

un'attenzione da parte dell'autrice che oltrepassa i confini della cultura e del sapere occidentale. Le analisi di Samoyault, oltre a mettere in evidenza le numerose sfaccettature e polivalenze della traduzione, si caratterizzano per una sensibilità spiccata nei confronti della materia, che deriva dall'esperienza diretta con l'atto del tradurre. A conclusione di questa nostra lettura, ci sembra significativo l'aneddoto autobiografico che l'autrice riporta nel capitolo conclusivo, in merito all'esperienza di ritraduzione collettiva dell'*Ulysses* di Joyce. Dopo la suggestiva descrizione delle sensazioni vissute durante la traduzione del testo, «J'avais tenté de le restituer comme je le vivais à l'intérieur de mon corps: en traduisant je devenais cette parole, je le respirais, j'avais le sentiment que je le rendais vivant» (p. 192), Samoyault si fa testimone e portatrice della violenza evocata lungo tutto il libro, raccontando la sua intima reazione all'ascolto della sua traduzione, recitata a teatro dall'attrice Anouk Grinberg: «lorsque je l'ai entendue dire le texte pour la première fois sur la scène, j'ai eu l'impression que c'étaient mes mots qu'elles disait. Ce n'étaient évidemment pas les miens et c'étaient les miens aussi. Je faisais cette expérience sacrilège et immodeste, mais qui était en même temps une épreuve de vérité: me prendre pour qui je n'étais pas» (p. 192). Alla fine della lettura, si intuisce allora che quello di Samoyault non è un cieco rifiuto nei confronti del paradigma etico affermatosi da circa trent'anni nel panorama degli

studi sulla traduzione, ma un invito a essere vigili e a non accomodarsi su pensieri e tendenze che, se a livello teorico mantengono la loro forza, si scontrano, a livello pratico, con i repentini cambiamenti che viviamo tutti i giorni. Ci pare, allora, che questo volume contribuisca in maniera significativa ad aggiornare e rinnovare il pensiero contemporaneo sulla traduzione, mettendola in discussione e configurandola come attività complessa e ambigua, capace di «activer ce mouvement de transduction» (p. 126) tra lingue, individui e comunità.

Sara Aggazio

**Michele K. Troy**, *Strange Bird. The Albatross Press and the Third Reich*, New Haven/London, Yale University Press, 2017, 440 p.

Sono ancora numerose le vicende di mediatori e case editrici poco o nulla studiate, o citate solo ai margini degli studi di storia editoriale. È il caso delle edizioni Albatross, attive dai primi anni Trenta agli anni Cinquanta, che Enrico Decleva nel suo *Arnoldo Mondadori* descrive, seppur brevemente, come un'esperienza decisiva per la nascita, nel 1933, della MEDUSA. Con *Strange Bird* Michele Troy dedica alla Albatross la prima, e già assai ricca, monografia. L'aggettivo «strange» è dovuto alla natura di una casa editrice transnazionale per costituzione e funzionamento, che per gran parte della sua storia si è dovuta confrontare con il regime nazista tedesco. La mancanza di un

archivio della casa editrice e la scarsità di fonti secondarie spiegano la difficoltà di ricomporre i frammenti di una vicenda molto complessa. Troy ha consultato infatti più di trenta archivi tra Europa e Stati Uniti, di privati e istituzioni pubbliche (Archives de la Ville de Paris, Staatsarchiv-Hamburg, i National Archives inglesi e americani), passando per quelli editoriali e culturali (Fondazione Mondadori, Harry Ransom Center). L'autrice ha cercato inoltre di raccogliere le testimonianze di chi conobbe i protagonisti che animarono la Albatross o ne conserva tracce, foto e documenti: «My book is both a biography of a publisher and the story of the individuals whose decisions shaped its direction» (p. 10).

Troy apre il libro ricostruendo i tentativi delle autorità naziste per sondare, dopo l'occupazione di Parigi nell'estate 1941, i misteriosi meccanismi di una casa editrice singolare, di cui il funambolico John Holroyd-Reece sembrava rappresentare l'incarnazione vivente: «Holroyd-Reece was everywhere and nowhere: everywhere in Albatross's power structure, nowhere in the German paperwork that left traces for the authorities to follow» (p. 51). Troy ricostruisce con linearità cronologica la storia della Albatross e con la sua scrittura vivace restituisce agevolmente la complessità degli eventi. Il volume è inoltre ricco di illustrazioni che danno volto ai protagonisti e ai luoghi menzionati.

Uno dei tre fondatori della casa editrice era Max Christian Wegner,

che fino al dicembre 1930 era stato direttore generale della Tauchnitz, casa editrice specializzata fin dal 1841 nella pubblicazione di opere di autori inglesi e americani, in lingua originale, da distribuire e vendere nell'Europa continentale. Christian Bernhard von Tauchnitz era infatti riuscito a convincere gli editori d'oltremarina, stanchi della pirateria libraria, a stringere concedergli l'esclusiva su alcuni degli autori più in voga, a condizione che i suoi libri non fossero commercializzati negli Stati Uniti e nei paesi dell'Impero britannico. Wegner era un grande conoscitore di questi meccanismi e strategie quando fu allontanato dalla Tauchnitz: si mise allora alla ricerca di un socio per avviare un'impresa che le avrebbe fatto diretta concorrenza. Sulla sua strada incontrò Holroyd-Reece, britannico di origine tedesca con numerosi contatti in Europa e negli Stati Uniti, che convinse il magnate inglese Edmund Devis a diventare il principale finanziatore del progetto. A completare il quadro fu Kurt Enoch, tedesco di religione ebraica che da Amburgo gestiva la distribuzione in Germania, il mercato principale della Albatross.

I primi sei titoli della MODERN CONTINENTAL LIBRARY arrivarono nelle librerie europee nella primavera 1932: si trattava di *Dubliners* di Joyce, *The Gioconda Smile* di Huxley, *Mantrap* di Lewis, *The Bridge of Desire* di Deeping, *Rouge Herries* di Walpole e *Night in the Hotel* di Crawshay-Williams. Come per la Tauchnitz infatti, l'interesse della Albatross riguardava la letteratura anglosas-

sone contemporanea e le edizioni in paperback. La grafica era però più colorata e accattivante, e i volumi non erano più rivolti ai soli turisti anglofoni in viaggio per l'Europa continentale, ma anche agli europei istruiti in grado di leggere in inglese e sempre più interessati alle novità letterarie e culturali provenienti dal mondo anglosassone. Secondo Troy il punto di forza della Albatross, e anche l'elemento che la rendeva una casa editrice peculiare, risiedeva però nella sua organizzazione policentrica, strutturalmente transnazionale.

Nei primi volumi della Albatross appariva la dicitura Hamburg-Paris-Milan: ad Amburgo, secolarmente il porto di accesso del mondo alla Germania, risiedeva il quartier generale di Enoch, il distributore; a Parigi, dove vivevano molti letterati inglesi e americani, avevano sede gli uffici editoriali; da Milano la Mondadori si occupava della stampa, almeno per i primi diciotto titoli. La Gran Bretagna non veniva indicata, ma era da lì che provenivano i capitali essenziali per il funzionamento della casa editrice. Il modello della Albatross mirava quindi a superare quello della Tauchnitz, insediato nei confini di una sola nazione, espandendolo in una dimensione "paneuropea" e cosmopolita. L'internazionalità della Albatross emergeva anche dagli elementi peritestuali, come lo schema in inglese, tedesco, francese e italiano che spiegava il sistema cromatico con cui erano identificati i generi dei libri.

Arnoldo Mondadori era copresidente del consiglio d'amministrazione,

dal momento che insieme a Edmund Devis aveva fornito il capitale iniziale. Era inoltre, come si è accennato, lo stampatore esclusivo della Albatross, che per la grafica poté dunque contare sul tipografo Hans Mardersteig dell'Officina Bodoni a Verona. Alla fine del 1931 il governo tedesco impose però uno sconto sui libri prodotti in Germania, così da incoraggiare le stagnanti vendite interne e l'esportazione, e Holroyd-Reece, per essere più competitivo sul mercato tedesco, spostò la produzione in Germania, a Lipsia. Sotto la sigla della Albatross la città sassone non prese però il posto di Milano, che fu sostituita da Bologna dove risiedeva il distributore italiano, le Messaggerie.

Troy non indaga ulteriormente i rapporti tra la Albatross e Mondadori, ma riporta alcune informazioni preziose da una lettera di Holroyd-Reece a William Bradley risalente al 1937: ne emerge che Mondadori avrebbe chiesto a Holroyd-Reece di passargli «almost automatically» (p. 146) i titoli che riteneva più adatti a essere tradotti in italiano, mettendo così a frutto i contatti transnazionali della casa editrice d'oltralpe. Più in generale il libro conferma che il coinvolgimento nella nascita della Albatross si rivelò determinante per la progettazione della MEDUSA, collana interamente dedicata a traduzioni di letteratura contemporanea, soprattutto anglosassone. Troy non menziona mai la collana, ma il suo legame con l'Albatross è evidente: MEDUSA ne adottò persino il design essenziale, sostituendo il logo del-

l'albatros ad ali spiegate con la testa stilizzata della gorgone. Anche il prezzo di copertina, 9 lire, era lo stesso dei volumi Albatross venduti in Italia. Negli anni Trenta inoltre furono numerosi gli autori e le autrici che comparvero prima per Albatross e poi in MEDUSA, tra cui D. H. Lawrence, Katherine Mansfield, Aldous Huxley, Richard Aldington e Charles Morgan. Ma diversi furono anche coloro che apparvero prima nella serie mondadoriana e, solo dopo la fine della Seconda guerra mondiale, nella MODERN CONTINENTAL LIBRARY, come Pearl S. Buck, William Somerset Maugham e Daphne Du Maurier. Resta quindi da indagare in che misura la Albatross incise sul catalogo della MEDUSA durante gli anni Trenta, nel periodo di maggior successo, e se viceversa la Mondadori influenzò la Albatross nel decennio successivo, quando in un contesto profondamente mutato tornò a stamparne i volumi insieme ad altri editori europei.

Nel libro Troy si concentra invece sul rapporto della Albatross con il regime nazista, alla luce del fatto che, con il passaggio della produzione da Verona a Lipsia, la casa editrice divenne a tutti gli effetti una azienda esportatrice tedesca. La Albatross arrivò a vendere più di mezzo milione di copie nel periodo di massimo splendore (1933-1939) e la grande attenzione del pubblico tedesco era in aperta contraddizione con l'ideologia nazista, accompagnata inizialmente da quello che Troy definisce «the seeming indifference

of Nazi officials» (p. 99). La studiosa indaga i motivi e le modalità della lunga «convivenza» della Albatross (e della Tauchnitz, che le si era unita in una joint-venture nel 1934) con il regime nazista per tutti gli anni Trenta e fino al 1943, per individuarne la ragione nella pragmaticità finanziaria con cui le autorità tedesche trattarono la questione: «English-language books printed in Germany were less culturally troublesome than they were economically useful» (p. 99). Nonostante le pressioni politiche, la censura, l'esilio di Enoch a causa della persecuzione antisemita e l'accusa di essere finanziata da fondi stranieri, la Albatross, questo «cultural outsider» ed «economic insider» (p. 7) del terzo Reich, continuava a essere utile alla Germania in quanto eccezionale collettore di valute straniere.

Le opere indesiderate nel paese potevano infatti essere vendute senza problemi all'estero, e nemmeno l'inizio del conflitto pose fine alla sua attività: allontanati i tre fondatori, il regime usò la casa editrice, che ormai aveva all'attivo 450 titoli, per la propaganda nei paesi occupati, come nel caso della Deutsche Albatross o delle traduzioni in francese di opere tedesche pubblicate dalla Tauchnitz. Paradossalmente la Albatross cominciò a pubblicare traduzioni solo quanto passò sotto la gestione del regime.

Dal 1942, infine, l'ideologia prevalse sulle ragioni economiche e direttive governative, censura e guerra intaccarono profondamente l'attività della casa editrice. Nel dopo-

guerra il vuoto lasciato da Albatross e Tauchnitz fu colmato dagli editori inglesi, che sbarcarono nell'Europa continentale con le loro edizioni in lingua originale. Le due case editrici si spensero lentamente e chiusero negli anni Cinquanta, lasciando il posto alla Penguin (un altro "strange bird") che adottò le loro stesse strategie editoriali per impiegarle nei paesi di lingua inglese.

Anche se non si sofferma espresamente sulla traduzione, *Strange Bird* contiene almeno due importanti spunti di indagine, che varrebbe la pena approfondire: in primo luogo i rapporti fra la Albatross e agenti letterari e editori, come la Mondadori, che nel continente si occuparono di tradurre le opere che essa distribuiva in lingua originale; in secondo luogo l'uso delle traduzioni come strumento di propaganda nazista.

Nel 2022 *Strange Bird* è stato tradotto in tedesco con il titolo *Die Albatross Connection: Drei Glücksritter und das »Dritte Reich«*, che sottolinea la centralità dei tre 'avventurieri' che fondarono la casa editrice e dei suoi rapporti col regime. Il volume offre però una prospettiva originale anche sulle dinamiche della circolazione transnazionale della letteratura nel Novecento, ricostruendo la storia di un'impresa editoriale che, superando i confini nazionali con la sua rete cosmopolita, permise a molti europei di avere accesso a opere letterarie della contemporaneità generate in ambienti e contesti

distanti per collocazione geografica, cultura e situazione politica, in uno dei momenti più tragici del Novecento.

Andrea Palermitano

Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2022, 368 p.

Nell'*Introduzione* alla fortunata antologia *Lirici Nuovi* (Hoepli, Milano 1943), Luciano Anceschi, allora poco più che trentenne, scriveva con piglio polemico: «Cacciati dalla porta signorile della teoria, i "generi letterari" rientrano, si sa, dalla più accogliente porta di servizio della "pratica", dell'empiria» (p. 9). L'antologia non era semplicemente un fiore della lirica italiana pubblicata fra il 1925 e il 1943, ma il tentativo di restituire un'idea di poesia come esito di una complessa trama di relazioni fra testi, varianti, traduzioni, dichiarazioni di poetica degli autori ed apporti della critica. Questa architettura metteva in discussione l'idea di una poesia che bastava a sé stessa e che travalicava la nozione dei generi. Per Anceschi, chi aveva cacciato i generi letterari e la riflessione su di essi dalla casa della letteratura era stato soprattutto Benedetto Croce, «l'intollerante difensore del principio ideale dell'"unità" dell'arte» (*Ibid*), con la sua sistemica estetica neo-idealista per la quale vige l'in-