

CHIARA SINATRA  
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA “TOR VERGATA”)  
ORCID 0000-0002-4058-9185

## IL RAMONISMO DI ORIO VERGANI: RISCRITTURE IPERTESTUALI E TRADUZIONI

### ABSTRACT

In 1927 Orio Vergani wrote the introduction to the first authorized Italian translation of Ramón Gómez de la Serna's *Senos* (1917) and in 1942 he republished *Soste del capogiro*, a book of short stories from 1921–1926. The author of this article demonstrates how some of them retrace the short fiction of Gómez de la Serna in style, themes and language. Some were expanded and published by Vergani in 1942 in the fascist magazine “Legioni e Falangi”, however, their anonymous translation for the Spanish twin edition departs from the *ramonian* model of the origins.

KEYWORDS: *Ramonismo*, short novel, hypotext, transtextuality, translation

### STRESZCZENIE

W 1927 roku Orio Vergani napisał wstęp do pierwszego autoryzowanego przekładu włoskiego *Senos* (1917) Ramóna Gómeza de la Serna (1917), a w roku 1942 ponownie wydał *Soste del capogiro*, zbiór własnych opowiadań z lat 1921–1926. Autorka artykułu pokazuje ich stylistyczne, tematyczne i językowe nawiązania do krótkiej fikcji hiszpańskiego pisarza. Niektóre z tych opowiadań zostały rozszerzone i opublikowane przez Verganiego w 1942 r. w faszystowskim czasopiśmie „Legioni e Falangi”, jednak ich anonimowe tłumaczenie dla hiszpańskiego wydania bliźniaczego oparte jest na ramońskim modelu.

SŁOWA KLUCZOWE: *Ramonizm*, krótka powieść, hipotekst, transtekstualność, tłumaczenie

In questo lavoro si dimostrerà come le suggestioni che ispirano lo scrittore spagnolo Ramón Gómez de la Serna convergono nei temi e negli aspetti stilistici della produzione di narrativa breve di Orio Vergani fino a innescare nell'autore italiano un processo di riscrittura ipertestuale sostenuto anche dalla circolazione delle opere in traduzione. Al riguardo, si è partiti dalla definizione di relazione ipertestuale offerta da Genette (1982) nell'ambito degli studi sulla transtestualità – o trascendenza testuale del testo – con i diversi gradi di relazione individuati dal critico: da quelli più comuni e manifesti – gli ipertesti allografi – a quelli che stabiliscono relazioni via via più implicite con i propri ipotesti, come nel caso degli ipertesti autografi di Vergani presi in esame più avanti. In ogni caso, si tratta sempre di riscritture “consapevoli” dettate da atteggiamenti estetici che s’inseriscono nella

riflessione più ampia sull'influenza esercitata dal *Ramonismo* sulle letterature europee del XX secolo.

Per stabilire il nesso di transtestualità tra i testi proposti si sono individuati tre momenti significativi ordinati in successione cronologica: il 1917, anno di uscita in Spagna di *Senos* di Ramón Gómez de la Serna; il 1927, anno di pubblicazione di *Seni* in italiano con prefazione di Orio Vergani e della pubblicazione di due raccolte di prose brevi intitolate *Soste del capogiro* e *Fantocci del carosello immobile*. Contemporaneamente, in Spagna, la narrativa breve di Ramón Gómez de la Serna si disperde in vari rivoli, dalla raccolta *Ramonismo* alle molteplici pubblicazioni in rivista.

Il 1942 per Vergani è l'anno della nuova pubblicazione della miscellanea *Soste del capogiro e altre fantasie*, che coincide con l'uscita del romanzo dell'autore *Un giorno della vita*. Lo stesso anno esce il racconto *Dafne* sulla rivista filofascista "Legioni e Falangi" (1940–1943) che compare in traduzione spagnola nell'edizione gemella "Legiones y Falanges", cui seguirà pochi mesi dopo la pubblicazione del racconto breve *La Sirena*, anch'esso poi tradotto in spagnolo.

Le modalità con cui le produzioni dei due autori vengono tradotte rispettivamente in Italia e in Spagna, veicolandone la ricezione, concorrono a comporre questo complesso universo narrativo ipertestuale, a chiudere quasi il cerchio rispetto al modello "ramoniano" e ai temi che contenevano *in nuce*.

## GLI IPERTESTI

Nel 1942 Orio Vergani ripubblica per l'editore Corbaccio di Milano, in un unico volume dal titolo *Soste del capogiro e altre fantasie*, quindici racconti brevi che avevano visto la luce tra il 1921 e il 1926. Alcuni di essi erano usciti su "L'Ida nazionale" (1911–1925) come *Piccoli cabotaggi*, poi presenti nel 1927 sia nel volume *Soste del capogiro* sia nel libro di racconti *Fantocci del carosello immobile*.

Il testo che dà il nome alla raccolta del 1942 è costituito da una "catena d'immagini" (Vergani 1942: 171), alcune brevissime, che costituiscono la sequenza delle "soste" fantasiose e umorali cui si riferisce l'autore nel titolo. Attraverso una *mise en abîme* del racconto principale, *Soste del capogiro*, Vergani riesce a creare un secondo livello narrativo dentro al quale racchiudere delle microstorie, ciascuna dotata di un proprio titolo e spesso in relazione intertestuale con quelle immediatamente contigue; lo stesso procedimento compare nel racconto *Fantocci del carosello immobile* che apre la seconda raccolta del 1927 e che nella miscellanea definitiva s'intitola *Il carosello immobile*. Tuttavia, il rimando ad altri testi dell'autore non è l'unico meccanismo intertestuale rinvenuto nella raccolta del 1942: alcune *Soste*, in particolare, sembrano ripercorrere nello stile e nei temi, ma soprattutto nella costruzione e nel linguaggio, la narrativa breve di Ramón Gómez

della Serna, autore la cui opera era nota a Vergani sin dagli anni '10. Per questo lavoro si è ricostruita la genesi di quelle narrazioni dando loro una matrice chiara sul modello della narrativa breve di Ramón, ma si mostrerà anche l'evoluzione ipertestuale di quella scrittura avendo ritrovato il germe di alcune di quelle prose nell'ambito di un contesto editoriale inaspettato come quello di "Legioni e Falangi" (1940–1943) che, come si è accennato, contempla anche la traduzione di alcune di esse in spagnolo.

## GLI IPOTESTI O "IL MIRACOLO PROFANO DI RAMÓN"

Nel 1927 Orio Vergani cura la prefazione di *Seni* di Ramón Gómez de la Serna, nella versione di Mario Da Silva edita da Corbaccio. Il libro era stato pubblicato in Spagna nel 1917, dieci anni dopo Vergani coglie l'opportunità di quelle pagine per illustrare al pubblico italiano "Il Miracolo profano di Ramón" (Vergani 1927: 9). Da vero fedele conduce il lettore in pellegrinaggio nei luoghi "ramoniani", dal caffè Pombo alla casa di calle de Velázquez. La sacralità della scoperta del mondo dell'autore permea tutta la *Prefazione*, che si apre con la descrizione dell'immagine rappresentata ne *La tertulia del café de Pombo* (1920) di José Solana che ritrae – al pari del *Cenacolo* vinciano – lo scrittore al centro della scena circondato dallo stesso pittore e da Manuel Abril, Mauricio Bacarisse, Tomás Borrás, José Bergamín, José Cabrero, Pedro Emilio Coll e Salvador Bartolozzi.

Di fatto, Gómez de la Serna era già considerato in Spagna "il santone e la grancassa di tutte le avanguardie del primo novecento" (Manera 2000: 5) ed effettivamente è questa l'immagine che Vergani decide di trasmettere nel suo testo, in cui dichiara: "Ramón ha i suoi fedeli; ma la Spagna non credo ami ancora Ramón, e non sa cosa sarà, un giorno, il suo dolce dovere d'essere fedele a questo scrittore dalla fecondità iperbolica" (Vergani 1927: 9–10). Al baluardo della sua fede – "Scrittore che non si sa come misurarlo. Il suo sforzo è pieno di squilibri e di imprecisioni, caotico e sgretolato" (*ibidem*) – il prefatore unisce lo stupore del neofita nel varcare l'ingresso dello studio madrilenò dell'autore dove campeggiano due manichini cinesi e "la sua signora", un fantoccio di cera in abiti eleganti:

Lassù, in quella specie di padiglione delle meraviglie, in un ambiente che pare il sommario di tutte le fiere del mondo, un luna-park in compendio, la bacheca di un collezionista di fantocci, di lapidi mortuarie, di maschere giavanesi, di ritratti di gentiluomini ignoti, il punto d'incrocio tra il fiume delle anticaglie e la marea dell'avanguardismo, Ramón lavora sino all'alba, filando a ruota libera per le strade dei cinque volumi all'anno (*ibidem*: 18).

Ma è manifestandolo nella prosa delle *Soste del capogiro* che Vergani si professa apertamente *ramonista*. Sebbene con esiti incerti per la critica, che le definisce "esperienze frammentiste, critico-liriche e 'novecentiste'" in cui l'autore

“cade spesso nell’opposto difetto dell’immaginario barocco (arieggiante quello del Gómez de la Serna) e del lirismo artificioso” (Bocelli 1937: 161), l’evocazione di Ramón qui è palpabile nei temi ricorrenti e nei meccanismi che sottendono a una creatività linguistica che ricorda le *greguerías* e la brevità fulminante di alcune prose costituisce la struttura stessa del racconto.

La *mise en abîme* creata nel racconto *Soste del capogiro* si esplica attraverso delle micronarrazioni che si caratterizzano per diversi nuclei tematici. Per dare continuità all’interno del racconto principale a uno dei temi fondamentali – i manichini – Vergani inserisce quindici prose brevi o brevissime, ciascuna con un proprio titolo: *La morte*; *I figli dei manichini*; *Piedi di legno*; *Il manichino malato*; *Impudicizia*; *I guanti*; *Il riso rosso*; *I loro denti*; *Nascita delle mani*; *Il barbiere dei manichini*; *Desideri*; *Eden*; *Il sogno*; *Rassomiglianza*; *Destino dei manichini*.

Si riporta di seguito qualche “Sosta”, ripensando a *Los gestos de los maniquies* e ad altri testi di Gómez de la Serna scritti tra il 1923 e il 1926 il cui nucleo tematico è lo stesso e che avrebbero potuto attivare in Vergani il processo di riscrittura ipertestuale e che insieme al libro del 1917 si configurano come l’esperienza letteraria con maggiore capacità evocativa, insieme alla bambola di cera, vera musa ispiratrice della metafora alla base di *Senos*:

*Il manichino malato* – Quando i manichini sono malati, i medici possono fare con loro come con tutti gli altri malati: ascoltare il rantolo del respiro, palpare le pareti addominali, osservare la profondità delle loro occhiaie, e il pallore itterico delle guance [*sic*]. Una sola cosa non possono chieder i medici ai manichini: di mostrar la lingua (Vergani 1942e: 83).

*Desideri* – I manichini uomini invidiano i manichini donne. Vorrebbero anch’essi poter mostrarsi in vetrina con eleganti camicie, leggere mutandine e giarrettiere di seta e guardar così, fissamente, le signore che passano. O, se fosse possibile, vorrebbero mostrarsi, mentre di là del vetro nevicava, modellati in un costume di lana giallo zafferano, maglia con manica e mutande lunghe fino al malleolo, in tutta la loro plastica bellezza di borghesi che si preparano, con un sorriso, ad affrontare l’inverno (Vergani 1942e: 89).

*Eden* – Il manichino donna è nato dalla costola di un manichino uomo. Questa coppia ideale è l’unica che abiti ancora in un paradiso terrestre di vetro, l’unica che non si sia mai accostata all’albero del bene e del male, e che non abbia affatto da temere l’arrivo di un angelo con spada fiammeggiante. Dio si è dimenticato di passar loro accanto, per risvegliarli dal loro sonno ad occhi aperti (Vergani 1942e: *ibidem*).

*Il sogno* – I manichini sognano. Sognano di diventar statue, in mezzo a una piazza, e di esser chiamati ‘monumenti’ (Vergani 1942e: *ibidem*).

*Destino dei manichini* — Non sappiamo quale sia il destino dei manichini. Gli scultori si sono sempre dimenticati di segnare nel palmo delle loro mani di cera le linee sulle quali le chiromanti potessero leggere l’avvenire (Vergani 1942e: 90).

Al di là del meccanismo di “metáfora + humorismo” che per Gómez de la Serna codifica la *greguería*, in Vergani non pienamente compiuto<sup>1</sup>, è sulla costruzione dei racconti delle *Soste del capogiro* e in parte anche di *Fantocci di carosello immobile* che si desidera qui riscontrare una stretta analogia con il frammentarismo delle narrazioni già individuato da Eugenio De Nora (1968: 104) nelle prose di Gómez de la Serna come l’essenza del “*Ramonismo* puro” (*ibidem*: 130)<sup>2</sup>.

L’estensione minima di queste prose, appare “inoperante” per Charpentier Saitz (1990: 25) come criterio per definirne il genere; valgono invece altri elementi che ritornano in maniera ossessiva e ricorrente anche nelle narrazioni del periodo 1921–1926 e che per la studiosa concorrono a costituire una vera e propria “fórmula” nella narrativa di Gómez de la Serna. Le sue osservazioni appaiono particolarmente importanti, in quanto favoriscono un’interpretazione critica che permette di andare oltre i criteri tradizionali ma, soprattutto, offrono una definizione di *Ramonismo* che avvicina i racconti dell’autore madrileno alla novella “all’italiana” (Charpentier Saitz 1990: 81). Si tratta di libri composti dall’accostamento di episodi brevi, narrati in sequenza lineare che si caratterizzano, tra gli altri elementi, per la presenza di una situazione di partenza insolita o assurda attraverso cui Ramón presenta uno o più personaggi in chiave paradossale, assegnando loro una chiara funzione simbolica, distinguendo le figure maschili da quelle femminili. Queste ultime spesso sono ritratte non come donne reali ma come rappresentazione dell’essenza stessa del femminile, con tutte le contraddizioni e funzioni ambivalenti che questo implica nell’universo narrativo dell’autore. I personaggi sono presentati in conflitto tra loro e la risoluzione arriva attraverso lo sviluppo di reti tematiche che s’irradiano da quella principale e che servono a esplicare le funzioni più illogiche e bizzarre dei personaggi che affollano queste narrazioni (*ibidem*: 81–93).

In effetti, i postulati della narrativa “ramoniana” già individuati dalla critica del ’900 trovano un punto di convergenza con una visione decisamente più attuale che si concentra proprio sulla minifinzione e sulla diffusione di questa pratica di scrittura narrativa in ambito ispanico in epoca postmoderna. La brevità dei testi rispetto al racconto tradizionale comporta un processo cosiddetto di riscrittura palinsestica (Bakucz 2015: 17) caratterizzata da una linearità discontinua, incoerente, slegata da ogni logica ma funzionale al genere in quanto basata su un’attività di evocazione, riscrittura o reinterpretazione di strutture narrative fisse.

<sup>1</sup> Eugenio Montale, nel commosso addio all’amico dalle colonne dell’edizione pomeridiana del “Corriere della Sera”, nel definire il genio dello scrittore appena scomparso sceglie proprio come pietra di paragone la massima manifestazione della vena “ramoniana”: “Non era che con Vergani fosse apparso un fenomeno nell’ordine della ‘greguerie’, dell’estemporanea facilità di tener sempre in moto il suo cervello; ma era in realtà irripetibile che un ingegno così fatto serbasse viva in sé la contropartita di quell’incredibile vitalismo” (Montale 1961: 2256).

<sup>2</sup> La critica si è divisa e ha dibattuto lungamente rispetto alla denominazione e classificazione dei testi di Ramón Gómez de la Serna, tuttavia non sarebbe agile dare conto qui degli esiti di tutte le riflessioni in merito, sebbene le conclusioni cui sono pervenuti in momenti diversi alcuni studiosi, tra i quali Eugenio de Nora (1968) e Herlinda Charpentier Saitz (1990) risultino funzionali a questo ragionamento.

Assolvono a questa funzione i miti della classicità grecolatina, i racconti popolari, gli episodi biblici o i libri del canone letterario occidentale che forniscono lo spunto per creare relazioni intertestuali immediatamente riconoscibili dal lettore.

La relazione tra le prose originali di Ramón e le forme di racconto breve *ramonista* di Vergani si potrebbe dire esaurita nelle *Soste* se non fosse segnata da un ulteriore passaggio di riscrittura autografa di alcune di esse nelle prose di finzione pubblicate da quest'ultimo tra il 1942 e 1943 sulla rivista in doppia edizione italiana e spagnola di ispirazione fascista "Legioni e Falangi" (1940–1943), che non sono altro che due delle micronarrazioni di secondo livello delle *Soste* riscritte e ampliate dall'autore. Com'è noto, in questa rivista la firma di Orio Vergani si ritrova in calce agli episodi che narrano gli avvenimenti di Barcellona, allo scoppio della guerra civile nel luglio 1936, che l'autore sceglie di raccontare da osservatore diretto da quelle colonne e con esiti controversi per la critica. Secondo Sandro Gerbi, che per primo ha riunito quelle pagine in un volume, Vergani in quell'occasione "limita al minimo i cenni alle sue simpatie per i franchisti e privilegia la narrazione dei fatti di cui è stato testimone" (2010: 16), sebbene il curatore noti che in quell'occasione: "Dove lo scrittore si esprime al meglio, con tocchi quasi espressionistici, è in alcune pagine che rivelano uno spiccato senso del grottesco e del licenzioso" (*ibidem*) rivelando una modalità di narrazione "ramonista" che curiosamente bene si attaglia al clima paradossale e drammatico instauratosi in città in quei giorni. Chi ha studiato a fondo i contributi di Orio Vergani nella rivista ha evidenziato una "personale riflessione sul senso del divenire storico" (La Monaca 2015: 315) e dalle pagine di interventismo culturale "il discorso di Vergani travasa nell'apologare straniato dei racconti", prende corpo così "un percorso di significativa rimediazione del vissuto (*ibidem*) personale e storico dell'autore che, non a caso, si chiude nell'ultimo anno della rivista con prose di invenzione pura" (Sinatra 2015: 8).

Su "Legioni e Falangi" si sono rintracciati quattro racconti brevi firmati da Orio Vergani: *Dafne* (1942), *Susanna* (1942), *La Sirena* (1943), *La grande vasca* (1943). *Dafne* e *La Sirena* escono anche in spagnolo su "Legiones y Falanges" rispettivamente nel settembre 1942 e maggio 1943, mentre di *Susanna* e *La grande vasca* non è stata pubblicata alcuna traduzione, ma non è detto che ciò non fosse previsto. Bisogna ricordare, infatti, che l'uscita del mensile s'interrompe bruscamente e l'ultimo numero dell'edizione italiana è del luglio del 1943, in coincidenza con le vicende storiche che videro l'epilogo del fascismo e di Mussolini, comportando, tra le dirette conseguenze, anche la fine di questo progetto editoriale e della sua versione spagnola. Fatto, questo, che dimostra ancora una volta come la pubblicazione di "Legioni e Falangi" e della sua gemella "Legiones y Falanges" fosse un'operazione editoriale concertata tra le rappresentanze diplomatiche e gli apparati dei due paesi per la creazione di una presunta identità italo-spagnola basata sulla propaganda fascista e volta a rafforzare il regime di Franco appena instauratosi attraverso l'apporto di figure di primo piano della cultura di entrambi i paesi (Sinatra 2015: 37–40).

È fuor di dubbio, dunque, che la collocazione editoriale di quelle prose di finzione riveli l'evoluzione vissuta da Vergani rispetto ai temi e ai modelli narrativi delle *Soste*: il *Ramonismo* con i suoi accenti ludici, paradossali e tipicamente avanguardisti dopo anni prende altre forme, una trasformazione che qui si è deciso di esemplificare attraverso le riscritture ipertestuali del mitema della Sirena-Ninfa, ricorrente nella produzione di entrambi gli autori, osservando anche come la resa in traduzione ne modifichi la ricezione.

### LA SIRENA, SUSANNA E LE ALTRE: LA SOGGETTIVITÀ DELL'AUTORE E QUELLA DEL TRADUTTORE

Nei racconti brevi presenti in “Legioni e Falangi” l'elemento onirico costituisce la cornice narrativa (Sklovskij 1976) in cui l'autore innesta le vicende di figure femminili che sono oggetto del *voyerismo* degli uomini per i quali sono solo un mero oggetto di attenzione sessuale o che si vedono costrette a un destino tragico o amaro: Rita è la domestica che tenta di sfuggire allo stupro del suo “padrone” risvegliatosi dal torpore pomeridiano che prima la osserva e poi la raggiunge nell'orto dove la giovane per salvarsi dalla violenza si trasforma – come Dafne – in un albero di alloro; Susanna si risveglia e anima i sogni del direttore del museo dove è esposto il quadro che la ritrae nuda uscendo dalla tela per sfuggire allo sguardo lascivo dei “vecchioni” a cui è stata condannata dall'iconografia tradizionale; Elvira – la Sirena –, quando finalmente prende coscienza di sé e acquisisce consapevolezza della propria natura “acquatica”, è mortificata dall'incapacità dell'uomo che vuole sposarla di comprendere appieno l'essenza della sua vera indole. Questi personaggi, tuttavia, sono già stati protagonisti negli anni '20 delle micronarrazioni che compongono il racconto *Soste del capogiro* accanto a Salomè, Ofelia, Emma. Messi a confronto i testi, è possibile ritrovarvi facilmente tracce di riscrittura ipertestuale autografa:

*La sirena* — Ed è stata pure lei bambina, la donna che, chiuse le gambe in una guaina a squame di pesce, passa le sue serate tuffata in una tinozza d'acqua gelida, fra quattro fiamme di acetilene, a far la “Sirena” che predice l'avvenire in un baraccone da fiera (Vergani 1942c: 91).

La scoperta venne fatta casualmente. La conversazione languiva. Di fronte alla terrazza dello stabilimento di bagni il mare russava, nel dormiveglia. Tra i cinque della brigata, un giovanotto coi pantaloni bianchi aveva taciuto sino allora essendo nuovo della compagnia e non sapendo assolutamente che cosa dire. Il silenzio oscillò a lungo sul filo delle ultime parole e delle ultime battute oziose. S'era parlato di chiromanzia, e ciascuno aveva detto la sua [...] “Non bisogna credere che il nostro destino sia segnato nelle linee delle mani. [...] L'uomo, o la donna, conoscendo la propria mano, non fallirebbe mai il proprio destino” [...] (Vergani 1942d: 15).

*Susanna*- I vecchioni che spiano, dipinti nei quadri delle gallerie di pittura, la nudità abbrividita di Susanna al bagno, sono estremamente seccati che la notte i musei non siano illuminati e di non poter veder nulla al buio, per quanto aguzzino lo sguardo tra le frasche (Vergani 1942e: 108).

Una grande luce avvampò dalla volta della sala, rivelando la figura del portatore di lanterna. Si trattava di un uomo di età matura, vestito con una veste da camera di lana verde. Era in pantofole, e teneva nella destra una rivoltella. Guardò, con occhi pieni di sbalordimento, Susanna, e poi rivolse subito lo sguardo alla parete dov'era appeso il quadro di Susanna al bagno il capolavoro della scuola fiamminga. Il quadro era al suo posto, ma vi mancavano, come se le avessero ritagliate e portate via, tre figure: quelle appunto della nuda Susanna, e dei due vecchietti che spiavano il suo bagno: bagno che, per un capriccio del pittore, era diventato un lieve sonno di Susanna, dentro la placida ombra estiva dell'albero [...] (Vergani 1942f: 16).

*Nascita delle mani*- [...] È nata la mano della donna con tutto il valore di una visione estranea al mondo di quaggiù, perché la giornata di ventiquattr'ore non lascia su di lei nessuna traccia. È un fiore che nasce già aperto, e non conosce bocciuolo [...]. La mano della ragazza è una cosa tenuta lì indifferentemente a vegetare, come si dimenticano in inverno i vasi dei gerani sui davanzali freddi dal lato del cortile [...] (Vergani 1942e: 86).

[...] Allora si era ricordato il nome della ragazza: solamente nel momento in cui ella stava perdendo la sua forma. Si chiamava Rita. Più che non vedesse, e più che ancora non capisse, aveva la intuizione che qualcosa di irreparabile stava avvenendo, e cominciò a implorare quel nome che, di lì a poco, non avrebbe avuto più senso, e cui la muta pianta in cui la ragazza si trasformava non avrebbe potuto più rispondere. Rita! Rita! Per carità! Perdonami! Perdonami! Rita! Rita! Così aveva implorato. Ma era troppo tardi. Le sue mani si agitavano nel tentativo disperato di fermare la metamorfosi che stava compendosi (Vergani 1942a: 16).

Per quanto riguarda il mitema della Sirena, il punto di convergenza tra i due autori si rintraccia di nuovo in *Senos* (1917), dove il *voyerismo* e le ossessioni di Ramón costituiscono uno schema narrativo che si ripete monocorde. Tuttavia, la riflessione rispetto al meccanismo di transtestualità che muove dal *Ramonismo* di Orio Vergani non può prescindere dall'importanza fondamentale che assume la traduzione nel percorso tracciato sinora.

Nel caso di *Seni* (1927), per la critica di allora, Mario Da Silva traspone insieme all'opera di Gómez de la Serna anche l'esperienza del Novecentismo partenopeo che aveva sperimentato insieme a Ramón e che Vergani nella *Prefazione* e dalle colonne dei giornali difende dagli attacchi di coloro che vedevano nel volume un libro "volgare e di nessun valore" (Striano 2015: 154). Inoltre, la precisazione che l'edizione di Corbaccio del 1927 riporta in copertina sotto il titolo e insieme al nome del traduttore e del prefatore: "prima traduzione italiana autorizzata dall'autore" dimostra – come osserva De Santi (2002) – che altre traduzioni anonime o parziali dell'opera dovettero circolare in Italia. Tuttavia, al contrario della tendenza attuale volta a privilegiare un criterio semantico di traduzione che comporta la scelta di un traduttore letterario professionista (Newmark 1982), anche nel caso di *Seni* prevale la consuetudine dell'epoca di affidare a un altro autore la versione dell'opera,



addirittura prescindendo dall'effettivo dominio delle lingue di lavoro, poiché affini. L'ufficio del traduttore, dunque, o restava nell'ombra o, come in questo caso, era affidato a un altro autore che faceva emergere il proprio stile traduttivo. Al riguardo, Pérez Vicente (2006), allineandosi con le teorie traduttologiche attuali, sostiene con Rodríguez Monroy (1999) la centralità della soggettività del traduttore nella traduzione dell'opera di Gómez de la Serna e osserva che Da Silva, pur erotizzando il corpo femminile, nella sua versione tende a difendere apertamente valori tradizionali quali, ad esempio, la verginità, a non rimarcare la promiscuità ove invece virtù o comportamenti erano impliciti nei personaggi femminili che Ramón presentava sempre da una prospettiva a-morale. Una traduzione siffatta restituisce la visione del mondo del traduttore più che quella dell'autore o, al limite, *target-oriented*, fornendo immagini che ben possono ascrivere a stereotipi femminili che oggi leggeremmo in ottica discriminatoria, soprattutto in un testo come *Senos* che si regge sul rapporto di potere tra i due sessi.

Rispetto al racconto breve *Senos de Sirena* presente nella raccolta, si è notato come le scelte del primo traduttore italiano abbiano finito per incidere sul piano stilistico. Oltre a selezioni lessicali che denotano interferenza linguistica, altre differenze derivano ancora dal lessico utilizzato nella resa in italiano comportando, però, l'eliminazione di alcune componenti che sono fondamentali nei testi di Gómez de la Serna come l'umorismo (la scelta del termine scientifico "speri" per "orate" nel tradurre *besugo*) o la dilogia. Diverso è il caso del ritmo creato nel testo originale da alcune concatenazioni di immagini che è quasi neutralizzato dalla scelta del traduttore di ridurre le ripetizioni grazie all'impiego della ricategorizzazione grammaticale o spostando gli elementi linguistici dalla loro posizione nell'enunciato del testo fonte, procedimento che in italiano in qualche caso intacca anche le figure retoriche di significato su cui si fonda la scrittura *greguerística* di Ramón:

Los senos de las sirenas eran perturbadores, chorreaban agua, siempre varios hijillos de agua surcaban e iban a caer por el pezón, como si fuese una fuente de esas que se quedan yéndose gota a gota. Mojados siempre, siempre tenían un brillo vivo, ocho reflejos que señalaban mejor su gracia convexa y mórbida. Tenían la fuerte calidad de las algas, su dureza y esa exasperante tersura que tienen las algas (Gómez de la Serna 2014: 114).

I seni delle sirene erano perturbatori e gocciolanti d'acqua; vari rigagnoli d'acqua li percorrevano sempre e finivano per cadere dal capezzolo, come da una di quelle fontane che si consumano goccia a goccia. Sempre bagnati, avevano un perenne luccichio vivace, dei riflessi che meglio accentuavano la loro grazia convessa e morbida. Erano della qualità solida delle alghe e avevano la durezza e quell'exasperante nitidezza che hanno le alghe (Gómez de la Serna 1927: 127).

Queste brevi considerazioni indicano come il traduttore abbia tradito il *Ramonismo*, con un approccio di certo non *source-oriented*. Paradossalmente, Vergani negli ipertesti delle *Soste* è più "fedele" a Ramón, nella doppia accezione segnalata di "seguace" oltre che riscrittore allografo.

In merito al ruolo della traduzione e *delle traduzioni* in “Legioni e Falangi” il fulcro dell’iniziativa era certamente la doppia edizione della rivista in italiano e in spagnolo che acquisiva una precisa funzione politica “militante” (Sinatra 2016). Grazie alla loro capacità di creare un’identità culturale ben definita, i contenuti tradotti diffondevano un’ideologia che aveva bisogno dell’assoluta invisibilità del traduttore, al quale si richiedeva una totale immedesimazione con la rivista e, di conseguenza, con le idee di cui essa si faceva portavoce (Sinatra 2015: 37). È curioso, tuttavia, che lo stesso processo di normalizzazione interessasse anche la traduzione di narrativa breve. Si tratta sempre di nomi rilevanti del panorama letterario italiano e spagnolo, molti dei quali contribuivano nella doppia veste di autori e critici, che in qualche modo acconsentivano a questo sistema, ad eccezione di quando erano in grado di autotradursi (Sinatra 2020: 202). Nel caso della traduzione letteraria, la questione dell’anonimato del traduttore si collega direttamente con la velocità del processo editoriale richiesta dall’uscita quasi simultanea della rivista nelle due lingue, aprendo a una riflessione sulla mancata revisione delle traduzioni dei testi narrativi, sul piano stilistico *in primis*.

Nel caso de *La Sirena* di Vergani, lo stile dell’autore è in qualche modo “appiattito”, come evidenziano alcuni errori di traduzione nel passo riportato più sotto: il traduttore spagnolo confonde la forma della terza persona del passato remoto dell’indicativo “credette” riferita al soggetto sottinteso con la seconda persona plurale del presente indicativo “credete”, confusione generata di nuovo da interferenza linguistica rispetto all’uso delle consonanti doppie in italiano non coincidente con l’ortografia spagnola. Causando un errore di senso, il traduttore ottiene l’effetto di rivolgersi al lettore, mentre in realtà l’intenzione dell’autore è di riportare le riflessioni della protagonista:

Credette? Non credette? Da quel giorno cominció ad ascoltarsi, passeggiando solitaria sulla riva del mare, restia, in principio, a dar fede a quello che le pareva un gioco, a quegli avvertimenti che le sembravano una illusione dei nervi. Il vento del mare veniva contro la seta della sua gonna, modellando il suo soffio sulle sue gambe, come su due corde che mandassero una nota unica. [...] Poi il prodigio tacque. La vita fu uguale a quella di tutti i giorni. Percorse le spiagge [*sic*] serali, muta, senza saper rispondere ad alcuno. Era una sirena in esilio [...] Egli, orgoglioso, la pensò commossa, turbata, felice. La baciò. Sentì una bocca fredda e chiusa. Altamente di questo si meravigliò perché è vecchia abitudine degli uomini passare accanto alla bellezza e non saperla fermare, e perché gli uomini non riconoscono più la fredda bocca delle sirene (Vergani 1942d: 16).

¿Lo creeréis? ¿No lo creeréis? Desde aquel día comenzó a escucharse paseando solitaria a la orilla del mar, resistiéndose, al principio, a dar crédito a lo que le parecía un juego, a aquellas cosas que le parecían una ilusión de sus nervios. El viento marino daba contra la seda de su falda, modulando el soplo en sus piernas como en dos cuerdas que dieran una nota única. [...] Luego el prodigio enmudeció. La vida fue igual a la de todos los días. Recorrió las playas al amanecer, muda, sin saber contestar a nadie. Era una sirena desterrada [...] Él, orgulloso, la creyó conmovida, turbada, feliz. La besó. Sintió una boca fría y cerrada. Lo que le extrañó mucho, porque es una vieja costumbre de los hombres pasar junto a la

belleza y no saberla detener, y porque los hombres ya no reconocen la boca fría de las sirenas (Vergani 1943: 35).

Vista l'amplissima bibliografia esistente in merito agli esiti contraddittori che ebbero in quegli anni le politiche editoriali di fascismo e franchismo in relazione alla figura dei traduttori<sup>3</sup> a cui comprensibilmente non è possibile fare riferimento in questo lavoro, ma in ragione della scansione temporale tracciata all'inizio, appare opportuno almeno citare il caso del romanzo di Orio Vergani *Un giorno della vita* (1942). Il libro esce contemporaneamente in Italia e Spagna con il titolo *Un día de la vida* per le Ediciones Lauro di Barcellona con la traduzione di Alejandro Liaño ed è un altro esempio di impiego consapevole del mitema individuato sinora.

In questo caso la transtestualità si evidenzia nel paratesto, con un disegno che ritrae la ninfa Aretusa che emerge dall'acqua sino alla vita. L'illustrazione compare tre volte: in copertina sotto il titolo, in quarta di copertina dove si evince che è il logo della collana di cui fa parte il romanzo e dove si sottolinea brevemente anche la volontà della casa editrice di proporre traduzioni integrali e di qualità di narrativa contemporanea e, da ultimo, tra l'occhiello e il frontespizio sotto l'epigrafe tratta dal libro V delle *Metamorfosi* di Ovidio che potremmo considerare come altro ipotesto implicito.

Per quanto sostenuto fin qui, non sfugge come anche l'immagine possa essere letta ancora una volta come una forma di riscrittura ipertestuale di matrice "ramoniana" evocativa proprio della scrittura "greguerística" dell'autore, qui nella traduzione di Danilo Manera: "La differenza che c'è tra le ninfe e le sirene è che le ninfe danno baci dolci e le sirene salati" (Gómez de la Serna 1993: 58).

Se da un lato il processo di riscrittura transtestuale appare così compiuto, dall'altro si apre a un'ulteriore prospettiva di analisi che tiene conto del "potenziale euristico" della narrazione – e delle traduzioni – attraverso il meccanismo della "trasposizione (inter)mediale" (Rajewsky 2018: 2).

## BIBLIOGRAFIA

- BAKUCZ D. (2015): *Reescrituras y falsificaciones: la significación palimpsestica en el microrrelato argentino*, Verbum, Madrid.
- BOCELLI A. (1937): *Vergani, Orio*, in: *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, 35, Treccani, Roma: 161.
- CHARPENTER SAITZ H. (1990): *Las Novelle de Ramón Gómez de la Serna*, Tamesis Book, London.

<sup>3</sup> Può essere interessante ricordare qui, proprio per la tempistica dell'emanazione della legge cui fa riferimento, quanto scrive Fabrizio Megale riguardo ai "traduttori editoriali" – regolati dalla Legge del 22 aprile 1941, n. 663 sul diritto di autore – ossia coloro che "firmando con un editore un contratto di traduzione, volgono in un'altra lingua un'opera dell'ingegno destinata ad essere pubblicata" che sono considerati "autori a tutti gli effetti, come gli scrittori, gli artisti, i musicisti, ecc." e la loro caratteristica è pertanto la libertà di creazione (Megale 1992: 209).

- DE NORA E. (1968): *La novela española contemporánea (1927–1939)*, Gredos, Madrid.
- DE SANTI G. (2002): *Ritratto di Zavattini scrittore*, Aliberti, Bologna.
- GENETTE G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris.
- GERBI S. (2010) (a cura di): “Un’avventura dal lieto epilogo”, *Orio Vergani, Giornate di Barcellona*, Arago, Torino.
- GÓMEZ DE LA SERNA R. (1927): *Seni*, Corbaccio, Milano.
- ID. (1993): *Mille e una greguería*, Biblioteca del Vascello, Roma.
- ID. (2001): *Caprichos, Gollerías, Trampantojos (1923–1956)*, in: ZLOTESCU I. (a cura di), *Obras Completas-VII*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- ID. (2014): *Senos*, Madrid, Biblioteca Nueva [1917].
- LA MONACA D. (2015): “*Scrisse di tutto e fu sempre lui*”: *Orio Vergani e la parabola di Legioni e Falangi tra reportage e racconto*, in SINATRA C. (a cura di): *Stampa e Regimi. Studi su Legioni e Falangi/Legiones y Falanges, una Rivista d’Italia e di Spagna*, Peter Lang, Bern, pp. 301–317.
- MANERA D. (1993): *Introduzione*, in: GÓMEZ DE LA SERNA R., *Donne, libri, astri e animali*, Biblioteca del Vascello, Roma: 3–9.
- ID. (2000): *Ramón Gómez de la Serna*, “Boletín RAMÓN”, 1: 5–6, <http://www.ramongomezdelaserna.net/BR1-PDF.pdf> [ultimo accesso: 16.6.2021].
- MEGALE F. (1992): *La professione di traduttore in Italia*, “Quaderni di Libri e Riviste d’Italia”, 28: 205–283.
- MONTALE E. (1961): *L’uomo e lo scrittore*, in: ID., *Prose 1960, Il secondo mestiere*, Mondadori, Milano, II: 2254–2261.
- NAVAS A., SINATRA C. (2020): *La Italia de Juan Ramón Masoliver*, Aracne, Roma.
- NEWMARK P. (1982): *Approaches to translation*, Pergamon Press, Oxford.
- PÉREZ VICENTE N. (2006<sup>2</sup>): *Reescrituras del cuerpo femenino: la traducción de Senos de Ramón Gómez de la Serna al italiano*, in: ARRIAGA FLÓREZ M. (a cura di), *Sin carne: Representaciones y simulacros del cuerpo femenino*, Arcibel editores, Sevilla: 424–432.
- RAJEWSKY I. (2018): *Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate*, “Between”, VIII/16: 1–30.
- RODRÍGUEZ MONROY, A. (1999): *El saber del traductor*, Montesinos, Barcelona.
- SINATRA C. (2015) (a cura di): *Stampa e Regimi. Studi su Legioni e Falangi/Legiones y Falanges, una Rivista d’Italia e di Spagna*, Peter Lang, Bern.
- EAD. (2016): *Hacia una identidad común: la traducción en la prensa falangista de los ‘años azules’*, in: PRESTIGIACOMO C. (a cura di), *Identità, totalitarismi e stampa. Ricodifica linguistico-culturale dei media di regime*, UniPa Press, Palermo: 135–151.
- SKLOVSKIJ V. (1976): *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino [1925].
- VERGANI O. (1927): *Fantocci del carosello immobile*, Corbaccio, Milano.
- ID. (1927): *Prefazione*, in: GÓMEZ DE LA SERNA R., *Seni*, Corbaccio, Milano: 7–19.
- ID. (1942a): *Dafne*, “Legioni e Falangi. Rivista d’Italia e di Spagna”, 9/XX: 17–19.
- ID. (1942b): *Dafne*, “Legiones y Falanges. Revista de Italia y de España”, 9/XXII: 28–29.
- ID. (1942c): *La grande vasca*, “Legioni e Falangi. Rivista d’Italia e di Spagna”, 9/XXI: 17–18.
- ID. (1942d): *La Sirena*, “Legioni e Falangi. Rivista d’Italia e di Spagna”, 4/XXI: 15–17.
- ID. (1942e): *Soste del capogiro e altre fantasie*, Corbaccio, Milano.
- ID. (1942f): *Susanna*, “Legioni e Falangi. Rivista d’Italia e di Spagna”, 1/XXII: 15–17.
- ID. (1942g): *Un giorno della vita*, Garzanti, Milano.
- ID. (1942h): *Un día de la vida*, Ediciones Lauro, Barcelona.
- ID. (1943): *La Sirena*, “Legiones y Falanges. Revista de Italia y de España”, 5/XXX: 34–35.