

Anna Antonello

«Heine risorge»

La (nuova) fortuna del Libro dei Canti dopo il 1945

L'articolo si pone l'obiettivo di indagare la ricezione di Heinrich Heine nel secondo dopoguerra in Italia partendo dallo studio dei paratesti di varie edizioni heiniane. Una particolare attenzione è riservata alla ricerca dei motivi che spingono Einaudi a ripubblicare nel 1962 il Buch der Lieder (1827), nonostante Ferruccio Amoroso lo avesse ritradotto soltanto dieci anni prima per Ricciardi. Dall'analisi emerge un consistente sforzo da parte del prefatore Vittorio Santoli di 'marcare' l'edizione in una prospettiva in linea con i desiderata politici e letterari einaudiani, senza considerare tuttavia il contrasto con l'effettiva resa dei versi da parte della traduttrice Amalia Vago. Se ne desume un'immagine del poeta frammentata e volubile che rispecchia un dibattito critico apparentemente inesauribile, non dissimile nei suoi contenuti da quello tedesco.

Parole chiave: Heinrich Heine, Vittorio Santoli, Amalia Vago, Ferruccio Amoroso, Einaudi.

The article aims to investigate Heinrich Heine's reception in Italy after the Second World War, focusing in particular on the study of the paratexts of several Heine's editions. Particular attention is paid to the reasons that pushed Einaudi to republish the Buch der Lieder (1827) in 1962, despite the fact that Ferruccio Amoroso had retranslated it only ten years earlier for Ricciardi. The analysis shows a consistent effort by the preface writer Vittorio Santoli to 'mark' the edition in a perspective in line with Einaudi's political and literary desiderata, but the contrast with the actual rendering of the verses by the translator Amalia Vago remains. The result is a fragmented and volatile image of the poet that reflects an apparently endless critical debate, not dissimilar in content to that in Germany.

Parole chiave: Heinrich Heine, Vittorio Santoli, Amalia Vago, Ferruccio Amoroso, Einaudi.

Anna Antonello, «Heine risorge». La (nuova) fortuna del *Libro dei Canti* dopo il 1945», «ri.tra | rivista di traduzione», 3 (2025) 173-193.

© ri.tra & Anna Antonello (2025). Creative Commons License CC BY 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.13135/2975-0873/12907>.

Le domande di ricerca dalle quali prende avvio questo lavoro sono le seguenti: perché pubblicare Heinrich Heine (1797-1856) nel secondo dopoguerra in Italia? Qual è il suo ruolo all'interno del repertorio di autori, o meglio, poeti di lingua tedesca che si cristallizza a partire dalla seconda metà del Novecento? E in particolare: cosa spinge Einaudi a ripubblicare il *Buch der Lieder* (1827) nel 1962, dopo che era già stato ritradotto esattamente dieci anni prima?

Per quanto riguarda la metodologia che ha guidato l'indagine, mi richiamo a una prassi ormai consolidata – in particolare per chi come me fa parte del progetto *LTit – Letteratura tradotta in Italia* (www.ltit.it) – che si basa su due presupposti fondamentali: la letteratura tradotta rappresenta una parte integrante di ogni letteratura nazionale (Even-Zohar 1990); e qualsiasi opera letteraria può passare dal campo di partenza a quello di arrivo solo attraverso una 'manipolazione' (Hermans 1985), ovvero una serie di 'operazioni sociali' (Bourdieu 2016). In questo caso specifico mi soffermerò soprattutto sul processo che segue l'operazione di 'selezione' (*sélection*) e anticipa quella di 'lettura' (*lecture*), e che Bourdieu definisce

di 'marcatura' [*marquage*] (di un prodotto preventivamente *dégriffé*) attraverso la casa editrice, la collezione, il traduttore e il prefatore (che presenta l'opera appropriandosene e unendola alla propria visione e, in ogni caso, a una problematica inscritta nel campo di ricezione e che solo raramente fa un lavoro di ricostruzione del campo d'origine, in primo luogo perché è troppo difficile) [...] (Bourdieu 2016, 72).

1. Perché Heine?

A proposito dell'accoglienza da parte italiana di versi provenienti dalla Germania, può essere utile partire dalla constatazione che tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta su pressione del regime fascista si delinea un ampio interesse per un certo tipo di poesia tedesca con una funzione in primo luogo politica. Letterati prestati alla politica o viceversa, come Hanns Johst o Baldur von Schirach, venivano apprezzati e avrebbero dovuto prendere il posto di autori vietati o, più precisamente, cancellati come Heine, per perseguire sol-

tanto un unico fine: «la rinascita, e la liberazione della nazione, il ripristino della sua potenza, del suo onore e della sua grandezza» (Bondi 1941, 6, cit. in Antonello 2012, 349)¹. Anche uno scrittore, romanziere e poeta come Hans Carossa, incluso ancora nel 1959 nella raccolta *Lirici tedeschi*, curata dal francesista Diego Valeri per la prestigiosa collana LO SPECCHIO di Mondadori², non sfuggiva a questa logica perché

tutta la poesia moderna che oggi vien letta e premiata in Germania si può considerare ‘politica’; anche coloro che – osservati superficialmente – sembrano rifuggire dalla politica (come, per es. Hans Carossa) per appartarsi nel regno dell’Arte, fanno ‘poesia politica’ poiché la loro ispirazione e il loro fondamento sono moralmente sani, ispirati da sentimento di autoctonia e da fervore patriottico (Bondi 1941, 6, cit. in Antonello 2012, 352-353).

Nel momento però in cui i sistemi autoritari che supportano questo tentativo di riscrittura del canone – che esclude un Heine per premiare un Carossa – crollano, è fisiologico che riemergano rapidamente soprattutto coloro che nel passato più recente erano stati discriminati e censurati.

Con la fine della seconda guerra mondiale comincia dunque una nuova stagione nella ricezione di Heine, all’insegna di un forte spirito di empatia oltre che di riscoperta letteraria. Ne è una testimonianza il saggio heiniano *Per la storia della religione e della filosofia in Germania* che appare nel 1945 nella traduzione di Oreste Ferrari (1890-1962). Nell’introduzione Ferrari spiega il motivo che lo ha portato a cimentarsi con questo testo, incluso nella collana MAESTRI E PRECURSORI delle edizioni dell’Esame dirette da Enrico Somaré (cfr. Modena 1998)³:

¹ È noto il fatto che invece di togliere le poesie di Heine, prima tra tutte la celebre *Lorelei*, dalle antologie naziste, l’autore ebreo, e quindi non citabile, venisse indicato come ‘Anonimo’. Cfr. Carusi 2016, 31.

² Il sottotitolo della collana recita: «I poeti del nostro tempo». Per l’occasione Valeri rispolvera Goethe, Hölderlin, Heine, Mörike, Morgenstern, Hofmannsthal, Rilke, Hesse, Carossa e Leifhelm.

³ La scheda di questa edizione, compilata con grande accuratezza da Flavia Di Battista, può essere consultata sul portale lit.it all’indirizzo <https://www.lit.it/>

Accade che i monumenti eretti dal popolo vengano distrutti dal tempo, e non è raro che il tempo s'incarichi di rimettere in piedi quelle statue che il popolo incoerente ha voluto demolire da sé, perché tra il tempo e il popolo non corre sempre buon sangue. Il secondo caso sta per accadere al monumento di Heine a Düsseldorf, demolito dai suoi connazionali pervertiti, ma che dovrà essere ricostruito quando che sia, per riparare il torto che si è fatto alla memoria del poeta tedesco, colpevole di avere da Parigi ammonita l'Europa di star bene in guardia, se non voleva essere travolta dalla Germania. La prima pietra di tale ricostruzione è posata: ha la forma di un libro, su cui sta inciso il titolo che si legge tradotto sulla copertina del presente volume: *Per la storia della religione e della filosofia in Germania* (Ferrari 1945, 5).

E ancora, in una nota:

Tradotto nella casa natale di Enrico Somaré nell'estate del 1944, ove Oreste Ferrari si era rifugiato, colpito da mandato di cattura emesso dal comando germanico, questo libro è dedicato, anche per ricordo del proposito che egli aveva formato di tradurlo, al figlio di lui Mimmo Ferrari, che perì varcando la frontiera elvetica nell'autunno del 1943 (ivi, 8).

La scelta, in questo caso, cade su Heine, vittima del regime nazionalsocialista alla stregua del traduttore stesso. La selezione del saggio è dettata da motivi biografici, di vicinanza storico-politica, che si collegano al momento presente.

La riscoperta del Heine poeta negli anni Cinquanta e Sessanta segue invece altre vie, tra cui sembra prevalere la sua vicinanza spirituale a una poetica di matrice comunista, corroborata da una parte della critica, e smentita dall'altra. D'altronde, non rappresentava certo una novità che Heine fosse oggetto di accanite lotte tra fazioni opposte. Fin dai tempi della diatriba tra Bernardino Zendrini (1839-1879), il primo traduttore italiano del *Canzoniere* (1865), e Giosuè Carducci, gli interpreti italiani si dividevano tra fautori di un Heine lirico-sentimentale e un Heine satirico-politico.

A questo proposito, in apertura dell'antologia critica *Da Lessing a Brecht. I grandi scrittori nella grande critica tedesca*, il curatore Vittorio Santoli notava:

scheda/edizione/per-la-storia-della-religione-e-della-filosofia-in-germania-heinrich-heine__10119 (26.5.2025).

Ma quanto è istruttivo confrontare gli entusiasmi di un tempo per i pezzi più ‘romantici’, sentimentali, musicali e musicati, del *Buch der Lieder* con l’odierna predilezione per gli aspetti realistici e neobarocchi del poeta e del prosatore, per il lirico dei *Neue Gedichte* e soprattutto del *Romanzero*; il giudizio positivamente alto di Nietzsche e quello passionatamente negativo di Treitschke. Non fanno simili confronti vedere in concreto come il gusto letterario sia cambiato dal secolo passato al nostro; e poi come le violente (e anzi virulente) congiunte passioni del teutonismo, della ‘germanofilia’, dell’antisemitismo abbiano così profondamente deformato il giudizio non soltanto sullo scrittore politico ma pur anche sul letterato e sul poeta? Non sarebbe, dunque, Heine un ‘test’ quasi ugualmente istruttivo per le variazioni della temperie letteraria da cento anni a questa parte, per il prepotere, oltralpe, di passioni e sentimenti tribali e faziosi sul giudizio letterario? (Santoli 1968, 5-6)

Il caso della ricezione del poeta dei *Lieder*, come sottolinea giustamente Santoli, è dunque paradigmatico per comprendere l’orientamento generale della critica letteraria tedesca e ha delle evidenti ripercussioni anche sul dibattito intorno al poeta che si sviluppa in Italia⁴.

Su un piano più generico, un altro fattore che ha contribuito al grande successo internazionale di Heine in ogni epoca, oltre alla duplice figura di poeta romantico e/o politico – da manipolare sulla base degli interessi di turno –, è rappresentato senza dubbio dalla peculiarità di uno stile apparentemente semplice e lineare che esercita un fascino particolare sui traduttori. Nella prefazione alla raccolta *Dalle migliori traduzioni italiane di Heine* (Mondadori, 1934) Gnoli scriveva:

Il favore con cui è stata accolta nel 1932 la nostra *Antologia Goethiana* ci ha indotto ad affrontare anche l’altro grande lirico tedesco, Enrico Heine. Ci spingeva al cimento il fatto che nessun altro poeta germanico, Goethe non

⁴ Cfr. Höhn 2004, VII: «Nessun altro grande della letteratura tedesca è stato oggetto di una disputa così accanita e prolungata quanto Heinrich Heine. Su nessun altro nome gli animi si sono tanto radicalmente divisi come a proposito di questo ebreo tedesco in esilio a Parigi. E nessun altro fu nel suo paese d’origine così rifiutato e perseguitato quanto questo provocatore francofilo, questo scandaloso *Nestbeschmutzer* [uno che insozza il nido in cui è nato, un traditore]» (trad. mia).

escluso, aveva tanto allettato i traduttori. Può dirsi che non vi sia persona colta, che mastichi un po' di tedesco ed abbia gusto per la poesia, che non si sia provata in qualche versioncella di *Lieder* heiniani, allo stesso modo che quasi non v'ha professore di ginnasio o studente di lettere, amante della poesia, che non si sia provato a tradurre qualche ode di Orazio, e allo stesso modo che il Petrarca è il poeta italiano più bersagliato dai traduttori stranieri (Gnoli 1934, IX).

E così, all'interno della stessa antologia, i nomi dei traduttori sono ben trentadue, tra voci del passato e del presente, di chiara fama o pressoché sconosciuti, prescelti dai curatori: da Bernardino Zendrini a Ippolito Nievo, da Giosuè Carducci a Antonio Fogazzaro, da Vincenzo Errante a Ervino Pocar. Che la semplicità dei versi sia però soltanto apparente, era altrettanto chiaro fin dai tempi di Zendrini. Scriveva a questo proposito, sempre nella stessa prefazione, il curatore Gnoli:

Ma ahimè che delusione quando esaminavamo quelle versioni con il confronto degli originali! Ve n'erano, sì, come quelle dello Zendrini, che sembravano rendere la levità del tono heiniano; ma raffrontate col testo, apparivano quasi tutte sciatte ed arbitrarie, e, nell'intenzione di conseguire facilità e spigliatezza, abbassavano spesso l'originale, rasentando la volgarità (Gnoli 1934, IX).

All'altezza del 1962, quindi, è assodato che tradurre Heine è un lavoro solo apparentemente semplice. Nonostante ciò, il tentativo einaudiano, per vari motivi che saranno analizzati, si dimostrerà più fortunato di altri.

2. Ancora un Heine carducciano

L'idea di riprendere in mano il *Buch der Lieder* di Heine nel secondo dopoguerra, più precisamente nel 1952, è di Ferruccio Amoroso⁵, insegnante ordinario di tedesco ad Avellino e poi longevo assistente a Villa Sciarra, l'Istituto Italiano di Studi Germanici a Roma. Amoroso cura ben quattro edizioni di poesie heiniane tra il 1952 e il

⁵ La versione più recente, prima di quella di Amoroso del 1952, sembra risalire

1967, ma comincia a occuparsi di Heine fin dal 1936 quando escono *Le melodie ebraiche* per l'editore napoletano Loffredo; seguono *Poesie. Canzoniere – Romanzero* (Ricciardi, 1952)⁶, *Lutezia* (UTET, 1959), *Nuove poesie, Atta Troll, Germania* (Ricciardi, 1963) e *Ultimo Canzoniere, Poesie sparse e postume* (Ricciardi, 1967).

Nell'*Avvertenza* alle *Nuove poesie*, datata Roma, 21 marzo 1962 (lo stesso anno in cui esce il *Libro dei Canti* einaudiano), il curatore sottolinea l'unicità del suo tentativo di traduzione integrale della produzione poetica di Heine:

Il volume contiene *Neue Gedichte* (1844), mai finora tradotte integralmente in italiano, e i due poemetti *Atta Troll* (1842-47) e *Deutschland* (1844), che non si traducevano più in versi (e l'*Atta Troll* neppure in prosa) dopo le versioni di Giuseppe Chiarini (del 1875). Un terzo volume completerebbe il «tutto Heine» lirico, con l'ultimo piccolo canzoniere inserito nelle *Vermischte Schriften* (1854) e l'intera serie delle poesie sparse e postume. Ma poiché, per dirla con Heine, non ho voce né seggio al Consiglio dei numi, e non so se mi sarà dato di attuare il mio proposito, ho voluto mettere al coperto una ventina di poesie che mi trovo ad avere fin d'ora tradotte, raggruppandole in appendice. Già così questi due volumi offrono la più vasta traduzione poetica di Heine che sia stata mai tentata non solo in Italia ma in qualsiasi letteratura. [...] Parecchie poesie, in questo e nel precedente volume, sono note al lettore italiano nella traduzione del Carducci e degli altri heiniani di età carducciana [...] (dopo, non si è avuto più nulla di notevole, se non la dannunzieggiante versione del *Mare del Nord* di Vincenzo Errante). (Amoroso 1962 in Heine 1963, VII-VIII)

Amoroso non nasconde la sua ambizione di riuscire in un'impresa pionieristica. La scelta di appoggiarsi soprattutto a un editore di nicchia come Ricciardi – insediato al polo di produzione ristretta, direbbe Bourdieu – mostra una vocazione prettamente accademico-letteraria

al 1921, ma non è completa (Umberto Mancuso, *Dal «Libro dei Canti» di Enrico Heine*, Bologna, Cappelli), come non lo sono le traduzioni limitate all'ultima parte del *Buch der Lieder*, *Il mare del nord*, ad opera di Ervino Pocar nel 1919 e di Vincenzo Errante nel 1920.

⁶ Nell'*Avvertenza* (datata 18 giugno 1952) però Amoroso precisa che le poesie più vecchie «risalgono ad oltre quindici anni or sono», quindi al 1937 circa (Amoroso 1952, VIII).

che prescinde dal grande pubblico. In altre parole, si tratta di un'operazione che, più che mirare a legittimare l'autore già ben noto ai lettori, è volto a richiamare l'attenzione sull'autore-traduttore da parte di altri professionisti della letteratura. L'influenza carducciana (oltre all'ammirazione, tra le traduzioni più recenti, soltanto per quella di Errante) è resa esplicita tanto quanto l'intenzione di prendere le distanze da tutti i tentativi primonovecenteschi.

Vorrei che il lettore, paragonando, notasse l'evoluzione del gusto e del concetto del tradurre (il valore artistico in sé, benché indispensabile, non basta a qualificare una traduzione in quanto traduzione), dall'ottocentesca elaborazione, secondo la metrica tradizionale, del contenuto staccato dalla forma, alla trascrizione musicale della sintesi forma-contenuto, ossia del concreto tono espressivo, cui tendono queste mie traduzioni. Ma vorrei del pari che il lettore sentisse quanti intimi legami uniscono questo mio lavoro all'età carducciana [...]: quasi un salto a ritroso oltre un settantennio ed ottantennio di progressivo inaridimento e imbarbarimento (truccato e imbellettato quanto si voglia) e di conseguente disconoscimento e disinteresse per Heine (ivi, VII-VIII).

Il suo orientamento ottocentesco era già manifesto nella lunga prefazione alla prima traduzione integrale di *Lutezia* del 1959 (cronache dalla Francia, dal regno di Luigi Filippo, scritte tra il 1840 e il 1843), accolta nella storica collana I GRANDI SCRITTORI STRANIERI, fondata da Arturo Farinelli (1867-1948), l'ordinario di Torino e *dominus* indiscusso della germanistica italiana negli anni Venti e Trenta. Le traduzioni dunque sono nuove, ma i numi tutelari dell'impresa di Amoruso non lo sono.

3. Una nuova via? Un Heine neobarocco e protosocialista

Per capire come mai Einaudi dieci anni dopo, nel 1962, decida di pubblicare un altro *Buch der Lieder* in italiano, la cui introduzione è affidata a Vittorio Santoli, è utile partire proprio da quest'ultimo, indagando il motivo che lo porta *in primis* ad apprezzare Heine e, quindi, il modo in cui – nei panni di accademico – segue o ricusa gli studi precedenti per definire il suo approccio personale all'autore.

Anche per Santoli (1901-1971), a lungo professore di Letteratura tedesca all'Università di Firenze (dal 1936 al 1967), come per Amoruso, all'origine della scoperta di Heine c'è Carducci:

leggevo a preferenza del Carducci, il prosatore non meno del poeta, nell'edizione popolare a fascicoli, diretta dall'Albertazzi [...]. Carducci mi rimandò a Heine: e Heine, lo scrittore dei *Reisebilder*, fu così per me il primo autore tedesco, letto e riletto con sempre rinnovato amore e che mi provai talvolta a imitare in componimenti scolastici (Santoli 1962a, 4).

Allo stesso tempo però Santoli prende nettamente le distanze da quella scuola di germanisti nella quale si colloca consapevolmente Amoruso inserendo il *suo* Heine nella collana I GRANDI SCRITTORI STRANIERI della UTET, diretta fin dal 1948 dall'allievo di Farinelli, Giovanni Vittorio Amoretti. Secondo Santoli, data la mediocrità del metodo di Farinelli «che, infatti, dava gioiosa la più chiara prova di sé in tornei bibliografici tanto rumorosi quanto inconsistenti (appunto per l'inconsistenza dell'oggetto)» (ivi, 10)⁷, è necessario sperimentare una nuova via capace di dimostrare le novità presenti anche e soprattutto nelle prime prove poetiche di Heine (dunque, si potrebbe dire, allo Heine zendriniano, e non carducciano). Si tratta di un obiettivo ambizioso che si pone come fine il superamento dell'eterna opposizione tra il poeta romantico volto al passato e il poeta politico volto al futuro, irrisolta anche in Germania quasi trent'anni dopo⁸:

⁷ Mi sembra interessante offrire almeno in nota la citazione completa (Santoli 1962a, 10): «Non che, intorno al 1920, mancassero proprio, in Italia, tedeschi-sti cattedratici. Ce n'era anzi uno che subito s'era sentito signore di questa nuova terra accademica (la quale, infatti, a lungo ha risentito gli effetti di questo feudalesimo). 'Farinelli, simpatia dei giovani che non se n'intendono' aveva scritto Renato Serra. Ora, non che io me ne intendessi, ma non ci voleva molto a vedere, sotto il pannello di un romanticismo attardato, la elementare povertà degli strumenti storico-filologici che, infatti, dava gioiosa la più chiara prova di sé in tornei bibliografici tanto rumorosi quanto inconsistenti (appunto per l'inconsistenza dell'oggetto)».

⁸ «È inoltre degna di nota la misura in cui la più recente rinascita di Heine ha trascurato la lirica d'amore dei suoi primi anni – come se tra il *Libro dei Canti* e, ad esempio, le *Nuove Poesie* ci fosse un abisso» (Höhn 2004, XI, trad. mia).

Innovatore, dunque, Heine a cominciare dal contenuto anche entro la sfera più propriamente poetica, senza contare cioè l'opera volta all'attualità politica e letteraria, polemica e satirica, pur essa così nuova in Germania (Santoli 1962b, 55).

Ne è un primo manifesto il saggio *Il neobarocco di Heine*, pubblicato nello stesso anno dell'uscita del *Libro dei Canti*, ma già presentato in una conferenza due anni prima. Sulla scorta di un numero vastissimo di esempi testuali, tratti in particolare dalle sezioni *Heimkehr* e *Lyrisches Intermezzo*, Santoli iscrive il poeta tedesco nel paradigma della poesia barocca. Per legittimare la sua teoria, da buon crociano⁹, ricorre a una definizione di Croce del secentista Marino e dei Marinisti:

Una poesia in cui domina l'amore voluttuoso; e la donna viene rappresentata in «situazioni che prima di rado vi erano adombrate»; inesauribile nel tema dei baci, e anche dei morsi; in cui l'intera natura assume un aspetto amoroso, «una natura che, già per sé stessa, secenteggia»; la nessuna «ripugnanza nel mescolare il profano e il divino»; l'ingegnosità presente a profusione: non sembrerebbe questa enumerazione tematica riassumere (al livello dei contenuti) la maniera poetica di Heine (del Heine giovanile e più noto, quello del *Buch der Lieder*) secondo gli esempi prodotti al principio di questo discorso? Eppure, è la definizione che Croce, in un saggio famoso [del 1911, n.d.a.], diede (or è mezzo secolo) della poesia del Marino e dei Marinisti (Santoli 1962b, 66).

Lo studioso quindi dà prova di saper applicare in modo originale prospettive critiche del recente passato, senza tuttavia ignorare quelle più accreditate del presente (tra cui Hans Mayer, studioso molto affermato in entrambe le Germanie e citato con il suo saggio *Die Ausnahme Heinrich Heine*, L'eccezione Heine, del 1959), per arrivare a dei risultati in linea con le posizioni di Einaudi, o meglio, di Cesare Cases, consulente einaudiano per la letteratura tedesca.

⁹ Anche la sua traduzione del *Faust* di Goethe (Sansoni, 1970) si rifà a una metodologia tipicamente crociana: «fedele ai principi dell'intraducibilità delle opere di poesia, dell'esattezza filologica e della separatezza dell'arte dalle altre sfere dello spirito, una traduzione-libro crociana avrebbe dovuto essere in prosa, accuratamente rivista sull'originale e del tutto priva di introduzione e di commento. E così fu» (Sisto 2019, 96).

Il decennio intercorso tra le versioni di Amoroso e di Santoli segna infatti una cesura importante sia a livello politico sia critico che si sviluppa a partire dal 1956, centenario della morte del poeta e periodo di grave crisi del modello sovietico. Al di là della pubblicazione di saggi come quello di Lelio Basso su *Heine e Marx*, nel quale l'autore si prefigge «soltanto di esaminare l'attività di Heine militante politico, e limitata anch'essa all'aspetto dei suoi rapporti con Marx» (Basso 1956, 121), arriva in Italia una proposta di 'svecchiamento' del repertorio che riguarda anche il nostro poeta. Nella sua *Breve storia della letteratura tedesca dal Settecento ad oggi*, il critico marxista György Lukács, tradotto da Cesare Cases (Einaudi, 1956), «all'esaltazione di un romanticismo mistico e regressivo che avrebbe i suoi capofila in scrittori come Hölderlin, Novalis, Nietzsche o Stefan George» contrappone «un canone 'realista' e progressivo che va da Lessing a Thomas Mann, passando per Goethe, Heine e Fontane» (Sisto 2021, 2).

Questo nuovo posizionamento heiniano, ossia il suo inserimento nel canone socialista sotto gli auspici di Franz Mehring e, più di recente, di Lukács, viene rilanciato anche attraverso gli interventi del germanista Paolo Chiarini e dello stesso Cases ospitati nel quaderno monografico del «Contemporaneo» a lui dedicato (Heine 1956). A dare la misura del riscontro di cui gode questa nuova lettura di Heine è, tra l'altro, un intervento di Ferruccio Amoroso, che nel 1959, rintuzzando Lukács, insiste sulla precoce disillusione del poeta tedesco nei confronti del comunismo¹⁰.

4. Il *Libro dei Canti* einaudiano secondo Vittorio Santoli

L'edizione del *Libro dei Canti* del 1962, con l'introduzione di Santoli e la traduzione di Amalia Vago, appare nella NUOVA UNIVERSALE EINAUDI, nel suo primo anno di vita, col numero 14; dovevano seguire

¹⁰ «Erra il Lukács, quando afferma che le asserzioni di Heine sul comunismo 'soltanto dopo il '48 acquistano un tono tutto fosco e disperato'. In realtà, proprio negli articoli raccolti in *Lutezia*, del 1842-43, il 'tremendo antagonista' è dipinto con le tinte più nere, e il suo possibile trionfo è visto come una 'nuova apocalisse', al cui confronto la giovannèa sembrerebbe un placido idillio» (Amoroso 1959, 17-18).

altri due *Canzonieri*, quello di Petrarca (con un testo critico di Gianfranco Contini) che scivolerà al numero 41, e l'*Antologia del Canzoniere* di Saba, pubblicato come numero 18. Il volume tedesco che lo precede, al numero 11, è il *Manifesto del Partito Comunista* di Marx e Engels, e col numero 16 escono le *Poesie e canzoni* di Brecht tradotte da Ruth Leiser e Franco Fortini. Si tratta di una collana – che accoglie «classici della letteratura, del pensiero filosofico, scientifico, economico» (Sisto 2019, 110) – destinata a diventare «insieme alla PBE [PICCOLA BIBLIOTECA EINAUDI]», il punto di «riferimento dell'intellettualità di sinistra italiana, contraddistinguendo fino ad oggi in modo inconfondibile il profilo culturale e politico della casa editrice» (ivi, 111).

Ma vediamo quale approccio propone Santoli. L'*incipit* della premessa è fondamentale per capire quale direzione vuole intraprendere:

Il *Buch der Lieder* (titolo che non ha un equivalente adeguato in *Libro dei Canti* perché «Lied» ritiene un significato assai meno generico di «canto») simboleggia per il gran pubblico Heine poeta lirico. La sua rappresentatività (e anzi, come vedremo, di una parte sola di esso) è però un giudizio fatto che, non senza ragione, ha provocato obiezioni quando non addirittura negazioni decise. Se buona parte dell'Ottocento (e altrove con maggior frequenza che in Italia, dove più autorevolmente apprezzato fu il polemist democratico e giacobino, lo scrittore «ingegnoso» dei *Reisebilder*) ha veduto di Heine, come diceva Carducci, «solo il primo quarto di luna romantico», facendo «un tal guazzetto di capelli biondi e d'occhi azzurri e di fior di memoria da risentirsene pur della vista (p. VIII) gli stomachi invalidi», il Novecento ha spostato decisamente la sua predilezione verso il Heine «parigino» di dopo il 1830, o, se si vuole, di dopo il 1827. È il Heine delle grandi raccolte dei *Neue Gedichte* (*Nuove Poesie*, 1844) e del *Romanzero* (1851) nonché delle composizioni ultime, il «Nazareno doloroso», ma anche lo scrittore civile, nemico al teutonismo, al trono e all'altare, amico dei diseredati e degli oppressi, il soldato (come tenne a essere) «nella guerra di liberazione del genere umano»: il Heine insomma che ha un posto eminente nella letteratura etico-politica europea fra il 1830 e il 1848. Ma per tornare al *Buch der Lieder* – fermo restando che esso non deve precluder la vista né sui *Neue Gedichte*, né sul *Romanzero*, per non parlar della prosa – che giudizio possiamo, e anzi dobbiamo, oggi farcene, dopo le esaltazioni di un tempo e le restrizioni recenti? Cerchiamo dunque (in funzione di guida brevissima alla lettura di questa famosa raccolta) di vedere le cose un po' da vicino (Santoli 1962c, VII).

Dunque il *Canzoniere* – ma il titolo einaudiano, *Il Libro dei Canti*, si distingue volutamente da quello scelto da Amoroso per la sua versione –, secondo le indicazioni di lettura che seguono, ha bisogno di una nuova collocazione nel corpus delle opere heiniane. Se da un lato è sbagliato ridurre la voce dello scrittore *soltanto* a quella raccolta, non può essere giusto nemmeno ignorarla o decretare il suo scarso valore letterario. La soluzione proposta da Santoli è allora quella di leggerla in una chiave diversa, all'insegna di una parodia del romanticismo, ma non solo. Il prefatore gioca tutto sull'accostamento di un Heine neobarocco, al quale aveva dedicato il saggio già citato, a un «Heine realistico» (ivi, XIV)¹¹. Il *Buch der Lieder* va dunque letto come un'opera modello «del grande Realismo» (ivi, XVII), una definizione questa che, rifacendosi implicitamente alla teoria del realismo di Lukács, molto discussa nell'Italia di quegli anni, prende decisamente le distanze da chi la riduceva alla «quintessenza della poesia e del lirismo romantici» (ivi, XVII).

Ciò che segue è un vero e proprio percorso (numerato) di lettura che consiglia su quali componimenti soffermarsi, avvertendo comunque il lettore – in senso prettamente crociano – che le traduzioni non potranno mai essere all'altezza dell'originale («Della loro qualità poetica è certo difficile avere una fruizione autentica attraverso una traduzione, sia pure accurata come questa di Amalia Vago»: ivi, p. XI). Vengono meno i riferimenti critici ormai classici a Petrarca (Gnoli 1934, XII-XIII)¹² e l'immagine del poeta promossa da Carducci, mentre si raccomanda al lettore di prestare attenzione all'applicazione dello «schema dedotto dalla dialettica hegeliana: tesi-antitesi-sintesi» (Santoli 1962c, X), tradotto nella narrazione dell'amore felice, seguito

¹¹ L'associazione viene ribadita più volte: «precisione realistica» (ivi, XV); «realismo portato, per le vie del comico, all'estremo» (ivi, XVI); «realismo protervamente audace» (ivi, XVI); «passaggio al piano umano e realistico» (ivi, XVII).

¹² «Potrebbe affermarsi *grosso modo* che la poesia di Heine stia a Goethe come la poesia del Petrarca sta a quella di Dante. [...] Il Petrarca si affida con più abbandono al suo sentimento, stemperandosi nell'idillio e nell'elegia; Heine, più moderno ed amletico, reagisce al suo dolore sotto la maschera dello scherzo e dello scherno, del comico e della satira. Ma l'incrinatura spirituale, il doloroso dissidio, è di entrambi» (Gnoli 1934, XII-XIII).

dalla sua negazione e dallo sprofondamento nella desolazione, che caratterizza almeno la prima e la seconda sezione, *Junges Leiden* e *Lyrisches Intermezzo*. Ma è soprattutto dalla terza sezione in poi, *Heimkehr* (ritorno a un amore finito, ma non dimenticato), che si succedono motivi inediti, in particolare nell'ultima, *Nordsee*, nella quale Santoli segnala novità di temi e di forme.

5. Le traduzioni di Amalia Vago

Ciò che però non funziona in questo tentativo di rilancio e di rilettura di una raccolta storica dell'Ottocento, è l'effettiva resa dei versi. Se la prefazione di Santoli fa intendere che l'edizione punta a fornire un'interpretazione alternativa e innovativa dei testi rispetto a tutte le altre in circolazione, la scelta di riprendere le vecchie versioni italiane di Amalia Vago¹³ (1886-1979) già accolte nell'antologia heiniana del 1934¹⁴ – senza per altro segnalarlo all'interno del volume – sembra andare nella direzione opposta. L'intervento della traduttrice sulle poesie già pubblicate, col fine di ottenere una maggiore aderenza all'originale, non riesce comunque a ridurre il divario tra la chiave di lettura realistica prospettata nell'introduzione e un Heine ancora sostanzialmente fermo agli anni Trenta. Si veda, ad esempio, la prima strofa di *Notte sulla spiaggia* (in *Il mare del nord. Primo ciclo*), dedicata al Vento del Nord:

¹³ Vago, di origine veneziana, si laurea nel 1909 a Padova con una tesi sullo *Svolgimento del pensiero politico e civile nell'opera letteraria di Ugo Foscolo*. Dall'aprile 1910 lavora alla Biblioteca universitaria di Padova e diventa ufficialmente bibliotecaria nel 1919. Sulla scorta della sua esperienza scrive il saggio *La sala di consultazione* (Mondadori, 1941). Si interessa di poesia fin da giovane (*Le liriche di Richard Dehmel*, Tipografia Bertagni, 1914), cura varie antologie che contengono anche sue traduzioni, p. es. *Liriche scelte di Goethe* (con Tomaso Gnoli, Mondadori, 1932) e la già menzionata *Antologia lirica di Heine* (sempre con Gnoli, per Mondadori, nel 1934). Inoltre pubblica varie raccolte liriche (*Attimi*, Milano, 1935; *Il Diario dell'anima*, Firenze, 1951; *Nuove poesie*, Milano, 1959; *Meridiana*, Padova, 1969). Cfr. Orbetello 1980, 66-68; Dall'Orso Bellezza 1998, 283-285.

¹⁴ Si tratta di undici poesie tratte dalla sezione *Ritorno*, del primo ciclo completo del *Mare del Nord* e di altre cinque (su dieci) del secondo ciclo.

Heine 1934, 99-100 (tr. Vago)

È senza stelle e rigida¹⁵
la notte; e il mare fermenta; e sul mare
sta, contro il ventre schiacciato,
il vento deforme del Nord.
Con querula voce smorzata,
come un ritroso burbero in un attimo
di buon umore,
borbotta col viso nell'acqua,
e folli avventure racconta,
e, con umore di strage,
racconta titaniche fiabe,
saghe antiche normanne, prorompe
a tratti in sonanti risate,
ed urla scongiuri dell'Edda,
e formule runiche,
così fascinoso e insolente,
che le candide figlie del mare
giubilanti sobbalzano in alto
di petulanza ubriachi.

Heine 1962, 302 (tr. Vago)

È senza stelle e rigida
la notte; e il mare fermenta; e sul mare
giace, a ventre sdraiato,
il vento deforme del Nord.
Con querula voce smorzata,
come un caparbio burbero in un at-
timo
di buon umore, borbotta
in segreto, col viso nell'acqua,
e folli avventure racconta,
e, con umore di strage,
racconta titaniche fiabe,
saghe antiche normanne, prorompe
a tratti in sonanti risate,
ed urla scongiuri dell'Edda,
e formule runiche,
così capricciose ed oscure,
e magiche e potenti,
che i candidi figli del mare
giubilanti sobbalzano in alto
di sfrenatezza ubriachi.

Questo contrasto tra interpretazione e traduzione appare ancora più lampante nel momento in cui ci si sofferma sui saggi di traduzione forniti da Santoli nella già citata analisi *Il Neobarocco di Heine* (Santoli 1962b). Rinunciando a fornire versioni in rima, lo studioso prova a restituire il linguaggio originale senza fronzoli. Il risultato si discosta

¹⁵ *Die Nacht am Strande (La notte sulla spiaggia)*: «Sternlos und kalt ist die Nacht, / Es gärt das Meer; / Und über dem Meer, platt auf dem Bauch, / Liegt der ungestalte Nordwind. / Und heimlich, mit ächzend gedämpfter Stimme, / Wie'n störriger Griesgram, der gutgelaunt wird, / Schwatzt er ins Wasser hinein, / Und erzählt viel tolle Geschichten, / Riesenmärchen, totschiaglaunig, / Uralte Sagen aus Norweg, / Und dazwischen, weitschallend, lacht er und heult er / Beschwörungslieder der Edda, / Auch Runensprüche, / So dunkeltrotzig und zaubergewaltig, / Daß die weißen Meerkinder / Hoch aufspringen und jauchzen, / Übermutberauscht». Cfr. <https://www.projekt-gutenberg.org/heine/buchlied/chap225.html> (27.5.2025).

senza dubbio dalla voce di Heine conosciuta e amata dal pubblico italiano, ma ha il pregio di avvicinarsi molto di più delle versioni di Vago a quell'idea di realismo proposta nello stesso volume.

Santoli 1962b, 54, 55, 60

Heine 1962, 238, 108, 337 (tr. Vago)

Lo sa Dio dove mai questa¹⁶
puttanella è andata a star;
Bestemmiando nella pioggia
corro tutta la città.

Ella è qui, ma dove alloggia
la briccona? Iddio lo sa;
imprecai, sotto la pioggia
percorrendo la città.

Tutte quante le locande
ansimando ho visitato;
ed i rozzi camerieri
tutti invano ho interrogato.

Ripetendo la domanda
a ogni rozza cameriera,
corsi invano da locanda
in locanda. Lei non c'era.

D'improvviso a una finestra
io la scorgo e lei ridacchia.
Chi l'avrebbe immaginato
in tal casa andassi a star!

A un balcone alfin m'appare,
e m'irride. Santo Ciel!
Chi poteva immaginare
che tu fossi in un Hôtel?

- - -

- - -

La gente è stupida, la gente è cieca¹⁷,
e quotidianamente incretinisce!
E di te dice, cara la mia bella,
Che la condotta non l'hai punto buona.
La gente è stupida, la gente è cieca,
e sempre male ti giudicherà;

È cieco, è stupido il mondo;
mi disgusta ogni giorno di più!
Esso dice, mia bimba, che tu
un carattere buono non hai.
È cieco, è stupido il mondo,
e i tuoi meriti mai non saprà:

¹⁶ *Die Heimkehr (Il ritorno)*: «Das weiss Gott, wo sich die tolle / Dirne einquartiert hat; / fluchend, in dem Regenwetter, / lauf' ich durch die ganze Stadt. // Bin ich doch von einem Gasthof / nach dem andern hingerannt, / und an jeden groben Kellner / hab ich mich umsonst gewandt. // Da erblick' ich sie am Fenster, / und sie winkt und kichert hell. / Konnt' ich wissen, du bewohntest, / Mädchen, solches Prachthotel!»

¹⁷ *Lyrisches Intermezzo (Intermezzo lirico)*: «Die Welt ist dumm, die Welt ist blind, / wird täglich abgeschmackter! / Sie spricht von dir, mein schönes Kind, / du hast keinen guten Charakter. // Die Welt ist dumm, die Welt ist blind, / und dich wird sie immer verkennen; / sie weiss nicht, wie süß deine Küsse sind, / und wie sie beseligend brennen».

come dolci i tuoi baci essa non sa
e come il lor brucior rende beati.

- - -

[...]
del tuo cinto la grazia ancor
t'adorna¹⁸,
eppur orror mi fa la tua bellezza;
e se poi compiacente il tuo corpo
a me s'offrisse come ad altri eroi,
di terror, ne son certo, morirei –
tu che funerea dea mi appari,
Venere Libitina!

la dolcezza, l'ebbrezza non sa,
e l'ardore dei baci che dà.

- - -

[...]
ora fatta d'argento! Ancor t'adorna
la vaghezza del cinto,
eppur la tua bellezza
segretamente m'atterrisce; e s'anche
il tuo corpo gentile
tu offrissi al gaudio mio,
come un tempo agli Eroi,
morirei di spavento, ch  mi appari
quale dea necropompa,
Venere libitina! [...]

Affidare a Santoli non soltanto l'introduzione, ma anche la traduzione, avrebbe forse significato garantire effettivamente al *Buch der Lieder* una nuova collocazione all'interno dell'opera heiniana e avrebbe potuto rappresentare una presa di distanza, almeno temporanea, da un'interpretazione di Heine tradizionalmente legata o alla fazione dei romantici o a quella del poeta impegnato.

6. Conclusioni

Torniamo ora alle domande: perch  pubblicare Heinrich Heine (1797-1856) nel secondo dopoguerra in Italia? Qual   il suo ruolo all'interno del repertorio di autori, o meglio, poeti di lingua tedesca che si cristallizza a partire dalla seconda met  del Novecento? Cosa spinge Einaudi a ripubblicare il *Buch der Lieder* (1827) nel 1962?

Schematizzando e semplificando, si potrebbe dire che il Heine italiano (o meglio sarebbe, i Heine) del dopoguerra e fino agli anni Sessanta viene inquadrato secondo varie categorie, tra cui sono emerse in particolare le seguenti: un letterato ebreo perseguitato in vita e vietato

¹⁸ *Die G tter Griechenlands (Gli die della Grecia)*: «Zwar schm ckt dich noch immer des G rtels Liebreiz, / Doch graut mich heimlich vor deiner Sch nheit, / Und wollt mich begl cken dein g tiger Leib, / Wie andere Helden, ich st rbe vor Angst — / Als Leicheng ttin erscheinst du mir, / Venus Libitina!».

dai nazisti (Oreste Ferrari); un autore ‘carducciano’ (Ferruccio Amoroso); un intellettuale marxista (Lelio Basso); uno scrittore anti-romantico, neobarocco e realista (Vittorio Santoli).

Il *Libro dei Canti* esce nel 1962, e giunge ad almeno tre ristampe, rispettivamente nel 1964, 1971 e 1983. Si tratta quindi di un’operazione riuscita, forse più che per l’originalità dell’interpretazione di Santoli e la qualità delle traduzioni di Amalia Vago, per il prestigio del marchio editoriale. Negli anni Sessanta l’Einaudi è certo un punto di riferimento per gli stessi lettori che avrebbero – auspicabilmente – letto e apprezzato le teorie di Lukács. C’era dunque bisogno di disporre di un Heine in chiave anti-romantica e in sintonia con la tendenza realistica in auge anche nella letteratura italiana. In questo senso, Paolo Chiarini¹⁹ a livello accademico e, soprattutto, Cesare Cases – che aveva «ottenuto la consacrazione affrontando la problematica del ‘realismo’ nella prospettiva marxista dominante negli anni ’50» (Sisto 2019, 113) – avevano sapientemente preparato il terreno per questa rilettura.

A prescindere dalla necessità di individuare un Heine realista, un’impresa ambiziosa come la NUOVA UNIVERSALE EINAUDI non poteva in ogni caso non prendere in considerazione il poeta tedesco che in Italia aveva goduto della più ampia e durevole popolarità (per la lirica senz’altro maggiore di quella degli stessi Goethe e Schiller), come dimostra la sua presenza nelle maggiori collane di letteratura straniera, dalla fine dell’Ottocento alla metà del Novecento, da Sonzogno (BIBLIOTECA UNIVERSALE) a Carabba (SCRITTORI ITALIANI E STRANIERI), da Mondadori (BIBLIOTECA ROMANTICA) a Rizzoli (BIBLIOTECA UNIVERSALE RIZZOLI). D’altronde, come sintetizza il germanista Rodolfo Paoli quando nel 1965 fa il punto della situazione in un articolo significativamente intitolato *Heine risorge*:

In Italia non è mancato mai a Heine l’interesse degli specialisti, e, per fortuna, dei lettori. Lo testimoniano gli studi recenti di Paolo Chiarini (in *Romanticismo e Realismo nella letteratura tedesca*, Padova 1961) e di Giorgio Tonello (*Heine e la Germania*, Palermo 1963). Quanto alle traduzioni merita di essere ricordato al primo posto Ferruccio Amoroso, che è già al suo

¹⁹ Cfr. almeno Chiarini 1959 e 1961.

terzo volume di versioni da poesie e prose di Heine. Né vogliamo trascurare di ricordare come Heine sia comparso, con quello che è considerato giustamente uno dei suoi capolavori, cioè col *Libro dei Canti*, nella bella collezione universale di Einaudi (Torino 1962), nella versione di Amalia Vago e con una presentazione misurata e documentata di Vittorio Santoli; segno anche questo del nuovo favore che Heine gode nel pubblico italiano (Paoli 1963, 106).

Dopo l'ultima ristampa del *Libro dei Canti* di Santoli-Vago del 1983 non ne sono più uscite altre versioni²⁰. Così come gli scritti di Heine continuano a non trovare una forma e un'interpretazione 'definitiva'²¹, anche il suo *Buch der Lieder* resta in attesa di quella che Antoine Berman (1990, 2) definirebbe una «grande traduction».

Bibliografia

- Amoroso, Ferruccio (1952). "Avvertenza". In Heinrich Heine, *Poesie. Canzoniere – Romanzero*, tr. it. e cura di Ferruccio Amoroso, VII-VIII. Napoli: Ricciardi.
- Amoroso, Ferruccio (1959) "Avvertenza". In Heinrich Heine, *Lutezia*, tr. it. e cura di Ferruccio Amoroso, 5-32. Torino: UTET.
- Amoroso, Ferruccio (1962) "Avvertenza". In Heinrich Heine, *Nuove poesie, Atta Troll, Germania*, tr. it. e cura di Id., VII-VIII. Napoli: Ricciardi. [Il volume è stampato nel 1963, mentre l'avvertenza è datata 21 marzo 1962.]

²⁰ Risale invece al 1998 un'edizione con testo a fronte che ripropone la traduzione di Ferruccio Amoroso (Heine 1998).

²¹ Cfr. Höhn 2004, VIII: «Anche se le battaglie accademiche emerse con il rinnovato interesse per Heine a partire dalla fine degli anni Sessanta sembrano ormai essersi esaurite, nessuno dei diversi schieramenti è riuscito a imporre una propria, o meglio, la propria immagine dell'autore. Mentre la germanistica della Germania Est aveva già sviluppato, negli anni Cinquanta e Sessanta, l'immagine progressista e coerente – sebbene non priva di problematicità – dell'alfiere del socialismo, il dibattito nella Germania Ovest riuscì a revisionare le vecchie concezioni del poeta apolitico e dello scrittore ambivalente solo nel contesto del movimento studentesco, con la riscoperta delle tradizioni sommerse della Giovane Germania e del *Vormärz*. Così, oggi, competono tra loro letture di Heine marxiste e liberali, progressiste e conservatrici, alle quali si aggiungono inoltre le interpretazioni di marca ebraica e positiviste» (trad. mia).

- Antonello, Anna (2012) *La rivista come agente letterario tra Italia e Germania (1921-1944)*. Pisa: Pacini.
- Basso, Lelio (1956) "Heine e Marx". «Belfagor» 11.2: 121-136.
- Berman, Antoine (1990) "La retraduction comme espace de la traduction". «Palimpsestes» 4: 1-7.
- Bondi, Alfredo (1941) "Baldur von Schirach". «Meridiano di Roma» 6.52: 6.
- Bourdieu, Pierre (2016) "Le condizioni sociali della circolazione internazionale delle idee", tr. it. Gerardo Ienna. «Studi Culturali» 1: 61-82.
- Carusi, Nicoletta (2016) "Introduzione". In Heinrich Heine, *Poesie scelte*, tr.it. e cura di Nicoletta Carusi, 7-51. Milano/Udine: Mimesis.
- Chiarini, Paolo (1959) *Letteratura e società. Studi sulla cultura tedesca da Lessing a Heine*. Bari: Adriatica.
- Chiarini, Paolo (1961) *Romanticismo e Realismo nella letteratura tedesca*. Padova: Liviana.
- Dall'Orso Bellezza, Anna Maria (1998). "Figure illustri della Classe di lettere nell'Accademia ligure di scienze e lettere. Bibliotecologia". «Atti della Accademia ligure di scienze e lettere» 1: 283-285.
- Di Benedetto, Arnaldo (2002) "Traduttori italiani di Heine nell'Ottocento: Del Re, Nievo, Zendrini, Carducci". «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 587: 361-388.
- Even-Zohar Itamar (1990) "Polysystem Studies". «Poetics Today» 1.
- Ferrari, Oreste (1945) "Nota all'edizione". In Heinrich Heine, *Per la storia della religione e della filosofia in Germania*, tr. it. di Id., 5-6. Milano: Edizioni dell'Esame.
- Gnoli, Tomaso (1934) "Prefazione". In *Dalle migliori traduzioni italiane di Heine*, a cura di Tomaso Gnoli e Amalia Vago, IX-XV. Milano: Mondadori.
- Heine, Heinrich (1934) *Dalle migliori traduzioni italiane di Heine*, a cura di Tomaso Gnoli e Amalia Vago. Milano: Mondadori,
- Heine, Heinrich (1936) *Le melodie ebraiche*, tr. it. in versi, intr. e note a cura di Ferruccio Amoroso. Napoli: Loffredo.
- Heine, Heinrich (1962) *Il Libro dei Canti*, tr. it. Amalia Vago, pref. di Vittorio Santoli. Torino: Einaudi.
- Heinrich Heine (1967) *Ultimo Canzoniere, Poesie sparse e postume*, tr. it. e cura di Ferruccio Amoroso. Napoli: Ricciardi.
- Heine, Heinrich (1998) *Canzoniere*, tr. it. Ferruccio Amoroso. Pisa: SEU.
- Hermans, Theo (1985) "Translation Studies and a New Paradigm". In *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, ed. by Id., 7-41. London/Sydney: Croom Helm.
- Höhn, Gerhard (2004) "Einleitung". In *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*, hrsg. von Gerhard Höhn, VII-XI. Stuttgart/Weimar: Metzler.

- Mangoni, Luisa (1999) *Pensare i libri: la casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Mayer, Hans (1959) "Die Ausnahme Heinrich Heine". In *Von Lessing bis Thomas Mann*, hrsg. von Id., 273-296. Pfullingen: Neske.
- Modena, Anna (1998) *Botteghe di editoria tra Montenapoleone e Borgospesso: libri, arte, cultura a Milano 1920-1940*. Milano: Biblioteca di via Senato/ Electa.
- Obertello, Alfredo (1980) "Amalia Vago". «Atti della Accademia ligure di scienze e lettere» 37: 66-68.
- Paoli, Rodolfo (1965) "Heine risorge". «L'Approdo letterario» 30: 104-106.
- Santoli, Vittorio (1962a) "Una cornice biografica per riflessioni attuali". In *Fra Germania e Italia. Scritti di storia letteraria*, a cura di Vittorio Santoli, 3-14. Firenze: Le Monnier.
- Santoli, Vittorio (1962b) "Il Neobarocco di Heine". In *Fra Germania e Italia. Scritti di storia letteraria*, a cura di Vittorio Santoli, 54-72. Firenze: Felice Le Monnier. (Si tratta di una relazione tenuta al 2° Congresso della Internationale Vereinigung für Germanische Sprach- und Literaturwissenschaft (IVG), Copenhagen, 25 agosto 1960)
- Santoli, Vittorio (1962c) "Introduzione". In Heinrich Heine, *Il Libro dei Canti*, tr. it. di Amalia Vago, VII-XIX. Torino: Einaudi.
- Santoli Vittorio (1968) "Prefazione". In *Da Lessing a Brecht. I grandi scrittori nella grande critica tedesca*, a cura di Vittorio Santoli, 5-15. Milano: Bompiani.
- Sisto, Michele (2019) *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*. Macerata: Quodlibet.
- Sisto, Michele (2021) *La Breve storia della letteratura tedesca di Lukács in Italia (1945-1958)*. «tradurre. pratiche, teorie, strumenti» 19.
- Valeri, Diego (1959) *Lirici tedeschi*. Milano: Mondadori.