

Italia-Spagna negli anni '80: appunti sulla conoscenza reciproca attraverso la traduzione

Anna Nencioni

I cataloghi spagnoli dell'ISBN, *l'Index Translationum* dell'Unesco e i cataloghi italiani dei libri in commercio, relativi agli anni '80, ci forniscono i dati sulla letteratura italiana tradotta in Spagna e viceversa, che costituiscono l'oggetto delle nostre riflessioni. Proporremo uno schema della rete di mediazioni che agisce sulla ricezione della letteratura tradotta: la conoscenza dell'altro, il dibattito sulla traduzione di questi ultimi anni e la funzione di alcuni elementi paratestuali.

In quest'ultimo decennio in Spagna si traduce molto dall'italiano. Si traducono le ultime opere di autori ormai considerati "classici" nella cultura d'origine ma che costituiscono un punto di riferimento anche per il lettore spagnolo, Calvino, Sciascia, Moravia; si ripropongono classici popolari, da *Cuore* a *Pinocchio*, da *Peppone* e *don Camillo* a innumerevoli titoli di Salgari e Scerbanenco; si propongono autori come Cesare De Marchi, Enzo Biagi, Luciano De Crescenzo che, per ora, popolari lo sono solo in Italia.

Si scoprono autori come Giovanni Arpino, Primo Levi e Natalia Ginzburg, ma soprattutto si concede ampio spazio alla narrativa recente, con il romanzo d'esordio come protagonista. Esordienti "atipici" come Eco, Bufalino, Manganelli e Morselli e gli ultimi narratori: Antonio Tabucchi, Aldo Busi, Stefano Benni, Marco Lodoli, Gianni Celati, Andrea De Carlo, Daniele Del Giudice, Giu-

seppe Pontiggia, Roberto Pazzi, Marta Morazzoni, Francesca Duranti, Claudio Magris e Roberto Calasso (1).

Se in Spagna si punta molto sulla contemporaneità italiana, l'offerta di letteratura spagnola contemporanea in Italia è scarsa e quanto mai arbitraria nelle scelte.

Già nell'86, in due articoli apparsi su *Belfagor* (2) Maria Grazia Profeti e Dario Puccini riflettevano sulla marginalità della cultura spagnola in ambito italiano. Se la Profeti criticava l'arbitrarietà e l'ottusità dell'editoria italiana, Puccini le ricordava l'atteggiamento dell'ispanistica italiana, così restia a diffondere la contemporaneità quando, invece, si era generosamente prestata alla diffusione della poesia del '27.

Lo stesso Puccini, ispanista e traduttore, ricordava anche da una parte il difficile inserimento in un mercato non strettamente accademico di edizioni dei classici e, d'altra parte, come sui criteri di giudizio circa l'opportunità di pubblicare opere recenti molto avesse pesato la generale valutazione negativa dell'isolamento della Spagna franchista.

Cos'è cambiato in questi ultimi anni? Ben poco. E' vero che nell'87 si traducono Vallejo Nágera, Alvaro Pombo, Eduardo Mendoza, Rosa Chacel e Juan Luis Cebrián (3) ma nel panorama degli anni '80 non troviamo molte altre proposte: Vázquez Montalbán e Max Aub, Rosa Montero e Esther Tusquets, Joan Perucho e Enrique Vila Matas, Adelaida García Morales e, ultimamente, Félix de Azúa, Alvaro Cunqueiro, Javier Tomeo (4).

Con un finanziamento del Ministerio de Cultura spagnolo, deciso con un decreto dell'84, vengono tradotti in Italia Mercé Rodoreda, Alfredo Conde e appare una nuova versione della *Regenta* di Clarín.

Vengono poi "ripescate" in tutta fretta, perchè già condannate al macero, opere di Cela come *Mazurca para dos muertos* e *La familia de Pascual Duarte*, si traduce *El bonito crimen del carabainero* e si traduce, come no, *Las edades de Lulú* di Almudena Grandes.

Una prima osservazione è che il mondo accademico, quando si occupa in prima persona della traduzione, non agisce come mediatore della contemporaneità: né la forte ispanistica italiana né la più dispersa italianistica spagnola (e la traduzione del *Dizionario del Pendolo* (5) costituisce, a nostro avviso, un episodio isolato, anche se un felice esempio di tempismo che rischia, però,

di perdersi nella marea di "press-books" usciti dopo la pubblicazione del *Pendolo* in Italia e altrove).

All'osservazione di Puccini "non separerei i recenti esiti della narrativa ispanoamericana dal contesto spagnolo" (6) e che nel suo caso è avvallata da una profonda conoscenza del referente, fa eco nel lettore italiano medio non ispanista un atteggiamento acritico che assimila latinoamericano e spagnolo e crea un "immaginario iberico" (7) in cui appaiono sullo stesso piano García Márquez e García Lorca. Il che può far pensare a un'idea di saturazione dopo il boom dei romanzi latinoamericani, a un'errata impressione di conoscere ormai ciò che conta di una non meglio identificata cultura "spagnola".

Certo, la traduzione di opere letterarie non è l'unica informazione possibile sul mondo culturale diverso dal proprio, ma potrebbe accompagnare l'informazione in tempo reale dei mass media che, soprattutto dall'allargamento della CEE dell'82, dedicano alla Spagna un'attenzione spesso intrisa di simpatia.

Vende bene la visione di una Spagna "capricciosa e divertente, giovane e folle, nottambula e disinibita, uscita dalle nubi del surrealismo buñeliano e dalle fosche tinte di Carlos Saura" (8), con un Felipe González "casual" nel parlare e nel vestire (9), quanto meno all'inizio, un re perennemente abbronzato a causa delle regate (10), un Mario Conde che "fa soldi all'italiana" (11).

Ma le "fosche tinte" spesso permangono nell'ambito delle recensioni e delle interviste a scrittori (12), (vale a dire in quell'epitesto cui Genette attribuisce un'importante funzione orientativa nel processo di ricezione di un testo): il riferimento ai plumbei anni del franchismo e alla guerra civile è costante.

Da ogni opera scritta *dopo* ci si aspetta una decisa reazione, in ogni opera scritta *prima* si vuol vedere un preludio ad anni tragici e poi solo grigi.

Con una conclusione semplicistica ma di sicuro effetto viene presentato, ultimamente, il boom della letteratura erotica come la voglia di scrollarsi di dosso quel grigiore (13): non stupisce che Almudena Grandes venda come il pane anche la versione italiana del suo libro, dato che da mesi è citata sulla stampa italiana come "l'emergente" A. Grandes.

Così come Cela "il Nobel dell'erotismo", vecchio gaudente, ancien terrible, "che ha dedicato gran parte della sua vita con

entusiasmo e professionalità al culto e alla pratica dell'erotismo" e che si presenta alla stampa, dopo l'annuncio del Nobel accompagnato da una "deliziosa bionda, sua attuale compagna" (e cito da *Mercurio*, supplemento letterario della *Repubblica*) (14): ecco la nuova Spagna tollerante.

Che da una visione altrettanto distorta e stereotipata della cultura spagnola attuale (come altre lo erano di momenti precedenti) possa derivare, d'ora in poi, un'offerta editoriale almeno quantitativamente più cospicua, è un'ipotesi ancora tutta da verificare e, in ogni caso, riguarderebbe ormai gli anni '90.

L'Italia degli anni '80 ha venduto anche in Spagna il look vincente di un Paese con una grossa ripresa economica, nonostante il persistere di acrobazie di politica interna, e il prestigio culturale di cui gode non risale più, o non solo, a un concetto di cultura "classica" ma una cultura più sfaccettata, che va dal pensiero debole alla transvanguardia, dal sociologo da prima pagina all'impero multimediale di Berlusconi, dalle riviste d'arredamento, moda, urbanistica e design (da cui molto si traduce senza citare la fonte) al rinascere della narrativa (15).

Si è molto parlato in questi ultimi anni del cosiddetto "effetto Eco" e cioè del grosso successo del *Nome della rosa* che avrebbe spalancato le porte del mercato europeo -francese (16), spagnolo, anche tedesco (17)- alla recente produzione letteraria italiana, quasi che ormai non ci fosse più ragione di dubitare del talento di chi pubblica dopo la conosciuta opera di Eco.

E' un fenomeno interessante per la storia della traduzione proprio perchè non riguarda più solo la cultura (o le culture) d'arrivo, ma viene analizzato ripetutamente e diventa motivo di riflessione per la cultura di partenza, che riesamina la propria produzione letteraria sotto la nuova luce di una fortuna ottenuta altrove.

Nel caso della Spagna esisteva, certo, un terreno disposto ad accettare una cultura di prestigio (il modello italiano viene sempre sentito come più vicino e importabile di altri) ma che, a sua volta, poteva essere pienamente inserito nel consumo di lettura "autoctono".

Anche la Spagna degli anni '80 assiste a una rinascita della narrativa, anch'essa ancora in fase di definizione sistematica, con caratteristiche analoghe di proclamato individualismo e di allar-

gamento degli orizzonti nazionali, sia nella scelta dei modelli a cui rifarsi, sia nell'ambientazione della narrazione (18).

Un mero mimetismo di consumi culturali, reso possibile da uno sfasamento temporale minimo tra la pubblicazione dell'originale e la sua traduzione non basterebbe, da solo, a spiegare l'accoglienza tributata alla recente narrativa italiana (19).

Negli anni '80 si sviluppa un importante metadiscorso sulla traduzione e vecchi problemi, come ad esempio quello della "fedeltà, vengono analizzati alla luce di più ponderate conoscenze e consapevolezze sul fenomeno traduttivo (20).

Il che vuol dire che uno scollamento fra gli esiti pratici e il dibattito teorico sulla materia sarebbe tanto più grave se fosse indice di un cosciente rifiuto, di una non disponibilità, per partito preso, ad accogliere indicazioni metodologiche da quella traduttologia che non appare più, o non tanto, come mero neologismo d'effetto.

E sarebbero, quindi, meno scusabili quelle procedure raffazzonate e frettolose, oggetto di amene rassegne di "perle", e purtroppo abbastanza frequenti quando ci si lascia ingannare dalla vicinanza "illusoria, elusiva e iridescente" (21) di due lingue come l'italiano e lo spagnolo.

Accanto a una rivalutazione della traduzione nell'insegnamento delle lingue straniere, quando diventa un ulteriore esercizio di strategie comunicative e al suo riconoscimento come irrinunciabile e importante servizio in un mondo che moltiplica i contatti interculturali, l'apporto della nuova tecnologia e la discussione sul ruolo del traduttore sono argomenti ricorrenti nei numerosissimi convegni sulla traduzione di questi ultimi anni.

Si è affermato che nel processo creativo che soggiace alla traduzione di un'opera letteraria il computer, come *strumento* di scrittura, permette di trattare e rimaneggiare il testo, garantendone sempre la leggibilità, ma senza impedire l'eventualità di pentimenti, rimorsi, rifacimenti e ripensamenti.

Liberato dall'incubo dell'ammasso informe di scartoffie illeggibili, il traduttore assume la traduzione come processo, come percorso, senza quell'esigenza di scrittura subito definitiva, imposta dalla macchina da scrivere: il computer gli permette di réinventer le stylo", in parole di J.R.Ladmiral (22).

Negli anni '80 si discute spesso sul ruolo del traduttore di opere letterarie: scrittore a sua volta, "muratore di Babele" (23),

con l'efficace metafora unamuniana che unisce una sofferta ma-
novalanza a una perenne utopia, mediatore illustre o "fantasma,
ben che vada" (24)?

Le traduzioni d'autore, gli "scrittori tradotti da scrittori", tanto
per ricordare una collana di Einaudi, fanno perno sulle affinità
elettive, reali o presunte, fra lo scrittore interpellato dalla casa
editrice e il testo da tradirre (25).

Ma il punto di partenza è lo scrittore-traduttore che accetta
la sfida della traduzione: che sarà poi forse raffinato esercizio
di stile, ma che sorge, già negli intenti, come avventura squi-
sitamente individuale e firmata.

Ricordare con nostalgia la figura di Pavese e Vittorini tra-
duttori e "introduttori" (26) della cultura americana non può far
dimenticare che in quei casi si trattava di un pretesto e uno stimolo
per il proprio processo creativo, di una fedeltà a se stessi e alla
propria scrittura.

Che il traduttore rimanga nell'ombra, tranne in occasioni ec-
cezionali come premi, polemiche puntuali o esigenze dicronaca
(un'intera pagina del *País*, 24/3/1990: "Carmen Romero traduce
a Valerio Magrelli"), è senz'altro la norma, ma emerge da recenti
incontri l'idea, ampiamente condivisa, che il traduttore non può
non sentire la responsabilità di mediatore di cultura e non solo
nel caso di autori importanti.

La prassi dell'autore e traduttore a confronto (27) è aus-
picabile in tutti i casi e, in generale, si avverte l'esigenza di una
più approfondita conoscenza della cultura di partenza, indipen-
dentemente dalle soluzioni che poi vorrà adottare il traduttore
nella cultura d'arrivo.

Perché, d'altro canto, è vero che sussiste la dicotomia sul
modo di offrire il testo al lettore della traduzione: se proporgli
qualcosa di dichiaratamente diverso dalla sua cultura o avvicinarlo
a ciò che, a prima vista, potrebbe sentire come lontano ed es-
traneo.

Questa diversità di concezioni è, a nostro avviso, estrema-
mente importante nella ricezione di un autore di cui vengono
presentate traduzioni che partono da atteggiamenti contrapposti
nei confronti del testo.

Valga come esempio significativo la presentazione di Esther
Benítez della traduzione di Francesc Miravittles del *Visconte di-
mezzato* di Italo Calvino, opera già tradotta precedentemente dalla

stessa Benítez: "...yo intenté que (el léxico) siguiera siendo abstruso cuando en Calvino también lo era, mientras que Francesc Miravittles ha partido de otro criterio: facilitar al lector la comprensión del texto castellano, incluso en los casos en que para el lector italiano era tarea difícil desentrañar el significado de ciertos vocablos del original" (28).

La nozione di paratesto come il supporto di indicazioni attraverso le quali il testo diventa libro e si propone al lettore ci interessa, in questa sede, quando chi varca questa "soglia" (29) è il lettore di una traduzione, presumibilmente più disposto (rispetto al lettore-destinatario dell'originale) a cercare e ricevere una presentazione e delle informazioni sul testo tradotto; che poi, in tempi lunghi, se ne appropri come di un elemento ormai inscindibile della *sua* cultura non esclude, a nostro avviso, questa diversità dell'approccio iniziale.

Della minuziosa tassonomia proposta da Gréard Genette riprenderemo, per ovvie ragioni, solo alcuni punti.

Pensiamo, ad esempio, all'abitudine abbastanza frequente di riportare in quarta di copertina frammenti di recensioni, naturalmente tradotti, che riportano all'accoglienza e la reazione della critica nei riguardi della versione originale e che parlano, quindi, di un processo comunicativo che si è già verificato e che nella traduzione, è ancora tutto da definire.

Se quelle osservazioni riguardassero proprio la lingua come portatrice di un mondo di suggestioni, evocazioni, valori, come promettere al lettore della traduzione, mediante questa presentazione, qualcosa che forse non conoscerà mai?

Sofferamoci sul titolo che è sempre una chiave interpretativa e che non sempre è lo stesso in una traduzione.

Gli esempi potrebbero essere moltissimi: da esiti riduttivi come *Los mares del Sur* che diventa in italiano semplicemente *Un'avventura di Pepe Carvalho* a sfumature non colte come nel caso di *Se el vecchio Simbad tornasse alle isole* di Cunqueiro che vorrebbe tradurre *Cuando el viejo Simbad vuelva a las islas*.

Le *Lezioni americane* di Calvino sono in spagnolo *Seis propuestas para el próximo milenio* (titolo del ciclo di conferenze che avrebbe dovuto tenere all'Università di Harvard e in italiano proposto come sottotitolo): non è solo che il titolo italiano riporti, come spiega la moglie dello scrittore nell'introduzione, a conversazioni amichevoli con Pietro Citati. E' la parola *Lezione* che

rimane nella mente del lettore ad evocare il significato di insegnamento di un grande maestro, al di là di un semplice momento accademico.

E che la portata del contenuto superi la dimensione della proposta, è già stato più volte sottolineato dalla critica.

Sempre a proposito di Calvino, la traduzione di altre sue opere che ci porta a riflettere sul problema del percorso di lettura necessariamente diverso in una letteratura tradotta, che segue un altro ordine di pubblicazione delle opere.

Quando si annuncia la traduzione di *Sotto il sole giaguaro* come "del mismo autor de *Los amores difíciles*", vana sarebbe la ricerca del lettore spagnolo di una continuità in senso stretto. Da *Gli amori difficili* a *Sotto il sole giaguaro* sono passati quasi quarant'anni, da *Los amores difíciles* a *Bajo el sol jaguar* nemmeno uno.

A volte la fascetta, il risvoto di copertina propongono interpretazioni decisamente fuorvianti e allora ci si imbatte in Unamuno femminista o Gracián, filosofo del perfetto manager (30).

L'inserimento di un'opera in una determinata collana di una casa editrice è anch'essa un'operazione non neutra, che crea un terreno di recezione e svolge un'importante funzione orientativa.

Vediamone un'esempio nella collana *La memoria* di Sellerio, che nasce negli intenti, ricordando le parole di Sciascia, "con l'idea di non dimenticare certi scrittori, certi testi, certi fatti, una collana che riserva scoperte, riscoperte, rivelazioni, sorprese" (31) e che, accantonando volutamente la dimensione storica, propone su uno stesso piano Max Aub, Teresa de Avila, Bernardino de Sahagún, Vázquez Montalbán, Rosa Chacel e Ramón Gómez de la Serna.

Un altro aspetto del paratesto su cui, per concludere, vogliamo soffermarci è l'apparato delle note che, più ancora del testo, è mirato, diretto a un destinatario concreto.

Per cui a volte riprodurlo come un calco, soprattutto quando non si tratta di annotazioni dell'autore, si traduce in un'operazione comunicativa poco felice.

E' il caso delle note che appaiono nella traduzione spagnola di *Lessico Familiare* di Natalia Ginzburg (32), riprese da un'edizione di quest'opera per la scuola media inferiore italiana: che il lettore spagnolo sia "altro" è un'ipotesi fin troppo banale.

Mentre invece è interessante osservare l'edizione spagnola dell'88 del *Nome della rosa*, che dice molto del processo di ricezione che ha subito il libro dall'ormai lontano 1980.

In quest'edizione alla traduzione del romanzo si aggiunge la traduzione delle *Postille al Nome della rosa* e la traduzione dei brani in latino.

Proprio nelle *Postille* Umberto Eco forniva una spiegazione del grosso successo che già nell'83 aveva conosciuto il suo romanzo: "I lettori si sono identificati con l'innocenza del narratore e si sono sentiti giustificati anche quando non capivano tutto. Li ho restituiti ai loro tremori di fronte al sesso, *alle lingue ignote*, ai misteri della vita politica...". (42).

Il lettore, spagnolo, in questo caso, dell'88 può essere diverso: forse ha acquistato il libro dopo aver visto il film di Jean Jacques Annaud e ha già un punto di riferimento concreto, suoni, immagini, è forse meno disposto ad accettare le suggestioni di lingue ignote.

Ecco allora la traduzione dei brani in latino come il riconoscimento di una situazione: l'allargamento del gruppo dei destinatari dell'opera.

Non era previsto nella versione originale dell'80, all'inizio di un periodo in cui, in Italia, il latino veniva ripreso come status symbol nella pubblicità della rivista *Class* e in quella di *FMR*, la prestigiosa pubblicazione di Franco Maria Ricci.

Forse andrebbero scritte altre *Postille*.

Notas:

- (1) Per l'impossibilità di riportare tutti i dati per esteso, rimandiamo ai cataloghi sopra citati, facendo presente che dall'82 in poi si vede un aumento delle traduzioni di opere italiane, pubblicate in gran parte da case editrici catalane (Anagrama, Tusquets, Versal, Ediciones B, tra le altre).
- (2) Maria Grazia Profeti, "Importare letteratura: Italia-Spagna", *Belfagor*, 1986, pagg. 365-379; Dario Puccini, "Un commento a Spagna-Italia letterarie", *Belfagor*, 1987, pagg. 476-480.

- (3) cfr. Giovanni Perego, "Arrivano gli spagnoli", *Tuttolibri*, 28/3/1987, pag. 4.
- (4) cfr. Sandra Petrignani, "Grazie al Cela", *Panorama*, 19/11/1989, pagg.130-135.
- (5) *Diccionario de El péndulo*, L. Baucó e F. Milocca, Palas Ate-nea, Madrid 1989 (a cura di M. Gil Esteve). V. recensione su *Leer*, n' 28, pag.17.
- (6) D. Puccini, *cit.*, pag.476.
- (7) Angela Bianchini, "Dalla Spagna ci rimproverano: non leggete i nostri romanzi", *Tuttolibri*, 29/10/1988, pag.1.
- (8) Sandra Petrignani, *cit.*, pag.130.
- (9) Mario Pisani, "Il segreto di González. Cosí governo e vinco", *La Repubblica*, 7/4/1988, pag.9.
- (10) Mario Pisani, "Sire, la nomino cittadino di Roma", *La Repubblica*, 7/5/1988, pag.11.
- (11) Carlo Rossella, "Spagna: parla un protagonista del miracolo. Faremo soldi all'italiana", *Panorama*, 18/12/1988, pag. 82.
- (12) cfr. Angela Bianchini, "C'è del marcio in Catalogna" (su J. Perucho) *Tuttolibri*, 18/3/1989, pag.2.
- (13) Roberto Bartolini, "Boom editoriali. I nuovi libertini. I maestri del calore", *Panorama*, 1/4/1990, pagg.86-89.
- (14) Sergio Frau, "ABC per l'amore pagano", *Mercurio*, 27/1/1990, pag.3.
- (15) Come esempio del tono entusiasta, cfr. l'editoriale della rivista *Quimera*, n' 74, 1988 e Luis Suñén, "Elogio de los italianos", nel numero extra della rivista *El Urogallo*, 1988, dedicato alla letteratura italiana recente.
- (16) cfr. Antonio Debenedetti, "Ora l'Italia risciacqua i panni nella Senna", *Corriere della sera*, (supplemento Cultura), 19/11/1989, pag. 2.
- (17) cfr. Cesare Cases, "L'effetto Eco". *Belfagor*, 1988, pagg.581-584.
- (18) cfr. Costantino Bertolo, "No es peligroso asomarse al exterior" *LIBER* (supplemento letterario internazionale di EL PAIS), 24/2/1990, pag.9.

- (19) Altre operazioni puramente di calco non hanno funzionato. Né la trasmissione televisiva "Hablando claro", che ripeteva fedelmente "Parola mia" (e che in Italia accompagnava un rinnovato interesse per i problemi linguistici) né la traduzione del *Manuale di Bon Ton* di Lina Sotis (Grijalbo 1985, pubblicato nella collana "Autoayuda y superación") in Italia pietra miliare del ritorno all'etichetta, hanno provocato in versione spagnola i vasti consensi ottenuti nella cultura originale.
- (20) cfr. Amparo Hurtado Albir, *La notion de fidélité en traduction*, Didier, Paris, 1990.
- (21) Paolo Valesio, "L'amore ai tempi del colera di G. García Márquez", *Alfabeta*, n°88, settembre 1986, pag.6.
- (22) Jean Ren Ladmiral, "Traduction-écriture-traitement de texte", *Linguistica e traduzione* (Atti del seminario di Premeno-1987), Comune di Milano, 1988, pag. 23.
- (23) "Albañiles de Babel" vengono definiti i traduttori in un componimento del *Romancero* di Unamuno: la definizione viene ripresa nella pubblicazione degli atti di un seminario-convegno tenutosi all'Università di Verona durante l'anno accademico 1987/88. Maria Grazia Profeti e Altri, *Muratori di Babele*, Franco Angeli, Milano 1989.
- (24) Magda Olivetti, "Siamo fantasmi (ben che vada)", *Il Piccolo*, 25/11/1989, pag.9.
- (25) cfr. Mirella Serri, "Io scrittore traduco gli altri così..." *Tuttolibri*, 16/4/1988, pag.4
- (26) cfr. Silvia Giacomini, "Traduzione e strafalcioni", *Millelibri*, dicembre 1987, pagg. 80-85.
- (27) "Autori e traduttori a confronto" è il titolo di un convegno sulle traduzioni di opere di Umberto Eco e Claudio Magris che si è svolto a Trieste il 27-28 novembre 1989.
- (28) Italo Calvino, *El vizconde demediado*, Bruguera, Barcelona 1979, pag.12.
- (29) cfr. Gérard Genette, *Seuils*, Paris 1987 (trad. italiana *Soglie*, Einaudi, Torino, 1989 a cura di Camilla Cederna).
- (30) cfr. L. Terracini, "Femminista per forza", *L'indice*, marzo 1988, pag.12; Angela Bianchini, "Il gesuita barocco che insegna la prudenza ai manager d'oggi", *Tuttolibri*, 28/2/87, pag.4.

- (31) Nota editoriale scritta nel 1979 e riportata su *Tuttolibri*, 31/3/1990, pag. 3.
- (32) Natalia Ginzburg, *Léxico Familiar*, trad. Mercedes Corral, Trieste, Madrid 1989.
- (33) Umberto Eco, *Postille al Nome della rosa*, Bompiani, Milano 1984, pag. 23, già pubblicate sulla rivista *Alfabeta*, 1983. (il corsivo è nostro).