tra i quali quello proposto da Barbara Fittipaldi⁵² a Maria J. Fitzgerald nei primi anni duemila, fino a uno studio approfondito dell'inglese in seno al suo plurilinguismo). Ma i documenti del suo lascito precedentemente evocati permettono di mettere chiaramente in evidenza gli sviluppi del suo rapporto con l'inglese e il peso che esso acquisisce nel suo percorso creativo e intellettuale. L'insieme di questi elementi, che vanno dalle interferenze linguistiche registrate nei suoi primi progetti di scrittura fino alla traduzione dell'articolo della Brownmiller, suggeriscono infatti che con il tempo l'inglese si sia rivelato per Ceresa una «lingua» d'uso importante, ma anche, per riprendere la sua stessa distinzione, un vero e proprio «linguaggio», di cui ha saputo cogliere tanto le potenzialità creative quanto quelle liberatorie.

Seguendo, nella biblioteca di Ceresa, le tracce delle sue letture anglofone, si incontrano diverse raccolte delle poesie di Emily Brontë, tra le quali l'edizione bilingue curata da Ginevra Bompiani per Einaudi nel 1971. Nel libro ci sono diversi foglietti segnapagina e uno di questi indica una poesia dedicata «All'immaginazione», in cui alla desolazione del mondo esterno si contrappone un universo interiore dove «io, tu e libertà», si legge, «siamo sovrani senza discussione⁵³». Non si tratta di un invito a una fuga dalla realtà, ma a pensare diversamente il mondo. La lingua inglese sembra aver fornito a Ceresa un ulteriore strumento proprio per far questo, strumento che le è servito anche per cercare di passare poi all'azione, traducendo.

Riassunto Il presente studio, basato su materiali d'archivio conservati nel Lascito Alice Ceresa dell'Archivio Svizzero di Letteratura (Berna), esplora il rapporto di Alice Ceresa con la lingua inglese e l'universo anglofono. Dopo un'introduzione che ricorda le varie sfaccettature

⁵² La proposta, volta a promuovere la diffusione dell'opera di Ceresa nei paesi anglofoni, non stupisce viste le origini americane di Barbara Fittipaldi (nata a New York).

⁵³ EMILY BRONTË, *Poesie*, tr. Ginevra Bompiani, Torino, Einaudi, 1971, p. 85.

del suo plurilinguismo e i fondamenti delle sue ricerche tra lingue e linguaggi diversi, la prima parte di questa ricerca è focalizzata sulla presenza dell'inglese nel suo lascito, in particolare nella sua biblioteca letteraria, e sull'emergenza di questa lingua nei suoi progetti di scrittura. La seconda parte del contributo è dedicata alle sue letture in inglese di opere femministe, altra sezione importante della biblioteca di Ceresa. Mentre l'ultima è dedicata a un'analisi della traduzione (attivista) in italiano dell'articolo «*Sisterhood is Powerful*» di Susan Brownmiller, anche questa conservata nel suo Lascito. Ne risulta un percorso che permette di mettere in evidenza l'importanza che questa lingua, spesso trascurata, acquisisce con il tempo nel pensiero e nell'opera di questa scrittrice e traduttrice, rimasta nella storia letteraria anche come femminista.

Parole chiave Alice Ceresa, plurilinguismo, lingua inglese, letterature anglofone, femminismo, traduzione attivista

Abstract This study, based on archival materials preserved in the Alice Ceresa fond at the Swiss Literary Archives (Bern), explores Alice Ceresa's relationship with the English language and the Anglophone world. After an introduction recalling the various facets of her multilingualism and the foundations of her research among different languages, the first part of this study focuses on the presence of English in her archival fond, particularly in her literary library, and the emergence of this language in her writing projects. The second part of the paper is dedicated to her readings of feminist works in English, another important section of Ceresa's library. The final part is devoted to an analysis of the Italian (activist) translation of the article «*Sisterhood is Powerful*» by Susan Brownmiller, which is also preserved in her archival fond. This study highlights the increasing importance that this often-overlooked language gained over time in the thought and work of this writer and translator, who is also remembered in literary history as a feminist.

Keywords Alice Ceresa, Multilingualism, English language, Anglophone literatures, Feminism, Activist translation

Eleonora Norcini

Traduzioni illeggibili?

Alice Ceresa in lingua francese

Introduzione: le traduzioni di Alice Ceresa

Il tema delle traduzioni di Alice Ceresa in lingua francese è di grande rilevanza: nel 2023 una ritraduzione di Renato Weber dell'opera *Bambine* è uscita per la casa editrice La Baconnière di Chêne-Bourg (Ginevra)¹ e la prima versione integrale in francese del *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, curata dallo stesso traduttore, è stata pubblicata all'inizio del 2025². D'altronde, tradurre e ritradurre Ceresa non significa soltanto mettere in circolazione i suoi testi, ma anche riaccendere l'interesse e stimolare una nuova valutazione da parte del pubblico in un'epoca diversa da quella in cui l'autrice ha vissuto.

Sebbene resti indiscussa l'importanza della trasposizione delle opere di Ceresa in un'altra lingua, per chiarire il suo ruolo di scrittrice e mediatrice è anche importante accennare all'indagine sulle traduzioni dell'autrice dal francese³. Indagando su questo aspetto del suo lavoro, infatti, ci si confronta con un repertorio parziale

1 ALICE CERESA, *Bambine*, tr. Adrien Pasquali, rivista da Renato Weber, Chêne-Bourg, La Baconnière, 2023.

2 EAD., *Petit dictionnaire de l'inégalité féminine*, tr. Renato Weber, Chêne-Bourg, La Baconnière, 2025.

3 Sappiamo che negli anni Ottanta Ceresa collabora con la fondazione Pro Helvetia a vari progetti di traduzione dal tedesco e dal francese, tra cui la pubblicazione

e mutilato dalle reticenze e dalle omissioni della stessa scrittrice, nonostante diverse presenze d'archivio testimonino ancora tracce di progetti traduttori mai realizzati. Nel diario del 1947, ad esempio, Ceresa stessa fa riferimento alla volontà di tradurre *La vie de Samuel Belet* (1913) di Charles-Ferdinand Ramuz, autore di cui ammira l'opera⁴, e *Souvenirs de jeunesse* di Romain Rolland, da lei però giudicato «pesante e odioso»⁵. Nei diari di Ceresa, si trovano anche un passaggio tradotto e due titoli: *Un ragazzo di provincia a Parigi*, presumibilmente tratto dall'opera di Ramuz, e *Souvenirs de jeunesse* di Rolland⁶. Non disponendo però delle versioni finali, non è sicuro che queste traduzioni siano mai state completate. Per quanto riguarda altri autori francofoni, sappiamo che Ceresa traduce dal tedesco alcuni poemi del celebre poeta e scultore alsaziano Hans Arp (amico di Aline Valangin)⁷, inserendoli nel libretto musicale del concerto *XIII Kammersprechchor* a Zurigo⁸. Oltre a questa collaborazione, nella corrispondenza di Ceresa è emersa la traccia di una proposta avanzata nel 1968 dalla casa editrice italiana Lerici, per la quale la scrittrice chiede consiglio all'amica Valangin. Per illustrare la sua posizione, riportiamo un ampio passaggio della lettera indirizzata alla scrittrice:

in italiano del saggio di JEAN-PIERRE PASTORI, *Danza e Balletto in Svizzera* (1984), uscito nel 1987.

⁴ ALICE CERESA, pagine inedite di diario, 03/10/1947, ASL-A-4-a/2. Cfr. MONIKA SCHÜPBACH, *L'assoluta necessità di scrivere: Alice Ceresa (1923-2001)*, tesi di dottorato, dir. Tatiana Crivelli, Universität Zürich, 2013, p. 71.

⁵ *Ibidem*.

⁶ ALICE CERESA, quaderno (1940-1945 ca), ASL-A-I-b/2-5.

⁷ Hans Arp (1896-1966), legato al dadaismo e all'astrattismo, frequenta i circoli intellettuali in Ticino, ad Ascona e sul Monte Verità. Alcune considerazioni sulla sua amicizia con Aline Valangin sono riportate nella tesi dottorale di FRANCESCA RODESINO, *Alice Ceresa surreale e sperimentale: studio di un'evoluzione letteraria*, tesi di dottorato, dir. Tatiana Crivelli, Universität Zürich, 2024, pp. 33-34.

⁸ Traduzioni di varie poesie di Hans Arp, musicate da Wladimir Vogel e pubblicate nel programma del concerto *XIII Kammersprechchor* di Zurigo, col titolo *l'Arpiade*, febbraio 1961, ASL-A-6-a/1.

Sur la lointaine trace de mes petites traductions pour «l'Arpiade», l'éditeur Lerici me demande, pour sa collection de classiques (une très belle collection, où il y a entre autres Cummings, Pound, Bloch, Yeats) si je veux me charger de traduire Arp et si je sais quelque chose de droits pour l'Italie. J'ai dit que j'aurais demandé de nouvelles à vous, et je me demande si vous voulez bien nous aider? Ici on ne sait pas à qui s'adresser. C'est une des rares sollicitations de travail qui me sont venues par mon éphémère célébrité, qui me semble intéressante et qui «vaille la peine» car vous savez que j'aime Arp et que je trouverais passionnant de «rivalutare» toute une période et un genre (où vos poèmes, d'ailleurs, rentrent aussi) qui ont été saccagés par les contemporains, sans qu'on connaisse assez les originaux. Du moins ici en Italie. Merci infiniment pour une indication, pourque [*sic*] Lerici puisse traiter la chose, si elle est faisable (indépendamment de ma traduction ou pas, qui est une chose secondaire). Je trouve bien que de ce temps on pense à Arp!⁹

Considerando il bilinguismo dell'artista alsaziano, resta incerto se il progetto editoriale di Lerici mirasse a traduzioni delle sue opere dal francese o dal tedesco. Tuttavia, dalle parole di Ceresa emerge chiaramente la consapevolezza delle difficoltà di ricezione nel contesto italiano, verso il quale l'autrice manifesta un atteggiamento critico. La lettera indirizzata a Valangin mette in luce anche la visione di Ceresa sul ruolo della traduzione, spesso da lei definita un'attività «guadagna-pane», ma che qui assume una dignità nuova e funzionale. Per la scrittrice, tradurre Arp rappresenta infatti un'autentica operazione culturale, finalizzata a riaccreditare e rivalutare un autore che, a suo avviso, è stato frainteso, ma che meriterebbe una maggiore attenzione. Nel ruolo di traduttrice, Ceresa si configura – potremmo dire – come una mediatrice tra differenti orizzonti della ricezione letteraria, assumendosi la responsabilità di un testo che percepisce come «saccheggiato¹⁰» da una parte della critica e dei lettori. Leggendo la lettera del 1968, emerge un coinvolgimento personale da parte di Ceresa: possiamo immaginare che l'autrice – che solo un anno prima aveva pub-

9 ALICE CERESA, lettera ad Aline Valangin, dicembre 1968, ASL-B-3-VAL-A.

10 *Ibidem*.

blicato *La figlia prodiga* nella collana sperimentale di Einaudi, affrontando notevoli difficoltà – provi empatia per la vicenda di Arp, sentendosi in qualche modo affine a lui. La sua riflessione su Arp costruisce così un interessante legame tra lettura, traduzione e interpretazione nel suo ruolo di mediatrice editoriale. Il nesso tra leggibilità e traducibilità appare allora particolarmente significativo per rileggere quei testi che dialogano con lo sperimentalismo (sia d'avanguardia che di neoavanguardia), considerando che sia Ceresa sia Arp condividono la capacità di generare una deviazione e una trasformazione delle convenzioni estetiche del proprio tempo attraverso espedienti linguistici e formali¹¹.

Ceresa tra illeggibilità di senso e illeggibilità ideologica

La leggibilità è un concetto complesso che si dispiega/esprime su più livelli: da un lato, riguarda la struttura linguistica e stilistica del testo, ovvero la sintassi, il lessico, la punteggiatura e la chiarezza espositiva; dall'altro, ha una dimensione ermeneutica, poiché implica il modo in cui il lettore può accedere al significato e interpretarlo, influenzato dal contesto culturale, dalle conoscenze pregresse e dalle strategie di lettura. Seguendo l'analisi proposta da Richard Ripoll, è possibile individuare alcune caratteristiche fondanti della leggibilità letteraria, quali il «taglio generico» della storia, la «neutralità del linguaggio», la «presa in carico di un messaggio», la «stabilità narrativa», la «costruzione di un progetto», e l'«accettazione delle norme¹²». Applicando questi criteri alle opere principali di Ceresa, *La figlia prodiga* (1967) e *Bambine* (1990),

¹¹ Cfr. FRANCESCO MUZZIOLI, *Il Gruppo '63*, Roma, Odradek, 2013.

¹² RICHARD RIPOLL, *L'illisible comme projet du sens*, in *L'illisible*, a cura di Liliane Louvel e Catherine Rannoux, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2006, pp. 57-67 e 59-60: «Coupure générique», «neutralité du langage», «prise en charge d'un message», «stabilité narrative», «la construction d'un projet» e «acceptation de la bienséance».

ma anche a *La morte del padre* (1979) e *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile* (postumo), emerge chiaramente come queste mettano in discussione o sovvertano – ciascuna a suo modo – le strategie narrative, intervenendo sull'impaginazione del testo, sulla costruzione dei personaggi e sulla rappresentazione delle norme sociali. Del resto, le stessa Alice Ceresa si confronta con la questione dell'*illeggibile*: emblematico è il caso della sua corrispondenza nei primi anni Sessanta, quando, alla ricerca di un editore per *La figlia prodiga*, scrive a Simone de Beauvoir confessando la difficoltà di rendere il suo primo romanzo più «*lisibile*¹³». Lo stesso aggettivo è poi usato nel 2009 da Françoise Leclère come titolo di un volume dedicato a Michèle Causse, *Illizible* appunto, in cui le due femministe trattano, tra altro, dell'opera di Alice Ceresa¹⁴. Nel 1976, una lettera a Michèle Causse, riguardante la pubblicazione delle voci del *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, mostra come, per Ceresa, la difficoltà della scrittura corrisponda a un impegno del lettore e a una responsabilità da parte dello scrittore contro la banalizzazione del sapere:

E siccome io scrivo difficile, ebbene, sarà difficile; non mi risulta che le cose (e neanche quelle da capire) siano facili. Se poi non mi vogliono leggere, ne fanno a meno. Di chi devo aver pietà? E in nome di che cosa? Della stupidità? Abbasso la stupidità¹⁵.

Certamente, non tutte le pubblicazioni di Ceresa infrangono la leggibilità allo stesso modo: *Bambine* (1993) e *La morte del padre* (1979), infatti, sono significativamente diversi. Semplificando po-

¹³ «J'aurais voulu vous écrire pour vous dire que “j'avais réussi à rendre belle et ‘lisible’ *La fille prodigue*” ; mais par contre elle est toujours assise muette dans son coin [...]», ALICE CERESA, lettera a Simone De Beauvoir, 1963-1964, Biblioteca Nazionale Francese, Fondo Beauvoir, NAF 28501 (18) – NAF 28501 (16).

¹⁴ FRANÇOISE LECLÈRE, *Illizible ! Clé de lecture des fictions des fictions de Michèle Causse*, Paris, La Maronie, 2009, p. 80.

¹⁵ ALICE CERESA, lettera a Michèle Causse, 08/05/1976, ASL-B-3-CAU/63.

tremmo dire che *la figlia prodiga* è un personaggio irraggiungibile, *la morte del padre* mette in scena la liberazione dalla «coercizione della parentela» e *le bambine* riflettono l'educazione alla femminilità come un'imposizione della famiglia patriarcale. In questi casi non si tratta solo di «illeggibilità di senso», ma soprattutto di «illeggibilità ideologica», dato che i testi citati mettono in discussione sia le norme di costruzione narrativa e sintattica, sia le norme ideologiche della comunità interpretativa di riferimento (quella patriarcale per Ceresa):

D'autre part, l'illisible est souvent lié à un refus idéologique d'accepter des écritures qui, au-delà d'une réalité quotidienne, se présentent comme des pratiques qui remettent en cause les fondements de la société. Pour ce qui concerne les écritures non-conventionnelles, écritures subversives, d'avant-garde, anti-bourgeoises, révolutionnaires..., cet imaginaire s'élabore autour de la notion d'illisible¹⁶.

Tradurre Alice Ceresa

Ricordiamo che la versione francese *La fille prodigue* (*La figlia prodiga*¹⁷) esce per la casa editrice Des femmes nel 1975, otto anni dopo la versione italiana, mentre alcune voci del *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile* (*Âme, Avortement [libéralisation de l']*, *Masculin* e *Mode féminine*) sono accolte da Michèle Causse e Maryvonne Lapouge nel volume *Écrits, voix d'Italie* nel 1977, pubblicato prima

¹⁶ RICHARD RIPOLL, *Avant-dire: l'illisible en construction*, in *Stratégies de l'illisible*, a cura di Richard Ripoll, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005, pp. 7-25, doi: 10.4000/books.pupvd.26884.

¹⁷ Per quanto riguarda Des femmes, la casa editrice si colloca storicamente e ideologicamente nei movimenti sociali e culturali del Sessantotto francese e si lega, in particolare, alla nascita del Movimento di Liberazione delle Donne (MLF) del 1970.

che l'autrice terminasse l'intera opera¹⁸. *Scènes d'intérieur avec fillettes* (*Bambine*), invece, è pubblicato nel 1993 da Zoé, poco tempo dopo l'uscita einaudiana del 1990¹⁹, per mano dello scrittore svizzero Adrien Pasquali.

Si può quindi associare la questione dell'illeggibilità a quella dell'intraducibilità? A questo proposito, Ceresa stessa, in una lettera al critico svizzero Heinz Schaefroth durante la ricerca di un traduttore per il suo secondo romanzo, riconosce le difficoltà legate alla traduzione della sua scrittura («so bene che non sono facile da tradurre, come già si è visto con esperienza²⁰») e sostiene che, a suo parere, sia «meglio non essere tradotti che essere tradotti male²¹». Pur partendo dal presupposto di Jean-René Ladmiral secondo cui «*tout est traduisible [...] rien n'est traduisible*²²», possiamo dunque affermare che i due traduttori francofoni di Ceresa si confrontano in modo simile con la soglia dell'«intraducibilità» dei suoi testi.

Come rendere più traducibile *La* [illeggibile] *Figlia prodiga* di Ceresa? Innanzitutto, l'edizione francese introduce un apparato esegetico inedito e assente nella versione einaudiana²³. Tale pre-

¹⁸ Una nuova edizione della traduzione francese è uscita nel 2023 col titolo *Bambine* per l'editore svizzero La Baconnière, a testimoniare il nuovo interesse per la scrittura da parte del pubblico e/o dagli specialisti di letteratura.

¹⁹ ALICE CERESA, *Bambine*, Torino, Einaudi, 1990.

²⁰ EAD., lettera a Heinz Schaefroth (Collana CH), 27/07/1995, ASL-CB-I-SCHA.

²¹ *Ibidem*.

²² «Tout est traduisible: dans la mesure où tout ce qui a été pensé, ressenti et vécu par un être humain, quelles que soient sa langue, sa culture ou l'époque où il a vécu, pourra être reçu et réexprimé, c'est-à-dire traduit, par un autre être humain dans un tout autre contexte. Rien n'est traduisible : au sens où il y a toujours de la perte, où il n'y a pas de traduction sans reste. Dans cet esprit, l'intraduisible rejoindrait l'ineffable – ce qui est un faux problème», JEAN-RENÉ LADMIRAL, *Intraduisibles*, in *L'Intraduisible: les méandres de la traduction*, a cura di Sabrina Baldo de Brébisson e Stéphanie Genty, Arras Cedex, Artois Presses Université, 2019, p. 38, doi : 10.4000/books.apu.19528.

²³ Cfr. CECILIA BENAGLIA, *Traduzione e storia della letteratura femminista: «La figlia prodiga» di Alice Ceresa nella versione francese di Michèle Causse*, in «ri.trà: Rivista di

fazione autografa (datata 1967) serve precisamente a Ceresa per spiegare la struttura e le intenzioni del suo testo, quasi come una soglia²⁴ che renda visibile e leggibile il testo. L'autrice, d'altra parte, sottolinea la difficoltà e la necessità di uno sforzo da parte del lettore per comprendere il suo romanzo:

J'ai jugé utile de faire précéder ce texte de quelques indications à l'intention du lecteur. Il est évident que l'écriture et, par voie de conséquence, la lecture de ce texte ne sont pas des plus faciles, mais cette difficulté est bel et bien délibérée de ma part. En effet, je ne pense pas que le livre doive servir de délassement ou de divertissement aujourd'hui où délassement et divertissement ont absorbé des formes d'expression plus pertinentes comme le langage des images de cinéma et de télévision²⁵.

Seguendo le descrizioni di Ceresa, la traduttrice avrà dunque il compito di tradurre le intenzioni del testo, evitando «la bella scrittura» e gli «ornamenti» letterari²⁶. Questa scelta è dettata dalla volontà di rispettare il ritmo peculiare della prosa di Ceresa, che sfida la fluidità e la continuità, privilegiando una scrittura labirintica, un andamento frammentato e una lettura non lineare:

La traduttrice a choisi d'être aussi fidèle que possible à la construction de la phrase italienne. Elle met en garde le lecteur contre tout a priori linguistique ou syntactique et l'invite à fournir l'effort de participation délibé-

Traduzione: *Teorie Pratiche Storie*», 1, 2023, pp. 133-146, doi:10.13135/2975-0873/8322.

²⁴ Per la teoria degli elementi paratestuali, cfr. GÉRARD GENETTE, *Seuils*, Parigi, Seuil, 1987.

²⁵ ALICE CERESA, *La fille prodigue*, tr. Michèle Causse, Paris, Des femmes, 1975, p. 7.

²⁶ Ivi, p. 8: «Qu'on ne cherche donc point la belle écriture, partie ornementale de la littérature, dans cette histoire; qu'on ne s'attende pas non plus à un programme de réduction en mots, faits, choses et événements de la réalité telle qu'elle s'exprime sous ses formes tangibles, à savoir les images».

rément requis par l'auteur en entrant dans le labyrinthe à la fois classique et vicieux du raisonnement²⁷.

Nella sua attività di traduttrice, Causse considera la traduzione una disciplina “ancillare” rispetto alla scrittura, riconoscendo che il ruolo traspositivo è, per lei, subordinato a quello creativo, come spiega in un'intervista:

Écrivain et traductrice, je suis obligée de garder la position de subalternité de la traductrice. Traductrice, j'ai honte de traduire; auteure, je suis fière d'écrire. Même en traduisant « bien », une traductrice ne fait pas un travail équivalent au mien. [...] Traductrice, je suis « au service » et je serai toujours inférieure à la tâche. Alors que parfois, comme écrivain, je pense que je suis à la hauteur de la tâche. Jamais comme traductrice [...] quand tu es déjà dans une tâche inférieure²⁸.

Tale pensiero giustifica anche la posizione di Causse rispetto al testo di Ceresa: nell'epigrafe de *La fille prodigue*, la traduttrice anticipa il suo approccio alla traduzione, che secondo la teoria di J.-R. Ladmiral potremmo definire *sourcier*²⁹, cioè un approccio che ha l'obiettivo di preservare la forma del testo originale.

Confrontando le due versioni editate possiamo generalmente confermare la fedeltà della traduzione, anche se una serie di modifiche mira a semplificare e rendere la sintassi più leggibile e comprensibile, con il risultato di attenuare la portata sperimentale dello stile ceresiano. In generale, possiamo trovare alcuni esempi di questa riduzione a livello sintattico, semantico e narrativo: Causse rispetta l'espedito dell'impaginazione “versifi-

²⁷ ALICE CERESA, *La fille prodigue*, tr. Michèle Causse, cit., p. 1.

²⁸ FRANÇOISE ARMENGAUD, *Entretien avec Michèle Causse*, dans *La Parole métèque*, Montréal, 1991, p. 2.

²⁹ Cfr. JEAN-RÉNÉ LADMIRAL, *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Parigi, Les Belles Lettres, 2014.

cata” voluta da Ceresa, ma meno frequentemente, quasi a voler neutralizzare e rendere la narrazione più stabile (secondo le categorie di Ripoll) e conferendo al testo un effetto visivo comunque più normalizzato. Talvolta, inoltre, Causse interviene per rendere la sintassi più fluida e convenzionale, anche a scapito dell’effetto estraniante della prosa ceresiana, distinta secondo Maria Corti da un «periodare sostanzialmente prolettico con verbo in fondo, disposizione simmetrica delle proposizioni, *rapportatio*, *amplificatio*, predominio dell’inversione [...]; *repetitio* [...]»³⁰. Vediamo alcuni esempi di confronto tra *La figlia prodiga* e *La fille prodigue*, in cui Causse tende ad aggiungere sintagmi esplicativi, o a cancellare le parole grammaticali che non apportano un significato (avverbi, congiunzioni o deittici), come nella frase «ma che sono a loro volta le storie che fanno i personaggi»³¹ che in francese diventa «*mais que les histoires à leur tour font les personnages*»³², senza ripetizione del *que* subordinante, oppure la traduzione «*n’avoir pas encore commencé*»³³, che riduce la tipica sovrabbondanza avverbale di Ceresa («abbia ancora ed effettivamente a cominciare»³⁴). Inoltre, lo stile dell’autrice tende a invertire l’ordine dei determinanti e i determinati in italiano, mentre Causse ripristina spesso la versione naturale in francese («per precise esigenze»³⁵ diventa «*pour satisfaire à des exigences précises*»³⁶). Altrove, Causse sceglie di posporre i complementi diretti anticipati da Ceresa, al fine di rendere più facile la comprensione immediata della frase: ad esempio, il suo «*nous bornerons-nous à définir comme fortuit cet élément, quelle qu’en*

³⁰ MARIA CORTI, *Alice Ceresa. La figlia prodiga*, in «Strumenti critici», I, 3, 1967, p. 330.

³¹ ALICE CERESA, *La figlia prodiga*, cit., p. 10.

³² EAD., *La fille prodigue*, cit., p. 18.

³³ Ivi, p. 23.

³⁴ ALICE CERESA, *La figlia prodiga*, cit., p. 14.

³⁵ Ivi, p. 113.

³⁶ ALICE CERESA, *La fille prodigue*, cit., p. 126.

*soit la portée étique ou morale*³⁷» traduce «per cui ci limiteremo a dire che quest'altro elemento si dovrebbe, visto di che si tratta, definire semplicemente come casuale, quale che ne sia la portata fisica o morale³⁸». Alle volte la trasformazione della frase è più libera, come in «ci rendiamo conto che difficile doveva essere, a buoni e a cattivi genitori, non rendersene conto [...]»³⁹, che diventa «*nous constatons qu'il devait être difficile, indépendamment de l'attention des parents, de les ignorer*»⁴⁰. In questo caso, la traduzione modifica la connotazione morale attribuita ai genitori (buoni o cattivi), riconducendo il riconoscimento della prodigalità all'attenzione rivolta ai figli.

Il repertorio semantico di Ceresa spazia dalla creazione di neologismi all'utilizzo di lessico del diritto. La traduttrice spesso conserva la ricchezza semantica, mentre a volte sacrifica alcune connotazioni interessanti del testo di partenza: ad esempio nella traduzione di «[...] cercando di agitare le acque con semplici frasi e trasparenti *terribilismi*, | da chi questa storia ha il vantaggio di scrivere»⁴¹ la parola rara «*terribilismi*» è tradotta in francese con la metafora teatrale «*dramatisation*»: «*qui a le privilège d'écrire cette histoire usant pour ce faire | de simples phrases et de dramatisations transparentes*»⁴². Così, sostituisce termini desueti come «penetrantemente» con «*profondément*»⁴³ rendendo il discorso più diretto. Allo stesso modo alcune espressioni idiomatiche dell'italiano vanno perse, come «calcare la mano»⁴⁴, tradotto con «*insister*»⁴⁵.

³⁷ Ivi, p. 28.

³⁸ ALICE CERESA, *La figlia prodiga*, cit., p. 19.

³⁹ Ivi, p. 54.

⁴⁰ ALICE CERESA, *La fille prodigue*, cit., p. 64.

⁴¹ EAD., *La figlia prodiga*, cit., p. 112.

⁴² EAD., *La fille prodigue*, cit., p. 124.

⁴³ Ivi, p. 79.

⁴⁴ EAD., *La figlia prodiga*, cit., p. 113.

⁴⁵ EAD., *La fille prodigue*, cit., p. 126.

Anche le figure retoriche subiscono, naturalmente, delle trasformazioni o delle riduzioni: ad esempio, il chiasmo «non simula dunque chi vuole, né chi vuole dissimula⁴⁶» diventa un parallelismo sintattico: «*ne simule donc pas qui veut, ne dissimule pas non plus qui veut*⁴⁷». Allo stesso modo, Causse trasforma interrogazioni libere e familiari (ad esempio «e come che cosa mai?»⁴⁸) in una formulazione più concisa («*et comment cela?*»⁴⁹).

Inoltre, alcune scelte traduttive di Causse intervengono sulla sfumatura politica o morale del lessico: ad esempio, la parola «malcostume⁵⁰» – che suggerisce un comportamento immorale o corrotto a livello sociale – è tradotta in francese con «*mauvaise habitude*⁵¹», un'espressione che attenua il significato più forte a favore di un termine più neutro e meno pregnante. Questa scelta riflette il tentativo di rendere il testo più accessibile, ma allo stesso tempo comporta una perdita del carico semantico e critico che l'originale aveva. Altri adattamenti invece confermano una tendenza ambivalente: «irrazionalità inerente di prepotenza⁵²» viene reso con «*l'irrationalité tyrannique*⁵³», che ha una connotazione molto più precisa, mentre nella frase «vale a dire di altri intendimenti e in qualche modo quindi di altra pasta e razza⁵⁴» Causse sacrifica la dittologia finale: «*c'est-à-dire habitée par d'autres desseins et pétrie en quelque sorte d'autre pâte*⁵⁵». Possiamo infatti immaginare che la parola «razza» non fosse più accettabile. La stessa dinamica si verifica anche con altre scelte formali, come nel caso della paro-

⁴⁶ EAD., *La figlia prodiga*, cit., p. 115.

⁴⁷ EAD., *La fille prodigue*, cit., p. 127.

⁴⁸ EAD., *La figlia prodiga*, cit., p. 70.

⁴⁹ EAD., *La fille prodigue*, cit., p. 79.

⁵⁰ EAD., *La figlia prodiga*, cit., p. 34.

⁵¹ EAD., *La fille prodigue*, cit., p. 43.

⁵² EAD., *La figlia prodiga*, cit., p. 53.

⁵³ EAD., *La fille prodigue*, cit., p. 62.

⁵⁴ EAD., *La figlia prodiga*, cit., p. 53.

⁵⁵ EAD., *La fille prodigue*, cit., p. 62.

la «scandalo⁵⁶», tradotta come «*indignation*⁵⁷» nella *Fille prodigue*: sebbene entrambe le parole abbiano una connessione semantica, «*indignation*» manca della forza dirompente e sociale di «scandalo», ma si avvicina maggiormente alla sensibilità politica del contesto francese.

Tradurre l'estraneità

Per Adrien Pasquali, scrittore romando di origine italiana, l'incontro con il romanzo *Bambine* di Ceresa rappresenta la presa di coscienza del ruolo della traduzione non solo come ponte tra due lingue, ma anche come strumento di mediazione tra le sponde di una frattura identitaria: «[Je] *substitue au gouffre de l'aliénation le pari [...] de l'altérité [...]: traduire c'était donc œuvrer en français à quelque chose d'original sans origine [...]. Dans ma traduction, cette origine-là devenait aussi mienne*⁵⁸». Nel passaggio stesso dalla lettura alla scrittura, Pasquali sente il richiamo a una familiarità linguistica: «*j'ai lu le roman d'Alice Ceresa en italien et ma lecture s'est spontanément muée en un geste mental de traduction en français; j'ai ensuite écrit (traduit en mots) cette traduction [...]*⁵⁹». La sua traduzione diventa una forma di ricerca e di riappropriazione delle radici linguistiche e culturali. L'intraducibilità di Ceresa è quindi per Adrien Pasquali l'occasione di tradurre la propria estraneità all'italiano attraverso il linguaggio letterario.

Dalle lettere di Pasquali a Ceresa emerge che il traduttore ha cercato di seguire un approccio *sourcier*, mantenendo il più

⁵⁶ EAD., *La figlia prodiga*, cit., p. 84.

⁵⁷ EAD., *La fille prodigue*, cit., p. 95.

⁵⁸ «[Io] sostituisco al baratro dell'alienazione il pari [...] dell'alterità [...]: tradurre significava dunque operare in francese a qualcosa di originale senza origine [...]. Nella mia traduzione, quella origine diventava anche mia», ADRIEN PASQUALI, *Portrait de l'artiste en jeune tisserin*, Carouge, Zoé, 1989, p. 61.

⁵⁹ Ivi, p. 48.

possibile la sintassi e la punteggiatura del testo originale di Ceresa: «per quanto riguarda la traduzione vera e propria, sono felice di conoscere il suo parere. La sintassi e la punteggiatura particolari sono state rispettate il più possibile⁶⁰». Tuttavia, secondo Mathilde Vischer, questo approccio porta alla creazione di una traduzione che risulta italianizzante, rendendo la lettura in francese meno fluida a causa delle «strutture grammaticali calcate sull'italiano⁶¹» e delle costruzioni che «suonano in modo insolito in francese⁶²». Vischer fa notare l'inversione del modello logico francese, come nel caso di «*dans un intérieur respirent et se meuvent les éléments d'une petite famille*⁶³», che mima l'italiano «in un interno respirano e si muovono i componenti di una piccola famiglia⁶⁴».

Pasquali giustifica poi la necessità di alcune modifiche alla punteggiatura per rendere la frase più chiara e per garantire la fluidità del discorso:

Mi sono permesso, inoltre, di rimaneggiare la traduzione in qualche dettaglio (punteggiatura; uso moderato in francese della coordinazione «et»), cercando anche di dare maggior rilievo agli incisi metanarrativi senza lasciare franare il “filo della storia” che fa anche da sé. Spero che la lettura del testo francese di Bambine non offra brutte sorprese⁶⁵.

Come afferma lo stesso traduttore, l'uso di una punteggiatura forte mira a rendere il testo più comprensibile, senza però compromettere il fluire dell'originale italiano. Le scelte semantiche e

⁶⁰ ADRIEN PASQUALI, lettera ad Alice Ceresa, 12/02/1991, ASL-B-2-PAS.

⁶¹ MATHILDE VISCHER, *Traduire et écrire entre deux langues*, dans *Adrien Pasquali, chercher sa voix entre les langues*, a cura di Sylviane Dupuis, Carouge, Zoé, 2011, pp. 114-115 (nostra traduzione).

⁶² *Ibidem*.

⁶³ ALICE CERESA, *Scènes d'intérieur avec fillettes*, Carouge, Zoé, 1993, p. 9.

⁶⁴ EAD., *Bambine*, cit., p. 7.

⁶⁵ ADRIEN PASQUALI, lettera ad Alice Ceresa, 19/03/1991, ASL-B-2-PAS.

sintattiche seguono le tecniche narrative di Ceresa: accumulazione di nomi e participi, spesso senza articolo determinativo, che creano una frase asettica, un «tono di dimostrazione scientifica giudiziaria⁶⁶», oltre a un ritmo piuttosto incalzante. È ben evidente l'uso dell'endiadi (ad esempio «dintorni e contorni⁶⁷») spesso arricchite da figure fonetiche (come in «improvvisi e imprevedibili⁶⁸», «imbranate e imbambolate⁶⁹»). Inoltre, alcune scelte lessicali risultano ricercate o appartenenti al registro grottesco (ad esempio «smembrare», «decapitare», «rappresaglia»), evocando quasi una deformazione della realtà. Rispettando anche questi tratti della scrittura di Ceresa, la traduzione di Pasquali si rivela dunque piuttosto conservativa, tanto che la traduttrice Mathilde Vischer vi riconosce un registro «prezioso» che rende «lo stile eccessivamente letterario⁷⁰». Vischer identifica, inoltre, la presenza di «barbarismi», come «persona grata⁷¹», o di italianismi, tra cui *subséquent*, *grandissime*, *automobiles*, *amourachement*, termini molto rari in francese.

In definitiva, il testo francese ha in sé il «*mouvement propre à la langue italienne*⁷²», secondo la strategia che il traduttologo Lawrence Venuti chiama «*foreignisation*⁷³», cioè quella di un testo che genera un effetto di alterità rispetto al sistema linguistico del paese di arrivo, strategia altrimenti definita come l'«*otherness*» trasmessa dal testo tradotto:

66 ID., lettera ad Alice Ceresa, 12/02/1991, ASL-B-2-PAS.

67 ALICE CERESA, *Bambine*, cit., p. 46.

68 Ivi, p. 53.

69 Ivi, p. 79.

70 MATHILDE VISCHER, *Traduire et écrire entre deux langues*, cit., p. 117.

71 Ivi, p. 52.

72 Ivi, p. 83.

73 LAWRENCE VENUTI, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, New York, Routledge, 1995, p. 306.

A translated text should be the site where a different culture emerges, where a reader gets a glimpse of a cultural other, and resistancy, a translation strategy based on an aesthetic of discontinuity, can best preserve that difference, that otherness, by reminding the reader of the gains and losses in the translation process and the unbridgeable gaps between cultures⁷⁴.

Tuttavia, nel testo di Pasquali altre scelte evidenziano un maggiore adattamento della lingua al sistema della lingua di arrivo. Per quanto riguarda le metafore, ad esempio, Pasquali opta per un approccio che evita la trasposizione diretta, preferendo una resa più razionale. Un esempio emblematico è la trasformazione di «si può ora proseguendo sbizzarrirsi con un qualche mezzo di locomozione» nella perifrasi «*poursuivant, on peut donner libre cours à sa fantaisie avec quelque moyen de locomotion*⁷⁵», che elimina la metafora animale e attenua l'effetto fantastico e ambiguo del testo originale. Un processo simile si riscontra nella gestione dei neologismi: «impantalonato⁷⁶» viene tradotto come «*correctement habillé de pantalon*⁷⁷», mentre «inalberando» viene reso con «*tel un arbre*⁷⁸». Anche termini dal forte carattere espressivo come «spentola», «spri-maccia», «smaglia» e «spampanati⁷⁹» subiscono un adattamento, diventando rispettivamente «*elle agite des casseroles*», «*elle secoue des éredredons*», «*elle tricote*» ed «*évasés*⁸⁰». Questo tipo di trasformazione si deve in gran parte alla difficoltà di rendere in francese il prefisso *s*, che in italiano possiede una forte carica sonora e può essere sostituito con allitterazioni.

⁷⁴ Ivi, p. 306.

⁷⁵ ALICE CERESA, *Scènes d'intérieur avec fillettes*, cit., p. 7.

⁷⁶ EAD., *Bambine*, cit., p. 59.

⁷⁷ EAD., *Scènes d'intérieur avec fillettes*, cit., p. 66.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ EAD., *Bambine*, cit., p. 60.

⁸⁰ EAD., *Scènes d'intérieur avec fillettes*, cit., p. 67.

Conclusione

Alice Ceresa, nel suo doppio ruolo di autrice e traduttrice, è essa stessa consapevole che la traduzione si configura anche come una necessaria e nobile operazione di rivalutazione di opere che talvolta sono state mal comprese o mal recepite nel loro tempo. Abbiamo dunque analizzato le posizioni dei due traduttori francesi delle sue opere, partendo dal presupposto che i suoi testi abbiano una componente di illeggibilità per il pubblico italiano e dunque di intraducibilità per il contesto linguistico e culturale di arrivo: *«le terme [illisibilité] peut prêter à confusion. D'une part, il signifie qu'on ne peut pas lire – définition objective d'une incapacité à déterminer – ; d'autre part, il évoque ce dont on ne supporte pas la lecture. Cette dernière définition de l'illisible est, évidemment, d'ordre idéologique»⁸¹*.

La traduzione di Michèle Causse de *La figlia prodiga* sembra privilegiare una maggiore leggibilità della scrittura di Ceresa, come emerge non solo dagli adattamenti linguistici, ma anche dalla struttura dell'opera. Una conferma di questa intenzione si trova anche nella corrispondenza con la traduttrice, dove Ceresa scrive: «tu mi vorresti (o meglio, vorresti la mia “letteratura”) più concreta, diretta, semplificata; ma francamente è quello che vorrei anch'io e che sto tentando con il dizionario⁸²». Dopo la scomparsa di Ceresa, in un'intervista, Causse riconoscerà di aver trovato la sua scrittura eccessivamente complessa per il pubblico italiano e di aver tentato, senza successo, di persuaderla a rendere il suo stile più fluido⁸³:

⁸¹ RICHARD RIPOLL, *L'illisible comme projet du sens*, in *L'illisible*, cit.

⁸² ALICE CERESA, lettera a Michèle Causse, 20/05/1976, ASL-B-3-CAU/71.

⁸³ «Écrit en allemand, ce livre aurait fait d'elle une pionnière immédiatement reconnue. En italien, je savais qu'elle allait au-devant de terribles difficultés de compréhension», FRANÇOISE LECLÈRE, *Illisible! Clé de lecture des fictions des fictions de Michèle Causse*, cit., p. 61.

Et, à mon avis, son livre est resté «lettre morte» pendant longtemps. Il a pourtant un présent et surtout un futur mais, dans les années 60, lors de son élaboration, il apparaissait comme un ovni. Alice l'a beaucoup travaillé avant de le publier. J'ai eu ma modeste part dans cette publication en suggérant à Alice d'aérer ses pages trop denses⁸⁴.

Nel caso di *Scènes d'intérieur avec fillettes*, invece, la traduzione riflette il desiderio del traduttore di ricomporre la propria frattura linguistica. Il testo mantiene quindi un senso di alterità, che non si manifesta solo nel rapporto tra traduttore e opera, ma anche nella tensione tra la lingua d'origine e quella di adozione:

Je crois avoir toujours dû *traduire*. Non seulement, lorsque enfant, mes parents ne comprenant pas ceci ou cela, traduire *de l'italien en français*, ou *du français en italien*. Mais encore *du français en français*, quand il me fallait déchiffrer des expressions paternelles [...]. Dans ce cas, traduire *de français en français* était un processus combinatoire d'approximations, de tâtonnements, qui me contraignait [...] à décliner et réviser mon savoir linguistique français [...]⁸⁵.

In definitiva, le opere di Ceresa restano necessariamente difficili, sia da leggere che da tradurre, poiché, prendendo in prestito le parole di Causse, «comme tout écrivain sérieux, elle ne s'est jamais souciée de son lectorat, seulement de son écriture⁸⁶».

⁸⁴ Ivi, p. 59.

⁸⁵ «Credo di aver sempre dovuto tradurre. Non solo, quando ero bambino, tradurre dall'italiano al francese, o dal francese all'italiano, poiché i miei genitori non capivano questo o quello. Ma anche dal francese al francese, quando dovevo decifrare le espressioni paterne [...]. In questo caso, tradurre dal francese al francese era un processo combinatorio di approssimazioni, di tentativi, che mi costringeva [...] a declinare e rivedere la mia conoscenza linguistica del francese», ADRIEN PASQUALI, *Un devenir dans la langue, L'écrivain et son traducteur: en Suisse et en Europe*, Carouge, Zoé, 1998, p. 49.

⁸⁶ FRANÇOISE LECLÈRE, *Illisible ! Clé de lecture des fictions des fictions de Michèle Causse*, cit., p. 59.

Riassunto L'articolo analizza il rapporto tra Alice Ceresa e la traduzione, focalizzandosi sia sul suo lavoro di traduttrice sia sulla trasposizione delle sue opere in francese. Attraverso lo studio delle versioni francesi di *La figlia prodiga* (*La fille prodigue*, Michèle Causse) e *Bambine* (*Scènes d'intérieur avec fillettes*, Adrien Pasquali), il saggio riflette sui concetti di illeggibilità e intraducibilità legati allo stile sperimentale di Ceresa. Le scelte formali dell'autrice pongono sfide traduttive significative, tra fedeltà linguistica e adattamento leggibile. Il lavoro di Causse e Pasquali viene analizzato alla luce delle strategie di traduzione, rivelando, da un lato, un tentativo di rendere il testo più accessibile, dall'altro, una volontà di preservarne l'alterità linguistica e culturale. Il saggio propone infine una riflessione sulla traduzione come operazione culturale capace di rinnovare la ricezione delle opere di Ceresa in nuovi contesti linguistici e temporali.

Parole chiave Traduzione, ricezione, Alice Ceresa, Francia, francese

Abstract This article explores the relationship between Alice Ceresa and translation, focusing both on her own work as a translator from French and on the French translations of her writings. Through a close examination of the French versions of *La figlia prodiga* (*La fille prodigue*, translated by Michèle Causse) and *Bambine* (*Scènes d'intérieur avec fillettes*, translated by Adrien Pasquali), the study investigates the notions of unreadability and untranslatability that arise from Ceresa's experimental style, between linguistic fidelity and accessibility for readers. These issues are examined through the lens translation strategies, revealing two contrasting approaches. Moreover, the article considers translation as a cultural and political act, with the potential to renew the reception of Ceresa's work across different linguistic and historical contexts.

Keywords Translation, Reception, Alice Ceresa, France, French

Velia Ferracini

Bambine:

écrire pour déconstruire, traduire pour élargir

Traduire n'est pas œuvre aisée et oscille entre reproduction et re-création innovante¹. Il s'agit d'une opération d'autant plus périlleuse lorsque le texte source se joue de la langue. Dans *Bambine*, paru aux éditions Einaudi en 1990, Alice Ceresa projette le sens même du texte dans sa forme, injectant le contenu de sa révolte contre le modèle patriarcal de la famille au cœur de son style. Ce livre, traduit en français par Adrien Pasquali et en allemand par Maja Pflug avec le soutien de la Collection CH², propose donc une manière inédite de véhiculer un message.

Dans cet article, nous nous interrogerons, à partir de la version source et de sa traduction française, sur la façon dont sont reproduits les mécanismes formels mis en place par Ceresa, méca-

1 Il s'agit, comme Carmen-Ecaterina Astirbei le décrit, de procéder soit à une re-création, soit à une transposition, «c'est-à-dire le fait de produire dans la langue cible un effet comparable à l'effet produit par le texte original mais avec d'autres moyens». CARMEN-ECATERINA ASTIRBEI, *Pour une poétique du traduire. Techniques de traduction de la métaphore dans le texte en vers*, in «Translationes», 2, 2010, pp. 67-75: 67.

2 ALICE CERESA, *Scènes d'intérieur avec fillettes*, tr. Adrien Pasquali, Carouge, Zoé, 1993; *Bambine. Geschichte einer Kindheit*, tr. Maja Pflug, Berne, eFeF-Verlag, 1997. La Collection CH est une initiative intercantonale de la Fondation CH promouvant chaque année la traduction, dans les langues officielles de la Confédération helvétique (allemand, français, italien et romanche), d'ouvrages écrits par des auteurs et autrices suisses.

nismes visant à déconstruire de l'intérieur l'objet de la réflexion, la famille nucléaire. En effet, l'autrice propose le démantèlement de cet archétype par un choix stylistique en filigrane: l'usage littéraire d'un langage scientifique qui se mélange à la pratique de l'essai. Ce double procédé se désintègre lui-même avec l'apparition d'un second dispositif, l'ironie, qui vient déconstruire la langue instaurée et provoquer une remise en question du modèle familial. Par le biais de cette construction, l'autrice déjoue les codes du genre romanesque et propose un décroisement des discours qui permet, par métonymie, un décroisement du foyer domestique traditionnel.

Cet article sera construit en deux temps. La première partie cherchera à étudier ces mécanismes dans la version source afin de percevoir comment leur mise en œuvre questionne l'imbriication du style et du contenu sémantique et, par cette union, déconstruit le modèle familial conventionnel. Puis un second temps sera consacré à l'étude de la transposition en français, par Adrien Pasquali, de ces éléments stylistiques essentiels à la construction du sens.

Stylistique céresienne: d'une langue scientifique et essayiste à l'épreuve de l'ironie

Dans *Bambine*, Alice Ceresa construit un ton qui se situe au croisement du langage scientifique et de l'essai³. Avant d'entrer dans notre réflexion, il s'agit donc tout d'abord de distinguer ces deux notions, qui entrent en frottement dans le texte de Ceresa.

Bien que des formes proches de l'essai existent depuis l'Antiquité (gloses, discours, maximes, etc.), sa naissance n'est datée qu'au

³ Au sujet de cette dimension essayiste, l'on peut noter qu'Alice Ceresa possédait dans sa bibliothèque *Les Essais* de Montaigne. Voir: <https://ead.nb.admin.ch/html/ceresa.html>.

xvi^e siècle et liée aux écrits de Montaigne⁴. Toutefois, même si l'on établit que c'est à partir de là que le genre commence véritablement à exister, l'essai résiste à l'établissement d'une définition précise, notamment car il se situe dans la tension opposant littérature et philosophie⁵, mais également parce que ses caractéristiques ont varié dans l'espace et le temps⁶. Un élément revient pourtant dans les nombreuses définitions, l'acte dynamique de dissection de la pensée:

L'essai [...] est une pensée livrée telle qu'elle, donnant à voir toute la réflexion, tout le raisonnement et tout l'esprit de son auteur. Le genre engage intellectuellement son auteur et donne à voir sa capacité de raisonnement. [...] L'essai revendique par son seul nom un inachèvement, une part d'incertitude: il est une tentative de produire une réflexion. Il est donc particulièrement difficile d'en isoler des critères définitoires. [...] Parce qu'il est une tentative de produire de la pensée, l'essai formule un discours critique en mouvement: sa réflexion progresse, varie⁷.

4 Au sujet de cette naissance du genre, Diana Castilleja dit: «L'essai est un genre modernier qui naît au XVI^e siècle, lorsque Michel Eyquem de Montaigne nomme ses écrits *Essais*. [...] Bien que la forme de ce genre ne fût absolument pas neuve [...], le mérite de Montaigne réside dans le fait de donner nom et corps à un genre dont les caractéristiques se trouvaient déjà implicites dans d'autres types de texte. [...] Les dialogues, la glose, les discours, les lettres, les livres de maximes et les confessions, entre autres, en sont l'illustration. [...] Dans un «siècle dégoûté» (Montaigne), les *Essais* apparaissent comme une réponse de l'homme «renaissant» face à une antiquité classique et obsolète: il fallait «faire un nouvel inventaire» et s'orienter vers de nouvelles formes de la pensée.». DIANA CASTILLEJA, *L'essai: perspectives théoriques et l'exemple hispano-américain*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 15-17.

5 Cf. LANE KAUFFMANN, *La voie diagonale de l'essai: Une méthode sans méthode*, in «Diogène», 143, 1988, pp. 68-93.

6 En effet, le terme «essai» est créé en France par Montaigne, puis il passe en Angleterre, qui le modifie considérablement, avant de revenir en France. Pour l'histoire de la partie française, voir: MARIELLE MACÉ, *Le temps de l'essai, Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, 2006.

7 JULIE CHAMPONNIER, PAULY GEOFFREY, *Les genres littéraires*, Paris, Éditions Ellipses, 2021, p. 228.

Le genre de l'essai trouve [...] une identité qui tient à la fois [...] à une pratique intellectuelle (un geste, une directionnalité), à une certaine réalité mentale (la forme concrète, la forme sensible que prend dans un essai une opération de l'esprit et les objets qu'elle fait naître), à un rythme ou un phrasé propres à toute individualité pensante⁸.

Dans cette optique, la première notion, que l'on nommera «essai» ou «ton essayiste», viendra faire référence à cette dimension argumentative et discursive de la langue cérésienne, qui cherche à démêler, à unir et à explorer les idées pour les invoquer «dans le mouvement de la généralisation, du mouvement vers le général d'idées qui doivent porter un peu plus qu'elles-mêmes, un peu plus que ce qu'elles sont⁹». Cette dynamique de dissection de la pensée doit cependant être distinguée d'un second aspect nommé «ton scientifique», qui correspond à l'effet de scientificité que Ceres cherche à injecter dans son style. En effet, la science, au fil de son histoire, a développé des «prétentions à l'objectivité» l'ayant mené à «une séparation entre recherche scientifique et réalités humaines¹⁰». Là où poésie et science étaient initialement mêlées – les traités médicaux ou juridiques ont longtemps été écrits en vers, notamment pour des raisons mnémotechniques¹¹ –, la science affirme ensuite un langage qui lui est propre et qui est défini comme tel:

Le discours scientifique est avant tout un discours «sérieux» [...] Le ludique, qui tient une place importante en littérature comme dans la langue courante, est banni. Le mimétique aussi car le texte scientifique [...] ne vise jamais à imiter son objet à travers sa forme générale et son langage (pas de calligrammes, d'onomatopées, de symbolisme sonore, d'effets de rythmes,

8 MACÉ MARIELLE, *L'essai littéraire, devant le temps*, in «Cahiers de Narratologie», 14, 2008, doi: 10.4000/narratologie.499.

9 *Ibidem*. Cet élément fait également partie des caractéristiques définitoires de l'essai.

10 SANDRINE SORLIN, *Science, Linguistique, Littérature: trois disciplines, deux discours, une culture*, in «e-Rea», VIII, 1, 2010, doi: 10.4000/erea.1323.

11 GILLES MATHIS, *Stylistique et discours scientifique*, in «ASp», 15-18, 1997, pp. 157-183; 158.

etc.). [...] Son langage est rationnel, intellectuel, dénotatif, explicite (pas de non-dit ni d'implicite), univoque (pas de polysémie ni de polyphonie), transparent (bien que le vocabulaire soit souvent opaque pour le profane) [...]. La *fonction poétique*, au sens jakobsonien du terme (attention centrée sur la forme du message et non sur le contenu) n'y joue aucun rôle, car l'objectif de la science est la description du réel et la démonstration de la vérité (objective, exacte, comme les sciences du même nom) tandis que la littérature est fiction, imagination, émotion [...], opacité, transposition et non-transcription du réel, fortement marquée par le souci esthétique¹².

Par ailleurs, il n'y a évidemment pas une unique langue scientifique, mais il existe une multitude de langages qui évoluent en fonction des spécificités de ses domaines (mathématiques, biologie, physique, etc.). Ainsi, l'effet de scientificité que Ceresa modèle vise à emprunter des termes à ces différents champs et cherche à reproduire l'objectivité, le sérieux et le rationnel qu'ils ont en commun.

De fait, la dimension essayiste et le ton scientifiques doivent être entendus comme deux éléments distincts, puisque la première fait écho à un genre littéraire spécifique qui se définit par une exploration écrite de la pensée, alors que le deuxième évoque un style d'écriture relatif aux domaines des sciences. Cette fusion, dans *Bambine*, est d'emblée paradoxale et matérialise un frottement: d'une part, Alice Ceresa fait appel à une langue précise, mimant l'érudition. Pourtant, dans ce même mouvement, elle s'engage dans une écriture abstraite qui fait écho au genre de l'essai. En effet, l'essai, dans son essence même, propose une construction brouillée, car comme le dit Adorno:

[...] l'essai ne rend pas moins mais plutôt plus intense, au contraire, l'influence réciproque de ses concepts dans le processus de l'expérience intellectuelle. Ils ne constituent pas en elle un *continuum* des opérations, la pensée n'avance pas de manière univoque. [...] l'essai la [la pensée] choisit comme

¹² Ivi, pp. 164-165.

modèle, sans se contenter de l'imiter comme une forme réfléchie; il la médiatise par sa propre organisation intellectuelle; sa démarche, pourrait-on dire, est méthodiquement non méthodique¹³.

De cette organisation «méthodiquement non méthodique», Alice Ceresa s'amuse dans *Bambine*, jouant de cet effet de chaos maîtrisé, proposant une langue qui a tendance à perdre son lectorat par des formules abstraites et vides d'images. Ainsi, une tension s'installe entre une volonté de reproduire une langue scientifique, supposée construire une clarté, et une dimension essayiste pour laquelle elle déploie un registre argumentatif qui a tendance à complexifier le propos, le rendant plus opaque. L'union de ces deux aspects produit un effet de chaos contrôlé et ce contraste révèle dès lors l'ambition de Ceresa: se jouer de la généricité, trouver un style susceptible d'exposer les tensions, tant littéraires que sociétales. Dans cette optique, il s'agira de saisir le fonctionnement de ce ton érudit et essayiste et d'étudier les éléments qui contribuent à créer ce phénomène textuel, tout d'abord amené par le choix d'ouvrir le récit par un prologue dans lequel est utilisé un «nous¹⁴», pouvant être interprété de deux manières: soit comme un écho à la langue académique, soit comme une forme de militantisme féministe. En effet, on peut tout d'abord y lire la volonté de l'écrivaine de faire appel à une communauté imaginaire de scientifiques, qu'elle solliciterait pour appuyer sa posture auctoriale; mais on peut également y voir une invitation à l'implication du lectorat qui viendrait alors observer la situation et serait appelé à produire du sens, à s'engager dans le texte et dans la dénonciation proposée. Par ce pacte de lecture ambivalent, Alice Ceresa

¹³ ADORNO THEODOR, *L'essai comme forme* [1954-1958], in *Notes sur la littérature*, tr. Sibylle Müller, Paris, Flammarion, 1984, pp. 5-29: 17.

¹⁴ Comme l'ensemble du prologue est rédigé en «nous», nous nous permettons de ne donner ici qu'un bref exemple: «aggiungeremo un gabinetto pubblico di decenza con tuttavia la segregazione dei sessi in bella vista», in ALICE CERESA, *Bambine*, Torino, Einaudi, 1990, p. 5.

joue précisément de ce «nous» pour initier la déconstruction du propos et on peut dès à présent noter que cette ambiguïté nous mènera à notre second axe d'analyse, la création d'une tension ironique. Dans le choix du «nous», il est également possible de déchiffrer une volonté de maîtrise de la narration, qui supervise le rythme d'apparition des éléments, comme elle contrôle le destin des personnages emprisonnés dans la rigidité du noyau familial. Par ailleurs, cette pluralité des possibles interprétatifs fait écho à la généricité¹⁵ de l'essai, l'ambiguïté étant volontairement entretenue pour provoquer la réflexion, du lectorat:

Il en découle l'aspect hétérogène et composite que présente souvent l'écriture essayistique. Si dans d'autres formes de non-fiction, les données sont présentées sans ambiguïté, afin de conduire le lecteur à une seule interprétation possible, dans l'écriture de l'essai est recherchée au contraire une réflexion personnelle sur un sujet quelconque, sans aucune prétention d'exhaustivité, ni d'exclusion d'autres points de vue. [...] L'essai suggère plus qu'il ne dit, il remet en cause et ne prétend rien prouver, ni épuiser les développements. [...] Il ne présente aucun résultat définitif, mais des idées qui sont exposées sous une forme communicationnelle où le destinataire s'avère être un agent principal. L'essai veut provoquer la réflexion postérieure du lecteur¹⁶.

¹⁵ Par généricité, il faut entendre la réflexion sur les «régularités textuelles qui peuvent avoir les statuts les plus divers: il peut s'agir de contraintes communicationnelles générales [...], de normes littéraires explicites [...], de conventions implicites fonctionnant comme une sorte d'*habitus* littéraire [...], de relations de parenté thématique [...], de relations de modélisation hypertextuelle ou généalogique [...], de déterminations situationnelles [...]. Enfin, on peut se trouver face à un composé variable de plusieurs de ces facteurs»: JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui*, in MARC DAMBRE, MONIQUE GOSSELIN-NOAT, *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 11-20: 15-16.

¹⁶ MARIA DOLORES PICAZO, *Transfrontalité et perméabilité dans les genres de la non-fiction: l'essai et la chronique*, in «Cédille revista de estudios franceses», XII, 2016, pp. 369-386: 373.

Dans *Bambine*, les mots véhiculent alors souvent différentes significations dans un même usage et invitent, dans l'obscurité que Ceresa alimente, à une décortication rigoureuse, à un effort interprétatif qui complexifie l'acte de lecture. Par exemple, lorsque Ceresa cherche à établir un ton scientifique, elle utilise un vocabulaire susceptible de produire un effet d'érudition, tout en maintenant la potentialité d'une double lecture. C'est notamment le cas dans le premier chapitre, où elle cherche à démontrer l'influence du groupe sur les individus et utilise pour ce faire une langue faisant écho au domaine des sciences humaines, tout en maintenant une pluralité interprétative qui maintient ce lien entre scientificité et essayisme:

IT. In un interno respirano e si muovono i componenti di una piccola famiglia. È un nucleo sotto vuoto che si esprime in operazioni infinitesimali di cui è difficile se non impossibile seguire percorsi meno banali delle semplici incombenze del vivere materiale.

Quando si raccolgono in cerchio intorno al desco domestico introducendo cibo nelle varie bocche, nutrono forse in effetti un corpo composito di cui le singole parti sono appunto le membra. Operano all'unisono affinché ognuno possa produrre anche visibilmente la propria organica partecipazione. Manine poco prensili, impiastricciate dapprima in tutta tranquillità, più tardi o meglio ora sono già in grado di reggere in commovente imitazione degli adulti le posaterie di famiglia. È qui riconoscibile l'utilità se non l'essenza dell'apprendimento in piccolo gruppo, gli uni sapendo e gli altri seguendone fedelmente l'esempio¹⁷.

FR. Dans un intérieur respirent et se meuvent les éléments d'une petite famille. C'est un noyau sous vide qui s'exprime par des opérations infimes dont il est difficile, si ce n'est impossible, de suivre les déroulements moins banals que ceux des simples tâches de la vie matérielle.

Quand ils se réunissent en cercle autour de la table domestique introduisant la nourriture dans les diverses bouches, ils nourrissent peut-être en effet un corps composite dont les parties singulières sont précisément les

¹⁷ ALICE CERESA, *Bambine*, cit., p. 7.

membres. Ils opèrent à l'unisson afin que chacun puisse aussi visiblement produire sa propre participation organique. De petites mains peu préhensiles, d'abord empêtrées en toute tranquillité, sont plus tard ou mieux maintenant déjà en mesure de tenir les couverts familiaux dans une émouvante imitation des adultes. On peut reconnaître ici l'utilité si ce n'est l'essence de l'apprentissage en petit groupe, les uns sachant et les autres suivant fidèlement leur exemple¹⁸.

Ce passage est révélateur de la particularité langagière: construite de manière omnisciente, la narration maintient une distance par l'usage d'un lexique abstrait, qui témoigne d'une envie de théorisation et empêche la formation de représentations visuelles dans l'imaginaire du lecteur. Le vocabulaire choisi, tel l'adjectif «organica», pousse à un effort d'interprétation qui oblige à une participation active et provoque un effet de scientificité. Ce mot évoque la pensée organiciste qui, appliquée à des réflexions sociétales, a amené certains penseurs à comparer la société à un corps humain, cherchant alors à «cerner des rythmes, des changements, bref, le mouvement propre qui fait société, sa logique, son fonctionnement, sa structuration¹⁹». Terme aussi bien théorique qu'abstrait, son utilisation est un exemple de cette langue particulière que Ceresa met en œuvre et qui, dans la tension qui se crée entre hermétisme et effet d'érudition, place le lecteur dans une posture inconfortable, assurément voulue par l'autrice.

De même, la formule «corps composite» pousse à la réflexion. Cette tournure, qui représente la seule pratique concrète du passage, soit le fait de s'alimenter, manifesté par le terme «nutrono», est elle-même détournée de sa fonction première. En effet, Ceresa fait l'usage d'une métonymie: le corps nourri vient alors désigner chacun des membres de la famille, ce qui établit une distance, car

¹⁸ EAD., *Scènes d'intérieur avec fillettes*, cit., p. 9.

¹⁹ CHRISTIAN PAPILLOU, Georg Simmel. *La dimension sociologique de la «Wechselwirkung»*, in «Revue européenne des sciences sociales», 19, 2000, pp. 103-129: 103, n. 3.

la nourriture perd alors son sens initial pour venir signifier une «nourriture éducative», soit des valeurs inculquées par la reproduction des gestes, passant alors de l'alimentation réelle à une acception plus sociétale. Ainsi, comme le souligne cette ambiguïté du mot «corps», Ceresa choisit une langue qui se situe entre le théorique et l'abstrait, faisant coexister deux interprétations potentielles: d'un côté, les termes peuvent être saisis dans une acception théorique et l'on parlerait alors d'une condition qui n'existerait pas, mais qui serait construite et régularisée dans la fiction; de l'autre, dans une tendance plus essayiste, on ferait alors face à un langage abstrait, désireux d'instaurer un modèle allant du particulier au général et susceptible d'élargir le propos à d'autres cas. En outre, cette ambivalence lexicale établit une distance qui est en réalité double: d'une part, avec le lectorat qui, en l'absence de *pathos*, doit fournir un effort interprétatif supplémentaire pour entrer en résonance avec le sujet décrit; mais également avec ses propres personnages qui sont tenus à l'écart du propos, cette langue obscure les emprisonnant et les coupant de la compréhension. Ce second élément provoque d'ailleurs la fusion du style et de la forme: comme elles ne peuvent saisir cette langue scientifique, les fillettes ne comprendront jamais le mécanisme du noyau familial dans lequel elles évoluent et ne pourront donc pas s'en libérer. L'idée ici construite suit la même ligne paradoxale établie par la langue, située entre érudition et essayisme, et l'ouverture du roman se positionne donc sur l'importance de l'éducation dans la construction des individualités, soulignant d'emblée la nature enfermante du modèle familial.

Ce lexique mixte prend ainsi une connotation tragique, comme si les fillettes n'avaient dès lors aucune chance d'échapper à leurs destins déjà tracés, non plus selon des lois divines comme c'était le cas dans la tragédie grecque, mais selon les principes édictés par une tragédie de société. C'est d'ailleurs l'utilisation de la formule «*nucleo sotto vuoto*» qui manifeste le mieux ce phénomène fataliste: par son opacité, il mène une nouvelle fois le lecteur à un effort in-

terprétatif, où il y lit une teinte ironique, puisqu'il fait écho à un lexique culinaire qui évoque une sphère domestique à laquelle les fillettes, par leur genre, seront alors condamnées. Cette construction mêlée d'un ton scientifique et essayiste, oscillant entre théoricit  et abstractivit , ne se résume pas au premier chapitre et s'égrène partout dans le texte:

IT. Chiusa la parentesi del meteoritico fratello apparso e scomparso dal nulla nel nulla, la vita non sembra pi  scorrere come prima. Il viluppo domestico si   insensibilmente sciolto lasciando i singoli membri evolvere ognuno per proprio conto dentro una sua personale definizione visibile con chiarezza e distacco. Ognuno si   circondato di un proprio spazio, il che rende soltanto ancora pi  strette le pareti domestiche. Anche le bambine sono diventate due piccole entit  autosufficienti e separate²⁰.

FR. Fermée la parenthèse du frère météoritique appar  et dispar  du néant dans le néant, la vie ne semble plus se dérouler comme avant. L'enchevêtrement domestique s'est insensiblement dissous, laissant les membres individuels évoluer chacun pour son propre compte dans une définition personnelle visible avec clarté et détachement. Chacun s'est entouré d'un espace propre, ce qui rend seulement encore plus étroites les parois domestiques²¹.

Dans cet extrait, nous constatons une nouvelle fois la rigidit  du vocabulaire utilisé: en effet, les termes «membri» ou «entit » portent en eux une neutralit  qui annihile la création d'images chez le lecteur. Ainsi, Ceresa propose une définition de ce qu'est le monde domestique et insiste sur l'existence de membres singuliers, chacun porteur de sa propre autonomie et de son propre détachement. Toutefois, bien qu'elle nous dise que chaque élément évolue individuellement, cette individualité ne donne lieu à aucun indice concernant la nature des protagonistes: dans cette dimension théorique opposée à l'exemplification, le lecteur ne peut vi-

20 ALICE CERESA, *Bambine*, cit., p. 52.

21 EAD., *Scènes d'intérieur avec fillettes*, cit., p. 59.

sualiser les personnages et il pourrait s'agir de cette petite fille ou de n'importe quelle autre, ce qui fait encore écho à l'essayisme qui désire un mouvement allant du particulier au général. Plus encore, en utilisant «entité» pour désigner les individus du cercle familial, on ne parle plus d'identités, qui seraient les entités personnifiées, mais le mot coupe justement cette attribution et neutralise donc cette valeur d'identité. On fait donc encore face à un paradoxe, chacun existant de façon autonome, mais demeurant pourtant indifférenciable dans la domesticité.

Il faut également noter que Ceresa ne se contente pas de neutraliser le visuel des membres de la famille, elle bloque également la dimension émotionnelle. Cette distance affective se perçoit dans la formule «Chiusa la parentesi del meteoritico fratello apparso e scomparso dal nulla nel nulla» qui renvoie la mort du petit frère au terme «*parentesi*». Ce choix lexical inhabituel²² empêche le développement de l'empathie chez le lectorat, car le deuil de l'enfant se transforme en un simple épisode résumé par la paraphrase atténuante: par cette formule, Ceresa compare le déchirement à une météorite qui disparaît aussitôt qu'elle n'est apparue, la vitesse du corps céleste matérialisant la rapidité de l'oubli.

Cet effacement de la notion d'identité, qui, de surcroît, est coupée de toute émotion, se perçoit encore dans l'usage de la formule «*viluppo domestico*», «*viluppo*» étant défini comme un «enchevêtrement confus de fils, de cheveux [...] se rapportant à des objets et des corps différents: corps entassés, cadavres [...] ensemble complexe et confus de faits ou d'éléments non matériels²³». Ce terme souligne donc l'indifférenciation identitaire et évoque aussi, par

²² En effet, l'adjectivisation du nom «météorite» («*meteoritico*») est inhabituelle et pousse Ceresa à un ajout visant à l'expliciter (la tournure «*dal nulla nel nulla*»), dans une écriture presque baroque qui confronte une nouvelle fois le lecteur à une étrangeté l'obligeant à un investissement interprétatif.

²³ Traduit à partir de la définition du *Dizionario Treccani*, treccani.it (consulté le 03/02/2025).

le refus d'attribuer aux personnages des caractéristiques identificatoires précises, une certaine impuissance qui rappelle la fatalité tragique déjà évoquée. En créant une opacité, il manifeste le fait qu'il est impossible de distinguer les personnages, de voir à l'intérieur du noyau familial qui neutralise les existences et les maintient dans un schéma figé.

Plus encore, avec ce mot peu usité en italien, Ceresa prend position en choisissant d'intégrer une désuétude qui peut être l'indice d'un militantisme. En effet, toujours dans l'optique de tisser un lien entre la forme et le fond, le choix d'une vetusté langagière pourrait être métaphorique, définissant la famille par un terme qui ne s'emploie plus pour sous-entendre que ce même modèle doit cesser d'être adopté, qu'il est voué à disparaître, à l'image de ce mot qui s'écrit de moins en moins. Ainsi, Alice Ceresa, en désignant le modèle domestique par la formule «*viluppo*», suggérerait peut-être qu'il s'agit d'un système traditionnel qui doit être relégué au passé et être aboli, car il n'est plus d'actualité tout comme le terme qui le caractérise.

Maintenant que nous avons clarifié cette structure double, qui met en tension un ton essayiste et scientifique, nous allons désormais réfléchir au procédé ironique qui vient interagir avec cette construction, dans l'optique de mener au démantèlement de l'archétype du noyau familial patriarcal. En effet, les mécanismes, dans leur rencontre, semblent se désintégrer pour souligner la défaillance produite par le modèle familial.

Revenons d'abord au «nous» du prologue, dont l'ambiguïté a déjà été soulignée. Par les deux lectures potentielles, soit la possible invocation d'une communauté scientifique, soit l'invitation du lectorat au militantisme féministe, le «nous» représente la porte d'entrée dans l'ironie, qui demeure rattachée au ton scientifique. Si l'on reprend la première interprétation qui avait été proposée, celle d'une sorte de «nous de modestie» scientifique, celle-ci sert d'entrée dans l'ironie, car elle établit une posture particulière, comme le montre Francis Grossmann:

L'écriture scientifique se fonde sur une double contrainte: la première oblige le chercheur à la modestie, voire au retrait à travers l'effacement énonciatif; la seconde l'engage à affirmer un point de vue, à marquer son positionnement et son apport pour la communauté de ses pairs²⁴.

Avec ce «nous» scientifique, l'autrice se réfère alors tacitement aux règles de l'écriture scientifique qui implique, selon Sabine Schwarze, une «neutralité émotive et affective avec un tabou du moi²⁵», ce qui fait écho au choix d'un effacement de l'individualité et produit alors un jeu entre le fond et la forme. Mais, par ce «nous» faisant appel à une communauté scientifique imaginaire, Ceresa s'amuse aussi des codes de ladite langue, puisqu'un autre critère établi par Sabine Schwarze est «la précision sémantique avec un tabou des métaphores²⁶». Or, comme nous l'avons vu, la langue de Ceresa est tout sauf précise, l'opacité étant recherchée et le lexique étant à l'origine d'une multiplicité interprétative construite sur l'opposition entre abstrait et théorique. Une certaine ironie est alors lisible dans cet aspect et l'autrice crée un jeu autour de ce «nous» scientifique.

Dans la seconde lecture, il s'agit d'un «nous» inclusif, cherchant à établir un pacte de lecture entre l'autrice et son public, le «nous» représentant alors l'union du «je» et du «vous». Ce «nous» se rattacherait à un usage plus politisé, où l'on peut imaginer que l'autrice invite son lectorat à participer à la déconstruction. L'ironie est alors une nouvelle fois présente puisqu'aucune dimension politique n'apparaît de façon évidente dans le texte: ainsi, l'on fait face à une manipulation auctoriale qui donne l'impression d'un

24 FRANCIS GROSSMANN, *Écriture scientifique et positionnement d'auteur*, in CLAIRE DE-NECKER, MANUEL DURAND-BARTHEZ, *La formation des doctorants à l'information scientifique et technique*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2011, pp. 85-106: 98.

25 SABINE SCHWARZE, *Introduction: la notion de «style» par rapport au discours scientifique*, in URSULA REUTNER, SABINE SCHWARZE, *Le style c'est l'homme? Unité et diversité du discours scientifique dans les langues romanes*, Peter Lang, 2008, pp. 1-21: 6.

26 *Ibidem*.

potentiel pouvoir de participation, alors même que le destin des personnages est déjà savamment construit, dans une ironie fatale, et que ce champ d'action est donc limité, voire inexistant. Paroxysme des détournements cérésiens, cette coexistence des interprétations est représentative du travail de l'autrice suisse, nous menant à nous questionner: le jeu ironique est-il poussé à son maximum et l'ambiguïté entre ces "nous" correspond-elle à ce que Ceresa a voulu établir, brouillant la lecture et créant une incertitude qui représente tout l'enjeu du texte?

Au-delà du pronom, Alice Ceresa a recours à d'autres manipulations ironiques. Dans le chapitre cinq, la description du père, toujours inscrite dans la dimension scientifique et essayiste relevée, permet de percevoir la réprobation de l'autrice:

IT. Bisogna ora ancora dire che nonostante tutto quest'uomo non è un mostro e questa donna non è una santa. Lui non ha mai né rubato né ammazzato nessuno e non si è in linea di massima reso colpevole di atti o azioni immorali. [...] È stato un figlio educato e rispettoso, e se non sviluppa la stessa deferenza nei riguardi della moglie e tanto meno delle figlie ciò si deve soltanto alla diversa posizione impostagli dalla nuova famiglia con tutte le responsabilità che ciò comporta. Se dell'antico mondo ancestrale e decisamente più selvaggio conserva ossatura e forza fisica ciò gli impone [...] una non facile transizione fra vecchie predisposizioni e sofisticazioni moderne alle quali è approdato il progresso della specie. I residui delle antiche brutalità si esplicano ormai soltanto nell'esercizio della pesca in tempo libero²⁷.

FR. Il faut maintenant encore dire que, malgré tout, cet homme n'est pas un monstre et cette femme n'est pas une sainte. Lui n'a jamais ni volé ni assassiné personne et dans les grandes lignes, il ne s'est pas rendu coupable d'actions ou d'actes immoraux. [...] Il a été un fils bien élevé et respectueux, et s'il ne développe pas la même déférence envers l'épouse, et les filles d'autant moins, cela est seulement dû à la position différente qui lui est assignée dans la nouvelle famille, avec toutes les responsabilités que cela comporte. Si de l'antique monde ancestral décidément plus sauvage, il conserve l'ossature

²⁷ ALICE CERESA, *Bambine*, cit., p. 19.

et la force physique, cela lui impose [...] une transition non aisée entre les vieilles prédispositions et les sophistications modernes auxquelles a abouti le progrès de l'espèce. Les résidus de l'antique brutalité s'expriment désormais seulement dans l'exercice de la pêche pendant les loisirs²⁸.

Ouvrant l'extrait, la précision réfutant un lien entre le père et la mère et les statuts de monstre et de sainte fait directement penser à un détournement ironique: l'opposition entre les termes et le besoin de venir spécifier ces caractéristiques, comme si le lecteur avait pu imaginer l'inverse, laisse sous-entendre que l'autrice veut en détourner la nature. La lecture qui permettrait, par le biais de l'ironie, de relier le père à la monstruosité, permet de capturer l'attention du public sur la suite du propos qui révèle d'autres marqueurs de cette critique. En effet, en précisant qu'il n'a ni volé ni tué («né rubato né ammazzato») et qu'il s'est ainsi tenu au respect d'une éthique minimale, l'autrice réintroduit une nébulosité, la violence des actes et le fait de ne pas les avoir commis ne suffisant pas à restaurer son image et à en faire une figure bienveillante. Le choix de «ammazzato», une mort causée par la brutalité²⁹, insiste d'ailleurs sur cette violence.

Cette mise en scène du père n'ayant ni volé ni tué crée également un écho avec les écrits bibliques. Se référant aux dix commandements – qui sont par ailleurs écrits pour les hommes («tu ne convoiteras pas la femme de ton prochain») –, Ceresa amène une critique construite autour de l'ironie, mais teintée d'une certaine ambiguïté: en effet, elle rattache l'homme à sa dimension violente, qui serait alors le fruit d'un héritage («se dell'antico mondo ancestrale e decisamente più selvaggio»; «antiche brutalità»), mais elle insiste aussi sur la dimension caricaturale de cette idée, montrant, par un jeu opposant cet homme à tous les hommes, qu'elle s'ins-

²⁸ EAD., *Scènes d'intérieur avec fillettes*, cit., pp. 21-22.

²⁹ Il est intéressant de noter que le terme est aussi lié à l'abattoir, un motif qui reviendra dans la suite de notre réflexion.

crit dans un féminisme qui cherche à éviter toute misandrie et propose une forme de militantisme cherchant également à libérer l'homme du système patriarcal. En jouant de cette image masculine stéréotypée, Ceresa veut affirmer que l'homme est aussi victime du modèle familial, car il subit la position qui lui est imposée («*posizione impostagli*»). Ainsi, Ceresa l'associe également aux souffrances imposées par ce schéma traditionnel: il porte le poids des responsabilités et, dans la renouvellement souhaité, il s'agira aussi de le libérer et de lui offrir une nouvelle place.

Bien que Ceresa peigne une image du père rejetant la barbarie, la construction laisse donc sous-entendre que l'influence de ce legs patriarcal est encore présente, mais qu'elle capture aussi l'homme. En cela, Ceresa suppose la participation du lectorat, qui doit questionner cette figure paternelle présentée, la dimension scientifique et la référence biblique jointe à l'ironie provoquant un démantèlement tacite du propos. Ce mécanisme, qui vient d'être exemplifié, est récurrent dans *Bambine*: là où le ton donne l'impression d'une certaine scientificité ou d'une réflexion essayiste, une déviation ironique est mise en œuvre, provoquant par l'union du fond et des procédés formels la remise en question du modèle familial.

Dressant le portrait du «père dominateur taiseux et de la mère sacrificielle effacée³⁰» et les déconstruisant aussitôt, Ceresa engage un décroisement des discours, puisqu'elle ne respecte les codes d'aucun des genres auxquels le texte entendrait s'identifier. Le désir de faire interagir le littéraire avec le scientifique constitue déjà en soi un acte de refus des codes romanesques, de même que les teintes essayistes qu'elle insère dans le texte, mais Ceresa pousse le curseur au maximum en instaurant finalement cette manipulation ironique. Ce faisant, elle se détache de l'archétype romanesque en joignant sa réflexion au fond et provoque un double

30 ROLAND PFEFFERKORN, *Lettres suisses*, in «Raison présente», 226, 2023, pp. 127-129: 128.

démantèlement qui forme une critique complète de la famille et de la figure paternelle. Par la remise en question des genres littéraires, puis par la remise en question de son outil d'opposition, Alice Ceresa insiste sur le besoin radical de renouvellement pour arriver à la libération des systèmes existants, qu'ils soient stylistiques, génériques, sociétaux ou politiques.

À l'épreuve de la traduction: la dure reproduction de l'union du fond et de la forme

Dans l'œuvre d'Alice Ceresa, la construction stylistique est donc essentielle au développement du propos. Ainsi, il s'agit désormais de s'interroger sur la manière dont ces éléments ont été mis à l'épreuve dans la traduction française d'Adrien Pasquali. Cette édition voit le jour en 1993 chez Zoé, sous le titre *Scènes d'intérieur avec fillettes* sur lequel il convient de s'arrêter³¹: pourquoi traduire le synthétique *Bambine* avec un intitulé si descriptif?³² Là où *Bambine* résume le propos du livre (ou, à l'inverse, renforce le piège de la lecture en en masquant la critique), Pasquali choisit cette longue formule qui insiste sur l'intériorité de la situation familiale. Tout d'abord, cette formule peut évoquer les tournures utilisées en histoire de l'art, et plus particulièrement les œuvres titrées «scènes d'intérieur» de la peinture hollandaise du XVII^e siècle³³:

³¹ L'on peut d'ailleurs noter qu'une révision de la traduction de Pasquali a été réalisée par Renato Weber, qui revient au titre original *Bambine*: ALICE CERESA, *Bambine*, tr. Adrien Pasquali, révisée par Renato Weber, Chêne-Bourg, La Baconnière, 2023.

³² Il faut garder en tête que le titre n'est pas uniquement du ressort du traducteur, mais fait également partie des prérogatives de l'éditeur.

³³ Au sujet du tournant de la représentation de l'espace domestique dans la peinture hollandaise au XVII^e siècle, tournant qui influence depuis toute la production intérieure, voir: WITOLD RYBCZYNSKI, *Home. A Short History of an Idea*, New York, Penguin, 1986.

L'enjeu de ces représentations n'est pas principalement moral: il est familial-social. À travers ces scènes, dont beaucoup figurent un espace domestique, c'est une société qui se donne à voir, dans ses distractions comme dans le quotidien le plus banal et le plus intime de ses intérieurs. L'originalité de cette peinture est bien là: elle nous fournit des représentations précises et stéréotypées d'un quotidien que les époques antérieures ne montraient pas. [...] C'est l'homme qui détermine la composition et la scène. Ce type de tableau de genre en dit probablement plus long sur l'homme, sur son regard sur la femme, que sur la femme elle-même, sauf à considérer que la femme est modelée par le regard masculin [...] On peut ainsi interpréter ce type de scènes non comme une description de la femme dans l'espace domestique, mais comme une prescription, une injonction au sujet de ce qu'elle doit faire ou ne pas faire³⁴.

Une idée que Wayne Franits complète ainsi:

Il serait réducteur de supposer que ces images sont de simples reflets des normes de l'époque en matière de genre: ces normes n'étaient pas passivement reflétées, mais activement et élégamment articulées à ces images qui célébraient, avec une beauté et une finesse sans équivalent, les vertus de la vie domestique³⁵.

L'appellation «scènes d'intérieur» fait donc écho à cette peinture spécifique qui se voulait prescriptive du comportement féminin, lié aux règles de la vie domestique. Par cette référence aux arts visuels, Pasquali renforce donc le pouvoir du regard masculin, le père endossant alors le rôle du peintre qui détermine la composition de la scène. Par ailleurs, l'espace du tableau étant, dans ce type de production, restreint à l'intérieur d'une pièce, le titre peut éga-

³⁴ JEAN-FRANÇOIS STASZAK, RÉMY KNAFOU, *Les figures du seuil dans la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, in BÉATRICE COLLIGNON, JEAN-FRANÇOIS STASZAK, *Espaces domestiques. Construire, habiter, représenter*, Paris, Bréal, 2004, pp. 46-64: 46-48.

³⁵ WAYNE FRANITS, *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in XVIIth Century Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 197.

lement être une façon de questionner la liberté des protagonistes et leur champ d'action dans le monde public.

Le mot «scènes³⁶» contribue aussi à rapprocher le texte du théâtre et il peut s'agir d'une manière d'insister sur la dimension fataliste déjà évoquée. En effet, le terme fait écho à *Une maison de poupée* d'Henrik Ibsen³⁷, un ouvrage ayant marqué l'Europe entière au moment de sa parution en 1879³⁸. Le choix de Pasquali s'inscrirait alors dans la lignée de cette œuvre théâtrale qui a également interrogé la place et la liberté de la femme au sein du foyer familial. À la fin de la pièce, le personnage principal, Nora, quitte son mari, réalisant que ce dernier ne la considère pas et que son père, avant lui, la traitait comme une poupée, ce qu'elle refuse. Cette infantilisation de la femme étant au centre du texte de Ceresa, Pasquali a ainsi peut-être voulu mettre en évidence ce motif, par la référence à Ibsen. Par ailleurs, le mot *bambine* témoigne lui aussi du statut de la femme qui reste sans cesse rattachée à l'enfance: elle grandit dans une famille puis, par le mariage, passe d'un homme (le père) à un autre (le mari), restant figée dans cette parole du vocabulaire amoureux que son époux viendra reprendre³⁹. Par cet usage, la femme reste toujours «bambina» et Ceresa souligne cet

36 On peut également penser aux «scènes de» du XIX^e siècle, époque qui accorde une importance toute particulière à développer le *topos* de l'intériorité domestique. Développé à partir des *Scènes* de Balzac qui servirent de référence, ce nouveau type d'écriture qui se propagea rapidement a été étudié par CHARLOTTE DUFOUR, *La scène. Pratiques d'un genre littéraire et artistique (1810-1910)*, Louvain, Peeters, 2022.

37 On peut d'ailleurs noter que Ceresa elle-même s'en est peut-être inspirée, puisqu'en consultant sa bibliothèque (<https://ead.nb.admin.ch/html/ceresa.html>) on constate qu'elle possédait trois volumes des *Drammi di Ibsen*, tr. Anita Rho et parus à Turin chez Einaudi en 1959.

38 À sa parution, l'ouvrage a provoqué une véritable querelle générique. Cf. YVES CHEVREL, *La mise en cause des genres littéraires en Europe au tournant des XIX^e/XX^e siècles*, in «Caietele Echinox», 16, pp. 25-34.

39 «*Bambina*» est, en italien, un diminutif social utilisé pour désigner les femmes. Si l'on pense à la chanson de Domenico Modugno, *Piove (ciao ciao bambina)*, on voit que l'appellation est utilisée pour chanter la femme aimée.

éternel statut qui la condamne à une sorte d'enfance prolongée. Plus encore, la formule permet une universalisation puisqu'elle ne crée aucune image et peut donc aussi bien inclure les deux fillettes que la mère et, par cette indétermination, venir parler de la femme dans sa dimension générale.

Le titre désormais étudié, nous avons décidé, pour analyser la traduction de Pasquali, de procéder à l'étude comparée de deux fragments textuels qui mettent en scène lesdits procédés stylistiques: il s'agira tout d'abord de réfléchir à la traduction globale du style (ponctuation, explicitation des tournures de phrases), avant de passer au ton scientifique et essayiste. Pour cela, nous étudierons le chapitre huit, dans lequel l'autrice procède à une description physique du père tyrannique, s'arrêtant sur son regard qui marque concrètement le contrôle établi sur ses filles:

IT. Quest'uomo infatti guarda ogni cosa soltanto per soppesarla e eventualmente biasimarla, prendendone nota per potersi poi comportare in conseguenza, e la introita quindi a uno scopo eminentemente pratico di cui poi si fa carico la figura tutta intera. Quando guardate da lui, le figlie abbassano gli occhi e si torcono e si ritraggono per uscire rampando da quel disagiata campo visivo. Non sia mai che tengano testa, e se lo fanno perché colte di sorpresa su un qualsiasi fatto, magari mentre osservano l'uomo, ciò accade perché subito colpite da paralisi o impietramento [...]. [...] lo sguardo del padre possiede una fissità particolare che in realtà permette all'uomo di vedere senza essere in qualche modo a sua volta veduto, servendogli più che altro a mantenere le distanze, a rilevare di preferenza particolari sgradevoli e per trasmettere coercizioni. Si capisce infatti che se una sorella riesce a fare eseguire all'altra un movimento o una azione compulsiva semplicemente imponendola con il facsimile dello sguardo paterno, ha vinto la partita e ottiene quindi il diritto di imporre la propria volontà senza discussione alcuna per tutto il resto della giornata⁴⁰.

FR. Cet homme en fait ne regarde chaque chose que pour la soupeser et la blâmer, la remarquant afin de pouvoir ensuite se comporter en conséquence:

⁴⁰ ALICE CERESA, *Bambine*, cit., pp. 27-28.

il l'affecte alors à un but éminemment pratique dont se charge ensuite la figure tout entière. Quand elles sont regardées par lui, les filles baissent les yeux et se tortillent, et elles se rétractent pour s'échapper et ramper hors de ce pénible champ de vision. Qu'elles ne lui tiennent jamais tête ! et si elles le font, surprises sur un fait quelconque, peut-être pendant qu'elles observent l'homme, cela arrive parce qu'elles sont tout de suite paralysées ou pétrifiées [...]. [...] le regard du père possède une fixité particulière qui en réalité permet à l'homme de voir sans être en aucune manière vu à son tour ; cela lui sert plus qu'autre chose à garder ses distances, à relever de préférence des détails désagréables et à transmettre des contraintes. On comprend en fait que si l'une des sœurs réussit à faire exécuter à l'autre un mouvement ou une action compulsive, simplement en l'imposant grâce au fac-similé du regard paternel, elle a gagné la partie et obtient donc sans discussion le droit d'imposer sa propre volonté pour le reste de la journée⁴¹.

Tout d'abord, quelques éléments généraux doivent être soulignés, comme la modification de la ponctuation qui permet de marquer le rythme, de donner un souffle au texte, laquelle n'est pas nécessaire en italien, les phrases étant plus brèves, notamment par l'usage non systématique des pronoms. Le choix de repunctuer marque la volonté de Pasquali de mettre en évidence les finesses de la langue de Ceresa: le point d'exclamation ajouté en français transcrit par exemple la dimension autoritaire et impérative qu'a la formule «non sia mai che tengano testa» et Pasquali use donc d'outils structuraux pour reconstituer le contenu sémantique. De même, la première phase est, en italien, ponctuée d'une virgule et Pasquali propose l'utilisation des deux points pour marquer que ce passage représente un temps de raisonnement.

Ainsi, il transforme parfois la structure pour rendre compte des propos de Ceresa et doit expliciter certains éléments qui pouvaient demeurer elliptiques en italien: on peut noter un exemple de ce phénomène dans la tournure «quando guardate da lui», traduite par la formule passive «quand elles sont regardées par lui»

⁴¹ EAD., *Scènes d'intérieur avec fillettes*, cit., p. 31 et p. 33.

qui développe le verbe pour marquer l'impuissance des fillettes ne pouvant se libérer de l'omnipotence paternelle, là on aurait pu mettre «quand, regardées par lui». Pasquali fait ici le choix d'expliquer une tournure gardée ambiguë en italien, car elle pourrait aussi évoquer la deuxième personne du pluriel («*voi guardate*» qui se traduirait par «quand vous regardez à travers le regard du père»), qui impliquerait le lecteur dans cette observation paternelle, Pasquali tranchant alors pour l'un des deux sens afin de rendre le propos saisissable.

Autre phénomène intéressant, Alice Ceresa invente une tournure verbale avec «*e la introita*»: cet élément peut donner une dimension calculatrice au regard paternel, le terme pouvant être lié à «*intròito*⁴²», technème du domaine financier évoquant les entrées d'argent, mais il peut aussi marquer une posture d'autorité quasi sacrée, puisqu'elle fait aussi référence à l'entrée du prêtre lors de la célébration de la messe. Dans les deux interprétations, le verbe marque le lien du père au pouvoir (qu'il soit financier ou sacré). Ce degré d'étrangeté et de créativité que peut se permettre l'autrice pousse le traducteur à trouver un terme susceptible de produire le même effet: avec «il l'affecte», Pasquali revient à la dimension sociale du propos (le verbe correspondant alors au sens «attribuer une fonction à quelqu'un⁴³»), soulignant le fait que le père ordonne le monde qui l'entoure et attribue ainsi un rôle fixe à l'épouse et aux filles. Le verbe peut également signifier «produire un effet sur quelqu'un de manière à y déterminer une action ou une modification; produire un effet psychique ou moral⁴⁴» et

⁴² Le *Dizionario Treccani* (cit.) donne la définition suivante de *intròito*: «L'atto di entrare, entrata, ingresso [...] Entrata di denaro in cassa [...] Nel linguaggio contabile, la sezione del conto o libro cassa nella quale si registrano gli incassi [...] Nella liturgia cattolica, l'ingresso del sacerdote all'altare per celebrare la messa».

⁴³ Définition du *Trésor de la langue Française informatisé*, atilf.fr/tlfi (consulté le 03/02/2025).

⁴⁴ *Ibidem*.

manifeste également la puissance qu'il détient sur l'ensemble de l'univers familial.

Dans le second paragraphe, Pasquali rencontre encore la complexité cérésienne et est contraint de reponctuer, remplaçant la virgule par un point-virgule pour reprendre son souffle et rendre compréhensibles les propos. Ainsi, il essaie de s'approprier l'écriture de Ceresa: bien qu'il soit parfois contraint de rester proche du texte, il inclut également des variations et met en œuvre des stratégies de compensation⁴⁵ pour transmettre les effets du style cérésien en gardant un contrôle sémantique. Tout comme avec le titre, où il a choisi d'explicitier le contenu dense qui était encapsulé dans la formule «Bambine», Adrien Pasquali est donc amené à réorganiser et à éclaircir, pour rendre intelligible la langue cérésienne: on voit encore cela dans le choix du terme «contraintes» qui est plus commun que «*coercizioni*».

Il s'agit maintenant de s'arrêter sur le ton scientifique et essayiste qui est constitutif de l'œuvre de Ceresa. On peut une nouvelle fois noter l'usage de formules reproduisant une théoricité, insistant sur la relation paternelle au pouvoir, comme «comportare in conseguenza», traduit par «se comporter en conséquence». Autre exemple de ce phénomène, «uno scopo eminentemente pratico di cui poi si fa carico la figura tutta intera», exprimé par «un but éminemment pratique dont se charge ensuite la figure tout entière», se rattache à un phénomène de pastichisation du jargon scientifique. Dans ces deux cas, le traducteur tente de reproduire un vocabulaire oscillant entre scientificité et essayisme, qui donne au texte son identité. En effet, Pasquali cherche des manières pour reprendre les formules chirurgicales d'Alice Ceresa, utilisant par

⁴⁵ En traduction, la compensation est une «technique for making up for a loss of a source text effect by recreating a similar effect in the target text through means that are specific to the target language and/or the target text». Cf. KEITH HARVEY, *A Descriptive Framework for Compensation*, in «The Translator», 1, 1, Manchester, St Jerome Publishing, 1995, pp. 65-86: 66.

exemple l'adverbe «éminemment», provenant d'un registre de langue élevé, habituellement peu usité en français, ce qui contribue à recréer cet effet théorique du texte⁴⁶. On voit aussi se dessiner le second mécanisme, soit le détournement ironique qui apparaît ici comme procédé situationnel, les fillettes reproduisant le comportement paternel. L'ironie, dispositif s'amusant de l'implicité des mots, complexifie l'art de traduire, comme on peut le voir dans l'usage de «*coercizioni*» que Ceresa choisit pour représenter la captivité mentale provoquée par le père: le terme italien évoque lourdement cette dimension par sa proximité avec l'étymologie latine⁴⁷ là où le mot «contraintes», en français, marque moins le lien à l'emprisonnement, bien qu'il rende tout de même sensible le poids du regard paternel. Les fillettes s'entraînent, par l'usage du jeu, à reproduire ce pouvoir du regard paternel, ce qui contribue à en renforcer l'autorité. Le choix de traduire «*facsimile dello sguardo paterno*» par «fac-similé du regard paternel» montre à la fois l'effet de scientificité, le mot «fac-similé» étant une formule complexe pour symboliser l'imitation à laquelle s'adonnent les fillettes, et le désir de reproduire le mécanisme situationnel mis en place par Ceresa. En utilisant aussi cette étrangeté en français, le traducteur participe à l'établissement de la même *mimèsis* constitutive de l'extrait: les actions du père sont imitées par les enfants, renforçant l'effet du pouvoir paternel, puis elles sont elles-mêmes recréées dans l'autre langue dans une mise en abyme qui en consolide la

⁴⁶ Ce choix de Pasquali est d'ailleurs conscient, puisqu'il a apporté la précision suivante: «Ce qui me bouleversa [dans *Bambine*], ce fut une langue d'abord, désuète depuis fort longtemps et impraticquée en français, mimant certaines proses pseudo-scientifiques du XVIII^e siècle, avec un effet de distanciation et de proximité paradoxales», in: *Pasquali Adrien*, in MARION GRAF, YVONNE BÖHLER, *L'écrivain et son traducteur en Suisse et en Europe*, Carouge, Zoé, 1998, pp. 48-62: 53.

⁴⁷ Le mot «*coercizioni*» étant très proche de son étymon «*coerceo*, cui, citum, ere», qui signifie «enfermer complètement», marque donc textuellement l'emprisonnement provoqué par l'omniprésence paternelle. Cf. *Dictionnaire Gaffiot*, gaffiot.fr (consulté le 03/02/2025).

puissance. Ainsi, le choix de Pasquali se justifie cette fois par cette intention mimétique qui devient l'une des clés interprétatives du texte. Mais le mécanisme ironique, construit pour démanteler le ton scientifique et essayiste, force parfois Pasquali à recourir à différents procédés pour parvenir à le rendre judicieusement:

IT. Imberbi più che mai malgrado l'apparizione delle pelurie e scandalosamente innocenti incominciano a gonfiarsi dolcemente come pasticcini al forno, diventando anche paffutelle e passabilmente impacciate, l'una al solito con grazia e l'altra senza, mentre sui loro volti incomincia a spalancarsi uno sguardo attonito e bovino non sprovvisto di una sua stupefacente qualità di muta supplica, né più né meno alla stregua di un qualsiasi bestiame avviato giudizioso e un po' sgommento al macello⁴⁸.

FR. Imberbes plus que jamais malgré l'apparition des pilosités, et scandaleusement innocentes, elles commencent à gonfler suavement comme de petits gâteaux au four, devenant même dodues et passablement godiches, l'une comme d'habitude avec grâce, et l'autre sans, tandis que sur leurs visages commencent à s'écarrquiller un regard ahuri et bovin non dépourvu de la stupéfiante qualité de muette supplique, ni plus ni moins à la manière de quelque tête de bétail qui s'en va judicieusement et un peu effarée, à l'abattoir⁴⁹.

L'ironie de l'autrice se manifeste ici dans un ton cynique lié au vocabulaire animalier qui transforme les fillettes en troupeau bovin suivant sans réflexion les ordres d'un vacher, métaphorique du contrôle paternel. L'usage de ce lexique est ambivalent: la pluralisation de «*pelurie*⁵⁰», habituellement utilisé au singulier, fait référence d'une part aux poils de la puberté, mais est également lié

⁴⁸ ALICE CERESA, *Bambine*, cit., pp. 91-92.

⁴⁹ EAD., *Scènes d'intérieur avec fillettes*, cit., p. 100.

⁵⁰ Le *Dizionario Treccani* (cit.) donne cette définition de *peluria*: «1. a. L'insieme dei peli leggeri, morbidi, sottili e poco sviluppati, diffusi sulla cute delle regioni cosiddette glabre, spec. sul labbro superiore e sulle gote delle donne e dei bambini. b. Il primo pelo che spunta sulle labbra degli adolescenti che stanno per mettere barba e baffi. c. P. infantile, la lanugine del neonato. 2. a. Il piumino di pulcini e di

à ce registre animalier, évoquant les plumes des oiseaux ou le pelage des mammifères. Par ce jeu, Ceresa mélange le statut humain au statut animal et il s'agit peut-être d'une manière de critiquer le rapport que les femmes entretiennent avec leur pilosité, évoquant la sociabilisation qui les pousse à retirer lesdits poils pour correspondre aux standards de beauté féminine. En cela, la nature s'opposerait à la société et, par ce critère de beauté qui veut la femme imberbe, c'est à nouveau le statut d'éternelle enfance qui est amené et s'inscrit dans les réflexions déjà amorcées par le titre, *Bambine*. L'adolescence, dans ce passage, est alors essentielle et Ceresa manifeste ces tensions avec ce terme à l'ironie amère. La traduction («imberbes plus que jamais malgré l'apparition des pilosités») ne conserve que la dimension humaine, axant la construction autour de l'idée de puberté: en effet, Pasquali insiste sur la jeunesse qui reste, malgré la venue des poils, et souligne par le «plus que jamais» l'aspect perpétuel du statut d'adolescence des femmes (qui demeure même avec le mariage, les femmes passant d'une tutelle à une autre, n'acquérant jamais l'indépendance adulte).

Dans sa construction, Alice Ceresa passe également par la pâtisserie pour marquer le développement du corps avec la formule *«incominciano a gonfiarsi dolcemente come pasticcini al forno, diventando anche paffutelle e passabilmente impacciate»*, qui insiste sur les formes naissantes («*gonfiarsi*»; «*paffutelle*») et sur la maladresse en décollant («*impacciate*»). Le choix d'un vocabulaire culinaire évoque la situation domestique à laquelle le père destine ses filles. Pour retranscrire cette atmosphère, Pasquali utilise un lexique exprimant la destinée maternelle qui attend les fillettes, sexualisant la métaphore par les termes «suavement» et «godiches» (termes ayant une connotation misogyne et familière). Il rend ainsi prégnant le cynisme de l'autrice par l'introduction d'un nouveau *topos* qui n'apparaissait pas dans le texte source. En

uccelli appena nati. b. L'insieme di minutissime piume che restano sulla pelle di volatili spennati. c. La lanugine, il sottopelo dei mammiferi».

effet, la traduction offre ici une autre image: en italien, les «pasticcini» évoquent les mignardises, des pâtisseries le plus souvent fourrées à la crème, alors que Pasquali choisit «petits gâteaux», offrant une image plus sèche. Chez Ceresa, les fillettes sont liées aux chouquettes qui gonflent au four puis sont remplies, ce qui manifeste peut-être le fait que les femmes soient préparées toute leur vie à la maternité (avec l'idée qu'elles sont formées en vue de ce moment où elles seront «remplies» d'un enfant). Par son choix, Pasquali propose un vieux biscuit sec qui resterait au fond du placard et évoque plutôt un élément qui traînerait toujours en cuisine et serait oublié là, évoquant peut-être l'ennui de la femme qui se trouve destinée au foyer familial. On le voit ici, les images sont différentes et Pasquali conserve le ton ironique mais le manifeste par un autre motif.

Toujours dans l'optique d'un fatalisme, le regard joue un rôle majeur et Alice Ceresa y rappelle l'embrigadement institué par le père en appuyant la destinée tragique qui attend les fillettes par l'usage du terme «*macello*» («abattoir»). Par les mots «*sguardo attonito e bovino*», l'autrice rappelle la dimension animale et évoque un manque de vitalité («*attonito*») qui découle de cette condition, réduisant les jeunes femmes au silence («*di muta supplica*»). En français, Pasquali modifie le propos en interprétant cette formule par «un regard ahuri et bovin», ce qui provoque un glissement du physique au psychique: «*attonito*» manifeste un manque d'énergie physique et est remplacé par «ahuri» qui fait appel à un intellect réduit, ce qui transforme le champ du pouvoir paternel et insiste sur le mental.

Ainsi, Pasquali procède de deux manières: d'une part, en transposant les expressions de Ceresa, donnant parfois naissance à des tournures étrangères aux habitudes langagières francophones; de l'autre, en introduisant de nouveaux motifs et en réorganisant les modes structuraux (ponctuation, phrases) pour manifester la force cynique du texte source, qui s'amuse notamment avec un style scientifique et le genre de l'essai. Réfléter les procédés for-

mels cérésiens s'avère donc une épreuve délicate et l'on saisit ainsi mieux la nécessité du travail de recreation dans la traduction littéraire.

En ayant cherché à souligner les différents enjeux auxquels donnent lieu la traduction de Pasquali, nous avons pu saisir la complexité du texte cérésien, avec son fonctionnement hybride qui décortique chaque idée dans un soigneux union stylistique et sémantique. Alice Ceresa, dans *Bambine*, combine des genres et des registres qui ne concordent pas, mêlant une langue scientifique qui implique la clarté à une pratique essayiste qui, en proposant une construction «méthodiquement non méthodique», a tendance à complexifier le propos, à le rendre abstrait. Plus encore, elle intègre l'ironie, un ton qui exige un décortiquage attentif du lectorat. Et c'est précisément dans cet imbriquement que se joue l'enjeu du texte: déconstruire la généricité pour déconstruire la société et son modèle familial traditionnel.

Pourtant, cette finesse et cette densité n'ont pas reçu, au moment de la parution du roman en Suisse – aussi bien au temps de la sortie du texte en italien, que lors de sa traduction en français –, l'attention que pourrait exiger un projet littéraire si ambitieux. Aujourd'hui encore, ce texte demeure méconnu et il s'agit de s'interroger sur ce silence: la Suisse est-elle demeurée trop attachée aux valeurs traditionnelles pour permettre la diffusion d'une littérature qui cherche à les faire exploser? Existe-t-il une place, dans notre identité littéraire helvétique, pour ces textes qui proposent un changement des références, un renouvellement des pratiques?

Riassunto Questo articolo analizzerà la complessa struttura di *Bambine* di Alice Ceresa, un romanzo pubblicato da Giulio Einaudi Editore nel 1990. Il testo propone una costruzione che si sgretola volontariamente, proponendo una convivenza paradossale tra un tono saggistico e un linguaggio scientifico, entrambi gradualmente smantellati da una sottile ironia. Questo effetto di decostruzione fa eco al contenuto del testo, che critica la struttura familiare tradizionale di cui si percepiscono progressivamente l'instabilità e l'incoerenza. Costruita in due tempi, la riflessione si concentra quindi prima su questi meccanismi formali che fanno eco al contenuto del romanzo, poi sulla trascrizione di questi procedimenti nella traduzione francese.

se di Adrien Pasquali, che viene pubblicata nel 1993 presso Zoé con il titolo *Scènes d'intérieur avec fillettes*.

Parole-chiave Ironia, saggio, tono scientifico, traduzione, famiglia, società

Abstract This article seeks to dissect the complex workings of *Bambine*, a novel written by Alice Ceresa and published by the publishing house Einaudi in 1990. The text is deliberately designed to fall apart, offering a paradoxical coexistence of an essayistic tone and a scientific language, which is gradually dismantled by a subtle irony. This deconstruction effect echoes the content of the text, which criticises the traditional family structure, the instability and incoherence of which are gradually perceived. Constructed in two stages, the reflection therefore focuses first on these formal mechanisms that echo the content of the novel, then on the retranscription of these processes in the French translation by Adrien Pasquali, which was published in 1993 by Zoé under the title *Scènes d'intérieur avec fillettes*.

Keywords Irony, Essay, Translation, Family, Society

Indice dei nomi

- Adorno, Theodor 235, 236, 236n
Albini, Umberto 102, 102n
Anderson, Sherwood 194
Arp, Hans 19, 20, 212, 212n, 213, 214
Aslan, Ana 203
Astirbei, Carmen-Ecaterina 231n
Austen, Jane 194
- Bachmann, Ingeborg 48
Balzac, Honoré de 250n
Banotti, Elvira 207
Bataille, Georges 139, 139n, 140, 140n, 141
Bazzoni, Alberica 70n
Beauvoir, Simone de 64, 65n, 73, 73n, 203, 215, 215n
Beckett, Samuel 194, 197
Benaglia, Cecilia 217n
Benjamin, Walter 138n
Benveniste, Émile 66, 66n, 70n, 72
Benz-Steffen, Frau 50n
Berensmeyer, Ingo 152n
Berruto, Gaetano 29n, 36
Bertin, Célia 30, 197
- Beutler, Maja 33n, 81, 81n, 82n, 91, 92, 92n
Binder, Elisabeth 92, 93n
Blackwood, Michael 107n
Blanchot, Maurice 78n, 79n
Böhler, Yvonne 255n
Bompiani, Ginevra 208, 208n
Borelli, Massimiliano 26, 26n
Braidotti, Rosi 128, 128n
Brin, Irene 149n
Brontë, Charlotte 196, 196n, 197
Brontë, Emily 194, 195, 197, 208, 208n
Brownmiller, Susan 202, 202n, 204, 205, 207, 208, 209
Buelens, Gert 152n
- Caglio, Luciana 205n
Callas, Maria 203
Camilotti, Silvia 128n
Canetti, Elias 6, 9, 10, 19, 20, 119, 119n, 120, 121, 122, 122n, 123, 123n, 124, 125, 125n, 126, 126n, 127, 128, 128n, 129, 129n, 130n, 131, 131n, 132, 132n, 133n, 134,

- 135, 137, 139, 140, 141, 141n, 142,
 143, 144, 145, 146, 147, 147n, 148
 Canino, Elena 102n
 Capote, Truman 150n, 194
 Cardaun, Uwe 105n
 Castilleja, Diana 233n
 Causse, Michèle 10, 74n, 87, 87n, 215,
 215n, 216, 217n, 218n, 219, 219n,
 220, 222, 227, 227n, 228, 228n, 229
 Cavarero, Adriana 65n, 71n
 Ceresa, Ines 32, 151n
 Champonnier, Julie 233n
 Chevel, Yves 250n
 Clerc, Charly 158n
 Cohen-Tanugi, Juliane 87, 88n
 Collani, Tania 9, 191n, 192n
 Colorni, Renata 129, 129n, 130, 133,
 134, 141, 142
 Cordibella, Giovanna 10, 63n, 64n,
 65n, 149, 196n
 Corti, Maria 8, 18, 18n, 32, 37, 37n, 38,
 38n, 39n, 41, 42, 73, 73n 78n, 88,
 192, 192n, 193, 193n, 220, 220n
 Costantini Maggiori, Carla 200, 200n
 Crawford, Joan 203
 Crivelli, Tatiana 9, 14n, 16n, 45n,
 64n, 66n, 83n, 87n, 103n, 128n,
 143n, 150n, 191n, 207n, 212n
 Cuffaro, Daniele 191n
 Cummings, Edward Estlin 194, 213

 Decock, Sofie 161n
 De Federicis, Lidia 191n, 192n, 198n
 De Lancker, Huguette 102, 102n
 De Lauretis, Teresa 67, 67n, 70n,
 129n
 Deleuze, Gilles 144, 144n, 145, 146,
 146n, 147, 147n, 169, 196n, 187n,
 188
 De Man, Paul 68n, 70n, 71n
 De Mauro, Tullio 29n
 Demoor, Marysa 152n
 Detering, Heinrich 158, 158n
 Deuchar, Margaret 28, 28n
 Dickens, Charles 194, 195, 196n
 Dickinson, Emily 194
 Dorn, Klaus 105n
 Dufour, Charlotte 250n

 Fährnders, Walter 161n
 Fallaci, Oriana 199
 Faulkner, William 195, 196n, 197
 Fiorentino, Francesco 81n
 Fittipaldi, Barbara 16n, 41n, 151n,
 198n, 205, 205n, 208, 208n
 Fitzgerald, Maria J. 208
 Forster, Margaret 83n
 Fortini, Laura 14n, 15n, 16, 19, 19n,
 65n, 74n, 78n, 81n, 135n, 198n
 Fossa, Paola 191n
 Foucault, Michel 121, 128, 128n
 Franits, Wayne 249, 249n
 Freud, Sigmund 187, 200, 200n
 Friedan, Betty 207

 Gadda, Carlo Emilio 194n
 Gandhi, Indira 203
 Ganzoni, Annetta 10, 192n
 García Márquez, Gabriel 104
 Genette, Gérard 218
 Geoffrey, Pauly 233
 Ginzburg, Natalia 83, 94
 Goetze, Helga 6, 9, 101, 103, 104,
 105, 106n, 107, 108, 108n, 109,
 109n, 110, 110n, 111, 112, 113,
 114, 115, 116, 117, 118,
 Gould, Rebecca Ruth 206n
 Graf, Marion 255n

- Graves, Robert 102, 102n
 Grisoni, Christina 33, 34
 Grossmann, Francis 243, 244n
 Guardiani, Francesco 194n, 198n
 Guattari, Félix 144, 144n, 145, 146, 146n, 147, 147n, 169, 169n, 187n, 188
 Gudmundsson, Kristmann 20, 102n
 Harvey, Keith 254n
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 66n, 131n, 172, 172n
 Heidegger, Martin 168, 168n, 173, 174, 178, 179, 180, 188
 Henze, Hans Werner 20, 48, 48n, 50, 52, 53, 53n
 Hermann, Sonja 158n
 Heuser, Hedda 109
 Hitler, Adolf 10, 19, 167, 167n, 168, 169, 169n, 170, 171, 172, 172n, 173, 173n, 174, 174n, 175, 176, 177, 178, 179, 179n, 180, 180n, 181, 181n, 182, 183, 183n, 184, 186, 187, 188
 Husserl, Edmund 168, 168n, 188
 Ibsen, Henrik 250, 250n
 Jacob, Max 29, 30
 James, Henry 194
 Janner, Arminio 152, 152n
 Jost, Wolfgang 105n
 Joyce, James 194, 194n, 197
 Just-Dahlmann, Barbara 109
 Kafka, Franz 10, 20, 119, 119n, 120, 121, 121n, 122, 123, 123n, 124, 125, 126, 127, 127n, 128, 129, 129n, 130, 131, 132, 132n, 133, 134, 135, 136, 137, 138n, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 144n, 145, 146, 146n, 147, 147n, 148, 194n
 Kant, Immanuel 173, 173n
 Kauffmann, Lane 233n
 Kennedy, Ethel 203
 Kerouac, Jack 194
 King, Coretta 203
 Kitiyakara, Sirikit 203
 Knafo, Rémy 249n
 Knief, Hildegard 19, 20, 105, 105n
 Koedt, Anne 205
 Kristeva, Julia 65n
 Kukiewicz, Ania 200, 200n
 Ladmiral, Jean-René 217, 217n, 219, 219n
 Laederach, Monique 33n, 90, 90n
 Lapouge, Maryvonne 74n, 216
 Leclère, Françoise 215, 215n, 227n, 228n
 Lederberg, Joshua 103n
 Lescure, Pierre 30
 Linsmayer, Charles 92n, 95, 96n
 Lonzi, Carla 65, 66n, 73, 78
 Louvel, Liliane 214n
 Luraschi, Maria 107n
 Lutero, Martin 173, 173n
 Macé, Marielle 233n, 234n
 MacLean, George Edwin 196, 196n, 197
 Mancuso Prizzitano, Maria Giulia 157n
 Mann, Thomas 158n
 Mansfield, Katherine 197
 Marti, Madeleine 158n, 160n
 Marx, Karl 173, 173n
 Mathis, Gilles 234n

- Mazzucco, Melania 151n
 McCullers, Carson 149, 149n, 194
 Meir, Golda 203
 Melville, Herman 194
 Miller, Henry 194
 Millet, Kate 199, 207
 Mitchell, Juliet 199, 199n, 200, 200n, 201, 201n
 Montugno, Domenico 250n
 Montaigne, Michel Eyquem de 232n, 233, 233n
 Montale, Eugenio 104n
 Morante, Elsa 7, 83n
 Moretti, Bruno 36, 36n
 Morpurgo, Lisa 101, 102, 102n, 103, 103n, 104, 104n, 105n, 110, 115n, 118
 Muzzioli, Francesco 214n

 Nietzsche, Friedrich 66n, 172, 172n, 181, 181n
 Nöldge, Dagmar 106n
 Norcini, Eleonora 10, 14, 14n, 191n
 Nyffeler, Max 20, 47, 48, 48n, 49, 49n, 50, 51, 51n, 52, 53, 53n, 60, 61

 O'Neill, Eugene 194

 Paccagnella, Ivano 36, 36n
 Paolicchi, Luciano 203
 Papilloud, Christian 239n
 Parturier, Françoise 102, 102n
 Pasquali, Adrien 10, 15n, 83, 83n, 84, 84n, 85, 87, 88, 88n, 89, 90, 91, 96, 97, 211n, 217, 223, 223n, 224, 224n, 225, 226, 226n, 229, 231, 231n, 232, 248, 248n, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255n, 256, 257, 258, 259, 260

 Pastori, Jean-Pierre 20, 212n
 Pautasso, Sergio 54, 58n
 Pavese, Cesare 28
 Perret, Roger 151n, 158n
 Peruccio, Enzo 49
 Pfefferkorn, Roland 247n
 Pflug, Maja 46n, 52n, 86, 87n, 94, 94n, 96, 231, 231n
 Picazo, Maria Dolores 237n
 Piccinni, Flavia 102n
 Pietri-Bachmann, Marlyse 83, 84n
 Pilgrim, Volker Elis 106, 106n, 107, 107n, 108n, 109n, 114, 115n
 Piovene, Guido 104n
 Pisa, Beatrice 200n
 Pivano, Fernanda 28
 Poe, Edgar Allan 194
 Pound, Ezra 194, 213

 Quant, Mary 203

 Ramuz, Charles-Ferdinand 212
 Rannoux, Catherine 214n
 Re, Lucia 192n
 Restagno, Enzo 20, 48, 48n
 Revel, Bruno 179, 179n
 Rich, Adrienne 128n
 Rilke, Reiner Maria 30
 Rodesino, Francesca 75n, 150n, 151n, 152n, 160, 163n, 165n, 212n
 Rolland, Romain 156n, 212
 Rugarli, Giampaolo 82, 82n
 Ryall, Yvonne 196, 196n
 Rybczynski, Witold 248n

 Schaeffer, Jean-Marie 237n
 Schaffers, Uta 161n
 Schafroth, Heinz 96, 217, 217n
 Schopenhauer, Arthur 173

- Scherer, Burkhard 158n
 Schmid, Peter 153n
 Schüpbach, Monika 63n, 64n, 83n,
 150n, 151n, 152n, 154n, 155n,
 156n, 157n, 160n, 212n
 Schwarze, Sabine 244
 Schwarzenbach, Annemarie 10, 19,
 149, 149n, 150, 151, 151n, 152,
 153, 154, 155, 155n, 156, 157, 157n,
 158, 158n, 159, 160, 160n, 161,
 161n, 162, 163n, 164, 165, 165n,
 166, 244
 Sellerio, Elvira 54n, 55n, 59, 59n
 Seriani, Luca 29n
 Shakespeare, William 194
 Silone, Ignazio 31, 153, 154n
 Silvagni, Gabriele 103n
 Somerset Maugham, William 101,
 102n
 Sorlin, Sandrine 234n
 Späth, Anita 59
 Späth, Gerold 9, 18, 19, 20, 25, 26,
 26n, 47, 48, 50, 53, 53n, 55, 55n,
 57, 58, 59, 59n, 60, 61
 Spencer, Herbert 169
 Spivak, Gayatri 65
 Spring, Lilly 93, 93n
 Staszak, Jean-François 249n
 Stefancich, Giovanna 199, 199n
 Stein, Gertrude 194
 Steinhaus, Clara 95n
 Stoja, Stefano 18n, 37n, 38n, 39n,
 192n, 193n
 Storoni Mazzolani, Lidia 42
 Streisand, Barbara 203
 Studer, Liliane 94, 94n
 Suyin, Han 203
 Svevo, Italo 16, 41
 Swinburne, Algernon 30
 Tahmasebian, Kayvan 206n
 Terškova, Valentina 203
 Testa, Enrico 127
 Vaccari, Raffaella 103
 Valangin, Aline 149, 151, 151n, 152n,
 153, 153n, 212, 212n, 213, 213n
 Vargas Llosa, Mario 104n
 Varetto, Patrizia 84, 85, 85n
 Venturini, Caterina 75n
 Venuti, Lawrence 225, 225n
 Vischer, Mathilde 224, 224n, 225,
 225n
 Vogel, Wladimir 20, 212n
 Vollenweider, Alice 25, 25n, 26, 32,
 33, 33n, 85, 85n, 86, 86n
 von Kaenel, Hans-Markus 55n
 von Rohr, Wulfing 106, 108n, 109
 Wallat, Winfried 105n
 Weber, Renato 15n, 91, 91n, 211n,
 248n
 Weinreich, Uriel 28, 28n
 Whitman, Walt 195
 Wiedlack, Maria Katharina 158n
 Williams, Tennessee 28n, 195
 Winkelmann, Johann Joachim 158n
 Woolf, Virginia 195, 197
 Yeats, William Butler 195, 213
 Yourcenar, Marguerite 41, 42, 43n
 Zappa Mulas, Patrizia 8, 14n, 16,
 24n, 41, 46n, 64n, 68n, 69, 70n,
 77n, 88n, 137n, 145, 146n

Littera Helvetica

1. Aude Seigne, *Una rete grande come il mondo*, 2025.
2. Alice Ceresa, *tradotta e traduttrice*, a cura di Tania Collani e Tatiana Crivelli, 2025.

Finito
di stampare
nel mese di novembre 2025
da Rotomail Italia S.p.A.

Questo volume indaga per la prima volta la dimensione plurilingue e transnazionale dell'opera di Alice Ceresa (1923-2001), una delle voci più originali della letteratura in lingua italiana del Novecento. I saggi qui raccolti mostrano come la pratica della traduzione accompagni l'intero percorso intellettuale della scrittrice, intrecciandosi alla critica delle disuguaglianze di genere e al plurilinguismo delle sue origini svizzere. Ne emerge il profilo di un'autrice autenticamente europea, capace di attraversare con coerenza e radicalità confini linguistici, culturali e identitari.

Tania Collani è professoressa ordinaria di letteratura all'Université de Haute-Alsace. Tra i suoi campi di specializzazione ci sono le avanguardie europee (surrealismo, dada e futurismo), gli studi di ricezione e di traduzione. Coordina il gruppo di Studi Elvetici presso la sua università ed è nel campo della letteratura svizzera che porta avanti le sue ricerche.

Tatiana Crivelli è professoressa ordinaria di letteratura italiana all'Università di Zurigo. Tra i suoi campi di specializzazione ci sono le poetesse rinascimentali, le autrici dell'Arcadia fra Sette e Ottocento e gli studi culturali transnazionali. Realizzando nel 2007 (e poi 2020) l'edizione postuma del *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile* di Alice Ceresa ha contribuito al rilancio di questa autrice. Ha curato la nuova edizione del suo romanzo, *Bambine* (2025) e co-dirige attualmente un progetto di edizione digitale della sua opera.

isbn 978-88-6032-821-2
edu.sefeditrice.it

