

EPIFANIO AJELLO, *Premessa* • ENRICO TESTA, *Strambo: alcuni appunti sulla parola e sul personaggio* • GIORGIO PATRIZI, *Da Margutte a Guizzardi, passando per Sterne. Stramberie e metaletteratura* • VINCENT D'ORLANDO, *Strambo o "farfelu?". Il Ramondès di Alberto Vigevani tra gallofilia e turbe identitarie* • FRANCO CONTORBIA, *Di una (stramba?) lettera di Zavattini a Montale* • NICCOLÒ SCAFFAI, *Stile e nevrosi di un narratore strambo: sul «Male oscuro» di Giuseppe Berto* • CLELIA MARTIGNONI, *Stramberia e lunaticità in Raffaello Baldini* • GIORGIO SICA, *La stramba ironia di Richard Brautigan* • GIULIO IACOLI, *Caratteri infiammabili. Matrici cineletterarie per i mattoidi celatiani*

In copertina: Pablo Picasso, *Don Quixote*, 1955

ISSN 1721-3509

SINESTESIE • Rivista di studi sulle letterature e le arti europee • GENEALOGIA E MORFOLOGIA DEL PERSONAGGIO STRAMBO

Genealogia e morfologia del personaggio strambo

a cura di Epifanio Ajello



SINESTESIE

fondata e diretta da Carlo Santoli

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

ANNO XIX • 2020

Edizioni Sinestesia

MOD
Società Italiana per lo Studio della Modernità Letteraria

SEMINARIO MOD 2019

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DI MAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELLO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

GENEALOGIA E MORFOLOGIA DEL PERSONAGGIO STRAMBO

a cura di
Epifanio Ajello

XIX – 2020

Edizioni Sinestesia

Rivista annuale / *A yearly journal*
XIX – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.it.

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
a cura di PDE srl
presso Print on Web srl
Isola del Liri (FR)

INDICE

EPIFANIO AJELLO, <i>Premessa</i>	9
ENRICO TESTA, <i>Strambo: alcuni appunti sulla parola e sul personaggio</i>	21
GIORGIO PATRIZI, <i>Da Margutte a Guizzardi, passando per Sterne. Stramberie e metaletteratura</i>	43
VINCENT D'ORLANDO, <i>Strambo o "farfelu?" Il Ramondès di Alberto Vigevani tra gallofilia e turbe identitarie</i>	59
FRANCO CONTORBIA, <i>Di una (stramba?) lettera di Zavattini a Montale</i>	75
NICCOLÒ SCAFFAI, <i>Stile e nevrosi di un narratore strambo: sul «Male oscuro» di Giuseppe Berto</i>	83
CLELIA MARTIGNONI, <i>Stramberia e lunaticità in Raffaello Baldini</i>	95
GIORGIO SICA, <i>La stramba ironia di Richard Brautigan</i>	109
GIULIO IACOLI, <i>Caratteri infiammabili. Matrici cineletterarie per i mattoidi celatiani</i>	121

Vincent D'Orlando

STRAMBO O «FARFELU»?
IL RAMONDÈS DI ALBERTO VIGEVANI
TRA GALLOFILIA E TURBE IDENTITARIE

La nostra riflessione sullo «strambo» ha una doppia origine. La prima, di critica letteraria, tenta di definire le caratteristiche di un personaggio riluttante a ogni classificazione sicura¹. La seconda, più recente, è legata alla nostra traduzione in francese del romanzo *Un certo Ramondès* di Alberto Vigevani². Il protagonista del romanzo eponimo merita di essere ammesso nella ricca e sfuggente famiglia degli strambi. Nei due casi, analisi letteraria e traduzione, si pongono interrogativi comuni sia circa l'identità del personaggio che esita tra due personalità, sia a proposito delle lingue messe a confronto dal

¹ Oltre al seminario MOD di Salerno, occorre ricordare il tentativo di definizione dello strambo durante il convegno del 2014, organizzato dal Laslar dell'Università di Caen-Normandia (Francia) e gli atti a cura di E. Ajello, V. d'Orlando, S. Loignon, N. Noyaret, *Le personnage farfelu dans la fiction littéraire (XX^e et XXI^e siècles) des pays européens de langues romanes*, in «Sinestesia», XII, 2014.

² *Un dénommé Ramondès*, in «Cahiers de l'Hôtel de Galliffet», Istituto Culturale Italiano di Parigi (Terza serie), 2019. Il libro di Alberto Vigevani era stato pubblicato a Milano da Feltrinelli nel 1966. Il nostro interesse per il romanzo è nato appunto dal lavoro di traduzione. Si sa che il traduttore di un testo ne costituisce insieme un lettore privilegiato (I. CALVINO: «com'è noto, si legge veramente un autore solo quando lo si traduce», lettera a «Paragone», 10 ottobre 1963) e un interprete attento a suonare senza troppe stonature la partitura dell'autore (I. SILONE, «il lavoro del traduttore è [...] decisivo quanto quello dell'interprete nella musica», *Opere*, Mondadori, Milano, 1960, vol. I, p. 1468). È proprio traducendo che siamo stati confrontati da vicino, con tanto sudore e molta ansia, alla stramberia di un personaggio e di una scrittura. Insomma, un esempio, tra tanti altri, della difficoltà di «dire quasi la stessa cosa» (U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003).

traduttore: l'italiano e il francese essenzialmente ma anche, puntualmente, il milanese adoperato da alcuni compagni di Ramondès o da figure popolari³.

Prima di entrare nel merito dell'argomento, non è inutile dare brevemente qualche rapida informazione per chi non conosce o non ricorda il romanzo preso in esame e il suo autore. Scrittore oggi un po' e ingiustamente dimenticato se si considera il suo ruolo nel paesaggio letterario italiano, Alberto Vigevani è nato a Milano nel 1918 ed è stato una delle personalità notevoli della letteratura italiana della seconda metà del '900. Fu protagonista attivo della vita intellettuale milanese sin dagli anni Trenta. Nel 1938, partecipò alla creazione della rivista «Corrente» che verrà soppressa dal regime fascista due anni dopo. Nel 1944, pubblicò il suo primo romanzo, *I compagni di settembre*, racconto ispirato alla sua esperienza di esule in Svizzera. Tornato in Italia dopo la guerra, aprì una libreria per bibliofili e fondò una casa editrice («Il Polifilo»). Negli anni Cinquanta, scrisse una serie di racconti e di romanzi brevi che si inseriscono nella vena memorialistica allora in voga nel paesaggio letterario italiano⁴. *Estate al lago* (1958) è forse, tuttora, il libro più famoso e letto di Vigevani e quello più tradotto. Verranno poi *La reputazione* (1961), *Il grembiule rosso* (1975), *Un'educazione borghese* (1987), *La breve passeggiata* (1993). In tutto una trentina di libri di narrativa e di poesia.

In questo *corpus*, *Un certo Ramondès*, che ricevette il premio Veillon nel 1966, spicca assolutamente per la sua originalità e un'ambizione insieme storica – il quadro della Milano fascista alla vigilia della seconda guerra⁵ –, culturale – la presentazione degli ambienti dei caffè dove si ritrovano artisti e intellettuali riuniti dalla loro opposizione al

³ Come la vecchia affittacamere dello studio di Ambrogetti, compagno di Ramondès, che riassume bene il destino del protagonista: «poaret, el francesin, anca lu el dovarà andà a soldaa, al so paes...», VIGEVANI, *Un certo Ramondès*, cit., p. 157.

⁴ Quella di Giorgio Bassani o Vasco Pratolini per fare solo due nomi tra i più famosi.

⁵ Con numerosi riferimenti e accenni storici al discorso mussoliniano del San Sepolcro, ai fasci di combattimento, agli irredenti, ai Balilla, ai Littoriali della cultura, allo sciopero dell'Aventino, o a canzoni fasciste come *Faccetta nera*.

regime e dalla loro francofilia – e stilistica: una scrittura tra Gadda per il plurilinguismo e Proust per la lunghezza e la sinuosità delle frasi⁶.

Chi è esattamente Ramondès e come si esprime la sua stramberia? Viene definito nel romanzo un «baco eternamente sperduto nella polpa troppo gustosa»⁷, sorprendente ma fedele riassunto del personaggio. Ramondès è un franco-tunisino di una trentina d'anni, un autodidatta che ha interrotto gli studi universitari a Parigi «prima di strappare un diploma»⁸. Possiede una scarsa cultura – non conosce né Manzoni, né Leopardi, né Silone⁹ – ma ha una vocazione letteraria da quando ha pubblicato alcuni «versi e due brevi saggi»¹⁰ su una rivista di Tunisi. Di professione è un modesto impiegato del «*Deuxième Bureau*» di un servizio ministeriale francese e fa pensare all'Adolfo Marsanich della trilogia vittoriniana di *Piccola borghesia* o a Solal, personaggio ricorrente di Albert Cohen. Il suo nome completo è Jules-Adhémar Ramondès, uno di quegli strani patronimi in cui il nome non sembra ben abbinato al cognome, ma tale attrito onomastico verrà corretto ben presto. Ramondès è mandato a Milano per penetrare gli ambienti antifascisti. Insomma è una specie di «spia»¹¹. Ma una spia senza gli abituali requisiti dei personaggi di Ian Fleming o John le Carré¹², più agente OSS 117 dei romanzi di Jean Bruce¹³ che James Bond.

⁶ La punteggiatura di Vigevani è molto originale, con spesso due punti ripetuti più volte all'interno di una stessa frase e ogni tanto domande senza punto interrogativo o ancora trattini all'interno di parentesi, o viceversa: tutto questo contribuisce ad allungare la frase, ad aprire vie secondarie all'interno del racconto principale, a creare effetti di rottura che perturbano la linearità diegetica e illustrano bene lo sdoppiamento identitario del protagonista.

⁷ VIGEVANI, *Un certo Ramondès*, cit., p. 123.

⁸ Ivi, p. 7.

⁹ Ivi, p. 19.

¹⁰ Ivi, p. 8.

¹¹ «Immaginando d'essere un autentico agente segreto, magari lanciato col paracadute e con una grossa Luger sotto l'ascella», ivi, p. 17.

¹² «Sapeva di non essere fatto della pasta degli eroi», ivi, p. 136.

¹³ I romanzi di Jean Bruce (vero nome Jean Brochet, 1921-1963) mettono in scena l'agente segreto Hubert Bonisseur de la Bath, figura divertente di spia *gaffeur* che ricorda *The pink panther* dei film di Blake Edwards con Peter Sellers.

Un certo Ramondès non è soltanto il romanzo di uno strambo. È pure, per dirla al modo di Sacha Guitry, «*Le roman d'un tricheur*» («baro», «imbroglione»)¹⁴ per diversi motivi legati al contenuto, alla scrittura del racconto ma anche, come sarà evidenziato in conclusione e in modo del tutto inaspettato, alla sua traduzione.

Come spesso nei romanzi, i primi segni della stramberia di un personaggio sono fisici e tale regola si verifica nel caso di Ramondès. Il suo primo ritratto lo descrive attraverso una poco comune reificazione: «Ramondès stesso tendeva ad assomigliare alla valigia: tarchiato, quasi grasso, con una faccia che pareva gonfiarsi per esprimere un naso carnoso che gli stirava la pelle tra le orecchie sporgenti»¹⁵.

Inoltre, giunto nella capitale lombarda, sceglierà abiti destinati a distinguerlo dai conformisti che frequentano gli ambienti milanesi che deve sorvegliare nell'ambito della sua missione: una «giacca a quadri verdazzurri» e un «cappello lobbia»¹⁶.

Sul piano linguistico, da uno scandaglio sistematico, risulta che, se non si trova la parola «strambo» nel romanzo, si incontra un suo possibile equivalente francese (ogni tanto Vigevani lascia parole e frasi nella lingua di Molière), nella fattispecie il termine «*bizarre*», forma minore di «strambo», presente due volte nel testo. La prima occorrenza, stranamente, appare in una citazione cinematografica approssimativa e doppiamente erronea. Siamo all'inizio del romanzo. Ramondès incontra un letterato e parlano della massoneria italiana: «assicurava che la massoneria s'era conservata potente, in Italia. Persino Mussolini n'era forse adepto. *Ce qui paraît bizarre*, ripeteva tra sé Ramondès con l'accento di Jovet in *Carnet de bal*»¹⁷.

Due elementi vanno notati. Il primo conferma il tratto principale della stramberia di Ramondès, cioè il suo gusto per la contraffazione, qui vocale, di Louis Jovet, altrove nel romanzo di Jean Gabin in *Pépé le Moko*¹⁸. Il secondo è più sconcertante, e chi conosce il cinema france-

¹⁴ 1933 per il romanzo, 1936 per il film che lo stesso Guitry ne ha tratto.

¹⁵ VIGEVANI, *Un certo Ramondès*, cit., p. 7.

¹⁶ Ivi, p. 23.

¹⁷ Ivi, p.17.

¹⁸ Film di Julien Duvivier del 1937.

se degli anni Trenta lo avrà notato: la citazione di Ramondès è sbagliata, due volte inesatta in quanto le vere parole di Jouvét sono «Moi, j'ai dit bizarre? Comme c'est bizarre» (primo errore) e, secondo errore, più grave dal punto di vista della giustezza delle fonti, il film in cui si trova questa battuta diventata famosissima per i cinefili francesi (a livello di «T'as de beaux yeux tu sais» di Gabin a Michèle Morgan in un altro film di Marcel Carné, *Le Quai des brumes*, 1938) non è *Carnet de bal* bensì *Drôle de drame* (1937). Potrebbe sembrare solo un dettaglio, un refuso culturale senza importanza né interesse. Invece non lo è nella nostra analisi di un personaggio la cui stramberia nasce dal fatto che vive in un mondo di «approssimazioni», per riprendere il titolo di una raccolta di saggi critici di Charles Du Bos, *Approximations*, del 1922, citato alla fine del romanzo, un mondo fasullo, in parte immaginario, un mondo dell'*entre-deux*, tra due lingue, due culture, due paesi, due nomi e due identità. Per essere completo, indichiamo che la seconda occorrenza di «bizarre» appare a proposito di una rivista di Bottai, non nominata, probabilmente «Primato», definita «*scène bizarre*» perché accettava testi non sempre conformi all'ideologia del regime, il che rinvia alla realtà dell'apertura culturale di Bottai.

Il cuore della stramberia di Ramondès è legato alla questione dell'impostura identitaria illustrata dalle sue esitazioni onomastiche. Il suo nome, l'abbiamo detto, è Jules-Adhémar, ma sin dalla pagina 11, appare il nome del suo alter ego, del suo doppio e quasi omonimo: il critico proustiano Ramón Ramondez, senza l'accento e con la zeta¹⁹. A questo personaggio in parte immaginario, lo vedremo, è dedicata una recensione di Léon Pierre-Quint, critico realmente esistito e specialista di Proust, su un numero della «Nouvelle Revue Française» comprato da Ramondès alla stazione il giorno della sua partenza per l'Italia. Da quest'acquisto inizia il processo di riavvicinamento e di confusione tra i due personaggi, facilitato da tratti di personalità propri a Ramondès: la sua «vocazione all'impostura»²⁰, la sua «qualità mimetica»²¹, il fatto

¹⁹ Ramondès/Ramondez («la zeta non contava»), VIGEVANI, *Un certo romanzo*, cit., p. 12).

²⁰ Ivi, p. 8.

²¹ *Ibidem*.

che sia «incline alla mistificazione»²². Altrove si parlerà di «inclinazione mistificatoria»²³ e di «*ivresse* della mistificazione»²⁴. Tale dote è messa alla prova dalla quasi omonimia con il critico proustiano Ramondez (Ramón), considerato all'inizio da Ramondès come un rivale in terra proustiana, addirittura lo spregevole plagiatario dei suoi articoli pubblicati a Tunisi²⁵.

Ramondès non è all'origine dell'impostura, conseguenza di un quiproquo che sul momento non ha corretto, ritrovandosi così preso nella trappola di una menzogna che prenderà diverse forme, legate soprattutto all'ambiente letterario²⁶. Ramondès, inoltre, è invidioso di Ramondez e, ogni tanto, rasenta una forma di paranoia²⁷. Il malinteso è nato in casa del primo contatto italiano di Ramondès, il professor Bignami che lo presenta ai suoi amici come «*monsieur Ramondez, homme de lettres*»²⁸, errore dovuto al fatto che Bignami aveva sentito male il suo nome quando Ramondès si era presentato per telefono. Inoltre, innamorato della letteratura francese, Bignami si è autoconvinto che si trattava dell'eminente critico proustiano. L'elemento perturbatore è che Ramondès non reagisce a un equivoco che, in fondo, gli fa comodo per nascondere la sua vera missione: «Non rimaneva che annuire, stringere i denti con amarezza su quella zeta, senza farsi notare»²⁹.

L'evoluzione di Ramondès rispetto a questo furto d'identità è significativa: prova all'inizio un sentimento di colpevolezza che sparirà presto quando il personaggio si lascerà prendere da un gioco di travestimento che, in realtà, alimenta la sua «perdonabile vanità»³⁰. A tal punto

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 16.

²⁴ Ivi, p. 29.

²⁵ «Aveva preso a prestito senza lo scrupolo [...] di citare le fonti che pure dovevano essergli note», ivi, p. 29 o, più brutalmente, direttamente in francese: «*cette espèce de con et de plagiaire de Ramón*», ivi, p. 33.

²⁶ Ad esempio quando dice di essere «intimo di Eluard», ivi, p. 50.

²⁷ «S'era [Ramondez] tenuto nascosto per vibrargli la pugnalata di quel saggio che suggellava in modo irrevocabile il suo fallimento» (ivi, p. 12), [creando in lui una] «ferita letteraria», ivi, p. 13.

²⁸ Ivi, p. 19.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, p. 43.

che rapidamente, sarà Ramondès a mettersi nei panni di Ramondez per beneficiare della sua fama letteraria presso gli ambienti culturali milanesi. Egli compierà tale operazione di travestimento con abilità e «successo»³¹, perché ci vede il risultato di un'inclinazione intima, da romanziera che sogna di essere, quella di «costruire il personaggio che prendeva possesso con tanta violenza della sua coscienza»³². E lo compone così bene questo personaggio che finisce coll'invadere, in effetti, la sua coscienza, al punto che Ramondès dimentica Jules-Adhémar il quale, come fanno appunto le cose rimosse, torna poi brutalmente alla superficie. Così accade durante un interrogatorio quando un poliziotto fascista gli indica che sa che non è il Ramondez per il quale si spaccia. Si assiste allora al ritorno del risuscitato Jules-Adhémar, «dimenticato da R. a profondità che in altro momento avrebbe dovuto investigare con la dovuta attenzione»³³.

Sul piano grafico, si nota un'evoluzione che accompagna il consolidamento dell'impostura fino al momento in cui raggiunge il suo «vertice»³⁴. Dapprima prevale la distinzione Ramondès/Ramondez: il francese, funzionario e spia, non si confonde con il critico letterario proustiano. Poi, nel quinto capitolo, s'incontra un primo tentativo di riavvicinamento – la strana grafia «Ramonde(sz)»³⁵ – che infine si risolve nella fusione dei due distinti cognomi con la semplice iniziale «R.», alla Duras³⁶: «R., come continueremo a chiamarlo compendiando nell'iniziale tanto il vero nome quanto quello preso a prestito»³⁷. L'iniziale qui non ha valore di anonimato, come potrebbe farlo pensare la sua missione di agente segreto, ma di sintesi. Lungo tutto il testo, l'esitazione tra «Ramondès», «Ramondez» e «R.» permette a Vigevani di privilegiare un punto di vista e di passare dal primo livello diegetico – la storia di Ramondès spedito a Milano per motivi diplomatici, le

³¹ Ivi, p. 91.

³² Ivi, p. 30.

³³ Ivi, p. 141.

³⁴ Ivi, p. 182.

³⁵ Ivi, p. 37 (purtroppo non si tratta di un omaggio di Vigevani a Barthes perché il saggio del critico francese è del '70). Si ritroverà questa grafia a p. 40.

³⁶ La Duras, per esempio, di *Emily L.*

³⁷ VIGEVANI, *Un certo Ramondès*, cit., p. 49.

sue relazioni sentimentali, stendhaliane, con «le belle milanesi» – al secondo: l'inganno identitario dello «pseudo-Ramondez»³⁸ e le sue avventure letterarie. E non è un caso se questo gioco onomastico e identitario è posto sotto il segno di uno specialista dell'eteronomia che funge da modello assoluto e da costante Virgilio del viaggio milanese di Ramondès: Stendhal/Beyle/Dominique.

A partire dalla questione onomastica, il romanzo propone una serie di esitazioni e travestimenti contenustici, formali e linguistici che lo trasformano in oggetto mutevole e instabile, all'immagine del suo sfuggente e strano protagonista. Vediamo alcuni esempi.

Alcune di tali approssimazioni, per riprendere il termine di Du Bos, sono legate alla dimensione letteraria del testo. I gallofili del caffè «Le Tre Marie», specie di salotto Verdurin – per alludere al proustismo di Vigevani – vogliono impressionare Ramondès che prendono per Ramondez. Per questo recitano versi sbagliandosi sul loro autore: così Verlaine viene confuso con Rimbaud, scritto Rimbò³⁹, o, in terra italiana, Ungaretti con Marinetti al quale Palla, uno degli amici francofili, attribuisce «M'illumino / d'immenso»⁴⁰.

Altre approssimazioni riguardano il plurilinguismo. Il francese del testo è a volte curioso, spesso leggermente sfalsato, come la musica di uno strumento stonato⁴¹. In altri casi, a causa di una prosodia esitante, presunti versi, presentati come alessandrini, diventano zoppicanti perché non prendono in considerazione il fatto che la «e», nella poesia classica francese, non è muta tra due consonanti: «L'imprimerie est un art qui ne connaît rivaux» o «Allemande et lesbienne s'il en fût une au monde!»⁴².

La logica del mimetismo raggiunge perfino la scrittura di Vigevani che rasenta allora una divertente dimensione di *pastiche*, se definiamo

³⁸ Ivi, p. 60.

³⁹ Oltre all'«eau» semplificato in «o», si nota l'accento che ricorda al lettore italiano l'accento francese di Ramondès.

⁴⁰ Ivi, p. 163.

⁴¹ «Une beauté *du* Madagascar» (invece di «de»), «*mélée*» (invece di «*mêlée*»), «*bovarisme*» (invece di «*bovarysme*»), «*Grand Véfur*» (invece di «*Véfour*»), «*car-réfur*» (invece di «*carrefour*») ecc.

⁴² Rispettivamente pp. 112 e 193.

il *pastiche* una combinazione di imitazione e di ironia. Per esempio, numerose pagine sono dedicate all'ermetismo e sono scritte in una lingua arzigogolata e terribile per il traduttore...⁴³ Un altro esempio di trascrizione stilistica della porosità identitaria e della confusione onomastica è costituito dal gioco di parole e dal pressapochismo fonetico e semantico che lo caratterizzano. Nella stessa misura in cui si passa da Ramondès a Ramondez, cambiando una sola lettera, nel gioco di parole si cambia o si inverte una lettera o una sillaba ma questa minima variazione distrugge la razionalità monosemica e introduce la vertigine della bizzarria. Citiamo solo due esempi: «On oubliait l'Idée pour Délie»⁴⁴, a proposito dell'opera di Maurice Scève *Délie, objet de plus haute vertu*, scritta nel 1544, o la nonbelligeranza «circoncisa»⁴⁵ invece di «circoscritta» come viene definita dai personaggi di fascisti antisemiti Pende e Cogni⁴⁶. Più generalmente il «witz»⁴⁷ è il segno, per dirla con Freud, che sotto l'apparente realtà se ne trova un'altra, mascherata sotto la superficie di un significato unico. Ancora sul terreno dell'inganno identitario/letterario, viene evocato il caso di un pseudo-critico, in realtà poeta, che scrive con un falso nome articoli ditirambici su se stesso⁴⁸.

L'indeterminazione identitaria tocca pure le nazioni coinvolte nella guerra che si sta preparando (siamo nella primavera del '40): la Francia,

⁴³ «Un sonno stagnava tutt'ingiro: e al risveglio Teresa del Gesù pareva inghiottita da un camminamento maginottiano, dietro il fumo di acri espressi lullianamente quintessenziati», ivi, p. 58. Traduzione: «Le sommeil stagnait tout autour, et au réveil Thérèse de l'Enfant-Jésus semblait avoir été engloutie dans une galerie de la ligne Maginot, derrière la fumée âcre des express quintessenciés à la manière de Lulle», VIGEVANI, *Un dénommé Ramondès*, cit., p. 63.

⁴⁴ Ivi, p. 90.

⁴⁵ Ivi, p. 106.

⁴⁶ Personaggi realmente esistiti, fascisti, eugenisti e promotori delle tesi razziali del regime.

⁴⁷ Scritto «wiz», VIGEVANI, *Un certo Ramondès*, cit., p. 125.

⁴⁸ «Dappertutto affiorano personaggi equivoci. *Des imposteurs, oui*. Come quello che si spacciava per critico, con il nome di X, scrivendo un profluvio di articoli, di lettere aperte, per rivendicare un nuovo, grandissimo poeta, certo Ipsilon che [...] non era altri che lo stesso X!», ivi, p. 67.

«vetusta starlet [...] aveva più volti, sotto il trucco di scena»⁴⁹. Senza parlare, naturalmente, dello stesso fascismo, evocato come «Mistificazione» per antonomasia. Il movimento mussoliniano è più volte presentato come un'ideologia dell'impostura generalizzata che spinge gli individui a confondere la realtà e l'immagine artificiale che ne dà la propaganda. Così i giovani che assistono alle adunanze fasciste sono descritti in un modo che non lascia dubbio sulla dimensione ironica del ritratto: «Ognuno dava tutto se stesso, o così credeva, per l'illusione, d'essere un ramo, una foglia, della pianta che s'innalzava»⁵⁰.

Per tornare al nostro emblematico strambo, notiamo che appartiene ad una genealogia di eccentrici della tradizione letteraria di cui si rivendica. Se non è nominato il capofila *Bartleby*⁵¹, sono evocati altri tre personaggi strambi.

Il primo è Oblomov, accennato più volte: «Il suo oblomovismo: non era capace di chiedersi come avrebbe fatto ad affrontare, fuori da quel giardino, l'avventurosa realtà col peso della nostalgia che lo assaliva»⁵² o, sempre in riferimento alla spia appassionata di Stendhal: «prova[va] indulgenza al proprio risentito oblomovismo»⁵³. Altrove, senza ricorrere alla parola «oblomovismo» ne viene proposta una definizione perfetta quando si dice di Ramondès che aveva come «particolare *noblesse* [il fatto di] non riuscire a evadere dalla letteratura»⁵⁴. In cosa consiste il suo oblomovismo? Nel fatto di essere un personaggio sempre altrove – nella Milano stendhaliana che si sostituisce a quella fascista –, assente a se stesso, incapace di affrontare la realtà presente e le sue conseguenze, da vero procrastinatore (la procrastinazione è la principale caratteristica del personaggio di Gončarov), come lo mostra l'episodio che lo vede interrogato sulla sua vera identità dal poliziotto fascista che gli vuole fare ammettere la sua impostura. Ramondès è incapace di capire le parole

⁴⁹ Ivi, p. 42.

⁵⁰ Ivi, p. 104.

⁵¹ Spesso, e giustamente, citato come archetipo dello strambo, e non solo in ambito critico. Cfr il recentissimo romanzo (non tradotto in italiano) di J. BATTESTI, *L'imitation de Bartleby*, Gallimard, Paris 2019.

⁵² VIGEVANI, *Un certo Ramondès*, cit., pp. 22-23.

⁵³ Ivi, p. 58.

⁵⁴ Ivi, p. 43.

che l'altro gli rivolge perché si concentra su un tic del suo interlocutore⁵⁵, questo proprio quando lo sbirro gli rivela che ha capito che aveva «assunto [...] un'identità fittizia»⁵⁶. In un altro passo si lascia prendere dalla nostalgia del primo amore infantile, Sarina, ritrovato durante un sogno a occhi aperti che ricorda le famose pagine del sogno di Oblomov nel romanzo di Gončarov in cui il personaggio russo evade nel paradiso dell'infanzia. In *Un certo Ramondès*, Oblomov è citato altre tre volte⁵⁷ e ogni volta con tratti di carattere che rinviano all'idea di ingenuità, di serena passività, di difficoltà ad affrontare la realtà, di creazione di una vita di sostituzione, più bella e eminentemente letteraria. Ogni tanto, e consideriamolo come una reazione di Ramondès contro Ramondez, la pseudo-spia si ribella contro il suo «oblomovismo»:

E, continuava a riflettere, non si andava a costruire alcunché di serio con barzellette [...] riprendendo umore nel giudizio che dirigeva anche contro l'ingenuità, l'oblomovismo che lo inducevano a accogliere con iniziale benevolenza tutto ciò che si offriva senza sua fatica⁵⁸.

Oblomovismo, quindi, come comportamento di uno «che agisc[e] soltanto nei sogni»⁵⁹.

Il secondo personaggio paragonato a Ramondès è Phileas Fogg, con il quale vorrebbe identificarsi per uscire dalla sua condizione di piccolo travet – il Ramondès funzionario francese – e di critico fallito: il Ramondès travestito da Ramondez. Gli viene allora il desiderio di diventare un «altro», un terzo Ramondès (che non verrà nominato), un avventuriero per chi, come il personaggio di Jules Verne, tutto il mondo sarebbe paese, di trasformarsi insomma in un'altra figura da romanzo, romantica questa volta, quella dell'eroe antifascista⁶⁰.

⁵⁵ «Succhia[va] dall'interno le guance scavate in maniera da produrre qualcosa che somigliava a un sottile gemito», ivi, 140.

⁵⁶ Ivi, p. 141.

⁵⁷ Rispettivamente a pp. 175, 181 e 198.

⁵⁸ Ivi, p. 198.

⁵⁹ Ivi, p. 215.

⁶⁰ «Jules-Adhémar o Ramón? Aveva insistito nella commedia che nessuno dei due poteva accontentarlo; sentiva crescere in sé un *altro* che non riusciva ancora a

Infine, l'ultimo compagno in letteratura è Barnabooth, doppio immaginario di Valery Larbaud, citato due volte, ad apertura e alla fine del romanzo. Con Larbaud, ci troviamo ancora nell'ambiente della «NRF», la rivista che è all'origine della trasmutazione di Ramondès in Ramondez. Ma A.O. Barnabooth, pseudonimo di Larbaud, ci ricorda in extremis nella penultima frase dell'excipit⁶¹ qual'è in realtà, dietro l'apparente descrizione dell'Italia fascista e degli ambienti culturali milanesi, il vero filo rosso del romanzo: il dramma della chiusura identitaria, o metaforicamente, nazionalistica, e gli stratagemmi, seppur strambi e vani, per liberarsene.

Al termine di questo breve viaggio nella mente di uno strambo/*farfelu* che sviluppa la sua inadeguatezza alla realtà politica esplorando i fantasmi offertigli dal mondo di sostituzione della letteratura, vorremmo mettere l'accento su tre ultime osservazioni.

Come ogni inganno, quello di Ramondès è finalmente scoperto⁶². Smascherato, «un certo Ramondès» – tradotto in francese *Un dénommé Ramondès* per mettere in evidenza la questione dell'onomastica identitaria –, deve abbandonare Ramón per ridiventare Jules-Adhémar ma è uno sforzo e un dolore che attenua grazie alla sua propensione all'onirismo. Si immagina come un JAR (Jules-Adhémar Ramondès) che avrebbe la vita di RR (Ramòn Ramondez), da «*homme distingué*»: insomma il corpo e il nome di JAR, ma l'esistenza del modello.

Un certo Ramondès è anche un romanzo a chiave. Ora, ci sembra che la questione delle «chiavi» rinvii al tema della stramberia. In che modo? Attraverso la dissacrazione della realtà biografica e l'attaccamento ad alcuni dettagli psicologici che trasformano la nostra percezione del personaggio, ne rompono la coerenza e l'unità. Nel romanzo di Vigevani, tutti i personaggi a chiave sono presentati con

capire. Un adolescente in cerca di guida, d'un compagno che magari gli proponesse di seminare chiodi per le strade come il ragazzo rinchiuso in prigione», ivi, p. 151.

⁶¹ «Non c'è più posto – qualcuno urlava – per gli A. O. Barnabooth!», ivi, p. 228.

⁶² Lo è dal personaggio che è nel romanzo la «chiave» di Carlo Bo, il quale constata che Ramondès non può essere Ramondez perché il critico proustiano non è di origine tunisina ed è più vecchio di Ramondès. Poi tutti gli amici del caffè «Le Tre Marie» saranno al corrente della sua «impostura» (ivi, p. 215) e si allontaneranno, precipitando il suo ritorno in Francia.

il mezzo del *pastiche*, già evocato, visto come la forma narratologica dello sdoppiamento. Nella nostra traduzione, accompagnata di note, abbiamo⁶³ scoperto una trentina di personaggi realmente esistiti mascherati da creature di finzione, scrittori e letterati essenzialmente⁶⁴. Quanto al nostro «eroe», lo strambo Ramondès/Ramondez, è evidentemente una controfigura di Ramon Fernández⁶⁵, famoso critico franco-messicano degli anni Venti e Trenta, membro della «NRF», specialista di Proust, di Gide, di Stendhal (gli autori prediletti di Ramondès), padre dello scrittore e italianista Dominique Fernández che gli ha dedicato una biografia⁶⁶. Di Ramon Fernández, lo scrittore e critico Jean Guéhenno, citato da Dominique, disse perfidamente: «venderebbe la propria anima per vedere il suo nome sulla copertina di un libro»⁶⁷, formula che ci riporta al personaggio di Vigevani la cui principale motivazione non è diplomatica bensì letteraria: introdursi negli ambienti antifascisti diventa pretesto a un viaggio nel mondo dei letterati milanesi, sulle orme di Stendhal⁶⁸. E questo viaggio condiziona la scrittura del romanzo.

⁶³ Il «noi» non è qui *plurale maestatis* ma accenno al lavoro di Paolo Grossi, direttore della collana «Hôtel de Galliffet» che ha pubblicato la traduzione, e soprattutto attento rilettore della nostra traduzione oltre che scopritore di numerose chiavi menzionate nelle note.

⁶⁴ Qualche esempio: Landolfi «gentiluomo di capelli e baffi corvini» (ivi, p. 92), Sereni «giovanissimo, gli occhi d'un puro azzurro» (ivi, p. 94), il suo rivale Quasimodo «la testa beduina avvitata su uno scarno torace» (ivi), Malaparte «Un *playboy* sul principio della decadenza ma ancora pregno di succo» (ivi, p. 194), Gatto «l'esegeta dagli occhi dolci e dallo stretto eloquio piovuto [...] dalla lontana Calabria» (ivi, p. 58). Lo stesso Vigevani si è ritratto con autoironia sotto le sembianze del libraio Celestino Vivanti, libraio e francofilo ma definito più volte «marcio».

⁶⁵ Il nome di Ramondez ne è la contrazione e si legge nel romanzo: «Ramón nel frattempo passato a miglior vita dopo un'impreveduta parentesi di collaborazionismo», ivi, p. 176.

⁶⁶ D. FERNÁNDEZ, *Ramon*, Grasset, Paris 2008. Libro insieme documentato, di un'intera generazione, e commovente in cui un figlio tenta di capire lo strano itinerario ideologico del padre, dal comunismo alla Collaborazione.

⁶⁷ «Il vendrait son âme pour que son nom paraisse», ivi, p. 53.

⁶⁸ Citato più volte e presente soprattutto attraverso le avventure amorose di Ramondès.

Un'ultima cosa, forse quella più strana di tutte, una curiosità nello stesso tempo imprevedibile – la stramberia lo è per natura – e vertiginosamente gidiana (il Gide della «mise en abîme» des *Faux-monnayeurs*). La versione francese della traduzione ha generato una terribile stravaganza a causa di un refuso sulla copertina dell'edizione, refuso forse da prendere psicanaliticamente come il segno definitivo dell'esitazione tra le lingue e le metamorfosi onomastiche, caratteristiche di questo strano personaggio che è Ramondès e del romanzo che narra le gesta: il «per» italiano confuso con il «par» francese (nel senso di «da»)⁶⁹. Conseguenza: non si sa più se il traduttore è il soggetto o l'oggetto della traduzione. Chi ha tradotto *Un certo Ramondès*, e per chi?

Più seriamente, questo *lapsus calami*, specie di omaggio al *witz* freudiano evocato in precedenza, rinvia alla stessa essenza del nostro romanzo, testo oscillante, l'abbiamo visto, tra due paesi, due momenti – «*la drôle de guerre*» alla vigilia del conflitto armato –, due lingue, due generi letterari (il romanzo di spionaggio e il romanzo a chiave, con pure un terzo e più stendhaliano indirizzo: il racconto sentimentale), due nomi (Ramondès e Ramondez) e infine due identità. *Entre-deux* a più livelli che costituisce la stranezza di un romanzo sfuggente, all'immagine del suo protagonista.

Tale posizione interstiziale riassume precisamente il posto e la missione del traduttore. Tradurre Vigevani significa diventare consapevole dello spostamento inerente all'operazione della traslazione e, simultaneamente, tentare di resistere alla vertigine del movimento. Significa, in fondo, illustrare la famosa formula di Pessoa, convocato qui in quanto emblema dei giochi onomastici, in una lettera a Casais Montero: «Io non cambio, io viaggio». Formula che sembra operativa non solo per il traduttore, ma per Ramondès e tutta la schiera degli strambi letterari studiati dalla critica i quali, in effetti viaggiano, senza muoversi, tra il mondo delle norme sociali e quello da loro creati, di sostituzione, fatto di sogni e di ricordi.

⁶⁹ «Traduit de l'italien per [sic] Vincent d'Orlando».

Alberto Vigevani Un dénommé Ramondès

Préface de Maurizio Serra

Traduit de l'italien per Vincent d'Orlando

Cahiers de l'Hôtel de Galliffet

Troisième série

Franco Contorbia

DI UNA (STRAMBA?) LETTERA DI ZAVATTINI A MONTALE

La trama dei rapporti intercorsi tra Cesare Zavattini ed Eugenio Montale è un oggetto critico poco frequentato, la cui ricostruzione è stata sistematicamente elusa in assenza di un censimento preliminare degli scritti e delle lettere del sommo poligrafo che Zavattini è stato, padre nobile di una *lignée* mai adeguatamente investigata che si prolunga, con articolazioni e modalità non teleologiche, nel lavoro di Gianni Celati e di Ermanno Cavazzoni, per limitarmi ai nomi più eminenti: assenza certo deplorabile ma giustificabile *a parte obiecti* se si tenga conto che gli *specimina* inventivi, saggistici e epistolari di Zavattini sono una galassia di sconfinata latitudine, capace di gettare nello sconforto anche il più agguerrito dei bibliografi (non dico dei filologi).

Il caso vuole che, dopo un'eclisse abbastanza lunga, la *jonction* Zavattini-Montale sia riaffiorata in tempi recenti in più di una occasione. Ho in mente l'appassionata e generosa dedizione che a Za Guido Conti ha ripetutamente devoluto, avvalendosi di una strumentazione tecnica non sempre impeccabile, e i risultati più significativi della sua instancabile *quête*: la raccolta dal titolo *Dite la vostra*¹ e la monumentale monografia *Cesare Zavattini a Milano (1929-1939)*², uscita con qualche giorno di anticipo rispetto alla data di apertura della mostra *Zavattini oltre i confini*:

¹ C. ZAVATTINI, *Dite la vostra. Scritti giovanili*, a cura di G. Conti, pref. di V. Fortichiari, Guanda, Parma 2002.

² *Cesare Zavattini a Milano (1929-1939). Letteratura, rotocalchi, radio, fotografia, editoria, fumetti, cinema, pittura*, Libreria Ticinum Editore, Voghera [ottobre] 2019.