



## Sulla(s)fortuna di Juan Rulfo e *Pedro Páramo* in Italia

Barbara Destefanis

### Una brutta traduzione

Si meraviglierà, forse, il lettore italiano informato, scorrendo le pagine centrali dell'edizione critica dell'opera completa di Juan Rulfo, pubblicata dalla Colección Archivos nel 1992. Nella lunga rassegna di titoli e nomi di traduzioni e traduttori tedeschi, inglesi, francesi, svedesi, norvegesi, polacchi, russi, sloveni, portoghesi, inserita nella "Cronología", scoprirà, infatti, una strana assenza. Quasi che *Pedro Páramo* non fosse mai stato tradotto nel nostro Paese, non viene lì menzionato alcun nome italiano[1].

Eppure, solo tre anni prima, nel 1989, era comparsa, nelle nostre librerie, una ristampa della seconda versione italiana del romanzo pubblicata, per la prima volta, nel 1977[2]. La traduzione era firmata da Francisca Perujo - scrittrice di origini spagnole[3] - e seguiva di diciassette anni l'esordio del romanzo in Italia, proposto, nel settembre del 1960, dall'allora giovanissima casa editrice milanese Feltrinelli[4].

In realtà, quell'assenza fra le pagine della "Cronología" sembra essere, più che una svista dei redattori, un'eloquente conferma dello sfortunato e curioso destino delle edizioni italiane di *Pedro Páramo*. Per quanto tale romanzo sia riconosciuto come un capolavoro indiscusso di una narrativa - quella latino-americana - assai letta ed apprezzata in tutto il mondo e per quanto sia stato pubblicato in due diversi momenti della nostra storia culturale e da due importanti case editrici, il suo autore è tuttora quasi sconosciuto nel nostro Paese.

È facile intuire le ragioni dell'insuccesso della seconda edizione del romanzo: chi avesse comprato e letto, negli anni Settanta, quel *Pedro Páramo* avrebbe avuto, fin dalle prime pagine, una spiacevole sorpresa. La traduzione di Francisca Perujo è un testo dietro i cui numerosi errori, i frequenti calchi delle strutture linguistiche spagnole, gli innumerevoli periodi prosaici e snaturanti, il romanzo originale è a malapena riconoscibile.

I personaggi reinventati dalla traduttrice parlano spesso un linguaggio non idiomatico. Così, per le vie polverose che conducono a Comala, incontreremo, per esempio, un Juan Preciado che afferma di voler andare a "vedere"[5] - invece che a "trovare" - suo padre, mentre Eduviges Dyada, la locandiera, lo inviterà, poco dopo, "a prendere un boccone"[6], parlando poi, lei come gli altri personaggi di questa sfortunata versione, uno strano linguaggio gravato da frequenti errori nella scelta delle preposizioni, nella *concordatio temporis* di coordinate e subordinate, nella selezione del registro e del lessico[7]. A volte, poi, gli errori di traduzione faranno persino cadere nel ridicolo alcuni dei momenti più intensi dell'opera, come quando Susana San Juan affermerà di aver pianto la morte dell'amato Florencio fino a "sciacquare"[8] (*enjuagar*)[9] la sua angoscia o, quando, nelle splendide evocazioni della Comala del passato, lì dove Dolores afferma che "si vorrebbe viverci per l'eternità"[10] (*allí uno quisiera vivir para la eternidad*)[11], leggiamo di un sole che "cavava luce alle pietre"[12] (*sacaba luz a las piedras*)[13]. E così, dopo aver accumulato, in questa faticosa lettura, un insieme vastissimo di esempi e controesempi della poca perizia della traduttrice, si arriva, esausti, alle pagine finali del romanzo, dove un Pedro Páramo morente condensa il suo sogno d'amore in una frase che annienta l'efficacia dell'equivalente spagnolo: "Aspettai trent'anni che tu tornassi, Susana. Aspettavo ad avere tutto"[14] (*Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo*)[15].

La forza evocativa del linguaggio rulfiano, la poesia racchiusa fra le pagine del romanzo, tutti i principali stilemi dell'autore - le ripetizioni formali, per esempio -, così come le forme più tipiche della lingua spagnola, vengono rinchiuse dalla traduttrice in una rete intricata di periodi poco naturali e artificiosi, che stonano, stridono, infastidiscono il lettore italiano.

Pertanto, se negli anni Sessanta il romanzo di Rulfo era passato quasi inosservato in Italia, nel decennio successivo i critici ne avrebbero invece parlato, ma, come fece Dario Puccini nel 1990, non certo in termini lusinghieri[16]. La versione di Francisca Perujo era, a suo dire, un "equivoco grossolano"[17], destinato a segnare una seconda tappa dello sfortunato destino dello scrittore messicano nel nostro Paese. Grossolano era, secondo l'ispanista, l'equivoco commesso dalla casa editrice responsabile della riproposta, che, in una stagione di grandi entusiasmi per la narrativa latino-americana, aveva affidato la traduzione di un testo letterario estremamente complesso a Francisca Perujo, ovvero ad una scrittrice di madre lingua spagnola. Infranto, così, uno dei principi o delle leggi fondamentali della traduttologia, secondo cui il buon traduttore deve lavorare sempre e soltanto nella sua lingua d'uso abituale[18], il risultato era, inevitabilmente, un testo di lettura faticosa, redatto in uno stile oscuro, che celava le ricchezze stilistiche del testo di partenza dietro una vera selva di costruzioni goffe, di forme linguistiche ibride e di errori lessicali, sintattici, idiomatici. Tradita la verità poetica del romanzo di Rulfo, se ne comprometteva la stessa intelligibilità.

Se, come affermava Dario Puccini in quell'occasione, "certo è assai arduo tradurre Rulfo"[19], è logico che lo fosse ancor di più per una scrittrice che, vissuta per gran parte della sua esistenza fra Messico, Francia e Spagna, ignorava "totalmente la lingua italiana e la sua grammatica, la sua sintassi, per non parlare delle tante sue sfumature, ivi comprese le forme semi dialettali e popolaristiche, idioletti e simili"[20]. Il linguaggio di *Pedro Páramo*, con il suo alto grado di verità poetica - che lo rende in certo modo resistente alla traduzione - ed il suo complesso spettro di registri linguistici, non si prestava ad essere tradotto in modo adeguato da una bilingue. Critica intelligente ed "agguerrita"[21] dell'opera rulfiana, di cui, grazie alle sue stesse origini, era indubbiamente avvantaggiata nell'interpretarne ogni risvolto formale, Francisca Perujo non poteva però essere in grado di riprodurre, con la stessa abilità, i vari scarti linguistici individuati nel testo originale. In quel suo curioso "italiolo"[22] - lingua mista a metà strada fra quella di partenza e quella di arrivo - la traduzione proposta nel 1977 condannava Juan Rulfo ad un lungo oblio, da cui, attende, ancor oggi, di essere riscattato.

## La prima versione

Quasi assoluta era stata, invece, l'indifferenza dei nostri lettori nei confronti del primo *Pedro Páramo* italiano. Per quanto nella breve nota di un suo saggio del 1979 Dario Puccini estenderà parte delle sue critiche anche alla versione di Emilia Mancuso[23], non ci pare lecito affermare che, anche in quel caso, fu la scadente qualità della traduzione a determinare l'insuccesso dell'opera. Se è vero che, come affermava l'ispanista italiano, ad una lettura attenta la versione di Emilia Mancuso rivela alcuni gravi difetti, è però indubbio che si tratta di un testo di qualità nettamente superiore rispetto a quello proposto nel decennio successivo.

Nonostante le sue imperfezioni - riassumibili in una tendenza costante all'addomesticamento linguistico e culturale, con il fine di produrre nel lettore un effetto di massima intelligibilità e naturalezza[24] - la traduzione di Emilia Mancuso soddisfaceva le aspettative del lettore medio dell'epoca. Non avendo modo di confrontarsi, volta per volta, con il testo originale, il pubblico italiano non avrebbe potuto individuare facilmente la presenza di quegli errori. Nel contempo scopriva, contrariamente a quanto avverrà nel decennio successivo, il conforto di un'opera che non denunciava apertamente, nelle sue forme linguistiche ibride, di essere nata come testo tradotto[25].

Se non furono, quindi, fattori testuali, legati alla forma interna della versione, a determinare la prima sfortuna del romanzo in Italia, le cause vanno ricercate altrove, in fattori che, antitetivamente, potremmo definire esterni: circostanze letterarie, culturali, ideologiche, che si frapponessero, nei primi anni Sessanta, fra il pubblico ed il complesso universo narrativo rulfiano, compromettendone fruizione e

comprensione.

### ***Pedro Páramo* prima del “Boom”**

Quando, nel settembre del 1960, *Pedro Páramo* compariva nelle nostre librerie, i tempi – per questo come per gli altri romanzi latino-americani allora pubblicati in Italia – “erano ancora in qualche modo non maturi perché il caso si creasse”[26], cosicché era facile prevedere che l’opera non avrebbe riscosso un grande successo di pubblico. Come scrisse Giuseppe Bellini nel 1978, recensendo la versione di Francisca Perujo, si era allora “ben lungi dal prevedere il ‘boom’ della letteratura ispano-americana, del romanzo soprattutto [...]. Purtroppo il nostro pubblico non era ancora preparato alla letteratura dell’America latina”[27] e fu per questo che, nei primi anni Sessanta, *Pedro Páramo* “ebbe poca risonanza e trovò scarsi lettori”[28].

Il “boom” non era ancora cominciato, nonostante i visibili segni di rinnovamento e di fermento culturale che caratterizzavano, da alcuni decenni ormai, il mondo latino-americano. Se già prima del successo straordinario e coinvolgente di *Cien años de soledad*, quella narrativa, di fatto, “esisteva e veniva tradotta”[29] in Italia, non era però ancora accolta con l’entusiasmo che avrebbe caratterizzato di lì a poco il nostro pubblico.

Da un lato è vero che, già a partire dagli anni Quaranta, alcune opere latino-americane apparvero in Italia. In quel decennio il lettore interessato poteva accedere a prestigiose traduzioni di molti autori ormai classici all’interno di quei Paesi, mentre, nell’immediato dopoguerra, si sarebbero succedute le versioni dei romanzi di Jorge Amado, Mauricio Magdaleno, José Revueltas, Jorge Icaza, finché, nella prima metà degli anni Sessanta, sarebbero apparsi già alcuni titoli importanti di Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo. D’altro lato, però, in un periodo in cui, all’interno dello stesso continente latino-americano – come conseguenza dell’*insularismo* entro cui erano arginate le singole culture nazionali –, fama e diffusione dei giovani autori erano estremamente ristrette[30], quelle opere circolavano oppresse da gravi limiti di diffusione e numerosi equivoci di lettura.

Lo dimostra il destino della prima traduzione italiana di *Pedro Páramo*, passata a tal punto inosservata che qualcuno presenterà quella del 1977 come il vero debutto italiano dell’autore[31]. Spesso mal pubblicizzate, a volte mal tradotte, talora gettate sul mercato senza adeguate premesse culturali, molte di queste opere non solo non riscuotevano successo di pubblico, ma spesso non raggiungevano neppure, prima del “boom”, l’élite, dovendo così attendere il decennio successivo per essere riscoperte[32]. È questo quanto avveniva soprattutto con la giovane generazione di narratori: in un periodo della nostra storia culturale ancora molto vincolato ad estetiche di tipo neorealista, sono soprattutto gli scrittori più tradizionali, quali Icaza, Gallegos e Revueltas – spesso ascritti, con una lettura discutibile, a quelle correnti narrative – i quasi assoluti protagonisti delle principali iniziative volte a promuovere la conoscenza delle letterature d’oltreoceano nel nostro Paese. Accanto a loro figurano solo pochi nomi di alcuni fra i più celebri poeti del Nuovo Mondo, privilegiati dalla nostra editoria e dalla nostra industria culturale rispetto ai più giovani narratori, in un periodo di effettiva vivacità della lirica latino-americana, ma anche di visibile impermeabilità dei lettori europei rispetto alle suggestioni narrative provenienti dall’altrove.

Spesso casuale, sporadica, occasionale, la nostra conoscenza della realtà latino-americana – in un frangente in cui, all’interno degli studi cosiddetti iberici, la cultura della penisola è assolutamente privilegiata rispetto a quella d’oltreoceano – sarà anche, fino al “boom”, estremamente lacunosa[33]. Archetipi ed antecedenti di alcune delle opere più lette ed apprezzate, nel successivo decennio, dai nostri lettori, provenienti da uno spazio ancora molto trascurato – al di là di poche eccezioni – dalla nostra industria culturale, i romanzi pubblicati nei primi anni Sessanta non potevano ancora contare su quel fermento critico che avrebbe presto consentito di leggerli in modo più approfondito e contestuale.

A questi limiti effettivi della nostra conoscenza del mondo letterario latino-americano, si sommava – nuovo ostacolo ad un’equa comprensione e valutazione di quelle opere – il perdurare di certi pregiudizi

culturali. La crisi della creatività artistica occidentale, benché alle porte, non era ancora esplosa e l'individuo europeo si sentiva ancora il centro o punto di vista. Anche nel caso degli autori allora più noti ed apprezzati è possibile rintracciare, fra la critica dell'epoca, certi errori o equivoci di lettura, giudizi spesso superficiali e di scarso spessore, che, se non danno conto del reale significato e del valore effettivo di quelle opere, ci informano, invece, sul perdurare del nostro eurocentrismo. I territori extraeuropei - eccezion fatta, ovviamente per gli Stati Uniti - erano ancora, per noi, colonie o periferie culturali dell'Occidente. Ora letti come abili derivazioni del genio metropolitano, ora come gustosi frutti esotici, apprezzati per la loro alterità[34], quei romanzi, privi di adeguate premesse che spiegassero la loro posizione in rapporto alla tormentata storia culturale del continente, passavano così, prima che la pubblicazione di *Cien años de soledad* mutasse i nostri modi di lettura di quella narrativa, spesso inosservati agli occhi del vasto pubblico.

## Le recensioni degli anni sessanta



Juan Rulfo

Dotato di pochi strumenti critici per avvicinare il romanzo di Rulfo, il lettore italiano, nei primi anni Sessanta -in un momento in cui la realtà culturale, storica, politica dell'America Latina era lontana dai suoi orizzonti- non poteva che affidarsi alle proprie intuizioni ed alle scarse informazioni offerte dalle recensioni. In queste, tuttavia, più che utili mediazioni per avvicinare l'opera, avrebbe trovato conferma degli stessi limiti entro cui erano rinchiusi le sue conoscenze di quei mondi lontani. Schiacciata fra i giudizi espressi dai recensori e quelli del lettore inesperto, in un'assfissante cerchia di equivoci e contraddizioni, un capolavoro della narrativa latino-americana del Novecento figurava come un romanzetto curioso e stravagante, privo di trascendenza e di scarso valore letterario.

Era questa l'immagine dell'opera che scaturiva dalle pagine delle recensioni in cui, rinchiuso sotto rubriche o classificazioni specifiche -"Narrativa Ispano-Americana"[35], letteratura messicana-, *Pedro Páramo* altro non è che uno dei "pochi capolavori della letteratura ibero-americana candidati a uno scaffale semivuoto della nostra biblioteca"[36]. Con un procedimento niente affatto casuale, ma generalizzato fra la critica europea del tempo, e che comporterebbe, secondo José Donoso, una forma di esclusione[37], il romanzo di Juan Rulfo non è mai posto, nei primi anni Sessanta, accanto alle opere del resto del mondo, ma è sempre rinchiuso entro i confini ristretti della *peculiare* letteratura messicana. Posizione scomoda, che non consentirà di leggerlo come quello che in realtà è, né di individuare la presenza, fra le sue brevi pagine, dei grandi temi della narrativa universale. In quel decennio, il linguaggio parlato da Juan Rulfo è ancora un idioma di cui non si sapevano riconoscere le straordinarie potenzialità poetiche[38].

Opera di un autore che, per quanto nato e cresciuto "in paesi un po' estranei alle correnti principali della cultura, e quasi affatto privi di rispettabili tradizioni narrative"[39] era riuscito, da quella posizione periferica, a "scrivere un prodotto perfettamente in linea con le più moderne esigenze tecniche"[40], *Pedro Páramo* non sarà celebrato tanto per la sua originalità ed autonomia, quanto per le sue presunte corrispondenze con alcune opere maestre della narrativa occidentale contemporanea. I recensori italiani ci dipingeranno l'autore, volta per volta, come un Faulkner[41], un Poe[42], un Beckett[43], un Masters[44], un Thornton Wilder[45] o un Malaparte messicano[46], mentre il suo romanzo, descritto ora come una "ballata narrativa in prosa"[47], un "roman demeuablé"[48], un *cantar de gesta*[49], ora come "l'ultimo Don Giovanni della letteratura di lingua spagnola"[50], saprà "evocare alla lontana certi macabri racconti del terrore di Ossian o le pagine meno deteriori del Romanticismo"[51]. In anni in cui José Martí era, agli occhi della critica europea, un "Garibaldi cubano"[52], Lezama Lima un "Valéry tropical"[53] e *Rayuela* "un chef d'œuvre du Nouveau roman"[54], era quasi inevitabile che lo scrittore

messicano fosse un abile manipolatore di forme e modelli inventati nei principali centri della cultura: quelli occidentali. Nell'incapacità di scorgere tratti autentici nella sua opera, si stentava ad individuare le radici autoctone del suo discorso ed i numerosi elementi di originalità in esso racchiusi. La modernità formale del romanzo veniva letta come frutto della sola adesione dell'autore alle correnti letterarie occidentali. Mai si evidenziava la convivenza in *Pedro Páramo* –come nella storia culturale del continente- di due diverse matrici, quella "letteraria ma anche filosofica europea, insieme alla riconquista dei valori indigeni, più endemici delle regioni sudamericane"[55].

Si estendevano, così, con questa tendenza assimilativa -assai diffusa fra la critica dell'epoca- all'opera del romanziere, giudizi di valore che sarebbe stato lecito, almeno in parte, formulare su molte opere scritte in quelle contrade fino a qualche anno prima. Ora, tuttavia, applicati a *Pedro Páramo*, quei giudizi non davano conto del suo effettivo ruolo all'interno del processo di affrancamento che prelude al "boom" degli anni Sessanta. Se è vero che, per lungo tempo, la letteratura latino-americana, come conseguenza della spoliazione culturale messa in atto dal colonialismo, "ha fatto il possibile per avvalorare questo giudizio di essere semplicemente una proiezione, magari tardiva, della centralità europea"[56], è comunque innegabile che Juan Rulfo, al pari degli altri romanziere della sua generazione, appartiene già ad una nuova fase letteraria del continente.

### Quel lontano e assurdo Messico...

Ultimo capitolo di una lunga cronaca di errori ed incomprensioni[57], la ricezione italiana di *Pedro Páramo* conferma la scarsa capacità di analisi della critica europea rispetto ai processi interni alla storia culturale del continente latino-americano, dal periodo di assoggettamento coloniale fino alla fase, successiva, di riappropriazione di un'identità. Riflesso, in primo luogo, della lentezza con cui mutano mentalità ed ideologie –tanto più lente a perire, quando, come nel caso del nostro etnocentrismo, vantano un'esistenza plurisecolare-, questi errori di lettura, confermano, anche, i limiti delle nostre conoscenze sulle nuove potenzialità creative di quei lontani spazi. Conseguenza –lo si è visto- della scarsa diffusione *effettiva*, prima del "boom", di molte opere della nuova generazione di scrittori latino-americani, quei limiti erano, in realtà, solo un aspetto di una ben più ampia ignoranza rispetto a piaghe e mali di un universo ancora poco esplorato.



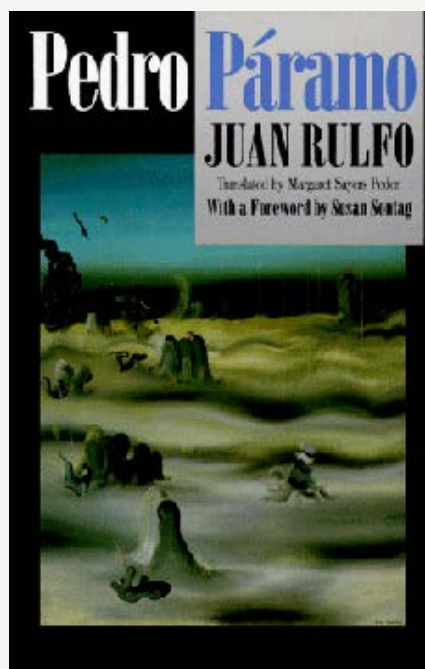
Órganos en hilera, Estado de Hidalgo ca. 1950,  
Fotografía di Juan Rulfo

Prima che la rivoluzione cubana, la crisi internazionale legata allo sbarco statunitense nella Baia dei Porci, il sacrificio del Che, l'esperimento socialista di Allende in Cile[58], il narcotraffico della Colombia[59] lo portassero alla ribalta, l'universo latino-americano non sarebbe stato altro, per noi, che una mappa confusa, dai confini sfuocati, estranea, al di là di pochi e fuorvianti stereotipi, dai nostri orizzonti di conoscenza. Ma sarebbero presto scoppiati, nella seconda metà di quel decennio, due diversi "boom": quello del romanzo latino-americano e quello dell'economia occidentale. Entrambi avrebbero contribuito, sia pure per ragioni diverse, a modificare i nostri modi di ricezione di quella narrativa. Pur attraverso il filtro dell'invenzione romanzesca, i vari racconti di tiranni e cacicchi avrebbero allora divulgato la complessa realtà sociale, ma anche geografica ed economica del continente. Nel contempo, la maggior diffusione di beni e servizi, fino allora prodotti esclusivamente per ristrette minoranze, avrebbe consentito lo sviluppo di un vero e proprio turismo tropicale di massa, avvicinando, anche fisicamente, quei luoghi lontani[60], di cui, del resto, la tv, entrata allora prepotentemente nelle nostre case e destinata a trasformare rapidamente il mondo in un "villaggio globale"[61], iniziò a diffondere fedeli e frequenti immagini.

Ma, nei primi anni Sessanta, i processi di decolonizzazione dovevano ancora concludersi e, per quanto prossimi ormai, non erano ancora esplosi quei movimenti di condanna dei valori borghesi, che

tanto avrebbero facilitato, con la loro critica dell'omologazione culturale imposta dal capitalismo, lo stesso successo di *Cien años de soledad*. Come vedremo, era in certo modo inevitabile che, fin quando quei processi non si fossero esauriti, i nostri lettori non fossero capaci di scoprire i richiami vivi alla realtà concreta del Messico che Juan Rulfo mal celava dietro l'impianto affabulativo del suo romanzo. Se, alla fine di quel decennio, la Colombia di Márquez era ancora "un paese che la maggior parte delle persone colte nel mondo sviluppato faceva fatica persino a trovare su un atlante"[62], era inevitabile che, dieci anni prima, quella descrizione così cupa della condizione dei contadini messicani, racchiusa fra le pagine di *Pedro Páramo*, paresse, nella sua abnorme tragicità, una caricatura. Il romanzo di Juan Rulfo non poteva essere altro, per noi, che una favola, un fantastico ed allucinante gioco letterario[63]. Quella Comala che fa da teatro a tutta l'azione romanzesca era solo un "immaginario regno dei morti"[64], una città inventata dalla fantasia di uno scrittore dotato di forte immaginazione, che, a nostro dire, collocava il suo romanzo in un'epoca priva di ogni determinazione storica, senza fornire riferimenti, al di là di pochi e colorati stereotipi[65], sulla realtà reale del Messico.

### *Pedro Páramo* ed il "Boom"



"El boom no había comenzado"[66], ma sarebbe esploso di lì a poco. Terzomondismi e paternalismi della nostra intelligenza avrebbero, allora, spinto la nostra attenzione –come suggerisce l'assegnazione, nel 1967, del premio Nobel ad Asturias– verso culture non europee, avvicinate con entusiasmo, in quegli anni, dagli studenti in rivolta, prima generazione a dar prova, con il suo rifiuto dell'etnocentrismo e con la sua lotta contro la discriminazione razziale, di una profonda apertura mentale nei confronti delle manifestazioni artistiche provenienti dall'altrove.

Sarà anche grazie a questo nuovo clima ideologico se *Cien años de soledad* otterrà quel successo "escandalosamente sin precedentes"[67] destinato a modificare rapidamente, in Italia come nel resto del mondo, modalità di lettura e di ricezione della letteratura latino-americana. Titoli e nomi si moltiplicheranno, allora, contribuendo a modificare, insieme alle cifre, anche i tempi di pubblicazione di quella narrativa[68]. Ad una fase anteriore in cui, fra l'edizione in lingua spagnola e quella italiana, intercorre sempre un lungo periodo di decantazione, "che non è mai inferiore ai dieci anni e sovente oltrepassa i venti"[69], succede una nuova

tappa in cui la traduzione spesso segue immediatamente la versione originale. Si attiva, nel contempo, in quegli anni, sull'onda del successo delle *nuevas novelas*, anche un "boom" diverso, "de signo retrospectivo"[70], che indurrà i principali editori italiani a riproporre all'attenzione del nostro pubblico tanto i maestri quanto le opere prime dei romanzieri allora in voga.

In un momento di grande ricettività nei confronti della letteratura dell'America Latina - entrata, ormai, come riflesso dei successi degli ultimi anni Sessanta, in modo prepotente nelle università di tutti i continenti, acquistando spazio ed identità propri all'interno degli studi iberici[71] -, *Pedro Páramo* è allora riproposto, strategicamente, all'attenzione dei lettori italiani. Maestro di una narrativa che è ormai oggetto - nei sempre più numerosi ed attivi dipartimenti di lingua e letteratura ispano-americana - di studi monografici e di seminari, Juan Rulfo non solo entra, accanto ai principali scrittori a lui contemporanei, in tutte le maggiori storie letterarie dell'America Latina, allora scritte in Italia, ma è anche, spesso, al centro delle attività culturali promosse dai nostri atenei[72].

In un periodo in cui il lettore dispone, ormai, di molteplici canali per avvicinare l'opera dello scrittore messicano, in realtà già le sole recensioni –spesso redatte da importanti rappresentanti della cultura italiana– gli offrivano mediazioni, se non esaurienti, certo utili, per avvicinare il romanzo, mostrando come i vecchi pregiudizi fossero, ormai, in larga parte, periti.

## Le recensioni degli anni settanta

Nei ben più numerosi articoli pubblicati nella stampa italiana fra il 1977 ed il 1978, *Pedro Páramo* non sarebbe stato più rinchiuso, come nel decennio precedente, nell'ambito ristretto della *peculiare* letteratura messicana. In un'epoca in cui nulla "nella inventiva europea era tanto elettrizzante da opporsi a quella apertura come una polarità contraria"[73], l'opera sarebbe stata, invece, decantata -insieme agli altri romanzi del "boom"- come un classico di una letteratura destinata a giocare un ruolo di primo piano nel rinnovamento del genere narrativo.

La crisi delle arti occidentali avrebbe, del resto, in quegli stessi anni, trascinato con sé la morte di quell'eurocentrismo, "che era stato sempre indiscusso e criterio fondante della nostra cultura"[74], consentendo di leggere senza pregiudizi le opere che giungevano dall'altrove. In un momento in cui "la letteratura e le arti di qua dall'Atlantico si arrangiavano per lo più con i loro sofismi"[75], era più facile, per noi, riconoscere freschezza e vitalità di una cultura che offriva, con le sue opere, un'attraente alternativa all'arido formalismo degli scrittori occidentali. Da soggetto passivo, ricettacolo di forme ed invenzioni coniate nelle aree metropolitane, la narrativa latino-americana assurgeva, ora, a protagonista della storia letteraria contemporanea. Un suo archetipo e modello, *Pedro Páramo*, poteva essere, quindi, definito come un "classico"[76] *tout court*, capace di raggiungere, come tutti i classici, antichi e moderni, con il suo linguaggio universale[77], i lettori di ogni spazio e di ogni tempo.

Ora, nel proliferare degli entusiasmi per Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, José Donoso, Carlos Fuentes, era facile esaltare e difendere l'originalità e l'autenticità di quelle opere. Oltre la superficie - in cui paiono riproporre gli stessi accostamenti individuati nelle critiche degli anni Sessanta[78] -, quegli articoli esalteranno sempre le matrici autoctone del discorso rulfiano, affermandovi la presenza, al di là dei presunti modelli letterari occidentali, dello "stesso humus popolare e leggendario del Messico indolatino"[79]. Ricondotta alle corrette dimensioni, la lezione degli scrittori europei e statunitensi, che certo ha contato -come scrisse Carlo Bo- nel modellare l'opera dell'autore, non veniva più descritta come un ostacolo alla simultanea riscoperta della realtà e della cultura autoctona[80].

Sulla stessa scia di scoperte e rivendicazioni dell'originalità dell'opera, dopo aver letto con entusiasmo i tanti romanzi ideologicamente corretti e politicamente impegnati[81] che, dopo il successo di *Cien años de soledad*, invadevano le nostre librerie -da *La muerte de Artemio Cruz* a *El señor Presidente*, da *Gracias por el fuego* a *El otoño del patriarca*-, sapevamo anche scoprire i riferimenti concreti alla realtà del Messico che, al di là del suo impianto affabulativo, l'opera conteneva. Adesso il linguaggio è completamente mutato rispetto all'epoca precedente: *Pedro Páramo* non appariva più ai lettori italiani come una favola, ma era un'opera fortemente ancorata alla realtà. Metafora "della condizione nera, sempre respinta fuori dalla Storia"[82], del Messico, il romanzo di Juan Rulfo offriva una radiografia esatta della realtà del suo Paese ed una condanna della spoliazione, culturale e fisica, di cui erano state vittime quelle terre. Comala non era più una città immaginaria, ma era innanzitutto un paese dell'altopiano messicano[83], comune denominatore, pur nella rivisitazione simbolica, di tanti altri *pueblos* latino-americani, abbandonati al loro destino di sfruttamento e sopraffazione. Educati da queste letture, ma anche dalle numerose opere di denuncia dei mali dei Paesi del Terzo Mondo pubblicate in Italia da Einaudi, Feltrinelli, Editori Riuniti, Savelli, all'indomani dei processi di decolonizzazione[84]; istruiti dai viaggi, dalla televisione e dalle informazioni, sempre più numerose, che ci giungevano da quei mondi lontani, dal momento in cui la storia li fece emergere sullo scenario politico internazionale, i nostri lettori potevano ormai fare allusione all'imperialismo nordamericano, alla rivoluzione del 1910, a *caciques* e povertà, senza bisogno di dilungarsi in inutili spiegazioni su mali e piaghe sociali del Messico.

## Errori passati, auspici futuri

Negli anni Settanta tutto lasciava prevedere un vasto successo per l'opera di Juan Rulfo. Adeguato era tanto il momento quanto la forma materiale, esterna in cui venne offerto il libro[85], così come la campagna pubblicitaria allora promossa da Einaudi. Sfruttando voga e fama delle *nuevas novelas*, i

recensori mettevano costantemente in atto certe strategie descrittive che paiono pensate con il preciso proposito di attrarre l'attenzione del vasto pubblico verso il romanzo messicano. Ora descritto come un maestro dei fautori del "boom", ora come l'autore di uno degli archetipi delle opere allora in voga, Juan Rulfo era spesso presentato come il fondatore della corrente del realismo-magico, entro cui si ascrivono alcuni dei romanzi latino-americani prediletti in Italia. Richiamate, così, alla memoria del lettore alcune delle opere e degli autori a lui più cari, si suggeriva che *Pedro Páramo* avrebbe pienamente appagato le sue aspettative, in quanto fruitore di quella narrativa.

Eppure il successo anche questa volta non venne, né sarebbe giunto al tramonto del decennio successivo, quando, nella stessa veste linguistica fuorviante proposta da Francisca Perujo, *Pedro Páramo* sarà ristampato da Einaudi. A questo grave errore di presentazione dell'opera, si sommava –in un momento in cui proliferano ancora grandi entusiasmi per quella narrativa– un'altra mancanza delle nostre case editrici destinata a pregiudicarne la fortuna italiana. Come dimostra l'esiguità degli interventi apparsi sulla stampa in quell'occasione, non si fece molto, allora, per pubblicizzare il libro.

Si chiudeva così la cronaca della "sfortuna nera"[86] di Juan Rulfo nel nostro Paese, inaugurata, nel 1960, da un errore che altro non era se non un campione di uno dei difetti costituzionali dell'editoria italiana. In un periodo in cui –come si è visto– il lettore medio del tempo non disponeva di altri canali per avvicinare il complesso romanzo messicano, Feltrinelli, non offrendo adeguate premesse che funzionassero come "veicolo efficace della diffusione"[87] per il libro, ripeteva ed anticipava certe tendenze che avrebbero avuto lunga vita in Italia nel proporre titoli e nomi latino-americani.

Si svela, al termine di questa lunga cronaca di errori e mancanze della nostra editoria nel proporre il romanzo, l'apparente mistero dell'assenza –segnalata all'inizio di queste pagine– di titoli italiani all'interno dell'edizione completa dell'opera di Juan Rulfo pubblicata a Madrid nel 1992. Meno curioso parrà, forse, ora il destino di *Pedro Páramo*, apparso più volte, sì, nel nostro Paese, eppure ignoto perché sempre privato di una circolazione effettiva. Non resta che augurarsi che una nuova, accurata edizione del romanzo riscatti finalmente il suo autore dall'oblio, consentendone una prossima, reale fortuna italiana.

---

## Note

[1] Cfr. Juan Rulfo, *Toda la obra*, Colección Archivos, Madrid 1992, pp. 407-415.

[2] Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, a cura di Francisca Perujo, Einaudi, Torino 1977.

[3] Scrittrice e traduttrice, Francisca Perujo vive attualmente fra Italia e Spagna. Figlia di esuli spagnoli in Messico, matura la sua formazione culturale in America ed Europa, in Francia soprattutto, riconoscendo tuttora il suo forte legame affettivo con la lingua francese. Conobbe personalmente Juan Rulfo, di cui tradusse, per esplicita richiesta, l'opera in Italia. Modesta e schiva, rifugge oggi qualsiasi contatto con gli ambienti accademici, approfondendo per suo interesse personale tematiche relative al cinquecento americano (cfr. le edizioni da lei curate di: Gemelli Careri - Giovanni Francesco, *Viaje a la Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1976 e Francesco Carletti, *Razonamientos de mi viaje alrededor del mundo*, ivi 1976). Fra le sue traduzioni è da segnalare anche la versione spagnola di *Una vita* di Italo Svevo, edita da Barral negli stessi anni in cui compariva in Italia l'edizione Einaudi di *Pedro Páramo* (cfr. Italo Svevo, *Una vida*, Barral Editores, Madrid 1978).

[4] Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, traduzione di Emilia Mancuso, Feltrinelli, Milano 1960. Traduttrice e ricercatrice presso il dipartimento di spagnolo della Facoltà di Magistero di Roma, Emilia Mancuso collaborò, con Carmelo Samonà e Lore Terracini, ad una collana di studi di letteratura spagnola diretta da Guido Mancini.

[5] Op. cit., p. 4.

[6] Ivi, p.11.

[7] Prendendo come campione le venti pagine iniziali della seconda versione italiana del romanzo – decisive nell'invitare o meno il pubblico alla lettura dell'opera – è possibile stilare una tipologia degli errori commessi dalla traduttrice. Dopo aver distinto, in primo luogo, gli errori sintattici da quelli lessicali ed idiomatici, possiamo individuare, all'interno del primo gruppo, errori nella costruzione delle coordinate, delle impersonali e delle infinitive, nella scelta delle preposizioni, di correlazione e di accordo di tempi e modi verbali nelle subordinate, oltreché un uso spesso pleonastico dei pronomi personali. Frequenti sono anche le scelte discutibili, da parte della traduttrice, rispetto alla punteggiatura, come pure le frasi che, con la loro ineleganza ed il loro prosaicismo, compromettono il grande potenziale poetico ed evocativo dell'opera. Un esempio eloquente, con cui potrà facilmente confrontarsi il nostro lettore, è rappresentato dalla traduzione del primo, celeberrimo frammento del romanzo, dove le scelte di registro e l'incapacità della traduttrice di trovare forme d'uso equivalente annientano l'equilibrio del testo spagnolo.



- [8] Op. cit., p. 99.
- [9] Juan Rulfo, “Pedro Páramo”, in *Toda la obra*, cit., p. 279.
- [10] Op. cit., p.57.
- [11] Juan Rulfo, “Pedro Páramo”, in *Toda la obra*, cit., p. 235.
- [12] Op. cit., p.11.
- [13] Juan Rulfo, “Pedro Páramo”, in *Toda la obra*, cit., p. 188.
- [14] Op. cit., p. 80.
- [15] Juan Rulfo, “Pedro Páramo”, in *Toda la obra*, cit., p. 188. Per ulteriori esempi, rinvio alla mia tesi di laurea (*Sulla (s)fortuna di Juan Rulfo e Pedro Páramo in Italia*), discussa il 25 ottobre 2001 con Angelo Morino e Vittoria Martinetto, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Torino.
- [16] Cfr. Dario Puccini, “La traduzione. Metti Rulfo in italiolo”, in “L’Indice dei libri del mese”, ottobre 1990.
- [17] Ivi.
- [18] Cfr. Peter Newmark, *La traduzione. Problemi e metodi*, Garzanti, Milano 1988, p. 220.
- [19] Art. cit.
- [20] Ivi.
- [21] Ivi.
- [22] Ivi.
- [23] Cfr. Dario Puccini, “Quattro proposte di lettura del ‘Pedro Páramo’ di Juan Rulfo”, in *Terra America. Saggi sulla narrativa latinoamericana*, a cura di Angelo Morino, La Rosa, Torino 1979, p.64.
- [24] L’approccio metodologico di Emilia Mancuso, se si rivelava estremamente adeguato nel trattamento del linguaggio codificato ed idiomático del testo di partenza, spesso tradiva, invece, l’originalità del linguaggio poetico dell’autore nella traduzione, troppo libera, di metafore, immagini e stilemi rulfiani. Dario Puccini, criticando, nel 1979, entrambe le versioni in lingua italiana del romanzo messicano, indicava, a nostro parere, il difetto principale della traduzione di Emilia Mancuso, scrivendo che essa non aderiva “sufficientemente e correttamente, al dettato preciso, asciutto e scarno dell’originale” (cfr. Ivi). Con la sua tendenza alla dilatazione, all’esplicitazione, alla linearità e alla ricerca di forme espressive piane e naturali, la traduttrice finiva per tradire il laconismo e l’economia stilistica tipiche della scrittura di Rulfo.
- [25] Anche in questo caso, per ulteriori osservazioni, rinvio alla mia tesi di laurea, cit.
- [26] Giuliano Manacorda, “Gli scrittori latinoamericani nella collana dei David”, in A.A.V.V., *La letteratura latinoamericana e la sua problematica europea*, Istituto Italo-latinoamericano, Roma 1978, p. 59.
- [27] Giuseppe Bellini, “Voci dall’America Latina”, in “Corriere del Ticino”, 11 febbraio 1978.
- [28] Ivi.
- [29] Angelo Morino, “Non vediamo al di là di Márquez”, in “L’Espresso”, 5 agosto 1994.
- [30] Cfr. José Donoso, *Historia personal del ‘boom’*, Sudamericana - Planeta, Buenos Aires 1984, p. 36.
- [31] In Anonimo, “Una ricerca d’identità” (“Il Giorno”, 31 agosto 1977) si dice che “*Pedro Páramo* compare solo oggi in versione italiana” e, qualche mese dopo, Mario Portalupi, “Un Messico fra finzione e realtà” (“La Notte”, 4 ottobre 1977), scriverà: “Questo romanzo, pure uscito in Messico più di vent’anni fa, solo ora tradotto in italiano”.
- [32] Lo dimostra una citazione estrapolata da una recensione di Mario Luzi del 1967. Il poeta italiano, celebrando in quell’occasione “la vitale, drammatica fioritura poetica e narrativa dell’ispano America”, cita, fra i “nomi arrivati fino alla nostra ignoranza”, solo quelli di Azuela, Gallegos, Eustasio Rivera, Icaza, Alegría. Denunciava, così, la sua disinformazione rispetto a molte delle iniziative allora già promosse dall’industria editoriale italiana (cfr. Mario Luzi, *Cronache dell’altro mondo*, Marietti, Genova 1989, p.84).
- [33] Per averne una conferma, è sufficiente confrontare, nell’intervallo cronologico qui considerato, la voce “Notiziario”, all’interno della rivista specializzata “Quaderni ibero-americani”. Si scoprirà, allora, che, dai primi anni Cinquanta agli ultimi anni Sessanta, la cultura spagnola e portoghese sono assolutamente privilegiate rispetto a quelle d’oltreoceano. Allo studio delle prime è volto gran parte dell’interesse della critica. Indagata nei suoi più diversi aspetti – dalle arti plastiche alla pittura, dal cinema al teatro – la cultura spagnola è, a volte, anche al centro di iniziative volte a promuoverne la diffusione fra il vasto pubblico. Per quanto riguarda, invece, la cultura del continente latino-americano certa costanza di incontri si individua, forse unicamente, per il cinema e la pittura, anche se l’impressione generale che se ne ricava è quella del confronto occasionale e saltuario. Privata di una propria specificità, la letteratura latino-americana è spesso descritta, in questo arco di tempo, come una semplice branca di quella iberica.
- [34] Cfr. Angelo Morino, “Dal rifiuto alla ricerca dell’alterità”, in *Terra America. Saggi sulla narrativa latinoamericana*, cit., pp. 7-9.
- [35] Cfr. Dario Puccini, “Narrativa Ispano-Americana”, in “Paese Sera”, 3 febbraio 1961.
- [36] Anonimo, “Un Dongiovanni messicano”, in “A.B.C.”, 2 ottobre 1960.
- [37] Op. cit., p. 55.
- [38] Lo avrebbe fatto, invece, Mario Luzi nel decennio successivo, scrivendo: “La letteratura dell’America Latina non è ‘primitiva’ ma superadulta [...]. Per quanto radicato in una realtà ben definita dal luogo e dal tempo, il suo linguaggio non è un idioma”. Op. cit., p. 147.
- [39] Anonimo, “Juan Rulfo. *Pedro Páramo*”, “Il Mulino”, settembre 1961.
- [40] Ivi.
- [41] Cfr. Anonimo, “Allucinante viaggio messicano in un immaginario regno dei morti”, in “La Notte”, 20 settembre 1960; Anonimo, “*Pedro Páramo*”, in “Giornale del Mattino”, 21 settembre 1960; Anonimo, “Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*”, in “Il Raguaglio Librario”, febbraio 1961; Anonimo, “La cometa di Rulfo”, in “L’Europa letteraria”, dicembre 1960.
- [42] Cfr. “Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*”, cit.
- [43] Cfr. “*Pedro Páramo*”, in “Giornale del Mattino”, cit.; “La cometa de Juan Rulfo”, cit.; “Allucinante viaggio messicano in un immaginario regno dei morti”, cit.
- [44] Cfr. Anonimo, “Dialoghi tra vivi e morti nel sogno di un messicano”, in “Lo specchio”, 18 dicembre 1960; Anonimo, “Juan Rulfo, *Pedro Páramo*”, in “Il Mulino”, cit.
- [45] Cfr. “Dialoghi tra vivi e morti nel sogno di un messicano”, cit.
- [46] Cfr. Anonimo, “Il turno degli spagnoli”, in “La Nazione”, 21 febbraio 1961.
- [47] “Un Dongiovanni messicano”, cit.

- [48] Ivi.
- [49] Cfr. Ivi.
- [50] Ivi.
- [51] Ivi.
- [52] Antonio Melis, in *La letteratura latinoamericana e la sua problematica europea*, cit, p. 160.
- [53] Cfr. Florence Delay, in *La letteratura latinoamericana e la sua problematica europea*, cit, p.107.
- [54] Ivi. Nella stessa pagina Florence Delay definisce questo “raisonnement associatif” o “par analogie” una delle tante “fausses idées” diffuse fra la critica letteraria europea del Novecento. Idee che la studiosa definisce “fausses” perché nasconderebbero, dietro la loro apparente neutralità, “un préjugé ou une idéologie qui veut rester dissimulée”.
- [55] Mario Luzi, *Dialogo. Un colloquio con Mario Specchio*, Garzanti, Milano 1999, p. 168.
- [56] Ivi, p. 166.
- [57] Alcune tappe di questa storia degli errori di lettura della critica europea prima del “boom”, sono rappresentate, per esempio, dall’interpretazione dell’opera di autori come Alejo Carpentier o Jorge Luis Borges. Come spiega Angelo Morino, dinanzi ai loro romanzi, in cui è chiaramente visibile la predilezione per la cultura occidentale rispetto a quella autoctona, la nostra critica, invece di interrogarsi sulle ragioni storiche di quella alienazione, si è, per lungo tempo, limitata a celebrarne il carattere europeo, come se di “traumi provocati da un discutibile passato coloniale nessuno voglia saperne”. Angelo Morino, “Dal rifiuto alla ricerca dell’alterità”, cit., p.8.
- [58] Cfr. Dario Puccini, in *La letteratura latinoamericana e la sua problematica europea*, cit., p.121.
- [59] Cfr. Eric Hobsbawm, *Il secolo breve*, Rizzoli, Milano 1995, p. 594.
- [60] Cfr. Ivi, p. 310.
- [61] Cit. da Bruno Bongiovanni, “Società di massa, mondo giovanile e crisi di valori. La contestazione del ‘68”, in *La storia*, a cura di M. Firpo e N. Tranfaglia, vol. VII, Utet, Torino 1988, p. 676.
- [62] Eric Hobsbawm, op. cit., p. 593-594.
- [63] Si vedano, a questo proposito, le definizioni date del romanzo in due delle quattordici recensioni che accompagnarono il suo esordio italiano: “La realtà assurda del lontano e colorato Messico” (Ugo Redanò, “Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*”, in “L’Italia che scrive”, luglio 1961) e “Allucinante viaggio messicano in un immaginario regno dei morti”, titolo di un già citato articolo apparso fra le pagine de “La Notte”. Cogliamo l’occasione per sottolineare come le tre *costanti di lettura* individuate all’interno delle recensioni degli anni 1960-1961, erano, in qualche modo, già implicite nella forma esterna, materiale in cui venne presentato il romanzo dalla casa editrice Feltrinelli. L’illustrazione della prima pagina di copertina – rappresentante uno scheletro sul dorso di un cavallo-fantasma - enfatizzava la dimensione fantastica del testo fin dal primo contatto, quello visivo, con il libro. Nel breve commento, contenuto sulla quarta pagina di copertina, si anticipavano, poi, tutte le definizioni entro cui sarebbe stato rinchiuso *Pedro Páramo* nelle prime letture italiane: già in quel contesto si proponeva, infatti, l’accostamento fra lo stile di Juan Rulfo e quello di Faulkner e Poe, aprendo così la strada a quelle tendenze assimilative che si spingeranno, negli articoli, fino all’approssimazione arbitraria ed illegittima. E ancora: già la casa editrice milanese ci descrisse Comala come regno dei morti e ci definì il racconto di Juan Rulfo come una favola, favola della quale non si evidenziavano a sufficienza i forti legami con la realtà storica e sociale del Messico.
- [64] Ivi.
- [65] Significativa l’osservazione contenuta nell’articolo, già citato, apparso fra le pagine de “Il Mulino”. L’autore afferma che Rulfo riproduce nel suo romanzo “la civiltà contadina bigotta, le estati riarse, la necrofilia”: entro questi pochi stereotipi era racchiusa la nostra conoscenza di quel mondo complesso.
- [66] José Donoso, op. cit., p. 36.
- [67] Ivi, p.74.
- [68] Cfr. Roberto Paoli, “Letteratura peruviana: diffusione e malintesi”, in *La letteratura latinoamericana e la sua problematica europea*, cit., pp. 46-56.
- [69] Ivi, p. 46.
- [70] Luis Sáinz de Medrano, *Historia de la literatura hispanoamericana (desde el modernismo)*, Taurus Ediciones, España 1992, p. 333.
- [71] Cfr. José Donoso, op. cit., p. 143. A partire dalla fine di quel decennio, le attività promosse dalla nostra industria culturale per favorire l’incontro con la vivace realtà latino-americana si moltiplicano rispetto all’epoca precedente. Nel 1968 viene bandito in Italia il primo concorso ad una cattedra di lingua e letteratura ispano-americana e, nel corso del decennio successivo, quella letteratura andrà progressivamente acquistando spazio ed identità propri all’interno degli studi ispanici. Nel 1972 gli interventi culturali a favore dell’ispano America, segnalati fra le pagine della rubrica “Notiziario” dalla rivista “Quaderni ibero-americani”, sono già il doppio rispetto a quelli sulla letteratura spagnola, mentre, nell’anno seguente, il fermento dell’editoria e degli atenei italiani a favore del continente avrà ormai assunto tale evidenza da essere celebrato come una “realidad sin más”.
- [72] Fra il 1978 e il 1979 Dario Puccini organizzò, per esempio, per gli studenti dell’Università di Roma, un seminario il cui oggetto di studio era l’opera di Juan Rulfo.
- [73] Mario Luzi, *Cronache dell’altro mondo*, cit., p. 142.
- [74] Mario Luzi, *Colloquio*, cit., p.165.
- [75] Mario Luzi, *Cronache dell’altro mondo*, cit., p. 142.
- [76] Angela Bianchini, “Paese di fantasmi”, in “La Stampa”, 10 giugno 1977. Significativa è anche l’espressione con cui, all’interno di questo stesso articolo, *Pedro Páramo* è presentato ai lettori: “Dal Messico un capolavoro”.
- [77] Cfr. Enzo Fabiani, “Una sorpresa dal Messico”, in “Gente”, 1 ottobre 1977.
- [78] Ad un primo livello, si ripropone, infatti, negli stessi termini che nel decennio anteriore, un’equivalenza fra l’opera di Juan Rulfo e quella di numerosi scrittori europei e statunitensi: così *Pedro Páramo* è, di nuovo, nel 1977 come nel 1960, una “Spoon River” messicana, in cui Juan Preciado, moderno Telemaco, “inizia una impossibile controdiscesa”, mentre Pedro Páramo, con il suo romantico amore per Susana San Juan, evoca “i deliri delle eroine di Emily Brontë”. Ma, come accennato, la corrispondenza è solo apparente e, nel momento stesso in cui viene suggerita, è poi subito rinnegata. Così, in un secondo momento - introdotto quasi sempre da un *ma* avversativo o da un *invece* - si scoprono le differenze fra il romanzo del nostro scrittore e quei presunti modelli: l’originalità del discorso rulfiano ne risulterà, allora, inevitabilmente esaltata (cfr. Giovanni Allegra, “‘Spoon River’ dal Messico”, in “Il tempo”, 14 aprile 1978; Angela Bianchini, art. cit; Nicola Bottiglieri, “Ricerca del padre”, in “L’Unità”, 27 luglio 1977; Lucio D’Arcangelo, “La nostalgia dell’amore”, in “L’Osservatore romano”, 26 aprile 1978; Enzo Fabiani, art. cit. ).
- [79] Giovanni Allegra, art. cit.

[80] Cfr. Carlo Bo, "Col proposito di raccontare una favola", in "L'Europeo", 9 settembre 1977.

[81] Cfr. Francesco Varanini, *Viaggio letterario in America Latina*, Marsilio, Venezia 1988, p. 18.

[82] Pietro Cimatti, "Il potere e la polvere", in "Il Messaggero", 22 maggio 1977.

[83] Cfr. Anonimo, "Juan Rulfo. *Pedro Páramo*", in "Giornale di Brescia", 22 ottobre 1977.

[84] Sollecitata, in parte, dalle stesse tendenze ideologiche allora predominanti, in parte dalla nuova congiuntura politica internazionale, l'industria editoriale proponeva una lunga serie di saggi sui problemi sociali e politici, ma anche sulla cultura e l'arte, di popoli troppo a lungo rigettati fuori dalla storia. Per quanto riguarda l'editoria italiana, il momento di massimo impulso a questo tipo di pubblicazioni si ha fra la fine degli anni Sessanta e la prima metà del decennio successivo: alcune case editrici ci offrirono, per esempio, la possibilità di leggere, nel 1967, gli scritti del Che e quelli di Fidel Castro, oltre che alcuni importanti contributi storici come il volume *L'America latina dal '500 a oggi* di Marcello Carmagnani o la *Storia dell'America latina* di Halperin Donghi che serviranno a rodere, poco per volta, la nostra ignoranza e la nostra indifferenza verso i problemi di quel Terzo Mondo. Fra il 1967 ed il 1975 - citiamo a caso dai cataloghi storici di Einaudi e Feltrinelli - il lettore interessato poteva trovare in libreria titoli del tipo *Capitalismo e sottosviluppo in America Latina* (1969), *Formazione economica del Brasile* (1970), *Il nuovo marxismo latinoamericano* (1970), *America Latina: sottosviluppo o rivoluzione* (1971), *Dipendenza e sviluppo in America Latina* (1971), *Il capitalismo asservito dell'America Latina* (1974), *Brasile: violazione dei diritti dell'uomo* (1975), oltre ad altri importanti testi che, da una prospettiva più ampia, affrontavano problemi politici comuni a tutti i paesi sottosviluppati. Questi dati confermano la tesi che, in quel frangente compreso fra gli ultimi anni Sessanta e i primi anni Settanta, il lettore italiano disponeva di maggiori strumenti, rispetto al periodo anteriore, per percepire la dimensione sociale del nostro romanzo e per collocarlo nel suo giusto contesto storico e culturale.

[85] Per illustrare la prima pagina di copertina, la casa editrice optava per una scelta completamente diversa rispetto a quella di Feltrinelli: una fotografia del Messico, che spostava l'attenzione del lettore verso l'aspetto referenziale del romanzo. Alle stesse strategie obbedivano le note contenute sulla quarta pagina di copertina, dove si trovavano, sintetizzate, quelle *nuove costanti di lettura* che abbiamo visto emergere nelle recensioni degli anni Settanta.

[86] Dario Puccini, "La traduzione", cit.

[87] Antonio Melis, op. cit, p. 166.

---

— per citare questo articolo:

*Artifara*, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Scholastica, <http://www.artifara.com/rivista1/testi/carpentier.asp>

© Artifara

ISSN: 1594-378X

