

ri.tira.

rivista di traduzione
teorie pratiche storie

1 (2023)

issn: 2975-0873

ojs: unito.it/index.php/ritra

blog: www.ritra.it

email: info@ritra.it

Direttrice responsabile

Beatrice Manetti

Direttori editoriali

Giulia Baselica, Paola Brusasco, Frédéric leva, Michele Sisto

Comitato scientifico

Stefano Arduini (Roma), Michael Cronin (Dublino), Lieven D’hulst (Lovanio), Jean-Louis Fournel (Parigi), Roberto Merlo (Torino), Daniele Monticelli (Tallinn), Siri Nergaard (Firenze), Alessandro Niero (Bologna), Gianfranco Petrillo (Torino), Anthony Pym (Tarragona), Vicente L. Rafael (Washington), Gisèle Sapiro (Parigi), Evgenij Solonovič (Mosca), Lawrence Venuti (Philadelphia)

Responsabili di rubrica

Studi e ricerche: Giulia Baselica, Paola Brusasco, Frédéric leva, Michele Sisto

Extraduzione: Giulia Baselica, Frédéric leva

Traiettorie: Anna Baldini, Davide Dalmas

Voce! La parola a traduttrici e traduttori: Elisa Baglioni, Ornella Tajani

Recensioni: Flavia Di Battista, Salvatore Spampinato

Redazione

Angela Albanese, Anna Antonello, Elisa Baglioni, Anna Baldini, Barbara J. Bellini, Daria Biagi, Antonio Bibbò, Andrea Binelli, Massimo Bonifazio, Sara Culeddu, Davide Dalmas, Marco De Cristofaro, Barbara Delli Castelli, Flavia Di Battista, Raffaella Di Tizio, Anna Di Toro, Irene Fantappiè, Francesco Guglieri, Daniela La Penna, Francesca Lorandini, Teresa Lussone, Giulia Marcucci, Franco Nasi, Claudio Panella, Igor Piumetti, Christopher Rundle, Roberta Sapino, Friederike Schneider, Giulia Scuro, Salvatore Spampinato, Diego Stefanelli, Sara Sullam, Ornella Tajani

Editore

Università di Torino, Dipartimento di Studi Umanistici

Via S. Ottavio 20, 10124 – Torino

© 2023 ri.tra | rivista di traduzione: teorie pratiche storie

Logo © Mauro Sullam 2023

ISSN: 2975-0873

URL di questo fascicolo: <https://ojs.unito.it/index.php/ritra/issue/view/626>

ri.tra è impaginata prevalentemente in Adobe Garamond Pro, corpo 16.
Per una leggibilità ideale su carta si consiglia la stampa in formato A5.

Indice

- 5 «ri.tra»: una nuova rivista

Studi e ricerche

- 10 Un frammento sul fiume. Il *Kubla Khan* di Coleridge in Italia
di Franco Nasi
- 34 Luigi Rusca e i libri tradotti. Il confronto con Elio Vittorini
negli anni Trenta *di Andrea Palermitano*
- 50 Tra storia e traduzione. Aldo Capasso e gli scrittori belgi
di Thea Rimini
- 72 Tradurre la letteratura concentrazionaria. Gli editori italiani
e una memoria europea della Shoah *di Marco De Cristofaro*
- 105 Coscienziosità filologica e integrazione ermeneutica.
Furio Jesi traduttore dal tedesco *di Ulisse Dogà*

Extraduzione

- 133 Traduzione e storia della letteratura femminista. *La figlia prodiga*
di Alice Ceresa nella versione francese di Michèle Causse
di Cecilia Benaglia

Traiettorie

- 147 Mediare la controcultura. Fernanda Pivano e la letteratura
americana *di Andrea Romanzi*

Voce! La parola a traduttrici e traduttori

- 166 Intervista a Federica Di Lella *di Ornella Tajani*
176 Intervista a Federica Aceto *di Ornella Tajani*

Recensioni

- 180 Franco Nasi: Tradurre l'errore. Laboratorio di pensiero critico e creativo *di Giulia Baselica*
182 Roger Chartier: Le migrazioni dei testi. Scrivere e tradurre nel XVI e XVII secolo *di Frédéric Ieva*
184 Stefano Ondelli: L'italiano delle traduzioni *di Eleonora Gallitelli*
189 Tiphaine Samoyault: Traduction et violence *di Sara Aggazio*
192 Michele K. Troy: Strange Bird. The Albatross Press and the Third Reich *di Andrea Palermitano*
196 Daria Biagi: Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento *di Franco Nasi*
200 Anna Antonello: Una germanista scapigliata. Vita e traduzioni di Lavinia Mazzucchetti *di Gianfranco Petrillo*
204 Alice Gardoncini: Tradurre la luna. I romantici tedeschi in Tommaso Landolfi *di Flavia di Battista*
207 Piero Gobetti: Una precoce consapevolezza. Scritti di critica delle traduzioni *di Giulia Marcucci*
209 Franco Fortini, Hans Magnus Enzensberger: Così anche noi in un'eco. Carteggio 1961-1968 *di Friederike Schneider*
212 Celso Macor, Ervino Pocar: La lotta con il tempo e con le parole. Carteggio 1967-1981 *di Gianfranco Petrillo*
214 Tra *Weltliteratur* e parole bugiarde. Sulle traduzioni della letteratura tedesca nell'Ottocento italiano, a cura di Daria Biagi e Marco Rispoli *di Giulia Puzzo*

- 218 Riscrivere il secolo lungo: Ottocento e traduzione.
Trento, 16-17 maggio 2022 *di Sara Aggazio*
- 221 History and Translation: Multidisciplinary Perspectives.
Tallinn, 25-28 maggio 2022 *di Michele Sisto*

«ri.tra»: una nuova rivista

Le riviste dedicate alla traduzione pubblicate in Italia, o con focus sull'Italia, per fortuna non mancano. Accanto alla più antica, «Testo a fronte» (fondata nel 1989), ci sono almeno la «Rivista internazionale di tecnica della traduzione» (1992), «inTRAlinea» (1998), il «Journal of Italian Translation» (2006) e «translation: a transdisciplinary journal» (2011), senza contare quelle che, come «Ticontre: teoria testo traduzione» (2014), riservano alla traduzione un interesse specifico sebbene non esclusivo. Perché, allora, una nuova rivista?

Alla fine del 2021 si è conclusa l'esperienza di «tradurre. pratiche teorie strumenti», fondata da Gianfranco Petrillo. In dieci anni e 21 numeri «tradurre» si era conquistata un posto importante in questo panorama, arricchendolo non poco, e chiudendo ha lasciato un vuoto e un'eredità. Alcuni dei suoi redattori hanno pensato che fosse importante raccoglierla, lanciandosi in una nuova impresa. A questo primo nucleo si sono aggregati altri studiosi di traduzione, provenienti da ambienti ed esperienze diversi ma congruenti, come il progetto *LTit* – *Letteratura tradotta in Italia*, il CeST – Centro Studi sulla Traduzione di Siena, lo History and Translation Network, la scuola fenomenologica di Emilio Mattioli, ma anche singoli ricercatori, giovani e meno giovani. Dopo lunghe chiacchierate, dense di proposte e programmi, ci si è accordati su un titolo, il più trasparente possibile: «rivista di traduzione», abbreviato «ri.tra».

«ri.tra» è dunque un progetto nuovo, ma dell'esperienza di «tradurre» raccoglie alcune istanze ormai consolidate: un'idea di traduzione non normativa ma descrittiva, un approccio dunque più fenomenologico che ontologico; un'attenzione spiccata per traduttrici e traduttori, in particolare per le loro biografie e le loro poetiche; l'indagine sulla storia della traduzione, o meglio delle traduzioni, in Italia; il proposito di mettere in dialogo, sul tema della traduzione, le discipline più diverse, dalla storia alla filosofia, dalla linguistica alla critica letteraria, dagli studi culturali alla storia del teatro, dalle neuroscienze alle nuove tecnologie; e soprattutto la persuasione che studiare le traduzioni sia un modo per indagare anche altro: la storia, la cultura, la società. Anche per questo il sottotitolo di «ri.tra» allude a quello di

«tradurre» e alcune rubriche (*Studi e ricerche*, *Traiettorie*) portano lo stesso nome. Come «tradurre», infine, «ri.tra» è redatta in italiano, con l'intento di contribuire a diffondere e consolidare la consapevolezza di una 'tradizione della traduzione', non solo nella sua dimensione transnazionale ma anche e soprattutto nella sua peculiare declinazione italiana.

«ri.tra» è un rivista scientifica, nel senso che i suoi redattori appartengono per lo più al mondo accademico e che viene redatta secondo gli standard della comunità scientifica internazionale, a partire dalla peer review. Ma come «tradurre» intende rivolgersi anche a un pubblico più vasto: traduttori, editor, insegnanti e lettori genericamente interessati alle questioni della traduzione.

«ri.tra» è articolata in rubriche, ciascuna curata da due redattori. In questo numero, oltre allo spazio aperto che è *Studi e ricerche*, ne inauguriamo quattro. Eccone una breve presentazione.

Extraduzione. I testi italiani tradotti in altre lingue
a cura di Giulia Baselica e Frédéric Ieva

Le teorie, le pratiche e le storie della traduzione attraversano confini spaziali e temporali in una duplice direzione. Se da un lato tracciano la mappa dell'acquisizione, da parte della nostra lingua e della nostra cultura, di testi appartenenti a tradizioni altre e destinati a modificare comunque – in maniera impercettibile o profonda – il contesto di accoglienza, dall'altro offrono il riflesso che i testi prodotti dalla nostra tradizione proiettano, in altra lingua, sulla cultura straniera che li incorpora. La rubrica *Extraduzione* propone storie di narrazioni – letterarie, saggistiche, teatrali – che, nella contemporaneità o in altre epoche, con una nuova fisionomia linguistica hanno messo radici al di là dei confini nazionali, diventando, così, elementi integranti di una diversa cultura. Assimilati a modelli già esistenti o acquisiti come paradigmi innovatori, i testi tradotti in altra lingua si offrono a inedite e, non di rado, inattese letture, rivelando significati rimasti inespresi nella cultura che li ha originati.

Ex-traduzione è dunque la pratica traduttiva di testi ex-patriati, magari ispiratori di riflessioni e contributi alle teorie della traduzione, sempre descrittive e mai prescrittive.

Traiettorie
a cura di Anna Baldini e Davide Dalmas

Traiettorie presenta studi sulle persone che hanno contribuito al processo di mediazione delle letterature straniere in Italia: non solo, dunque, i traduttori e

le traduttrici, ma anche una più vasta galassia di donne e uomini dell'editoria. Editori ed editrici, direttori e direttrici di collana, consulenti editoriali, agenti letterari, scrittori e scrittrici che hanno curato o recensito l'edizione italiana di un'opera, tutti e tutte hanno avuto un ruolo nel selezionare i testi stranieri e nel presentarli al pubblico italiano, spesso suggerendo, in modo esplicito o implicito, una chiave di lettura.

Ciascuno studio o "traiettoria" – il termine è preso in prestito da Pierre Bourdieu – cerca non solo di fare una ricognizione delle molteplici attività di mediazione svolte da personaggi a volte oscuri o insospettabili, ma anche e soprattutto di contestualizzarle in un sistema di relazioni estremamente dinamico, ma generalmente lasciato in ombra: quello tra i gruppi letterari di punta che decidono le nuove tendenze, le riviste letterarie e gli editori che pubblicano le collane più aperte alla letteratura straniera. L'accertamento di dati di per sé banali – se e come una certa persona abbia imparato una certa lingua straniera, da quale a quale data abbia diretto una certa collana, in che rapporti fosse con questo o quell'altro mediatore – richiede a volte un lavoro minuzioso e porta spesso a scoperte sorprendenti.

La rubrica prosegue l'omonima sezione di «tradurre» e presenta in anteprima lavori che verranno poi pubblicati sul portale *LTit - Letteratura tradotta in Italia* (www.ltit.it).

Voce! La parola a traduttori e traduttrici
a cura di Elisa Baglioni e Ornella Tajani

«Un'autorialità derivata e non auto-originante»: con questa espressione Lawrence Venuti descrive la peculiare postura di chi traduce un testo. Traduttori e traduttrici partecipano alle vite successive di un'opera, prestando sensibilità linguistica, capacità interpretative e modalità di scrittura. Oggi, nel dibattito scientifico contemporaneo, è innegabile che la soggettività di chi traduce svolga un ruolo di primo piano all'interno del campo letterario. La rubrica *Voce!* nasce con l'intento di creare uno spazio in cui le voci degli «autori derivati» possano raccontare il percorso spesso impervio che porta alla versione di un'opera in altra lingua: entrare nelle pieghe del testo, attraversarne difficoltà e «zone miracolose», come scriveva Antoine Berman, può, da un lato, aiutare a comprendere meglio i meccanismi della traduzione intesa come processo, e non soltanto come prodotto finito; dall'altro, servirà a mostrare quanto la pratica traduttiva costituisca una delle forme più attente di lettura di un libro, perché ne presuppone un'interrogazione costante.

Il racconto del corpo a corpo con l'altra lingua illumina, infatti, i contorni di un'attività complessa, che assume ora i colori del lavoro artigianale, ora quelli dell'atto creativo e, al contempo, richiama le intensità dell'esperienza esistenziale. Tra i segreti di bottega i principi propriamente traduttologici – perdite e

compensazioni, addomesticamento e straniamento, e così via – si accompagnano ad abilità ermeneutiche, acume filologico e a una visione storica della letteratura verso e dalla quale ci si muove, creando i presupposti per cui si realizzano, con faticoso e imprevedibile stupore, le felici intuizioni. Non solo, interrogare il mestiere mette in luce il ruolo svolto da vari attori del processo editoriale che, dagli editori ai distributori, dialogano con il traduttore o la traduttrice.

È tale terreno che *Voce!* mira a perlustrare, mostrando come la traduzione lasci, infine, tracce profonde nelle vite, poiché è esercizio di ascolto e restituzione, misura della conoscenza di sé e dell'altro. Così, attraverso interviste ad hoc, ripubblicazioni di paratesti, note di commento e materiali ibridi, questa rubrica si propone di condurre lettrici e lettori di «ri.tra» dietro le quinte della traduzione.

Recensioni

a cura di Flavia Di Battista e Salvatore Spampinato

Per definire gli scopi di una rivista, le recensioni sono non solo importanti, ma essenziali: dire la propria opinione su un testo appena pubblicato può rivelarsi il miglior modo per dare risalto a un'idea o a una ricerca, e per prendere posizione in un dibattito. Del resto, la storia delle idee è piena di esempi di quanto una motivata stroncatura così come un'investitura entusiasta siano in grado di determinare la rottura di un paradigma o al contrario di rafforzare un'egemonia consolidata.

La rubrica dà spazio soprattutto a recensioni di libri e report di convegni che trattano di studi di traduzione verso l'italiano, ma non esclusivamente: sarà utile non tralasciare gli studi teorici, che costituiscono l'ossatura di ogni ambito di ricerca; o ancora, assecondando la natura ibrida delle riflessioni sulla traduzione, considerare laddove opportuno altre aree linguistiche, per trovare modelli interpretativi con cui interagire in modo proficuo.

Prima di essere raccolte nei fascicoli della rivista, le recensioni saranno postate sul blog di «ri.tra». Il blog è immaginato come uno spazio di discussione in cui possano venire fuori questioni, scaturite da una lettura o da una pubblicazione, che poi verranno meditate, approfondite e sviluppate in modo più ampio in articoli successivi. Chi ci leggerà è invitato a segnalarci testi ed eventi, o a proporsi come recensore.

Altre rubriche verranno inaugurate nei prossimi numeri.

«ri.tra» esce una volta all'anno ed è pubblicata in open journal system (OJS) sulla piattaforma SIRIO dell'Università degli Studi di Torino. Pur essendo una rivista digitale, è redatta in modo da poterla leggere su carta come un libro: il pdf integrale di ciascun fascicolo, se

stampato in A5, ha dimensioni e la leggibilità simili a quelle, familiari ai più, di un volume della collana SAGGI dell'Einaudi.

«ri.tra» è affiancata da una collana e da un blog: i QUADERNI DI RI.TRA raccolgono studi monografici, atti di convegno e materiali di diverso genere non riducibili al formato della rivista; il blog *ritra.it* presenta in anteprima i contenuti della rivista e propone inoltre altre rubriche, segnalazioni, spigolature e contenuti audio e video.

Il logo di «ri.tra» è di Mauro Sullam.

Per informazioni, proposte e suggerimenti l'indirizzo a cui scrivere è info@ritra.it.

La redazione

Franco Nasi

Un frammento sul fiume Il Kubla Khan di Coleridge in Italia

Il Kubla Khan di Coleridge è un esempio di testo poetico che presenta infinite difficoltà al traduttore sia per la sua natura di frammento onirico sia per l'incredibile intreccio metrico, fonetico e ritmico che lo caratterizza. Ripercorrere la fortuna del testo in Italia è un modo non solo per vedere come il testo si è risignificato nelle varie versioni e nelle varie prospettive interpretative dei traduttori, poeti, studiosi che si sono cimentati nella sua versione, ma anche per ripercorrere le variazioni del gusto poetico e dell'idea di poesia della cultura italiana nel tempo. Dopo una breve premessa sulla fortuna di Coleridge in Italia e un'analisi della composizione, il saggio considera alcune traduzioni a partire da quelle di Mario Praz (1925), Maria Luisa Cervini (1931), Mario Luzi (1948), a quella di Marcello Pagnini (1988) che segnala la fondamentale importanza della premessa in prosa di Coleridge del frammento come parte integrale della composizione, fino alla recente versione di Edoardo Zuccato (2018).

Parole chiave: Samuel Taylor Coleridge, Kubla Khan, Traduzioni, Storia della traduzione in Italia, Poetiche.

Coleridge's Kubla Khan is a poem that poses a great number of problems for translators both for its nature as an oneiric fragment and for its incredible braiding of metrical, phonetic and rhythmic motives and techniques. Studying the reception of the text in Italy is a way not only to see how the text has acquired different meanings in the various versions and interpretative perspectives of the translators, poets, and scholars, but also to trace the variations in the concept of poetry and poetic taste in Italian culture over time. After an introduction tracking Coleridge's fortune in Italy and a brief analysis of the source text, the essay considers a number of translations, from the renditions by Mario Praz (1925), Maria Luisa Cervini (1931) and Mario Luzi (1948), to the translation by Marcello Pagnini (1988) – who points out the fundamental importance of Coleridge's prose premise of the poem as an integral part of the composition – and the recent version by Edoardo Zuccato (2018).

Keywords: Samuel Taylor Coleridge, Kubla Khan, Translations, History of translation in Italy, Poetics.

Franco Nasi, "Un frammento sul fiume. Il Kubla Khan di Coleridge in Italia", «rivista di traduzione: teorie pratiche storie», 1 (2023) 10-33.

© ri.tra & Franco Nasi (2023). Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.13135/2975-0873/8317>

*The shadow of the dome of pleasure
Floated midway on the waves*
S. T. Coleridge

John Stuart Mill, in un saggio apparso nell'agosto del 1838 sulla «London and Westminster Review», scrive di due uomini, scomparsi di recente, nei confronti dei quali l'Inghilterra è debitrice per le più importanti idee in circolazione e per la rivoluzione nei metodi della ricerca e del pensiero. Due uomini diversi in quasi tutto, ma accomunati dall'essere stati spesso disprezzati dagli opinionisti più in vista, poco letti dal pubblico generale di lettori, eppure molto influenti sui grandi pensatori:

Sono stati i maestri dei maestri. È quasi impossibile trovare in Inghilterra un individuo di una certa importanza nell'ambito della riflessione della mente che [...] non abbia dapprima imparato a pensare da uno di questi due uomini [...]. È difficile trovare una pubblicazione di una certa rilevanza rivolta alle classi colte che non sarebbe diversa da ciò che è se queste persone non fossero esistite. Questi uomini sono Jeremy Bentham e Samuel Taylor Coleridge, le due grandi menti seminali nell'Inghilterra della loro epoca (Mill 1988, 115-116)¹.

Il saggio è intitolato *Bentham*. Due anni dopo Mill pubblicherà sulla stessa rivista un secondo saggio intitolato *Coleridge*. Credo sia abbastanza sorprendente trovare un così esplicito riconoscimento dell'importanza del pensiero di Coleridge e della sua influenza sulla filosofia inglese da parte di un pensatore geniale e di orientamento filosofico così diverso come John Stuart Mill. In genere l'opinione comune che si ha di Coleridge è quella di un pensatore asistemico,

* Questo contributo è stato presentato al convegno *Riscrivere il secolo lungo – Ottocento e traduzione. Giornate di studio sulla ritraduzione dei classici moderni*, Università di Trento, 16-17 maggio 2022.

¹ «They have been the teachers of the teachers; there is hardly to be found in England an individual of any importance in the world of mind, who [...] did not first learn to think from one of these two [...]; there is already scarcely a publication of any consequence addressed to the educated classes, which, if these persons had not existed, would not have been different from what it is. These men are Jeremy Bentham and Samuel Taylor Coleridge – the two great seminal minds of England in their age» (Mill 1859, 330-331). Quando non diversamente indicato le traduzioni sono mie.

oscuro, a volte incomprensibile, incapace di dare coerenza al suo genio; oppure è quella del poeta visionario, irrequieto, egocentrico, con la vita minata dall'uso di oppio, antesignano a suo modo del poeta bohémien, autore di alcune poesie "da canone scolastico" come *The Rime of the Ancient Mariner*.

Eppure Coleridge è stato autore di una quantità incredibile di scritti ora finalmente disponibili nei sedici volumi, alcuni dei quali suddivisi in più tomi, dei *Collected Works* pubblicati e ottimamente curati nella prestigiosa Bollingen Series nell'arco di quasi cinquant'anni (Coleridge 1969-2015). I volumi, purtroppo costosissimi, raccolgono i suoi scritti di logica (*The Logic*), di teologia (*Lay Sermons, Aids to Reflection*), di filosofia politica (*On the Constitution of the Church and State*), di politica militante (*Watchman, The Friend*), di critica letteraria (*Lectures 1808-1819*), la sua influente autobiografia (*Biographia Literaria*), i *Notebooks*, i *Marginalia*, gli aforistici *Table Talks*, oltre ai tre tomi dei suoi *Poetical Works*, che includono anche le sue opere teatrali e le traduzioni di *Piccolomini* e *Death of Wallenstein* di Schiller, e infine il suo progettato ma mai portato a termine *Opus Maximum*, un'opera che avrebbe dovuto rendere esplicito in modo unitario e conseguente il suo sistema filosofico. Si tratta insomma di un autore eclettico, che forse oggi farebbe fatica a trovare una sua collocazione nei curiosi settori scientifico-disciplinari delle università italiane, per non parlare di un posto fisso nell'accademia, ma che anche nel primo ottocento inglese faticava a trovare riconoscimenti dalle istituzioni o dal mercato.

Tuttavia la sua opera, come dice giustamente Mill, lasciò un segno profondo nel mondo di lingua inglese. Le sue lezioni su Shakespeare, ma anche su Dante, così come le pagine dedicate a Wordsworth segnarono un punto di svolta nella ricezione di questi autori canonici. Anche il suo pensiero filosofico e quello teologico furono "seminali", in particolare negli Stati Uniti; e non solo, fra i trascendentalisti come Ralph Waldo Emerson o Margaret Fuller, affascinati dalla sua lettura di Kant, di Spinoza, dai suoi richiami alle filosofie orientali, ma anche fra i nuovi poeti, come Edgar Allan Poe, che lo definiva «the myriad-minded man» (Poe 1902, 51) riprendendo un'espressione che Coleridge stesso aveva usato in *Biographia Literaria* per Shakespeare, o fra i nuovi critici, come Edwin Percy Whipple, il critico letterario più influente a Boston e vicinissimo a Hawthorne e al gruppo dei trascendentalisti. Whipple, in un

ricco saggio su Coleridge del 1846, sottolineò l'importanza decisiva di Coleridge nel cambiare i paradigmi della critica letteraria che da pratica passiva, basata sulla mera individuazione di principi codificati ed esterni, diventava ora un atto autonomo e dinamico di lettura in cui il lettore è coinvolto attivamente nella creazione e nella scoperta della vitalità, organicità e unicità della poesia (Whipple 1846/1851). Poco prima, nel 1838, il critico e teologo George Allen, in un saggio apparso sulla «New York Review» utilizzava l'interessante espressione «Reproductive Criticism» per indicare questo nuovo approccio critico e sottolineava come Coleridge ne fosse stato il miglior maestro. Il metodo consiste nello «studiare le opere di genio in modo da portare le nostre facoltà sotto l'influenza di quelle menti creative, un'influenza che vivifica, coltiva e risveglia»; è un metodo che sollecita il lettore a venire a contatto con l'opera ripercorrendo, «passo dopo passo, il processo creativo dell'artista». Il critico, insomma, «si sforza di diventare, come dire, il poeta stesso in tutte le sue modalità di pensiero e di sentimento»².

Queste poche note sulla ricezione di Coleridge in Gran Bretagna e negli Stati Uniti nell'Ottocento servono a dire che parlare della sua fortuna in Italia in quel secolo è un ossimoro. Anni fa ero stato coinvolto da Edoardo Zuccato in un progetto di ricerca sulla ricezione di Coleridge in Europa (Shaffer e Zuccato 2007). Si trattava di una serie di volumi diretta da Elinor Shaffer sulla ricezione dei grandi autori britannici e irlandesi in Europa. Come si legge nella nota di presentazione della collana:

La nostra conoscenza di autori e autrici britannici e irlandesi sarebbe incompleta e inadeguata se non ci fosse una comprensione di come altre nazioni li hanno considerati. Ogni volume esamina il modo in cui autori e autrici sono stati tradotti, pubblicati, distribuiti, letti, recensiti e discussi in Europa. Nel far questo ogni volume getta una luce non solo su tendenze particolari della storia culturale e intellettuale, ma anche sui processi coinvolti nella disseminazione delle idee e dei testi³.

² «To study works of genius in such a way as to bring our faculties under the awakening, enlivening, cultivating influence of creative minds»; «step by step, the creative process of the artist»; «endeavours to become, as it were, in all of his habits of thinking and feeling, the poet himself» (Cit. in Simmons 1988, 359, 369).

³ www.bloomsbury.com/uk/series/the-reception-of-british-and-irish-authors-in-europe/ (trad. mia, 28.09.2023).

Una preoccupazione genuinamente comparatistica, quella della Shaffer, che non si può che condividere, e che sarebbe bello poter applicare in modo sistematico anche ai nostri autori italiani. Ad oggi sono usciti 27 volumi, purtroppo anche questi costosissimi, che offrono mappe rigorose dei movimenti dei testi di autori come David Hume, George Eliot, Charles Darwin, Jane Austen, James Joyce, Virginia Woolf nelle varie lingue e nei diversi territori d'Europa.

Nel volume dedicato a Coleridge, Edoardo Zuccato si era occupato delle traduzioni della poesia (Zuccato 2007), io degli scritti filosofici e della fortuna critica di Coleridge in Italia (Nasi 2007). Prima di cominciare questo lavoro ero convinto che la prima opera ad essere tradotta in Italia fosse stata *La rima del Vecchio Marinaio*. Quasi un secolo dopo la sua prima pubblicazione nelle *Lyrical Ballads* (1798), nel 1889, curiosamente uscivano due versioni del poemetto: una in prosa ad opera del critico Enrico Nencioni, per una edizione strenna del Corriere della Sera, accompagnata dalle illustrazioni di Doré, e una poetica di Emilio Teza. Per queste versioni e per le molte altre che seguirono rimando al saggio di Zuccato. Mi limito a citare solo i nomi di alcuni traduttori fra cui alcuni autorevolissimi e ben noti studiosi e poeti: Praz, Cervini, Luzi, Fenoglio, Marcucci, Giudici, Buffoni, Pisanti, Pagnini, Ceni, Sebregondi, Coronato, Giannotta, Ghiberti e lo stesso Zuccato che in una nuova bella e ampia raccolta di sue traduzioni di poesie di Coleridge ricorda anche una traduzione in dialetto napoletano, *'A bballata d'ò viecchio marenaro* di Lilliana Vitale, liberamente condotta sulla versione italiana di Massimo Giannotta, come nel gioco del passaparola (Zuccato 2018)⁴. Ma, si sa, e non c'è niente di male, la storia della traduzione è anche storia di rifrazione di rifrazioni, come ci insegna il Monti traduttore dei traduttori d'Omero e come vedremo anche con la nostra poesia⁵.

Dicevo, prima di cominciare il lavoro di ricerca per il saggio sulla *Reception of Coleridge in Europe*, ero sicuro, perché tutti i saggi critici riportavano questa informazione, che l'arrivo di Coleridge in Italia

⁴ Il volume, alle pagine 20-21, riporta un'accurata bibliografia delle versioni italiane citate a cui va aggiunta la recente versione Giorgio Ghiberti (Coleridge 2020).

⁵ La rifrazione è ovviamente uno dei temi più dibattiti e studiati anche nei moderni *Translation Studies*, a partire da Lefevere 2000.

coincidesse con la prima traduzione del *Vecchio marinaio*. La mia sorpresa fu enorme quando invece scovai per caso che la prima cosa tradotta di Coleridge in italiano non era stata la sua poesia più celebre, e neppure un suo saggio di estetica o di critica, bensì la traduzione a cura di G. Adolphi dell'opera teatrale giovanile *The Fall of Robespierre*, scritta da Coleridge e Southey nel 1794 pochi mesi dopo l'esecuzione del giacobino francese a Parigi, ma qui uscita con il solo nome di Coleridge per un piccolo ma intraprendente editore, Biagio Moretti, di Valenza Po, in Piemonte, nel 1855⁶. L'opera è la quinta di un'insolita serie di smilzi libretti intitolata BIBLIOTECA DEL VIAGGIATORE NELLE STRADE FERRATE, indirizzata ai viaggiatori che potevano muoversi sulle sole tre linee ferroviarie esistenti all'epoca. Nella seconda e terza pagina della copertina i lettori trovavano curiosamente l'orario dei treni che collegavano Torino, Genova e il Lago Maggiore; nella prima pagina le indicazioni dove acquistare il libretto: presso l'editore, nelle librerie e dai "Guarda-sale delle Strade Ferrate". L'introduzione probabilmente di Adolphi, molto informata sull'opera complessiva di Coleridge e sul suo percorso politico, che lo vide trasformarsi da appassionato propugnatore di idee rivoluzionarie in gioventù a più rigido conservatore nella seconda parte della sua vita, può indurre a pensare che questo traduttore e mediatore dell'opera di Coleridge in Italia fosse un sostenitore del pensiero politico del primo Coleridge, forse coinvolto nel movimento di unificazione dell'Italia (e la scelta degli altri volumetti della serie fra cui Silvio Pellico sembra confermarlo), e preferisse, pur informando i lettori, sospendere il giudizio sugli sviluppi "conservatori" di Coleridge.

Felice della mia scoperta, che immaginavo mi avrebbe portato fama accademica e fortuna economica, dovetti però subito abbassare la cresta quando il solerte Zuccato trovò in un altrettanto improbabile libretto, apparso solo quattro anni prima del "mio", la poesia *Love* tradotta in italiano. Il libretto si intitola *Poemetti di Moore e Coleridge*, contiene due lunghe parti del poema di Moore *Lalla Rookh* e, in coda, la poesia *Love* di Coleridge, a cura di un tal Pietro D'Alessandro, che traduce con puntualità la poesia, mostrando di essere molto competente nella lingua inglese (avendo vissuto tra l'altro, ci dice Zuccato, a Boston per una decina d'anni), ma senza dedicare a Coleridge nessun

⁶ Sulla figura di questo interessante editore si veda Dabene 1993.

passaggio nella breve avvertenza al volumetto (cfr. Zuccato 2007, 198-199).

Tutto questo per ribadire che la fortuna di Coleridge nel nostro ottocento si riduce a ben poca cosa: un paio di versioni sul finire del secolo del *Vecchio Marinaio*, una sempre di Teza di *Christabel*, *Love* e il testo teatrale su Robespierre⁷. Dobbiamo aspettare il 1925 e la corposa antologia dei *Poeti Inglesi dell'Ottocento* a cura e con traduzioni di Mario Praz per la prima versione della terza poesia “canonica” e più innovativa di Coleridge: *Kubla Khan* (Coleridge 1925). Dopo questa traduzione, il testo, che solo a una lettura superficiale sembrerà un frammento isolato, frutto di una situazione contingente particolare, forse di un sogno, ha continuato a muoversi anche in Italia, nelle voci di poeti autorevoli come Luzi o Giudici, di scrittori come Bacchelli, di studiosi competentissimi come Bacigalupo o Pagnini, di traduttori-traduttori come Cervini o Ceni, di studiosi-poeti come Zuccato o Buffoni.

Prima di vedere alcuni esempi di come questo testo, musicale quanto pochi altri, è stato “eseguito” in italiano, sarà utile qualche passo per raccontare come è nato, elencare quali testi lo hanno più profondamente ispirato, e suggerire come possiamo leggerlo oggi. Il testo muove, come da esplicita affermazione di Coleridge, da un libro di viaggi, il *Pilgrimage* di Purchas, che a sua volta era una riscrittura del *Milione* di Marco Polo, e da un sogno procurato da una dose di oppio. Il risultato è un quadro dai colori vivacissimi e contrastanti (il bianco delle caverne di ghiaccio, il verde vivo dei giardini lussureggianti, il giallo luminoso del sole, il nero del precipizio) e da forme e figure sfuggenti che si susseguono a ritmo incalzante (la cupola di un palazzo, il corso sinuoso di un fiume, le caverne smisurate, una donna posseduta da un demone, una fanciulla abissina, un poeta ispirato). Ma è anche un quadro sonoro dove si ascolta lo scrosciare del fiume, il rumore assordante del suo erompere dalle profondità delle terra, le voci ancestrali che provengono dal fondo di un burrone, il canto melodioso di una fanciulla e del suo dulcimer. Un quadro da cui provengono anche i profumi dei cedri e degl'alberi d'incenso in fioritura, sinestetico, dipinto e musicato con la tecnica e l'efficacia delle composizioni simboliste della seconda metà dell'ottocento.

⁷ Il testo è stato riproposto in una nuova versione in tempi più recenti a cura di Paolo Bosisio (Coleridge 1989).

Kubla Khan or a Vision in a Dream è pubblicato per la prima volta nel 1816 in un volumetto dal titolo *Christabel, Kubla Khan a vision, The pains of sleep* (Coleridge 1816), ed è introdotto da una premessa in cui Coleridge racconta la genesi del testo. Questa premessa non è sempre stata poi riportata nelle traduzioni italiane, come se si trattasse di una parte trascurabile della composizione. Questa è già di per sé una esclusione non insignificante, ma indica piuttosto un'idea di poetica particolare da parte del traduttore che rende concreta nell'atto stesso del tradurre un'idea particolare di poesia, un progetto e una strategia traduttiva.

Riporto qui gran parte della premessa nella traduzione di Massimo Bacigalupo:

Il frammento che segue è qui pubblicato su richiesta di un poeta di grande e meritata fama e, per quanto riguarda il giudizio dell'autore, più come curiosità psicologica che per eventuali meriti *poetici*. Nell'estate dell'anno 1797 l'autore, indisposto, si era ritirato in una fattoria solitaria fra Porlock e Linton, sul confine di Exmoor del Somerset e Devonshire. A causa di una lieve indisposizione gli era stato prescritto un analgesico, per effetto del quale egli si addormentò seduto mentre leggeva nel *Pilgrimage* di Purchas la seguente frase, o parole analoghe: «Qui il Khan Kubla ordinò che fosse costruito un palazzo con annesso un imponente giardino, così dieci miglia di terreno fertile furono circondate da un muro». L'autore continuò a dormire profondamente per tre ore, almeno per quanto riguarda i sensi esteriori, e in questo periodo di tempo egli ha la più viva certezza di avere composto non meno di duecento o trecento versi, se invero può dirsi composizione il sorgere davanti a lui di tutte le immagini come *cose*, ciascuna accompagnata dalle espressioni corrispondenti senza alcuna sensazione o consapevolezza di sforzo. Al risveglio gli parve di ricordare chiaramente il tutto e prendendo carta, penna e inchiostro, subito e impazientemente mise per iscritto i versi che sono qui preservati. A questo punto fu malauguratamente chiamato fuori da una persona venuta da Porlock per affari e fu trattenuto da lui oltre un'ora e quando tornò nella sua camera scoprì con non poca sorpresa e delusione che, per quanto conservasse un vago ed impreciso ricordo del significato generale della visione, tutto il resto, a eccezione di otto o dieci versi e immagini sparsi, era svanito come le immagini sulla superficie di un corso d'acqua in cui è stata gettata una pietra, ma ahimè senza che esse si ricomponessero in seguito! (Coleridge 2012, 165).

Il testo di Coleridge si presenta dunque come lo sviluppo onirico di un passo del libro di Purchas in cui si parla di uno splendido palazzo fatto costruire da Kubla Khan. Questo il passo di Purchas in inglese che Coleridge cita nella premessa.

Here the Khan Kubla commanded a palace to be built, and a stately garden thereunto. And thus *ten miles of fertile ground* were inclosed with a wall (Coleridge 2012, 164, corsivo mio).

La citazione che Coleridge riporta è diversa da quella che compare nel libro di Purchas, e sembra variata intenzionalmente per predisporre quanto leggeremo nel frammento poetico. Scrive Purchas:

In Xamdu did Cublai Can built a stately Pallace, encompassing *sixteen miles of plaine ground* with a wall, wherein are fertile Meddowes, pleasant Springs, delightfull Streams, and all sorts of beasts of chase and game, and in the midst thereof a sumptuous house of pleasure... (Purchas 1614, 415, corsivo mio).

Questo passo di Purchas è a sua volta una sintesi di quanto racconta Marco Polo nel capitolo 74 del *Milione* dove si legge:

Una cittade ch'è chiamata Giandu, la quale fee fare lo Grande Kane che regna, Coblai Kane. E àe fatto fare in questa città un palagio di marmo e d'altre ricche pietre; le sale e le camere sono tutte dorate; e è molto bellissimo meravigliosamente. E attorno a questo palagio è un muro ch'è grande 15 miglia, e quivi àe fiumi e fontane e prati assai. E quivi tiene lo Grande Kane di molte fatte bestie, cioè cervi, dani e cavriuoli, per dare mangiare a' gerfalchi e a' falconi che tiene in muda... E questo fae per suo diletto... (Marco Polo 1975, 55-56).

Siamo già all'interno di un altro episodio del "passaparola" o, se si vuole, di un più raffinato gioco di intertestualità e di rifrazioni e riproduzioni che partono addirittura da un racconto orale, quello che fa Marco Polo a Rustichello nelle carceri di San Giorgio a Genova e che Rustichello trascrive in franco-veneto intorno al 1298. Come nel passaparola le parole tendono a deformarsi o trasformarsi: ed è appunto curioso che il muro che attornia il giardino sia di quindici miglia nel *Milione*, diventi di sedici in Purchas e dieci nella citazione di Purchas nella premessa di Coleridge.

Vediamo ora come queste immagini si trasformano nel sogno a occhi aperti sollecitato dall'oppio, o almeno come Coleridge li ferma sulla pagina. La lettura del testo in inglese mostrerà l'intreccio incredibile di suoni e l'ordine dei movimenti che compongono questa breve sinfonia.

In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree:
Where Alph, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea.
So twice five miles of fertile ground
With walls and towers were girdled round:
And here were gardens bright with sinuous rills,
Where blossom'd many an incense-bearing tree;
And here were forests ancient as the hills,
And folding sunny spots of greenery.

But oh that deep romantic chasm which slanted
Down the green hill athwart a cedarn cover!
A savage place! as holy and enchanted
As e'er beneath a waning moon was haunted
By woman wailing for her demon-lover!
And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,
As if this earth in fast thick pants were breathing,
A mighty fountain momently was forced:
Amid whose swift half-intermitted burst
Huge fragments vaulted like rebounding hail,
Or chaffy grain beneath the thresher's flail:
And 'mid these dancing rocks at once and ever
It flung up momently the sacred river.
Five miles meandering with a mazy motion
Through wood and dale the sacred river ran,
Then reached the caverns measureless to man,
And sank in tumult to a lifeless ocean:
And 'mid this tumult Kubla heard from far
Ancestral voices prophesying war!

The shadow of the dome of pleasure
Floated midway on the waves;
Where was heard the mingled measure
From the fountain and the caves.

It was a miracle of rare device,
A sunny pleasure-dome with caves of ice!

A damsel with a dulcimer
In a vision once I saw:
It was an Abyssianian maid,
And on her dulcimer she play'd,
Singing of Mount Abora.
Could I revive within me
Her symphony and song,
To such a deep delight 'twould win me,
That with music loud and long,
I would build that dome in air,
That sunny dome! those caves of ice!
And all who heard should see them there,
And all should cry, Beware! Beware!
His flashing eyes, his floating hair!
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread,
For he on honey-dew hath fed,
And drank the milk of Paradise
(Coleridge 1816, 55-58).

Ad un primo livello d'analisi è facile individuare i temi principali della composizione, considerata oggi un testo esemplare della poesia romantica inglese. Ecco allora la dimensione notturna, onirica (naturale o causata da una dose d'oppio) e il conseguente abbandono della dimensione diurna, razionale; il viaggio esotico nello spazio (Xanadu, Alph the sacred river, Mount Abora); la dimensione atemporale della visione; la natura ad un tempo ridente e bella («Fertile ground», «Sunny spots of greenery») eppure inquietante e sublime («Romantic chasm», «Savage place», «Caverns measureless to man»), in continuo divenire; la musica come simbolo della poesia («Damsel with a dulcimer»); la consapevolezza che la poesia consente la creazione, poiché il poeta è illuminato da una forza interiore che trascende i limiti del reale («For he on honey-dew hath fed, / And drank the milk of paradise»).

Segmentando il testo è possibile cogliere una sorprendente anacronia che può aiutare a comprendere l'unitarietà della visione. Si comincia dalla descrizione di Xanadu, del palazzo, del fiume, di una donna che geme per amore, di voci che profetizzano guerra, per poi passare inaspettatamente ad un personaggio estraneo, la fanciulla abissina che

canta di un monte lontano. Entra infine in scena l'io poetico che si lamenta di non riuscire a resuscitare lo spirito musicale che aveva condotto la fanciulla abissina a cantare del Monte Abora: solo così anche lui riuscirebbe a cantare, con il trasporto e la forza degli invasati, i paesaggi di Kubla Khan. Ma proprio quei paesaggi che dice di non riuscire a cantare, sono già stati appena descritti al lettore, con incisività ed efficacia impressionanti.

Il tema di fondo, che rende la poesia una composizione organica, come amerebbero definirla i romantici, potrebbe dunque coincidere con la stessa forza produttiva del poeta o *creative imagination*: il poeta, parlando del palazzo di Kubla Khan, parla anche della sua capacità di descrivere poeticamente quel palazzo. Questa forza, immaginifica e musicale, potente e invasiva, trova un correlato nel fiume Alph. La via d'acqua, con la sua fonte impetuosa, il vagabondare per i giardini, l'inabissarsi finale, rimanda alla forza della *creative imagination* che erompe dall'interiorità del poeta, scorre alla superficie rendendo fertili le parole che la tradizione ha concesso, e rifluisce nei luoghi più reconditi dell'interiorità.

Ma ciò che più impressiona è la raffinatissima e intricata musicalità del testo. Basta ascoltare con un poco di attenzione la prima strofa della poesia per comprendere la difficoltà di tradurre un testo come questo. Leggendo ritmicamente il testo ci si accorge con facilità che molti versi seguono lo stesso schema prosodico: i versi 1-4 e 6-7 sono infatti tetrapodie giambiche (quattro piedi in cui l'accento cade sulla seconda battuta); il verso 5 è una tripodia giambica; i versi 8-11 sono pentapodie giambiche: tutto questo rende il testo fortemente cadenzato e legato. Ma è ancora più impressionante notare l'intreccio di suoni. La rima segue lo schema abaab³ccDBDB. I versi 1-5 presentano alla fine forti di allitterazioni: v.1 KK, v.2 DD, v.3 RR, v.4 MSSM, v.5 SSS. Ancora un chiasmo fonico nel primo verso fra le vocali AAU e UAA. Questi suoni non sono solo puri fonemi, essi si caricano di significati: splendida è ad esempio l'onomatopea della lettera S in *Sunless sea*: il fiume sprofonda in queste caverne deserte e smisurate, dove il sole non può entrare e dove regna il silenzio più assoluto. Un altro esempio interessante di trasformazione musicale di un testo lo troviamo nei versi 6-7 dove la lunghezza del muro diventa «so twice five miles of fertile ground» con l'evidente e ricercata allitterazione del suono aperto e accogliente dell'"ai" a sottolineare l'apertura dello spa-

zio, ma che mostra anche la scaltra costruzione finzionale del testo e del paratesto.

Un traduttore o una traduttrice, di fronte a un testo così, può deporre le armi prima ancora di combattere e decidere di dare una versione in prosa, trascurando rime, metro, figure fonetiche. E è questa la strategia adottata nella seconda versione del poemetto nel 1931 da Cervini. Ecco un assaggio:

Kubla Khan volle erigere nel Xànadu una ricca dimora di delizie; dove scorreva l'Alph, il sacro fiume, entro caverne non sondate mai, verso un oceano, senza sole.

E così, dieci miglia di fertile terreno furono circondate di mura e di torri; e c'erano giardini lucenti di sinuosi ruscelli, e vi fiorivano molti alberi d'incenso; c'erano foreste, siccome i colli antiche, che cingevano distese soleggiate di verzura (Coleridge 1931, 72).

È una traduzione che non rende giustizia della ricchezza del testo di Coleridge. Ma questo testo, bisogna dire, non era fra quelli più amati dalla Cervini, che in un paio di passi della sua peraltro informata introduzione scrive: «E veniamo alla terza composizione del C., apprezzatissima dagli inglesi, e di fronte alla quale noi, italiani, ci sentiamo alquanto perplessi» (Cervini 1931, 12). E dopo una citazione del Vaughan che esalta la composizione e chiude dicendo che «la pedanteria soltanto potrebbe negare ch'è una grande poesia», Cervini aggiunge: «Io non posso sottoscrivere a questa affermazione, e sospetto che noi italiani si abbia un gusto più esigente; e anche il giudizio autorevole del Byron, e quello dei critici competenti, ci lasciano tuttavia discretamente perplessi» (ivi, 13). Curiosa questa insistenza su “noi italiani” con il nostro “gusto più esigente”. Ricorda certe pagine del fascista Nazareno Padellaro quando nel 1939 interveniva contro l'importazione di libri stranieri per l'infanzia, come *Alice* o *Mary Poppins*, che avrebbero corrotto e non edificato il carattere dei giovani italiani:

Meglio i libri mediocri di scrittori mediocri, ma italiani, che i libri famosi di scrittori famosi, ma stranieri. Il fanciullo non ha bisogno del capolavoro checché retoricamente si vada predicando. La virtù divina della sua fantasia trasforma le pietre in pani. Ma gli scrittori italiani se un giorno vorranno accorgersi di questo mondo fanciullo, sapranno creare libri in cui trasfonderanno le virtù di una razza la quale nell'economia della civiltà frantuma

col riso le aberrazioni dello spirito, rende perenne testimonianza alla sanità mentale (Padellaro 1939/2015, 116).

Altri tempi, forse. Speriamo. L'introduzione della Cervini rimane inalterata anche nelle successive ristampe (la quinta è del 1956), ma viene rivista nella seconda edizione del 1961 dove scompaiono le due frasi citate e i riferimenti alla difficoltà che gli "italiani" avrebbero a comprendere la bellezza del testo. Il giudizio, forse sollecitato da una diversa sensibilità poetica e apertura al nuovo, diventa positivo anche nei confronti di questa poesia:

Anche questo frammento rivela un vivo, onnipresente senso della natura; ma questa non viene presentata com'è, nei suoi nitidi contorni, ma confinata in una direzione, con quella che chiameremmo l'infra-natura, e nell'altra la sopra-natura; il mondo materiale è solo il primo piano di un quadro molto più vasto, che sfuma nel mistero; la realtà è come protesa verso l'irrealtà, che è poi la realtà vera e profonda (Cervini 1961, 11-12).

Molto diversa è la strategia traduttiva di Mario Praz, il primo che accoglie la sfida della complessità musicale della poesia, e lo fa partendo da una posizione chiara circa la teoria della traduzione che viene esplicitata nella introduzione alla raccolta *Poeti inglesi dell'Ottocento* (1925). Senza indugiare troppo sulle questioni teoriche, Praz rimanda agli scritti sul tradurre di Gentile e, citando Dante Gabriel Rossetti, alla «Prima legge di ogni tradurre: Che ogni buona poesia non debba essere trasformata in una cattiva». Se la prende con i traduttori della poesia in prosa e sostiene a chiare lettere che «L'essenziale di una poesia è il ritmo». E qui varrà la pena di riportare almeno il primo movimento della nostra sinfonia, premettendo che la trama "ritmica" come la intende Praz, continua coerente e caparbia fino alla fine:

In Xandu eresse Coblay Cane
Per sue delizie un'alta mole:
Dov'Alf le sacre sue fontane,
Fra l'intrico di caverne immane,
 Versa a un mar senza sole.
Ben dieci miglia di paese
Con mura e torri intorno prese:
Splendono nei giardini erranti rivi,

Ove incenso sugli alberi redòle:
Vi son foreste antiche come clivi,
Che cingon solatie chiazze d'aiuole
(Coleridge 1925, 161).

Se analizziamo il passo metricamente vediamo che i versi 1-4 e 6-7 sono novenari, il 5 è un settenario e gli ultimi 4 sono endecasillabi. Lo schema ritmico è abaab⁷ccDBDB.

Il testo fonte aveva tetrapodie, tripodie e pentapodie giambiche e rime in questa successione: abaab³ccDBDB. Esattamente lo stesso schema metrico rimico riprodotto da Praz, che ha semplicemente trovato nella metrica italiana un metro “analogo”, direbbe Holmes (1995): endecasillabo al posto della pentapodia giambica, novenario al posto della tetrapodia e settenario per la tripodia.

Ma la cosa non si ferma al primo movimento. In tutta la traduzione Praz segue pedissequamente e, bisogna ammettere, con una certa maestria il modello del *source text* (che peraltro non è una forma poetica chiusa), a volte ricorrendo a termini dal significato oscuro («redòle»), a costrutti goffi e semanticamente scorretti («Intrico di caverne immane») o forzando il significato di certe parole per riuscire a mantenere lo schema delle rime, come nell'ultimo movimento, dove l'imperativo a stare in guardia di fronte al poeta invasato («Beware! Beware!») viene reso con «Mistero! Mistero!» e riferito all'immagine del palazzo e non al poeta.

E udendo ognun lo vedrebbe davvero,
E griderebbe: Mistero! Mistero!
La sua chioma fervente e l'occhio fiero!
Tracciategli intorno tre cerchi e il viso
Coprite voi, con sacro orrore,
Poiché di manna ei gustò il sapore,
E bevve il latte del Paradiso
(Coleridge 1925, 172).

Non si può che rimanere positivamente sorpresi dall'abilità con cui Praz fa quadrare il metro e la rima, ricorrendo a un linguaggio anticato, ricco di elisioni e apocopi, ma si rimane perplessi di fronte alla rigidità e innaturalità di questo testo. È lo stesso schema di rime e di alternanza di metri del *source text*, ma qui tutto sembra imposto,

come una camicia di forza, a una materia che invece si trovava magicamente a proprio agio nella forma inglese. Qui pare evidente che la nozione di ritmo che Praz ritiene essenziale per la composizione poetica, coincide con una nozione rigida, sostanzialmente metrica e ritmica, simile a quella che Romagnoli nel 1911 sosteneva fosse facilmente applicabile alla versione poetica del teatro e della lirica greca. Afferma Romagnoli:

Il ritmo, per un poeta degno di questo nome, non è cosa esterna, accidentale, scelta; anzi è il nucleo primo e più profondo della ispirazione. L'essere la tale poesia di Archiloco in tetrametri trocaici anziché in giambi e in dattili, è qualità intima e caratteristica della poesia stessa. E per fortuna, la specie ritmica è anche la cosa unica che si può trasportare immutata da una lingua in un'altra (Romagnoli 1911/2015, 61).

Praz ha provato a fare proprio questo, ma ha trascurato tutte le altre marche (le allitterazioni, le paronomasie, le onomatopee così fondamentali in questo testo) che costituiscono il ritmo nell'accezione più ampia, così come almeno lo intende Meschonnic (1982, 216-217). Contro questo modo di procedere, suddito della versione metrica, e non insolito all'epoca, si esprime Quasimodo sia con il suo fare concreto di traduttore con la sua versione dei *Lirici greci* nel 1939, sia con le sue riflessioni su quella esperienza traduttiva:

Queste mie traduzioni non sono rapportate a probabili schemi metrici d'origine, ma tentano l'approssimazione più specifica d'un testo: quella poetica. Ho eluso il metodo delle equivalenze metriche perché i risultati da esso conseguiti, se pure si avvicinarono al battito delle arsi, al silenzio delle tesi, agli spazi delle cesure, alla norma tecnica, infine astratta, dell'antico testo poetico, non ci resero nel tempo stesso la cadenza interna delle parole costituite a verso. Parlo della vera quantità d'ogni parola (nella piega della voce che la pronuncia), del suo valore, non di tono, ma di «durata» (Quasimodo 1939/2015, 119).

Le poetiche in Italia stanno tentando altre strade, e la traduzione con loro. La versione di Luzi, uscita sulla rivista milanese «Poesia» nel 1948 e poi in volume l'anno seguente, sembra privilegiare la qualità di ogni parola e della linearità sintattica, pure nella misura di un verso lirico, rispettoso della tradizionale misura del novenario

e dell'endecasillabo, che ritornano frequentemente, ma non in modo coercitivo:

Nel Xanadu alza Kubla Khan
dimora di delizie un duomo
dove Alf, il fiume sacro, scorre
per caverne vietate all'uomo
a un mare senza sole.
Dieci miglia di fertile campagna
con mura e torri furono recinte:
e c'era nel giardino un luccichio di rivi
e l'albero d'incenso era fiorito
e v'erano foreste antiche come clivi
che abbracciavano il verde agro assolato
(Coleridge 1949, 87).

Quattro novenari, un settenario, sei endecasillabi, qualche rima (Duomo/uomo; rivi/clivi); allitterazioni in alcuni versi come «Dimora di delizie un duomo»; «Sacro scorre»; «Senza sole» ecc. in un intreccio sapiente di sonorità e di battute. Nonostante la curiosa traduzione di «Beware» con «Mistero», o il ricorso a «manna» per «honey-dew» che fanno supporre una lettura (e ritraduzione) della versione di Praz, la poesia di Luzi è lontanissima dalla versione concettosa e lessicalmente dannunziana dell'anglista. Ecco la chiusura nella versione di Luzi:

E chi l'udisse, lo vedrebbe là
E griderebbe! «Mistero! Mistero!»
Gli occhi infuocati ed i capelli al vento!
Un circolo tre volte replicate
Intorno a lui, chiudetegli le palpebre,
poiché manna ed ambrosia ha delibate,
il latte delibò del Paradiso
(Coleridge 1949, 89).

Un aspetto tuttavia che accomuna le tre versioni di Praz, Cervini, Luzi, a cui si può affiancare anche quella in endecasillabi sciolti di Riccardo Bacchelli del 1954 apparsa sulla rivista «L'approdo» (Coleridge 1954/1964)⁸ è il seguente: nessuna riporta la premessa in cui Coleridge

⁸ A queste traduzioni si potrebbe accostare anche il lavoro artistico di Luciano Bartolini (Coleridge 1979) che traduce le prime due parti del *Kubla Khan* (vv.

racconta la genesi dei versi, come se quella premessa fosse un paratesto trascurabile. Questa mancanza fa sì che i versi vengano visti come esemplari di un modo particolare di intendere la poesia, come espressione pura e alogica. È significativo che attorno agli anni della traduzione di Luzi, Eugenio Montale, recensendo un volume di Walter Binni sul decadentismo, citi Coleridge autore di *Kubla Khan* come lirico del “puro lampeggiamento intuitivo”, distinguendolo da una seconda linea che non annulla completamente gli aspetti razionali e strutturali del discorso. Secondo Montale si potrebbero individuare infatti all’interno del gusto moderno della poesia due intenzioni: una più interessata alla pura sonorità, l’altra invece che mantiene, pure nella ricerca di una forte musicalità del verso, una sua certa razionalità. Per Montale il “gusto” moderno:

include la poesia *pura* o alogica, ma abbraccia insieme qualcosa di più vasto, e comprende cioè anche la poesia che attraverso l’approfondimento dei valori musicali tenta di giustificare (sia pure riducendole al minimo) quelle parti grigie, quel tessuto connettivo, quel cemento strutturale-razionale che i poeti puri respingono, quando ci riescono [...]. Citerei fra i primi (fra i lirici del puro lampeggiamento intuitivo) il Coleridge di *Kubla Khan*, il Rimbaud delle *Illuminazioni* e l’Ungaretti di molte poesie; e porrei fra i secondi il Foscolo dei *Sepolcri*, il Hopkins delle liriche più pensate, il Valéry del *Cimitero marino* e l’Eliot dei *Quartetti* (Montale 1946/1997, 112).

I versi di *Kubla Khan* senza la premessa in prosa appaiono indubbiamente come esemplari della linea della “poesia pura o alogica” indicata da Montale. Marcello Pagnini tuttavia in uno studio puntualissimo apparso in piena stagione strutturalista (Pagnini 1988) e poi ripreso nella sua ottima curatela de *I poemi demoniaci* (Pagnini 1996), sottolinea come quella premessa sia invece parte integrante e imprescindibile. Per Pagnini «si hanno buone ragioni per ritenere che si stia navigando in un pelago di contraffazioni, e che la dichiarazione del 1816 non sia un elemento extratestuale ma faccia parte del testo» (ivi, XLVI). La premessa e la parte in versi

1-36), inserendole in una raffinata composizione artistica che esalta la visionarietà e il frammento, tralasciando tuttavia non solo la premessa in prosa, ma anche la parte finale in versi con il riferimento alla giovane abissina e alla figura del poeta.

sono complementari e fanno di questa ode proto-simbolista, se compresa nella sua interezza, una rappresentazione della concezione romantica della creazione poetica. Il testo, che non può essere che funzionalmente «il risultato di un automatismo inconscio» (ibid.), è una poesia sulla poesia, una «fantasia metaletteraria» (ivi, L), in cui l'autore descrive l'atto creativo come ispirazione, slancio, pulsione che proviene dal mondo ctonio, sotterraneo, inconscio e, come il fiume Alph che scaturisce dagli abissi, feconda il giardino di Xanadu per poi inabissarsi di nuovo nelle caverne di ghiaccio del sottosuolo.

Dalla lettura congiunta della premessa e del testo lirico risulta ancora più evidente come questo sia solo pretestuosamente un frammento: in realtà l'auspicio finale del poeta di cantare come fa la fanciulla abissina quel palazzo, i giardini, il fiume, il mondo sotterraneo da cui giungono lamenti e profezie, è una sorta di litote perché di fatto il poeta ci ha appena raccontato con maestria poetica eccezionale quella visione, e ci ha anche fornito alcune chiavi per entrare in quella stessa costruzione.

Da allora quasi tutte le versioni traducono *Kubla Khan: a vision* nella sua interezza, a marcare quasi un movimento ulteriore nella vicenda della storia delle poetiche in Italia che da un certo gusto del frammento lirico, chiuso in sé, intenzionalmente criptico e programmaticamente irrisolvibile, si sposta verso una più strutturata narrazione lirica, e sollecita una riconfigurazione dello stesso testo di partenza⁹.

Così la premessa come parte integrale della poesia compare nella versione di Giovanni Giudici (Coleridge 1987), che cerca di restituire la musicalità dei versi lavorando sulle rime piuttosto naturali, con scelte lessicali e sintattiche normalizzanti, ricorrendo alla lingua quotidiana, la «lingua del mio bel paese» (Giudici 1975, 107-108) come direbbe il poeta stesso, senza ingabbiare il testo in misure metriche rigide che avrebbero costretto il traduttore a fare ricorso ad arcaismi o sinonimi desueti. Riporto qui solo i primi versi come esempio della trama rimica (ABABBCDEDFD) di una versione che meriterebbe particolare attenzione:

⁹ Sul rapporto traduzione originale dal punto di vista teorico si veda Arduini 2021; per la traduzione letteraria come rapporto di poetiche si rimanda a Mattioli 2017.

Kubla Khan fece in Xanadù
Un duomo di delizie fabbricare:
Dove Alfeo, sacro fiume, verso un mare
Senza sole fluiva giù
Per caverne che l'uomo non può misurare.
Per cinque e cinque miglia di fertile suolo
Lo circondò con torri e mura;
C'erano bei giardini, ruscelli sinuosi,
Alberi da incenso in fioritura;
C'erano boschi antichi come le colline
E assolate macchie di verzura
(Coleridge 1987, 71).

La premessa come parte integrale della poesia compare poi in tutte le altre versioni che seguono: Franco Buffoni (Mondadori 1987), Ornella De Zordo (Mursia 1989), Tommaso Pisanti (Newton 1995), naturalmente Marcello Pagnini (Giunti 1996), Massimo Bacigalupo (Corriere della Sera 2012), tutti traduttori e studiosi di letteratura inglese. Non compare invece nella versione di Alessandro Ceni (Feltrinelli 1994), poeta e traduttore-traduttore, e nella recente versione di Edoardo Zuccato (Elliot 2018), poeta e anglista, che tuttavia la inserisce integralmente a nota.

Vale la pena, in chiusura, fermarsi brevemente sulla versione di Zuccato. Qui il poeta traduttore insiste in una breve nota sulla difficoltà di rendere in italiano, lingua ricca di termini polisillabici, «la velocità e il ritmo martellante dei monosillabi» (Zuccato 2007, 17) che caratterizzano le due celebri ballate di Coleridge. La ricerca di una economicità del lessico sembra presieda la scelta traduttiva di Zuccato, che esplicitamente dice di rifiutare sia il vincolo rigido delle rime, ma anche quello delle traduzioni alineari (il tradurre verso per verso), ricorrendo piuttosto a rime occasionali o ad assonanze, lavorando piuttosto sulla resa complessiva sintattica e musicale della strofa. Scrive Zuccato, compendiando in questo, credo, l'insegnamento di Henri Meschonnic e di Emilio Mattioli:

Non sono sempre andato a capo quando ci va Coleridge, perché in quel modo non sempre si arriva a una versione con un qualche grado di autonomia. Si ottiene invece una successione di versi ineguali che a volte si definiscono liberi solo per inerzia. La continua e arbitraria variazione metrica di ogni verso imposta dal rispecchiamento dell'originale non è un buon me-

todo per produrre una concatenazione che si possa definire davvero una strofa dotata di una sua compattezza di suono-senso (Zuccato 2018, 18).

Una traduzione del testo, non di segmenti del testo dunque, coerentemente con quello che diciamo, variandolo un poco, il mantra della traduzione: non si traduce parola per parola né verso per verso, ma testo con testo. E qui l'incipit del *Kubla Khan* nella versione di Zuccato mi sembra, per la scelta del lessico e quindi del timbro e della voce, una interessante interpretazione dello spartito coleridgiano. Spariscono le gabbie metriche, ma rimane quel ritmo suono-senso che scaturisce anche dalle rime, ma soprattutto dall'intreccio di quelle ricorrenze fonetiche che così marcatamente segnano il testo di partenza. Così l'incipit:

A Xanadu volle Kubla Khan
un maestoso panteon dei piaceri
dove il sacro fiume Alph
scorreva in grotte smisurate
fin dentro un mare scuro
(Coleridge 2018, 141).

Così la resa dei versi in cui Alph, il fiume sacro, erompe dal *deep romantic chasm*:

E dalla gola, con inquietante subbuglio,
come la terra stessa fitta e svelta ansimasse,
una fonte possente sboccava a singhiozzi:
tra i rapidi getti mezzo interrotti
sassi immani schizzavano, come la grandine,
o la pula sotto la verga del trebbiatore:
in questa ridda di rocce, allora e sempre,
sgorgava a tratti il fiume sacro
(Coleridge 2018, 141).

Dopo l'emersione il fiume scorre e rende fertile il giardino e sul fiume «The shadow of the dome of pleasure / Floated midway on the waves» (vv. 31-32). Il palazzo di Kubla Khan fluttua sulla corrente del fiume.

Quello che si vede è una rifrazione di una costruzione, di un pezzo di un luogo bellissimo costruito su caverne di ghiaccio, che è a sua

volta traduzione verbale di immagini, frutto di una fantasticazione onirica derivata da una pagina di un libro di viaggi di Purchas, che a sua volta è una traduzione di una pagina del *Milione*, che era una trascrizione di un racconto orale fatta da Marco Polo a un amico in carcere...

Le traduzioni che abbiamo visto sono forse come questa «Shadow of the dome of pleasure» ricreata sulla superficie di un fiume, che nel nostro caso è il fiume della lingua italiana. Come tutti i fiumi, e non c'è bisogno di ricordare Eraclito, anche il nostro fiume scorre, e nel suo corso si incontrano poetiche, convenzioni linguistiche, modalità interpretative diverse, che fanno sì che l'immagine riflessa sia sempre diversa, sempre in movimento, e, se possibile, sempre fecondante, come il fiume Alph.

Bibliografia

- Arduini, Stefano (2021) *Traduzioni in cerca di un originale. La Bibbia e i suoi traduttori*. Milano: Jaca Book.
- Cervini, Maria Luisa (1931) "Introduzione". In Samuel Taylor Coleridge *Poesie e prose*, a cura di Id., 5-15. Torino: UTET.
- Cervini, Maria Luisa (1961) "Introduzione". In Samuel Taylor Coleridge *Poesie e prose*, nuova edizione, a cura di Id., 5-14. Torino: UTET.
- Coleridge, Samuel Taylor (1816) *Christabel, Kubla Khan a vision, The pains of sleep*. London: John Murray.
- Coleridge, Samuel Taylor (1925) "Coblay Cane". In Mario Praz *Poeti inglesi dell'Ottocento*, 161-162. Firenze: Bemporad.
- Coleridge, Samuel Taylor (1931) *Poesie e prose*, a cura di Maria Luisa Cervini. Torino: UTET.
- Coleridge, Samuel Taylor (1949) *Poesie*, a cura di Mario Luzi. Milano: Cederna.
- Coleridge, Samuel Taylor (1954/1964) *Kubla Khan*, tr. it. di Riccardo Bacchelli [1954]. In Riccardo Bacchelli *Tutte le opere*, Vol. 24: *Traduzioni*, 1131-1132. Milano: Mondadori.
- Coleridge, Samuel Taylor (1969-2015) *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Princeton/London: Princeton U.P./Routledge.
- Coleridge, Samuel Taylor (1979) "Kubla Khan", tr. it. di Luciano Bartolini. «Tau/ma» 6, 1979: 1-16.
- Coleridge, Samuel Taylor (1987) *La rima del vecchio marinaio*, tr. it. di Giovanni Giudici, a cura di Massimo Bacigalupo. Milano: SE.
- Coleridge, Samuel Taylor (1989) *La Caduta di Robespierre*, a cura di Paolo Bosisio. Torino: Einaudi.

- Coleridge, Samuel Taylor (1996) *I poemi demoniaci. La Rima dell'Antico Marinaio, Christabel, Kubla Khan*, a cura di Marcello Pagnini. Firenze: Giunti.
- Coleridge, Samuel Taylor (2012) *Il vecchio marinaio*, a cura di Massimo Bacigalupo. Milano: Corriere della Sera.
- Coleridge, Samuel Taylor (2018) *Tutto il mondo di ombre (Poesie 1791-1834)*, a cura di Edoardo Zuccato. Roma: Elliot.
- Coleridge, Samuel Taylor (2020) *The Rime of the Ancient Mariner: in Seven Parts*, tradotta in italiano, dal latino e dall'inglese da Giorgio Ghiberti sul testo a fronte del 1834. Ravenna: Longo.
- Dabene, Carlo (1993) "Biagio Moretti tipografo ed editore nella Valenza del Risorgimento". «Valens d'na vota» 8, dic.: 132-136.
- Giudici, Giovanni (1975) *Poesie scelte (1957-1975)*, a cura di Fernando Bandini. Milano: Mondadori.
- Holmes, James (1995) "La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme". In *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, 239-256. Milano: Bompiani.
- Lefevere, André (2000) "Mother Courage's Cucumbers. Text, system and refraction in a theory of Literature". In *The Translation Studies Reader*, ed. by Lawrence Venuti, 233-249, London/New York: Routledge.
- Marco Polo (1975) *Il milione*, a cura di Valeria Bertolucci Pizzorusso. Milano: Adelphi. Versione digitale in *Letteratura italiana Einaudi*, www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volu-me_1/t24.pdf.
- Mattioli, Emilio (2017) *Il problema del tradurre (1965-2005)*, a cura di Antonio Lavieri. Modena: Mucchi.
- Meschonnic, Henri (1982) *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier.
- Mill, John Stuart (1859) *Dissertations and Discussions*. Vol. I. London: J. W. Parker.
- Mill, John Stuart (1988) "Bentham". In Id., *Saggi sulla letteratura*, a cura di Franco Nasi, 5-50. Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- Montale, Eugenio (1946/1997) "Esiste un decadentismo in Italia?" [1946]. In Id., *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, 112-113. Milano: Mondadori.
- Nasi, Franco (2007) "Coleridge's Aesthetic Philosophy and Critical Writings in Italy". In *The Reception of Coleridge in Europe*, ed. by Elinor Shaffer and Edoardo Zuccato, 213-241. New York/London: Continuum Press.
- Padellaro, Nazareno (1939/2015) "Traduzioni e riduzioni di libri per fanciulli" [1939]. In *L'artefice Aggiunto*, a cura di Angela Albanese e Franco Nasi, 111-116. Ravenna: Longo.
- Pagnini, Marcello (1988) *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario*. Bologna: Il mulino.
- Pagnini, Marcello (1996) "Introduzione". In Samuel Taylor Coleridge *I poemi demoniaci. La Rima dell'Antico Marinaio, Christabel, Kubla Khan*, a cura di Marcello Pagnini, V-LXIV. Firenze: Giunti.

- Poe, Edgar Allan (1902) *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, ed. by James A. Harrison, Vol. 9. New York: Thomas Y. Crowell & Co.
- Purchas, Samuel (1614) *Purchas his Pilgrimage, or Relations of the World and the Religions observed in all Ages and Places discovered from the Creation unto this Present*. London: William Stansby. archive.org/details/purchashispilgri00purc/page/n5/mode/2up (28.9.2023).
- Praz, Mario (1925) *Poeti inglesi dell'Ottocento*. Firenze: Bemporad.
- Quasimodo, Salvatore (1939/2015) "Sulla versione dei 'Lirici greci' [1939]". In *L'artefice Aggiunto*, a cura di Angela Albanese e Franco Nasi, 117-120. Ravenna: Longo.
- Romagnoli, Ettore (1911/2015) "Della miglior maniera di tradurre gli autori greci e farne penetrare lo spirito nelle menti moderne" [1911]. In *L'artefice Aggiunto*, a cura di Angela Albanese e Franco Nasi, 57-62. Ravenna: Longo.
- Shaffer, Elinor e Edoardo Zuccato (eds.) (2007) *The Reception of Coleridge in Europe*. New York/London: Continuum Press.
- Simmons, Nancy Craig (1988) "Coleridge's American Reputation 1800-1853". «*Journal of English and Germanic Philology*» 87, 3: 359-381.
- Whipple, Edwin Percy (1846/1851) "Coleridge as a Philosophical Critic" [1846]. In Id., *Essays and review*, Vol. 1, 405-420. Boston: Ticknor, Reed and Fields.
- Zuccato, Edoardo (2007) "The Translation of Coleridge's Poetry and his Influence on Twentieth-Century Italian Poetry". In *The Reception of Coleridge in Europe*, ed. by Elinor Shaffer and Edoardo Zuccato, 197-212. New York/London: Continuum Press.
- Zuccato, Edoardo (2018) "Coleridge, scolaro del profondo". In Samuel Taylor Coleridge *Tutto il mondo di ombre (Poesie 1791-1834)*, a cura di Id., 9-16. Roma: Elliot.

Andrea Palermitano

Luigi Rusca e i libri tradotti Il confronto con Elio Vittorini negli anni Trenta

Il saggio indaga lo scambio avvenuto negli anni Trenta tra Elio Vittorini e Luigi Rusca, ricostruendo le interazioni tra le richieste del traduttore e quelle dell'editore nel proporre al pubblico italiano autori moderni e contemporanei americani e inglesi. Rusca non era un traduttore, ma per quasi vent'anni influenzò profondamente le scelte operate nella costruzione del catalogo della Mondadori. Esponente della borghesia riformista milanese, Rusca dimostrò sempre un vivo interesse per le questioni culturali e contribuì attivamente all'affermazione della Mondadori come una delle principali case editrici italiane per la traduzione di libri stranieri, nonostante l'autarchia culturale perseguita dal regime fascista. La corrispondenza con Vittorini fa luce sulle pratiche editoriali che comprendono la selezione degli autori e dei testi da tradurre, la loro collocazione all'interno di specifiche collane e l'elaborazione di paratesti per orientare i lettori.

Parole chiave: *Luigi Rusca, Elio Vittorini, Arnoldo Mondadori Editore, Editoria, Storia della traduzione in Italia.*

The paper investigates the exchanges between Elio Vittorini and Luigi Rusca in the 1930s with the aim to reconstruct their negotiations as, respectively, translator and publisher selecting modern and contemporary American and British authors for the Italian public. Rusca was not a translator, but he deeply influenced the choices made in the creation of Mondadori's books catalog for almost twenty years. A member of the Milanese reformist bourgeoisie, Rusca consistently demonstrated a keen interest in cultural matters and actively contributed to establishing Mondadori as one of the leading Italian publishing houses for the translation and publication of foreign books, even amidst the cultural autarky pursued by the fascist regime. The correspondence with Vittorini sheds light on editorial practices encompassing the selection of authors and texts for translation, their placement within specific collections, and the inclusion of paratexts to guide readers.

Keywords: *Luigi Rusca, Elio Vittorini, Arnoldo Mondadori Editore, Publishing houses, History of translation in Italy.*

Andrea Palermitano (2023) "Luigi Rusca e i libri tradotti. Il confronto con Elio Vittorini negli anni Trenta", «ri.tra | rivista di traduzione», 1: 34-49.

© ri.tra & Andrea Palermitano (2023). Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.
DOI: <https://doi.org/10.13135/2975-0873/8318>

A partire dalla fine degli anni Venti Luigi Rusca si adoperò per fare della Mondadori una delle case editrici italiane più attive nella traduzione di libri stranieri. Pur dovendo confrontarsi con la politica culturale sempre più autarchica del regime fascista, divenne uno degli artefici di quello che Cesare Pavese definì «il decennio delle traduzioni» (Pavese 1951, 223). Nonostante la sua riconosciuta importanza nella storia dell'editoria italiana, le notizie biografiche su Rusca sono ancora relativamente scarse e frammentarie. Il presente intervento cerca di portare alcuni elementi di novità basandosi prevalentemente su alcuni articoli giovanili apparsi sul «Marzocco» e sulla corrispondenza conservata nell'archivio Mondadori. La prima parte è dedicata alle riflessioni generali di Rusca sull'editoria e le traduzioni, mentre la seconda indaga la sua stretta collaborazione con Elio Vittorini nella Mondadori negli anni fra il 1933 e il 1938.

1. Milano, l'editoria e le traduzioni

Nato a Milano il 6 luglio 1894, Rusca proveniva da una famiglia della borghesia ambrosiana, terzo figlio di Rodolfo, un ingegnere ben inserito negli ambienti culturali della città, liberale in politica ed esponente di diverse istituzioni dedicate all'assistenza culturale ai ceti popolari. Il padre aveva anche tradotto dal tedesco un saggio di Ernst Schultze sugli istituti di educazione popolare nati a fine Ottocento in Europa, che riteneva il più adatto «a presentare al pubblico italiano un prospetto succinto ma possibilmente completo di quanto si è fatto altrove ed insieme un'idea chiara del movimento nei suoi fini e nelle sue diverse manifestazioni» (Rusca 1900, V). Rusca ereditò quindi dal padre la sensibilità «umanista» per la diffusione della cultura presso tutti gli strati sociali e attraverso di lui assorbì i valori della Milano borghese e liberale dell'epoca: l'illuminismo e il positivismo lombardo, insieme all'etica del lavoro e della competenza.

* Il presente contributo rielabora e approfondisce un intervento tenuto alla HTN Conference 2022 *History and Translation: Multidisciplinary Perspectives*, Università di Tallinn, 25-28 maggio 2022.

Fin da giovanissimo, negli anni della Prima guerra mondiale quando si trovava al fronte come ufficiale di fanteria, Rusca si era interessato alla promozione della lettura di libri presso i soldati, arrivando ad allestire personalmente una bibliotechina mobile a disposizione del suo reggimento (Palermitano 2022). Conobbe così Adolfo Orvieto, responsabile governativo dell'Opera del libro ai soldati e direttore della rivista letteraria fiorentina «Il Marzocco», che dal 1917 in avanti ospitò la produzione pubblicistica di Rusca, riguardante per lo più la dura vita dei fanti nelle trincee e le questioni aperte dalla fine del conflitto¹. Si interessò quindi all'annessione all'Italia dell'Alto Adige, in prevalenza germanofono, e alle polemiche sull'italianizzazione della topografia locale, prendendo posizione contro una rinominazione scriteriata che, minacciando la storia e l'identità della popolazione locale, rischiava a suo parere di suscitare l'ostilità. Rusca proponeva invece di impiegare i libri e la letteratura per una strategia di avvicinamento degli altoatesini all'Italia, adottando una tattica che oggi potrebbe essere definita di *soft power*:

[d]obbiamo dunque farci conoscere [noi italiani], far conoscere le nostre belle qualità e reprimere i difetti, comportarsi bene dinanzi ad essi [...] dobbiamo portare i nostri migliori autori, in edizioni promiscue: un po' tradotti in tedesco (la famosa edizione Réclam ha molte ottime economiche traduzioni tedesche dei nostri classici) un po' nel testo italiano. Nelle lunghe sere d'inverno la nostra letteratura fornirà un dolcissimo modo di trascorrere il tempo a questi sobri, intelligenti ed istruiti valligiani, che non possiedono una letteratura propria e debbono fare capo a monumenti letterari di una nazione tanto lontana da loro quale la germanica (Rusca 1919, 1).

Le traduzioni tedesche, affiancate dal testo originale in italiano, erano per Rusca il primo ponte da costruire per condurre i «nuovi italiani» nella loro nuova patria. Ancora privo di concrete esperienze in ambito editoriale, dimostrava una precoce e spiccata sensibilità nel tenere in considerazione gli interessi del pubblico a cui ogni iniziativa si rivolge.

Negli anni del dopoguerra Rusca ebbe a esprimersi più diffusamente sulla questione delle traduzioni quando, nel gennaio 1920, pubblicò una sintetica analisi dello stato del mercato librario milanese:

¹ Sulla corrispondenza fra Rusca e Orvieto cfr. Merati 2014.

in essa evidenziò le carenze delle infrastrutture editoriali locali e nazionali, ancora perlopiù calibrate sulle esigenze di un pubblico ristretto, facoltoso e colto, e incapaci di rendere accessibili al grande pubblico le più importanti opere straniere in traduzioni accessibili e adeguate. Se «le traduzioni italiane dei filosofi moderni sono poche», anche i libri delle altre letterature riuscivano solo con grandi difficoltà a raggiungere le case dei milanesi: «la letteratura russa è chiesta avidamente quanto inutilmente, traduzioni italiane ve ne se son poche e quelle poche assai mal fatte o, ciò che è peggio, *esaurite*» (Rusca 1920, 2). Anche per chi è in grado di leggere in inglese, tedesco e, soprattutto, francese il reperimento di libri provenienti direttamente dall'estero era problematico, sia a causa delle scelte degli editori d'oltralpe («gli editori francesi han lasciato *esaurire* tutti quei libri che non erano certi di esitare [*sic*] rapidamente», *ibid.*), sia come conseguenza delle lungaggini tipiche del commercio internazionale («il cambio, il porto, le dogane e tutti gli altri accidenti previsti e imprevisi», *ibid.*). Giudicava significativa anche la carenza di opere appartenenti alla cosiddetta letteratura amena, «che costituivano il pane spirituale d'ogni lettore prima della guerra», ma si soffermava soprattutto sulla mancanza sistematica di traduzioni adeguate:

[i]l pubblico si stizzisce, i librai sbuffano, ma le cose non mutano, affatto: l'unica conclusione certa è che la coltura ne soffre. La quale coltura se vuol rimpolparsi un poco e divenir degna di far buona figura all'estero, ha bisogno di nutrirsi non poco di libri stranieri, tedeschi compresi, i quali giovano, se usati con criterio, al miglioramento intrinseco del nostro prodotto librario, più di qualsiasi istituto o ente sorto in Italia e che si prefigga lo scopo di elevare *berlitzianamente* il livello della nostra coltura (*ibid.*).

Era la prima volta che Rusca problematizzava pubblicamente e in modo organico i limiti dell'editoria italiana, andando al di là delle questioni inerenti alla cultura popolare per riflettere più ampiamente sulla condizione della cultura nazionale. Arrivò così a delineare due direttici di interesse distinte ma complementari – le traduzioni e la creazione di collane ad alta accessibilità – che avrebbero caratterizzato il suo futuro lavoro editoriale.

Dal 1920 al 1927 Rusca coordinò la redazione delle riviste del Touring Club Italiano, occupandosi anche del pubblico italiano in America latina, fino a quando dovette abbandonare l'impiego a causa

della sua mancata adesione al regime (Lonati 2011). Nel 1928 entrò quindi alla Mondadori, dove affiancò il fondatore nel ruolo di condirettore con l'incarico specifico di avviare una profonda ristrutturazione della casa editrice, riducendo i costi e accrescendo la produttività. Il suo ingresso coincise però anche con un radicale rinnovamento dell'offerta editoriale, che fra il 1929 e il 1933 fu riorganizzata in nuove collane alimentate prevalentemente da traduzioni, tra cui I LIBRI GIALLI, I ROMANZI DELLA PALMA, la BIBLIOTECA ROMANTICA e MEDUSA².

Si trattava di un cambiamento decisivo per la Mondadori, che dalla sua nascita nel 1912 fino al 1928 aveva pubblicato appena 36 opere tradotte, e nel solo 1930 arrivava a darne alle stampe altrettante. La casa editrice milanese divenne così un caso paradigmatico di un processo che riguardò l'intero sistema editoriale italiano: l'incremento delle traduzioni permise infatti l'introduzione massiva in Italia di generi narrativi di largo consumo già collaudati con fortuna negli altri paesi dell'occidente industrializzato, con il romanzo straniero di ambientazione contemporanea in grado di legare queste nuove tipologie alla letteratura popolare ottocentesca e primonovecentesca (Forgacs 1992, 39-40 e Pischedda 2001). Questo processo va inoltre inserito nel più ampio quadro nazionale, che proprio grazie alle traduzioni di romanzi vide l'Italia affermarsi nel corso degli anni Trenta come il «principale consumatore di traduzioni al mondo» (Rundle 2019, 47).

A spingersi in avanscoperta fin dalla metà degli anni Venti verso i territori del romanzo straniero contemporaneo furono principalmente piccole e medie case editrici determinate a far conoscere in Italia quanto si andava pubblicando oltreoconfine (Vittoria 1997 e 2019, Sisto 2019). Il conseguente interesse dei grandi editori italiani verso i titoli stranieri, e il successo di pubblico riscontrato, attrassero l'attenzione ostile della stampa fascista, che richiese giustificazioni per la supposta «esterofilia» tanto degli editori quanto del pubblico. Molti editori, ma anche alcuni esponenti del regime, da un lato insistettero sui benefici che la circolazione di opere d'ingegno poteva avere sulla produzione letteraria nazionale, dall'altro evidenziarono come la traduzione fosse di fatto al servizio dell'italianità, poiché permetteva ai let-

² Sull'attività editoriale di Rusca cfr. Decleva 1993, Cadioli 2017b, Bragato 2021.

tori di leggere in italiano e abbandonare l'abitudine di accostarsi ai libri nella lingua originale o in quelle veicolari, prima tra tutte il francese (cfr. Mondadori 1934).

Rusca, che con diversi livelli di competenza parlava francese, tedesco e inglese, si assunse il compito di vagliare non solo le schede di lettura dei libri proposti, ma anche i manoscritti delle traduzioni: solo il giudizio di Arnoldo aveva un peso maggiore del suo sulla decisione finale di pubblicare o meno. Fu Rusca a suggerire ad Arnoldo nel 1933 di pubblicare l'*Ulysses* di Joyce, ma senza esito, perché questi rifiutò le condizioni contrattuali proposte dalla Mondadori e perché risultò impossibile trovare un traduttore disposto a dedicarsi a un'opera tanto complessa (Sullam 2013). Esprimendo un giudizio in merito alla prima traduzione mondadoriana presa in esame, *La vita privata di Elena di Troia* di John Erskine tradotta da Lauro De Bosis, Rusca non risparmiava critiche severe, dalle quali si può desumere l'importanza che attribuiva alla qualità delle traduzioni:

[c]redo che una traduzione peggiore non si potesse immaginare. Ho veramente arrossito pensando che io appartengo allo stato maggiore di una Casa Editrice che ha pubblicato un libro simile. Gli strafalcioni di sintassi sono infiniti; la traduzione è sciatta, pesante, irritante, tale da far sì che per leggere il volume occorra una buona volontà che ritengo ben pochi italiani abbiano. È un vero peccato: l'opera non era certamente straordinaria, ma attraverso una traduzione briosa ed una edizione attraente [...] avrebbe avuto indubbiamente successo. Invece si è fatta una sopraccoperta a colori, una rilegatura elegante, una bella stampa, ecc. per presentare un'opera che è, dal punto di vista editoriale, una vera infamia. Devo ritenere che nessuno abbia letto né il manoscritto né le bozze di questo volume, e poiché il fatto ha dei precedenti mi permetto di far presente il desiderio di vedere in manoscritto tutti i volumi che vengono passati in tipografia e di rivedere tutti quelli che attualmente sono in impaginazione presso la stessa tipografia³.

Tra le decine di traduttori che all'epoca lavoravano per la Mondadori, fra cui Lavinia Mazzucchetti, Ervino Pocar, Alessandra Scalero e Cesare Pavese, c'era anche Vittorini. Fu proprio nel confronto con quest'ultimo che si consolidò una pratica di lavoro editoriale attenta

³ Promemoria di Rusca, 21 giugno 1928; Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Arnoldo Mondadori editore, sezione Arnoldo Mondadori (da qui in avanti FAAM, ArchAme, Ar), fasc. Rusca, Luigi.

alla scelta degli autori e dei testi da tradurre, alla loro collocazione nelle collane e all'elaborazione di paratesti per orientare i lettori.

2. La collaborazione con Vittorini

Spinto dalla passione per la letteratura americana, Vittorini aveva studiato l'inglese da autodidatta e nel febbraio 1933 si era proposto alla Mondadori come traduttore: «[c]onosco inglese, francese e un po' anche di tedesco»⁴. Nella stessa lettera di candidatura aveva manifestato la sua competenza letteraria, offrendosi di tradurre *Il castello* di Kafka («sono in collaborazione con una Signorina bavarese di mia conoscenza»), *Bubu di Montparnasse* di Charles-Louis Philippe («assai bello e poco noto») e *The High Wind in Jamaica* di Richard Hughes, anche se, ammetteva, si sarebbe accontentato persino di tradurre romanzi polizieschi: «[p]er bisogno di lavorare ben volentieri mi sono rassegnato a tradurre libri gialli e mi ero rivolto a [Lorenzo] Montano che invece mi scrive che ci sarebbe di meglio, in fatto di traduzioni, per me anche nel senso remunerativo»⁵.

Per sua fortuna gli fu invece affidato *St. Mawr* di David Herbert Lawrence, che col titolo *Il purosangue* sarebbe apparso nella MEDUSA a segnare il debutto di un romanzo lawrenciano nel catalogo della casa editrice. Vittorini si rivelò un traduttore intellettualmente vivace, che proponeva con fervore gli autori e i titoli ritenuti più interessanti e, senza troppo preoccuparsi della fedeltà all'originale, interveniva così radicalmente sul testo da arrivare a riscriverlo per farlo aderire alla sua idea di letteratura⁶. Nel caso di Lawrence, Vittorini temeva che «l'aggettivazione eccessiva» adottata dallo scrittore, una volta portata in italiano, l'avrebbe fatto apparire «più vecchio scrittore di quanto non sia»⁷ e avvicinato allo stile considerato ormai obsoleto di Gabriele D'Annunzio. Enrico Piceni, capo ufficio stampa della Mondadori e

⁴ Lettera di Elio Vittorini a Enrico Piceni, 3 febbraio 1933; FAAM, ArchAme, Ar, fasc. Vittorini, Elio.

⁵ *Ibid.*

⁶ Su Vittorini traduttore v. Minetti 1979, Schiavo 1979, Rodondi 1983, Bozola 1991a, Ferretti 1992, Panicali 1994, Esposito 2009, Guslandi 2013, Vittorini 2016, Cadioli 2017a.

⁷ Lettera di Elio Vittorini a Enrico Piceni, 6 maggio 1933; FAAM, ArchAme, Ar, fasc. Vittorini, Elio.

traduttore a sua volta, dovette rispondergli ribadendo il carattere della collana, che si proponeva di conservare il più possibile lo stile originale degli autori:

non essendo la MEDUSA un semplice gruppo di volumi di lettura amena bensì una raccolta documentaria, abbiamo deciso di pubblicare soltanto traduzioni fedelissime ed integrali. Desideriamo cioè che i lettori si facciano un'esatta idea delle caratteristiche dei singoli autori, con tutti i loro pregi e i loro difetti⁸.

Rusca prese presto il posto di Piceni come corrispondente principale di Vittorini nella casa editrice e fu con lui che lo scrittore-traduttore si incontrò a Milano nell'ottobre 1933, un momento che segnò l'ingresso ufficiale di Vittorini tra i collaboratori più stretti della casa editrice: «Rusca mi aspettava proprio con scopi precisi e ho fatto benissimo a venire. Non si tratta di un impiego, si tratta di meglio. Si tratta che mi d'anno un compenso fisso mensile [...] e che io sono il loro intenditore e traduttore-capo per le cose inglesi»⁹.

La corrispondenza con Rusca iniziò mentre Vittorini stava traducendo *The Man Who Died*, l'ultimo romanzo di Lawrence, che riadattava in maniera poco ortodossa la storia della resurrezione di Gesù Cristo. Si trattava quindi di maneggiare una questione delicata dal punto di vista religioso e politico, alla quale Rusca, che considerava il libro capace di suscitare un certo interesse, cercò di trovare una soluzione. Propose infatti a Vittorini di stendere una nota introduttiva «che giustifichi la tremenda arditezza della concezione situandolo nel complesso della concezione lawrenciana» e di suggerire un'interpretazione dell'opera che distinguesse nettamente tra Gesù e il protagonista del romanzo, da considerare semplicemente «un uomo come un al-

⁸ Lettera di Enrico Piceni a Elio Vittorini, 10 maggio 1933; FAAM, ArchAme, Ar, fasc. Vittorini, Elio.

⁹ Lettera di Elio Vittorini a Rosa Quasimodo, 31 ottobre [1931]. In Vittorini 1985, 26. Anche se nelle carte mondadoriane non emerge, Vittorini condivise a lungo il suo lavoro di traduzione con Lucia Rodocanachi, che non ricevette per esso alcuna forma di riconoscimento pubblico. La Rodocanachi traduceva peraltro abitualmente per diversi altri scrittori italiani, come Carlo Emilio Gadda ed Eugenio Montale, che la definì «négresse inconnue». Su di lei cfr. Gadda 1983, Marcenaro 1991, Bozzola 1991b, Contorbis 2006, Marcenaro 2015, Vittorini 2016.

tro»¹⁰. In effetti la nota scritta da Vittorini rispecchiava fedelmente le indicazioni date, non mancando di sottolineare «come non sarebbe difficile dimostrare che la concezione etica del Lawrence non è in definitiva contraria a quella cristiana, che ne è soltanto a parte»¹¹. Ma alla fine la casa editrice scelse di non correre rischi e *L'uomo che era morto* venne pubblicato solo nel 1952, un destino simile a quello dell'*Amante di Lady Chatterley*, che dovette attendere per anni una traduzione italiana.

Avendo colto la capacità di Vittorini di coniugare le esigenze editoriali con una fine sensibilità letteraria, Rusca si affidò spesso al suo parere nel progettare libri. È il caso dei racconti di Lawrence, pubblicati nel 1935 col titolo *La vergine e lo zingaro*, per cui Vittorini curò la scelta dei testi dopo che Rusca gli illustrò sinteticamente, ma con rigore, i parametri da seguire: «[o]ccorre fare una scelta abbondante e al tempo stesso criticamente oculata dei migliori racconti di Lawrence togliendoli dai vari volumi, in modo da presentare proprio il fior fiore della novellistica lawrenciana. [...] La cosa migliore sarebbe che Ella ripensasse a questa scelta e mi mandasse un elenco più particolareggiato»¹². Fu inoltre Vittorini a proporre di pubblicare, invece di un romanzo, alcuni scritti di viaggio di Lawrence da ospitare nei QUADERNI DELLA MEDUSA, un'iniziativa su cui Rusca si disse d'accordo, «sebbene sarebbe più interessante una scelta di lettere»¹³, e che si concretizzò con l'uscita nel 1938 del volume *Pagine di viaggio*.

Rusca si rivolse a Vittorini anche per i racconti di Edgar Allan Poe, destinati alla BIBLIOTECA ROMANTICA diretta da Giuseppe Antonio Borgese e dedicata a quelle che venivano considerate le opere più importanti della narrativa occidentale dal Cinquecento all'Ottocento. Rusca propose di dividere la silloge in due volumi di mole simile, ma con una propria identità, chiedendo a Vittorini di curare la distribu-

¹⁰ Lettera di Luigi Rusca a Elio Vittorini, 6 settembre 1933; FAAM, ArchAme, Ar, fasc. Vittorini, Elio.

¹¹ Nota allegata alla lettera di Elio Vittorini a Luigi Rusca, 13 settembre 1933; FAAM, ArchAme, Ar, fasc. Vittorini, Elio.

¹² Lettera di Luigi Rusca a Elio Vittorini, 23 ottobre 1934; FAAM, ArchAme, Ar, fasc. Vittorini, Elio.

¹³ Lettera di Luigi Rusca a Elio Vittorini, 9 luglio 1936; FAAM, ArchAme, Ar, fasc. Vittorini, Elio. Cfr. anche la lettera di Elio Vittorini a Luigi Rusca, 4 luglio 1936; in *ibid.*

zione dei racconti e la scelta dei titoli: per il primo volume furono proposti i «racconti a fondo serio», tra cui *Gordon Pym*, e per il secondo quelli «a fondo grottesco o umoristico»¹⁴. Nella seconda metà degli anni Trenta fu poi William Somerset Maugham ad assorbire gran parte del lavoro di traduttore di Vittorini. Questi nel frattempo si era dedicato anche a diversi autori americani: William Faulkner, Kenneth Roberts, William Saroyan, John Steinbeck e John Fante, alcuni dei quali nel 1942 furono inclusi in *Americana*, l'antologia da lui curata per Bompiani e dedicata alla letteratura statunitense contemporanea¹⁵.

Non sempre i suggerimenti di Vittorini furono o poterono essere accolti. La sua idea di una nuova «collezione di [...] saggi, cioè, critico-biografici, [...] sugli autori di MEDUSA, saggi che fossero dei punti di riferimento culturale per tutto quello che MEDUSA va pubblicando»¹⁶, fu per esempio giudicata da Rusca «troppo complessa per essere attuata al momento»¹⁷. Nel caso del *Velo dipinto* di Maugham, Vittorini espresse invece qualche perplessità per la pubblicazione di un romanzo che considerava «un po' sfruttato dalla manipolazione italiana, con la Garbo sulla copertina»¹⁸, riferendosi a un'edizione del 1935 la cui veste occhieggiava alla trasposizione cinematografica della Metro-Goldwyn-Mayer con protagonista Greta Garbo. Si trattava in realtà del soggetto del film e non del romanzo di Maugham, edito oltretutto nella COLLANA DEL CIGNO della casa editrice Niccoli – molto simile ai ROMANZI DELLA PALMA mondadoriani – che la direzione editoriale non considerava una minaccia commerciale per l'edizione in lavorazione: «pensiamo infatti che il libretto precedentemente uscito si rivolgeva a pubblico ben diverso da quello della MEDUSA e

¹⁴ Lettera di Luigi Rusca a Elio Vittorini, 8 aprile 1935; FAAM, ArchAme, Ar, fasc. Vittorini, Elio. I due tomi, in cui apparvero anche le traduzioni di Delfino Cinelli, uscirono nel 1937 con i titoli *Gordon Pym e altre storie e Racconti e arabeschi*.

¹⁵ Su *Americana* cfr. Manacorda 1973, Bonsaver 2003, Esposito 2009, Pavese 2018.

¹⁶ Lettera di Elio Vittorini a Luigi Rusca, 9 ottobre 1937; FAAM, ArchAme, Ar, fasc. Vittorini, Elio.

¹⁷ Lettera di Luigi Rusca a Elio Vittorini, 20 ottobre 1937; FAAM, ArchAme, Ar, fasc. Vittorini, Elio.

¹⁸ Lettera di Elio Vittorini a Luigi Rusca, 24 settembre 1936; FAAM, ArchAme, Ar, fasc. Vittorini, Elio.

non potrebbe quindi danneggiare una traduzione integrale del romanzo»¹⁹. Entusiasta di *Passage to India* di E.M. Forster, per cui si dichiarò «arrabbiato con me stesso di non averlo letto prima»²⁰, Vittorini lo propose calorosamente a Rusca offrendosi di tradurlo. La casa editrice gli chiese quindi, «giacché l'ha letto», un suo parere di lettura, informandolo che l'opera era stata da tempo presa in considerazione dalla Mondadori per una traduzione, resa impossibile però dalla mancata comunicazione con gli interlocutori oltreconfine: «malgrado le nostre insistenze non siamo mai riusciti ad ottenere una risposta. Provveremo a fare un ultimo tentativo»²¹.

Nel frattempo il regime fascista organizzava sempre più efficientemente i suoi meccanismi di controllo sull'editoria, dall'introduzione della censura preventiva nel 1934 fino alla nascita della Commissione per la bonifica libraria nel 1938²². La pressione politica era ben percepita dagli editori, Mondadori compreso, che impiegarono strategie ora di negoziazione con le autorità politiche ora di autocensura, cancellando o riscrivendo, dove possibile, i passaggi controversi che avrebbero potuto compromettere una pubblicazione. La Mondadori cercò inoltre di assecondare l'interesse del regime a diffondere i libri italiani nel mondo, con i vantaggi commerciali, e di immagine, che questo poteva portare: nel 1938 furono pubblicati cataloghi di libri tradotti in inglese, francese e tedesco da far circolare all'estero, e si fecero tentativi di chiudere accordi con varie case editrici straniere per l'uscita di opere letterarie italiane in traduzione. Rusca stesso si impegnò in tal senso, contribuendo alla nascita nel 1939 della libreria Melisa di Lugano, di cui diresse le attività per la diffusione di libri e periodici italiani nel Canton Ticino (Codioli 1992, Soldini 2006).

¹⁹ Lettera della Segreteria AME a Elio Vittorini, 28 settembre 1936; FAAM, ArchAme, Ar, fasc. Vittorini, Elio.

²⁰ Lettera di Elio Vittorini a Luigi Rusca, 1° maggio 1938; FAAM, ArchAme, Ar, fasc. Vittorini, Elio.

²¹ Lettera della Segreteria AME a Elio Vittorini, 6 maggio 1938; FAAM, ArchAme, Ar, fasc. Vittorini, Elio. Il libro di Foster uscì per la prima volta in Italia nel 1945 presso le Edizioni Perrella di Roma nella traduzione di Augusto Guidi.

²² Sulla censura libraria durante il fascismo cfr. Cesari 1978, Albonetti 1994, Fabre 1998, Rundle 1999, Rundle 2000, Rundle 2004, Bonsaver 2005, Bonsaver 2007, Bonsaver 2013, Fabre 2018, Rundle 2019, Ferrando 2019.

I vincoli imposti dalla censura condizionavano sempre più il lavoro di valutazione, traduzione e adattamento dei testi. Nel caso di *Aaron's Rod* di Lawrence, Vittorini scrisse a Rusca che era impossibile sfrondare l'opera per non incorrere nella censura senza mutilarla irrimediabilmente²³. Tali difficoltà impedirono non solo di pubblicare questo romanzo, ma anche tutti gli altri lavori di Lawrence successivi a *Pagine di viaggio* (1938). Nello stesso 1938 Vittorini trasmise il parere favorevole per *To Have and Have Not* di Hemingway, un giudizio condiviso da Rusca, che però evidenziava i rischi di una eventuale pubblicazione: «dubitiamo tuttavia che l'accoglienza che si potrebbe riservare in Italia, al momento attuale, ad uno scrittore del genere dell'Hemingway, possa essere del tutto favorevole, e per questa ragione rinunciamo a tradurlo in italiano»²⁴. I toni adottati da Rusca furono quasi eufemistici e tenevano sicuramente conto dell'avversione che Mussolini e il regime nutrivano per Hemingway, le cui posizioni aspramente critiche nei confronti del fascismo erano largamente note dentro e fuori l'Italia (Mariani 2019). Un passo di Hemingway presente in *Americana* riuscì tuttavia a passare indenne la censura, che grazie agli sforzi di Bompiani si limitò a chiedere di sostituire l'introduzione e le note di Vittorini con quelle di Emilio Cecchi, senza alterare i testi antologizzati (Pischedda 2015, 213-240).

Della collaborazione fra Vittorini e Rusca, il cui ruolo in casa editrice stava diventando sempre più marginale, dopo il '38 rimangono poche tracce documentarie. Si era trattato però di un caso assai interessante di dialettica editoriale: da una parte le istanze di Rusca, portavoce di una grande casa editrice generalista che aveva saputo intercettare l'interesse del pubblico italiano per i romanzi stranieri e che cercava di evitare conflitti con il regime; dall'altra un traduttore esuberante e «letterariamente militante» come Vittorini, che anche attraverso l'esperienza mondadoriana si avviava a diventare uno dei «letterati editori» più incisivi del Novecento italiano. I loro diversi punti di vista si erano incrociati per declinarsi su vari versanti, sempre con

²³ Cfr. la scheda di lettura firmata Elio Vittorini, 22 settembre [1936], FAAM, ArchAme, Segreteria editoriale estero, Serie Giudizi negativi anni 1932-1947, cartella 8, fasc. 684

²⁴ Lettera di Luigi Rusca a Elio Vittorini, 1° febbraio 1938; FAAM, ArchAme, Ar, fasc. Vittorini, Elio

l'obiettivo comune di creare un punto di equilibrio tra esigenze commerciali, consapevolezza letteraria e tensioni con la censura fascista.

L'entrata dell'Italia nella Seconda guerra mondiale segnò un punto di non ritorno anche per l'editoria italiana: le restrizioni censorie portarono rapidamente al crollo delle traduzioni, che nel caso della Mondadori avevano raggiunto in alcuni anni quasi la metà dei libri pubblicati. L'ultima traduzione di Vittorini edita dalla Mondadori prima del 1945, *Canaglia in armi* di Kenneth Roberts, uscì nel 1941, mentre l'espandersi del conflitto e le sue conseguenze portarono Rusca a entrare in clandestinità dopo l'armistizio di Cassibile e poi a dirigere la Mondadori «libera» a Roma. Nel Nord la casa editrice fu posta sotto l'amministrazione controllata delle forze nazi-fasciste, mentre Vittorini prese parte alla Resistenza. Terminato il conflitto e cominciata la ricostruzione, non solo materiale ma anche culturale, del dopoguerra le strade dei due si separarono, anche se entrambi rimasero attivi nel panorama editoriale nazionale, a cui contribuirono con iniziative di grande rilievo: Rusca lasciò la Mondadori per approdare alla Rizzoli, dove ideò insieme a Paolo Lecaldano la BIBLIOTECA UNIVERSALE RIZZOLI, e Vittorini si avvicinò invece all'Einaudi, per cui diresse «Il Politecnico» e ideò la serie I GETTONI.

Bibliografia

- Albonetti, Pietro (1994) "Trafile di romanzi". In *Non c'è tutto nei romanzi*, a cura di Pietro Albonetti, 5-118. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- Bonsaver, Guido (2003) "Fascist Censorship on Literature and the Case of Elio Vittorini". «Modern Italy» 8, 2: 165-186.
- Bonsaver, Guido (2005) *Culture. Censorship and the state in twentieth-century Italy*. London: Legenda.
- Bonsaver, Guido (2007) *Censorship and literature in fascist Italy*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bonsaver, Guido (2013) *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*. Roma/Bari: Laterza.
- Bozzola, Sergio (1991a) "Note su Pavese e Vittorini traduttori di Steinbeck". «Studi Novecenteschi» 18, 41: 63-101.
- Bozzola, Sergio (1991b) "Steinbeck, Rodocanachi, Montale. Tra traduzione e revisione". «Studi Novecenteschi» 18, 42: 317-355.

- Bragato, Stefano (2021) “Un imprenditore della cultura. Luigi Rusca e le letterature straniere”. «Tradurre» 21. <https://rivistatradurre.it/un-imprenditore-della-cultura/> (28.9.2023).
- Cadioli, Alberto (2017a) “Elio Vittorini: pubblicare libri per una nuova letteratura”. In Alberto Cadioli *Letterati editori, Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, 167-169. Milano: Il Saggiatore.
- Cadioli, Alberto (2017b) “Il lettore come obiettivo. Luigi Rusca letterato imprenditore”. In Alberto Cadioli, *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, 135-163. Milano: Il Saggiatore.
- Cesari, Maurizio (1978) *La censura nel periodo fascista*. Napoli: Liguori Editore.
- Codioli, Pierre (1992) *Tra fascio e balestra. Un'acerba contesa culturale (1941-1945)*, presentazione di Arturo Colombo. Locarno: Dadò.
- Contorbia, Franco (a cura di) (2006) *Lucia Rodocanachi. Le carte, la vita*. Firenze: Società editrice fiorentina.
- Decleva, Enrico (1993) *Arnoldo Mondadori*. Torino: UTET.
- Esposito, Edoardo (2009) *Maestri cercando. Il giovane Vittorini e le letterature straniere*. Milano: CUEM.
- Esposito, Edoardo (2016) “Elio Vittorini e Lucia Rodocanachi”. In *Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze LXXVIII*: 263-272.
- Esposito, Edoardo (2009) “Per la storia di ‘Americana’”. In *Il demone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, a cura di Edoardo Esposito, 31-44. Milano, Il Saggiatore.
- Fabre, Giorgio (1998) *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*. Torino: Zamorani.
- Fabre, Giorgio (2018) *Il censore e l'editore. Mussolini, i libri, Mondadori*. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- Ferrando, Anna (2019) *Cacciatori di libri. Gli agenti letterari durante il fascismo*. Milano: Franco Angeli.
- Ferretti, Gian Carlo (1992) *L'editore Vittorini*. Torino: Einaudi.
- Forgacs, David (1992) *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*. Bologna: il Mulino.
- Gadda, Carlo Emilio (1983) *Lettere a una gentile signora*, a cura di Giuseppe Marcenaro. Milano: Adelphi.
- Guslandi, Silvia (2013) “Vittorini traduttore di *The Pastors of Heaven* di Steinbeck. Esempi di impoverimento espressivo”. «Letteratura e letterature» 7: 87-104.
- Lonati, Sara Stefania (2011) “Luigi Rusca e il Touring. Arrivi, partenze e ritorni tra le vie d'Italia e le vie del mondo”. In *Autori, lettori, mercato nella modernità letteraria*, a cura di Ilaria Crotti, Enza del Tedesco, Ricciarda Ricorda e Alberto Zava, vol. I, 527-537. Pisa: ETS.
- Manacorda, Giuliano (1973) “Storia minore ma non troppo. Come fu pubblicata *Americana*”. «Rapporti» 12: 21-26.

- Marcenaro, Giuseppe (1991) *Una amica di Montale. Vita di Lucia Rodocanachi*. Milano: Camunia.
- Marcenaro, Giuseppe (2015) *La cuoca dei poeti. Lucia Rodocanachi*. Genova: Tormena.
- Mariani, Giorgio (2019) "Hemingway, Moravia e il fascismo. La 'fortuna' dello scrittore americano in Italia tra gli anni '20 e gli anni '60". «Novecento Transnazionale. Letterature, Arti e Culture» 3, 1: 9-24.
- Merati, Alessia (2014) "Libri e letteratura nella corrispondenza Rusca-Orvieto". In *L'officina dei libri 2013*, a cura di Edoardo Barbieri, Ludovica Braida e Alberto Cadioli. 39-52. Milano: Unicopli.
- Minetti, Francesco F. (1979) *Qualche appunto su Vittorini traduttore*. Torino: Tirrenia Stampatori.
- Mondadori, Arnoldo (1934) "Nota dell'Editore". «Almanacco della Medusa» I: 9-11.
- Palermitano, Andrea (2022) "Luigi Rusca e la «propaganda intellettuale» al fronte della Grande guerra". «Nuovi annali della Scuola speciale per archivisti e bibliotecari» XXVI: 281-299.
- Panicali, Anna (1994) *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*. Milano: Mursia.
- Pavese, Cesare (1951) *Saggi letterari*. Torino: Einaudi.
- Pavese, Claudio (2018) *L'avventura di Americana. Elio Vittorini e la storia travagliata di una mitica antologia*. Milano: Unicopli.
- Pischedda, Bruno (2001) "Editoria a Milano: 1920-1945. Dalla crisi postbellica alla 'bonifica culturale'". In *La città dell'editoria. Dal libro tipografico all'opera digitale (1880-2020)*, a cura di Giorgio Montecchi, 69-79. Milano: Skira.
- Pischedda, Bruno (2015) *L'idioma molesto. Cecchi e la letteratura novecentesca a sfondo razziale*. Torino: Aragno, 2015.
- Rodondi, Raffaella (1983) "Vittorini e Lawrence". In *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, 553-574. Napoli: Bibliopolis.
- Rundle, Christopher (1999) "Publishing translation in Mussolini's Italy. A Case Study of Arnoldo Mondadori". «Textus. Rivista dell'Associazione italiana di Anglistica» XII, 2: 427-442.
- Rundle, Christopher (2000) "The Censorship of Translation in Fascist Italy". «The Translator. Studies in Intercultural Communication» VI, 1: 67-86.
- Rundle, Christopher (2004) "Resisting Foreign Penetration. The Antitraslation Campaign in the Wake of the Ethiopian War". In *Reconstructing Societies in the Aftermath of the War. Memory, Identity and Reconciliation*, a cura di Flavia Brizio-Skov, 292-307. Boca Raton: Bordighera Press.
- Rundle, Christopher (2019) *Il vizio dell'esterofilia*. Roma: Carocci.
- Rusca, Luigi (1919) "L'Italia nell'Alto Adige". «Il Marzocco» XXIV, 34: 1-2.
- Rusca, Luigi (1920) "La libreria e il pubblico". «Il Marzocco» XXV, 2: 1-2.

- Rusca, Rodolfo (1900) “Avvertenza del traduttore”. In Ernst Schultze *Corsi e scuole popolari di coltura*, V-VI. Milano: Tipografia e litografia degli ingegneri.
- Schiavo, P. (1979) “In margine a Vittorini traduttore. Il rapporto con Saroyan”. In *Primo quaderno veronese di filologia, lingua e letteratura italiana*, 121-139. Verona: Il segno.
- Schiavo, P. (1983) “Tre sondaggi su Vittorini traduttore”. In *Secondo quaderno veronese di filologia, lingua e letteratura italiana*, 55-79. Verona: Il segno.
- Sisto, Michele (2019) “I ‘tedeschi’ di Bompiani. Sul posizionamento delle colonne di narrativa straniera nel campo editoriale intorno al 1930”. In *Stranieri all’ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*, a cura di Anna Ferrando, 212-244. Milano: FrancoAngeli.
- Soldini, Fabio (2006) “Arnoldo Mondadori e il Ticino. Scheda per una storia dell’editoria novecentesca nella Svizzera italiana”. «Fogli» 27: 1-11.
- Sullam, Sara (2013) “Le peripezie di Ulisse nell’Italia del secondo dopoguerra”. «Letteratura e letterature» 7: 69-86.
- Vittoria, Albertina (1997) “‘Mettersi al corrente con i tempi’. Letteratura straniera e editoria minore”. In *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, a cura di Ada Gigli Marchetti e Luisa Finocchi, 197-218. Milano: Angeli.
- Vittoria, Albertina (2019) “Editoria e traduzioni nella Milano degli anni Venti e Trenta”. In *Stranieri all’ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*, a cura di Anna Ferrando, 13-28. Milano: Angeli.
- Vittorini, Elio (1985) *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di Carlo Minoia. Torino: Einaudi.
- Vittorini, Elio (2016) *Si diverte tanto a tradurre? Lettere a Lucia Rodocanachi, 1933-1943*, a cura di Anna Chiara Cavallari e Edoardo Esposito. Milano: Archinto.

Thea Rimini

Tra storia e traduzione Aldo Capasso e gli scrittori belgi

Il poeta e traduttore Aldo Capasso ha avuto un ruolo di primo piano come passeur di letteratura belga francofona nell'Italia del secondo dopoguerra. Gli scrittori da lui tradotti e promossi sulla sua rivista «Realismo Lirico» erano vicini all'estetica neoclassica e al realismo intimista (Bernier, Hennart, Vandercammen, Burniaux e soprattutto Ayguesparse), e molti collaboravano con la rivista belga «Marginales». Il suo progetto più ambizioso fu la promozione della letteratura belga attraverso la casa editrice Pacini Fazzi, che nel 1966 pubblicò quattro volumi tra romanzi e racconti (Ayguesparse, Thiry, Pierson-Piérard, Burniaux). Da un lato, Capasso riconosceva alla letteratura belga una propria specificità, distinguendola da quella francese; dall'altro, cercava di assimilarla al movimento del Realismo lirico da lui fondato. Incrociando la storia letteraria ed editoriale con le dinamiche di traduzione si cerca di ricostruire come la letteratura belga sia stata introdotta in Italia nell'acceso dibattito culturale di quegli anni.

Parole chiave: Aldo Capasso, Realismo Lirico, Letteratura belga francofona, Poesia belga neoclassica, Storia e traduzione.

The poet and translator Aldo Capasso had a key role as passeur of French-speaking Belgian literature in post-World War II Italy. The writers that he translated and promoted in his journal «Realismo Lirico» were close to neoclassical aesthetics and intimate realism (Bernier, Hennart, Vandercammen, Burniaux and especially Ayguesparse). They also collaborated with the Belgian journal «Marginales». His most ambitious project was the launch of Belgian literature by the Pacini Fazzi publishing house, which in 1966 published four volumes of Belgian novels and short stories (Ayguesparse, Thiry, Pierson-Piérard, Burniaux). On the one hand, Capasso recognised Belgian literature as having its own specificity, distinguishing it from French literature; on the other hand, he tried to integrate it into the Lyrical Realism movement he had founded. By bringing together literary and editorial history and translation dynamics, an attempt is made to understand how Belgian literature was introduced in Italy in the heated cultural debate of those years.

Keywords: Aldo Capasso, Lyric Realism, French-speaking Belgian literature, Neoclassical Belgian poetry, History & Translation.

Thea Rimini (2023) "Tra storia e traduzione. Aldo Capasso e gli scrittori belgi", «ri.tra | rivista di traduzione», 1: 50-71.

© ri.tra & Thea Rimini (2023). Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.13135/2975-0873/8319>

Il [Capasso] a adapté des œuvres de beaucoup de confrères français et belges. On peut dire que depuis qu'il a traduit, au début de sa carrière et de manière combien remarquable, des poètes de l'envergure de Paul Valéry [...], il représente un pont spirituel entre la littérature de langue française et celle de langue italienne (Bernier 1963, 20).

Con l'immagine del «pont spirituel» il poeta belga Armand Bernier definisce l'attività di traduttore (o “adattatore”) e *passeur* di Aldo Capasso, ricordando innanzitutto la sua versione della *Jeune Parque* di Paul Valéry (Capasso 1930)¹. Sarà proprio questo interesse verso la letteratura transalpina a fargli conoscere la letteratura belga di lingua francese, a dimostrazione dell'imprescindibile ruolo mediatore svolto dalla prima nella scoperta della seconda.

A completamento del ritratto, Bernier enumera le altre attività di Capasso:

Ses activités sont innombrables et on pourrait se demander par quel prodige il a pu mener de front des tâches également importantes de poète, de romancier, de critique, de traducteur et de directeur de revue, sans oublier celles du polémiste qui, depuis quelques douze ans, je veux dire depuis la date du manifeste du réalisme lyrique, mène le combat contre les poètes obscurs (Bernier 1963, 20).

Poeta, romanziere (più poeta), critico, traduttore, direttore di rivista: ecco le diverse sfaccettature dell'uomo Capasso, figura un po' dimenticata del nostro Novecento, ma che è al centro di importanti scambi culturali tra l'Italia e il mondo francofono dagli anni Trenta agli anni Settanta del secolo scorso. Con uno spirito polemico – Bernier ricorda la battaglia contro gli ermetici – che gli guadagnerà diverse inimicizie².

¹ I saggi critici di Capasso spaziano dai classici fino alla produzione contemporanea: sarà lui a scrivere la prefazione per l'esordiente Caproni (1936).

² Severi i giudizi dei critici: Macrì conia il termine «capassismo» per indicare il «manierismo puristico e pseudo puristico» (Macrì 1986, 23); e Barberi Squarotti interpreta il movimento del Realismo lirico fondato da Capasso come «il tentativo di rivincita di letterati di secondo piano o molto tradizionali e sorpassati» (Barberi Squarotti 1980, 2436).

Veneto di nascita, ma ligure d'adozione – trascorre la sua vita nel borgo savonese di Altare –, Capasso esordisce come poeta nel '31 con la raccolta *Il passo del cigno ed altri poemi* che vanta una prefazione di Ungaretti (Capasso 1931) e gli vale il prestigioso premio Fracchia. Nel 1935 esce, in francese, la sua raccolta *À la nuit et autres poèmes* con una prefazione di Valery Larbaud (Capasso 1935), pubblicazione che già denota una certa visibilità internazionale. In quegli stessi anni collabora con «Solaria» recensendo autori francesi (da Proust a Giono, da Mauriac a Larbaud), fa parte del comitato di redazione della rivista «Espero» ed è co-direttore di «Lirica». Per queste due ultime riviste scrive ai belgi Franz Hellens e Pierre-Louis Flouquet chiedendogli «les noms et les adresses des poètes plus significatifs du nouveau mouvement belge»³ o domandandogli dei versi da tradurre: «Merci d'avoir inséré mon petit poème en prose, dont la traduction est extrêmement avantageuse»⁴, ringrazia Hellens.

Entrambi hanno diversi contatti con la scena francese: Flouquet, direttore del «Journal des poètes», è nato a Parigi ma risiede a Bruxelles da quando era bambino, mentre Hellens è firmatario del *Manifeste* del Groupe du lundi che, a partire dal 1936, incoraggia l'assimilazione della letteratura belga a quella francese, bandendo programmaticamente ogni regionalismo (Fréché 2009, 155). Non sorprende allora che Hellens, accettando la proposta di Capasso di entrare nella redazione di «Espero», rifiuti l'identità belga: «Seulement, je vous demanderai de ne pas mettre mon nom sous la rubrique “belge”. Je me considère comme un écrivain *français*»⁵.

³ Aldo Capasso a Pierre-Louis Flouquet [1932]. La lettera, non datata, è conservata presso gli Archives et Musée de la Littérature di Bruxelles (d'ora in poi AML), coll. FS18 13/1088. Ringrazio la direttrice Laurence Boudart e tutto lo staff per la generosa disponibilità con cui hanno autorizzato la consultazione del materiale.

⁴ Franz Hellens a Aldo Capasso, 16.2.1933. La lettera fa parte dell'archivio Aldo Capasso recentemente acquisito dalla Soprintendenza archivistica e bibliografica della Liguria (d'ora in poi SABL) e in fase di catalogazione. Ringrazio la dott.ssa Francesca Imperiale per aver autorizzato la consultazione del materiale belga nonostante il pessimo stato di conservazione dei documenti.

⁵ Franz Hellens a Aldo Capasso, 9.12.1933 (SABL). Se non diversamente indicato, le sottolineature nelle lettere sono del mittente. Hellens può ben iscriversi nella schiera di «écrivains assimilés» di cui parla Casanova (1999, 426).

Una figura che deve sicuramente aver giocato un ruolo nei primi rapporti tra Capasso e l'ambiente belga è Ungaretti: fa parte del comitato italiano della rivista di Flouquet e Hellens lo ospita durante uno dei numerosi soggiorni parigini degli anni Trenta⁶.

Ma è nel dopoguerra che Capasso darà voce in modo sistematico a una particolare letteratura belga collaborando alla rivista «Realtà» (di cui dirige l'edizione fiorentina nel '53) e soprattutto fondando, nel '54, il periodico «Realismo lirico».

Entrambe le riviste sono portavoce del movimento del Realismo lirico, fondato da Capasso e nato dalla *Lettera aperta ai poeti italiani sul "realismo" nella lirica* (1949). Propugnando il recupero della classicità, il Realismo lirico mostra «un legame di continuità e coerenza» con la «cultura del *rappel à l'ordre* degli anni Venti e Trenta» (Veronesi 2008, 96) e si presenta come una terza via rispetto al ruvido neorealismo, da una parte, e all'astrattezza ermetica dall'altra («les poètes obscurs» ricordati da Bernier). Come suggerisce il nome, il Realismo lirico trae le risorse espressive dal confronto con la realtà semplice e concreta che però, facendosi lirica, si derealizza e si universalizza. C'è la volontà di riscoprire l'uomo nella sua interezza, non indulgiando solo sui lati degradanti e decadenti (com'è accusato di fare il neorealismo) e perseguendo un ideale stilistico di limpidezza e semplicità. All'interno di questo movimento, come vedremo, verrà promossa la letteratura belga.

Facendo interagire storia (culturale, letteraria, editoriale) e dinamiche traduttive, ricostruiremo allora in quest'articolo le circostanze in cui i «translation agents» hanno prodotto «meaningful history» (Rundle 2012, 236) nel tentativo di far emergere «the constitutive role of intercultural exchanges in the construction of cultures» (D'hulst, Gonne, Lobbes, Meylaerts e Verschaffel 2014, 1255). Comprendere i motivi che hanno portato il capofila dell'italiano Realismo lirico a tradurre numerosi scrittori belgi ci servirà da grimaldello per decodificare certi meccanismi e strategie letterarie e editoriali dell'Italia dal dopoguerra agli anni Sessanta. Nella speranza di apportare un nuovo tassello alla ricostruzione dell'acceso dibattito culturale di quegli anni.

⁶ Sui rapporti tra Ungaretti e il Belgio v. Gennaro 2002.

Quale letteratura belga?

Sul ruolo cruciale di *passieur* svolto da Capasso insiste, dopo Bernier, anche il poeta e romanziere Albert Ayguesparse, figura di spicco della scena culturale francofona (fonda il Front Littéraire de Gauche negli anni Trenta e la rivista «Marginales» nel dopoguerra), con il quale Capasso intrattiene una fitta corrispondenza (centoventiquattro lettere dal maggio del 1953 all'aprile del 1970)⁷:

Cette ouverture d'esprit [di Capasso] lui fera découvrir la littérature française de Belgique. Notre poésie doit beaucoup à Aldo Capasso qui a traduit et publié Edmond Vandercammen, Charles Plisnier, Constant Burniaux, Armand Bernier, Maurice Carême, Marcel Hennart, et combien d'autres (Ayguesparse 1965, 73).

Le parole di Ayguesparse ben identificano il genere prediletto da Capasso. Si tratta della poesia «néoclassique», francofila, che ha come modello la «poésie pure» di Valéry (quel Valéry che l'altarese ha tradotto e commentato) e si caratterizza per l'«apolitisme, le désengagement, la pureté linguistique et la rigueur stylistique» e per «les grandes interrogations sur l'Homme» (Fréché 2009, 154-155), tutti caratteri in sintonia con le aspirazioni universalizzanti del Realismo lirico.

Gli scrittori neoclassici tradotti da Capasso collaborano, con diversi ruoli, a varie riviste belghe. Alcuni fanno parte del comitato di redazione del già menzionato «Journal des poètes» che diventa l'organo ufficiale delle Biennales internationales de Poésie organizzate dal 1952 al casinò di Knokke-Le-Zoute; mentre altri collaborano alla già citata «Marginales», vicina al partito socialista e al rinnovamento in direzione classicista propugnato da alcuni ambienti francesi (ivi., 156-159), tratto che ben si sposa con l'ostilità per tutte le avanguardie professata dal Realismo lirico. Anche la rivista «Les Cahiers du Nord» accoglie, tra i suoi collaboratori, molti poeti pubblicati su «Realismo lirico»: da Plisnier a Bernier, da Gascht a Linze, da Thiry a Bodart. Vi partecipa anche il francese Jean Rousselot, oppositore della letteratura *engagée* ed esistenzialista parigina, che avrà molto spazio su «Realismo lirico».

⁷ Le lettere sono conservate presso gli AML sotto la collocazione ML 05472/1981-2240. Per uno studio del carteggio, si rinvia a Rimini 2022.

Anche da un punto di vista istituzionale i belgi “capassiani” mostrano una certa omogeneità: molti sono membri dell’*Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique* (e Thiry ne è addirittura il «*secrétaire perpétuel*»), mentre Hennart è bibliotecario al ministero dell’istruzione.

Quanto al genere, Capasso, essenzialmente poeta, predilige i versi e ne chiederà anche a scrittori come Ayguesparse o Hellens più conosciuti come romanzieri. D’altronde, è più facile pubblicare su rivista una poesia che un brano di romanzo e inoltre l’ambiente belga dell’epoca è particolarmente propizio: grazie alle Biennali di Knokke, il Belgio è consacrato «*pays de poètes*» (ivi., 186).

Di questa letteratura belga, neoclassica, istituzionale e francofila, Capasso si farà traduttore e mediatore in Italia, una volta finita la guerra. Lo promette a Flouquet ringraziandolo calorosamente per l’antologia di sue poesie che gli ha dedicato il «*Journal*» nel ’42 (Capasso 1942): «*J’écirai, dans notre presse, des poètes belges, tels que vous, qui ont pris le parti de collaborer à la Nouvelle Europe, dès que cette crise du papier sera surmontée, en redonnant de l’espace aux études littéraires*»⁸.

Promessa, come vedremo, che sarà ampiamente mantenuta.

Da «Realtà» a «Realismo lirico»

All’inizio, organo ufficiale del Realismo lirico è la rivista napoletana «Realtà» su cui Capasso traduce, tra gli altri, versi di Plisnier, il primo scrittore belga ad avere vinto il Goncourt (in Italia è pubblicato da Mondadori): «ben più complesso di un Hemingway, ben più sincero e spontaneo che un Faulkner, ben più vivente e caldo di un Mann», lo definisce Capasso (1950a). È proprio parlando di Plisnier che Capasso darà un primo saggio di quella strategia “accentratrice” che sarà una costante nel suo rapporto con la letteratura belga: «Ed è significativo ch’egli [Plisnier] sia fra i massimi scrittori di lingua francese che abbiano aderito al “*réalisme lyrique*” col Bernier, col Carême, [...]» (Capasso 1950b).

⁸ Aldo Capasso a Pierre-Louis Flouquet, 1.8.1942 (AML, FS18 13/953). Per una prima ricognizione dell’attività del «*Journal des poètes*» v. Béghin e Roland 2018.

Ma torniamo a «Realtà». Nel gennaio '53, Capasso fonda un'edizione fiorentina del periodico, compromettendo i rapporti con la redazione napoletana. Il primo numero a direzione Capasso vede una presenza massiccia del Belgio, sin da Plisnier, unico autore straniero citato nel trafiletto introduttivo:

Quasi 4 anni sono trascorsi da quando quella «Lettera Aperta» fu composta, e le nostre file si sono andate sempre più ingrossando... Né vale che la morte crudelmente ci abbia strappato la persona di G. A. Borgese, di Charles Plisnier, di Biagio Zagarrìo, di Pier Luigi Mariani: la loro opera rimane, vive e combatte sempre per la giusta causa (Capasso 1953a, 1).

Segue una recensione, o meglio una stroncatura (Clérici 1953), del romanzo vincitore del Goncourt, *Léon Morin prêtre*, della scrittrice Béatrice Beck, senza che sia menzionata la sua nazionalità. Il pezzo, pubblicato in originale, è firmato dal francese Roger Clérici, uno dei più assidui traduttori e collaboratori di Capasso. Vengono invece presentate in italiano tre poesie di Bernier tradotte rispettivamente da Marciano Leonardi, dalla madre di Capasso e da Capasso stesso. Il breve testo che le introduce mostra come all'interno di quella strategia fagocitante di Capasso persista, senza contraddizione, il criterio dell'appartenenza nazionale (e persino locale):

Il nuovo premio quinquennale intitolato ad Albert Mockel (l'indimenticabile poeta *liegese*) che è ora il massimo premio poetico *belga* è stato, con trionfale votazione, assegnato ad Armand Bernier [...]. Grande vittoria per Bernier [...]. E grande vittoria per la poesia limpida, schietta, senza contorsioni e senza enigmi voluti. E grande vittoria, infine, per "realismo lirico", che in Armand Bernier ha uno dei suoi più autorevoli leaders. Armand Bernier fu il primo scrittore straniero ad aderire al «realismo lirico», prima ancora di Charles Plisnier, Fernand Gregh, Maurice Carême, ecc (Capasso 1953b, 45-46, corsivi miei).

L'esperienza della «Realtà» fiorentina ha breve durata e nel 1954 Capasso fonda una rivista tutta sua, «Realismo lirico», con sede sempre a Firenze. Votato a uno spiccato internazionalismo (poesia spagnola, portoghese, greca, senegalese con Senghor), «Realismo lirico» diventa il palco per la letteratura belga francofona che viene presentata prima in lingua originale, poi sempre più frequentemente in tradu-

zione (e il nome del traduttore è ben indicato, cosa che raramente avveniva in «Realtà»). Non le è riservato uno spazio a sé stante: versi belgi (s)confinano, in un'impaginazione caotica, con versi e prose italiani. Se da un lato le barriere nazionali sembrerebbero superate in nome della comune appartenenza al movimento, dall'altro i testi non italiani sono introdotti da un titolo che chiarisce la loro provenienza geografica, sul modello di quanto si trova nel «Journal des poètes»: ecco così che la «Poesia belga» viene differenziata dalla «Poesia francese».

L'etichetta però non è mai rigida e, con una certa fluidità, nello stesso numero, il poemetto in prosa di Ayguesparse (1961) *È una grande acqua limpida* e i *Tre poemetti in prosa* di Hennart (1961) sono proposti senza indicazioni, mentre le *Quattro liriche* di Bernier (1961) sono rubricate come «Poesia belga». Più che alla volontà di dare un respiro più o meno universale ai versi, l'uso non sistematico della categoria nazionale per gli scrittori belgi è probabilmente da imputarsi alla composizione frettolosa dei numeri che Capasso, impegnato contemporaneamente su più fronti, deve svolgere quasi da solo. Benché fluttuante, l'elemento paratestuale della rubrica è tutt'altro che anodino: parlare di «Poesia belga», e mai di «Poesia francese» e nemmeno di «Poesia francese del Belgio», significa riconoscerle una specificità. Negli stessi anni, per esempio, Antonio Mor intitola «Storia della letteratura francese del Belgio» la parte riservata al Belgio francofono nella sua *Storia delle letterature del Belgio* (Mor e Weisgerber 1958). Non solo. Dalla pubblicazione del *Manifeste du lundi* sono diverse le inchieste che si susseguono in Francia (su «Le Figaro littéraire») e in Belgio (su «La Revue nationale» e «Le Thyse») su come definire la letteratura del *Plat Pays* (Fréché 2009, 192-203): e Capasso prende così parte al dibattito.

D'altronde, già qualche anno prima, elogiando lo studio dell'italianista Robert Van Nuffel su Plisnier uscito sulla rivista barese «Graal», Capasso aveva dichiarato:

Egli [Plisnier] non appartiene più alla letteratura belga, sì alla letteratura europea; ed in effetti le sue ultime opere sono apparse in Francia e in Svizzera, e la sua prima consacrazione pubblica, avanti ch'egli fosse accolto nella Reale Accademia Belga, fu data dal parigino premio Goncourt (Capasso 1950a).

E nell'articolo su Plisnier uscito su «La Fiera letteraria», Capasso aveva affermato: «Premio Goncourt, membro della Reale Accademia Belga, il Plisnier è oggi il massimo romanziere belga, ed uno dei maggiori di lingua francese» (Capasso 1950b).

La prima volta la questione della nazionalità è quindi risolta a “sfavore” del Belgio affermando che Plisnier «non appartiene più alla letteratura belga, sì alla letteratura europea», mentre la seconda si cerca un connubio Belgio & Francia definendolo «il massimo romanziere belga, *ed* uno dei maggiori di lingua francese». Tuttavia, ciò che più preme sottolineare è l'interesse costante di Capasso per la questione, spinosa, dell'identità della letteratura belga francofona.

I “presenzialisti” di «Realismo lirico»

I nomi degli scrittori belgi che fanno registrare più occorrenze su «Realismo lirico» sono, nell'ordine, Hennart, Ayguesparse, Bernier, Burniaux, Carême, Vandercammen. Ne traduce i versi, soprattutto il respiro lungo dei *poèmes en prose* o, come nel caso di Ayguesparse, anche le pagine critiche e a Hennart commissiona spesso recensioni di opere belghe. Oltre a essere quasi tutti riconducibili all'estetica neoclassica, gli autori menzionati sono accomunati da un interesse – ora gioioso, ora malinconico – per la natura che è in sintonia con molti versi del Realismo lirico; e hanno un orientamento politico simile, di sinistra moderata, socialista⁹. A questo punto è necessario aprire una breve parentesi sul passato scomodo di Capasso. Nel '36, con la stessa casa editrice genovese di «Lirica», ha pubblicato la raccolta poetica *Cantano i giovani fascisti* (Capasso 1936) e da un'indagine è emersa la sua collaborazione con la polizia fascista per la redazione di un memoriale sull'antifascismo degli ermetici (Sedita 2008). Nel dopoguerra, però, aderisce al PCI ed è sotto queste nuove vesti che si presenta ad Ayguesparse: «Je n'étais pas avec les Nazis, j'étais dans la Résistance»¹⁰. Del resto, le questioni politiche non entrano quasi mai nei carteggi, tutti interessati da progetti e strategie di marketing letterario.

⁹ Un altro nome ricorrente in «Realismo lirico» è il francese Jean Cassou, che è stato un resistente e sarà presidente del primo Rencontre européenne de poésie di Knokke nel settembre 1951.

¹⁰ Aldo Capasso a Albert Ayguesparse, 3.8.1966 (AML, ML 05472/1981-2240). Questa lettera e la risposta del belga costituiscono un po' un *hapax* nel

Capasso non solo traduce i poeti belgi, ma li chiama a partecipare ai diversi omaggi a scrittori del passato che allestisce su «Realismo lirico». Nella sezione dedicata a Pirandello (Capasso et al. 1962)¹¹ superano numericamente i francesi. Un caso di particolare interesse per il nostro discorso è il giudizio espresso da Capasso sulla lettura critica che Burniaux offre di D'Annunzio: «elogio la critica franco-belga, e la addito come modello ai critici italiani. [...] La critica franco-belga, in materia dannunziana, si [è] mostrata più comprensiva e intelligente di quella italiana»¹².

Non è solo la critica belga ad essere additata come modello per quella nostrana, ma anche i poemi in prosa di Hennart: «I vostri poemi in prosa sono sempre così concisi, così densi, così sostanziosi, che mi seducono indicibilmente. Vorrei che più d'uno, in Italia, seguisse la stessa vostra via...»¹³. Al di là dell'evidente intento adulatorio, è comunque notevole che secondo Capasso la produzione belga, seppur integrata nel Realismo lirico, abbia delle caratteristiche precipe che potranno servire a rinnovare quella italiana.

Dalla metà degli anni Sessanta, il Borinage, la zona della Vallonia con le miniere di carbone in cui lavorano migliaia di italiani, fa la sua comparsa su «Realismo lirico». Si tratta di una comparsa tardiva se si pensa che il vergognoso accordo bilaterale tra Belgio e Italia che prevedeva l'invio di lavoratori italiani in cambio della fornitura di car-

carteggio perché si affrontano tematiche più politiche. All'osservazione di Capasso sul fatto che «les italiens actuels n'ont plus le sens de la Patrie», Ayguesparse risponde: «J'attribuais cette indifférence en Belgique au fait que mon pays est une combinaison politique de deux communautés distinctes qui ont des habitudes communes acquises après une longue existence dans le cadre d'un état unitaire. Après ce que vous me dites, je me demande s'il ne s'agit pas là d'un phénomène plus répandu, qui se manifeste dans toutes les nations de notre Occident» (Ayguesparse a Capasso, 8.8.1966, SABL). Del resto, anche su Flouquet incombe l'ombra di un passato scomodo per aver fatto parte del Commissariat général à la Restauration du pays (Fréché 2009, 188).

¹¹ Nell'omaggio a Pirandello, ai nomi consueti si aggiungono André Gascht (direttore della rivista «Le Thyrese») e Jules Gille.

¹² Aldo Capasso a Constant Burniaux, 12.6.1966 e 15.10.1966 (AML, ML 6204/429-491).

¹³ Aldo Capasso a Marcel Hennart, 30.3.1967 (AML, ML12228/12).

bone risale al '46¹⁴. *Benvenuto a Remo Pozzetti* titola l'articolo in cui Solange de Bressieux presenta il figlio di italiani che ha vissuto la sua giovinezza con i minatori del Borinage e che «in Belgio, è considerato come uno tra i giovani poeti più dotati»:

Questo tema [il lavoro], però, non immette nella mera rivendicazione sociale, e tanto meno nell'invito all'odio, bensì conduce alla fraternità sempre più stretta con i compagni di lavoro e di pena. Concetto non astratto, poiché si appoggia sull'esperienza personale (de Bressieux 1965, 162-163)¹⁵.

Sotto l'ombrello del Realismo lirico a cui Pozzetti, si premura di sottolineare de Bressieux, ha aderito, il tema del lavoro perde insomma ogni spinta eversiva (e negli stessi anni, gli operai della vetreria di Altare fanno la loro comparsa pure nei versi di Capasso). Due numeri dopo viene pubblicata in italiano la poesia *Borinage* di Pozzetti (1966a, 32) che, a sua volta, sullo stesso fascicolo, presenta i versi di un altro scrittore del Borinage, Roger Erre, che «scava di vanga nel realismo» (Pozzetti 1966b, 132-133). Nel medesimo numero Ayguesparse, tradotto in italiano da Capasso, annuncia la silloge poetica *Terre de grisou* di Elise Champagne: «Questa poesia è esente di "color locale", di fioriture aneddotiche, e di ogni ermetismo. Essa zampilla, robusta e nuda, dalla realtà quotidiana» (Ayguesparse 1966a, 148). Il *Pays noir*, apparso tardivamente su «Realismo lirico», non determina allora un'inversione di rotta, in senso *engagé*, della rivista perché la poesia del grisou è sempre ricondotta nella sfera del Realismo lirico, del suo umanesimo piuttosto che della rivendicazione sociale.

L'aver assunto la direzione di «Realismo lirico» non impedisce a Capasso di parlare di letteratura belga su altre riviste che, dal nord al sud della penisola, gravitano nell'orbita del movimento come la ligure «Arte Stampa», la romana «Tripode», la barese «Gaal» o la siciliana «Lucerna». Viene così tracciata una mappa, una «traiettoria» direbbe Bourdieu, *altra* – periferica senza dubbio, ma nutrita e variegata – rispetto a quella dei periodici dell'establishment culturale.

In realtà, negli stessi anni, c'è un altro polo che in Italia promuove

¹⁴ Della catastrofe di Marcinelle, ad esempio, si era parlato solo nel '58 attraverso il breve testo *La miniera* di Lina Moro (1958).

¹⁵ Dal '53 al '54 Pozzetti è presidente dell'associazione Jeunesses littéraires de Belgique, di cui hanno fatto parte Hennart e Libbrecht.

la letteratura neoclassica belga. Si tratta di Siena con la rivista «Ausonia», che nel '59 dà alle stampe il numero speciale, *Presenza del Belgio*, diretto da Gianni Montagna e Robert Van Nuffel (Montagna e Van Nuffel 1959), e la casa editrice Maia, che dal '51 al '66 pubblica Libbrecht (1951, 1956) (la prima raccolta è tradotta da Piero Chiara), Desaise (1954, 1957, 1960, 1962, 1966) e Vandercammen (1957, 1960). Animatori di questa *vague* belgo-senese sono il poeta e docente Luigi Fiorentino e il lettore d'italiano in Belgio Gianni Montagna, ma nessuno dei due rientra nella schiera dei capassiani (e la portata del loro operato è ancora tutta da indagare).

Non solo riviste: le collane

La mediazione culturale di Capasso non si arresta alle riviste. Se nel '50 firma la prefazione per un'agile edizione bilingue di una scelta di poesie di Bernier (ed è lui stesso a tradurne diverse) per una piccola casa editrice di Pesaro (Bernier 1951); nel '63, dedica un libretto della sua collana LIGURIA al Burniaux poeta (Capasso 1963). Commentando le sue poesie, di cui dà spesso la traduzione in italiano, identifica un «autonomo “crepuscolarismo” belga creato dal Burniaux», in cui però – nel consueto confronto svolto in funzione antiitaliana e filobelga – non si indulgerebbe in nessuna debolezza malinconica all'italiana e ci sarebbe, al contrario, «la gioia naturalissima dell'uomo comune, normale» (ivi, 11 e 15)¹⁶.

Il progetto editoriale più ambizioso che coinvolge Capasso e la letteratura francofona riguarda la nascente casa editrice Fazzi, fondata a Lucca da Maria Pacini Fazzi. L'altarese, come rivela il carteggio con Ayguesparse, si adopera per lanciarvi la letteratura belga facendo pressioni sul direttore editoriale Italo Pizzi, critico e poeta che fa parte del comitato direttivo di «Realismo lirico».

Non solo Capasso vuole che il romanzo di Ayguesparse, *Le Mauvais âge*, sia tra i primi titoli della casa editrice, ma propone che lo scrittore belga vi svolga il ruolo di consigliere editoriale: Pizzi «sera heureux de suivre vos conseils pour le choix des romanciers belges.

¹⁶ Capasso privilegia però «l'altro volto del Burniaux poeta» dove si afferma «il linguaggio semplice d'un realismo poetico» (Capasso 1963, 22-23), in linea con il suo movimento.

Conseils bien précieux pour lui et pour l'éditeur...»¹⁷.

Da parte sua, Ayguesparse si rallegra per questa prospettiva e si affida completamente a Capasso:

Dites-moi *franchement* et en toute amitié ce que vous attendez de moi [verso l'editore belga de *Le Mauvais âge*], *j'agirai d'après les indications et les conseils que vous me donnerez*. L'essentiel à mes yeux est que *Le Mauvais âge* paraisse traduit en italien¹⁸.

In quanto membro della commissione statale d'acquisto, Ayguesparse propone anche di far comprare un certo numero di opere belghe edite da Fazzi, «mais pour que cela puisse se faire il importe d'être prudent et sévère dans le choix de ces ouvrages» (ibid.). È chiaro il suo intento di orientare la politica editoriale belgo-italiana e non a caso propone Marcel Thiry, il «grand prêtre de l'écriture néoclassique» (Quaghebeur 1993, 156) e colui che sarà considerato «l'archétype du poète du siècle en Belgique» (Purnelle 2003, 315): «Je suis pleinement d'accord avec vous au sujet de M. Marcel Thiry. Il convient que M. Pizzi fasse traduire un petit roman de lui», approva Capasso¹⁹.

Grazie al contributo finanziario del ministero belga dell'educazione e della cultura, nella primavera del '66 esce *Le Mauvais âge* con il titolo *L'età perversa* (Ayguesparse 1966b), seguito a stretto giro da *Via lattea* di Thiry (1966), *La rosa amara* di Marianne Pierson-Piérard (1966), *Un amore impossibile e altri racconti* di Constant Burniaux (1966).

Di nuovo è l'estetica vicina al Realismo lirico a dominare²⁰ e i traduttori, o meglio le traduttrici (le poetesse Gabriella Sobrino e Emilia Villoresi per Burniaux e Ayguesparse, la stessa editrice Pacini per Thiry e Pierson-Piérard), sono tutte variamente legate al movimento.

Dell'operazione Fazzi, Capasso dapprima dà notizia su «Realismo lirico» con un succinto trafiletto: «Maria Pacini ha pubblicato, nelle edizioni Fazzi, una sua agile e moderna traduzione de *La rosa amara*,

¹⁷ Aldo Capasso a Albert Ayguesparse, 20.9.1965 (AML, ML5472/2167).

¹⁸ Albert Ayguesparse a Aldo Capasso, 7.9.1965 (SABL).

¹⁹ Aldo Capasso a Albert Ayguesparse, 12.11.1965 (AML, ML5472/2169).

²⁰ Per Pierson-Piérard devono aver giocato un ruolo gli illustri natali: è figlia del deputato socialista Louis Piérard e fondatore del Pen Club degli scrittori belgi di lingua francese.

un “romanzo breve”, vivido e significativo, di Marianne Pierson-Piérard che si svolge intieramente a Firenze fra il Natale e il Capodanno» (Capasso 1965, 45). Il numero successivo accoglie due recensioni a firma de Bressieux di *Un amore impossibile* e della traduzione italiana de *L'età perversa* che però, a dispetto del titolo *Quando tradurre non è tradire*, non analizza la traduzione²¹. In chiusura, una *Nota* di Capasso, dopo aver elogiato la «bella traduzione» di Sobrino dei racconti di Burniaux, si sofferma sull'iniziativa belga:

Quanto alla Casa Editrice Fazzi, vogliamo esprimerle l'elogio più caldo perché essa si è accorta di ciò che gl'italiani non sembravano sapere ancora: – che un piccolo paese, in arte, può essere un paese grandissimo, che la letteratura belga è una delle più belle e interessanti d'Europa, che *vari romanzieri belgi* (quali Constant Burniaux, Albert Ayguesparse, Charles Plisnier) *sono, assolutamente, di statura europea*. La Casa Fazzi presenta od annuncia varie opere belghe: di Burniaux appunto, e dell'inimitabile Albert Ayguesparse (*L'età perversa*), e della Pierson-Piérard, e di Marcel Thiry, ecc. I lettori italiani non potranno trarne se non godimento e vantaggio (Capasso 1966, 117, corsivi miei).

Il refrain è quello solito: Belgio & Europa più che Belgio *vs* Europa.

Sarà invece Capasso stesso a recensire *Via lattea* di Thiry, questa volta soffermandosi sulla traduzione:

Maria Pacini, oltre al merito di avere scelto quest'opera tutta bella, sconosciuta in Italia, ha quello di averla tradotta così bene, da conservarne l'intero fascino. Per un'unica parola vogliamo muoverle una osservazione: essa ha conservato prudentemente la parola francese originale (*marins*) in riferimento a certe truppe bolsceviche che combattevano a terra, ben lontano dal mare; evidentemente per la perplessità se si trattasse di marinai, o piuttosto di fanterie da sbarco sul tipo dei marines americani. No, erano proprio ma-

²¹ Questi gli unici passi, all'inizio e alla fine della recensione, in cui de Bressieux parla, ma in modo molto generico, della traduzione: «È un piacere raro rileggere il romanzo di Albert Ayguesparse nella traduzione così fedele, accurata ed elegante di Emilia Villoresi» e alla fine «riguardo agli autori stranieri s'è assicurata [Maria Pacini] la collaborazione di traduttori eccellenti come la Villoresi, la Sobrino, la Pacini, che sanno, fin alle sfumature più delicate, la lingua adoperata» (de Bressieux 1966, 111 e 113).

rinai, accesi rivoluzionari e valorosissimi nei combattimenti della guerra civile (Capasso 1967, 126-127).

Dopo quest'osservazione, che con falso understatement ascrive alla sua «ben nota pedanteria», Capasso annuncia la pubblicazione dell'opera «importante» del poeta neoclassico Jules Gille nella collana di poesia di Fazzi, versi che verranno tradotti dallo stesso altares (Gille 1967).

La decisione della Fazzi di puntare sul Belgio non durerà tuttavia a lungo perché il pubblico italiano si è «imbécilisé [sic] et américanisé»²². La letteratura francofona non sembra essere riuscita a imporsi sugli scrittori che, si rammarica Capasso, americaneggiano²³. Diversi anni dopo, Maria Pacini Fazzi ricorderà gli inizi della casa editrice e il fallimento dell'operazione belga:

Mi concentrai inizialmente sulla narrativa di importazione di lingua belga, spronata dall'Accademia Belga, iniziativa di grande prestigio e spessore culturale che ebbe un buon successo di critica, meno di pubblico. *L'età perversa* del belga Albert Ayguesparse fu il primo libro da me pubblicato in traduzione italiana. Un testo d'avanguardia, che descrive il disorientamento dei giovani dopo la seconda Guerra Mondiale, quando ancora non si parlava di gioventù bruciata. La risposta del mercato non fu positiva: forse pesò anche la localizzazione per l'epoca certamente provinciale della mia azienda, e poi l'iniziativa di una donna, del tutto estranea alle grandi famiglie della cultura nazionale (Teta 2011).

Nonostante la fine dell'avventura lucchese, Ayguesparse non rinuncia all'Italia e vorrebbe pubblicarvi un libretto bilingue che raccolga tutte le traduzioni che Capasso ha fatto dei suoi *Chemins interdits*, raccolta che il belga gli ha dedicato in nome di una comune «résignation stoïcienne» (Belmans 1967, 99). Al di là del fatto che probabilmente, stando ai risultati attuali delle ricerche, il libretto non vide la luce²⁴, ciò che qui interessa è lo scambio riguardante la tradu-

²² Aldo Capasso a Albert Ayguesparse, 22.8.1967 (AML, ML5472/2191).

²³ Così Capasso a proposito de *Le Mauvais âge*: «Ma non sapremmo ora ricordare nessun romanziere nostro (nemmeno l'americaneggiante Pavese di *Paesi tuoi*, che ci rappresentava la figura d'un giovane della banlieue torinese) il quale abbia approfondito il tema con altrettanta concretezza costruttiva ed altrettanto semplice vigore» (Capasso 1959, 3).

²⁴ Gli AML conservano solo una copia dattiloscritta del progetto.

zione, argomento che sorprendentemente Capasso non affronta quasi mai nelle lettere e che in rivista liquida in modo frettoloso e generico (si ricordino l'«agile e moderna traduzione de *La rosa amara*» o la «bella traduzione» di Gabriella Sobrino). La prima osservazione di Ayguesparse riguarda le modifiche che Capasso ha apportato ai titoli dei suoi *poèmes en prose*:

Pour des raisons qui tiennent à la [parola illeggibile] de votre revue, vous avez donné à certaines traductions des titres qui ne correspondaient à ceux des poèmes originaux. Il s'agit des textes suivants:

Titre original	Titre de la traduction
<i>Tant que le monde restera ce qu'il est</i>	<i>Tutte le lacrime...</i>
<i>Côté soleil-Côté ombre</i>	<i>Sempre da rifare</i>
<i>En regardant s'éloigner la nuit</i>	<i>Alle sei del mattino</i>
<i>L'écorche</i>	<i>C'è il corpo</i>
<i>Entre la mer et le rêve</i>	<i>Il tempo sogna...</i>
<i>La grande eau</i>	<i>È una grande acqua limpida²⁵</i>

Forse, scrive Ayguesparse in un'altra lettera, il mutamento è da imputare al fatto che «le titre du poème original ne convenait pas»²⁶. Al titolo originale Capasso, in effetti, preferisce l'attacco del *poème en prose* che traduce quasi letteralmente: ad esempio, *Tant que le monde restera ce qu'il est* diventa *Tutte le lacrime...* perché inizia con *Toutes les larmes n'empêcheront*. Con il risultato di creare ora dei titoli più impressivi: *Entre la mer et le rêve* > *Il tempo sogna...*; ora, all'opposto, di inclinare verso il denotativo: *En regardant s'éloigner la nuit* > *Alle sei del mattino*. Ma Ayguesparse non si oppone alla modifica e anzi gli propone di «garder les titres italiens sous lesquels vous avez fait paraître mes poèmes», mostrando così un'attitudine che oggi definiremmo più *cibliste* che *sourcière*. E gli dà carta bianca anche per l'impaginazione, riconoscendogli lo statuto di coautore dell'opera: «Mais il va de soi que si vous estimiez qu'il faut aller à la ligne quand vous allez à la ligne, je me rallierais sans hésiter à votre décision, puisque vous êtes responsable en quelque sorte des textes traduits»²⁷.

²⁵ Albert Ayguesparse a Aldo Capasso, 11.3.1969 (SABL).

²⁶ Albert Ayguesparse a Aldo Capasso, lettera incompleta e non datata (SABL).

²⁷ Albert Ayguesparse a Aldo Capasso, lettera incompleta e non datata (SABL). Anche Capasso, però, riconosce grande autorevolezza ad Ayguesparse in materia

Una mediazione bilaterale

La promozione della letteratura belga in Italia vale a Capasso la rubrica di *Chroniques italiennes* su «Marginales». Sono otto i pezzi da lui firmati dal '51 al '66 e presentano tutti un controcanone della produzione italiana rispetto a quello trasmessoci dalle storie letterarie nostrane: sono solo i nomi degli autori del Realismo lirico a ritornare tra le pagine. Ma non c'è solo «Marginales» a dare visibilità a Capasso: grazie all'interessamento di Burniaux, le sue opere, poetiche e saggistiche, vengono recensite sul «Journal de Charleroi» e nel «Bulletin de l'Académie».

Nel corso degli anni Sessanta il progetto che più sta a cuore a Capasso è la pubblicazione di un'ampia scelta di sue poesie tradotte e commentate da Hennart. Prima si rivolge a Flouquet chiedendo che venga pubblicata con le edizioni della Maison des Poètes. Questi accetta, ma a condizione che il volume sia stampato in Italia per contenere le spese e Capasso non è d'accordo: «le but principal est que livre paraisse *entièrement belge*, pourvu d'un intérêt belge vers ma poésie...»²⁸. Poi è la volta de *La Renaissance du livre* che, contattata da Ayguesparse, emette un parere negativo; ma Capasso non demorde: «En tout cas, et malgré tout, je ne veux pas que ce livre paraisse hors de la Belgique, en perdant sa signification principale»²⁹.

Perché Capasso insiste che una pubblicazione al di fuori delle frontiere belghe farebbe perdere al volume «sa signification principale»? Spiegarlo col fatto che il traduttore, Hennart, è belga sarebbe un po' troppo semplicistico. In base ai carteggi, siamo inclini piuttosto a ricondurre la posizione di Capasso alla sua idea stessa di mediazione culturale, come dimostra questa lettera ad Ayguesparse:

si pas une seule [rivista belga] ne prêtera son nom pour cette édition, je devrai revoir tous mes jugements sur le monde littéraire belge, évidemment,

di traduzione: «J'ai traduit un de vos poèmes, et je suis plutôt satisfait de cette version; mais je me suis permis dans un point ou deux des petites libertés. Je vous soumetts le texte. Si vous l'approuvez, veuillez me le retourner: je l'enverrai en hâte en typographie» (Capasso a Ayguesparse, 16.10.1954, AML, ML5472/2101).

²⁸ Aldo Capasso a Pierre-Louis Flouquet, 17.12.1966 (AML, FS18 13/1080).

²⁹ Aldo Capasso a Albert Ayguesparse, 7.7.1967 (AML, ML5472/2187).

et je renoncerais à considérer agréable l'idée de faire circuler un livre qui me concerne parmi les citoyens de ce Pays... et à considérer rationnel d'y sacrifier un seul franc. [...] *Il est bien clair et évident que, si je me désintéresserai [sic] dorénavant de faire connaître la littérature belge en Italie, il y aura toujours une exception pour Albert Ayguesparse, que je sens comme un frère* (ibid., corsivo mio).

Per Capasso, allora, il ruolo di *passeur* deve prevedere un'andata – il traghettamento delle opere belghe in Italia –, ma anche un ritorno: il trasporto dei testi italiani in Belgio. Senza le due tratte, la fattibilità del viaggio sarà compromessa.

Non avendo trovato un editore per le sue poesie, dalla fine degli anni Settanta lo spazio riservato alla letteratura belga su «Realismo lirico» effettivamente diminuisce, ma in realtà è tutta la letteratura straniera a perdere terreno rispetto a quella italiana ora preponderante. Capasso però mantiene fede alla promessa e nel centesimo numero della rivista compaiono ancora gli amici Ayguesparse (1972, 76), Burniaux (1972, 77) e Hennart (1972, 62). In quello successivo viene annunciata la morte di Lionello Fiumi, esponente di spicco del Realismo lirico³⁰, ma è ormai l'intero movimento che si sta estinguendo, perché la poesia italiana ha imboccato nuove strade, sempre più sperimentali. La rivista chiuderà i battenti nel '76. Anche l'estetica neoclassica, in Belgio, comincia a declinare alla fine degli anni Settanta. Si conclude così quel periodo di fitti scambi che aveva visto il neoclassicismo belga, espressione degli organi di potere, diventare in Italia espressione di un gruppo – il Realismo lirico – che si poneva invece come alternativa alle correnti dei centri del potere culturale.

Tuttavia, nel 1988, Capasso viene invitato a Liegi in veste di rappresentante italiano nella giuria del Grand Prix International de Poésie, ma la moglie – la poetessa guadalupense Florette Morand – si lamenta con Hennart della fredda accoglienza che gli è stata riservata, proprio a lui che «depuis Plisnier [...] est l'italien qui a fait le plus et spontanément pour la littérature belge»³¹. In quell'occasione, Hennart gli scatta una foto che comparirà nel numero di «Arte Stampa» dedi-

³⁰ Fiumi è anche l'intellettuale italiano più conosciuto in area francofona a partire dagli anni Trenta: v. Gennaro 2008, 201.

³¹ Florette Morand a Marcel Hennart, 2.2.1989 (AML, ML12228/12).

cato ai suoi ottant'anni³². Un ultimo omaggio, iconico, alla campagna letteraria e editoriale che Capasso, poeta traduttore, ha condotto per tutta la vita nei confronti di quel *Plat Pays* che culturalmente si è rivelato molto più frastagliato della sua topografia.

Bibliografia

- Ayguespars, Albert (1961) "È una grande acqua limpida", tr. it. di Aldo Capasso. «Realismo lirico» 47: 22.
- Ayguespars, Albert (1965) "Aldo Capasso. Esquisse pour un portrait". «Marginales» 103-104: 73-76.
- Ayguespars, Albert (1966a) "Terre del grisou di Elise Champagne", tr. it. di Aldo Capasso. «Realismo lirico» 72-75: 148.
- Ayguespars, Albert (1959/1966b) *L'età perversa* [*Le Mauvais âge*], tr. it. di Emilia Villoresi. Lucca: Fazzi.
- Ayguespars, Albert (1972) "Seconda Elegia per sfidare il mondo", tr. it. di Aldo Capasso. «Realismo lirico» 94-100: 76.
- Barberi Squarotti, Giorgio (1980) "Realismo lirico". In *Dizionario della letteratura mondiale del 900*, a cura di Francesco Licinio Galati, 3 voll., III, 2436. Roma: Edizioni Paoline.
- Béghin, Laurent e Hubert Roland (2018) "La première série du *Journal des Poètes* (1931-1935) de Pierre-Louis Flouquet et son réseau de médiateurs". «Textyles» 52: 93-110.
- Belmans, Jacques (1967) *Albert Ayguespars*. Paris: Seghers.
- Bernier, Armand (1951) *Scelta di poesie / Choix de poèmes*, tr. it. di Aldo Capasso, Luigi Bartolini, Lina Capasso, Lionello Fiumi, Luigi Fiorentino, Vincenzo Filippone, Mario Gorini, Rosella Mancini, Leonardo Rosa, Enrichetta Solmavico, Winifred Terni de Gregory, introd. Aldo Capasso. Pesaro: Il sentiero dell'arte.
- Bernier, Armand (1961) "Quattro liriche", tr. it. di Aldo Capasso. «Realismo lirico» 47: 116.
- Bernier, Armand (1963) "Salut fraternel à Aldo Capasso". In *Testimonianze a Capasso*, a cura di Nino Pino e Salvatore Rizzo, 20. Messina: La Sicilia.
- Burniaux, Constant (1966) *Un amore impossibile e altri racconti* [*La vie plurielle*], tr. it. di Gabriella Sobrino. Lucca: Fazzi.
- Burniaux, Constant (1972) "Campana della sera", tr. it. di Aldo Capasso. «Realismo lirico» 94-100: 77.

³² Questa è la didascalia che accompagna la foto: «[Capasso] sorpreso dal flash dello scrittore belga Marcel Hennart» («Arte-Stampa» 1990, 24).

- Capasso, Aldo (1930) *Traduzione ed esegesi della 'Jeune Parque': seguita da una 'Nota sull'aria di Semiramide' e preceduta da una 'prefazione inedita' di Paul Valéry*. Torino: Buratti.
- Capasso, Aldo (1931) *Il passo del cigno e altri poemi*, pref. di Giuseppe Ungaretti. Torino: Buratti.
- Capasso, Aldo (1935) *À la nuit et autres poèmes*, tr. fr. di Armand Guibert, pref. Valéry Larbaud. Tunis: Éditions de mirage.
- Capasso, Aldo (1936) *Cantano i giovani fascisti: poesie fasciste e per l'impresa d'A.O.* Genova: Degli Orfini.
- Capasso, Aldo (1942) *Poèmes choisis*, tr. fr. di François-Paul Alibert, Eugène Bestaux, Lionello Fiumi, Pierre-Jean Jouve, Jules Supervielle, Edmond Vandercammen et Robert Vivier. Paris/Bruxelles: Desclée De Brouwer/Édition universelle.
- Capasso, Aldo (1950a) "Charles Plisnier romanziere". «Sicilia del Popolo», 2/4.5.1950.
- Capasso, Aldo (1950b) "Plisnier, osservatore senza tesi". «La Fiera letteraria», 4.3.1950.
- Capasso, Aldo (1953a) "Nota". «Realtà» 13-14: 1.
- Capasso, Aldo (1953b) "Introduzione a *Poesie* di Armand Bernier". «Realtà» 13-14: 45-46.
- Capasso, Aldo (1959) "Albert Ayguesparse e *Le Mauvais Âge*". «Arte Stampa» 4: 3-7.
- Capasso, Aldo (1963) *Constant Burniaux poeta*. Genova: Liguria.
- Capasso, Aldo (1965) "Nota". «Realismo lirico» 70-71: 45.
- Capasso, Aldo (1966) "Nota". «Realismo lirico» 72-75: 117.
- Capasso, Aldo (1967) "I grandi scrittori belgi. *La Via Lattea* di Marcel Thiry". «Realismo lirico» 78-81: 126-127.
- Capasso, Aldo et al. (1962) "Omaggio a Pirandello". «Realismo lirico» 51 bis: 2-71.
- Caproni, Giorgio (1936) *Come un'allegoria (1932-1935)*, pref. di Aldo Capasso. Genova: Degli Orfini.
- Casanova, Pascale (1999) *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
- Clérici, Roger (1953) "Le Prix Goncourt". «Realtà» 13-14: 43-44.
- de Bressieux, Solange (1965) "Benvenuto a Remo Pozzetti". «Realismo lirico» 65-69: 162-163.
- de Bressieux, Solange (1966) "Quando tradurre non è tradire". «Realismo lirico» 72-75: 111-113.
- Desaise, Roger e Nestor Miserez (1954) *Antologia poetica*, tr. it. di Piero Raimondi. Siena: Maia.
- Desaise, Roger (1957) *Approdi*, tr. it. e introd. di Piero Raimondi. Siena: Maia.
- Desaise, Roger (1960) *Tenebre d'oro*, tr. it. e introd. di Gianni Montagna. Siena: Maia.
- Desaise, Roger (1962) *Bisogna cantare Adonais*, tr. it. e introd. di Gianni Montagna. Siena: Maia.

- Desaise, Roger (1966) *Hélène ou La danse d'Euphorian*, tr. it. di Gianni Montagna. Siena: Maia.
- D'hulst, Lieven, Maud Gonne, Tessa Lobbes, Reine Meylaerts and Tom Verschaffel (2014) "Towards a Multipolar Model of Cultural Mediators within Multicultural Spaces. Cultural Mediators in Belgium, 1830-1945". «Revue belge de philologie et d'histoire» 92, 4: 1255-1275.
- Fréché, Bibiane (2009) *Littérature et société en Belgique francophone (1944-1960)*. Bruxelles: Le CRI/CIEL-ULB-Ulg.
- Gennaro, Rosario (2002) *La risposta inattesa. Ungaretti e il Belgio tra politica, arte e letteratura*. Leuven/Firenze: Leuven University Press/Franco Cesati Editore.
- Gennaro, Rosario (2008) "Rapporti letterari tra il Belgio e l'Italia tra le due guerre". In *Italie et Belgique en Europe depuis 1918*, sous la direction de Michel Dumoulin, 197-206. Bruxelles: Institut Historique Belge de Rome.
- Gille, Jules (1967) *Poesie scelte*, tr. it. di Piero Raimondi e Aldo Capasso. Lucca: Fazzi.
- Hennart, Marcel. (1961) "Tre poemetti in prosa", tr. it. di Aldo Capasso. «Realismo lirico» 47: 29.
- Hennart, Marcel (1972) "Quattro nuovi poemetti in prosa", tr. it. di Aldo Capasso. «Realismo lirico» 94-100: 62.
- Libbrecht, Géo (1951) *Come in sé prega*, tr. it. e introd. di Piero Chiara. Siena: Maia.
- Libbrecht, Géo (1956) *L'uomo che si è inventato*, tr. it. e introd. di Piero Raimondi. Siena: Maia.
- Macrì, Oreste (1986) *La poesia di Quasimodo: studi e carteggio con il poeta*, Palermo: Sellerio.
- Montagna, Gianni, Robert Van Nuffel (a cura di) (1959) "Presenza del Belgio". «Ausonia» XIV, 2-4: 1-286.
- Mor, Antonio e Jean Weisgerber (1958) *Storia delle letterature del Belgio*. Milano: Nuova Accademia.
- Moro, Lina (1958) "La miniera". «Realismo lirico» 26-27: 77.
- Pierson-Piérard, Marianne (1963/1966) *La rosa amara [La rose amère]*, tr. it. di Maria Pacini. Lucca: Fazzi.
- Pozzetti, Remo (1966a) "Borinage". «Realismo lirico» 72-75: 32.
- Pozzetti, Remo (1966b) "Meditazioni fra critiche e poetiche. Roger Erre, eremita di un'altra era". «Realismo lirico» 72-75: 132-133.
- Purnelle, Gérald (2003) "1924 Marcel Thiry publie *Toi qui pâlis au nom de Vancouver*. 'Docteur, j'ai un pied dans le XIX^e siècle'". In *Histoire de la littérature belge 1830-2000*, sous la direction de Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis et Rainier Grutman, 315-323. Paris: Fayard.
- Quaghebeur, Marc (1993) "Brève histoire des lettres belges depuis la libération". In *L'écrivain belge devant l'Histoire*, sous la direction de Hans-Joachim Lope, 149-172. Frankfurt am Main: Peter Lang.

- Rimini, Thea (2022) “‘Vous savez bien que chaque livre nouveau de vous, c’est une fête pour moi!’”. Il carteggio inedito fra Aldo Capasso e Albert Ayguesparse”. «Filologia e critica» 1: 75-109.
- Rundle, Christopher (2012) “Translation as an approach to history”. «Translation Studies» 5, 2: 232-240.
- Sedita, Giovanni (2008) “Scrittori e polizia fascista. Battaglie letterarie sotto il regime”. «Strumenti critici» 2: 271-284.
- Teta, Graziella (2011) “Maria Pacini Fazzi: la regina dell’editoria lucchese”. «Toscana Oggi», 4.10.2011. <https://www.toscanaoggi.it/rubrica/storie/maria-pacini-fazzi-la-regina-delleditoria-lucchese/> (28.9.2023).
- Thiry, Marcel (1961/1966) *Via lattea* [Voie-lactée], tr. it. di Maria Pacini. Lucca: Fazzi.
- Vandercammen, Edmond (1957) *Falciare più vicino al cielo*, tr. it. e introd. di Gianni Montagna. Siena: Maia.
- Vandercammen, Edmond (1960) *Le api di settembre*, tr. it. e introd. di Gianni Montagna. Siena: Maia.
- Veronesi, Matteo (2008) “Capasso e i capassiani”. In *Aldo Capasso. Critica e poesia*, a cura di Filippo Secchieri, 95-108. Venezia: Granviale.

Marco De Cristofaro

Tradurre la letteratura concentrazionaria Gli editori italiani e una memoria europea della Shoah (1947-1985)

Tradurre letteratura concentrazionaria, così come pubblicare qualsiasi altro libro, significa per una casa editrice prendere posizione nel campo editoriale e in quello socio-culturale. L'articolo, basato sulla teoria dei campi di Bourdieu e su materiale d'archivio, analizza le strategie di diversi editori italiani nel secondo dopoguerra. Einaudi e Feltrinelli, spesso in concorrenza fra loro, ridefiniscono la memorialistica dei campi di concentrazione sulla base dei posizionamenti dei loro redattori, rispecchiando un panorama sociale in evoluzione. Più tardi Adelphi introduce dimensioni esistenziali e antistoriciste, rimodellando la memoria dell'Olocausto, mentre Giuntina assume La notte di Elie Wiesel a rappresentare la propria identità editoriale. In anni in cui questa letteratura incontra diffidenza nella maggior parte degli ambienti politici e intellettuali, mediatori come Luigi Meneghello e Roberto Bazlen hanno un ruolo centrale nel legittimarla. Sul lungo periodo essa si rivelerà uno strumento molto efficace nel definire la memoria collettiva dell'Olocausto.

Parole chiave: *Editoria, Holocaust studies, Memoria, Habitus, Storia e traduzione*

Translating Holocaust literature, just like publishing any other book, means for a publishing house to take a position, both in the publishing and in the sociocultural field. The article, based on Bourdieu's field theory and supported by unpublished archive material, analyses the strategies of the main Italian publishers after World War II. Einaudi and Feltrinelli, often competing with each other, remodelled concentration camp literature according to the positions of their editors thus reflecting a shifting societal landscape. Later, Adelphi introduced existential and anti-historicist dimensions, reshaping Holocaust memory, while Giuntina assumed Wiesel's La notte as representative of its editorial identity. At a time when this literature met with mistrust in most political and intellectual milieus, mediators like Luigi Meneghello and Roberto Bazlen played a central role in legitimising it. And it will prove to be a very effective instrument in defining the collective memory of the Holocaust.

Keywords: *Publishing, Holocaust studies, Memory, Habitus, History & Translation*

Marco De Cristofaro (2023) "Tradurre la letteratura concentrazionaria. Gli editori italiani e una memoria europea della Shoah (1947-1985)", «ri.tra | rivista di traduzione», 1: 72-104.

© ri.tra & Marco De Cristofaro (2023). Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.
DOI: <https://doi.org/10.13135/2975-0873/8320>

Il 16 giugno 1962 Roberto Bazlen invia a Daniele Ponchiroli, caporedattore della casa editrice Einaudi, un entusiastico parere di lettura sul libro di un ignoto paracadutista inglese, arrestato nel 1942 dai tedeschi. Si tratta di *Solitary Confinement* di Christopher Burney. In quell'occasione il consulente triestino segnala alcuni importanti meriti del libro che, a suo modo di vedere, nonostante la natura del testo, può superare anche le maglie filtranti della casa torinese:

È un libro che racconta un'esperienza e so che in genere non volete farli. Ma poiché avete fatto varie eccezioni quando si tratta di guerra, resistenza e cattivi tedeschi, ti consiglierei di non scartarlo senza avergli dato un'occhiata molto attenta (Bazlen 1984, 319).

Il punto di partenza dell'analisi bazleniana è il rapporto ambivalente di Einaudi con gli scritti autobiografici, che non sembrano rientrare, in genere, nel progetto dell'impresa torinese, ad eccezione delle opere che riguardano «guerra, resistenza e cattivi tedeschi». Una simile posizione deriva dal fatto che, un anno prima, la proposta formulata da Bazlen di una collana in cui dare ampio spazio alla scrittura memorialistica è stata bocciata dal collettivo einaudiano a causa dell'opposizione di una delle sue voci allora più autorevoli: Italo Calvino (Riboli 2013, 245-271). Ma le considerazioni su Burney, nel parere inviato a Ponchiroli, vanno ben al di là della preferenza bazleniana per il genere autobiografico, concentrandosi sulla qualità formale di *Solitary Confinement*:

è il primo libro non indecoroso che mi sia passato tra le mani da mesi, l'unico in cui non ci sia una sola parola che mi abbia fatto vergognare [...] dell'autore [...]. Non c'è il prima, e non c'è quel dopo di cui tutti gli altri avrebbero fatto il piatto forte (deportazione in un campo di concentramento in Germania). Non c'è il grandguignol, non c'è Anna Frank, non ci sono i terrori della fucilazione incombente. Non c'è che solitudine accompagnata da molta fame, e intramezzata da qualche interrogatorio, e poco più. Ma i conti con la solitudine sono fatti (e raccontati) con una purezza, con una profondità, una modestia da farne – per me – l'unico libro determinato dalla seconda guerra mondiale che conosca, di cui mi senta di rispondere in pieno (Bazlen 1984, 319).

Nel 1962, i criteri adottati da Bazlen per stabilire la necessità di tradurre e pubblicare un libro di memorie di guerra sono la presenza o meno di «grandguignol» e Anna Frank. L'intellettuale triestino si dimostra critico rispetto a queste due singolari unità di misura, proponendo un differente approccio, focalizzato sull'esperienza della "solitudine": è il racconto di un'alienazione individuale, secondo Bazlen, il frutto più profondo della Seconda guerra mondiale, al punto che quello di Burney è «l'unico libro» veramente «determinato» dal conflitto.

Il giudizio su *Solitary Confinement* arriva in un momento di svolta nella traiettoria del consulente triestino che nei primi anni Sessanta sostiene l'amico Luciano Foà, esule di casa Einaudi, nella creazione di una nuova impresa, Adelphi, di cui sarà il massimo ispiratore. A quell'altezza, i suoi principali riferimenti e antagonisti sono due influenti einaudiani come Italo Calvino e Cesare Cases. Il primo appare allora quanto mai lontano dalla posizione di Bazlen: ai vari suggerimenti avanzati da quest'ultimo oppone la proposta di «una piccola collezione di ricerca morale per l'uomo moderno» (Calvino 1995, 1705), difficilmente conciliabile con l'aspirazione bazleniana di «abolire il termine di "morale"» (Bazlen 1968). Cases, dal canto suo, si avvicina in quegli anni alle teorie di Adorno a cui il consulente triestino è particolarmente refrattario. Il germanista vede «nel teatro epico brechtiano e nella sua astratta rappresentazione della lotta di classe una reazione non effimera alla progressiva disumanizzazione della vita ad opera del capitalismo trionfante» (Sisto 2013, LXI), mentre Bazlen insiste sul rifiuto di ogni considerazione di carattere politico nell'analisi delle opere letterarie.

Il testo di Burney non apparirà presso Einaudi – più incline a seguire, nella prima metà degli anni Sessanta, i percorsi tracciati da autori del suo catalogo consacrati dalla critica e dal pubblico come Anna Frank – ma, sei anni dopo rispetto alla lettera e quando Bazlen era ormai morto, tra i numeri iniziali della BIBLIOTECA ADELPHI, principale bacino espressivo dei progetti editoriali bazleniani.

Nello stesso periodo, inoltre, in cui si verifica la «lacerazione» einaudiana che porta alla nascita di Adelphi, dando avvio a una delle vicende che più caratterizzerà la storia dell'editoria italiana del secondo Novecento, «la denuncia dell'antisemitismo» raggiunge «il dibattito pubblico diventando parte di un nuovo modo di considerare

il recente passato» (Tarquini 2019, 147). Il 5 marzo 1960 a Roma, Piero Caleffi, in occasione della conferenza promossa dalla Federazione internazionale della Resistenza, ricorda «le tappe principali della persecuzione contro gli ebrei» ponendo la Shoah al centro della riflessione intellettuale e politica (ibid.). Due mesi dopo Adolf Eichmann viene arrestato a Buenos Aires e portato in Israele dove si svolgerà in mondovisione uno dei processi più influenti della storia contemporanea.

Mentre l'editoria segue, dunque, lo sviluppo di una memoria dell'Olocausto, la presenza di *outsiders*, come il consulente triestino, ci permette di ricostruire il contributo dell'oggetto-libro alla formazione di percezioni differenti dello sterminio. Se è stato già realizzato uno studio complessivo sulla memoria italiana della Shoah dal 1944 al 2009 (Baldini 2012), potrà d'altra parte risultare utile un'indagine specifica, per quanto non esaustiva, sulle traduzioni. Questa ricerca, richiamandosi alla teoria dei campi elaborata da Bourdieu, è un tentativo di analizzare l'ingresso di queste opere sul mercato italiano attraverso uno sguardo alle relazioni tra le diverse case editrici.

A tal fine, occorre definire subito il periodo di riferimento. Il rifiuto einaudiano di *Se questo è un uomo* e la sua pubblicazione poco fortunata con De Silva, l'uscita di *Dio è caporale*, traduzione dell'*Univers concentrationnaire* di Rousset, presso Longanesi, i confronti tra Calvino e Vittorini sull'*Espèce humaine* di Antelme, la decisione, alla fine della Seconda guerra mondiale di «alcuni esponenti della cultura di sinistra, come i fondatori della Scuola di Francoforte e il filosofo esistenzialista Jean-Paul Sartre» di fare «dell'antisemitismo un oggetto di studio» (Tarquini 2019, 110) e il percorso che porta alla nascita dello Stato di Israele ci hanno permesso di individuare nel 1947 il punto di partenza della nostra analisi. La titubanza editoriale rispetto alla letteratura concentrazionaria riflette in quegli anni e per più di un decennio la refrattarietà politico-intellettuale a considerare la Shoah un campo autonomo di riflessione critica. A questo primo periodo segue, complice la diffusione su scala globale e attraverso nuovi mezzi di comunicazione del processo Eichmann, l'«era del testimone» (Wieviorka 1999) dove si registra una risposta molto più ampia da parte dell'editoria italiana. L'aumento di dimensioni del mercato librario, ciononostante, ha ripercussioni anche sulla diversa percezione dell'Olocausto, con una ricerca di visibilità da parte dei marchi edito-

riali che si traduce in una pluralità di approcci, spesso in contrasto tra loro, all'esperienza concentrazionaria, come testimoniano le scelte diverse in tal senso di Einaudi, Feltrinelli e Adelphi. Infine, abbiamo individuato un periodo che comprende gli anni Settanta e si spinge fino al 1985. È vero, infatti, che l'ultimo decennio del secolo ha contribuito in modo decisivo alla formazione di una memoria della Shoah, con la diffusione dei corsi universitari dedicati agli *Holocaust studies* e il successo globale di prodotti cinematografici come *Schindler's List* (1994) e *La vita è bella* (1997). Ciononostante, gli anni Ottanta rappresentano una soglia fondamentale per la storia dell'editoria italiana con la crisi di Einaudi e la sua acquisizione da parte di un grande gruppo finanziario, l'affermazione definitiva di Adelphi in quanto casa editrice di cultura, l'accentuazione della dicotomia tra grandi gruppi editoriali e case editrici indipendenti e la consacrazione della televisione, a scapito del libro, come principale mezzo di intrattenimento e di informazione. Il successo del documentario di Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), la pubblicazione di un grande best-seller adelphiano, *L'insostenibile leggerezza dell'essere* di Kundera (1985), l'intensificarsi del conflitto arabo-israeliano, il coinvolgimento diretto dell'Italia nella vicenda dell'Achille Lauro e il definitivo cambio di prospettiva della politica italiana verso la questione mediorientale (Tarquini 2019, 262-277) ci hanno permesso così di identificare nel 1985 il margine estremo della nostra indagine.

Tenteremo di delineare, dunque, il contributo delle traduzioni al dialogo tra mercato editoriale e nascita di una memoria della Shoah, non tanto per evidenziare la naturale sovrapposizione tra i due processi, ma per sottolinearne piuttosto e soprattutto le divergenze.

L'era del sospetto: tradurre l'esperienza concentrazionaria nel dopoguerra

È stata in più occasioni sottolineata la diffidenza che nel dopoguerra, in quasi tutto il mondo occidentale, circonda le testimonianze autobiografiche sui campi di concentramento e di sterminio. Nel caso degli editori italiani, un certo grado di ambivalenza si può riscontrare nella linea seguita da Einaudi. Quest'ultima ha accumulato un grande capitale simbolico nei due decenni precedenti e si distingue per la sua natura bifronte, dove ragioni editoriali si trovano spesso a confrontarsi

con ragioni politiche, in un progetto che ha fatto dei valori antifascisti e dell'impegno morale ed educativo i suoi principi fondamentali (Mangoni 1990). Possiamo assumere la pubblicazione dell'*Espèce humaine* di Robert Antelme a cartina di tornasole di questa prima fase. Il libro viene proposto nel 1948 da Elio Vittorini che ne sottolinea la qualità artistica, indipendentemente dalla tematica che affronta. Sei anni dopo lo stesso Vittorini ricorderà come il catalogo einaudiano non avesse una collana adatta ad un libro di quel tipo e osserverà che in quel momento il mercato non fosse pronto ad accoglierlo (Munari 2013, 80-81). Inoltre, mentre Einaudi sta delineando in modo più preciso i termini della collaborazione con il PCI, Vittorini evidenzia «una sempre più difficile sua collocazione» nel partito, testimoniata anche dalla chiusura del «Politecnico» (Mangoni 1990, 396-403).

Nel 1952, quando l'intellettuale siciliano fa il suo secondo tentativo di pubblicare il libro di Antelme, però, le circostanze generali, sia di Einaudi sia del mercato italiano e di quello internazionale, appaiono, seppur parzialmente, mutate. Nel catalogo della casa torinese compare nel 1951 una nuova collana, I GETTONI, diretta, in collaborazione con Calvino, proprio da Vittorini, che ha così un più ampio margine di manovra. La collezione avrebbe dato spazio, secondo un suggerimento di Natalia Ginzburg, accolto dal neodirettore, a «italiani giovani, sperimentali» a cui si sarebbero affiancati presto anche degli stranieri, con «libri [...] di lettura più difficile» (Ferretti 1992, 212).

Per quanto riguarda la costruzione di una memoria concentrazionaria, invece, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta si manifestano i primi segni di un cambio di rotta. Se è ancora presente una certa diffidenza verso i testi che veicolano la memoria della Shoah, gli studi storici e le reazioni dei lettori fanno intravedere l'esigenza di un recupero sia della realtà documentaria sia della testimonianza diretta.

Emblematica, in questo senso, la pubblicazione del *Diario* di Anna Frank, uscito in Olanda nel 1947, nel 1950 in Germania e in Francia e, infine, nel 1952 negli Stati Uniti, dove viene presto adattato a spettacolo teatrale e consacrato, nel 1956, dalla vittoria del premio Pulitzer per la drammaturgia.

In Francia, d'altro canto, le memorie legate all'esperienza concentrazionaria suscitano fin da subito un acceso dibattito culturale. Alla sua uscita nel 1946, *L'Univers concentrationnaire* di Rousset vince il

premio Renaudot: le recensioni entusiastiche e le reazioni degli intellettuali – tra gli altri ne scrivono Nadeau su «Combat», il giornale nato dalla Resistenza, e Sartre su «Les Temps Modernes», la rivista culturale egemone allora nel campo editoriale francese (Boschetti 1985) – dimostrano il duplice riconoscimento di pubblico e critica. Molto attenti al contesto internazionale sono senz'altro gli intellettuali italiani che intrattengono, soprattutto con i colleghi francesi, rapporti non solo professionali ma anche di amicizia. *L'Univers concentrationnaire*, infatti, trova subito una collocazione in Italia: è la casa editrice di Leo Longanesi, nata nel 1946, a pubblicare, solo un anno dopo la fondazione, il libro di Rousset, su cui si riflette fin dalla copertina l'intervento del marchio editoriale che lo presenta sul mercato con il titolo *Dio è caporale* (Rousset 1947).

Ma non è solo il titolo in sé a mostrare differenze sostanziali rispetto all'edizione originale: la Longanesi, infatti, nei primi anni del secondo dopoguerra assume i tratti di casa editrice eclettica propensa a dare voce alla destra conservatrice spesso in chiave anti-sovietica, concedendo spazio anche ai libri di ex-gerarchi fascisti e manifestando, altresì, una certa propensione per la ricerca di curiosità editoriali. Tra i suoi primi titoli usciranno *Cinquanta anni di socialismo in Italia* del liberal-conservatore Panfilo Gentile, *Un tedesco risponde* di Heinrich Hauser «che porta acqua al mulino della strategia di riabilitazione della Germania» e *Ho scelto la libertà* di Viktor Kravčenko «esule sovietico che descrive gli orrori stalinisti» (Piazzoni 2021, 148). Il libro di Rousset compare, inoltre, nella collana IL CAMMEO che si propone di pubblicare memorie, epistolari e biografie, e troverà posto, in un accostamento straniante, vicino alle *Memorie del cameriere di Mussolini* di Quinto Navarra: un «Mussolini sconosciuto che non è quello dipinto dalla propaganda fascista né quello raffigurato dai suoi nemici», come recita il risvolto. Accanto ai due testi usciranno anche *Diciassette colpi*, il libro «del responsabile del delitto Matteotti Amerigo Dumini» (Piazzoni 2021, 148), e *Parliamo dell'elefante*, un diario dello stesso editore, che intende disegnare «con estrema semplicità e libertà di giudizio un ritratto degli usi e dei costumi italiani» dal 1938 al 1946 (Longanesi 1946).

Oltre a questi volumi il CAMMEO di Longanesi ospiterà le *Avventure del capitano Alonzo de Contreras*, «giramondo, avventuriero», *I furiosi amori dell'800* di Antonietta Drago e la biografia di Alexandr Herzen scritta da Indro Montanelli.

Se è vero, dunque, che Rousset trova subito spazio nel catalogo di un editore italiano, è altrettanto vero che la specificità dell'esperienza concentrazionaria narrata nel suo libro si perde tra le molteplici declinazioni di una collana che fa della stravaganza memorialistica e dell'eccezionalità biografica i suoi veri punti di forza. Allo stesso modo, l'esperienza trotskista dell'autore è del tutto dimenticata al momento del suo passaggio in un catalogo che manifesta tutt'altra ascendenza politica.

In un simile quadro nazionale e internazionale, Vittorini torna a proporre la pubblicazione del libro di Antelme, destinandolo alla collana da lui diretta insieme a Calvino a cui si rivolge con insistenza per far pubblicare l'opera dello scrittore francese, rimarcando il valore artistico del testo più che il suo argomento (Munari 2013, 80).

L'intellettuale ligure presenta nella riunione del 3 marzo 1954 il parere dello scrittore di *Uomini e no* al consiglio Einaudi che si dichiara in linea di massima d'accordo sulla pubblicazione, suggerendone, però, il rinvio, dati i numerosi libri sui campi tedeschi allora in preparazione. È Calvino stesso poi a rispondere a Vittorini, esplicitando alcuni elementi che nel parere del consiglio sono solo sottintesi:

Certo, l'idea d'un altro libro sui campi di concentramento, specialmente d'un libro scritto *allora*, non attira nessuno. Ma se tu sei sicuro che il libro sia bello da leggersi anche oggi, siamo prontissimi a prenderlo in considerazione. Certo non c'è da pensare a farlo subito. [...] ti facciamo osservare che oltre il Rohmer [...] pubblichiamo in questi mesi *Les temps des morts* (che è invece più del tipo dell'Antelme, sebbene scritto ora), il diario della ragazza ebrea Anna Frank [...], le lettere dei condannati della Resistenza europea [...], il volume di documentazione sulle persecuzioni razziali naziste [...]. Quindi, il nostro contributo alla campagna anti CED [Commissione Europea di Difesa] è già nutrito (ivi, 81).

I segnali di apertura sono confermati dai diversi titoli in programma, ma queste testimonianze sull'universo concentrazionario sembrano guadagnare interesse soprattutto nell'ottica di un obiettivo politico ben preciso e contingente: contribuire a contrastare il progetto di una Commissione Europea di Difesa, che avrebbe significato il riarmo della Germania, grazie alla fondazione di un esercito europeo, a cui erano particolarmente avversi i comunisti. Le considerazioni calviniane si concentrano, infatti, sul numero di volumi in prepara-

zione – oltre al romanzo di Rohmer, *L'altro*, Einaudi ha in programma *Les temps des morts* di Pierre Gaspar – e sul differente punto di vista degli autori – Antelme scrive *L'espèce humaine* al termine della guerra, mentre Gaspar pubblica il suo libro a quasi dieci anni di distanza dalla fine del conflitto. Il consulente ligure si dimostra in quell'occasione molto più determinato a sostenere le posizioni del partito comunista, impegnato «a costituire una mobilitazione di massa, a diventare [...] interlocutor[e] privilegiat[o] della classe operaia e dei ceti medi, a definire la propria identità sulla recente lotta contro il regime fascista e a presentarsi all'intera opinione pubblica come [...] artefic[e] della ritrovata democrazia» (Tarquini 2019, 96): non sembra esserci spazio, in altre parole, per una riflessione sull'antisemitismo, tema senz'altro non prioritario nell'agenda dei partiti di sinistra (ibid.).

All'opposto, Vittorini rifiuta l'argomentazione di Calvino, basando il suo giudizio favorevole sui pregi stilistici del testo e attribuendogli un valore universale che si estende ben al di là delle considerazioni, troppo schiacciate sul presente, del consiglio einaudiano.

Inoltre, il direttore dei GETTONI intende collocare Antelme in un gruppo di scrittori che considera cruciali per rinnovare l'interesse del pubblico sulla sua collana e per rafforzare l'immagine di una collezione fondata sulla «scoperta di nuovi autori»¹. L'attenzione alla qualità formale si sposa, dunque, con una strategia editoriale incentrata sulla novità letteraria. Il tema, la memoria concentrazionaria, passa in secondo piano, come già era accaduto per ragioni diverse con il David Rousset longanesiano.

L'insistenza sugli aspetti stilistici e innovativi porta alla pubblicazione nel 1954 della *Specie umana* nei GETTONI. Il risvolto del libro,

¹ Il verbale della riunione editoriale del 17 febbraio 1954 riporta l'intervento in cui Vittorini insiste sulla necessità di allargare i GETTONI agli autori stranieri: «La verità è [...] che alcuni romanzi stranieri sono stati scelti appunto in previsione di una pubblicazione nei GETTONI (ad es. *Il cannibale* di Hawkes, *L'autre* di Rohmer, *Uomo e ragazzo* di Wright Morris, *La femme du docteur* di Cervione, *[The] Neon Wilderness* di Nelson Algren, ecc.) e che perciò, mentre una loro pubblicazione nei CORALLI [...] non avrebbe alcuna risonanza e, anzi, pregiudicherebbe la collana stessa, la loro inclusione in una serie affiancata ai GETTONI varrebbe ad attirare su ognuno di essi quell'interesse di scoperta di nuovi autori che i GETTONI italiani sono indubbiamente riusciti a suscitare» (Munari 2013, 69).

tuttavia, sembra contraddire l'intento iniziale del direttore della collana di valorizzare il testo a prescindere dal tema trattato: la breve presentazione, infatti, consacra l'opera di Antelme a «classico del genere» (Vittorini 1988, 94) nell'ambito delle testimonianze sui campi di concentramento. La scelta indica, probabilmente, la volontà di Vittorini di creare un legame più evidente tra alcuni titoli stranieri della sua collezione, al fine di realizzare un discorso letterario ed editoriale unitario e complessivo. Se il riferimento a un "genere" della memorialistica concentrazionaria permette di ottenere un simile risultato, Vittorini riconosce all'opera anche altri meriti, cercando di far risaltare così quell'universalità di cui aveva parlato a Calvino: in primo luogo, si tratta di un testo che si è «collocato di sopra agli altri» libri sullo stesso tema; rientra, inoltre, perfettamente nel programma di una collana che ambisce a offrire al lettore «esperienze nuove», che si rivolgono a un pubblico con «esigenze specifiche», capace di «apprezzare [...] i "grandi" di domani» (ivi, 97); infine, rappresenta il primo passo per il nuovo inizio di una serie interna ai GETTONI dedicata esplicitamente agli autori stranieri e volta a mostrare «per quali vie diverse dalle nostre o affini alle nostre si cerchi oggi di essere, e si riesca a essere, in Francia, in America o in India, scrittori» (ivi, 97-98).

Dopo aver definito Antelme l'autore rappresentativo di ciò che considera un "genere" a sé stante, nel 1955 Vittorini torna a insistere su un simile aspetto in occasione della pubblicazione dell'*Altro* di Charles Rohmer. Il risvolto del libro sembra dare seguito al discorso vittoriniano: «dopo la *Specie umana* di Antelme, ancora tutto "vis-suto", carico dell'indignazione del superstite, questo romanzo di Rohmer, così composto, matematico, segna forse la nuova direzione che ha preso la letteratura "concentrazionaria"» (ivi, 118).

Nello stesso anno esce, inoltre, sempre nei GETTONI, *Le bestie* di Pierre Gascar. Ancora una volta, il risvolto insiste sul rapporto tra il libro e l'esperienza concentrazionaria. In questo caso, il legame non è esplicito nel testo, dal momento che, secondo la presentazione del volume, Gascar «non ha mai un rigo» che induca a considerare il mondo famelico da lui disegnato come un'allegoria del mondo umano. Ciononostante, continua il risvolto,

nessuno saprà non pensare, leggendolo, che può accadere anche all'uomo di trovarsi nella condizione degli animali di Gascar, e che gli è già accaduto

abbastanza spesso. Per esempio, di recente, in quei campi di concentramento di cui Gascar ci racconta nell'altro suo libro premiato (ivi, 109).

L'altro libro a cui si fa riferimento è *Le temps des morts* che sarebbe stato oggetto, a sua volta, di un significativo spostamento editoriale. Inizialmente destinato ai CORALLI, nella riunione di redazione del 15 settembre 1954 il consiglio Einaudi propone di includerlo tra I GETTONI STRANIERI in continuità con gli altri libri che il direttore della collana aveva identificato come esempi di letteratura concentrazionaria (Munari 2013, 130). Per quanto il testo non venga mai pubblicato, i richiami costanti ai campi di concentramento all'interno dei paratesti e la volontà di inserire due titoli di uno stesso autore in un'unica sede editoriale indicano come, probabilmente, nel suo progetto complessivo di valorizzare una letteratura straniera contemporanea, Vittorini tentasse, attraverso autori come Antelme, Rohmer e Gascar, di individuare anche un filone specifico di letteratura concentrazionaria.

Un outsider del dopoguerra: Luigi Meneghello e *The Final Solution* di Gerald Reitlinger

Ma il consulente siciliano non è l'unico a voler dare spazio in quegli anni al racconto dello sterminio e a volerlo considerare come un campo di riflessione a sé stante. Un intellettuale isolato rispetto all'ambiente letterario italiano di allora si appresta all'inizio del decennio a compiere un'importante operazione di riscoperta e di diffusione delle vicende relative all'Olocausto. Scontratosi «con l'impossibilità di dar corpo al rinnovamento dello Stato, della società e della cultura italiani nelle forme in cui lo aveva pensato durante la Resistenza» (Baldini 2008, 113-114), a partire dal settembre del 1947, Luigi Meneghello si trasferisce a Londra, deciso a sottrarsi «per un giro di stagioni alla vita associata italiana, la vile camorra [...] cattolica e marxista» (Meneghello 1999, 327). Il suo contrasto con quest'ultima si manifesta anche nel diverso approccio al tema dello sterminio degli ebrei, testimoniato dall'interesse per il libro di Gerald Reitlinger, *The Final Solution*, a cui dedicherà una serie di articoli apparsi sulla rivista «Comunità» nella rubrica «Libri inglesi» tra il dicembre del 1953 e l'aprile del 1954. Lo scrittore veneto confesserà successivamente che la lettura di quel volume aveva avuto su di lui «un effetto sconvolgente»: la ri-

cerca dello studioso britannico lo aveva portato a fare i conti «con la realtà ultima dei fatti» (Meneghello 1994, 7). In un momento in cui i partiti di sinistra, e in generale una larga parte della politica italiana, nonché un vasto fronte di intellettuali mostrano tutta la loro reticenza ad affidare alla Shoah un posto di primo piano nel dibattito pubblico, l'autore di *Libera nos a Malo* insiste sulla necessità di «guardare in faccia il mostruoso insieme della cosa»:

Ora per la prima volta capivo il senso generale e la natura profonda di quegli eventi. Erano eventi incredibili e insieme orribilmente documentabili. Per settimane lessi e studiai (è il libro che si studia) con un misto di eccitazione e di sgomento, e alla fine nacque da sé l'idea di rendere conto di ciò che avevo appreso ai miei lettori in Italia, dedicando al libro molto più spazio che in una ordinaria recensione (ibid.).

Mentre la maggior parte degli interventi critici si occupa «dello sterminio ma non degli ebrei» (Tarquini 2019, 85), l'originalità e il rilievo dell'azione di Meneghello risiede nella scelta di attribuire proprio agli ebrei un ruolo centrale nella sua riflessione. I suoi articoli, raccolti in volume diversi decenni dopo, si incentrano sulla natura antisemita dello sterminio, evidenziandone il carattere programmatico e ben organizzato: il risultato non è una semplice recensione al volume di Reitlinger, come previsto inizialmente, ma un resoconto dei fatti capace di offrire ai lettori una conoscenza approfondita del sistema di annientamento nazista.

L'operazione dello scrittore veneto, inoltre, non si discosta soltanto dall'atteggiamento assunto da molti politici e intellettuali, ma anche dalla posizione di chi, come Vittorini, cerca di dare risonanza all'esperienza concentrazionaria. Ancora una volta, la scelta di Meneghello è spiegabile grazie al suo punto di vista distaccato rispetto all'ambiente letterario italiano. L'autore di *Libera nos a Malo* mostra una grande insofferenza per l'approccio del «Politecnico» vittoriniano, che giudica «troppo letterario, retorico, distante dalla realtà concreta» (Baldini 2008, 114) e a cui preferisce una riflessione basata su «statistiche, piccole indagini sode, succinte» (Meneghello 2000, 446). Il pragmatismo anglosassone che trova al suo arrivo a Londra rappresenta un vero e proprio antidoto alla tradizione italiana che dà nuova linfa alla sua esigenza di impegno nella società. Chiaro riflesso di una simile posizione è la struttura dei suoi articoli dedicati a *The Final*

Solution. La descrizione minuziosa delle deportazioni e degli stermini di massa, l'analisi precisa della tecnica dei massacri, l'indagine sulle proporzioni reali degli eventi, la sovrabbondanza di esempi e, infine, la mole di statistiche riportate dimostrano come quella concretezza a lungo ricercata aveva trovato un terreno fertile nello studio dei crimini nazisti, dei campi di concentramento e delle modalità con cui era stato condotto lo sterminio.

All'accento di Vittorini sulla qualità dei libri di Antelme, Gascar e Rohmer, unico vero metro di giudizio per stabilire cosa potesse essere tradotto, si oppone, dunque, la visione di Meneghello che ritiene fondamentale diffondere in Italia dati, documenti e testimonianze sulla Shoah.

La traduzione di un classico e l'arrivo di un nuovo entrante: il *Diario* di Anna Frank e la nascita della Feltrinelli

Nello stesso anno della *Specie umana* e degli ultimi articoli di Meneghello sul volume di Reitlinger, appare, infine, per Einaudi, il *Diario* di Anna Frank. Anche in questo caso la collocazione editoriale e la presentazione al pubblico hanno tratti significativi. Il libro, infatti, esce nei SAGGI, segnando subito un divario rispetto alle sperimentazioni dei GETTONI vittoriniani: i SAGGI, pur connotandosi come il terreno di incontro tra interessi eterogenei e sollecitazioni diverse, è la collana che ha maggiormente contribuito a dare alla casa editrice «quella fisionomia che la rese via via più riconoscibile» (Mangoni 1990, 22).

L'intento morale-pedagogico, con cui Einaudi tramite i SAGGI vuole identificarsi, e il fine ultimo di creare un legame tra il marchio della casa editrice e il volume sono demandati alla prefazione di Natalia Ginzburg che tenta di conciliare il tipo di testo con la sua collocazione editoriale. L'intellettuale einaudiana riconosce la capacità del diario di diventare «lo specchio fedele della vita di questa piccola comunità in clausura» (Ginzburg 1954, X). L'accento di Ginzburg è sulla responsabilità del lettore. Il rapporto tra il racconto e il pubblico è il vero nucleo della prefazione: un richiamo alla coscienza che trasforma il diario in «qualcosa di più d'un semplice documento umano», costringendo il lettore a conservare «nella memoria la vibrazione fidu-

ciosa e serena» della voce dell'autrice (ivi, XII). Il progetto editoriale si completa definitivamente con la traduzione di Arrigo Vita, analizzata da Bruno Maida (2023), che, in un confronto comparato tra aspetto del volume e scelte formali del testo, invita ad approfondire ulteriormente le traiettorie linguistico-culturali di una memoria tradotta della Shoah.

Rispetto all'impostazione einaudiana, Giangiacomo Feltrinelli, nuovo entrante nel campo editoriale a metà anni Cinquanta, tenta di adottare un approccio differente. Se il legame tra l'editore milanese e il PCI denota una certa vicinanza alla posizione di casa Einaudi, è la natura dei primi volumi pubblicati a marcare un distacco dal collega torinese.

Nel 1955, in piena Guerra fredda, Feltrinelli pubblica l'*Autobiografia* di Jawaharlal Nehru, allora primo ministro dell'India e futuro grande sostenitore del movimento dei Paesi non allineati, e *Il flagello della svastica* di Lord Russell, presentato come «un resoconto veritiero e accurato di molti [...] delitti di guerra tedeschi» da offrire finalmente «al lettore ordinario» (Russell 1955, 10)². Nello stesso anno escono *Il bisturi e la spada* – la ricostruzione storica realizzata da Sydney Gordon e Ted Allan dell'attività di Norman Bethune, medico comunista che denuncia le ripercussioni del sistema capitalista sulla salute e sul benessere sociale – e *Diario di Hiroshima* del giapponese Michihiko Hachiya, anche lui medico, che racconta le impressioni e gli eventi dei 56 giorni che seguirono il rilascio della bomba atomica su Hiroshima. Accanto a questi primi titoli apparirà il romanzo *Nella sua città* di Viktor Nekrasov: un libro «nitido e preciso nella scrittura, ma inquieto e pieno di interrogativi sulle cose che racconta» (risolto a Nekrasov 1955). Il risvolto lega il testo di Nekrasov al *Disgelo* di Il'ja Grigor'evič Èrenburg mentre la quarta di copertina esalta la polemica che aveva suscitato in Unione Sovietica, di cui l'autore mette a nudo le verità spiacevoli del suo burocratismo formale.

La condanna ai crimini nazisti del libro di Lord Russell si inserisce, quindi, in un più vasto piano di critica contro forme di potere in cui rientrano sia gli apparati burocratici di stampo sovietico sia le perversi-

² Si tratta di una breve storia dei crimini nazisti, realizzata attraverso la ricostruzione delle testimonianze rese durante il processo di Norimberga a cui l'autore stesso, giudice britannico, aveva partecipato in qualità di consulente legale.

sioni del sistema capitalista occidentale. In primo luogo, dunque, Feltrinelli non considera l'esperienza concentrazionaria come un universo specifico, distinguendosi così dall'approccio vittoriniano. Ma l'editore milanese prende le distanze anche dalla visione di Calvino che si fa portavoce dell'approccio einaudiano. Se, infatti, entrambi affidano ai libri sull'esperienza concentrazionaria un fine politico ben preciso, Calvino sostiene più fedelmente tra il 1954 e il 1955 la causa comunista contro il riarmo della Germania, mentre Feltrinelli colloca l'esperienza concentrazionaria in un più vasto piano di rivendicazioni in senso pacifista e in difesa delle classi più marginali su scala globale, rifiutando la cristallizzazione politico-economica sui due blocchi, occidentale e sovietico, in parte anche in dissenso con le direttive del PCI. Un dissenso che sfocerà, infine, un anno dopo nell'interesse per il *Dottor Zivago* di Pasternak che uscirà per i tipi della casa milanese nel 1957. Anche la scelta del traduttore testimonia la differente prospettiva della casa milanese. *Il flagello della svastica* è, infatti, la prima traduzione di Luciano Bianciardi che, a metà degli anni Cinquanta, traccia nei suoi romanzi «un percorso incentrato sul venir meno dell'ultimo mandato dell'intellettuale, quello garantito dal Pci» (Baldini 2008, 60). La sua posizione si riflette così nella strategia di una casa editrice alla ricerca di una propria visibilità con ripercussioni a livello testuale che, per quanto non siano oggetto di questo studio, potrebbero rivelare ulteriori aspetti di carattere linguistico-culturale sul rapporto tra la storia dell'editoria e la formazione di una memoria della Shoah.

Due ultimi elementi, infine, ci permettono di considerare la specificità di Feltrinelli rispetto a Einaudi: la natura strutturale dei volumi e il pubblico a cui si rivolgono.

I libri feltrinelliani si presentano come testimonianze dirette e non mediate, reclamando un carattere di maggiore oggettività. Il resoconto «spietatamente obiettivo» dei crimini nazisti di Lord Russell si avvale delle testimonianze rese durante il processo di Norimberga e dialoga con la descrizione in presa diretta della devastazione post-atomica di Hiroshima narrata da Hachiya. La ricerca di obiettività appare a Feltrinelli lo strumento più efficace per raccontare i crimini bellici e per esprimere la sua condanna: un approccio diverso sia dall'analisi antropologica di Antelme, sia dall'impianto romanzesco di Rohmer e da quello allegorico di Gascar, sia dalla ricostruzione di Anna Frank dove,

come ci ricorda la prefazione di Ginzburg, la tragica conclusione è un'allusione ben presente alla coscienza del lettore consapevole ma è assente dal testo, al contrario della sua minuziosa descrizione nel resoconto di Russell.

Inoltre, Feltrinelli dichiara nel risvolto del *Flagello della svastica*, sulla scorta della sua precedente esperienza di direttore della Cooperativa del Libro Popolare, di rivolgersi a un «lettore ordinario», allontanandosi così dal pubblico esigente a cui guarda Vittorini con i suoi «libri [...] di lettura più difficile» e da un altro importante volume di Einaudi uscito nello stesso 1955: *Il nazismo e lo sterminio degli ebrei* di Léon Poliakov, ricostruzione vasta e complessa di tutte le fasi della persecuzione antisemita, dall'avvento al potere del nazismo alla fine del 1945.

Nel campo editoriale italiano del primo decennio del dopoguerra, dunque, la memorialistica e la storiografia concentrazionaria, in assenza di una catalogazione ampiamente riconosciuta, risentono delle esigenze dei singoli agenti, impegnati nella loro ricerca di legittimità.

In determinati casi, le esperienze concentrazionarie vengono considerate come un unico insieme allo scopo di creare un discorso editoriale unitario. Vittorini, ad esempio, cerca di instaurare un collegamento tra i libri legati ai campi nazisti e pubblicati nei GETTONI per portare avanti un suo progetto letterario. Meneghello, invece, dà un resoconto dettagliato dell'Olocausto, mettendo l'accento sul carattere sistematico dello sterminio degli ebrei da parte dei nazisti.

In altri casi, le esperienze concentrazionarie sono accostate a quelle della Resistenza. Calvino, come abbiamo visto, le riunisce in un unico orizzonte programmatico che ha chiare intenzioni politiche a sostegno delle posizioni comuniste. Feltrinelli, d'altro canto, colloca la condanna dei crimini nazisti vicino all'accusa contro l'uso della bomba atomica da parte degli Stati Uniti, accanto all'autobiografia di uno dei futuri leader dei Paesi non allineati e in continuità con testi che denunciano le storture della burocrazia sovietica e del sistema capitalistico.

Rispetto a questa prima fase, la nuova edizione einaudiana di *Se questo è un uomo* nel 1958, di pari passo con il successo del *Diario* di Anna Frank, segna una svolta decisiva per i successivi sviluppi di una memoria tradotta delle esperienze concentrazionarie in Italia.

L'«era del testimone» nell'editoria italiana

Nel 1961, al contrario di quanto potrebbe suggerire la diffusione del processo Eichmann, non si può registrare una reale ricaduta sulla critica relativa alla memorialistica concentrazionaria nel campo editoriale italiano. Il processo di Gerusalemme al criminale nazista avrebbe avuto una grande risonanza in tutto il mondo occidentale per le modalità con cui si sarebbe svolto e soprattutto per la scelta senza precedenti di trasformarlo in un evento mediatico su scala globale. La centralità accordata alle testimonianze nella strategia del procuratore generale Gideon Hausner e la trasmissione televisiva del processo avrebbero contribuito alla sua spettacolarizzazione, trasformandolo in un momento di svolta per i successivi sviluppi di una memoria della Shoah (Wieviorka 1999).

Tuttavia, a causa del ritardo tecnico della televisione e della sua scarsa capillarità sul territorio italiano (Piazzoni 2014, 71), uno degli eventi storici cruciali per il secondo Novecento non ha avuto in Italia, dove viene seguito principalmente dai giornali, gli effetti mediatici che ha in altri Paesi occidentali.

Il successo di alcuni libri e le scelte ancora determinanti di una casa autorevole come Einaudi mostrano segnali di cambiamento che la televisione non può ancora suscitare a causa della sua scarsa diffusione. All'inizio degli anni Sessanta Anna Frank è ormai l'indiscutibile metro di giudizio per questo tipo di pubblicazioni, ma un altro testo crea un legame diretto con il quadro internazionale aperto dal processo Eichmann: nel 1961 esce nei LIBRI BIANCHI *Sei milioni di accusatori: la relazione introduttiva del procuratore generale Gideon Hausner al processo Eichmann* (Hausner 1961). A prefazione del volume viene inserito un saggio di Alessandro Galante Garrone, che nel dicembre dello stesso anno incoraggia l'amico Primo Levi a trasferire su carta il racconto autobiografico che diventerà *La tregua*. Galante Garrone non solo contribuirà così a delineare ulteriormente una memoria italiana della Shoah, ma interviene attivamente a formare una memoria "traddotta" della Shoah, permettendo al processo Eichmann una più ampia diffusione tra i lettori italiani. La doppia azione dell'intellettuale piemontese rappresenta un primo reale punto di svolta nel campo editoriale italiano rispetto allo stato precedente degli anni Cinquanta. Quando nel 1963, infatti, Calvino riferirà in consiglio sulla *Tregua* di

Primo Levi ormai completata, Fortini proporrà al nucleo einaudiano un altro libro in cui il viaggio personale si incontra con l'esperienza concentrazionaria: *Le grand voyage* di Jorge Semprún (1963). La presentazione fortiniana non è del tutto entusiasta, ma sottolinea allo stesso tempo l'interesse del testo.

Se Einaudi con queste iniziative mostra una nuova sensibilità verso la memorialistica concentrazionaria, Feltrinelli contribuisce in modo sostanziale al passaggio nell'«era del testimone» del mercato editoriale. Nel 1960 la casa milanese pubblica un romanzo di André Schwarz-Bart dal titolo *L'ultimo dei giusti*: si tratta, secondo la nota dello stesso editore, di «un'opera di fantasia» (Schwarz-Bart 1960). Per realizzarla, però, lo scrittore si affida a testimonianze dirette sull'esperienza concentrazionaria e sulla resistenza ebraica. Il libro ha un grande successo di pubblico tanto che nella riunione editoriale del 6 novembre 1962 *L'ultimo dei giusti* è inserito dal suo traduttore nonché consulente della casa, Valerio Riva, tra i titoli più letti, vicino a due campioni di vendite come *Il Gattopardo* e *Il Dottor Zivago*³. Ancora una volta, dunque, in casa Feltrinelli un traduttore-consulente porta avanti, attraverso un testo che ripercorre lo sterminio degli ebrei, un proprio discorso critico-letterario che potrebbe rivelare ulteriori elementi sulla formazione di una memoria europea della Shoah in Italia.

Ma se il successo dell'*Ultimo dei giusti* rappresenta un chiaro segno dell'interesse di un pubblico sempre più ampio, favorito dal generale allargamento del bacino di lettori italiani, un'altra iniziativa feltrinelliana contribuisce alla svolta delle traduzioni dedicate alla narrazione dei crimini nazisti.

In una riunione editoriale del 19 febbraio 1962 vengono presentate le prime proposte di Alessandro Pizzorno per una collana di sociologia. Nell'analisi delle iniziative attive in ambito sociologico sono prese come riferimenti due case editrici: Einaudi e il Mulino⁴. L'offerta di studi sociologici della prima viene descritta come molto varie-

³ Cfr. Riunione Universale Economica del 6 novembre 1962, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Fondo Casa Editrice Feltrinelli, Fascicoli Riunioni editoriali, Incartamento relativo al 1962.

⁴ Cfr. Riunione Editoriale del 19 febbraio 1962, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Fondo Casa Editrice Feltrinelli, Fascicoli Riunioni editoriali, Incartamento relativo al 1962.

gata e particolarmente vasta, ma, proprio per questo, non sembra rappresentare un tentativo efficace. La seconda, a cui pur si riconoscono alcuni meriti soprattutto nella proposta di studiosi tra i più affermati a livello internazionale, è contraddistinta da due difetti: una produzione troppo scarsa e una presentazione editoriale inadeguata, con traduzioni poco affidabili e una cattiva distribuzione. Alle due case l'analisi di mercato che Pizzorno presenta alla Feltrinelli ne aggiunge una terza, che si rivelerà un'importante antagonista: le Edizioni di Comunità. In questo caso, la distinzione va ricercata rispetto a un'iniziativa avviata da poco dalla casa fondata da Adriano Olivetti: la collana STUDI E RICERCHE DI SCIENZE SOCIALI che accoglie, secondo il consulente feltrinelliano, autori contemporanei e studiosi riconosciuti⁵.

Nell'indagine presentata nella riunione di redazione si nota, da un lato, un boom di pubblicazioni a carattere storico-sociologico; dall'altro, la scelta di Feltrinelli di impostare la saggistica dedicata alle scienze umane su autori contemporanei e sul dibattito attuale. Nel corso della riunione vengono pertanto indicati tre macro-filoni che devono convogliare verso un orientamento comune, focalizzato, con un po' di approssimazione, nei «rappresentanti della nuova sociologia europea-americana, in polemica sia con i grandi sistemi, sia con l'empirismo senza idee che ha caratterizzato la sociologia americana prima del 1950».

Con l'avvento dei regimi totalitari in Europa, le leggi razziali e lo scoppio della guerra, gli Stati Uniti erano diventati la meta di numerosi intellettuali che avrebbero condiviso la condizione dell'esilio: «essi si situavano all'esterno degli ambienti culturali americani» come confermano anche le difficoltà materiali della ricerca di un lavoro; ma erano separati dalla cultura tedesca, «annientata dal nazismo e, in quanto ebrei assimilati, rifuggivano da ogni tipo di comunitarismo» (Traverso 2004, 34).

Non è difficile immaginare, dunque, che il collettivo feltrinelliano guardi a questo gruppo di intellettuali in esilio quando fa riferimento, per una collana di saggistica contemporanea, alla «nuova sociologia europea-americana» apparsa dopo il 1950.

⁵ La relazione non specifica il nome della collana a cui fa riferimento il prof. Pizzorno che tuttavia parla di una collana di recente istituzione e, dunque, si può ipotizzare che si tratti della collana STUDI E RICERCHE DI SCIENZE SOCIALI, varata dalle Edizioni di Comunità nel 1960.

Un piano che si traduce nel 1964 nella pubblicazione del libro-reportage di Hannah Arendt, ebrea tedesca attiva negli Stati Uniti, scritto per il «New Yorker»: *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme* (1964). Lo studio di Arendt, a partire dal processo Eichmann, traccia un'analisi dell'apparato burocratico e amministrativo del regime nazista, che ha nel funzionario tedesco un significativo rappresentante. Si ritrova qui un allontanamento dall'idea arendtiana del «male radicale» e la volontà di concentrarsi sulla natura «banale» degli esecutori del genocidio. L'impostazione si concilia con gli scopi feltrinelliani esposti nella riunione del febbraio 1962: la ricerca di autori «in polemica [...] con i grandi sistemi» e impegnati in campi attuali come i «problemi delle classi, della burocrazia, del progresso economico, dei conflitti sociali». Arendt fissa il suo sguardo non sul simbolo-Eichmann ma sull'«uomo in carne e ossa» (ibid., 72) allontanandosi dalla sistematizzazione dell'antisemitismo di Adorno e Horkheimer, «troppo generale e astratta per rispondere agli interrogativi concreti posti dal genocidio» (ibid., 127), elaborata nella *Dialettica dell'Illuminismo* tra il 1943 e il 1944, in programma già dal 1962 per i tipi di Einaudi. È ancora l'editore torinese, dunque, il doppio e l'opposto delle scelte distintive di casa Feltrinelli.

Il biennio 1964-65 rappresenta così un tornante decisivo per l'ingresso in Italia di quella riflessione sulla memoria della Shoah che la mediatizzazione del processo Eichmann ha favorito, ma non diffuso ampiamente nella penisola.

Ora, il dibattito sul rapporto tra storia e memoria corrisponde in quegli anni a un cambiamento sostanziale del mercato: l'aumento dei lettori apre una fase di passaggio segnata dalle pressanti esigenze dell'industrializzazione. Allo stesso tempo, le circostanze geopolitiche mondiali registrano il deteriorarsi dei rapporti tra Egitto e Israele che sfocerà nella guerra dei sei giorni del 1967 e che avrà ripercussioni dirette sulla politica italiana (Tarquini 2019, 163-185). Il rapporto tra le componenti strutturali del campo, il momento storico globale e le circostanze specifiche della memorialistica concentrazionaria appare pertanto più comprensibile attraverso una triplice direttiva di indagine: seguendo le sorti di un caso emblematico come il *Diario* di Anna Frank; osservando la divisione dell'opera di Hannah Arendt tra editori italiani diversi; e analizzando l'ingresso sul mercato di un *outsider* come Adelphi.

Nel 1964 il *Diario* viene ripubblicato nella NUOVA UNIVERSALE EINAUDI confermando il grande successo di vendite e la possibilità di avere un riscontro più ampio in una sede economica e destinata al grande pubblico. L'anno dopo, tuttavia, viene lanciata, con una massiccia campagna pubblicitaria, una delle più importanti collane tascabili italiane del secondo Novecento: gli OSCAR Mondadori. La casa milanese ha siglato nel 1957 un importante accordo con Einaudi: quest'ultimo concede a Mondadori il diritto di pubblicare i suoi titoli in edizione economica secondo un contratto della durata iniziale di dieci anni. Quando nel 1965, a due anni dalla scadenza del contratto, sono nati gli OSCAR, la situazione finanziaria di Einaudi non sembra ancora essersi risolta del tutto. Al momento del rinnovo si giunge a un nuovo accordo che concede alla casa milanese altri 120 titoli, che Mondadori farà convogliare, in parte, verso la sua collana di maggior successo di quegli anni, gli OSCAR appunto (Armani 2015, 256-259). Tra questi titoli c'è il *Diario* di Anna Frank, che si posiziona «al primo posto assoluto con 22 ristampe» tra il 1965 e il 1980 (ivi, 260). L'edizione degli OSCAR si impone sulla versione tascabile uscita per Einaudi nel 1964, avviandola a un processo di canonizzazione, con il favore del pubblico e la certezza della lunga permanenza in catalogo accordata ai classici.

Sul fronte del successo della Arendt si registra un fenomeno opposto. Se *La banalità del male* ha senz'altro favorito una maggiore consapevolezza del processo Eichmann in Italia, la conoscenza del pensiero della filosofa, d'altro canto, sembra ancora limitata solo a quel libro. A porre rimedio a una simile lacuna sarà una delle case editrici che proprio Pizzorno, in qualità di consulente della Feltrinelli, aveva individuato come possibile concorrente nel campo della sociologia: le Edizioni di Comunità, che pubblicherà nel 1967 *Le origini del totalitarismo*. Assorbita dalla Fondazione Adriano Olivetti alla morte del fondatore, la casa editrice conserva la sua impronta originaria investendo sulla filosofia politica come tratto caratterizzante del catalogo e facendo della critica al totalitarismo il punto di partenza per costruire il concetto di "comunità" liberale a cui si rifaceva il suo primo ispiratore. Si tratta di una posizione più conservatrice e influenzata dalla matrice cattolica che Olivetti aveva dato alle proprie iniziative politiche, fortemente contrapposta a quella di stampo rivoluzionario e socialista che in quegli anni tenta di arrogarsi Feltrinelli, sempre più

protagonista di una politicizzazione del campo editoriale, con la pubblicazione di Mao, Debray e Che Guevara (Sisto 2007, 107). Mentre anche Arendt assume progressivamente a classico della filosofia politica, dunque, la sua opera si frammenta in cataloghi differenti e si mette così al servizio delle esigenze di marchi editoriali attestati su posizioni completamente opposte tra loro.

Infine, quando gli anni Sessanta volgono al termine, un nuovo entrante apre un fronte diverso nella memorialistica concentrazionaria. Nel 1968 Adelphi⁶ pubblica un titolo che sei anni prima Bazlen aveva consigliato all'Einaudi: *Cella d'isolamento* di Christopher Burney. Il risvolto del libro si incarica di introdurre l'opera e l'autore.

Chi ha redatto la breve presentazione, probabilmente Luciano Foà o Roberto Calasso, è senz'altro a conoscenza della lettera di Bazlen, che viene pubblicata per i tipi di Adelphi in una raccolta uscita proprio nel 1968 (Bazlen 1968). Il procedimento segue, infatti, lo stesso schema che abbiamo visto nel parere inviato sei anni prima a Ponchioli. In primo luogo, il risvolto mira a delineare la differenza tra il libro di Burney e la massa informe di memorie scaturite dalla guerra, relegate nello spazio del risentimento, della paura, del sangue e delle rivendicazioni, traduzione estesa del «grandguignol» a cui aveva accennato Bazlen. Si sottolinea, poi, l'assoluta eccezionalità dell'autore: un testo che stabilisce la centralità dell'esperienza, del prevalere della vita sull'opera, al punto da renderla universale e non limitata al solo individuo che la racconta.

La presentazione del volume suggerisce, in altre parole, una “fenomenologia della memoria”, rivendicando un'assolutezza degli eventi in quanto tali, privati della naturale contestualizzazione a cui è soggetto un «caso particolare». L'assolutezza fenomenologica trova conferma nella modalità del racconto «tutto concentrato sui fatti e pensieri essenziali alla comunicazione», dove «non troviamo una parola che possa fomentare il vittimismo dei buoni perseguitati» (Burney 1968). In un contesto ancora fortemente permeato di storicismo, dove il crescente interesse per opere di carattere sociologico da parte delle

⁶ La casa milanese era stata fondata nel 1962 dall'ex direttore editoriale di Einaudi Luciano Foà in dissenso con la casa torinese e intenzionato a supportare il progetto dell'amico Giorgio Colli di realizzare un'edizione integrale delle opere di Nietzsche.

case editrici conferma il rilievo dei meccanismi storico-sociali per descrivere i fenomeni della realtà, Adelphi punta alla costruzione di una metafisica dell'esperienza della guerra, allontanandosi dall'approccio storiografico e puntando su un'inattualità di stampo nietzschiano.

Verso la canonizzazione della letteratura concentrazionaria: gli anni Settanta e Ottanta

Nel 1970, in Francia esce la seconda edizione del *Roman français depuis la guerre* di Maurice Nadeau. In questa sua storia del romanzo francese contemporaneo il critico parigino si sofferma sulle opere scaturite dal conflitto osservando come «d'abord, on ne veut pas croire ce que racontent les rescapés; on les accuse d'exagérer et de mentir. Puis il faut bien se rendre à l'évidence» (Nadeau 1970, 37)⁷. Nel passaggio dal dubbio del dopoguerra a una nuova fase contraddistinta, invece, dalla testimonianza, Nadeau riesce a descrivere il mutamento della percezione rispetto all'esperienza concentrazionaria all'interno del campo letterario. Il critico parigino sistematizza la letteratura concentrazionaria francese cristallizzandola in un canone basato su tre scrittori: Rousset, Antelme e Cayrol.

In Italia, invece, negli anni Settanta, nel solco di un progetto all'insegna dell'antistoricismo, Adelphi si collega alla trattazione arendtiana del processo Eichmann e si presenta al lettore italiano come il canale più autorevole per conoscere il punto di vista dei carnefici. Nel 1975, esce *In quelle tenebre* di Gitta Sereny. Si tratta di una raccolta delle conversazioni che l'autrice ha avuto con Franz Stangl, poliziotto austriaco, diventato il capo del campo nazista di Treblinka. Nel libro, Stangl racconta il funzionamento di un campo di sterminio e spiega le ragioni che lo avevano portato ad agire. *In quelle tenebre* è il terzo titolo di una collana varata solo un anno prima e inaugurata da *Memorie di un malato di nervi* di Daniel Paul Schreber: LA COLLANA DEI CASI. La collezione propone al pubblico «una serie di libri dedicati ciascuno a una singolarità: la vita di una persona, di un gruppo, di un ambiente, la storia di un fatto di un luogo» (risvolto a Sereny 1975). Il libro di Sereny si ricollega senz'altro al lavoro di Arendt su Eich-

⁷ «Inizialmente, non si vuole credere a quello che raccontano i sopravvissuti: sono accusati di esagerare e di mentire. Poi bisognerà arrendersi all'evidenza». Traduzione mia.

mann, cercando, ciononostante, una propria specificità: l'ineffabilità degli eventi nel volume adelphiano prevale sulla centralità delle testimonianze nel resoconto arendtiano, il carnefice, e non le vittime, guida qui lo sguardo sui fatti. Il testo è presentato non solo come un mezzo per comprendere la «banalità del male», ma anche come il racconto sconvolgente e coinvolgente di un'esperienza inconcepibile.

Se Adelphi mostra una certa attenzione all'aspetto esperienziale nel rapporto tra memoria e storia, Feltrinelli insiste su un'impostazione storiografica rigorosa. I punti di riferimento iniziali nella programmazione per gli anni Settanta si possono trovare in una riunione di redazione del 23 settembre 1971. In un momento molto complesso per la casa editrice, con il fondatore ormai in clandestinità a causa dei suoi legami con i gruppi armati della sinistra extraparlamentare, Gian Piero Brega, direttore editoriale Feltrinelli dal 1968, denuncia una carenza nell'offerta storiografica⁸. Si tratta di un'analisi che può sembrare paradossale, visto il numero delle collane feltrinelliane che pubblicano libri di storia – NUOVI TESTI, PENSIERO SOCIALISTA, I FATTI E LE IDEE, UNIVERSALE ECONOMICA. In realtà, al direttore editoriale preme dare un'impronta riconoscibile a un settore che vuole porre come nucleo fondativo del catalogo (Cesana 2012, 31-48). All'interno del campo editoriale italiano, infatti, è la storiografia a guidare il dibattito negli anni Settanta. Un contributo rilevante, in questo senso, arriva da una casa editrice segnalata nelle riunioni della Feltrinelli come concorrente nell'ambito degli studi storici e sociologici: il Mulino, che pubblica nel 1973 *La dittatura tedesca. Origini, strutture, conseguenze del nazionalsocialismo* di Karl Dietrich Bracher, «la prima grande sintesi sulla storia del nazionalsocialismo» (Cattaruzza e Angrick 2006, 128). Nel suo progetto di rafforzamento del filone storico della Feltrinelli, dunque, Brega individua tre filoni di indagine all'interno di un quadro complessivo che si vuole porre come ripensamento della tradizione socialista (Cesana 2012): la storia delle istituzioni, la storia dell'epoca fascista e la storia del secondo dopoguerra. È una strategia che ha un riscontro per la storiografia del nazionalsocialismo nel 1977, quando esce, a distanza di più di trent'anni dalla versione originale, *Behemoth. Struttura e pratica del nazionalsocialismo* di Franz

⁸ Riunione di Redazione del 23 settembre 1971, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Fondo Casa Editrice Feltrinelli, Fascicoli Riunioni editoriali, Incartamento relativo al 1971.

Neumann (1977), apparso nella collana I FATTI E LE IDEE. SAGGI E BIOGRAFIE diretta allora dagli storici Massimo Salvadori e Nicola Tranfaglia. La presentazione della collana è il prisma attraverso cui comprendere la scelta del libro: una posizione di assoluta centralità è accordata alla storia contemporanea con una particolare attenzione ai «meccanismi del potere politico ed economico e alla storia del movimento operaio»⁹.

Una visione confermata dall'introduzione a *Behemoth* di Enzo Collotti che ribadisce l'importanza «di riportare le istituzioni politiche al processo di organizzazione della vita economica». Il merito del libro vuole essere quello di distaccarsi dai «molti studi sul nazismo», troppo appiattiti sui fattori ideologici o sulle strutture «genericamente totalitarie».

Indagine della vita economica come parte preponderante delle istituzioni politiche, attenzione alle libertà dei cittadini e ai diritti dei lavoratori, critica all'imperialismo come derivazione del nazionalsocialismo e una certa distanza dagli altri studi sul nazismo, sono i punti di forza del *Behemoth* feltrinelliano che non può non distinguersi nettamente dalla *Dittatura tedesca* di Bracher proposta dal Mulino, dove l'analisi «relativa all'economia della Germania nazista [...] avrebbe indubbiamente richiesto – come osserva Alberto Acquarone nell'introduzione – una trattazione meno sommaria e generica» (Bracher 1973, XXI).

Mentre il Mulino, Feltrinelli ed Einaudi si contendono il dominio nell'ambito storiografico, e Adelphi fa affidamento su una strategia *sui generis* che mira a un effetto straniante sul lettore italiano degli anni Settanta, è un caso marginale a guidarci negli anni Ottanta e a dimostrare nuovamente un cambio di atteggiamento verso la memoria dello sterminio. A distanza di ventisei anni dalla prima pubblicazione in yiddish e di ventidue dall'edizione francese, rivista e modificata, esce, come primo volume di una neonata casa editrice fiorentina, *La notte* di Elie Wiesel. Il libro racconta l'esperienza concentrazionaria dell'autore, narrata dal punto di vista del Wiesel bambino che l'ha vissuta. La casa editrice è la Giuntina, fondata, sulla struttura della tipografia omonima, da Daniel Vogelmann, figlio di Schulim Vogelmann, ebreo polacco sopravvissuto ad Auschwitz, direttore della tipografia dal 1928 e poi proprietario dello stabilimento dal dopoguerra

⁹ Presentazione della collana in *Ibidem*.

fino alla morte nel 1974. *La Nuit* appare, dunque, prima in Francia con tutti gli accorgimenti utili a ottenere un successo non solo di critica ma anche di pubblico. Un complesso lavoro di interventi letterari ed editoriali è messo in atto nel passaggio dalla versione yiddish a quella francese, minuziosamente analizzato da Naomi Seidman che osserva come la grande differenza tra le due edizioni sia «not so much length as attention to detail, an adherence to that principle of comprehensiveness so valued by the editors and reviewers of the Polish Jewry series» (Seidman 1996, 5). Agli adattamenti strutturali si affiancano gli accorgimenti editoriali utili a presentare in modo adeguato un prodotto-libro ai suoi nuovi lettori: il testo esce nel 1958 per i tipi della piccola ma prestigiosa casa delle Éditions de Minuit, che assicura in quel periodo, grazie alla gestione di Jérôme Lindon, un buon apparato promozionale e una certa considerazione da parte della critica. In prefazione al volume compare un testo di François Mauriac, autore cattolico e premio Nobel per la letteratura nel 1952 che con la sua autorevolezza legittima il libro e allo stesso tempo presenta l'esperienza dello sterminio come un fenomeno universale e non esclusivamente ebraico. Con il supporto di Mauriac, i dovuti interventi sul testo e sul volume, *La Nuit* si candida a essere un successo di grande portata: nel 1960 esce la traduzione inglese che dà avvio a una lunga serie di edizioni in altre lingue, mentre l'autore continua a scrivere romanzi che trovano in Francia un pubblico sempre più fedele. Anche in Italia *La Nuit* non passa inosservato. A interessarsene è inizialmente Einaudi che, tuttavia, all'indomani dell'uscita dell'edizione francese non sembra nutrire grande considerazione per il libro. Nel verbale della riunione editoriale del 15 ottobre 1958 compare il parere del collettivo einaudiano sul testo:

Wiesel, *La Nuit*: BOLLATI ha letto questo libro su cui aveva già riferito LUCENTINI. È un libro molto simile a quello di Primo Levi, ma il confronto torna a tutto danno dell'autore francese. È pieno di effetti truculenti e macabri ed è venato di misticismo. Il Consiglio è sfavorevole alla pubblicazione (Munari 2013, 287).

Certo lo stile «pieno di effetti truculenti» e «venato di misticismo» non può corrispondere alla posizione einaudiana di fine anni Cinquanta, ancora improntata a un impegno etico e ideologico. Ma il testo assume un carattere del tutto diverso nell'operazione di Daniel

Vogelmann del 1980. L'editore ricorda come l'incontro con il libro di Wiesel sia stato un evento del tutto fortuito¹⁰ che verrà in seguito usato per nutrire, come ha osservato Giacomo Micheli, «la mitologia di fondazione della casa editrice» (Micheli 2018, 92)¹¹. Non solo la casualità della scoperta in una libreria fiorentina, ma anche il processo che porta alla pubblicazione rivelano la volontà dell'editore di rendere *La notte* il manifesto programmatico della Giuntina che si proporrà nel suo primo decennio di vita come «la casa editrice della Memoria ebraica sul genocidio» (ivi, 104). Vogelmann, infatti, pur non conoscendo il francese, si cimenta subito nella traduzione del libro di Wiesel che si rivela, ai suoi occhi di autodidatta, linguisticamente poco complesso, chiaro e lineare, confermando la teoria di Seidman secondo cui la versione rivisitata, uscita in Francia, risponde alla ricerca di una grande semplicità formale. L'editore-traduttore, inoltre, non rimane indifferente a una serie di corrispondenze. L'esperienza concentrazionaria e il tema del rapporto con il padre, molto presente nella *Notte*, sono i due aspetti cruciali che ricordano appunto a Vogelmann il padre da poco scomparso. Anche l'impronta religiosa del libro troverà alcuni corrispettivi negli interessi della futura casa che, sebbene non si connota come un'impresa a vocazione religiosa, dedicherà diversi percorsi proprio alla mistica e alla religione. La prima collana della Giuntina, che accoglierà come numero iniziale il libro di Wiesel, prenderà così il nome di SCHULIM VOGELMANN, in memoria del padre dell'editore-traduttore. Quest'ultimo tenta anche di creare un legame stretto tra il suo autore di punta e l'autore più rappresentativo della memoria italiana della Shoah, Primo Levi, a cui chiede una recensione per *La Notte*. Levi, tuttavia, declina l'invito, dichiarandosi «troppo coinvolto» (ivi, 98). Certo è che, come riconosce lo stesso fondatore della Giuntina, i due appartengono a orizzonti molto distanti: l'accento sul motivo religioso di Wiesel, corroborato dalla prefazione di Mauriac, e il suo tentativo di instaurare una riflessione metafisica sull'esperienza concentrazionaria non possono coincidere con

¹⁰ L'editore racconta, in un suo testo autobiografico, di aver trovato il libro di Wiesel casualmente in una libreria Feltrinelli (Vogelmann 2017).

¹¹ Si tratta del primo studio organico che prende in esame la storia della casa editrice fiorentina: ad esso ci siamo rifatti per la ricostruzione delle posizioni di Vogelmann all'inizio della sua attività e per l'analisi del peso del libro di Wiesel nel catalogo.

l'impostazione tutta laica di Levi, ben più adatta invece al progetto einaudiano.

Dopo una breve parentesi nel catalogo De Agostini, *La notte* nell'edizione della Giuntina ottiene un grande successo, anche in virtù della sua adozione come testo scolastico. Il libro di Wiesel, da un lato, permette così alla piccola impresa fiorentina di continuare la sua attività¹² che in quel primo decennio si viene sempre più caratterizzando per l'impegno nel raccontare «il tema della sofferenza del popolo ebraico nei grandi totalitarismi del Novecento»; dall'altro, contribuisce ad arricchire ulteriormente la memoria dello sterminio in Italia offrendo al lettore nuove esperienze e nuovi modi di raccontarle.

Ma gli anni Ottanta sono anche il decennio in cui si registra nel campo editoriale italiano un cambiamento dei rapporti di forza nel confronto tra due imprese identificate con la produzione letteraria di qualità: Einaudi e Adelphi. La prima nel 1983 vive la sua più difficile crisi economica che dà avvio al commissariamento della casa e a un processo di transizione verso l'acquisizione da parte del gruppo Mondadori. La seconda continua invece a crescere e ad accumulare prestigio. Già nel corso degli anni Settanta diversi einaudiani, tra cui Cesare Cases, non uno dei più inclini ad ammirare l'offerta adelphiana, e Daniele Ponchiroli, esprimono personalmente a Foà grande entusiasmo per il suo catalogo¹³. Ma nel decennio successivo Adelphi si afferma numericamente sulla più diretta concorrente: nel 1985 viene pubblicato uno dei suoi più longevi best-seller, *L'insostenibile leggerezza dell'essere* di Milan Kundera; nel 1986 acquista poi i diritti per tutte le opere di Sciascia, in parte detenuti proprio da Einaudi che non può più reggere il confronto nelle trattative, come dimostra anche la sconfitta della casa torinese nella contrattazione per la gestione dei diritti delle opere di Benedetto Croce, che, a loro volta, nel 1988 passeranno alla casa milanese.

A metà degli anni Ottanta arriva, così, la risposta adelphiana al

¹² Vogelmann in un'intervista rilasciata a chi scrive parla di un grande successo senza specificare dati certi. In termini di vendite accenna a diverse migliaia di copie che avrebbero permesso alla piccola casa editrice, che pubblica nei primi dieci anni due soli titoli all'anno, di continuare nella sua attività.

¹³ Cfr. Lettera di Cesare Cases a Luciano Foà, 15 gennaio 1972, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Luciano Foà, Cartella 8 fasc. 111; Lettera di Daniele Ponchiroli a Luciano Foà, 23 dicembre 1976, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Luciano Foà, Cartella 8 fasc. 115.

Diario di Anna Frank: la casa di Foà pubblica nel 1985, all'interno della COLLANA DEI CASI, dove era apparso dieci anni prima *In quelle tenebre* di Sereny, il *Diario* di Etty Hillesum. Il confronto con il libro di Anna Frank non si limita al titolo. Il risvolto, infatti, fa un paragone esplicito tra i due testi sulla base del loro successo (risvolto a Hillesum 1985). La scelta e la presentazione del volume si inseriscono in quel percorso specifico di costruzione della memoria che la casa milanese ha aperto con *Cella d'isolamento* di Burney. Nell'introduzione di Jan Geurt Gaarlandt, infatti, un elemento ritorna con insistenza: «il diario di Etty è prima di tutto un viaggio nel suo mondo interiore. E quel suo mondo interiore non è dominato dalla minaccia della guerra – si potrebbe quasi dire che è la guerra a essere dominata da lei» (Gaarlandt 1985, 16). L'interiorità della solitudine di Burney si ripresenta qui come fattore preponderante, sottolineando ancora una volta l'aspirazione di Adelphi a insistere sull'aspetto esistenzialistico e individuale dell'esperienza concentrazionaria, più che sui suoi connotati storici e sociologici.

L'habitus dell'editore, la memoria del lettore e la coscienza collettiva

I testi che veicolano il ricordo della Shoah hanno subito una prima fase di indifferenza, se non addirittura di censura e opposizione. Hanno visto poi una progressiva riscoperta e valorizzazione che è andata di pari passo con un processo di mediatizzazione. Il ruolo degli editori si è rivelato un filtro significativo per la trasmissione dei fatti e delle testimonianze. Abbiamo cercato di tracciare una sintesi, certo non esaustiva ma a carattere emblematico, dell'azione editoriale attraverso la traduzione dei testi di memorialistica e storiografia concentrazionaria. In particolare, però, abbiamo voluto mettere in evidenza come intellettuali e case editrici, spesso marginali, abbiano intrapreso in alcuni momenti azioni in contrasto con lo stato coevo del campo di produzione culturale, anticipando la formazione di una memoria europea dell'Olocausto in Italia.

L'univers concentrationnaire di David Rousset arriva sul mercato italiano grazie a Longanesi, dove assume, però, una connotazione totalmente diversa dall'edizione originale ritrovandosi in una piccola collana di memorie vicino ai ricordi del cameriere di Mussolini e del

responsabile del delitto Matteotti. Vittorini e Calvino negli anni Cinquanta si relazionano in modo diverso alla letteratura concentrazionaria cercando di imporre ciascuno il suo punto di vista all'interno del microcosmo einaudiano. È Meneghello, tuttavia, il caso più emblematico di quegli anni, in cui tenta di tracciare un bilancio dettagliato dello sterminio, in contrasto con la quasi totalità degli intellettuali italiani. Feltrinelli, dal canto suo, con *Il flagello della svastica* e *La banalità del male*, tenta di ritagliarsi negli anni Cinquanta e Sessanta uno spazio distinto rispetto a Einaudi, alle Edizioni di Comunità e al Mulino. *La notte* di Wiesel appare negli anni Ottanta come il manifesto programmatico della neonata Giuntina di Vogelmann, mentre una visione così ricca di misticismo non aveva trovato spazio nelle stanze della Einaudi degli anni Cinquanta. Del tutto differente è ancora il segno esistenzialista e antistoricistico dell'esperienza concentrazionaria nel catalogo adelphiano.

Nella generale sovrapposizione tra il processo di formazione della memoria della Shoah e lo sviluppo del mercato editoriale in Italia si insinua, dunque, l'operato di singoli agenti, capaci di determinare interpretazioni e spazi autonomi all'interno di un'affermata coscienza collettiva. Il contributo dei consulenti-traduttori, d'altro canto, resta un terreno di indagine non del tutto esplorato in un simile contesto che invita a ulteriori considerazioni di carattere linguistico. Si tratta di percorsi di studio che, da una parte, potrebbero rivelare aspetti poco noti di questi fenomeni culturali, dall'altra, fornirebbero strumenti utili ad approfondire il rapporto dicotomico tra storia e memoria.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. e Max Horkheimer (1966) *Dialettica dell'illuminismo* [*Dialektik der Aufklärung*, 1944], tr. it. di Renato Solmi. Torino: Einaudi.
- Antelme, Robert (1954) *La specie umana* [*L'espèce humaine*, 1947], tr. it. di Lorenza Bosco e Ugo Bosco. Torino: Einaudi.
- Arendt, Hannah (1964) *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme* [*Eichmann in Jerusalem. A report on the banality of evil*, 1963], tr. it. di Piero Bernardini. Milano: Feltrinelli.
- Arendt, Hannah (1967) *Le origini del totalitarismo* [*The Origins of Totalitarianism*, 1951], tr. it. di Amerigo Guadagnin. Milano: Edizioni di Comunità.

- Armani, Vittore (2015) “L’accordo commerciale Einaudi-Mondadori: egemonia o mercato?” In *Giulio Einaudi nell’editoria di cultura del Novecento italiano*, a cura di Paolo Soddu, 247-260. Firenze: Olschki.
- Baldini, Anna (2008) *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*. Torino: UTET Libreria.
- Baldini, Anna (2012) “La memoria italiana della Shoah (1944-2009)”. In *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, vol. 3, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di Domenico Scarpa, 758-760. Torino: Einaudi.
- Boschetti, Anna (1985) *Sartre et ‘Les Temps Modernes’*. Paris: Éditions de Minuit.
- Barnouw, David (2022) *Il fenomeno Anne Frank [Het Fenomeen Anne Frank, 2012]*, tr. it. di Gennaro Lauro. Milano: Hoepli.
- Bracher, Karl Dietrich (1973) *La dittatura tedesca: origini, strutture, conseguenze del nazionalsocialismo [Die Deutsche Diktatur. Entstehung, Struktur, Folgen des Nationalsozialismus, 1969]*, tr. it. di Flora Negri Tedeschi. Bologna: il Mulino.
- Burney, Christopher (1968) *Cella d’isolamento [Solitary Confinement, 1951]*, tr. it. di Francesco Bovoli. Milano: Adelphi.
- Bazlen, Roberto (1968) *Lettere editoriali*, a cura di Roberto Calasso. Milano: Adelphi.
- Bazlen, Roberto (1984) *Scritti*, a cura di Roberto Calasso. Milano: Adelphi.
- Calvino, Italo (1995) *Saggi*, a cura di Mario Barenghi. Milano: Mondadori.
- Cattaruzza, Marina e Andrej Angrick (a cura di) (2006) *Storia della Shoah. La crisi dell’Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, voll. 3-4. Torino: UTET.
- Cesana, Roberta (2010) *Libri necessari: le edizioni letterarie Feltrinelli, 1955-1965*. Milano: Unicopli.
- Cesana, Roberta (2012) “Gian Piero Brega. Un filosofo in redazione”. In *Protagonisti nell’ombra*, a cura di Gian Carlo Ferretti, 31-54. Milano: Unicopli.
- Ferretti, Gian Carlo (1992) *L’editore Vittorini*. Torino: Einaudi.
- Frank, Anne (1954) *Diario [Het Achterhuis, 1947]*, tr. it. di Arrigo Vita. Torino: Einaudi.
- Gaarlandt, Jan Geurt (1985) “Introduzione”. In Etty Hillesum *Diario 1941-1943*, tr. it. di Chiara Passanti, 9-20. Milano: Adelphi.
- Gascar, Pierre (1955) *Le bestie [Les Bêtes, 1953]*, tr. it. di Giacomo Natta. Torino: Einaudi.
- Gascar, Pierre (1953) *Le Temps des morts*. Paris: Gallimard.
- Ginzburg, Natalia (1954) “Prefazione”. In Anna Frank *Diario*, tr. it. di Arrigo Vita, X-XII. Torino: Einaudi.
- Hachiya, Michihiko (1955) *Diario di Hiroshima: 6 agosto – 30 settembre 1945 [Hiroshima diary: the journal of a japanese physician, 1955]*, tr. it. di Francesco Saba Sardi. Milano: Feltrinelli.

- Hausner, Gideon (1961) *Sei milioni di accusatori: la relazione introduttiva del procuratore generale Gideon Hausner al processo Eichmann* [*Exposé introductif du procureur général de l'État, Gideon Hausner, contre Adolf Eichmann, 1961*], tr. it. di Laura González. Torino: Einaudi.
- Hillesum, Etty (1985) *Diario 1941-1943* [*Het verstoorde leven, 1981*], tr. it. di Chiara Passanti. Milano: Adelphi.
- Longanesi, Leo (1946) *Parliamo dell'elefante*. Milano: Longanesi.
- Maida, Bruno (2023) "Passioni e dolori di un oftalmologo ebreo: le traduzioni di Arrigo Vita". In *Traduttori e sviluppo della cultura. Sette figure della casa editrice Einaudi 1936-1970*, a cura di Aurelia Martelli, 63-86. Torino: Nuova Trauben.
- Mangoni, Luisa (1990) *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*. Torino: Bollati-Boringhieri.
- Meneghello, Luigi (1994) *Promemoria. Lo sterminio degli ebrei d'Europa, 1939-1945*. Bologna: il Mulino.
- Meneghello, Luigi (1999) *Le Carte. Materiali manoscritti inediti 1963-1989, trascritti e ripuliti nei tardi anni Novanta*. vol. I, *Anni Sessanta*. Milano: Rizzoli.
- Meneghello, Luigi (2000) *Le Carte. Materiali manoscritti inediti 1963-1989, trascritti e ripuliti nei tardi anni Novanta*. vol. II, *Anni Settanta*. Milano: Rizzoli.
- Micheli, Giacomo (2018) *Un editore per l'ebraismo italiano. Storia e identità della casa editrice Giuntina*, Tesi di laurea, non pubblicata. Università per Stranieri di Siena.
- Munari, Tommaso (a cura di) (2013) *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*. Torino: Einaudi.
- Nadeau, Maurice (1970) *Le Roman français depuis la guerre*. Paris: Gallimard.
- Navarra, Quinto (1946) *Memorie del cameriere di Mussolini*. Milano: Longanesi.
- Nekrasov, Viktor (1955) *Nella sua città*, tr. it. di Pietro Zveteremich. Milano: Feltrinelli.
- Neumann, Franz (1977) *Behemoth: struttura e pratica del nazionalsocialismo* [*Behemoth. The Structure and Practice of National Socialism, 1942*], tr. it. Mario Baccianini. Milano: Feltrinelli.
- Piazzoni, Irene (2014) *Storia delle televisioni in Italia. Dagli esordi alle web tv*. Roma: Carocci.
- Piazzoni, Irene (2021) *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*. Roma: Carocci.
- Poliakov, Léon (1955) *Il nazismo e lo sterminio degli Ebrei* [*Breviaire de la haine, le III^e Reich et les Juifs, 1951*], tr. it. di Anna Maria Levi. Torino: Einaudi.
- Riboli, Valeria (2013) *Bazlen editore nascosto*. Roma-Ivrea: Fondazione Adriano Olivetti.
- Rohmer, Charles (1955) *L'altro* [*L'autre, 1951*], tr. it. di Silvana Lupo. Torino: Einaudi.

- Rousset, David (1946) *L'univers concentrationnaire*. Paris: Éditions du Pavois.
- Rousset, David (1947) *Dio è caporale* [*L'univers concentrationnaire*, 1946], tr. it. di Jacopo D'Arca. Milano: Longanesi.
- Russell, Edward Frederick (1955) *Il flagello della svastica: breve storia dei delitti di guerra nazisti* [*The Scourge of the swastika: A Short History of Nazi War Crimes*, 1954], tr. it. di Luciano Bianciardi. Milano: Feltrinelli.
- Schwarz-Bart, André (1960) *L'ultimo dei giusti* [*Le dernier des justes*, 1959], tr. it. di Valerio Riva. Milano: Feltrinelli.
- Seidman, Naomi (1996) "Elie Wiesel and the Scandal of Jewish Rage". «*Jewish Social Studies*» 3,1: 1-19.
- Semprún, Jorge (1964) *Il grande viaggio* [*Le grand voyage*, 1963], tr. it. di Gioia Zannino Angiolillo. Torino: Einaudi.
- Sereny, Gitta (1975) *In quelle tenebre* [*Into that darkness*, 1974], tr. it. di Alfonso Bianchi. Milano: Adelphi.
- Sisto, Michele (2007) "Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea". «*Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura*» 55: 86-109.
- Sisto, Michele (2013) "«Spianare le strade al futuro». Introduzione". In Cesare Cases *Scegliendo e scartando. Pareri di lettura*, a cura di Michele Sisto, XXIII-LV. Torino: Aragno.
- Tarquini, Alessandra (2019) *La sinistra italiana e gli ebrei. Socialismo, sionismo e antisemitismo dal 1892 al 1992*. Bologna: il Mulino.
- Traverso, Enzo (2004) *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*. Bologna: il Mulino.
- Vittorini, Elio (1988) *I risvolti dei 'Gettoni'*, a cura di Cesare De Michelis. Milano: Libri Scheiwiller.
- Vogelmann, Daniel (2017) "Un editore per la testimonianza". In *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi, 211-221. Firenze: Firenze University Press.
- Wiesel, Elie (1980) *La notte* [*La Nuit*, 1958], tr. it. di Daniel Vogelmann. Firenze: Giuntina.
- Wieviorka, Annette (1999) *L'era del testimone* [*L'ère du témoin*, 1998], tr. it. di Federica Sossi. Milano: Raffaello Cortina.

Ulisse Dogà

Coscienziosità filologica e integrazione ermeneutica

Furio Jesi traduttore dal tedesco

Negli ultimi anni Furio Jesi è stato oggetto di una vasta riscoperta grazie alla meritoria ripubblicazione dei suoi libri e all'edizione di numerosi inediti. Rimangono tuttavia ancora in ombra aspetti non secondari, come il suo interesse teorico per la traduzione e la sua attività di traduttore. Nonostante abbia tradotto dal tedesco numerose opere letterarie e filosofiche, le sue traduzioni non sono mai state oggetto di una riflessione critica. Il primo paragrafo di questo contributo è dedicato alla metodologia generale che presiede al suo lavoro di traduttore; i paragrafi successivi analizzano alcune traduzioni di saggistica (Canetti), narrativa (Th. Mann) e poesia (Rilke). Jesi è un traduttore preciso dal punto di vista linguistico, scrupoloso dal punto di vista filologico, affidabile dal punto di vista scientifico: il tipo di traduttore colto che tiene sotto controllo la propria erudizione affinché la forma finale della sua versione sia perfettamente equilibrata e non risulti mai una libera e irrispettosa parodia dell'originale.

Parole chiave: *Furio Jesi, Teoria della traduzione, Elias Canetti, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke*

Furio Jesi has been widely re-discovered in recent years thanks to the meritorious republication of his books and the publication of numerous unpublished works. However, non-secondary aspects of this multifaceted author still remain unexplored, namely his interest in translation theory and, particularly, his work as a translator. He was a prolific translator especially of German-language literature and philosophy, but his translations have never been the object of critical consideration. The first paragraph of this contribution is dedicated to Jesi's general methodology of translation; paragraphs 2, 3, and 4 analyse of his translations of essayistic prose (Canetti), literature (Th. Mann) and poetry (Rilke). The analysis demonstrates that Jesi is a linguistically precise, philologically scrupulous, scientifically reliable translator – the kind of learned translator who holds his erudition in check so that the final form of his version is perfectly balanced and does not result in a free and disrespectful parody of the original.

Keywords: *Furio Jesi, Translation Theory, Elias Canetti, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke*

Ulisse Dogà (2023) “Coscienziosità filologica e integrazione ermeneutica. Furio Jesi traduttore dal tedesco”, «ri.trà | rivista di traduzione», 1: 105-132.

© ri.trà & Ulisse Dogà (2023). Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.13135/2975-0873/8321>

Verso la fine degli anni Settanta il celebre storico delle religioni Mircea Eliade sperava di poter essere insignito del Premio Nobel per la Letteratura alla luce del grande successo della sua opera romanzesca, diaristica e drammaturgica, ma, nonostante il suo nome fosse stato sostenuto più volte fino al 1984 da influenti ammiratori, le sue speranze risultarono vane. Eliade attribuiva questo scacco al fatto che, soprattutto in Italia, si era iniziato a indagare in quel periodo sul suo passato politico e che l'esplicita accusa da parte di Alfonso di Nola e di Furio Jesi di antisemitismo e di appoggio intellettuale al movimento legionario chiamato "Guardia di Ferro" avesse ingiustamente screditato la sua figura e la sua opera (Scagno 2000, 259-289). Egli non rispose alle pesanti e documentate critiche, mostrandosi però molto preoccupato che la traduzione italiana e la cura del suo libro *Storia delle credenze e delle idee religiose*, in mano a Jesi, potessero essere manipolate, risultare tendenziose e falsificare così il suo pensiero. Scrive Eliade nel suo diario nel giugno del 1979:

Da una lettera di Culianu, che mi è stata rispedita qui da Chicago, apprendo che Furio Jesi mi dedica un capitolo di calunnie e di ingiurie nel suo libro uscito di recente, *Cultura di destra*. Sapevo già che Jesi mi considera un antisemita, un fascista, una «garde de fer», ecc. È probabile che mi reputi responsabile anche di Buchenwald. E non pertanto, si è impegnato a tradurre *Histoire des croyances* per Rizzoli. L'anno scorso ho saputo (inside information) che avrebbe detto: «finché sono io il direttore di questa collana (di storia delle religioni) il libro di Eliade non uscirà!». L'ho comunicato a Jean-Luc Pidoux, pregandolo di vedere che cosa stesse succedendo. Pidoux ha scritto a Rizzoli. Poco tempo dopo, ho ricevuto una lettera da Furio Jesi nella quale si scusava per essere in ritardo con la traduzione: la cattedra universitaria che gli era stata offerta, l'organizzazione dei corsi, ecc. gli avevano impedito di cominciarla. Ma, mi assicurava che, aiutato da un'equipe di studenti, la terminerà prestissimo... E, d'un tratto, questo attacco perfido in *Cultura di destra*. Da un simile individuo posso aspettarmi di tutto. Chiederò a Pidoux di intervenire: 1) perché io possa verificare la traduzione (Jesi è capace di falsificare il testo per farmi passare per... un nazista!) e 2) perché mi si comunichi la prefazione. Le sue ingiurie mi sono indifferenti (non le leggerò e, dunque, non gli risponderò); ma non posso accettare che mi insulti nella prefazione del mio proprio libro (Eliade 2018, 290).

Sebbene la traduzione e la cura del libro di Eliade da parte di Jesi fu prima frenata dagli impegni universitari, poi interrotta definitivamente dalla sua prematura morte, abbiamo citato in apertura questo episodio perché può introdurci emblematicamente alla prassi traduttiva di Jesi: solo chi come Mircea Eliade non conosceva l'ethos che guidava il suo lavoro di scienziato del mito e di traduttore e divulgatore di opere filosofiche e letterarie dall'inglese (Castaneda), francese (Dumezil) e tedesco (Rilke, Mann, Kraus, Giedion, Lukács, Canetti, Habermas) poteva temere che l'ideologia politica dello studioso potesse influenzare l'attività del traduttore. Così come la critica serrata di Jesi alla cultura reazionaria tedesca di inizio Novecento (*Materiali mitologici, Cultura di destra*) non condizionò la revisione condotta sull'edizione critica tedesca della traduzione di Evola del *Tramonto dell'Occidente* di Spengler e la precisa prefazione di Jesi, ugualmente le chiare obiezioni avanzate al Canetti sociologo e critico della cultura (Jesi 1979, 309-333) non influenzarono certo le numerose e pregevoli traduzioni dello scrittore di lingua tedesca da parte di Jesi per le case editrici Rizzoli e Adelphi. Tale argomento vale in sostanza per tutte le opere affrontate dallo Jesi curatore e traduttore su cui potrebbe aleggiare il sospetto avanzato da Eliade, dalla cura della monumentale opera del conservatore Bachofen *Il matriarcato* alle traduzioni dell'opera in prosa e in poesia dell'esoterico, ma amato Rilke.

A un primo paragrafo dedicato alla metodologia generale che sovraintende al lavoro di traduttore di Jesi seguiranno dei paragrafi dedicati all'analisi delle traduzioni di prosa saggistica, letteraria e infine di poesia. Si prenderanno in considerazione esclusivamente le opere tradotte dal tedesco, ma di queste non verranno valutate né le traduzioni condotte sulla base di diversi originali (*L'eterno presente. Uno studio sulla costanza e sul mutamento. 1. Le origini dell'arte* di Sigfried Giedion, uscì in inglese nel 1962, poi in tedesco nel 1964 e la traduzione di Jesi uscita per Feltrinelli nel 1965 si basa su entrambe le versioni), né quelle affrontate in collaborazione con altri traduttori dove l'apporto di Jesi sembra secondario o non chiaramente determinabile (la revisione della traduzione di Evola del *Tramonto dell'Occidente* di Spengler, Longanesi 1978, in collaborazione con Rita Calabrese Conte e Margherita Cottone; la traduzione del saggio del giovane Lukács *Sulla povertà di spirito*, in «Nuova Corrente» 71, 1976, assieme a Giuseppe Sertoli), e non verranno esaminate altresì le traduzioni

solo iniziate da Jesi, ma revisionate e portate a termine da altri (*Il matriarcato* di Bachofen, Einaudi 1997, traduzione di Giulio Schiavoni). Nell'edizione italiana della *Coscienza delle parole* di Canetti, Adelphi 1984, terminata da Renata Colorni, il nome di Jesi compare all'inizio dei capitoli da lui tradotti, mentre la traduzione dei *Buddenbrook*, Garzanti 1983, terminata da Silvana Speciale Scalia, porta senza dubbio il marchio di Jesi.

1. Metodologia ed etica del tradurre

Da quanto accennato nell'introduzione, il principio metodologico ed etico che guida lo Jesi traduttore corrisponde a quella che Walter Benjamin definì una volta *Gewissenhaftigkeit*, ovvero a un criterio di "coscienziosità"; tale criterio seguito da traduttori-filologi come Karl Joseph von Hefele e Rudolf Alexander Schröder sarà, sempre secondo Benjamin, diverso e complementare rispetto a quella *Meisterschaft* o maestria che caratterizzerebbe invece le traduzioni poetiche di autori come Stefan George o Rudolf Borchardt, capaci con la loro creatività e originalità linguistica del tutto individuale di allargare e arricchire la lingua d'arrivo (Benjamin 1991, 66). Curiosamente le innumerevoli interpretazioni – fra cui anche quella di Jesi (Dogà 2021) – della teoria della traduzione di Benjamin, concentrate sull'arcinoto saggio giovanile del 1921 *Die Aufgabe des Übersetzers* (Il compito del traduttore), hanno sempre indugiato da un lato sulle premesse teoriche dello scritto, ovvero sull'aspetto di filosofia mistica del linguaggio, dall'altro sul significato storico-messianico attribuito da Benjamin alle traduzioni poetiche e d'autore, contrapponendole più o meno esplicitamente alle traduzioni che non si pongono esse stesse come opere poetiche e vogliono invece essere di servizio al lettore; non si è invece sufficientemente approfondito un aspetto per nulla secondario della riflessione benjaminiana sulla traduzione (contenuto solo in parte nel saggio sul compito del traduttore, ma presente in molte recensioni di Benjamin a libri tradotti in tedesco) e di interesse generale per la scienza della traduzione. Si tratta di una riflessione tesa a chiarire i presupposti e i compiti di una tipologia di traduzione che ha lo scopo di adempiere a principi di fedeltà e correttezza che non si oppongono affatto a quelli rispondenti a un ideale estetico-metafisico, finanche messianico, e che al contrario concorrono fundamentalmente ad arti-

colare il più precisamente possibile le condizioni di possibilità della traduzione in senso molto esteso (poetica, letteraria, filosofica, scientifica), così come a individuare le norme di realizzazione degli apparati bibliografici ed esplicativi secondo categorie filologiche e linguistiche. Se la traduzione è una disciplina che applica la scienza all'arte, allora essa può essere definita secondo Benjamin come una tecnica, «die strengen wissenschaftlichen Gesetzen unterliegt, um selber außerwissenschaftlichen Gebilden zu dienen. Übersetzen von dieser Seite gesehen, ist eine philologische Technik, die ihre Hilfswissenschaften hat. Die Bibliographie ist eine von ihnen. Und zwar steigt deren Wichtigkeit mit dem Steigen der Buchproduktion» (Benjamin 1991, 121)¹.

L'idea di traduzione si chiarirebbe, secondo le indicazioni di Benjamin, grazie all'apporto complementare di molte e diversificate forme; benjaminamente parlando, essa si illuminerebbe attraverso la tensione di molti estremi: l'idea di traduzione, in altre parole, non allinea gli estremi secondo una scala qualitativa (dalla traduzione poetica d'autore alla traduzione di servizio), semmai tale gradazione qualitativa è interna alla singola opzione e discrimina le traduzioni riuscite o meno secondo i rispettivi criteri, poetici o scientifici; la fedeltà all'originale della traduzione condotta con "maestria" – fondata su una particolare familiarità con la lingua straniera e un profondo, creativo legame con la propria – non è la stessa di quella perseguita con "coscienziosità" e basata anzitutto sulla dotta e sicura padronanza delle lingue: la prima rinnova la lingua d'arrivo allargandone i confini, la seconda rivivifica quella di partenza lasciandone trasparire la sintassi. Erronea sarebbe allora l'impressione che il filosofo berlinese, critico letterario e non da ultimo filologo e traduttore di professione sia l'autore esclusivamente di una teoria della traduzione astratta e misticheggiante.

Questo per dire non tanto e non solo che dall'opera critica di Benjamin è possibile ricavare una teoria della traduzione complessa e differenziata, ma soprattutto che il modello benjaminiano, qui appena

¹ «che sottostà a rigorose leggi scientifiche, per servire a formazioni in sé stesse extrascientifiche. Considerata da questo lato, la traduzione è una tecnica filologica che si avvale di altre scienze. La bibliografia è una di queste. E la sua importanza cresce con il crescere della produzione editoriale» (Benjamin 2010, 112).

tratteggiato, è perfettamente sovrapponibile alla figura e all'opera di Furio Jesi, anch'egli scrittore, critico letterario, teorico della traduzione che, come Benjamin, forza categorie traduttologiche fino al loro limite massimo (p.e. il concetto di "traduzione" come concretizzazione linguistica dell'insondabile mito in materiale mitologico), ma che nella prassi si dimostra traduttore linguisticamente preciso, filologicamente scrupoloso, scientificamente attendibile nelle stesure di prefazioni, note e indici bibliografici. Il tipo di traduttore come Benjamin e Jesi, nonostante la loro esperienza di scrittori e la loro familiarità con la sfera poetica, è il tipo del dotto che tiene a freno la sua erudizione affinché la forma finale della sua versione sia perfettamente equilibrata e non sfoci in una libera e irrispettosa parodia dell'originale.

2. Traduzioni di prosa saggistica

Le traduzioni di prosa saggistica da parte di Jesi possono considerarsi tutte inedite, la loro scelta è stata quindi dettata anzitutto dalla necessità di presentare al lettore italiano saggi di autori fino a quel momento non ancora tradotti in Italia; le traduzioni, pubblicate sempre da case editrici molto prestigiose, si concentrano nell'arco d'anni 1972-1978 e contemplano un saggio di Karl Kraus, *Nestroy e la posterità*, pubblicato come postfazione a J. N. Nestroy, *Teatro*, a cura di I. A. Cusano, Adelphi 1974, e tre libri di Elias Canetti: *Massa e potere*, Rizzoli 1972; *Potere e sopravvivenza*, Adelphi 1974; *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti 1942-1972*, Adelphi 1978. Né l'apodittica, metaforica, a volte ermetica lingua di Kraus, né la distesa, ricca ed elegante scrittura di Canetti rappresentano un problema per Jesi a livello sintattico, semantico e stilistico; Jesi si dimostra in tutte queste prove un traduttore assolutamente fedele al testo originale, ma sicuro dei propri mezzi linguistici. Egli rende infatti in una lingua senza asperità e ambiguità particolari la prosa saggistica di Kraus e Canetti, mentre la ricchezza concettuale di alcuni concetti o termini (spesso composti), quando si presentano in modo e in luoghi rilevanti, è risolta da Jesi in nota con puntuali spiegazioni etimologiche e abbondanza di sinonimi.

La cifra del traduttore dotto è inconfondibile quando Jesi si dilunga in nota non solo per chiarire l'etimo a livello storico-linguistico

e grammaticale, ma anche quando gli sembra di dover specificare il significato e il contesto di termini e modi di dire considerati o definiti “intraducibili”, sebbene l’ostacolo non venga mai aggirato e una traduzione naturalmente offerta anche nei casi in cui non vi è alcuna sostanziale corrispondenza fra le lingue; tuttavia, quasi che la traduzione non reggesse da sola il carico semantico e metaforico dei concetti e dei modi di dire del testo originale (che il traduttore immancabilmente vi scorge), Jesi rimanda a volte a una sua dotta nota esplicativa dove dà prova delle sue competenze non solo linguistiche, ma anche storiche e culturali, con una meticolosità inconsueta e che può sembrare eccessiva agli occhi di un lettore non specialista, ma che risultano utili anche per chi è più addentro alla materia. *Massa e potere*, per fare un esempio, contiene quasi una trentina di “note del traduttore”; alcune di queste occupano lo spazio di alcune righe, si susseguono a ritmo serrato e si confondono quasi con le note dell’autore, come nel caso delle note 77, 78, 79 e 80:

77. L’autore usa per «messe al bando» l’espressione “vogelfrei”, letteralmente: «uccello libero», e aggiunge con un gioco di parole intraducibile: «sarebbe meglio dire “flohfrei” e “fliegenfrei” (“pulce libera, mosca libera”). [Nota del Traduttore].

78. L’autore usa la parola “Zermalmung”, di cui non esiste in questa accezione un esatto corrispondente italiano: donde le lievi oscillazioni di significato negli esempi che seguono [Nota del Traduttore].

79. L’autore usa la parola “Griff”, che significa tanto «afferrare» (sostantivato) quanto «artiglio»: per chiarezza abbiamo tradotto “Griff” con «artiglio» nelle righe precedenti, mentre qui e più oltre traduciamo «afferrare» [Nota del Traduttore].

80. Va notato che in tedesco la parola “Handel”, «commercio», è analoga alla parola “Hand”, «mano» [Nota del Traduttore] (Canetti 1972, 524).

Diverso è il caso, per fortuna raro e che troviamo in *Potere e sopravvivenza*, in cui una coppia di sinonimi è presente non in nota, ma nel testo lì dove nell’originale è presente un solo termine. Qui l’autocontrollo del moderno traduttore dotto, lascia libero sfogo al gesto, tipico dei traduttori medievali, di rendere direttamente nella traduzione tutto il valore semantico del termine di partenza attraverso una pluralità di sinonimi; ciò è astrattamente comprensibile, specialmente quando si traduce da una lingua ricca di composti (come il tedesco) e di termini dalla radice etimologica fondamentale diversa dal

ceppo neolatino, ma nella prassi tale gesto traduttivo risulta fuorviante poiché non corrisponde all'intenzione magari sintetica o retoricamente opposta dell'originale. L'interrogativo se Jesi abbia voluto sciogliere una ripetizione che forse gli suonava ridondante attraverso l'uso di sinonimi quando egli traduce la duplice forma riflessiva del verbo *messen* con la coppia di sinonimi "misurarsi" e "cimentarsi" (*Alles mißt sich und alles mißt sich im Kampfe* = "Tutto si misura e si cimenta nella lotta", Canetti 1974, 91) è chiarito dalla nota che giustifica la scelta stilistica rinviando a una (ovvia) pluralità di possibili significati di *messen*. Dunque, una semplice e retorica ripetizione del verbo *messen* è sostanzialmente neutralizzata da una coppia di sinonimi e appesantita da una nota del traduttore, un intervento deciso e innaturale rispetto alla altrimenti fedelissima e pulita traduzione dei testi di Canetti; in ogni caso le "note del traduttore" sono anche in *Potere e sopravvivenza* numerose: 32 in totale, alcune delle quali di ordine bibliografico, altre di pura contestualizzazione del discorso canettiano; quest'ultime non risultano essenziali per la comprensione del testo originale e aggiungendosi alle note dell'autore contribuiscono all'interruzione del flusso di lettura.

L'edizione Adelphi della *Coscienza delle parole* di Canetti, terminata da Renata Colorni nel 1984, contiene i saggi principali di *Potere e sopravvivenza* nella traduzione di Jesi, ma sono qui significativamente scomparse molte delle numerose note del traduttore, fra cui quella sopracitata su *messen*. La nitida traduzione dei quaderni d'appunti *La provincia dell'uomo*, Adelphi 1978, libro dal tono spontaneo in cui Canetti raccoglie le sue idee e si abbandona a uno stile diaristico e aforistico, contiene di conseguenza solo quattro note del traduttore.

3. Traduzioni di prosa letteraria

Il principio della *Gewissenhaftigkeit*, in particolare l'esercizio e il controllo del proprio vasto sapere al servizio della forma, non è certo in Jesi un principio astratto, ma una metodologia che si esplica in una prassi traduttiva di volta in volta ricalibrata sul testo di partenza. Vi è uno scarto, cioè, fra le traduzioni di prosa saggistica, la quale non necessita di una particolare responsabilità per quanto riguarda le scelte stilistiche perché il suo tessuto semantico e logico non lascia speciali libertà di scelta, e quella letteraria che al contrario chiama in causa

tutte le competenze e abilità espressive del traduttore. Certamente questa differenza può essere più o meno marcata, e il traduttore dei saggi sulla letteratura o sulla musica di Adorno dovrà possedere mezzi espressivi non comuni e sicuramente più ricchi e articolati rispetto a quelli richiesti per la traduzione di una moltitudine di piatta prosa letteraria. Tuttavia, nel caso delle opere tradotte da Jesi, il confine fra le difficoltà poste dai due tipi di prosa rimane ben definito. Ciò si mostra esemplarmente nella cura jesiana di due prose letterarie, due capolavori della letteratura tedesca che Jesi conosce nei minimi dettagli come scienziato del mito e germanista e dei quali egli riesce come traduttore, con mestiere e perfetta padronanza della materia verbale, a far trasparire l'originale struttura sintattica e il loro singolare ritmo semantico: *I quaderni di Malte Laurids Brigge* di Rainer Maria Rilke, Garzanti 1974, e *I Buddenbrook* di Thomas Mann, Garzanti 1983, traduzione portata a termine da Silvana Speciale Scalia.

Per quanto riguarda il *Malte*, la traduzione di Jesi è cronologicamente la terza dopo quelle di Errante contenuta nella raccolta *Liriche e prose*, Sansoni 1944, poi riproposta da TEA dal 1988, e di Zampa, Bompiani 1943, ora Adelphi. La cura delle tre edizioni è molto diversa una dall'altra e ciascuna rispecchia l'indole più letteraria o scientifica del traduttore, dove la cronologia marca chiaramente il mutamento dell'approccio all'opera rilkiana: dall'engagement poetico di Errante, all'elegante distacco saggistico di Zampa, fino all'irreprensibile scientificità di Jesi. Una comparazione fra le tre traduzioni del famoso passo iniziale sull'"imparare a vedere" ci mostrerà anzitutto le sostanziali differenze di Zampa e Jesi rispetto a Errante e quelle, invece, meno evidenti fra le traduzioni di Zampa e Jesi:

Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht.

Ich habe heute einen Brief geschrieben, dabei ist es mir aufgefallen, daß ich erst drei Wochen hier bin. Drei Wochen anderswo, auf dem Lande zum Beispiel, das konnte sein wie ein Tag, hier sind es Jahre. Ich will auch keinen Brief mehr schreiben. Wozu soll ich jemandem sagen, daß ich mich verändere? Wenn ich mich verändere, bleibe ich ja doch nicht der, der ich war, und bin ich etwas anderes als bisher, so ist klar, daß ich keine Bekannten

habe. Und an fremde Leute, an Leute, die mich nicht kennen, kann ich unmöglich schreiben.

Habe ich es schon gesagt? Ich lerne sehen. Ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen.

Daß es mir zum Beispiel niemals zum Bewußtsein gekommen ist, wieviel Gesichter es giebt. Es giebt eine Menge Menschen, aber noch viel mehr Gesichter, denn jeder hat mehrere. Da sind Leute, die tragen ein Gesicht jahrelang, natürlich nutzt es sich ab, es wird schmutzig, es bricht in den Falten, es weitet sich aus wie Handschuhe, die man auf der Reise getragen hat. Das sind sparsame, einfache Leute; sie wechseln es nicht, sie lassen es nicht einmal reinigen. Es sei gut genug, behaupten sie, und wer kann ihnen das Gegenteil nachweisen? Nun fragt es sich freilich, da sie mehrere Gesichter haben, was tun sie mit den andern? Sie heben sie auf. Ihre Kinder sollen sie tragen. Aber es kommt auch vor, daß ihre Hunde damit ausgehen. Weshalb auch nicht? Gesicht ist Gesicht (Rilke 1966, 709-711).

Io imparo a vedere. Non so perché tutto mi penetra adesso più profondo; e non si sofferma dov'era solito arrestarsi e aver fine. Ho dentro un misterioso cantuccio che ignoravo. Tutto, ora, vi si rifugia. E non so, poi, che cosa ne venga colà.

Oggi, mentre scrivevo una lettera, ho avuto improvvisa coscienza che sono qui da tre settimane soltanto. Tre settimane, altrove (in campagna, per esempio) possono sembrare un giorno. Qui, paiono anni. Non voglio più scrivere ad alcuno, d'ora innanzi. Perché dovrei fidare ad altri che mi sento mutare? Se muto, non resto quello che ero. E se sono diverso, non ho più conoscenti. E ad esseri estranei, che mi ignorano, non è possibile io scriva.

L'ho forse già detto? *Imparo* a vedere. Sì, incomincio a imparare. Imparo a fatica. Ma voglio pur mettere a frutto il mio tempo.

Non m'ero mai accorto, per esempio, prima d'ora, quanti mai volti vi siano. La moltitudine umana è infinita. Ma i volti sono ancor più numerosi. Perché ciascun essere ha più volti.

Vi sono creature, che portano per anni ed anni un viso soltanto. Naturalmente, si logora. Si brutta; si incide di rughe; ricade in pieghe e si sforma, come il guanto portato in viaggio. E questi, sono gli essere semplici, parsimoniosi, discreti. Non mutano il volto. Non curano nemmeno di ripulirlo. Sostengono che vada benissimo. E chi potrebbe dimostrare loro il contrario? Ma poiché posseggono anch'essi più volti, viene spontaneo il quesito: che cosa ne fanno degli altri? Li tengono in serbo. Li porteranno i loro figli. Accade che li mettano, a volte, anche i loro cani. E perché no? Non è forse ogni viso una maschera? (Vincenzo Errante: Rilke 1944, 141)

Imparo a vedere. Non so perché, tutto mi penetra più a fondo e non rimane dove prima sempre finiva. Ho in me recessi che ignoravo. Adesso tutto finisce lì. Non so che vi succede.

Oggi ho scritto una lettera e nel farlo mi sono accorto d'essere qui già da tre settimane. Altrove tre settimane, in campagna, per esempio, possono essere un giorno, qui sono anni. Ma non voglio più scrivere lettere. Perché debbo dire a qualcuno che sto cambiando? Se cambio, non sono quello che ero, e se sono qualcosa di diverso da prima, è evidente che non ho più conoscenti. E a estranei, a gente che non mi conosce, non mi è possibile scrivere.

L'ho già detto? Imparo a vedere... Sì, comincio. Va ancora male. Ma voglio profittare del mio tempo.

Che non mi sono mai reso conto, per esempio, di quanti visi ci sono. Di uomini ce n'è una quantità, ma di visi molti di più, perché ogni uomo ne ha parecchi. Ci sono persone che portano un viso per anni, è naturale che lo logorino, diventa sporco, cede nelle pieghe, si sforma come un guanto calzato in viaggio. Persone economie, semplici; non la cambiano, non la fanno neppure pulire. 'va abbastanza bene' affermano, e chi può loro provare il contrario? Certo ci si domanda, poiché hanno parecchi visi, che ne fanno degli altri. Li mettono da parte. Li porteranno i loro figli. Ma accade pure che con quei visi escano i loro cani. Perché no? Un viso è un viso (Giorgio Zampa: Rilke 1943, 19).

Io imparo a vedere. Non so perché tutto penetra in me più profondo e non rimane là dove, prima, sempre aveva fine e svaniva. Ho un luogo interno che non conoscevo. Ora tutto va a finire là. Non so che cosa vi accada.

Oggi ho scritto una lettera, e d'improvviso mi sono reso conto d'essere qui da tre settimane. Tre settimane altrove, per esempio in campagna, potevano essere un giorno, qui sono anni. Non voglio più scrivere neppure una lettera. Perché devo dire a qualcuno che sto mutando in me? Se muto, non resto quello che ero, e se sono qualcosa di diverso da prima, è chiaro che non ho più conoscenti. E a gente estranea, a gente che non mi conosce, mi è impossibile scrivere.

L'ho già detto? Io imparo a vedere. Sì, incomincio. Va ancora male. Ma voglio mettere a profitto il mio tempo.

Non mi era mai capitato di accorgermi, per esempio, di quanti volti ci siano. C'è un'infinita di uomini, ma i volti sono ancor più numerosi poiché ciascuno ne ha più d'uno. Vi sono persone che portano un volto per anni, naturalmente si logora, diviene laido, si piega nelle rughe, si sforma come i guanti portati in viaggio. Queste sono persone economie, semplici; non mutano di volto, non lo fanno pulire neppure una volta. Va bene così, sostengono, e chi gli può dimostrare il contrario? Solo, viene da chiedersi: poiché hanno più volti, cosa ne fanno degli altri? Li mettono

in serbo. Li porteranno i loro figli, Capita anche, però, che li portino i loro cani. E perché no? Una faccia è una faccia (Furio Jesi: Rilke 1974, 2-3).

Dal confronto risulta evidente che Jesi conosce bene e riutilizza alcuni stilemi delle traduzioni precedenti la sua (questo è comunque il caso generale: Jesi dimostra in ogni sua traduzione di essere coscientemente e criticamente dentro a una storia traduttiva). Tuttavia, da un lato, scompaiono nella sua versione le raffinatezze di Errante – lontanissime, sintatticamente e soprattutto semanticamente, dal sobrio, scarno originale (“cosa ne venga colà” per *was dort geschieht*; “ho avuto improvvisa coscienza” per *es ist mir aufgefallen*; “si brutta” per *es wird schmutzig*, ecc.), come anche le sue particolari licenze che travisano del tutto la sostanza o dimensione esistenziale del tedesco di Rilke (“misterioso cantuccio” per *ein Inneres*). Dall’altro, più sottilmente, Jesi si smarca da alcune scelte lessicali e stilistiche di Zampa (sostituzione di sintagmi e forme analitiche con forme sintetiche, abbondanza di congiunzioni al posto delle virgole, forme rare) che hanno un effetto di ricercato e morbido ottundimento rispetto al ritmo sincopato del testo originale, e ciò è dovuto alla scelta di Zampa di far pesare nella traduzione più l’armonia – astratta, pulita, concettuale – della resa italiana rispetto alla tonalità diaristica, libera e sconnessa del tedesco del *Malte*, intenzionalmente perseguita da Rilke. La traduzione di Jesi, pur non essendo del tutto originale nella scelta lessicologica rispetto ai modelli precedenti, riesce a ridare attraverso una singolare fedeltà sintattico-ritmica, a costo naturalmente di alcune forzature (“che sto mutando in me” per *daß ich mich verändere*), la cadenza particolarissima, il ritmo spaccato e interrotto che si impone a Rilke durante la scrittura del *Malte* e di cui egli riferisce proprio al suo traduttore in francese Maurice Betz (*ein zerhackter, gebrochener Rhythmus, der sich mir aufdrängte*, cfr. Engel 2013, 78) e le molte variazioni di tono e di livelli linguistici tipiche dei quaderni di appunti e riflessioni: il parlato, il flusso di coscienza e la riflessione filosofico-esistenziale (“ora tutto va a finire là” per *Alles geht jetzt dorthin*; “un luogo interno” per *ein Inneres*; “diviene laido” per *es wird schmützig*, ecc.)

Tale fedeltà al ritmo del testo originale – inteso non in senso meramente melodico, ma come architettonica strutturazione di tutti gli

elementi del discorso che partecipano al processo di significazione² – è ciò che caratterizza essenzialmente la traduzione di Jesi del romanzo di Thomas Mann *I Buddenbrook* ed è ciò che la differenzia rispetto alle traduzioni precedenti di Anita Rho (Einaudi 1952) ed Ervinio Pocar (Mondadori 1945 e 1980). Come nel caso della traduzione del *Malte*, Jesi fornisce maggiore aderenza lessicale e sintattica al testo di partenza, e ciò è dovuto anzitutto a scrupoli filologico-linguistici e in seconda battuta a motivi strettamente stilistici. Tale aderenza è meno marcata nelle prassi traduttive degli anni Quaranta e Cinquanta che risolvono a volte la complessa polifonia manniana, la sapiente orchestrazione di voci, gerghi e falsetti in una unidimensionale melodia narrativa e dialogica. Citiamo, per fare un esempio, la descrizione della prima apparizione di Gerda Arnoldsen – compagna di pensionato di Tony e futura moglie di Thomas Buddenbrook:

und Gerda Arnoldsen, die in Amsterdam zu Hause war, einer eleganten und fremdartigen Erscheinung mit schwerem, dunkelrotem Haar, nahe beieinander liegenden braunen Augen und einem weißen, schönen, ein wenig hochmütigen Gesicht. Ihr gegenüber plapperte die Französin, die aussah wie eine Negerin und ungeheure goldene Ohrringe trug. [...] Darin jedoch mußte man mit Tony übereinstimmen, daß Gerda Arnoldsen ein vornehmes Mädchen war. Ihre für ihr Alter voll entwickelte Erscheinung, ihre Gewohnheiten, die Dinge, die sie besaß, alles war vornehm: Zum Beispiel die elfenbeinerne Toiletteneinrichtung aus Paris, die Tony besonders zu schätzen wußte, da sich auch bei ihr zu Hause allerlei Gegenstände vorfanden, die ihre Eltern oder Großeltern aus Paris mitgebracht hatten und sehr wert hielten (Mann 2002, 95).

e Gerda Arnoldsen di Amsterdam, una fanciulla elegante di tipo esotico, con densi capelli color rosso scuro, occhi bruni molto ravvicinati e un viso bianco, bello, un po' superbo. Dirimpetto a lei cinguettava la francese che aveva una faccia da negra ed enormi anelli d'oro agli orecchi. [...] Bisognava però concordare con Tony nel giudicarla aristocratica. La figura

² Cfr. Meschonnic 1982, 216-217, trad. it. Mattioli 2002, 16: «Io definisco il ritmo nel linguaggio come l'organizzazione delle marche attraverso le quali i significanti, linguistici ed extralinguistici (nel caso della comunicazione orale soprattutto) producono una semantica specifica, distinta dal senso lessicale, e che io chiamo la significanza, cioè i valori propri di un discorso e di uno solo. Queste marche possono collocarsi a tutti i 'livelli' del linguaggio: accentuali, prosodici, lessicali, sintattici».

molto sviluppata per la sua età, le sue abitudini, le cose che possedeva, tutto era signorile: per esempio il servizio da toilette d'avorio portato da Parigi, che Tony apprezzava in modo speciale, perché anche in casa sua c'erano vari oggetti che i nonni e i genitori avevano portato da Parigi e tenevano in gran conto (Anita Rho: Mann 1952, 77).

e Gerda Arnoldsen, che abitava ad Amsterdam, una figura elegante ed esotica, con pesanti capelli rosso scuri, occhi bruni molto ravvicinati, e un viso bianco, bello, un po' altero. Dinanzi a lei cicalava la francese, che sembrava una negra e portava alle orecchie enormi cerchi d'oro. [...]

Su una cosa, però, bisognava essere d'accordo con Tony: Gerda Arnoldsen era una ragazza distinta. La sua figura pienamente sviluppata per la sua età, le sue abitudini, gli oggetti che possedeva, tutto era distinto: per esempio il servizio da toilette d'avorio, parigino, che Tony sapeva apprezzare in modo particolare perché anche a casa c'erano vari oggetti che i genitori o i nonni avevano portato da Parigi e tenevano in gran pregio (Furio Jesi: Mann 1983, 77-78).

Si noterà qui che la mimesi del narratore con lo sguardo e il linguaggio di Tony nella descrizione dell'esotica e altera ragazza di Amsterdam sia di molto attenuata nella traduzione di Rho a causa di alcune scelte lessicali lontane dall'originale ("fanciulla" per *Erscheinung*) e soprattutto sintattiche ("di Amsterdam" per *die in Amsterdam zu Hause war*; "con la faccia da negra" per *die aussah wie eine Negerin*; "concordare con Tony nel giudicarla" per *jedoch mußte man mit Tony übereinstimmen, daß*; "Tony apprezzava" per *zu schätzen wußte*). Scema in Rho il tono assertivo/riflessivo del periodo, il fatto che il primo giudizio su Gerda derivi dal filtro borghese e ingenuo di una ragazza che ha "appreso ad apprezzare" l'alterità dell'eleganza naturale, dell'elemento artistico/musicale, ma che non può capire anche il pericolo che tale estraneità di fatto rappresenta per la sfera borghese. Jesi coglie e rende più sottilmente l'ironia con cui Mann introduce il tema della minaccia che l'arte vera rappresenta per il borghese abituato invece a intenderla come intrattenimento e abbellimento che si "apprende" con l'esperienza e l'abitudine: il borghese à la Buddenbrook subisce il fascino dell'arte vera, crede di dominare e poter giudicare quest'attrazione dal suo punto di vista razionale e pratico, ma non ha maturato in realtà gli strumenti intellettuali e spirituali per pararne la violenza distruttrice: "su una cosa, però bisognava essere d'accordo con Tony: Gerda Arnoldsen era una ragazza distinta" (corsivo mio).

Sarà allora forse più interessante comparare la traduzione di Jesi con la traduzione posteriore di Silvia Bortoli, Mondadori 2007, portata a termine per il primo volume dei Meridiani dei romanzi di Thomas Mann. Vale certamente per entrambe le traduzioni il fatto di ridare per quanto possibile il tessuto linguisticamente composito del romanzo, ovvero di rispettare sempre i famosi leitmotiv di Mann (vi è fra le due traduzioni solo differenze di gusto se, per esempio, il leitmotiv dell'andare a sedersi sugli *Steinen* viene tradotto da Jesi con “sedere sulle pietre” e da Bortoli con “sedere sui massi”), di distinguere il tedesco del narratore dal parlato ricco di francesismi dell'alta borghesia di Lubeca del XIX secolo, di riconoscere puntualmente quando il narratore opera una sorta di mimesi ironica con il linguaggio della famiglia Buddenbrook, di mantenere una stretta fedeltà al lessico, di non sciogliere mai le ricercate e lunghe sequenze di aggettivazioni – in cui si riversa spesso l'ironia del narratore – in più comode parafrasi o sintesi. La fondamentale differenza fra le due traduzioni è che Jesi, in questo però unico fra tutti i traduttori dei *Buddenbrook*, decide di tradurre il miscuglio di dialetto bavarese e di ossequioso ma sgangherato tedesco di Permaneder, secondo marito di Tony Buddenbrook, con un linguaggio dialettale *sui generis*, «misto di voci delle valli lombarde»³. Come spiega Jesi stesso in modo esauriente, egli ha deciso di tradurre con un idioma letterario particolare solo il dialetto di Permaneder e non i passaggi del romanzo dove è chiaramente riconoscibile anche l'inflessione lubecchese, poiché il linguaggio del personaggio bavarese è davvero un corpo estraneo, fonte di divertenti o drammatici malintesi. La scelta di Jesi cade su un dialetto lombardo rivisitato dato che questo, a suo avviso, corrisponderebbe foneticamente al dialetto di Permaneder che Mann definisce nel romanzo *knorrig e voller plötzlicher Zusammenziehungen*, ovvero “nodoso” e “tronco”. Un esempio:

Da legte der Herr mit einer entschlossenen Bewegung Hut und Stock auf den Deckel des Harmoniums, rieb sich dann befriedigt die freigewordenen Hände, blickte die Konsulin treuherzig aus seinen hellen, verquollenen Äuglein an und sagte: »I bitt' die gnädige Frau um Verzeihung von wegen dem Kartl; i hob kei onderes zur Hond k'habt. Mei Name ist Permaneder;

³ Si veda la nota del traduttore in Mann 1983, p. XXXIV.

Alois Permaneder aus München. Vielleicht hat die gnädige Frau schon von der Frau Tochter meinen Namen k'hert –«

Dies alles sagte er laut und mit ziemlich grober Betonung, in seinem knorrigem Dialekt voller plötzlicher Zusammenziehungen, aber mit einem vertraulichen Blinzeln seiner Augenritzen, welches andeutete: »Wir verstehen uns schon ...«

Die Konsulin hatte sich nun völlig erhoben und trat mit seitwärts geneigtem Kopfe und ausgestreckten Händen auf ihn zu ... »Herr Permaneder! Sie sind es? Gewiß hat meine Tochter uns von Ihnen erzählt. Ich weiß, wie sehr Sie dazu beigetragen haben, ihr den Aufenthalt in München angenehm und unterhaltend zu machen ... Und Sie sind in unsere Stadt verschlagen worden?« »Geltn's, da schau'n's!« sagte Herr Permaneder, indem er sich bei der Konsulin in einem Lehnstuhl niederließ, auf den sie mit vornehmer Bewegung gedeutet hatte, und begann, mit beiden Händen behaglich seine kurzen und runden Oberschenkel zu reiben ... »Wie beliebt?« fragte die Konsulin ... »Geltn's, da spitzen's!« antwortete Herr Permaneder, indem er aufhörte, seine Knie zu reiben. »Nett!« sagte die Konsulin verständnislos und lehnte sich, die Hände im Schoß, mit erheuchelter Befriedigung zurück. Aber Herr Permaneder merkte das; er beugte sich vor, beschrieb, Gott weiß warum, mit der Hand Kreise in der Luft und sagte mit großer Kraftanstrengung: »Da tun sich die gnädige Frau halt ... wundern!« (Mann 2002, 357-358)

Allora quel signore depose con un gesto risoluto cappello e bastone sul cooperchio dell'harmonium, poi si fregò soddisfatto le mani finalmente libere, rivolse con i suoi occhietti chiari cacciati nelle rotondità del viso uno sguardo schietto alla signora Buddenbrook e disse: «Prego che la signora mi scusi per via dal biet; n'avè mia n'alter a purtà d'ma. M' chiamo Permaneder! Alois Permaneder di Monaco. Forse la signora ha già sentì il mi nom dalla sua signora figlia.»

Disse tutto ciò con voce forte e in tono piuttosto rozzo, un po' nel suo dialetto duro e tronco, ma con un ammiccare confidenziale degli occhietti a fessura, che voleva dire: «Noi due ci siamo già capiti...»

La signora Buddenbrook ora si era alzata del tutto; gli andò incontro con il capo un po' reclinato di fianco, le mani tese...

«Signor Permaneder! Proprio lei! Certo! mia figlia ci ha già raccontato. So quanto ella ha contribuito a renderle piacevole e divertente il soggiorno a Monaco... E ora è capitato nella nostra città?»

«L'öcc da fa, eh, l'öcc!» disse il signor Permaneder, sedendosi di fianco alla signora in una poltrona che ella gli aveva indicato con un gesto pieno di distinzione; e cominciò placidamente a fregarsi le cosce corte e rotonde con tutt'e due le mani...

«Come ha detto?» chiese la signora.

«L'öcc, no?, tant'öcc!» rispose il signor Permaneder; smise di fregarsi le ginocchia.

«Eh, si capisce!» disse la signora Buddenbrook completamente all'oscuro, e s'accomodò sul sofà, le mani in grembo, fingendosi soddisfatta. Ma il signor Permaneder si rese conto che non era stato compreso; si piegò in avanti, descrisse con la mano, Dio sa perché, dei cerchi nell'aria, e pronunciò con grande sforzo: «Che vuol dire che la signora è... stupita!» (Furio Jesi: Mann 1983, 291-292)

Allora l'uomo posò con gesto deciso cappello e bastone sul coperchio dell'harmonium, poi si sfregò soddisfatto le mani ormai libere, guardò candidamente la signora con gli occhietti chiari e gonfi e disse: «Prego la signora di scusarmi per via del biglietto; era l'unico che avevo sottomano. Il mio nome è Permaneder; Alois Permaneder di Monaco. Forse la signora ha già sentito il mio nome dalla sua signora figlia...»

Disse tutto questo a voce alta e con accento piuttosto grossolano, nel suo dialetto rude, pieno di contrazioni improvvise, ma con un ammiccare confidentiale degli occhi a fessura che voleva dire: “Ci siamo capiti...”.

Ora la vedova del console si era alzata del tutto e andò verso di lui con la testa piegata di lato e le mani tese... «Signor Permaneder! È lei? Certo che mia figlia ci ha parlato di lei. So quanto ha contribuito a rendere divertente e piacevole il suo soggiorno a Monaco... Ed è approdato nella nostra città?» «Sorpresa, eh?» disse il signor Permaneder sedendosi vicino alla moglie del console, in una poltrona che lei gli aveva indicato con un gesto elegante, e iniziò a strofinarsi placidamente con le mani le cosce corte e rotonde...

«Come ha detto, scusi?» chiese la vedova del console...

«Curiosa, eh?» rispose il signor Permaneder smettendo di strofinarsi le ginocchia. «Bene!» disse la vedova del console senza capire e si appoggiò allo schienale, le mani in grembo, con simulata soddisfazione. Ma il signor Permaneder se ne accorse; si chinò in avanti, tracciò, Dio sa perché, dei cerchi nell'aria con la mano e disse con grande sforzo: «La signora sarà certamente... sorpresa!» (Silvia Bortoli: Mann 2007, 383-384)

Sebbene la scelta di Jesi di tradurre il dialetto bavarese di Permaneder – una serie di motti, frasi e periodi altamente cacofonica che nella trascrizione di Thomas Mann diviene magistralmente tutt'uno con il curioso vestiario e il grezzo comportamento del personaggio – con un dialetto altrettanto stilizzato sia una strada eterodossa rispetto alle convenzioni traduttologiche (si preferisce solitamente tradurre il dialetto della lingua di origine nelle opere di prosa in un italiano solo vagamente dialettale o dai toni popolari), una traduzione del linguaggio di Permaneder in un italiano standard popolare – così la scelta di

Bortoli riportata sopra nell'esempio – non può di fatto rendere ragione semanticamente dei numerosi equivoci e degli scontri socio-culturali fra il rozzo e pragmatico Permaneder e l'alta e raffinata borghesia lubecchese. Quando nella traduzione di Bortoli, alla domanda di Permaneder «sorpresa eh?», la moglie del console risponde «come ha detto, scusi?», sembra che ella abbia capito bene le insinuazioni di Permaneder e risponda piccata per i suoi modi troppo diretti. In realtà – come emerge chiaramente invece dalla traduzione di Jesi – la moglie del console non intende nulla del dialetto del bavarese e cerca di rispondere gentilmente alle sue domande e strane esclamazioni. Facendo finta di capire, opponendo solo una vaga cortesia di maniera, la fragile barriera di decoro borghese della famiglia Buddenbrook è brutalmente mandata in frantumi da un elemento estraneo e irruente, dall'improvvisa visita del pragmatico e rozzo commerciante del sud. Poiché questi scontri linguistici – soprattutto quelli di Tony con la famiglia del bavarese, una volta divenuta sua moglie – non sono corollari superficiali o inessenziali⁴, ma perni semantici dei legami, attriti e conflitti socio-culturali della famiglia con le dimensioni e gli elementi che ne determinano la decadenza, ecco che sembra giustificarsi la scelta di Jesi di creare attraverso un dialetto letterario *sui generis* un corrispettivo sia fonico che sintattico del caratteristico linguaggio di Permaneder, un escamotage stilistico capace di restituire poi a livello dialogico gli equivoci linguistici così gravi di conseguenze nello sviluppo del romanzo. Considerando tutto il capitolo della visita di Permaneder ai Buddenbrook, dove Mann dà prova della sua perfetta conoscenza del dialetto bavarese⁵, possiamo osservare nel dettaglio come Jesi lavori su più livelli. Dove il tipico dittongo bavarese *oa* per *ei* trasforma *kleine* in *kloane* Jesi opta per “piculina”; l'abbondanza di articoli indeterminativi davanti a sostantivi (*a Geld, an Kredit*) viene facilmente rispettata, mentre tipico anche del lombardo è l'articolo determinativo davanti a nome proprio (*der Noppe*, “il Noppe”). I modi

⁴ Gli studi sull'uso del dialetto in letteratura definiscono “non necessario” il dialetto quando – come nel caso delle cosiddette *Dorfgeschichte* – i numerosi elementi e descrizioni del mondo rurale rendono l'elemento stilistico del dialetto del tutto accessorio. Al polo opposto, una poesia filosofica può far emergere proprio dallo scontro fra lingua standard e dialetto significati che altrimenti rimarrebbero taciuti, cfr. Haas 1983, 1637–1651.

⁵ Si veda il recente e preciso studio di Schmid 2012, 26-27.

di dire bavaresi (*dös haut scho = das klappt schon, is dös a Hetz = ist das eine Hetze*) vengo resi diversamente a livello semantico (“n’ n va mia mal!”) oppure fonico riprendendo con particelle e sintagmi assonanze e consonanze dell’originale (“Ee, ‘n pastitzz de vera!”). Se nel bavarese i verbi che iniziano con la lettera “g” perdono il prefisso “ge” nella coniugazione al passato (*geben = gegeben* nella frase *mer ham eahna an Kredit geben*) Jesi rende tale ambiguità fonetica e visiva sottraendo la sillaba “to” a “dato” (“l’abbiam daa credito”). Se nel bavarese cade tipicamente la vocale “e” alla fine delle parole *Gebäud, Jahreseinnahm* nel lombardo di Jesi troviamo altrettanto tipicamente parole abbreviate o senza vocale finale (“afar”, “dané”, “cuntant”, ecc.). E ancora: l’interiezione tipica bavarese *gel* o *gell* che significa *gilt es?, nicht wahr?* e che Mann trascrive con la “t” (*Geltn’s, da schaun’s!; Geltn’s, da spitzten’s!*) è resa da Jesi con “L’öcc” (“L’öcc da fa, eh, l’öcc!”; “L’öcc, no?, tant’öcc!”) dove è chiaro che la traduzione non segue tanto l’etimo originale, ma piuttosto cerca di rendere foneticamente l’effetto di assoluta sorpresa e incomprensione che l’interiezione suscita nella moglie del console. La traduzione di Jesi non è dunque affatto indiscutibile, può essere classificata come la più arrischiata fra le molte opzioni che un traduttore ha di fronte a un testo in dialetto (dalla neutralizzazione alla compensazione, dalla lingua parlata alla scelta di un dialetto corrispondente) e certamente, come già rilevato, è la più problematica fra le traduzioni italiane del linguaggio di Permaneder. Tuttavia, anche in questo caso, la critica della traduzione dovrebbe partire e riferirsi anzitutto al ritmo o all’architettura complessiva del testo d’arrivo, mentre considerazioni di ordine socio-linguistico (del tutto assenti nella nota traduttiva di Jesi) che sottolineano le differenze fra la mentalità e il linguaggio della popolazione bavarese rispetto a quella lombarda⁶, risultano sostanzialmente lontane dall’analisi testuale.

4. Traduzioni di poesia

Non esistono volumi di poesia tedesca tradotti da Jesi e pubblicati da una casa editrice. Tuttavia, nei suoi numerosi saggi sulla poesia di Rilke, in particolare sulle *Elegie duinesi*, Jesi ha spesso preferito non riportare traduzioni italiane allora disponibili, ovvero quelle di Er-

⁶ Cfr. Brandestini 2006, 71-72; Szép 2020, 200-202.

rante e di Traverso, ma fornire egli stesso nel testo o in nota una traduzione dei passi delle *Elegie* da lui commentati. Scrive Margherita Cottone in un intervento sul rapporto di Jesi con il Rilke delle *Elegie* che lo studioso aveva ultimato una traduzione di tutte le *Elegie*, ma questo suo sforzo traduttivo non fu mai pubblicato (Cottone 2010, 217) e nulla è ancora emerso dagli scavi d'archivio. Se però si sommano le traduzioni di passi delle *Elegie* presenti nei saggi editi di Jesi alle traduzioni inedite e fornite da Cottone nel suo intervento, il materiale a disposizione è sufficiente per una analisi e un giudizio critico sullo Jesi traduttore di Rilke poeta.

È Jesi stesso, in una nota al suo saggio *Rilke e l'Egitto. Considerazioni sulla X Elegia di Duino* presente nel volume *Letteratura e mito*, a chiarire qual è il suo approccio traduttivo per quanto riguarda le *Elegie*: «Anche se generalmente in questo libro i brani di poesia sono citati nella lingua originale, abbiamo preferito pubblicare qui la nostra versione di una parte dell'elegia, poiché essa è stata condotta in modo da integrare – quale interpretazione – tutto il nostro discorso» (Jesi 1968, 89). La traduzione “quale interpretazione” comporta per la nostra analisi due considerazioni preliminari: se da un punto di vista strettamente metodologico, essa si distanzia considerevolmente dalla tipologia di traduzione seguita solitamente da Jesi – tipologia che abbiamo qualificato secondo il principio della *Gewissenhaftigkeit* – poiché “integrata” volutamente ed esplicitamente una specifica ermeneutica del testo, si tratterebbe dunque di capire quale sia il “discorso” di Jesi sulle *Elegie* per verificare se e in che modo la sua traduzione, di fatto, lo integri. Ma, poiché non può essere questo il luogo di una verifica della complessa interpretazione jesiana dell'opera di Rilke, dovremo limitarci a pochi e brevi accenni funzionali all'analisi delle traduzioni.

Jesi prende le distanze nelle sue interpretazioni di Rilke dall'approccio agiografico, da quello fenomenologico e soprattutto da quello heideggeriano, egli ritiene arbitraria ogni interpretazione che non consideri «la costante percezione di Rilke dei limiti dell'uomo poeta, se non addirittura della fatalità del fallimento» (Rilke 1974, XIV). L'esoterismo di Rilke, la sua partecipazione a un segreto dell'esistenza, coinciderebbe secondo Jesi con il riconoscimento dei limiti o impossibilità della conoscenza di tale segreto, si ridurrebbe a una «ricognizione di modalità di non-conoscenza» (Jesi 2020, 58). La parola rilkiana non è allora per Jesi né “vera”, né “sacra”, ma una “parola-silenzio”, una

tappa del linguaggio dall'espressione all'ammutolimento: «un itinerario da determinare nelle sue vicende con gli strumenti della filologia» (Jesi 1999, 124). Ciò che Jesi mira a mostrare, come interprete delle *Elegie*, è la funzione puramente retorica, volitiva e senza contenuto dell'eloquio rilkiano, il vuoto echeggiare di luoghi comuni, il divenire leggero, aperto, semplicemente “significante” della parola poetica, il suo continuo rovesciarsi da espressione di un significato profondo in pura “occasione retorica”. Tale funzione o dimensione “allegorica” della poesia tarda rilkiana è oggi un dato assodato della ricerca e può sembrare addirittura scontato (Engel 2013, 525-528), ma quando Jesi formulò le sue proposte ermeneutiche dominava un paradigma interpretativo fortemente influenzato dall'esegesi heideggeriana e i suoi saggi su Rilke suscitarono un acceso dibattito fra gli esperti, almeno in Italia.

Tornando alle traduzioni, resta dunque da chiedersi in che modo le sue versioni delle *Elegie* “integrino” tale interpretazione del verso rilkiano come strategia retorica o “esorcistica” nei confronti del vuoto e dell'orrore del silenzio, come esse riescano a supportare una proposta ermeneutica così radicalmente lontana dalla classica esegesi che sottolinea il valore ontologico e salvifico della poesia di Rilke. Presentando e analizzando la traduzione di Jesi la metteremo a confronto con la traduzione delle *Elegie* di Franco Rella, Rizzoli 1994 (Rilke 1994, 96-100), studioso e traduttore di Rilke, sensibile alle interpretazioni filosofiche fenomenologiche e heideggeriane, e con la traduzione di Anna Lucia Giavotto Künkler accolta nel volume einaudiano *Poesie 1907-1926* a cura di Andreina Lavagetto (Rilke 2000, 325-333). Riportiamo il testo più lungo e omogeneo, la traduzione di una parte della X Elegia:

Aber dort, wo sie wohnen, im Tal, der Älteren eine, der Klagen,
nimmt sich des Jünglings an, wenn er fragt: – Wir waren,
sagt sie, ein Großes Geschlecht, einmal, wir Klagen. Die Väter
trieben den Bergbau dort in dem großen Gebirg; bei Menschen
findest du manchmal ein Stück geschliffenes Ur-Leid
oder, aus altem Vulkan, schlackig versteinerten Zorn.
Ja, der stammte von dort. Einst waren wir reich. –

Und sie leitet ihn leicht durch die weite Landschaft der Klagen,
zeigt ihm die Säulen der Tempel oder die Trümmer

jener Burgen, von wo Klage-Fürsten das Land
einstens weise beherrscht. Zeigt ihm die hohen
Tränenbäume und Felder blühender Wehmut,
(Lebendige kennen sie nur als sanftes Blattwerk);
zeigt ihm die Tiere der Trauer, weidend, – und manchmal
schreckt ein Vogel und zieht, flach ihnen fliegend durchs Aufschau,
weithin das schriftliche Bild seines vereinsamten Schreis. –
Abends führt sie ihn hin zu den Gräbern der Alten
aus dem Klage-Geschlecht, den Sibyllen und Warn-Herrn.
Naht aber Nacht, so wandeln sie leiser, und bald
mondets empor, das über Alles
wachende Grab-Mal. Brüderlich jenem am Nil,
der erhabene Sphinx –: der verschwiegenen Kammer
Antlitz.
Und sie staunen dem krönlichen Haupt, das für immer,
schweigend, der Menschen Gesicht
auf die Waage der Sterne gelegt.

Nicht erfaßt es sein Blick, im Frühod
schwindelnd. Aber ihr Schaun,
hinter dem Pschent-Rand hervor, scheucht es die Eule. Und sie,
streifend im langsamen Abstrich die Wange entlang,
jene der reifsten Rundung,
zeichnet weich in das neue
Totengehör, über ein doppelt
aufgeschlagenes Blatt, den unbeschreiblichen Umriß.

Und höher, die Sterne. Neue. Die Sterne des Leidlands.
Langsam nennt sie die Klage: – Hier,
siehe: den *Reiter*, den *Stab*, und das vollere Sternbild
nennen sie: *Fruchtkranz*. Dann, weiter, dem Pol zu:
Wiege; *Weg*; *Das Brennende Buch*; *Puppe*; *Fenster*.
Aber im südlichen Himmel, rein wie im Innern
einer gesegneten Hand, das klar erglänzende *M*,
das die Mütter bedeutet –

Doch der Tote muß fort, und schweigend bringt ihn die ältere
Klage bis an die Talschlucht,
wo es schimmert im Mondschein:
die Quelle der Freude. In Ehrfurcht
nennt sie sie, sagt: – Bei den Menschen
ist sie ein tragender Strom. –

Stehn am Fuß des Gebirgs.
Und da umarmt sie ihn, weinend.

Einsam steigt er dahin, in die Berge des Ur-Leids.
Und nicht einmal sein Schritt klingt aus dem tonlosen Los
(Rilke 1955, 721-726).

Ma là, dove esse abitano, nella valle,
delle più vecchie una, delle Lamentazioni
si prende cura dell'adolescente,
quando egli chiede: – Noi eravamo,
dice essa una grande stirpe, una volta,
noi Lamentazioni. I padri
cavavano dalle miniere là nella grande montagna;
tra gli uomini trovi tu a volte
un pezzo affilato di dolore primo
o, da un antico vulcano,
piena di scorie impietrita collera.
Sì, essi vengono di là.
Un tempo eravamo noi ricche. –

Ed essa guida lui leggera
Per il vasto paese delle Lamentazioni,
mostra a lui le colonne dei templi o le macerie
di quelle rocche, donde i principi delle Lamentazioni
la terra un giorno saggi dominavano.
Mostra a lui gli alti
alberi di lacrime e campi
di fiorente tristezza
(viventi conoscono solo come soavi
foglie d'ornato);
mostra a lui gli animali
dei lutti, pascolanti, – e a volte
si spaventa un uccello e trae,
piatto volando attraverso lo sguardo,
lontano lo scritto disegno
del suo isolato grido. –
A sera guida essa lui
Laggiù nelle tombe dei vecchi
della stirpe delle Lamentazioni,
alle Sibille e agli Ammonitori.
S'avvicina però la notte,
così vanno essi più sommessi, e tosto

sale di luna lassù, il sopra tutti
vigilante mausoleo. Fraterna a quella sul Nilo
la sublime Sfinge —: della segreta camera
faccia.
Ed essi stupiscono all'incoronata testa, che per sempre
tacente, degli uomini il volto
sulla bilancia di stelle posava.
Non lo afferra la vista di lui,
nella prima morte vertiginando.
Ma lo sguardo di lei,
dietro l'orlo dello pschent
via, scaccia la civetta. Ed essa,
rigante nel lento sfiorare lungo la guancia,
quella della maturante rotondità,
segna molle nel nuovo
udito del morto,
su di un doppio spalancato foglio, l'inscrivibile contorno.

E più in alto, le stelle. Nuove.
Le stelle del paese del dolore.
Lentamente nomina esse la Lamentazione: «Qui,
vedi: il *Cavaliere*, il *Bastone*,
e quella costellazione più colma si chiama:
Festone di frutta.
Poi, più lungi, verso il Polo:
Culla, *Strada*, *l'ardente Libro*, *Bambola*, *Balcone*.
Ma nell'australe cielo, pura come nel palmo
di benedetta mano, la chiaro splendente M
che le madri annuncia...»

Pure il morto deve andare,
e muta guida lui la più vecchia
Lamentazione fino alla gola dove brilla nel lume di luna:
la fonte di gioia.
In reverenza
nomina ella essa, dice: «Presso gli uomini
è essa un trascicante fiume».

Stanno ai piedi del monte.
E ora abbraccia ella lui, piangendo.

Solo sale egli colà,
nei monti del dolore primo.

E non una volta il suo passo
echeggia dalla sorte senza suono
(Jesi 1981, 89-90).

Rilke e l'Egitto è il primo saggio rilkiano di Jesi; in altre parole, la traduzione della X Elegia è anche il primo tentativo di traduzione della poesia rilkiana – e infatti va sottolineato che nei saggi più tardi, pur mantenendo sostanzialmente lo stesso stile, Jesi modifica/aggiorna spesso lessico e struttura strofica delle sue traduzioni della X. Evidente è la scelta di non togliere le differenze fra testo d'origine e testo d'arrivo, di non assimilare le “ruvidezze” (così le chiamava Pintor) di Rilke in un lessico e in un dettato più armonioso, quanto piuttosto di allargare il campo lessicale per rispettare i composti e i conglomerati rilkiani con lineetta, magari invertendo sostantivo e complemento (*Ur-Leid* = “dolore primo”) e di rimanere oltremodo fedele alla costruzione sintattica dell'originale, forzando così non solo la plasticità della lingua d'arrivo, ma la stessa evoluzione semantica del testo poetico. È il caso, fra i molti, di *das über Alles / wachende Grab-Mal* reso iperfedelmente con «Il sopra tutti / vigilante mausoleo». Se consideriamo che Rella traduce il verso con «il sepolcro / che vigila il Tutto», ecco chiarirsi immediatamente cosa Jesi intenda per traduzione come integrazione di un'interpretazione che non vuole/deve aumentare o esporre il valore orfico/salvifico delle parole rilkiane. Nemmeno i più numerosi a capo scompigliano l'ordine sintattico e il ritmo dei versi e anche le assonanze vengono spesso mantenute, ma a volte a costo, come si diceva, di una certa oscurità nella resa del senso – oscurità però sostanzialmente estranea al testo originale, il quale può dirsi evocativo e plurisignificante, difficile, ma non necessariamente o sempre ermetico. Il non problematico *Lebendige kennen sie nur als sanftes Blattwerk* – dove il *sie* può riferirsi ambigualmente anche al plurale *Felder* (Rella: «i viventi ne conoscono solo il dolce fogliame»), anche se molto più probabilmente indica il singolare femminile *Wehmut* (Künkler: «i vivi la conoscono solo come soave fogliame») – diventa in Jesi un verso fortemente asemantico a causa della mancanza di articoli e complementi: «viventi conoscono solo come foglie d'ornato». Il prezzo della scelta jesiana di favorire il flusso dei significanti senza arrestare l'attenzione su parole-chiave o parole-concetto tipiche dell'interpretazione/traduzione filosofica fa sì che la sua traduzione si allontani o

addirittura si scontri con l'intenzione originaria: le allegorie rilkiane, nella traduzione di Jesi, rimandano cioè in alcuni casi particolarmente criptici non tanto a un vuoto o al silenzio, quanto piuttosto a una stridente plurivalenza di significato. La traduzione del finale dell'Elegia è tuttavia pienamente e senza contraddizioni nel segno dell'interpretazione di Jesi. Lì dove la traduzione di Rella si allontana massimamente dalla grammatica dell'originale, traducendo/sostituendo il dativo *aus dem* con il genitivo "del" (Rella: «Solo s'inoltra lui, sui monti dell'originario dolore. / E mai il suo passo risuona del muto destino»), Jesi traduce letteralmente, riproponendo però con abilità assonanze e ritmo del testo rilkiano (*aus dem tonlosen Los* = «dalla sorte senza suono»): «Solo sale egli colà, / nei monti del dolore primo. / E non una volta il suo passo / echeggia dalla sorte senza suono» (Jesi 1968/1981, 89), «Solitario, egli sale, per i monti del dolore primo. / E non una volta il suo passo risuona dalla sorte senza suono» (Jesi 2020, 198). Dal confronto emerge chiaramente che la scelta stilistica del traduttore, come esplicita Jesi, "integra" il suo approccio ermeneutico: se in Rella il genitivo introdotto dal «mai» (per *nicht einmal*) oppone alla dimensione spaziale della prima parte della strofa una verticalità temporale, una metafisicità negativa, ovvero l'impossibilità di testimoniare del destino nel regno del dolore, in Jesi – molto più fedelmente all'originale – si tratta anche nella seconda parte della strofa di una figurazione spaziale, di una testimonianza che si spegne non cronologicamente, ma nell'inoltrarsi e quindi nell'appartenenza positiva alla "sorte senza suono".

Dall'analisi della traduzione della X Elegia possiamo trarre la conclusione che ciò che abbiamo preliminarmente indicato come una tipologia di traduzione differente dalla *Gewissenhaftigkeit* filologica, poiché vuole integrare una specifica ermeneutica del testo, in realtà possiamo definire come una *Gewissenhaftigkeit* di secondo grado, ermeneutica, ovvero come una coscienza dell'interprete prima che del traduttore che cerca di sottrarre le *Elegie duinesi* a una interpretazione orfica o filosofica, mostrando in traduzione come l'esoterismo di Rilke si determinerebbe o ridurrebbe alla contraddizione di partecipare a un segreto dell'esistenza, ma di essere chiuso dentro a tale segreto e di non poterne uscire, di non poter accedere a un oltre. Ma – e qui la *Gewissenhaftigkeit* dell'interprete e del traduttore vengono a coincidere – il privilegio di addentrarsi in un segreto e il limite di tale movimento non sono per Jesi

tanto poli esistenziali, quanto piuttosto poli semantici fra cui oscilla tutto il materiale lessicale rilkiano. Esattamente il prodotto di questa «oscillazione semantica» (Jesi 2020, 59), ciò che prende forma di simbolo muto nel processo che vede la volontà del poeta tesa a cogliere/tradurre ciò che si palesa al limite dell'esistenza umana, è ciò che Jesi tenta di restituire e di far riverberare anche nella sua traduzione.

Bibliografia

- Benjamin, Walter (1991) *Gesammelte Schriften*, Bd. III, hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (2010) *Scritti 1928-1929*, a cura di Enrico Ganni. Torino: Einaudi.
- Brandestini, Julika (2006) *Das Problem der Übersetzung von Dialektpassagen. Italienische Übersetzungen der Buddenbrook von Thomas Mann*. Diplomarbeit, Europa-Universität Viadrina. <https://silo.tips/download/das-problem-der-übersetzung-von-dialektpassagen-italienische-übersetzungen-der-bud> (28.9.2023).
- Canetti, Elias (1972) *Massa e potere [Masse und Macht, 1960]*, tr. it. di Furio Jesi. Milano: Rizzoli.
- Canetti, Elias (1974) *Potere e sopravvivenza [Die gespaltene Zukunft. Aufsätze und Gespräche, 1972]*, tr. it. di Furio Jesi. Milano: Adelphi.
- Cottone, Margherita (2010) "Jesi legge Rilke: le *Duineser Elegien*". «Riga» 31: 217-231. *Furio Jesi*, numero monografico a cura di Marco Belpoliti e Enrico Manera.
- Dogà, Ulisse (2021) "Furio Jesi teorico della traduzione". «Annali di Ca' Foscari. Serie Occidentale» 55: 269-290.
- Eliade, Mircea (2018) *Diario 1970-1985*, a cura di Cristina Fantechi e Roberto Scagno, tr. it. di Cristina Fantechi. Milano: Jaca Book.
- Engel, Manfred (Hrsg.) (2013) *Rilke-Handbuch*. Weimar/Stuttgart: Metzler.
- Haas, Walter (1983) "Dialekt als Sprache literarischer Werke". In *Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung*, hrsg. von Werner Besch, Ulrich Knoop, Wolfgang Putschke und Herbert Ernst Wiegand. Berlin/New York: De Gruyter.
- Jesi, Furio (1979) *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura europea*. Torino: Einaudi.
- Jesi, Furio (1968/1981) *Letteratura e mito*. Torino: Einaudi.
- Jesi, Furio (1999) "L'esegesi delle *Duineser Elegien*". «Cultura tedesca» 12: 121-127. *Furio Jesi*, numero monografico a cura di Giorgio Agamben e Andrea Cavalletti.

- Jesi, Furio (2020) *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*. Macerata: Quodlibet.
- Mann, Thomas (1952) *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia* [*Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, 1901], tr. it. di Anita Rho. Torino: Einaudi.
- Mann, Thomas (1983) *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia* [*Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, 1901], tr. it. di Furio Jesi. Milano: Garzanti.
- Mann, Thomas (2002) *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, Bd. 1.1, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, hrsg. von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Thomas Sprecher, Hans R. Vaget und Ruprecht Wimmer. Zürich: Fischer.
- Mann, Thomas (2007) *Romanzi*, vol. I, *I Buddenbrook, Altezza Reale*, a cura di Luca Crescenzi, intr. di id. e Heinrich Detering, tr. it. di Silvia Bortoli e Margherita Carbonaro. Milano: Mondadori.
- Mattioli, Emilio (2002) “La poetica del ritmo di Henri Meschonnic”. In *Ritmologia*, a cura di Franco Buffoni, 15-24. Milano: Marcos y Marcos.
- Meschonnic, Henri (1982) *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse: Verdier.
- Rilke, Rainer Maria (1943) *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, tr. it. di Giorgio Zampa. Milano: Bompiani.
- Rilke, Rainer Maria (1944) *Opere*, vol. 2, *Prose*, tr. it. di Vincenzo Errante. Firenze: Sansoni.
- Rilke, Rainer Maria (1955) *Sämtliche Werke*, Bd. 1, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt von Ernst Zinn. Wiesbaden: Insel.
- Rilke, Rainer Maria (1966) *Sämtliche Werke*, Bd. 6, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt von Ernst Zinn. Wiesbaden: Insel.
- Rilke, Rainer Maria (1974) *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, tr. it. di Furio Jesi. Milano: Garzanti.
- Rilke, Rainer Maria (1994) *Elegie duinesi* [*Duineser Elegien*, 1922], tr. it. di Franco Rella. Milano: Rizzoli.
- Rilke, Rainer Maria (2000) *Poesie 1907-1926*, a cura di Andreina Lavagetto, tr. it. di Anna Lucia Giavotto Künkler. Torino: Einaudi.
- Scagno, Roberto (2000) “Alcuni punti fermi sull’impegno politico di Mircea Eliade nella Romania interbellica: un commento critico al dossier “Toladot””. In *Esploratori del pensiero umano. Una raccolta di saggi su Eliade e Georges Dumézil*, a cura di Julien Ries e Natale Spineto, Milano: Jaca Book.
- Schmid, Hans Ulrich (2012) *Bairisch: Das Wichtigste in Kürze*. München: C. H. Beck.
- Szép, Beáta (2020) “Über die Übersetzung von Dialekten”. «ACTA Universitatis. Germanistische Studien» 12: 189-211.

Cecilia Benaglia

Traduzione e storia della letteratura femminista *La figlia prodiga* di Alice Ceresa nella versione francese di Michèle Causse

Questo articolo esamina il lavoro di traduttrice di Michèle Causse, scrittrice lesbica radicale francese, e in particolare la sua traduzione del primo romanzo di Alice Ceresa, La figlia prodiga (1967), pubblicato nel 1975 dalle éditions des femmes. Attraverso l'analisi delle scelte traduttive di Causse, lo studio mostra come la sua traduzione francese operi una risignificazione in chiave politica e femminista del romanzo di Ceresa. La scelta dell'editore, l'aggiunta di elementi paratestuali alla traduzione e l'approccio di Causse alle scelte stilistiche e linguistiche dell'originale lasciano emergere la dimensione femminista del personaggio della figlia prodiga. Si tratta di una dimensione centrale del testo che era stata ignorata nella ricezione italiana, avvenuta in un contesto in cui la questione della differenza di genere non era discussa. L'articolo ricontestualizza inoltre brevemente la traduzione di Causse all'interno dei dibattiti intorno alla nozione di "écriture féminine" e alla letteratura sperimentale della neoavanguardia italiana.

Parole chiave: *Michèle Causse, Alice Ceresa, Letteratura femminista, Traduzioni, Poetiche.*

This article examines the work as a translator of Michèle Causse, a French radical lesbian writer, and more specifically her translation of Alice Ceresa's first novel, La figlia prodiga (1967), published in 1975 by the éditions des femmes. Through the analysis of Causse's translation choices, the study shows how her French translation operates a re-signification in a political and feminist perspective of Ceresa's novel. The choice of the publisher, the addition of paratextual elements to the translation, and Causse's approach towards the stylistic and linguistic choices of the original allow the feminist dimension of the prodigal daughter character to emerge. This is a central dimension of the text that had been ignored in the Italian reception, which occurred in a context where the issue of gender difference was not discussed. The article also briefly recontextualizes Causse's translation within the debates around the notion of "écriture féminine" and the experimental literature of the Italian neoavanguardia.

Keywords: *Michèle Causse, Alice Ceresa, Feminist literature, Translations, Poetics.*

Cecilia Benaglia (2023) "Traduzione e storia della letteratura femminista. *La figlia prodiga* di Alice Ceresa nella versione francese di Michèle Causse", «ri.tra | rivista di traduzione», 1: 133-146.

© ri.tra & Cecilia Benaglia (2023). Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.
DOI: <https://doi.org/10.13135/2975-0873/8322>

1. Michèle Causse, traduttrice

La storia dei rapporti tra femminismo e traduzione è molto ricca, e molto ricchi sono ormai gli studi sulla traduzione in un'ottica di genere. Dalla battaglia per la visibilità delle donne traduttrici e per la rivalorizzazione di questa attività storicamente femminile, allo studio delle metafore e degli immaginari sessisti e misogini della traduzione, passando dall'analisi degli "intraducibili" per gli studi di genere, come il termine stesso di *gender*, quest'ambito di ricerca ha visto negli ultimi decenni un'espansione notevole, soprattutto in ambito anglosassone¹. Nel presente articolo, iscrivendomi in questo filone d'indagine, presenterò i primi risultati di una ricerca che sto conducendo su Michèle Causse, traduttrice e scrittrice francese ancora poco studiata, ma che è una delle figure centrali per la storia degli scambi letterari transnazionali nella seconda metà del Novecento, soprattutto in ambito italo-francese². Nata nel 1936 a Martel, Causse è stata una scrittrice lesbica radicale e un'importante teorica del lesbismo politico. Formatasi come traduttrice alla Sorbona, traduceva dall'italiano e dall'inglese, e per comprendere il suo lavoro è necessario prendere in considerazione i diversi ruoli di mediatrice culturale che ricoprì e che includono quello di traduttrice, ma anche quello di curatrice, di critica letteraria, di attivista politica, e di scrittrice di un'opera sperimentale di grande valore³. Nelle pagine che seguono, mi soffermerò sulla sua traduzione in francese della *Figlia prodiga*, primo romanzo della scrittrice svizzera Alice Ceresa.

Dal 1963 al 1972, Causse visse a Roma ed è da qui che partecipò alla fondazione del Movimento di Liberazione della Donna italiano nel 1970; di ritorno in Francia, prese anche parte al Mouvement de Libération des Femmes (MLF), posizionandosi al suo interno dal lato

¹ La bibliografia è vasta. Si vedano a titolo di esempio Simon 1996, Flotow 1991, Castro e Ergun 2017. In ambito italiano, si vedano Di Giovanni e Zanotti 2018, Fontanella 2019.

² In Francia si assiste attualmente a un rinnovo d'interesse per l'opera di Causse, e più in generale per la letteratura lesbica del ventesimo secolo – si veda il recente volume collettivo di Turbieu et al 2022.

³ Fra i suoi testi più importanti, ancora non tradotti in italiano, si vedano Causse 1975, Causse 1996 e Causse 2000.

del materialismo radicale, vicino ad una figura come Monique Wittig. Come spiega Audrey Lasserre (2016), uno degli obiettivi politici del MLF era quello di trasformare il rapporto che le donne intrattenevano con la parola, promuovendo attivamente il loro accesso alla scrittura. Come sottolinea lei stessa, Causse è una delle tante donne che non avrebbero mai cominciato a scrivere senza il MLF, che le diede, in sostanza, la possibilità di avere un lettorato e una posizione all'interno del campo letterario⁴. La partecipazione alla nascita dei movimenti politici femministi, quello italiano prima e quello francese poi, ha quindi costituito un momento centrale nel suo percorso di scrittrice. È inoltre durante gli anni del soggiorno romano che Causse conobbe Alice Ceresa, trasferitasi nella capitale italiana dalla nativa Svizzera nel 1950, e decise di tradurre il suo primo romanzo *La figlia prodiga*. Si tratta di un testo sperimentale che esplora la natura del personaggio omonimo, ovviamente versione femminile del figlio prodigo dei Vangeli, mostrando però come precisamente questa differenza di genere sia molto più importante di quanto si possa pensare di primo acchito. Essa è così importante da rendere necessario raccontare da capo, e in termini diversi, la sua storia, che non può essere compresa nella storia del figlio prodigo intesa come una narrazione neutra e universale⁵. La figlia prodiga di Ceresa è anzi una figura molto più trasgressiva rispetto al suo corrispettivo maschile perché è fondamentalmente incompatibile con l'istituzione della famiglia e quindi con la società tutta intera. Il libro è una riflessione metaletteraria sulla possibilità stessa dell'esistenza di un tale personaggio; si tratta di un testo molto astratto, privo di narrazione, e in cui paradossalmente la storia della figlia prodiga alla fine non viene raccontata, quasi a sottolinearne il carattere sovversivo per la letteratura stessa, ma anche ad indicare che forse quello che più conta non è tanto raccontarne la storia quanto

⁴ «Moi, j'ai commencé à croire dans mon écriture avec le mouvement de libération des femmes [...], sans le MLF tel que je l'ai vécu en Italie, pas de Michèle Causse. J'aurais laissé mes textes dans un tiroir», «Io ho cominciato a credere nella mia scrittura grazie al movimento di liberazione delle donne [...], senza il MLF quale l'ho vissuto in Italia non ci sarebbe stata nessuna Michèle Causse» (Armengaud/Bourque 2016, 209). Le traduzioni sono mie.

⁵ «Una figlia prodiga non può solo essere la trascrizione grammaticale / in termini femminili / del suo omonimo maschile» (Ceresa 2004, 27).

affermarne l'esistenza, un'esistenza che disturba e che ha la forza di un enigma.

2. *La fille prodigue*

La traduzione francese di questo testo che, a mia conoscenza, è l'unica esistente, è interessante per diversi motivi. Prima di tutto, perché si tratta di un lavoro basato su un dialogo interpersonale molto forte fra Causse e l'autrice del testo, Ceresa, visto che le due scrittrici, oltre ad aver vissuto insieme per diversi anni, condividevano simili soggettività femminili e una posizione prossima al lesbismo politico. La dimensione femminista della traduzione di Causse si riscontra quindi fin dal suo "progetto traduttivo" (Berman 1995), che si basa sulla volontà di rendere visibile e di reinterpretare il lavoro di un'altra donna con la quale esiste un'affinità di tipo politico e ideologico. Come si realizza questo lavoro di reinterpretazione? Per rispondere a questa domanda, mi soffermerò principalmente su ciò che Luise von Flotow, analizzando la pratica delle traduttrici femministe quebecchesi negli anni Ottanta, chiama "prefacing" (Flotow 1991), ovvero un tipo di intervento da parte della traduttrice che prevede l'aggiunta di prefazioni, ma anche, più in generale, di diversi elementi paratestuali e interventi editoriali⁶. Uno sguardo al contesto della pubblicazione italiana e alla conseguente pubblicazione francese ci permetterà di mettere in luce gli aspetti principali delle "macro-strategie" traduttive di Causse.

In Italia, il romanzo di Ceresa, dopo una pubblicazione parziale in rivista (Ceresa 1965), uscì in volume nel 1967 con Einaudi, inaugurando una nuova collezione di letteratura sperimentale, LA RICERCA LETTERARIA, diretta da Guido Davico Bonino, Giorgio Manganelli e Edoardo Sanguineti. La neoavanguardia costituisce

⁶ Con ciò non voglio suggerire che Causse si identificasse con il programma traduttivo delle femministe quebecchesi; al contrario, negli anni Novanta ha espresso una certa distanza rispetto a questo approccio, come in questa intervista: «Au Québec, actuellement, les traductrices assument une position de maîtrise, elles disent que traduire c'est créer, et elles accompagnent les auteures, lisent avec elles etc. Moi, franchement, je ne peux pas. Écrivain et traductrice, je suis obligée de garder la position de subalterne de la traductrice» (Armengaud et Bourque 2016, 85).

l'orizzonte principale della ricezione di questo libro, e anche l'orizzonte letterario nel quale Ceresa si situa alla fine degli anni Sessanta, pur trovandosi piuttosto ai margini del Gruppo 63. A seguito della sua pubblicazione in Italia, il libro ricevette il premio Viareggio per l'Opera Prima, al quale seguì una certa attenzione da parte della critica. È interessante notare però come, nonostante questa attenzione, in tutte le recensioni e i commenti dedicati al romanzo non vi sia alcuna traccia di riferimenti alla sua dimensione femminista o anche al semplice fatto che si tratta di un libro incentrato sulla condizione delle donne. Il discorso critico non rileva e non esplicita queste tematiche che sono al centro del lavoro di Ceresa. Si tratta a ben vedere di un'importante omissione e anche di un vero e proprio tour de force da parte dei critici italiani, capaci di ignorare una dimensione così evidente del libro⁷. È significativo che Ceresa, in una lettera inviata a Simone de Beauvoir, con la quale aveva preso contatto nel 1963, si dimostri molto cosciente del tipo di ricezione che il suo libro poteva sperare di ricevere in Italia. Parlando della *Figlia prodiga*, Ceresa scriveva: «je ne vois pas de chance ici en Italie ni pour ce texte ni pour les arguments qui m'intéressent»⁸.

È proprio la tematica della differenza di genere, resa completamente invisibile nella pubblicazione e ricezione italiana, a diventare,

⁷ Si considerino alcune recensioni uscite a ridosso della pubblicazione del romanzo: Giuliano Gramigna, sulla *Fiera letteraria*, interpreta il romanzo come «un rapporto o un dibattito sul funzionamento di una macchina narrativa» e scrive: «*La figlia prodiga* è un sistema di segni e di strutture che si propone di accertare sotto quali condizioni una storia (*che sia poi quella della figlia prodiga è accidentale* [enfasi mia]) sia raccontabile: insomma a determinare le condizioni del suo funzionamento», 30 marzo 1967. Renato Barilli, recensendo il libro insieme al *Tristano* di Nanni Balestrini, si limita ad evocarne la dimensione di trattato scientifico, e l'operazione di generalizzazione operata da Ceresa (Barilli 1967). Maria Corti incentra la sua lettura sulla dimensione stilistica del romanzo, tralasciando completamente di interrogarsi su come la dimensione femminile della tematica e del personaggio scelti da Ceresa possa conferire un nuovo significato proprio alle scelte stilistiche (*Strumenti critici*, vol.1, n. 3, 1967).

⁸ «Non vedo qui in Italia nessuna possibilità né per questo testo né per gli argomenti che mi interessano». Lettera conservata nel fondo Ceresa presso l'Archivio Svizzero di Letteratura (ASL, B-1-BEA/1).

al contrario, il centro dell'edizione francese del libro, grazie principalmente alle scelte traduttive di Causse. La prima scelta è quella che riguarda l'editore: Causse si rivolge alle éditions des femmes, prima casa editrice femminista francese, fondata nel 1973 da Antoinette Fouque, e rappresentante della nuova avanguardia femminile che emerge nel campo letterario francese all'inizio degli anni Settanta⁹. Come mostra Fanny Mazzone (2009), la traduzione è al centro del progetto editoriale di questa casa editrice, soprattutto nei primi anni, quando serve come mezzo per accumulare capitale simbolico e creare un fondo letterario. La pubblicazione con questa casa editrice fa sì che il romanzo di Ceresa venga inevitabilmente letto anche in parallelo con altri due testi che escono negli stessi anni con lo stesso editore, e che sono curati o scritti sempre da Causse: il suo primo romanzo, *L'Encontre*, e soprattutto un'antologia di testi di scrittrici italiane, intitolata *Écrits. Voix d'Italie*, dove troviamo un'intervista con Ceresa in cui si parla della *Figlia prodiga* e di femminismo (Causse/Lapouge 1977, 69-94). A partire dalla collocazione editoriale, il romanzo è quindi immediatamente associato ad un discorso politico e letterario femminista. L'edizione francese del libro è poi accompagnata da una prefazione, che non era stata inclusa nella versione italiana (nonostante Ceresa l'abbia scritta a metà degli anni Sessanta¹⁰), in cui l'autrice esplicita la sua intenzione di parlare di soggettività e esperienza femminili, offrendo a chi legge una chiara chiave interpretativa del testo in questo senso. Si legge: «On doit donc considérer mon personnage comme le produit d'une crise liée au cas spécifique de la condition féminine» (Ceresa 1975, 9)¹¹. Rispetto all'edizione italiana, è evidente qui lo sforzo di accompagnare il romanzo con la voce della sua autrice, che spiega anche gli obiettivi del libro, la sua struttura e i contenuti, offrendo un apparato critico che era probabilmente conside-

⁹ Si veda Pavar 2005.

¹⁰ La prefazione all'edizione francese è in effetti datata 1967; la versione manoscritta italiana è conservata nel Fondo Alice Ceresa presso l'Archivio Svizzero di Letteratura. L'edizione italiana Einaudi comprende una breve nota in cui Ceresa spiega brevemente il suo intento, ma in termini generali e senza mai fare esplicitamente allusione alla "questione femminile". Questa nota è stata tradotta e inclusa nell'edizione francese.

¹¹ «Bisogna considerare il mio personaggio come il prodotto di una crisi legata al caso specifico della condizione femminile».

rato come necessario per mediare un testo sperimentale e potenzialmente difficile da comprendere. Come ha notato von Flotow nel caso dei testi femministi sperimentali francesi tradotti in inglese, anche qui il testo critico, che opera la “mediazione” fra due contesti culturali e linguistici diversi, sembra avere uguale «valore del testo tradotto stesso» e serve ad evitare che «lo “shock” della traduzione» impedisca «una lettura/comprendimento adeguata dell’originale» (Flotow 1998, 118)¹².

Grazie alle scelte di Causse, che in sostanza mirano a chiarificare ed esplicitare la “corretta” lettura del libro, cioè quella che corrisponde alle intenzioni della sua autrice, la traduzione francese attiva un processo di politicizzazione del testo originale, conferendogli un nuovo valore ideologico facendolo accedere al sotto campo della letteratura femminista, e alla categoria politica della “letteratura fatta da donne”, mentre in Italia era associato esclusivamente al sotto campo della letteratura sperimentale. Il processo di ri-significazione¹³ che accompagna la ri-contestualizzazione del libro di Ceresa in Francia implica anche, usando le parole di Stefania Arcara (2022, 357), che «il controllo delle circostanze materiali del processo traduttivo» passi dalle mani degli uomini, come era il caso in Italia, interamente a mani femminili, una condizione di autonomia essenziale agli occhi delle traduttrici femministe degli anni Settanta.

Evocando il contesto del suo «primo apprendistato di scrivente», Ceresa lo descriveva come un tipo di società «dove imperava una spesso grottesca discriminazione fra i due sessi avvolta nel pressoché totale silenzio prefemminista» (2020, 9). La traduzione francese di Causse rompe precisamente questo «silenzio prefemminista» attraverso un’operazione che può essere vista come un esempio di «produzione di sapere femminista» nelle parole di Castro e Ergun¹⁴: un “sapere” che, in questo caso, si oppone al paradigma dominante secondo il quale erano lette le opere letterarie nel contesto “pre-femminista”, il quale ignorava attivamente la questione della differenza

¹² «Le texte critique — la médiation — qui explique l'importance du texte étranger, a plus de valeur que le texte traduit car le "choc" de la traduction ne permet pas la lecture».

¹³ Processo che viene considerato da Simon (1996) caratteristico dell’approccio femminista alla traduzione. Si veda anche Bracke et al 2018, 6.

¹⁴ «Producing feminist knowledge» (Castro e Ergun 2018).

di genere. All'interno di questo paradigma, l'unica dimensione sovversiva del libro di Ceresa riconosciuta, e alla quale era permesso di emergere, era quella sperimentale, quindi il valore trasgressivo del libro era inteso esclusivamente in termini letterari o formali, come un atto critico nei confronti del genere romanzo, e non contro il genere (gender) maschile dominante.

3. Traduzione, letteratura femminista, letteratura sperimentale

La traduzione di Causse inaugura anche una lettura dell'opera di Ceresa nella prospettiva di una politica femminista del linguaggio, prospettiva che caratterizza la riflessione di Ceresa stessa negli anni Settanta, decennio in cui è impegnata nella redazione del Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile¹⁵. Per approfondire questo aspetto, conviene considerare brevemente la dimensione testuale di questa traduzione. Come si legge nella prefazione della versione francese, secondo Ceresa, la figlia prodiga «est un personnage abstrait dans un livre abstrait, représenté par son écriture même»¹⁶. La corrispondenza fra la scrittura e il personaggio si basa su alcune caratteristiche condivise, come la sofisticazione e la dissimulazione, ed è resa esplicita in più punti nel libro («risulta che queste pagine sono appositamente congegnate per fornire da parte loro a questa dissimulazione, chiave della figlia prodiga, una aggiuntiva e supplementare, formale e sostanziale dissimulazione letteraria» (Ceresa 2004, 116). Ma questo lavoro sul linguaggio è imposto dalla figlia prodiga stessa, che, per Ceresa, può esistere solo agli occhi di una società repressiva e, di conseguenza, può essere rappresentata solo attraverso il linguaggio di questa società stessa. La figlia prodiga è quindi un personaggio “parlato”, imprigionato in un linguaggio-gabbia. Ma è anche un personaggio rivoluzionario e sovversivo che infatti, nello spazio del libro, riesce a deformare il linguaggio che lo

¹⁵ Si veda Crivelli 2007.

¹⁶ «un personaggio astratto, in un libro astratto, rappresentato dalla sua stessa scrittura» (Ceresa 1975, 10). A questo proposito, Ceresa scrive anche «la [personalità della figlia prodiga] si manifesta nella lingua e nell'uso che se ne fa: nei giri oziosi e viziosi del ragionamento, nelle deliberatamente false asserzioni, nella lentezza e nelle sincopi delle frasi, ecc.», citata da Zappa Mulas (2004, 11).

imprigiona, fino ad invalidarlo e a mostrarne l'assurdità¹⁷. La volontà di affermare un soggetto femminile non spinge quindi Ceresa ad elaborare una lingua a sua volta "femminile". Al contrario, quella usata per dare vita alla figlia prodiga è una lingua il più possibile astratta e neutra, forse androgina, sicuramente fondata su una distanza con le tematiche di cui il libro tratta, rafforzata dalla scelta del genere del trattato scientifico. Ad un certo punto nel libro, Ceresa evoca l'importanza che la letteratura venga «affidata a mani sagge e fidate» ovvero a «esponenti della maggioranza, o generalità che si voglia [...] e non già mai a esponenti della minoranza, o specializzazione che si voglia» (Ceresa 2004, 45), dove la "generalità" rinvia al genere maschile e la "specializzazione" a quello femminile. Ma come il tono sottilmente ironico di questo passaggio suggerisce, tutto il suo lavoro mira in realtà ad invalidare questa dicotomia, e a presentare l'esperienza della figlia prodiga come una vicenda umana, prima ancora che femminile, o "minoritaria". L'identità femminile della figlia prodiga raramente si manifesta linguisticamente, attraverso i pronomi, per esempio, e per parlare di lei vengono privilegiati termini neutri come individuo, persona, personaggio, essere umano, creatura. Seguendo la convinzione che «[u]na donna non è [...] una femmina ma un prodotto culturale» (Ceresa 2007, 39), quello che interessa a Ceresa è indagare lo scarto che esiste fra la società e la figlia prodiga, soprattutto in relazione all'istituzione della famiglia. La lingua astratta e generalizzante da lei scelta per parlare di questo personaggio, che in un certo senso tenta di sottrarlo a qualsiasi assegnazione di genere o per lo meno a dissociarlo da una potenziale "essenza" femminile, è fedelmente rispettata da Causse. Come scrive all'inizio della traduzione, Causse ha cercato di rimanere il più vicino possibile al testo, riproducendo in francese la complessa sintassi dell'italiano, anche a costo di deformare la lingua d'arrivo e produrre delle frasi quasi agrammaticali o comunque inabi-

¹⁷ In risposta a una delle domande inviatele per un'intervista da Giuseppe Bonura, Ceresa, parlando del linguaggio usato nella *Figlia prodiga*, scrive: «così come solo un notaio o un pizzicagnolo o un prete o (per entrare in sintonia con il linguaggio biblico a cui una figlia prodiga può ricondursi) un fariseo può pensare che esistano figlie prodighe, ovvero figlie immorali, così solo una lingua notarile o pizzicagnolesca o gesuitica o roboantemente trombonesca (ovvero retorica) può evidentemente narrarne l'esistenza». Documento conservato nel Fondo Ceresa presso l'Archivio Letterario Svizzero (ASL-A-5-b-6).

tuali, come nel caso, molto frequente, dell'inversione del soggetto, della lunghezza eccessiva delle frasi e dell'uso anomalo della punteggiatura. Così come fra le righe del testo di Ceresa si avverte la presenza del tedesco, lingua straniera che lascia una marca percettibile sul suo stile, anche la traduzione di Causse lascia affiorare la sintassi straniera dell'originale, destabilizzando il francese¹⁸.

Il lavoro sovversivo sul piano linguistico e stilistico è alla base dell'interesse che Causse aveva nei confronti dell'opera di Ceresa, e ha probabilmente informato la decisione di tradurre il suo testo (l'operazione di "selezione"). Entrambe le scrittrici, anche se in modo diverso, rifiutano in effetti la lingua che la società contemporanea offre loro. Entrambe cercano di ribaltare i codici del linguaggio patriarcale, avviando una ricerca che, in Causse, porta all'ideazione dell'*alphalecte*, lingua libera dalle gerarchie di genere e opposta all'*androlecte*, e, in Ceresa, si concretizza, nelle parole della stessa Causse, nel tentativo di «dynamite[r] de l'intérieur la langue en la poussant dans ses extrêmes conséquences logiques et rationnelles... pour en démontrer l'irrationalité»¹⁹. Come ho cercato di suggerire, un ulteriore elemento che le accumuna è la loro posizione di fronte alla domanda letteraria centrale dell'epoca – «La scrittura ha un sesso?»²⁰ – alla quale entrambe rispondono in modo ambiguo, prendendo le distanze da una concezione anch'essa sovversiva del linguaggio, che proprio in quegli anni veniva teorizzata con il termine di *écriture féminine*²¹. Sia attraverso il suo

¹⁸ Un altro aspetto della traduzione di Causse che meriterebbe attenzione: in alcuni passaggi Causse sembra rinforzare il messaggio critico di Ceresa. Si veda il seguente esempio dove la traduzione di Causse – «nous nous bornerons à dire que la famille est imparfaite» (Ceresa 1975, 34) – risulta più incisiva rispetto al testo italiano in cui si legge «Ci limiteremo a dire che sono imperfette», dove bisogna risalire al lungo passaggio precedente per capire che si sta parlando delle famiglie (Ceresa 1967/2004, 38).

¹⁹ «demistificare dal suo interno la lingua portandola alle estreme conseguenze logiche e razionali... per mostrarne l'irrazionalità», in (Causse et Lapouge 1977, 89). Per un approfondimento delle nozioni di *androlecte* e *alphalecte* sviluppate da Causse si veda (Causse 2000).

²⁰ «L'écriture a-t-elle un sexe?», titolo di un numero speciale della *Quinzaine littéraire* uscito nell'estate del 1974.

²¹ Nozione definita per la prima volta da Hélène Cixous nel testo *Le rire de la méduse*, 1975. Nel 1974 esce anche *Parole de femme* di Annie Leclerc, dove si insiste sulla differenza fra scrittura maschile e femminile. Ceresa nella prefazione

lavoro di scrittrice che quello di traduttrice, Causse esprime una presa di posizione critica nei confronti di questa nozione. In una prospettiva sociologica e bourdieusiana (Bourdieu 2002 e Casanova 2002), la sua traduzione della *Figlia prodiga* ha quindi una doppia funzione: da un lato, rinforza la posizione di Causse nel campo francese e nello specifico all'interno, o a margine, del MLF²²; dall'altro è una forma di consacrazione del lavoro di Ceresa, che viene presentato per la prima volta a pieno titolo come testo femminista, in uno dei centri – Parigi – del femminismo internazionale nascente.

In conclusione, la mia breve analisi conferma la centralità della traduzione per la letteratura femminista della seconda metà del Novecento, sia come strumento di rilettura e rivalutazione di testi contemporanei che come pratica critica e politica. Secondo Causse, uno degli obiettivi della traduzione è di restituire a certe opere la loro «véritable destination» (Causse/Lapouge 1977, 373), cioè restituire loro anche un orizzonte interpretativo capace di attivarne letture più appropriate. In questo senso, la sua traduzione del testo di Ceresa interviene espandendo i confini della definizione di letteratura sperimentale dell'epoca, ed è quindi un'operazione importante anche dal punto di vista della storia letteraria. In effetti, se l'associazione con la neoavanguardia, e quindi con la categoria di letteratura sperimentale da essa proposta, è stata per Ceresa cruciale in quanto via d'accesso allo statuto di scrittrice, permettendole di essere pubblicata dopo diversi tentativi falliti, essa ha, al tempo stesso, anche oscurato una dimensione

alla traduzione francese della *Figlia prodiga*, scrive: «Une femme-écrivain ne doit pas écrire nécessairement d'autre façon qu'un homme et, personnellement, je ne partage pas l'avis opposé», (Ceresa 1975, 8) – «Una donna scrittrice non deve per forza scrivere in modo diverso da un uomo e, personalmente, non condivido l'opinione opposta» (traduzione mia). Una delle caratteristiche della scrittura femminile secondo Cixous è il legame che essa esprime con il corpo femminile, e anche la sua dimensione di esplorazione dell'intimo. Tutto ciò, oltre ad essere chiaramente assente dal testo di Ceresa, lo è anche dal primo romanzo di Causse, *L'Encontre*, pubblicato lo stesso anno della *Fille prodigue*. Sono entrambi testi "cerebrali", e, in un'intervista, Causse riconduce questa dimensione del suo libro al fatto di essere una scrittrice lesbica. Si veda Armengaud/Bourque 2016, 250-251.

²² Non è probabilmente un caso se la collaborazione di Causse con les *éditions des femmes*, «territorio simbolico» del campo «differenzialista» del movimento delle donne come scrive Naudier, non è durata a lungo. Cf. Naudier (2001, 69).

centrale del suo lavoro e imposto una separazione artificiale fra la ricerca formale e letteraria, da un lato, e quella femminista, dall'altro. Lucia Re (2004) ha mostrato come la neoavanguardia si basasse su una certa etica della mascolinità che ha portato all'esclusione o alla marginalizzazione delle scrittrici donne²³. Questo gruppo concepiva inoltre la letteratura come una pratica sovversiva nei confronti della società capitalista e borghese, ma solo nell'ottica di un rapporto uomo-capitalismo, senza mai prendere coscienza dell'esistenza di un «capitalismo patriarcale» (Federici 2019 e 2020). La base ideologica stessa del movimento, quindi, non poteva che limitare fortemente l'interpretazione che era possibile fare dei testi sperimentali scritti da donne e incentrati sull'analisi della condizione femminile. La prima ricezione, in Italia, del romanzo di Ceresa rappresenta quindi un esempio in cui, per usare i termini persuasivi di Daniela Brogi (2022), lo spazio dell'esperienza femminile è rimasta «fuori campo». È la traduzione di Causse che, rompendo con le dinamiche di invisibilizzazione alla base della ricezione dell'originale, reinserisce questa dimensione nel campo del visibile. Tale operazione di «controcampo critico» (ibidem) non è quindi solo l'apporto della critica letteraria propriamente detta ma anche, appunto, della traduzione.

Bibliografia

- “L'écriture a-t-elle un sexe ? Questions à des écrivains”, «La Quinzaine Littéraire» 192, 1^{er}-31 août 1974.
- Arcara, Stefania (2022) “Feminists of All Languages Unite. Translation as Political Practice in the 1970s or a Historical View of Feminist Translation”. In *The Routledge Handbook of Translation History*, ed. by Chris Rundle. London/New York: Routledge.
- Armengaud, Françoise e Dominique Bourque (éds.) (2016) *Penser la langue, l'écriture, le lesbianisme. Entretiens avec Michèle Causse*. Montréal: Éditions sans fin.
- Barilli, Renato (1967) “Uno scrittore e una scrittrice di punta. Da un *Tristano* a una *Figlia Prodiga*”. «Il corriere della sera», 9.4.1967.
- Berman, Antoine (1995) *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard.
- Bourdieu, Pierre (2002) “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”. «Actes de la recherche en sciences sociales» 145: 3-8.

²³ Si veda anche Suleiman 1990.

- Bracke, Maude Anne, Penelope Morris, Emily Ryder (2018) "Introduction. Translating Feminism: Transfer, Transgression, Transformation (1950s-1980s)". «Gender & History» 30, 1: 214-225.
- Brogi, Daniela (2022) *Lo Spazio delle donne*. Torino: Einaudi.
- Casanova, Pascale (2002) "Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal". «Actes de la recherche en sciences sociales» 144: 7-20.
- Causse, Michèle (1975) *L'Encontre*. Paris: éditions des femmes.
- Causse, Michèle e Maryvonne Lapouge (éds.) (1977) *Écrits. Voix d'Italie*. Paris: Éditions des femmes.
- Causse, Michèle (1996/2020) *Voyages de la Grande Naine en Androssie*. Montréal: Éditions sans fin.
- Causse, Michèle (2000) *Contre le sexage*. Paris: Balland.
- Castro, Olga e Emek Ergun (eds.) (2017) *Feminist Translation Studies. Local and Translational Perspectives*. London/New York: Routledge.
- Castro, Olga e Ermek Ergun (2018) "Feminism and Translation". In *The Routledge Handbook of Translation and Politics*, 125-143. London/New York: Routledge.
- Ceresa, Alice (1965) "La figlia prodiga". «Il menabò di letteratura» 8: 169-204.
- Ceresa, Alice (1975) *La fille prodigue*, trad. fr. di Michèle Causse. Paris: Éditions des femmes.
- Ceresa, Alice (1967/2004) *La figlia prodiga e altre storie*. Milano: La Tartaruga.
- Ceresa, Alice (2007) *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*. Milano: Nottetempo.
- Ceresa, Alice (2020) "Due teorie". In *Quella febbre sotto le parole*, a cura di Maria Rosa Cutrefelli. Roma: iacobellieditore.
- Cixous, Hélène (1975) *Le rire de la méduse*. Paris: L'Arc.
- Corti, Maria (1967) "La figlia prodiga". «Strumenti critici» 1, 3: 329-332.
- Crivelli, Tatiana (2007) "Breve storia di un inedito". In Alice Ceresa *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, 7-18. Milano: Nottetempo.
- Di Giovanni, Elena e Serenella Zanotti (a cura di) (2018) *Donne in traduzione*. Milano: Bompiani.
- Federici, Silvia (2019) *Capitalisme patriarcal*, trad. fr. di Étienne Dobenesque. Paris: La Fabrique éditions.
- Federici, Silvia (2020) *Genere e Capitale. Per una lettura femminista di Marx*, a cura di Anna Curcio. Roma: DeriveApprodi.
- Flotow, Luise von (1991) "Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories". «TTR: traduction, terminologie, rédaction» 4, 2: 69-84.
- Flotow, Luise von (1998) "Le féminisme en traduction". «Palimpsestes» 11: 117-133.
- Fontanella, Laura (2019) *Il corpo del testo. Elementi di traduzione transfemminista queer*. Milano: *asterisco edizioni.
- Gramigna, Giuliano (1967) "La figlia prodiga". «La Fiera letteraria», 30.3.1967.

- Lasserre, Audrey (2016) “Quand l’écriture se mit en mouvement: écriture et Mouvement de Libération des Femmes en France (1970-1981)”. «Les temps modernes» 689: 119-141.
- Leclerc, Annie (1974) *Parole de femme*. Paris: Grasset.
- Mazzone, Fanny (2009) “La traduction aux éditions des femmes: une stratégie ‘géo-politico-poético-éditoriale’”. In *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, sous la direction de Gisèle Sapiro, 177-199. Paris: Nouveau Monde éditions.
- Naudier, Delphine (2001) “L’écriture-femme, une innovation esthétique emblématique”. «Sociétés contemporaines» 4, 44: 57-73
- Pavar, Bibia (2005) *Les Éditions des femmes. Histoire des premières années, 1972-1979*. Paris: L’Harmattan.
- Re, Lucia (2004) “Language, Gender and Sexuality in the Italian Neo-Avant-Garde”. «MLN» 119, 1: 135-173.
- Simon, Sherry (1996) *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London/New York: Routledge.
- Suleiman, Susan Rubin (1990) *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge: Harvard University Press.
- Turbiau, Aurore, Margot Lachkar, Camille Isler, Manon Berthier, Alexandre Antolin (éds.) (2022) *Écrire à l’encre violette. Littératures lesbiennes en France de 1900 à nos jours*. Paris: Le Cavalier Bleu.
- Zappa Mulas, Patrizia (1967/2004) “Ritratto della figlia prodiga”. In Alice Ceresa *La figlia prodiga e altre storie*, 7-22. Milano: La Tartaruga.

Andrea Romanzi

Mediare la controcultura Fernanda Pivano e la letteratura americana

In circa cinquant'anni di attività di mediazione culturale, Fernanda Pivano (1917-2009) contribuisce in modo significativo alla ricezione e alla diffusione della letteratura americana in Italia. Tra gli autori statunitensi da lei tradotti ci sono Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald, Edgar Lee Masters, William Faulkner e Allen Ginsberg. Al lavoro di traduzione Pivano affianca un'intensa attività di divulgazione culturale, scrivendo oltre cento tra volumi, saggi e articoli, quasi interamente dedicati alla letteratura americana. Nonostante l'incisivo contributo al panorama letterario italiano, molto poco è stato scritto su Pivano dal punto di vista accademico: se da un lato la traduttrice ha raggiunto un'ampia popolarità (sono molte le interviste e gli interventi in TV, sui giornali e alla radio), dall'altro il suo nome appare di rado nei volumi riguardanti la storia dell'editoria in Italia e pochi sono gli studi che le sono stati dedicati (Dunnett 2005, Kirschbaum 2006, Tapparo 2006, De Fusco 2011, oltre alle tesi di laurea di Bazzoni 2000, Richards 2014, Ribon 2016). Per questo motivo, molte delle testimonianze relative al suo lavoro di mediatrice culturale devono essere ricercate in pubblicazioni curate da Pivano stessa, oppure nei suoi *Diari*, pubblicati in due volumi da Bompiani (2008 e 2010). Una ricostruzione della traiettoria professionale della traduttrice appare quindi complessa laddove gli unici documenti disponibili siano racconti e aneddoti personali della stessa, poiché si corre il rischio di indulgere a una narrazione soggettiva e parziale.

Per ovviare a questo problema la traiettoria di Pivano presentata in questo contributo combina lo studio approfondito dei resoconti personali della traduttrice con materiali raccolti presso quattro archivi:

Andrea Romanzi (2023) "Mediare la controcultura. Fernanda Pivano e la letteratura americana", «ri.tra | rivista di traduzione», 1: 147-165.

© ri.tra & Andrea Romanzi (2023). Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.
DOI: <https://doi.org/10.13135/2975-0873/8323>

il Fondo Fernanda Pivano e l'archivio della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, entrambi a Milano, e l'archivio di Allen Ginsberg (*Ginsberg Papers*) consultabile presso la *special collection* della biblioteca dell'Università di Stanford e la Bancroft Library all'Università della California, a Berkeley, negli Stati Uniti. Utilizzando un approccio microsociologico e microstorico allo studio della traduzione, l'analisi dei materiali d'archivio permette di fare luce sulle «interazioni a livello microscopico dalla prospettiva dell'*individuo agente*» (Sela-Sheffy 2014, 49, corsivo nell'originale, trad. mia, come anche in seguito dove non altrimenti indicato) dando voce a «coloro le cui voci restano, generalmente, inascoltate» e usando «analisi qualitative su scala ridotta per comprendere l'esperienza quotidiana e le scelte di queste persone» (Munday 2014, 67).

Nella ricostruzione della traiettoria professionale di Fernanda Pivano, ho potuto individuare tre momenti chiave che contribuiscono a delineare la sua attività di traduzione e promozione letteraria, e che influenzano le dinamiche di legittimazione, autorevolezza e posizionamento della mediatrice all'interno del campo letterario. Mi riferisco innanzitutto all'incontro con Cesare Pavese, che è direttamente collegato alla pubblicazione dell'*Antologia di Spoon River* nel 1943 e all'avvio della sua carriera di traduttrice, in secondo luogo all'amicizia instaurata con Ernest Hemingway, che rappresenta un momento cruciale nelle dinamiche di acquisizione e accumulazione di capitale simbolico e culturale all'interno del campo letterario, e infine al viaggio negli Stati Uniti del 1956 che le farà conoscere *Howl*, e successivamente le permetterà di intrecciare rapporti professionali e personali con i maggiori esponenti della Beat Generation tra cui Lawrence Ferlinghetti, Jack Kerouac, William Burroughs e Allen Ginsberg. Presterò dunque particolare attenzione alle vicende editoriali riguardanti la pubblicazione in Italia delle opere di questi tre autori, che vedono Pivano coinvolta non solo come traduttrice, ma anche per quanto riguarda i meccanismi di mediazione letteraria con gli editori e di divulgazione. Un aspetto importante nella definizione della traiettoria professionale di Pivano è rappresentato dalla formazione di solidi *network* di collaborazione con autori e personaggi del panorama letterario statunitense, un fattore che le consente di diventare una figura di riferimento all'interno nelle dinamiche di scambio culturale tra gli Stati

Uniti e l'Italia, in particolare per quanto riguarda la ricezione e la diffusione della letteratura americana di controcultura.

Primi passi: l'interesse per le letterature straniere, l'incontro con Cesare Pavese e l'*Antologia di Spoon River*

Gli elementi che concorrono alla formazione dell'identità culturale di Fernanda Pivano possono essere individuati già negli anni della scolarizzazione e nell'ambiente familiare in cui vive. Figlia di Riccardo Pivano e Mary Smallwood, Pivano cresce in una famiglia dell'alta borghesia genovese. Il padre è un banchiere appassionato di musica classica e letteratura e il nonno, Francis Smallwood, di origini scozzesi, è console onorario del Siam e tra i fondatori della scuola di lingue Berlitz. Pivano cresce in un ambiente familiare cosmopolita, e coltiva la propria passione per la lettura nella ricca biblioteca di famiglia, con volumi ed edizioni preziose provenienti da tutto il mondo. Frequenta la scuola svizzera a Genova: la lingua ufficiale è il francese, parlare italiano è proibito e gli allievi imparano anche l'inglese e il tedesco, nonostante molti di loro siano anglofoni, figli di uomini d'affari.

L'interesse per le letterature straniere deriva dall'educazione ricevuta in casa: il padre le assegna, ogni settimana, un volume diverso da leggere scelto dalla propria biblioteca che conta oltre diecimila volumi. Così, ancora adolescente, Fernanda Pivano legge Dostoevskij, Tolstoj, Čechov, Flaubert, Maupassant, Döblin, Zilahy, Körmendi. Oltre alla grande letteratura europea, Pivano legge *America Amara* di Emilio Cecchi, e la rivista antifascista che il padre riceve regolarmente, «La Cultura», in cui vengono pubblicati interventi di Cesare Pavese su scrittori americani come Herman Melville, Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, John Dos Passos e Edgar Lee Masters: «articoli che, in quel clima di “autarchia culturale”» aiutano Pivano a «respingere il “principio di italianità” e a rivolger[si] alla “plutocrazia decadente” e alla “democrazia giudaico-massonica”, quali venivano definite le civiltà anglosassoni» (Pivano 2008, 38; sul rapporto tra letteratura americana e antifascismo in Pivano si veda Dunnett 2015, 60-66).

I primi contatti con la produzione culturale d'oltreoceano rappresentano una finestra su una cultura diversa da quella promossa dalla retorica fascista. A sancire definitivamente la passione per la letteratura

americana è l'incontro con Pavese, evento fondamentale per l'inizio dell'attività culturale di Fernanda Pivano. Dapprima suo professore di italiano e latino presso il liceo D'Azeglio di Torino, Pavese mantiene i contatti con Pivano anche durante gli anni dell'università. Lo scrittore torinese rappresenta innanzitutto il punto d'accesso per la scoperta, la conoscenza e l'approfondimento della cultura americana, e, in secondo luogo, ricopre il ruolo di mentore e guida per i primi passi mossi da Pivano all'interno del mondo editoriale.

Nel 1938, per illustrarle la differenza tra letteratura americana e letteratura inglese, Pavese le fa leggere, in lingua originale, *Foglie d'erba* di Walt Whitman, *Addio alle armi* di Ernest Hemingway, *Storia di uno scrittore di storie* di Sherwood Anderson e *Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters. Rimasta profondamente colpita dall'*Antologia* di Masters, Pivano inizia a tradurla di propria iniziativa. In università, dove studia letterature straniere, chiede di scrivere una tesi su *Foglie d'erba* di Walt Whitman, argomento che le viene però rifiutato dal professor Federico Olivero poiché «troppo scabroso per una brava signorina come lei» (Pivano 2004, 28). Si laurea invece con una tesi su *Moby Dick* di Herman Melville. Dopo la prima laurea in lettere, ottiene una seconda laurea in filosofia sotto la guida di Nicola Abbagnano, per cui durante gli studi lavora anche come assistente.

La traduzione dell'*Antologia di Spoon River* viene pubblicata nel 1943 per Einaudi, che aveva già pubblicato una traduzione di Pivano dal francese: *L'illusione della filosofia* di Jeanne Hersch. Le prime recensioni della traduzione dell'*Antologia* sono positive e, nella fitta corrispondenza con Pavese, lo scrittore le riporta i commenti di apprezzamento di importanti personaggi dell'élite letteraria, come Giulio Einaudi, che definisce *Spoon River* il «più bel volume dell'Universale» (lettera a Pivano, 28.5.1943, in FCS, Pavese), ed Emilio Cecchi: «sono stato da Cecchi e ha lodato molto la traduzione di *Spoon River*: è quindi certo che questo libro la renderà celebre» (Pavese 1966, 702). Il successo dell'*Antologia* consente a Pivano di allacciare nuovi contatti con il mondo editoriale, in particolare con Mondadori. In un breve lasso di tempo – tra il 1945 e il 1950 – pubblica oltre dieci volumi in traduzione per diverse case editrici tra cui Mondadori, Einaudi, Frassinelli e Bompiani. Tra gli autori tradotti figurano Charles Dickens, James Fenimore Cooper, Sherwood Anderson, Ernest Hemingway,

Raymond Queneau, Francis Scott Fitzgerald e Richard Wright. Allo stesso tempo Pivano è molto attiva nella divulgazione culturale con articoli, saggi e prefazioni. Nel 1947 lavora al primo saggio italiano dedicato a Gertrude Stein (*Gertrude Stein, pioniera di un secolo*, pubblicato nel 1948 in «Rassegna d'Italia»), che attira l'attenzione della compagna di Stein, Alice B. Toklas, e di Alberto Mondadori, il quale la invita presso il suo salotto letterario: «Alberto Mondadori aveva cominciato (la prima volta credo sia stata il 24 maggio 1947) a invitarmi ai suoi incontri letterari settimanali in casa sua» (Pivano 2008, 118) dove Pivano incontra molti dei personaggi che gravitano attorno alla casa editrice. Come riportato nella prefazione all'*Autobiografia di tutti* (2021), i primi contatti con la casa editrice Mondadori avvengono proprio grazie alla pubblicazione della traduzione di *Spoon River* e al lavoro di Pivano su Gertrude Stein:

Poi Federico Veneziani ci accompagnò da Alberto Mondadori che ogni tanto in quel dopoguerra faceva nella sua casa lussuosa serate a soggetto facendo parlare su un tema un amico e poi facendo discutere gli altri; e subito sul pianoforte a coda che nessuno suonava vidi una copia dell'*Autobiografia di tutti*, come ritrovare una amica imprevista, che subito mi liberò dal disagio di ritrovarmi fra tanti letterati ignoti ed ignari. Non ricordo di cosa si parlasse quella sera; prima della fine si parlò dell'*Antologia di Spoon River* per la quale più o meno ero lì (Pivano 2021, 17).

Seppur mai pubblicata da Mondadori, la traduzione dell'*Autobiografia di tutti* (pubblicata poi nel 1976 da La Tartaruga) pare essere il primo lavoro commissionato dalla casa editrice milanese. Come ricorda la traduttrice, infatti, «Alberto mi chiese di ritornare per parlare di Gertrude Stein [...] e [...] di tradurre quel libro e di usare quel che avevo detto come prefazione italiana» (Pivano 2021, 17-18). Anche Laura Lepetit, nella prefazione alla stessa traduzione, fa riferimento a quell'incontro in casa di Alberto Mondadori:

Caro lettore, cara lettrice, quello che hai per le mani è un libro prezioso, pieno di emozioni. La prima emozione è stata quella di una giovanissima Fernanda Pivano che, all'inizio della sua brillante e lunga carriera, vide *Everybody's Autobiography* in casa di Alberto Mondadori e se ne innamorò subito. Mondadori le chiese poi di tradurlo, dopo il successo dell'*Antologia di Spoon River* tradotta appunto da Fernanda (Lepetit 2021, 10).

L'amicizia con Ernest Hemingway

Un aspetto fondamentale dell'attività di mediazione culturale di Pivano è la sua capacità di intessere stretti rapporti di collaborazione e di amicizia con molti degli autori che traduce, e con alcuni dei volti più importanti del panorama letterario americano (v. Romanzi 2021a). Tra i casi più rilevanti c'è sicuramente l'amicizia con Ernest Hemingway, premio Nobel nel 1954: lo stretto rapporto instaurato con l'autore statunitense contribuirà a legittimare e dare un'aura di prestigio all'attività di traduzione e di mediazione culturale portata avanti da Pivano (come d'altronde accadrà quindici anni più tardi con Allen Ginsberg). All'inizio degli anni Quaranta, Pivano consegna a Einaudi una prima traduzione clandestina di *A Farewell to Arms* per cui Pavese aveva sollecitato l'editore a firmare un contratto nel 1943 (Pavese a Pivano, 28.5.1943, in FCS, Pavese). Durante una retata presso la casa editrice, gli ufficiali delle SS trovano il manoscritto della traduzione firmato da Pivano, che viene arrestata e interrogata. Da quel momento in poi diventa una sorvegliata speciale, e viene ripetutamente prelevata dalla sua abitazione nel cuore della notte per essere interrogata dalle SS (Pivano 2008, 64-5).

Tra il 1946 e il 1947 Pivano scrive una serie di articoli pubblicati su «Sempre avanti!» in aperta polemica con «L'Unità», in cui difende Ernest Hemingway, attaccato in quegli anni dalla critica comunista che, nel nuovo assetto geopolitico del dopoguerra, riteneva la scrittura di Hemingway borghese, individualista e reazionaria (ivi, 164 e Fernandez 1969, 97). Nel 1948, Hemingway, venuto a conoscenza della vicenda dell'arresto a causa della traduzione di *Addio alle armi*, invita Pivano a Cortina: l'incontro segna l'inizio di una solida amicizia che si protrae fino alla morte dell'autore americano. La traduzione di *Addio alle armi* viene pubblicata da Mondadori nel 1949, e, nello stesso anno, su esplicita richiesta di Hemingway, Pivano entra a far parte della giuria del premio Hemingway, un premio in denaro che viene assegnato ogni anno, per cinque anni, al miglior romanzo italiano. Pivano si trova quindi a far parte della giuria assieme ad alcuni tra i più importanti personaggi dell'entourage mondadoriano: Dino Buzzati, Remo Cantoni, Giacomo Debenedetti, Alberto Mondadori, Eugenio Montale e Elio Vittorini. Inoltre, lo

scrittore americano chiede ad Alberto Mondadori che tutte le successive traduzioni dei suoi volumi vengano affidate a Pivano (v. Hemingway a Mondadori, 15.5.1951, in FAAM, Hemingway). Hemingway e Pivano iniziano una fitta corrispondenza e si incontrano di nuovo a Cortina, ma anche a Venezia e a Cuba, dove Pivano sarà ospite dello scrittore per diversi giorni durante il suo viaggio negli Stati Uniti nel 1956.

Il viaggio negli Stati Uniti, i network editoriali e la scoperta della Beat Generation

Il viaggio del 1956 rappresenta un momento chiave nell'evoluzione del percorso di mediazione culturale di Pivano, poiché le consente di creare legami sociali che faciliteranno il suo incontro con la letteratura della Beat Generation. Il viaggio è un «pellegrinaggio letterario», come lo definisce la traduttrice, inteso a visitare i luoghi e a incontrare i personaggi simbolo della propria passione e del proprio impegno professionale. Al termine della guerra, le fortune della famiglia Pivano sono dilapidate e la traduttrice riesce a recarsi negli Stati Uniti grazie a un Leaders' Grant, una borsa assegnatale dall'*attaché* culturale americano Frank Snowden, che aveva apprezzato il suo volume di saggi sulla storia dei neri, *Lo Zio Tom è morto*, rifiutato da Remo Cantoni per Mondadori e pubblicato soltanto sessantacinque anni dopo, nel 2015, da Bompiani. Professore alla Howard University, Snowden era conosciuto per i suoi studi di *black history* nell'antichità. Con dieci dollari al giorno e i viaggi pagati, Pivano può visitare i luoghi letterari delle sue traduzioni e conoscere (o incontrare di nuovo) alcuni tra gli attori della scena letteraria statunitense (Pivano 2008, 425).

Ad accoglierla a New York ci sono Hannah e Matthew Josephson (futura direttrice dell'American Academy of Arts and Letters lei, e futuro co-direttore della rivista americana di letteratura internazionale «Broom» lui). Il legame con i Josephson rappresenta un contatto fondamentale per l'accesso di Pivano alla nuova letteratura di controcultura prodotta negli Stati Uniti. Sarà infatti proprio Hannah Josephson a inviare una copia di *On the road* di Jack Kerouac alla traduttrice italiana, immediatamente dopo la pubblicazione del romanzo da parte di Viking Press nel 1957. Tra le altre personalità

letterarie, Pivano incontra inoltre Edmund Wilson, Arthur Miller, Ezra Pound, Norman Mailer e James T. Farrell. Dopo aver incontrato John Dos Passos e aver soggiornato per alcuni giorni a casa di Ernest e Mary Hemingway a Cuba, Pivano si reca a Portorico dove, durante una festa in onore di William Carlos Williams – che avrebbe tenuto una lezione sulla nuova poesia americana – sente nominare per la prima volta Allen Ginsberg: «Così il vecchio medico mi parlò dell'introduzione che stava facendo al libro di un poeta della sua Paterson, simpatico, timido e geniale, che aveva scritto un lungo poema e lo aveva chiamato *Howl*, un ritratto apocalittico della sua generazione» (Pivano 2003, 7-8).

Ulteriore incontro chiave del viaggio americano è quello con Malcolm Cowley, editor per Viking Press e ideatore della collana PORTABLE, all'interno della quale sarà pubblicato *On the road* dopo sei anni di rifiuti ricevuti da Kerouac da altre case editrici. Cowley rappresenta un idolo per Pivano, che ne ammira enormemente l'attività di divulgazione e diffusione letteraria, caratterizzata da una mancanza di formalismi accademici o di maniera e dall'interesse per la collocazione dell'autore nel contesto storico-sociale:

parlava al suo pubblico con l'entusiasmo della scoperta. Era dunque uno scopritore, lo studioso che aveva formato la letteratura americana che conosciamo; [...] diffondeva scrittori sconosciuti in conferenze e seminari; [...] avevo avuto il privilegio di [...] ascoltarlo per ore parlare del suo modo di far uscire un autore dal contesto dei suoi libri e riferirlo al contesto della sua società e della sua vita, del suo modo di lasciarsi definire sprezzantemente "divulgativo" pur di far conoscere a tutti uno scrittore magari difficile (Pivano 2008, 490-494).

È proprio sull'esempio di Malcolm Cowley che Pivano modella il suo metodo di diffusione letteraria, che definisce «socio-biografico», che mira a «spiegare gli autori» invece di analizzarli da un punto di vista esclusivamente estetico-letterario: «Ho tentato di imitare il suo metodo, ma mi è mancato il genio che lui invece aveva» (Pivano 2009, 64). Il fenomeno dell'imitazione professionale all'interno del campo letterario è interessante poiché, come osservato da Franssen e Kuipers, rappresenta un'importante strategia che permette di restringere il campo delle possibili scelte, riducendo l'incertezza: «Una strategia importante per ridurre l'incertezza [...],

è l'imitazione delle pratiche e delle routine organizzative. Gli attori e le attrici all'interno di uno stesso campo organizzativo osservano gli altri e le altre per ottenere conferme o per trarre ispirazione» (Franssen e Kuipers 2013, 51). L'approccio socio-biografico di Pivano, però, viene criticato da traduttori e intellettuali del tempo, che vi ravvedono delle criticità dovute proprio alla vicinanza che viene a crearsi tra autore e traduttrice, e che rischia di influenzare troppo le scelte di traduzione di quest'ultima, limitandone la libertà (Perosa 2013, 363).

La traversata atlantica della letteratura Beat: le vicende editoriali di Kerouac, Burroughs e Ginsberg

Il 1957 segna l'inizio dell'impegno di Pivano nel portare la letteratura di controcultura americana in Italia. Mentre si trova a Parigi, nota, esposto nella vetrina della libreria La Hune, il numero 2 della «Evergreen Review», dal titolo *San Francisco Scene* (Pivano 2003, 9). La rivista contiene la prima parte della poesia di Ginsberg di cui Pivano aveva sentito parlare da William Carlos Williams durante la visita a Puerto Rico, *Howl*. Nella rivista appaiono anche testi di altri autori che animano la rinascita letteraria di San Francisco, la cosiddetta *San Francisco Renaissance*: Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti, Josephine Miles e Gary Snyder. Il movimento Beat era esploso con lo storico *reading* di poesia tenuto alla Six Gallery il 7 ottobre 1955, dove Allen Ginsberg aveva letto per la prima volta *Howl* di fronte a un pubblico estasiato; tra gli uditori c'era Lawrence Ferlinghetti, proprietario della libreria e casa editrice City Lights Books, che offre a Ginsberg di pubblicarlo (Raskin 2004). Pivano acquista la «Evergreen Review» e inizia subito a tradurre il poema di Ginsberg, scontrandosi ben presto con l'ostico linguaggio sperimentale e di rottura. Il lavoro di traduzione di *Howl* dura diversi anni – la poesia sarà pubblicata all'interno dell'antologia *Jukebox all'idrogeno* nel 1965 – e, durante questo lasso di tempo, Pivano chiederà aiuto a molti interlocutori statunitensi per affrontare i problemi linguistici legati alla traduzione. Le testimonianze della traduttrice presentano molti riferimenti alle difficoltà incontrate, derivanti principalmente dall'uso del linguaggio gergale e dalla presenza di numerosi elementi appartenenti alla cultura popolare statunitense.

Durante un intervento alla conferenza sulla traduzione letteraria tenuto al PEN American Centre di New York nel 1970, Pivano racconta del primo incontro con i versi di Ginsberg: «Mi trovavo di nuovo di fronte a un libro di poesie, con un altro inafferrabile *Moby Dick* che mi attirava con versi lunghi e insistenti. Dopo il primo shock, sono iniziati i problemi tecnici» (Pivano 1971, 331). E prosegue: «A volte erano problemi facili da risolvere e che derivavano dalla mia scarsa conoscenza dell'ambiente a cui apparteneva Allen Ginsberg e Michael McClure mi ha aiutato tantissimo, leggendo il libro insieme a me mentre Ginsberg era in India» (Pivano 1971, 332). In una lettera inviata a Ginsberg nel 1962, facendo riferimento al proprio viaggio negli Stati Uniti, Pivano scrive: «Tutti i tuoi amici sono stati angeli [...]. Tutti mi hanno aiutato a tradurre le tue poesie: Mike ha passato pomeriggi interi a spiegarmi le tue poesie, e anche Ted e Esther e Victor, un amico di Shig» (Pivano a Ginsberg, 20.12.1962, in FCS). Le numerose collaborazioni a cui Pivano fa ricorso consente di parlare di una «traduzione corale», che assume l'aspetto di co-traduzione all'intensificarsi della collaborazione tra la traduttrice e l'autore stesso: «Una traduzione per certi versi corale, dunque, insieme ai poeti amici di Ginsberg e a Ginsberg stesso, col quale si instaura un'amicizia e una collaborazione costante, in certi casi anche di co-traduzione, nei luoghi i più disparati, nelle situazioni più diverse, talvolta tutt'altro che facili» (Lima 1999, 234-235).

Jack Kerouac: *Sulla strada*

Come abbiamo visto, Pivano riceve da Hannah Josephson una copia del romanzo *On the Road* di Jack Kerouac subito dopo la pubblicazione negli Stati Uniti. Il 16 settembre 1957 sottopone alla Mondadori un parere di lettura, in cui si legge:

Il libro non è forse un capolavoro ed è pieno di difetti [...]. E però c'è qualcosa di strano: forse è davvero il libro della nuova generazione, ma certo c'è qualcosa che non si è ancora visto in altri libri nuovi. Il senso della vanità, dello scombinamento, della sconnessione di questa nuova generazione alla James Dean [...]. Può darsi che questo scrittore trentacinquenne diventi proprio il simbolo della nuova generazione (Pivano 2003, 9-11).

Nonostante i rifiuti e le insicurezze degli editor della casa editrice, Pivano decide di parlare direttamente con Arnoldo Mondadori, comunicandogli di avere un titolo che gli avrebbe fatto «guadagnare un mucchio di soldi» (Pivano 2008, 565). Il volume viene pubblicato due anni più tardi, nel 1959, nella collana MEDUSA.

Il lavoro di divulgazione della letteratura Beat continua con articoli su riviste, giornali, conferenze e seminari: Pivano vuole far conoscere al pubblico quei poeti, raccontare cosa vogliono comunicare con la loro letteratura, una letteratura che emerge da una sacca trasversale della società statunitense e da ambienti lontani dall'iniziale *mito americano* costruito in Italia nei decenni precedenti attraverso le traduzioni di Pavese e Vittorini (Dunnett 2005 e Dunnett 2015, cap. 5). Pivano lavora duramente per portare in Italia i «“cani sciolti” che respingevano il consumismo e insieme si sottraevano all'ideologia politica [...] che proveniva dall'America». Una letteratura che «era nata in America negli anni Cinquanta, anche se da noi arrivò dieci anni dopo, ed era nata sotto forme letterarie come resistenza al neomaterialismo di Eisenhower e al neofascismo di Joseph McCarthy» (Pivano 2009, 181).

William Burroughs: *Pasto nudo*

Complessa appare anche la vicenda editoriale che precede la pubblicazione in Italia dei romanzi di William Burroughs, in particolare *Pasto nudo*. Grazie ai contatti stabiliti negli Stati Uniti con gli ambienti letterari della controcultura, e grazie all'assiduo scambio di informazioni, Pivano è in grado di captare piuttosto rapidamente l'uscita delle nuove opere targate Beat e di proporle agli editori italiani. Il 28 marzo 1960 invia alla Mondadori un parere di lettura in cui definisce *Pasto nudo* un

libro molto importante dal punto di vista storico ed è sicuramente molto interessante dal punto di vista letterario ma non fa nessuna concessione al lettore medio [...]. Tuttavia mi pare che il libro sia troppo importante, almeno da un punto di vista storico, per regalarlo a qualche altro editore (Pivano, parere di lettura, 28.3.1960, in FAAM, Burroughs).

Gli editor di Mondadori, Bruno Maffi e Bruno Tasso, scartano con convinzione il volume, mentre Vittorini – che non aveva letto

Naked Lunch nella sua interezza – risponde dapprima con un parere incerto, per poi recuperarlo due anni dopo, nel 1962, e scartarlo definitivamente (Vittorini, parere di lettura, 16.2.1962, in FAAM, Burroughs). I diritti del volume vengono ceduti a SugarCo, che lo pubblica nel 1964 nella traduzione di Claudio Gorlier e Donatella Manganotti.

Nel frattempo, i rapporti con la Mondadori si fanno più problematici. Nel 1961 Vittorio Sereni, direttore editoriale per la casa, comunica a Pivano il mancato rinnovo del contratto di collaborazione. È difficile identificare le cause esatte che hanno portato all'interruzione del rapporto lavorativo, ma i dati d'archivio raccolti e le testimonianze esistenti permettono di identificare una certa insofferenza, da parte degli editor della casa milanese, per le modalità attraverso cui Pivano promuove gli scrittori della Beat Generation. In tal senso, grazie agli stretti rapporti personali e professionali instaurati con gli autori della Beat Generation, e alla fiducia che questi ultimi sviluppano nei confronti della traduttrice (come evidente da racconti e materiali d'archivio), Pivano riesce a imporsi come interlocutrice primaria e obbligata per chiunque intenda avvicinarsi a tali autori, capace al contempo di negoziare su decisioni editoriali e linguistiche. In particolare, è possibile constatare come gli editor Mondadori lamentino un approccio troppo protettivo e possessivo da parte di Pivano nei confronti delle opere degli autori Beat e delle proprie traduzioni (v. FAAM, Pivano). Come spesso osserva Pivano, tra i problemi che influiscono negativamente sul suo rapporto con l'editore c'è la percezione, da parte di quest'ultimo, che la traduttrice «protegge[va] troppo i “[suoi] amici”, cioè Ginsberg, Kerouac and Burroughs» (Pivano 2008, 742). Tali dinamiche portano a un inasprimento nei rapporti professionali e di lavoro con la casa editrice poiché la traduttrice riesce ad accentrare su di sé un elevato capitale simbolico all'interno dei meccanismi di scambio culturale con l'America.

Pochi giorni dopo la vicenda del mancato rinnovo del contratto con la Mondadori, Pivano viene assunta come collaboratrice da Rizzoli presso cui si adopera per pubblicare *Junkie* (1953) di Burroughs, che esce nel 1962 con il titolo *La scimmia sulla schiena* (traduzione di Bruno Oddera e prefazione di Pivano).

Allen Ginsberg: *Jukebox all'idrogeno* e *Poesia degli ultimi americani*

Le operazioni culturali più impegnative che vedono Pivano alle prese con un complesso meccanismo di interazioni istituzionali ed editoriali sono i due volumi di poesia Beat, *Poesia degli ultimi americani*, Feltrinelli 1964, antologia da lei curata e tradotta con Giulio Saponaro; e il volume *Jukebox all'idrogeno*, pubblicato da Mondadori nel 1965, che contiene *Howl and other poems* e *Kaddish and other poems* di Allen Ginsberg.

Il 2 gennaio 1960, Pivano invia a Vittorio Sereni una proposta per la traduzione di *Howl*: «Questa poesia è considerata il manifesto del movimento; senza entrare in merito al suo valore poetico» (Pivano 2003, 14). Pivano scrive anche ad Alberto Mondadori, probabilmente per sollecitare una risposta che non arrivava da Vittorini, affermando di avere già pronta la traduzione del poema e le note che aveva compilato durante i suoi studi sulla Beat Generation negli anni precedenti. Da Mondadori non riceve un contratto scritto (verrà stilato dalla casa editrice soltanto nel 1972). La vicenda editoriale della pubblicazione di *Jukebox all'idrogeno* si protrae per cinque anni, e viene ulteriormente complicata dalle problematiche legate alla censura dei testi, auspicata dalla Mondadori e fortemente osteggiata da Pivano e Ginsberg (Rozzani 2021b).

Nel frattempo, Pivano incontra Ginsberg a Parigi e da questo momento instaura con lo scrittore americano una tra le più profonde amicizie di tutta la sua carriera. Pivano e Ginsberg lavorano assiduamente fianco a fianco, per tradurre, riordinare e riorganizzare i due volumi su cui sta lavorando la traduttrice italiana. Anche l'antologia pubblicata da Feltrinelli, *Poesia degli ultimi americani*, commissionata nel 1960 da Valerio Riva, editor della casa editrice, subisce enormi ritardi dovuti a questioni editoriali; Pivano è inoltre costretta a rielaborare e riorganizzare i contenuti del volume diverse volte, tenendo conto delle pubblicazioni – più o meno frammentarie – di poesie Beat che apparivano in volumi e riviste (tra questi, il volume *Narratori della generazione alienata: beat generation e angry young men* tradotto da Luciano Bianciardi e pubblicato da Guanda nel 1961 e il volume *I Beats* tradotto da Marisa Bulgheroni e pubblicato da Guanda nel 1962; inoltre, nel 1963, Guanda pubblica un volume dal titolo *Poesia ame-*

ricana del '900, a cura di Carlo Izzo, che contiene le traduzioni delle poesie *The Shrouded Stranger* e *A Supermarket in California* di Ginsberg).

Uno studio della corrispondenza scambiata tra Pivano, gli esponenti della Beat Generation e le case editrici italiane conservata negli archivi sopra menzionati porta alla luce un complesso quadro di rapporti di forza che influenza il lavoro di ricezione e diffusione della poesia della Beat Generation in Italia. Pivano cerca di aggirare tali dinamiche scavalcando gli interlocutori che tenevano le redini del mercato editoriale italiano, e contattando direttamente le controparti americane, sfruttando appieno il potenziale derivante dai contatti sociali e dei *network* di collaborazione. Nel 1960, infatti, mentre Mondadori continua a rimandare il contratto per la pubblicazione di *Jukebox all'idrogeno*, Pivano decide di scrivere direttamente a Lawrence Ferlinghetti, ponendosi di fatto come interlocutrice primaria e centrale nel flusso culturale che porta la letteratura di controcultura dagli Stati Uniti all'Italia (v. Pivano a Ferlinghetti, 21.11.1960 e 1.3.1961 in BL, CLB).

Nel 1962, Fernanda Pivano torna nuovamente negli Stati Uniti, principalmente per accompagnare suo marito, Ettore Sottsass, che deve sottoporsi a un periodo di cure presso il Palo Alto Medical Center di Stanford. Durante i mesi della degenza, Pivano si reca spesso a San Francisco dove ha la possibilità di incontrare personalmente tutti i personaggi che ne animano la *Renaissance* e il movimento Beat: tra gli altri, Lawrence Ferlinghetti, Shigeyoshi Murao, Michael McClure, Gary Snyder e Neal Cassady. L'incontro con gli esponenti del panorama Beat e l'interesse rivolto alla diffusione della loro letteratura in Italia le consentono di essere riconosciuta come principale mediatrice nei rapporti editoriali con l'Italia.

La risposta del pubblico italiano all'uscita di *Jukebox all'idrogeno* è immediata e positiva, soprattutto tra i giovani che si innamorano degli ideali di libertà, anticonformismo e ribellione incarnati nei versi di Ginsberg. La prima presentazione del libro si tiene, nel 1966, presso la libreria Hellas di Torino, diretta da Angelo Pezzana, esponente del Partito Radicale e fondatore della associazione (e rivista) Fuori! (Fronte Unitario Omosessuali Rivoluzionari Italiani), chiaramente ispirato al manifesto della Beat Generation tradotto da Pivano. Una seconda presentazione, a Napoli, viene organizzata con Giuseppe Ungaretti. Ginsberg verrà in Italia per la prima volta nel 1977.

Dopo il Beat: il lavoro di promozione editoriale e l'esperienza delle riviste psichedeliche

Dopo la pubblicazione delle due grandi antologie Beat, *Jukebox all'idrogeno* e *Poesia degli ultimi americani*, probabilmente a causa dei numerosi conflitti avuti con le case editrici e in particolare con Mondadori, Pivano traduce sempre meno e concentra le sue energie sulla promozione della letteratura americana. Attraverso il lavoro editoriale e quello di giornalista e saggista si impegna in un'opera di divulgazione letteraria complessa e di ampia gittata, scrivendo circa un centinaio tra prefazioni e postfazioni ad altrettanti volumi, e rimanendo attiva fino al 2009, anno della sua morte.

Unica eccezione al silenzio traduttivo sono le raccolte di poesia di Ginsberg, che Pivano continua a tradurre fino al 1981. L'amicizia con il poeta simbolo della Beat Generation è molto salda: nel corso degli anni si scambiano centinaia di lettere e si incontrano molte volte, principalmente in Italia. Tra i risultati più interessanti della loro collaborazione va sicuramente annoverata l'esperienza editoriale della rivista «Pianeta fresco», di cui escono tre numeri tra il Sessantasette e il Sessantotto e che viene pubblicata dalle Edizioni East 128. La piccola casa editrice è fondata da Pivano e Sottsass dopo l'esperienza della rivista «Room East 128 Chronicle», realizzata durante la degenza di Sottsass a Stanford. «Room East 128 Chronicle» avrebbe dovuto costituire una sorta di diario di bordo dei giorni passati in ospedale da Sottsass, ma si rivela un esperimento di design di prim'ordine che anticipa le riviste psichedeliche e underground degli anni Settanta (v. Martino 2017 e Borsani 2021).

Ispirata alla rivista «San Francisco Oracle», «Pianeta fresco» è diretta da Pivano, Sottsass e Ginsberg, rispettivamente «direttrice responsabile», «capo dei giardini» e «direttore irresponsabile» e rappresenta, per usare le parole di Pivano, uno «stimolo indimenticato e indimenticato esempio di una creatività che si sottraeva o contestava qualsiasi esigenza commerciale e industriale» (Pivano 2003, 120). La rivista combina gli interessi e la ricerca letteraria di Pivano e Ginsberg, con il lavoro di design, impaginazione e grafica di Sottsass. La commistione di questi elementi fa di «Pianeta fresco» una pubblicazione estremamente innovativa. L'impegno e il genio di Sottsass costituiscono la cifra stilistica che conferisce alla rivista la sua originalità, ge-

nerando uno «shock grafico» come lo definisce Pivano (Pivano 2003, 121), che si ottiene attraverso un sapiente e non convenzionale uso dello spazio e combinando prestiti dall'arte pop, orientale e psichedelica per le illustrazioni e la grafica:

La frammentazione della percezione visiva, l'uso di forme e colori che cambiavano in maniera caleidoscopica, l'impaginazione che rompeva con quella dei giornali standard, il senso di lettura continuamente variato che era richiesto al lettore, il "gioco" di girare, girare e ancora girare la rivista fra le mani, furono solo alcune delle caratteristiche che riscattarono la rivista dall'essere un contenitore passivo di informazioni per porla su un piano dimensionale fatto di sensi e azione (Martino, 2017).

Il layout grafico beneficia dell'esperienza di architetto di Sottsass, che riorganizza lo spazio in maniera del tutto innovativa, trasformando la rivista in una «casa» che, all'interno delle quattro mura, contiene un'«esistenza» non sempre ordinata e lineare (cfr. Maffei e Tonini 2011, 24-26).

I numeri di «Pianeta fresco» contengono testi di scrittori e poeti italiani, e di autori americani in traduzione. L'influenza della rivista (e, ancor prima, di «Room East 128 Chronicle») è molto forte sui canali underground, e servirà da modello per altre riviste che nascono tra la fine degli anni Sessanta e Settanta tra cui, per esempio, «Mondo Beat», «I lunghi piedi dell'uomo» e «Grido Beat», diretti da Poppi Ranchetti, Vittorio di Russo e Paolo Gerbino.

Negli ultimi trent'anni di carriera, Fernanda Pivano è molto attiva nella scrittura di saggi e volumi in cui racconta e rielabora i momenti della sua vita e della sua azione culturale fortemente intrecciate con le vicende letterarie americane. Scrive numerose introduzioni, prefazioni e postfazioni a romanzi e raccolte di poesia che vengono pubblicate da diversi editori italiani. Si avvicina al mondo cantautorale italiano – ispirata probabilmente dai contatti con Bob Dylan – apprezzando in particolare il lavoro di Fabrizio De André, con cui collabora attivamente e che considera il «più grande poeta italiano del nostro secolo» (Pivano 2008, 1469), e a cui, nel 1997, consegna il Premio Tenco.

Nel corso della sua carriera, Fernanda Pivano riceve oltre venti premi, tra cui il Premio Soroptimist Club (1962) per *La balena bianca e altri Miti* (Mondadori 1961) e il Premio St. Vincent (1964) per *America rossa e nera* (Vallecchi 1964), il Premio Monselice per una

Traduzione Letteraria nel 1973-1974 e il Premio Campione d'Italia (1977), e viene nominata Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana (1997) (Pagoto 2016).

Fonti d'archivio

- BL, CLB: The Bancroft Library, University of California, Berkeley, City Lights Books records, BANC MSS 72/107c, box 10:11.
- FAAM, Burroughs: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria editoriale estero, AB, b. 11, fasc. William Burroughs.
- FAAM, Hemingway: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, Alberto Mondadori, fasc. Ernest Hemingway.
- FAAM, Pivano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria editoriale autori italiani, fasc. Fernanda Pivano.
- FCS, Ginsberg: Fondazione Corriere della Sera, Fondo Fernanda Pivano, Sezione Michele Concina, Allen Ginsberg [1961-estate 1967].
- FCS, Pavese: Fondazione Corriere della Sera, Fondo Fernanda Pivano, Sezione Michele Concina, Pavese Originali.

Bibliografia

- Bazzoni, Federica (2000) *Fernanda Pivano: l'America in Italia*. Tesi di laurea specialistica. Firenze: Università degli Studi di Firenze.
- Borsani, Ambrogio (2021) *Autori in cerca di autori. Quando artisti, architetti e scrittori diventano editori*. Milano: Editrice Bibliografica.
- De Fusco, Carla (2011) "Fernanda Pivano. La scoperta della letteratura". In *La creatività: percorsi di genere*, a cura di Margarete Durst, M. Caterina Poznanski, 141-156. Milano: Franco Angeli.
- Dunnett, Jane (2005) "Anti-Fascism and Literary Criticism in Postwar Italy: Revisiting the *mito americano*". In *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, a cura di Guido Bonsaver e Robert C.S. Gordon, 109-119. London: Legenda.
- Dunnett, Jane (2015) *The 'Mito Americano' and Italian Literary Culture Under Fascism*. Ariccia: Aracne.
- Fernandez, Dominique (1969) *Il mito dell'America negli intellettuali italiani da 1930 al 1950*, tr. it. di Alessandro Zaccaria. Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia Editore.

- Franssen, Thomas e Giseline Kuipers (2013) “Coping with uncertainty, abundance and strife: Decision-making processes of Dutch acquisition editors in the global market for translations”. «Poetics» 41: 48-74.
- Kirschenbaum, Blossom S. (2006) “Fernanda Pivano: Italian *Americanista*, Reluctant Feminist”. «VIA. Voices in Italian» 7, 2: 83-100.
- Lepetit, Laura (2021) “Prefazione”. In Gertrude Stein: *Autobiografia di tutti*, tr. it. di Fernanda Pivano, 5-12. Milano: Nottetempo.
- Lima, Maria (1999) “Le ‘voci’ italiane di Allen Ginsberg”. In *Transiti letterari e culturali. Volume II*. Atti del XXVIII Convegno AIA, a cura di Goffredo Miglietta e Giuseppe Sertoli, 232-44. Trieste: Edizioni Università di Trieste.
- Maffei, Giorgio e Bruno Tonini (a cura di) (2011) *I libri di Ettore Sottsass*. Mantova: Corraini Edizioni.
- Martino, Valeria (2017) “‘Pianeta fresco’: l’editoria ‘sulla strada’ di Fernanda Pivano”. «Diacritica» 15: 81-90. <https://diacritica.it/storia-dell-editoria/pianeta-fresco-leditoria-sulla-strada-di-fernanda-pivano.html#marker-ref-2418-7> (28.9.2023).
- Munday, Jeremy (2014) “Using primary sources to produce a microhistory of translation and translators: theoretical and methodological concerns”. «The Translator» 20, 1: 64-80.
- Pagoto, Chiara (2016) “Fernanda Pivano (1917-2009)”. «Diacritica» 16: 121-140. <https://diacritica.it/strumenti/profilo/fernanda-pivano-1917-2009.html> (28.9.2023).
- Pavese, Cesare (1966) *Lettere 1924-1944*, a cura di Lorenzo Mondo. Torino: Einaudi.
- Perosa, Sergio (2013) “Fernanda Pivano Traduttrice”. In *Premio ‘Città di Monselice’ per la traduzione letteraria e scientifica*, 21, a cura di Gianfelice Peron, 357-65. Padova: Il Poligrafo.
- Pivano, Fernanda. (1971) “Modern Translations into Italian”. In *The World of Translation*, ed. by Gregory Rabassa. New York: PEN American Center, pp. 321-33.
- Pivano, Fernanda (2003) *C’era una volta un Beat. Dieci anni di ricerca alternativa* [1976]. Roma: Frassinelli.
- Pivano, Fernanda (2004) *The beat goes on*, a cura di Guido Harari. Milano: Mondadori.
- Pivano, Fernanda (2008) *Diari 1917-1973*, a cura di Enrico Rotelli e Mariarosa Bricchi. Milano: Bompiani.
- Pivano, Fernanda (2009) *Viaggio americano* [1997]. Milano: Bompiani.
- Pivano, Fernanda (2010) *Diari 1974-2009*, a cura di Enrico Rotelli e Mariarosa Bricchi. Milano: Bompiani.
- Pivano, Fernanda (2021) “Introduzione”. In Gertrude Stein: *Autobiografia di tutti*, tr. it. di Fernanda Pivano. Milano: Nottetempo.

- Raskin, Jonah (2004) *American Scream. Allen Ginsberg's Howl and the Making of the Beat Generation*. Berkeley: University of California Press.
- Ribon, Daniela (2016) *Fernanda Pivano: la voce della letteratura americana in Italia*. Tesi di laurea specialistica. Venezia: Università Ca' Foscari.
- Richards, Jamie (2014) *La vita agra-dolce: Italian counter-cultures and translation during the economic miracle*. Tesi di laurea specialistica. Eugene: University of Oregon.
- Romanzi, Andrea (2021a) "La diffusione della letteratura Beat in Italia: Fernanda Pivano e l'importanza dei network di collaborazione". «Ácoma» 21: 116-37.
- Romanzi, Andrea (2021b) "L'Urlo di Fernanda Pivano: The history of the publication of Allen Ginsberg's *Howl* in Italy". «The Italianist» 41, 3: 424-445.
- Sela-Sheffy, Rakefet (2014) "Translators' Identity Work: Introducing Micro-Sociological Theory of Identity to the Discussion of Translators' Habitus". In *Remapping Habitus in Translation Studies*, a cura di Gisella M. Vorderbermeier, 43-55. Amsterdam: Rodopi.
- Stein, Gertrude (2021) *Autobiografia di tutti* [*Everybody's Autobiography*, 1937/1976], tr. it. di Fernanda Pivano. Milano: Nottetempo.
- Tapparo, Elena (2006) *Fernanda Pivano e la letteratura americana*. Civitavecchia: Prospettiva.

Intervista a Federica Di Lella a cura di Ornella Tajani

Nel 2022, con la traduzione del romanzo *La sete (Soifs)* di Marie-Claire Blais (Safarà, 2021), Federica Di Lella ha vinto il premio di traduzione Lorenzo Claris Appiani, promosso dall'Università per Stranieri di Siena in partenariato con l'Elba Book Festival; qualche settimana prima aveva ricevuto il riconoscimento legato al premio Strega europeo, attribuito ex aequo ad Amélie Nothomb per *Primo sangue* e a Mikhail Shishkin per *Punto di fuga*, tradotto da Emanuela Bonacorsi.

Primo volume eponimo di un ciclo di dieci romanzi, paragonato per ampiezza e ambizione alla *Recherche* proustiana, *La sete* è l'incipit di un grande affresco contemporaneo, in cui l'autrice quebecchese, deceduta nel novembre 2021, affronta la questione del bene e del male universali, raccontando la marginalità e descrivendo la bellezza e l'orrore del mondo.

La sua prosa è caratterizzata da una punteggiatura forte rarissima, tanto da spingere la critica a classificare l'intero ciclo romanzesco come «una lunga frase di quasi tremila pagine». Blais scrive dirigendo una sorta di «coro di miserie lontane» (così Michel Biron nel numero monografico di *Lettres québécoises* dedicato alla scrittrice nel 2018), modulando moltissime voci diverse e creando una complessa polifonia; lei, che si riteneva una scrittrice umanista, esprime la propria fiducia nella letteratura attraverso un lirismo che René de Ceccatty, nell'introduzione all'edizione di *Soifs* pubblicata da Seuil nel 2014, ha definito «salvifico». Sottolineando l'aspetto innovatore dell'opera di Blais, reso peraltro evidente dal suo acceso sperimentalismo, lo stesso critico la iscrive in una costellazione letteraria ampia:

Il est certain qu'elle fait pleinement partie de la génération beatnik de Ginsberg, Kerouac, Burroughs, mais on pourrait aussi la comparer, de ce côté-ci du monde, à Elsa Morante (en moins misanthrope), à Elfriede Jelinek (en plus tendre), à Christiane Rochefort (en moins provocant) ou à Monique Wittig (en moins radical). Moins théoricienne que Hélène Cixous, elle a, avec sa consœur d'outre-Atlantique, la même passion des rêves, des cheminements inconscients des mots et des sentiments, la même érudition légère, naturelle où quelques génies (Shakespeare, Mozart, Goya,

Schubert, Poe, Emily Dickinson, Kafka, Proust) servent de guides inébranlables, la même liberté émotionnelle, la même conscience aiguë des violences et des injustices politiques mondiales. Elle a, comme Hélène Cixous, beaucoup écrit pour le théâtre (introduzione a *Soifs*).

L'associazione con Morante non è peregrina, visto che Blais, durante un'intervista, aveva fatto proprio il suo nome quando le avevano chiesto di quale scrittrice fosse (benevolmente) invidiosa.

Se è vero che Blais serba la memoria «de ce que le français a de plus savoureux, de plus expressif, de plus ludique aussi, [elle] a toujours aimé chercher dans cette langue mi-écrite mi-parlée des forces secrètes» (ancora de Ceccatty). E tradurre, d'altronde, è anche andare a snidare le “forze segrete” di una lingua, giacché, come scriveva Friedrich Schleiermacher, se lo spirito dell'autore è di certo la madre delle opere, la lingua natale ne è il padre.

Ho posto qualche domanda a Federica Di Lella, che ha tradotto anche il secondo volume del ciclo, *Dal fulmine alla luce* (Safarà, 2022); prosegue dunque la sua resa in italiano della narrazione così peculiare di questo grande *roman-poème* di Blais, ormai consacrato come un classico della letteratura francofona contemporanea.

OT: Quali sono state le specificità e le difficoltà maggiori che hai riscontrato nella traduzione dell'opera di Marie-Claire Blais, così imponente e polifonica? La sua lingua presenta tratti del francese quebecchese?

FDL: Non è facile riassumere specificità e difficoltà di un testo così complesso. In un primo momento credo che quello che più colpisce il lettore, e ancor di più il traduttore, sia il senso di spaesamento dovuto alla tecnica narrativa dell'autrice e al suo particolare uso della punteggiatura (i punti fermi sono rarissimi: il primo compare a distanza di ben 13 fitte pagine dall'inizio). Devo dire però che a ben guardare, almeno per quanto riguarda la punteggiatura, la mancanza di punti fermi non influisce più di tanto sulla sintassi, che risulta tutto sommato lineare. Di conseguenza, contrariamente a quanto accade in altri testi caratterizzati da periodi lunghissimi, pieni di relative, di subordinate implicite, ecc., la resa sintattica in italiano non è poi complicata come sembrerebbe a prima vista. Le difficoltà sono più che altro interpretative, nel senso che, venuta meno la gerarchia di solito stabilita dall'alternanza tra

segni di punteggiatura forti e deboli, non sempre è facile capire a quale parte del discorso collegare una porzione di testo (delimitata, come le altre, da virgole).

Di ben altro impatto sulla traduzione è la questione della tecnica narrativa: una sorta di flusso di coscienze varie, che si alternano senza soluzione di continuità attraverso un'unica voce narrante. In questo enorme affresco umano i personaggi vengono per così dire alla ribalta a turno, con i loro pensieri, ricordi, discorsi, delineando solo a poco a poco un personale filo conduttore tematico. Benché, come dicevo, il narratore sia esterno, la storia di ogni personaggio non è raccontata in maniera lineare, ma, come nel caso del flusso di coscienza, emerge disordinatamente da un pensiero che mescola presente e passato, angosce, speranze e propositi, ricordi di eventi personali e non, riflessioni su fatti storici e su episodi di cronaca, su grandi temi e problemi del mondo, oltre che su ciò che capita in quel momento, tutto quello insomma che passa per la testa del personaggio di cui la voce narrante assume temporaneamente il punto di vista. In questa confusione, in cui i riferimenti alla letteratura, all'arte, alla musica (tra i personaggi ci sono anche poeti, scrittori, musicisti, melomani e appassionati d'arte) si mescolano a quelli di più immediata attualità (anche a piccoli *faits divers* spesso quasi completamente dimenticati a vent'anni di distanza), il traduttore è costretto a farsi studioso. La traduzione, è ovvio, non può mai prescindere dall'interpretazione, ma nel caso dei romanzi di Blais, in cui le informazioni sono quasi sempre parziali, accennate e ambigue, ho sentito molto più che in altri casi l'esigenza di procurarmi testi critici sull'autrice, nella speranza di riuscire a decifrare almeno in parte le allusioni e i riferimenti nascosti nel testo. Tra l'altro, pur essendo quasi sconosciuta in Italia, l'autrice è molto studiata in Canada, per cui non mi è stato difficile procurarmi saggi, articoli e tesi di dottorato su di lei. Tantissimi sono anche i riferimenti interni, le riprese, a distanza di molte pagine, di stessi eventi o pensieri o discorsi, che di volta in volta si precisano e si approfondiscono, e anche le allusioni a ciò che accadrà nei successivi volumi del ciclo (all'epoca non ancora scritti, ma evidentemente già almeno in parte concepiti).

In breve, direi che le principali difficoltà per me sono state di tipo interpretativo, ma, diversamente da quanto mi capita di solito, intendendo "interpretativo" in un'accezione più "critica" che "linguistica", nel senso che i problemi nella precisa comprensione

delle parole, delle frasi, nascevano non dall'ambiguità delle parole e dalle frasi in sé, ma da un contesto più ampio, dalla difficile interpretazione di un determinato discorso o di un riferimento a qualcosa di esterno al testo.

Per quanto riguarda i *québécoisismes*, rispetto ad altri autori canadesi che ho tradotto (per esempio Michel Tremblay), mi sembra che Blais li usi molto raramente: io almeno ne ho individuati davvero pochi (*poche* per sacco, *collation* per merenda, *danser à la corde* per saltare la corda, *piquerie* per indicare un posto dove i tossicodipendenti vanno a bucarsi). Quello che invece, a mio parere, interferisce moltissimo con la lingua dell'autrice è l'inglese, e non credo (ma naturalmente potrei sbagliarmi) che questo accada per via degli anglicismi presenti nel francese del Québec. Il fatto è che Blais ha vissuto per moltissimi anni in Florida e quindi, per esempio nel caso di allusioni a notizie di cronaca, usa fonti in lingua inglese, che traduce lei stessa, facendo a volte dei calchi. Questo passaggio attraverso una terza lingua talvolta rende ancora più difficile individuare il riferimento. In alcuni casi poi i "calchi" sono molto probabilmente volontari: l'autrice si diverte a tradurre alla lettera dall'inglese espressioni idiomatiche, nomi di luoghi, nomi di personaggi ecc. Per cui il traduttore si trova spiazzato di fronte a parole ed espressioni apparentemente insolite e in certi casi misteriose, finché non risale all'originale. E così, per fare solo qualche esempio, il nome di una cittadina della Florida, Rosewood, dove avvenne una terribile strage, diventa "Bois-des-Rosiers", l'espressione Memory Lane diventa "*le sentier de la Mémoire*", la scritta "*Bad to the bone*" su una nota maglietta diventa "*Méchants jusqu'à l'os*", "Superman" diventa "*Surhomme*" e "New Age" "*Âge nouveau*".

OT: Come descriveresti il tuo approccio traduttivo? Quali sono gli aspetti ai quali presti più attenzione quando traduci?

FDL: Il mio approccio varia abbastanza a seconda del tipo di testo. A volte leggo il libro tutto d'un fiato prima di cominciare a tradurre, altre volte invece la prima stesura coincide con la mia prima lettura. In certi casi sento l'esigenza di approfondire la mia conoscenza dell'autore leggendo altre sue opere, o opere di altri scrittori, o testi critici, in altri casi la sento di meno o per niente. Naturalmente molto dipende dal tipo di libro, dalle mie conoscenze pregresse, e anche dalle circostanze esterne, perché non sempre c'è il tempo per mettersi a studiare.

Generalmente durante la prima stesura cerco di fare molta attenzione alle singole parole, alle singole frasi. Insomma sono concentrata più che altro sul particolare, il che naturalmente rischia di farmi perdere un po' di vista l'insieme. Del resto, non avendo ancora ben presente il quadro generale, mi sembra anche naturale rimandare questo aspetto alle fasi successive. Lo stesso vale per la resa del tono, del ritmo dell'autore: ho sempre la speranza di farci l'orecchio a poco a poco e che il tono "giusto" finisca per venire da sé. Il che a volte succede, a volte no. Capita di trovarsi davanti a certi particolari giri di frase, o a certi usi ritmici della lingua, o a certe particolarità sintattiche ricorrenti, per i quali è necessario fare delle scelte che si irradiano su tutto il testo. In quei casi i ripensamenti implicano cambiamenti capillari e profondi, per cui sarebbe un gran vantaggio riuscire a decidersi al più presto, ma raramente è possibile, almeno per un'indecisa come me, che tende al contrario ad aggiungere a ogni successiva stesura nuove alternative e possibilità di resa.

Tornando agli aspetti a cui presto particolare attenzione, trovo fondamentale e spesso molto difficile distinguere le particolarità della lingua dell'autore, le sue invenzioni, innovazioni (nel lessico, nella sintassi), da quelle che in realtà appartengono al francese, magari letterario o parlato o gergale, ma comunque a una lingua esistente. Per dirlo in altri termini, quando mi trovo di fronte a qualcosa di inaspettato, di "strano", non sempre mi è facile capire se questa "stranezza" sia solo apparente, se dipenda cioè dal mio orecchio di non madrelingua, dall'interferenza dell'italiano nella mia percezione, o se invece sia un elemento dello stile dell'autore, della sua personale lingua letteraria. E, in questo secondo caso, che effetto faccia, come sia percepito. E mi chiedo anche se non sia una rielaborazione personale di un'espressione che non conosco, di un modo di dire, di un riferimento letterario o d'altro tipo che gli dia un senso o almeno un effetto diverso. Dubbi che cerco di dissipare cercando a destra e manca, e soprattutto chiedendo aiuto a colleghi, amici e conoscenti francofoni, e anche a perfetti sconosciuti che generosamente rispondono alle complicate e a volte cavillose domande di noi traduttori sui forum di lingua. Non ringrazierò mai abbastanza gli amici virtuali del forum di Wordreference, disposti a dare il loro parere a tutte le ore del giorno e della notte sui dubbi più assurdi, e che a volte spontaneamente leggono per intero i libri che sto

traducendo per avere più chiaro il contesto e darmi risposte più fondate.

Ecco, gli aspetti su cui mi soffermo di più, forse anche in modo un po' ossessivo, credo che siano questi: individuare il registro, il tono, la sfumatura di significato, l'eventuale presenza di qualcosa di nascosto, un gioco di parole, un gioco di suono, una certa connotazione. Poi naturalmente c'è il problema di far entrare tutto ciò nella resa o almeno di provarci. Ma in fondo, per motivi che non capisco bene neanche io, ho l'impressione di essere più disposta ad accettare la rinuncia alla riuscita nella fase creativa che in quella interpretativa (lo dico con la consapevolezza di quanto questa separazione in fasi distinte sia solo una semplificazione...). Forse è solo perché in linea di massima la ricerca di una resa almeno soddisfacente viene dopo, o comunque può essere rimandata a dopo, e il tempo a un certo punto (per fortuna...) finisce, perché il libro dev'essere consegnato.

D'altra parte va detto che il tempo serve, perché almeno a me le idee, le soluzioni raramente arrivano a comando. A volte mi è necessario allontanarmi, distrarmi, dimenticarmi per un po' del punto problematico. Spazzate via tutte le ipotesi, i tentativi falliti, le riflessioni arzigogolate, le ricerche, si ricrea finalmente un po' di spazio vuoto in cui magari può finalmente emergere un'idea. Questo è anche il motivo per cui tendo a fare molte riletture, sia a schermo che su carta, riletture che tra l'altro mi riconciliano un po' con questo lavoro, dopo la fase per me più lunga e faticosa, quella cioè della revisione.

OT: Hai tradotto anche il secondo romanzo del ciclo di Blais: cosa significa per te tornare su una autrice già tradotta? Capita di ritrovarti a operare scelte già compiute, a ragionare sulla restituzione della sua voce in maniera simile a quanto fatto in precedenza? Ha senso, dal tuo punto di vista, che un autore o un'autrice abbia un traduttore fisso in una data lingua?

FDL: Tengo sempre presente le mie precedenti traduzioni dello stesso autore. Mi capita spesso di riutilizzare (o almeno consultare nella speranza di poterlo fare) soluzioni trovate in precedenza per singole parole, formule, stilemi. Nel caso di Blais poi questo è addirittura indispensabile perché, pur essendo in parte autonomi, i due volumi fanno parte dello stesso ciclo e quindi ci sono veri e propri richiami interni. Per quanto riguarda la restituzione della voce, forse

la cosa avviene in modo un po' più implicito, meno consapevole, ma è pur vero che traducendo il secondo volume ho avuto la netta sensazione di incontrare un sistema di pensiero, un respiro, un ritmo ormai familiari al mio orecchio. Di conseguenza anche trovare il modo per restituirli in italiano è stato per me molto più rapido e spontaneo.

Venendo all'ipotesi di un traduttore fisso, credo che da un lato sarebbe un gran vantaggio. Per il traduttore innanzitutto, che, specie nel caso di autori dallo stile molto riconoscibile, si troverebbe ad aver già assimilato un certo modo di scrivere e dopo un po' anche a possedere una specie di patrimonio lessicale/sintattico a cui attingere. E in linea di massima ritengo che lo sarebbe anche per il testo in sé, perché non di rado esiste un filo rosso che attraversa l'opera di uno scrittore – temi, parole, formule che vengono riproposte in romanzi diversi – e non sempre chi traduce ha la voglia e/o il tempo di leggere gli altri testi dell'autore.

Non ne farei però una regola fissa, anche perché esistono problemi pratici legati alla disponibilità del traduttore, ai tempi di pubblicazione, agli editori che hanno i loro traduttori di fiducia (non sempre un autore viene pubblicato dalla stessa casa editrice). E poi, in realtà, trovo che anche la varietà abbia i suoi vantaggi. Magari un traduttore riesce a cogliere un aspetto che a un altro sfugge, per esempio. E così nell'insieme i lettori italiani possono avere una visione meno unilaterale e monolitica di uno scrittore. Insomma, non lo so.

OT: Poco prima del premio Appiani hai ricevuto un importante riconoscimento per la traduzione di *Primo sangue* di Nothomb: come cambia, se cambia, la tua postura di traduttrice fra un testo sperimentale di un'autrice ancora poco nota in Italia, come Blais, e un piccolo classico *grand public* come Nothomb? E, in generale, percepisci la tua attività in maniera diversa in base all'autore o al tipo di testo di cui ti occupi?

FDL: Ho l'impressione che il mio approccio non sia influenzato più di tanto dalla notorietà e dal numero di lettori dell'autrice. Certo, magari all'inizio ci può essere una sorta di timore reverenziale nei confronti di scrittori che ho conosciuto e apprezzato in precedenza come lettrice (come appunto Nothomb, ma anche Simenon e Carrère), ma poi, quando comincio a immergermi nella traduzione, a incidere è per lo più il libro stesso, il suo stile, come

ho già detto, i problemi che mi pone, e magari anche elementi propriamente materiali come la lunghezza, la presenza o meno di capitoli, cose così. Per es. Nothomb e Blais per certi versi sono l'esatto opposto (per dimensione, comprensibilità, lunghezza delle frasi, serietà dei temi, presenza di dialoghi, presenza di spazi bianchi nel libro), ed è chiaro che istintivamente affronto i loro testi con uno spirito molto diverso. Quelli di Nothomb per esempio sono fra i pochissimi libri, se non gli unici (almeno finora), che ho tradotto quasi spensieratamente, senza avere neanche per un attimo quel senso di smarrimento, quell'impressione di inadeguatezza che tante volte mi porta a chiedermi perché non smetto di fare questo lavoro... Quando invece ci si trova a dover affrontare un testo voluminoso come quello di Blais, senza mai un a capo, mai uno spazio bianco, è facile avvilitarsi. Di fronte a quell'unico paragrafo interminabile, perfino un essere senz'anima come Word a un certo punto si è abbattuto e ha cominciato a dare i numeri, costringendomi a spezzettare la traduzione in più file. Ora che ci penso *Soifs* è stato il primo (e per ora l'unico) libro di cui ho dettato alcune parti di prima stesura usando un programma di dettatura vocale. Decisione dovuta all'esigenza psicologica di veder ridursi un po' più rapidamente quell'unica massa di parole che mi vedevo davanti e che mi appariva visivamente angosciante. In ogni caso ho resistito poco, perché è un metodo a cui non sono abituata e che temevo avrebbe reso la seconda stesura (la revisione, insomma) ancora più difficile e lunga di quanto già non sia normalmente.

In ogni caso, al di là di queste differenze più o meno superficiali, a influenzare realmente il mio modo di pormi nei confronti del libro da tradurre è senz'altro il modo in cui è scritto. Per fare un esempio banale, nel caso di Nothomb, che ha una scrittura così scarna, affilata, rapida, senza mai una parola di troppo, è chiaro che ho cercato di mettere al bando qualsiasi aggiunta o allungamento, a volte anche a scapito della naturalezza di una battuta di dialogo. Mentre in una scrittura come quella di Blais non è certo questa la prima regola che uno si dà.

OT: Traduci moltissimo a quattro mani, in coppia con altri traduttori o traduttrici: come cambiano il tuo lavoro, l'approccio al testo, le gioie e i dolori del tradurre a seconda che si sia in due o da sole/i?

FDL: Innanzitutto devo dire che, almeno nel mio caso, anche quando traduco a quattro mani, il grosso del lavoro resta individuale, solitario. Di solito dividiamo il testo in due parti, ognuno traduce e autorevisiona la sua, dopodiché ce le scambiamo, facciamo la revisione incrociata e ce le riscambiamo di nuovo, in modo che ognuno possa accettare o meno le proposte dell'altro. Solo a quel punto c'è una fase di lavoro realmente collettivo, in cui discutiamo i dubbi e le alternative residue e talvolta facciamo una rilettura comune a schermo. Va detto però che la presenza dell'altro si fa sentire anche in sua assenza: è come un fantasma buono che ti sussurra all'orecchio di non angosciarti, che tanto poi la soluzione la troverà lui, che sceglierà fra le tue trecento alternative, che capirà le espressioni incomprensibili e trasformerà le tue frasi orrende in un brano magnifico quasi come quello originale.

Forse nei primi tempi lavoravamo di più in compresenza, dopo la revisione incrociata a volte riguardavamo direttamente la traduzione insieme. Ma in realtà per me è sempre stato faticoso e difficile concentrarmi sul testo quando lo rileggo in compagnia di altri. Non riesco a pensare, a "sentire" le frasi. Lo so che è paradossale per una che ha fatto tanto spesso e fin dall'inizio traduzioni collaborative, ma è così. All'epoca, per esempio, dopo che avevamo riguardato insieme un capitolo, chiudevamo Skype, e io lo rileggevo daccapo da sola, reinserendo alternative e dubbi che prima il mio cervello non era stato in grado di mettere a fuoco. La cosa, com'è facile immaginare, riempiva di gioia non solo me, che in pratica facevo il lavoro due volte, ma anche l'altro, che pensava di aver chiuso quel capitolo e invece se lo vedeva rimandare di nuovo infarcito di commenti e dilemmi. Quindi, ecco, con il passare del tempo abbiamo via via ridotto le riletture collettive, preferendo palleggiarci il testo e discutere insieme soltanto i singoli punti problematici o le questioni generali che attraversano tutto il libro.

Insomma, direi che il mio rapporto con le traduzioni a quattro mani è quanto meno ambiguo. Un altro svantaggio, per esempio, è che, traducendo insieme ad altri, viene almeno in parte meno uno dei grandi pregi del nostro mestiere, ovvero la quasi totale autonomia (consegna a parte) nella gestione dei tempi. E in fondo anche nei confronti del testo, dell'interpretazione dei punti controversi, delle scelte finali. In me per esempio avverto una specie di conflitto tra la

volontà di avere il controllo totale della traduzione (e quindi di fare tutto io) e quella opposta di delegare o almeno di non sobbarcarmi il lavoro dell'altro (e questo naturalmente senza considerare il punto di vista dell'altro, che potrebbe sentirsi prevaricato). Insomma per certi versi si può dire che non mi va mai bene...

D'altro canto, come dicevo, al di là di questi elementi conflittuali, la traduzione collaborativa rende la percezione del lavoro molto più leggera e allegra. È un argine alle situazioni di impasse di fronte a difficoltà che possono sembrare insormontabili, o alla sensazione di aridità mentale, di incapacità e insufficienza assoluta che talvolta ci assale. Il confronto, le battute, le risate in certi casi aprono inaspettatamente la strada alla soluzione. Giusta, sbagliata, soddisfacente, insoddisfacente, chissà... ma comunque una soluzione che a un tratto ci sembra eccezionale, o perlomeno accettabile, e ci permette di passare oltre, invece di restare impantanati lì per sempre. Insomma, indubbiamente il lavoro a quattro mani, almeno quando, come nel mio caso, gli altri traduttori sono amici prima che colleghi, dà un tocco di leggerezza a un mestiere solitario e a volte un po' ossessivo come il nostro. Nelle fasi di lavoro comune, complice la stanchezza (visto che sono le ultime fasi e generalmente il tempo stringe, per cui lavoriamo di notte...), ridiamo tantissimo, a spese di noi stesse, dei nostri errori, delle nostre ipotesi assurde, e spesso anche (lo confesso) del povero autore...

In ogni caso, al di là di vantaggi, svantaggi, conflitti e ripensamenti, sono convinta che da sola non avrei mai nemmeno cominciato a tradurre: non avrei mandato curriculum, non avrei contattato nessun editore, non sarei andata alle fiere, non avrei fatto né prove di traduzione né niente, e quindi neanche traduzioni. Per cui, ambiguità o no, non posso che considerarmi una figlia della traduzione a quattro mani.

Intervista a Federica Aceto a cura di Ornella Tajani

Federica Aceto è traduttrice dall'inglese e insegnante. Ha tradotto oltre cinquanta titoli di narrativa e saggistica di vari autori, tra cui Martin Amis, Ali Smith, Stanley Elkin e Lucia Berlin.

Nel 2023 è uscita per Einaudi la sua traduzione di *Rumore bianco* di Don DeLillo, di cui aveva già tradotto *Punto omega*, *L'angelo Esmeralda*, *End Zone* (premio Gregor von Rezzori 2015), *Zero K* e *Il silenzio*. *White noise* (1985) era uscito in italiano per lo stesso editore nel 1999 nella versione di Mario Biondi, che riprendeva quella inizialmente apparsa per Tullio Pironti (1987).

OT: Comincerei col chiederti qual è la tua posizione rispetto alla ritraduzione: quando ti occupi di un testo già tradotto in passato hai un approccio diverso rispetto a quello che adotti nel caso di una prima traduzione? Cerchi un confronto con la precedente traduzione, e se sì, in che maniera e in quale fase del lavoro? Credi che, passato un certo lasso di tempo, sia necessario ritradurre?

FA: Mi è capitato soltanto due volte di tradurre testi già pubblicati: il primo libro è stato *Il condominio* di Stanley Elkin e il secondo *Rumore Bianco* di Don DeLillo. Forse anche per questo la mia è più un'opinione da lettrice che da traduttrice. Quando ero ragazza una mia amica mi disse che dovevo assolutamente leggere *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij perché era sicura che mi sarebbe piaciuto. Lo comprai, cominciai a leggerlo e lo misi subito da parte perché la voce del narratore aveva qualcosa che non mi convinceva per niente. Non ricordo come, perché sono passati tanti anni, ma a un certo punto mi capitò tra le mani un'altra traduzione di quel libro e fu amore totale dalla prima all'ultima riga. Non conoscendo il russo, ed essendo all'epoca lontanissima dall'idea di fare la traduttrice, non saprei dire quale delle due versioni fosse filologicamente più fedele. Ma poco importa. Io ho avuto una chance per incontrare uno dei libri che più ho amato in vita mia, che altrimenti, probabilmente, mi sarebbe stata preclusa. Il senso delle ritraduzioni è questo: sono nuove vie, nuove possibilità.

Le traduzioni sono frutto di scelte, sono interpretazioni, aprono alcune strade e ne precludono altre, e quindi è ovvio che, nel caso di libri particolarmente ricchi e complessi, è importantissimo offrire al

lettore un ventaglio più ampio di possibilità, non tanto perché le traduzioni invecchiano – non credo che sia necessariamente vero – ma perché per loro natura sono parziali, come ogni opera che coinvolge l'interpretazione.

In genere penso che quando si lavora su un testo che è già stato tradotto il confronto con le versioni passate sia se non proprio d'obbligo, quanto meno consigliabile. Non parlo di un raffronto sistematico perché altrimenti si rischia di fare scelte viziate dal desiderio di volersi distinguere solo per amore di diversità. Quello che conta in genere è una visione d'insieme, un piano di lavoro che abbia unità e coerenza e che tenga conto di cosa è necessario trasportare nell'altra lingua, e di come va reso. In questo caso il confronto con le vecchie versioni è un'occasione per riflettere sulle logiche che sono alla base delle scelte di chi ci ha preceduto ed esplorare nuove possibili strade interpretative, a tutto vantaggio dei lettori.

OT: Sul piano globale del testo quali sono le scelte da te compiute che si distaccano dalla precedente traduzione di *White Noise*?

FA: Credo che la principale differenza tra la mia versione e quella di Biondi stia in una maggiore immediatezza del mio testo. Faccio un solo esempio, sia perché non mi pare giusto nei confronti del lavoro del collega sottolineare quello che per me non va, sia perché ovviamente il confronto con la prima versione non è stato sistematico riga per riga. DeLillo scrive: «We milled about, bickered a little, dropped utensils». Io l'ho resa così: «Gironzolavamo per la cucina, tra una bisticciata e l'altra, gli utensili che ci cadevano di mano». Mentre nella versione di Biondi era «Vorticammo intorno, bisticciammo un po', facemmo cadere utensili». Da un punto di vista puramente sintattico la resa di Biondi è sicuramente più fedele della mia. Ma a me premeva altro, e cioè rendere la colloquialità e la familiarità del linguaggio, tenendo conto anche che nel passaggio da una lingua a un'altra gli elementi ritmici e tutto quello che evocano non per forza si rendono ricorrendo al calco della struttura sintattica dell'originale. La scelta dell'insolito verbo «vorticare» per il normalissimo *mill about* alza di molto il registro e inserisce un elemento linguisticamente straniante che nell'originale non c'è. Ed è stata questa in genere la cifra della mia traduzione.

Ho cercato di rendere il testo italiano facilmente accessibile sul piano meramente linguistico perché per me su quel piano lo è anche

in inglese, soprattutto per quanto riguarda i dialoghi. La difficoltà e la densità si trovano altrove. Dal punto di vista connotativo ogni tanto compaiono le tipiche combinazioni lessicali leggermente spiazzanti a cui DeLillo ci ha abituato da sempre. Ma si tratta di piccoli ronzi di sottofondo a cui il lettore fa caso solo subliminalmente. Sul piano metaforico e filosofico il libro è estremamente complesso, ed era per me importante conservare il contrasto tra questa complessità e l'apparente e a tratti ingannevole familiarità della lingua.

OT: Altrove hai sottolineato l'importanza di non trascurare la vena umoristica di questo romanzo. Tradurre lo humour è spesso un lavoro delicato, che si gioca su minimi dettagli. Puoi dirci che tipo di scelte hai compiuto in questo senso?

FA: Io ho identificato in Jack il fulcro linguistico di questo libro. Si tratta di una narrazione in prima persona, ed è chiaro che anche i dialoghi ci arrivano attraverso il filtro della sua personalità. Jack è un uomo complesso, allo stesso tempo insicuro e megalomane, focalizzato su sé stesso e iperattento alle reazioni degli altri. I passaggi più divertenti sono quelli in cui la sua percezione degli altri ci arriva attraverso la lente delle sue paranoie. È importante in questi passaggi non sporcare questo filtro perché altrimenti l'effetto comico va in fumo.

OT: Di DeLillo hai tradotto anche altri libri: trovi in generale che sia d'aiuto tornare a lavorare su uno stesso autore? Se sì, puoi fare un esempio di come le riflessioni sviluppate durante le tue precedenti traduzioni abbiano dialogato con questa versione di *Rumore bianco*?

FA: Certo che le mie traduzioni precedenti di un dato autore dialogano con quella sulla quale mi trovo a lavorare. Ma è un dialogo che va avanti per conto suo, c'è poco di programmatico e di studiato. È così per Ali Smith, per esempio: ogni volta che affronto un suo nuovo libro è come riprendere un discorso lasciato in sospeso con una vecchia e cara amicizia. E proprio come succede con gli amici, si ritrovano certi toni, certi accenti, certi intercalari che si hanno solo con loro e non con altri, si rientra con facilità e spesso con gioia in quell'ambiente familiare che è una lingua condivisa. Ma questa è anche un'insidia, ovviamente. Perché si rischia di far parlare un autore con una lingua troppo simile a sé stessa, a dispetto della natura reale dei singoli testi. È un continuo esercizio di equilibrio tra fiducia nell'istinto e controllo consapevole.

OT: Mi piacerebbe sapere se, quando traduci, prendi appunti sui ragionamenti e sulle scelte compiute; se tieni, insomma, una sorta di diario di traduzione, anche sommario.

FA: No, più che altro ricorro ai commenti di Word per la me stessa che andrà a leggere e rileggere il testo, e che sicuramente avrà dimenticato certi ragionamenti più complessi, o a beneficio del revisore, per risparmiargli complicate ricerche o per spiegargli i motivi di certe mie scelte o per esprimere dubbi su qualche mia soluzione. Un po' mi dispiace non aver mai tenuto un diario di traduzione, perché è fondamentale ogni tanto rallentare processi mentali velocissimi e parzialmente inconsci per evitare di cadere in certi automatismi, o lasciare troppo spazio alle nostre idiosincrasie personali. La traduzione è un dialogo non solo tra due lingue, ma anche e soprattutto tra i nostri idioletti e quelli altrui, che dobbiamo saper accogliere e mettere in campo. Il dovere principale del traduttore, per me, non è quello di essere invisibile ma di imparare a contenere moltitudini.

Franco Nasi, *Tradurre l'errore. Laboratorio di pensiero critico e creativo*, Macerata, Quodlibet, 2021, 137 p.

Traduttore, soprattutto di poesia e, in particolare, del poeta inglese Roger McGough e del poeta statunitense Billy Collins; autore di numerosi saggi dedicati alla pratica della traduzione, come riscrittura e reinvenzione – ne sono esempi le monografie *Specchi comunicanti* (Medusa 2010) e *Traduzioni estreme* (Quodlibet 2015) – o come espressione della poliedrica interpretabilità della prassi traduttiva inserita in una cornice storica e multidisciplinare precisamente determinata (con Angela Albanese, *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*, Longo 2015) o, ancora, come personale riflessione, generata dall'assidua e profonda frequentazione di testi e delle culture di appartenenza, quindi dalle sue acquisizioni esperienziali (*La malinconia del traduttore*, Medusa 2008), infine docente di Traduzione e di Letteratura anglo-americana, Franco Nasi incarna compiutamente l'*animus* dei Translation Studies, aprendo vie nuove verso il superamento dei confini dell'intraducibile.

Con *Tradurre l'errore. Laboratorio di pensiero critico e creativo* Nasi conferma l'idea della traduzione come «attività non meccanica e asettica, ma piuttosto come un'attività straordinaria, capace di stimolare lo sviluppo di un pensiero critico, rigoroso e creativo ad un tempo, sapientemente collocata in un contesto

pedagogico e praticata e condivisa con i propri studenti» per concentrarsi sui «testi inquieti». Questi ultimi sono caratterizzati da errori formali e deviazioni dalla norma linguistica, autentiche sfide all'abilità del traduttore, a sua volta ben consapevole del proprio ruolo di creatore di un senso e, conseguentemente, della portata etica dell'atto traduttivo, tema centrale della lezione di Lawrence Venuti, secondo il quale il rispetto etico si esprime tutto nella capacità, propria della traduzione, «di fare del testo fonte la base per un'etica dell'innovazione della cultura di arrivo». Di qui l'auspicio di un mutamento radicale del metodo didattico della pratica traduttiva, contraddistinto dalla valorizzazione non soltanto degli aspetti linguistici del testo, bensì anche dei tratti culturali, economici, sociali, ecc. e sperimentato in contesti seminariali, interdisciplinari e di natura dialogica. Una feconda risorsa esercitativa è, suggerisce l'Autore, la traduzione dei giochi di parole, «attività pedagogica dall'elevato valore politico», in quanto capace di stimolare il pensiero critico, magari anticonvenzionale, mediante il confronto, appunto, con «testi inquieti», come realizzazione di modi linguistici non standard, che richiedono nella resa in lingua d'arrivo altrettanta creatività, se non, addirittura, altrettanta audacia. E la strategia che rende autenticamente possibile la traduzione è l'adozione di prospettive mentali diverse, il superamento dei propri pregiudizi e dei propri limiti, il disancoraggio dai consueti, e ras-

sicuranti, paradigmi culturali di riferimento. Ne è un esempio la traduzione del testo *The Beatles. Yellow submarine* (Gallucci 2018), un volume illustrato destinato a un pubblico di età prescolare. Le innumerevoli allusioni intertestuali, l'abbondanza di nomi parlanti, le omofonie e assonanze polisemantiche inducono il traduttore – osserva Franco Nasi – a rinegoziare, ogni volta, una nuova strategia, talvolta optando per la rinuncia alla traduzione; o ascoltando la lettura del testo ad alta voce; o, ancora, avvalendosi dell'aiuto, e quindi attenendosi ai vincoli, della tradizione traduttiva, o, infine e soprattutto, mai distogliendo lo sguardo dall'immagine plurima e mutevole del proprio lettore. Al tema della traduzione collaborativa l'Autore dedica dense pagine, ricche di riflessioni derivate dai numerosi esempi tratti dalla sua lunga esperienza di docente di traduzione. In fecondi contesti laboratoriali la traduzione di sonetti shakespeariani, poesie concrete e *picture books* diviene un'autentica impresa condivisa e collettiva compiuta con gli strumenti essenziali quanto convenzionalmente declassati a retaggi di una modalità di lavoro obsoleta e scarsamente produttiva: la lentezza, l'esitazione e la creatività.

Il capitolo conclusivo della monografia segna il punto di arrivo del percorso proposto dall'Autore: tradurre l'errore, propulsore e vettore di energia, nonché «forza che spinge ad andare oltre le rotte sicure del previsto e del programmato» che, per esempio, animò e guidò le

grandiose imprese letterarie compiute da Lev Tolstoj. *L'energia dell'errore* è infatti il titolo di un paragrafo contenuto nell'ultimo capitolo del saggio di Franco Nasi e che richiama l'omonimo scritto di Viktor Šklovskij, a sua volta ispirato alla visione tolstojana della scrittura letteraria. Anche qui l'Autore offre al lettore l'esito di una propria esperienza traduttiva, e soprattutto umana, straordinaria, determinata dal confronto con un testo estremo e con un'altrettanto estrema realizzazione linguistica: la traduzione in lingua inglese dei titoli di disegni, oltre che delle relative didascalie o brevi narrazioni, approntati da un gruppo di adolescenti dell'Atelier dell'Errore (un laboratorio di Arti Visive progettato da Luca Santiago Mora per la Neuropsichiatria Infantile). Si tratta di un composito *corpus* di espressioni creative ispirate ad animali, prodotto da ragazze e ragazzi affetti da patologie neuropsichiatriche o da disturbi dell'apprendimento e caratterizzati da una sconfinata libertà creativa. Il risultato è un'«opera d'arte relazionale» che si identifica in un percorso collettivo contrassegnato da esposizioni incomplete o ellittiche, errori di carattere ortografico o morfologico generatore di originalità linguistica ed estetica.

Anche la sua traduzione in una altra lingua si identifica in un'opera d'arte relazionale collettiva, compiuta dal traduttore, da consulenti e committenti, animati e guidati dalla stessa «energia dell'errore». Il risultato è un volume bilingue

intitolato *Atlante di Zoologia Profetica / Prophetic Zoological Atlas*, a cura di Marco Belpoliti (Corraini, 2016).

Non un manuale di teoria della traduzione, né un quaderno di esercitazioni, *Tradurre l'errore* si presenta come efficace strumento di riflessione teorico-pratica, ispiratore di originali strategie traduttive di natura esperienziale rielaborate in completa consonanza con l'auspicio di James Stratton Holmes: osservare e poi descrivere i fenomeni traduttivi.

Giulia Baselica

Roger Chartier, *Le migrazioni dei testi. Scrivere e tradurre nel XVI e XVII secolo*, trad. di Alessandro de Lachenal, Roma, Carocci, 2020, 164 p.

Roger Chartier, storico francese, allievo di Daniel Roche, si è formato dapprima a Lione poi a Parigi, dove è stato docente presso l'università Paris 1-Sorbonne, e, in seguito, alla École des hautes études en sciences sociales (EHESS), in cui ha svolto le funzioni di directeur d'études sino al 2006.

Nella sua lunga carriera si è occupato molto spesso di storia del libro, dell'editoria e della lettura. Molte delle sue opere sono state tradotte in italiano da case editrici quali Einaudi, il Saggiatore, Laterza, Bollati Boringhieri. Ma qui si vogliono segnalare in particolare i suoi saggi pubblicati da Sylvestre Bonnard. I libri in questione, suggeriti da Lodovica Braida, docente di storia del libro e

dell'Editoria presso l'Università Statale di Milano, sono: *Cultura scritta e società* (Milano, Sylvestre Bonnard, 1999) e *In scena e in pagina. Editoria e teatro in Europa tra XVI e XVIII secolo* (ibid., 2001). In entrambi i casi il traduttore era Alessandro Serra (noto per aver tradotto il saggio di Pierre Bourdieu, *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 1999). Anche la casa editrice Carocci ha seguito la meritoria strategia di assegnare le opere di un medesimo autore allo stesso traduttore, perché anche il precedente *La mano dell'autore, la mente dello stampatore. Cultura e scrittura nell'Europa moderna*, pubblicato nel 2015 è stato tradotto da de Lachenal, con la collaborazione della Braida.

Le migrazioni dei testi è una raccolta di quattro saggi che si basano sulla raccolta di libri rari e manoscritti conservati nella biblioteca dell'Università della Pennsylvania. Chartier non analizza solamente la circolazione delle traduzioni ma si concentra anche sullo «specifico aspetto materiale delle rispettive edizioni. Soltanto lo studio degli oggetti medesimi, nella loro materialità fisica, storicamente concreta, permette di entrare nelle esistenze multiple di uno “stesso” testo nella misura in cui il suo significato e il suo uso vengono trasformati dal formato del libro [...], dalla forma della pubblicazione [...] o ancora dalla pre-senza di illustrazioni» (pp. 10-11).

I casi di studio presentati riguardano testi ispanici del *siglo de oro*, un'epoca in cui la lingua spagnola,

ancora imperfetta, sperimentava diversi generi letterari.

Il primo libro preso in esame è la *Brevissima relazione della distruzione delle Indie* (pubblicato nel 1552, ma scritto nel 1542) redatta dal domenicano Bartolomé de las Casas, il quale fu uno dei primi a denunciare le efferatezze compiute dagli spagnoli ai danni dei nativi americani. Si tratta del «testo fondamentale nella costruzione della “leggenda nera” antispagnola» (p. 13).

Chartier ne segue la fortuna editoriale sino all'Ottocento. Il libro fu tradotto in olandese (1578), in francese (1579) e in inglese (1583). Sono interessanti le finalità che stavano dietro queste traduzioni, volte a contestare la tirannia del sovrano straniero da parte degli olandesi, in rivolta contro il governo spagnolo sin dal 1566. La distruzione delle Indie, si sosteneva nell'introduzione, poteva anche trasformarsi nella distruzione dei Paesi Bassi. Di conseguenza il termine *destruction* venne reso con *crautez* (ossia *cruautés*) proprio per sottolineare l'efferatezza di cui si erano macchiati gli spagnoli perseguitando popolazioni innocenti. La traduzione inglese, modellata su quella francese, rese quella parola con il vocabolo *cruelties*. Anche in Inghilterra la traduzione del testo di Las Casas fu pubblicata con la finalità di ricordare le atrocità inflitte dagli spagnoli «contro i popoli e le nazioni che si ribellano o resistono alla loro autorità» (p. 23).

Nel 1598 venne data alle stampe una nuova traduzione dell'opera di Las Casas a Francoforte a cura di

Theodore de Bry corredata da 17 incisioni che illustravano la nefanda condotta degli spagnoli. Queste immagini «hanno giocato un ruolo essenziale nella costruzione di quella che agli inizi del XX secolo Julián Juderías chiamerà, per contestarla, *leyenda negra*, la “leggenda nera” che stigmatizza la Spagna» (p. 25). Senza addentrarci oltre negli esempi, Chartier mostra come le molteplici traduzioni cinquecentesche della *Brevissima relazione* furono determinate da ragioni politiche e mostrando come la condanna della condotta spagnola venisse poi attenuata, per esempio, nell'edizione parigina del 1697, quando l'opera di Las Casas fu presentata con il titolo *La découverte des Indes Occidentales*, facendola rientrare così nella letteratura di viaggio.

Altre osservazioni di grande interesse si possono leggere nel capitolo terzo, intitolato significativamente *Tradurre*. Chartier prende atto che «in questi ultimi anni la traduzione è diventata un tema di riflessione fondamentale e un oggetto di ricerca a cui è stata consacrata un'abbondante letteratura critica» (p. 55). E la domanda che sta alla base di questo capitolo è la seguente: una traduzione non rivela forse più l'identità di colui che la propone che non la società che la riceve?

Il libro preso in esame è l'opera di Baltasar Gracián *l'Oráculo manual y arte della prudencia*, tradotto in francese da Amelot de la Houssaye, nel 1684, con un titolo molto diverso: *L'homme de cour*. Amelot giustificò la scelta traduttiva del titolo nella

prefazione sottolineando che la prudenza era una virtù molto praticata dai cortigiani.

Grazie alla traduzione francese l'opera di Gracián conobbe una circolazione europea, anche se in precedenza era già stata tradotta in italiano nel 1670 e pubblicata in ristampa a Venezia nel 1679 con un titolo più aderente a quello originale: *Oracolo manuale e arte della prudenza*. Ma le edizioni successive preferirono seguire il titolo dato nell'edizione francese. Attraverso numerosi esempi di scelte traduttive ("cifrar la voluntad" tradotto con "dissimuler"; "el más práctico saber" con "la science du plus grand usage") Chartier dimostra che Amelot cercò di adattare il testo di Gracián alle esigenze degli ambienti di corte. Nella seconda metà del Seicento si affermò un atteggiamento opposto e l'edizione inglese del 1685 fu più rispettosa del testo originale a partire dalla traduzione del titolo: *The Courtiers Manual Oracle or, The Art of Prudence*. Nel 1730 venne pubblicata l'edizione francese a cura del gesuita Joseph de Courbeville che tolse ogni riferimento alla corte: *Maximes de Baltazar Gracien traduites de l'Espagnol*.

La scelta di offrire una traduzione più fedele al testo originale passò anche attraverso la contestazione delle scelte traduttive di Amelot da parte di Courbeville. Quest'ultimo, infatti, obiettò che i titoli delle massime di Gracián non erano stati resi bene, poiché Courbeville aveva rilevato omissioni di parole importanti e aveva notato come in alcuni casi il

significato di alcune parole spagnole era stato appiattito. Ma anche la traduzione di Courbeville non è esente da difetti, che sono stati puntualmente evidenziati da Chartier.

Insomma, la finezza di analisi cui ci ha abituati Chartier mette bene in luce i contesti in cui apparvero le traduzioni menzionate e soprattutto gli intenti con cui furono pubblicate. Attraverso l'epilogo, in cui viene preso in esame il racconto di José Luis Borges *Pierre Menard, autore del Don Chisciotte*, Chartier torna a riflettere su «le relazioni mobili, instabili, fra i testi e i "nomi d'autore" ai quali sono attribuiti» (p. 97). Così sottolinea che il personaggio del racconto, Menard, ha tentato una riscrittura del Don Chisciotte. Ma a quale edizione, fra le numerosissime a disposizione, si fa riferimento? Borges e Menard tentano di aggirare l'inconveniente delle variazioni testuali infinite, dando così «realità al sogno impossibile di un'opera sempre uguale a se stessa» (p. 103).

Frédéric Ieva

Stefano Ondelli, *L'italiano delle traduzioni*, Roma, Carocci, 2020, 144 p.

In che lingua leggiamo, quando leggiamo in italiano? La risposta non è così semplice, e anzi chiama in causa altre domande: quanto di ciò che leggiamo è scritto direttamente in italiano e quanto è tradotto da altre lingue? È possibile distinguere i testi nativi da quelli tradotti? Se sì, in che modo? E

perché tutto questo dovrebbe interessarci?

Stefano Ondelli affronta queste e altre questioni affini nell'agile quanto fondamentale volumetto *L'italiano delle traduzioni*, edito da Carocci nel 2020 e arrivato a una prima ristampa nel 2021. Il punto di partenza dell'indagine risiede in una tesi confortata da dati e ricerche di respiro nazionale ed europeo: se «è probabile che un parlante italiano abbia mediamente letto più romanzi e (soprattutto) visto più film e serie TV in traduzione che in italiano», conoscere le caratteristiche ricorrenti di questa nostra lingua delle traduzioni, secondo Ondelli e, prima di lui, Cortelazzo, potrebbe essere utile per capire qual è «l'immagine che gli italiani si formano della propria lingua» (p. 17) e quali i suoi possibili sviluppi futuri.

Limitandoci ai dati più significativi, per quanto riguarda i testi moderni in Italia le traduzioni rappresentano quasi il 60% delle tirature, una percentuale che si riduce a un quarto del totale per i testi poetici e teatrali ma che tocca punte del 70% nei romanzi di avventure e nei gialli. Oggi l'inglese è la lingua di partenza di oltre la metà delle traduzioni e dei due terzi delle rispettive tirature. Non stupisce, allora, che una scrittrice come Claudia Durastanti – e non è la sola – dichiari apertamente di essersi formata sulla lingua dei traduttori italiani di romanzi americani, e di aver scelto quella come il proprio modello di lingua letteraria. Un quadro analogo emerge nel settore cinematografico, in cui i film

stranieri raccolgono oltre l'80% degli spettatori e degli incassi, con una netta prevalenza delle produzioni americane o anglofone in generale, e nella categoria delle fiction televisive, statunitensi in più della metà dei casi (e il dato, relativo al periodo 2006-11, non può che essere in aumento).

Per mettere a fuoco l'assetto linguistico della particolare varietà di italiano impiegata dai traduttori, Ondelli offre una rappresentativa panoramica dello stato dell'arte (mi si perdoni l'anglismo) della ricerca in questo campo, partendo dall'ipotesi teorica degli «universalisti traduttivi» e illustrando in sintesi la metodologia d'indagine più diffusa, la linguistica dei *corpora*, per poi presentare i risultati degli studi condotti sui testi scritti di ambito letterario e paraletterario, scientifico, divulgativo e giornalistico, su testi ibridi come le traduzioni di norme, sentenze, direttive e altri documenti prodotti dalle istituzioni dell'Unione Europea nonché i fumetti, e infine su testi destinati all'oralità come i prodotti del doppiaggio cinematografico e delle interpretazioni. Per fare il punto su questi fenomeni linguistici l'autore predilige gli studi condotti su grandi quantità di testi o porzioni testuali, quando disponibili, e lamenta la scarsità, in Italia, di ricerche volte a inquadrare l'assetto linguistico dell'italiano delle traduzioni nel confronto con opere non tradotte, non risparmiando critiche di ordine metodologico a chi si è arriachiato nell'impresa senza badare troppo ai problemi di bilanciamento

e rappresentatività del proprio corpus. Il *vulnus* di queste ricerche, tuttavia, sarebbe da rintracciare a monte: la scarsa cultura digitale dell'accademia italiana – specie in ambito letterario – obbliga chi decida di imbarcarsi in simili studi quantitativi non solo a progettare un *corpus* di riferimento e uno di controllo, ma a digitalizzare preventivamente le opere da inserire nel proprio campione, con un dispendio in termini di tempo e di risorse non trascurabile.

L'idea che esista un «traduttese» o un «terzo codice» derivante dall'incontro tra lingua d'origine e lingua d'arrivo, ma diverso da entrambe, ha iniziato ad affacciarsi intorno alla metà degli anni Ottanta come diretta conseguenza di un nuovo modo di guardare alla traduzione. Già a partire dal decennio precedente, infatti, l'approccio prescrittivo legato al concetto di fedeltà traduttiva ha ceduto il passo a considerazioni sullo scopo assegnato alla traduzione da parte del committente (*Skopostheorie*) e a uno studio descrittivo dei testi tradotti che pone l'enfasi sulla loro natura di atti comunicativi autonomi (*Descriptive Translation Studies*). Indipendentemente dal loro grado di fedeltà agli originali, le traduzioni, anche quando nascoste o spacciate per testi scritti originariamente nella lingua d'arrivo, hanno un impatto sul polisistema in cui vanno a inserirsi, e quindi anche sulla lingua e sull'idea di norma linguistica dei loro lettori o ascoltatori.

La prima conseguenza è una serie di influssi del sistema linguistico di

partenza su quello di arrivo dovuta a una forma di interferenza linguistica. Le eventuali modifiche introdotte dalle traduzioni non riguardano le regole principali della lingua, ma i più sottili «fenomeni di interfaccia», vale a dire i casi in cui si ha la possibilità di scegliere tra più soluzioni a seconda della situazione, senza per questo trasgredire alle regole grammaticali o sintattiche. In simili circostanze è ipotizzabile che il traduttore subisca l'influenza linguistica del testo originale in misura inversamente proporzionale ai suoi anni di esperienza e direttamente proporzionale al prestigio della lingua e della cultura del testo fonte. Non solo certe strutture sono più ricorrenti nelle traduzioni a causa dell'influenza della lingua di partenza (pensiamo alla perifrasi progressiva, che in inglese compare più spesso e con una maggiore varietà di forme e tempi verbali), ma, secondo l'«ipotesi dei tratti specifici», nelle traduzioni sarebbero meno frequenti le strutture linguistiche presenti esclusivamente nella lingua di arrivo, come certe particelle pragmatiche o certi verbi che non hanno un equivalente nella lingua fonte.

Le principali tendenze di fondo sono, tuttavia, quelle note come «universali traduttivi»: l'esplicitazione, la semplificazione, la normalizzazione e la convergenza. I traduttori sarebbero portati a aggiungere informazioni e materiale linguistico, a impiegare una lingua lessicalmente e sintatticamente più semplice, a optare per strutture grammaticali non marcate (soprattutto nei testi lette-

rari), a comporre testi più simili tra loro di quanto non lo siano i testi dello stesso tipo scritti direttamente nella lingua *target*. Di nuovo, quindi, non deve sorprendervi se, quando la stessa Durastanti propone una nuova traduzione di *The Great Gatsby* al passato prossimo, l'autorevole traduttrice Martina Testa le risponde: «A me sembra giusto usare il passato remoto. È l'unico tempo con cui l'italiano scritto/letterario indica un'azione conclusa nel passato, non mi pare ci siano alternative, perché ti dà tanto fastidio? Un romanzo tutto al passato prossimo suonerebbe totalmente innaturale». Per i traduttori la naturalità coincide quasi sempre con la norma linguistica; i traduttori sono, almeno tendenzialmente, i guardiani della nostra lingua.

Entrando nel vivo del traduttese, nella seconda parte del libro Ondelli passa a dettagliare le caratteristiche delle traduzioni italiane, attingendo in primis ai risultati del progetto *Osservatorio dell'italiano contemporaneo* coordinato da Anna Cardinaletti e Giuliana Garzone. Sul piano lessicale, gli studi quantitativi convalidano la legge dell'interferenza: nelle traduzioni vi è un'alta frequenza di parole che hanno forma analoga all'italiano ma funzioni o significati talvolta diversi (è il caso dei falsi amici) nonché una presenza massiccia di prestiti, a partire dal Novecento soprattutto dall'inglese, e di «neosemie esogene», cioè l'uso di verbi, nomi e aggettivi italiani con un'accezione diversa per influenza di un termine inglese formalmente simile

(pensiamo a *suggestione* per «suggerimento», *realizzare* per «rendersi conto», ecc.). Ondelli osserva che, in realtà, difficilmente queste parole e queste accezioni saranno entrate in italiano tramite le traduzioni, essendo, come si è detto, i traduttori i più restii ad accogliere forestierismi e deviazioni dalla norma di qualsiasi tipo nei loro testi. Questo travaso lessicale si deve invece alle traduzioni invisibili, testi prodotti da traduttori non professionisti che non sempre costituiscono il frutto di una traduzione ma più spesso vengono scritti direttamente in italiano a partire da documenti redatti in lingua straniera (un esempio sono certi testi presenti sui quotidiani in cui si possono riconoscere le strutture sintattiche inglesi dell'articolo o del comunicato da cui è tratta una notizia).

Nella morfologia, pronomi e verbi sono i due anelli deboli dell'italiano, i più esposti all'influenza della lingua fonte. Tendenzialmente nelle traduzioni vengono esplicitati i pronomi soggetto, anche nelle forme oggi in regresso o desuete «egli» e «ella», oppure, in anni recenti, si sceglie di ripetere il sostantivo, spesso in prima posizione, sul modello della lingua del testo fonte. Nelle traduzioni invisibili avviene anche di imbattersi in frasi del tutto agrammaticali come «questo diede lui il modo di trovare l'armonia con la natura», frase citata da Ondelli a p. 55, che replica sciattamente la struttura dell'inglese. Quanto alla morfologia verbale, si è già detto della ristrutturazione della perifrasi progressiva, più frequente nelle tradu-

zioni e sovraestesa rispetto agli usi canonici, soprattutto dopo la Seconda guerra mondiale; come per una contropinta alla normalizzazione, si riscontra inoltre un uso sovrabbondante del congiuntivo da parte dei traduttori. Nella sintassi, frutto dell'interferenza sono l'anticipazione dell'aggettivo al nome, la riduzione della lunghezza dei periodi e la diminuzione dei gradi di subordinazione.

Qui, per brevità, siamo costretti a generalizzare, ma nella valutazione dei tratti riconducibili al traduttese, come Ondelli ribadisce più volte, non bisogna dimenticare l'importanza dei tipi e dei generi testuali. La stampa periodica, per fare un esempio, è stata analizzata da Baroni e Bernardini tramite l'impiego di algoritmi chiamati macchine a vettori di supporto, che sono stati in grado di distinguere tra traduzioni e testi scritti originariamente in italiano mediamente meglio di quanto non abbiano fatto dieci esseri umani, concentrandosi su pronomi personali, avverbi, segni di punteggiatura e modi verbali indefiniti. Ondelli, Viale e Nadalutti sono riusciti invece a convalidare nello stesso tipo di testi l'universale della convergenza, dimostrando che negli articoli giornalistici tradotti la variabilità lessicale è inferiore rispetto a quelli non tradotti, e quindi che le traduzioni tendono ad assomigliarsi di più tra loro (a questo proposito, sarebbe interessante capire meglio quali parole sono state considerate nella misurazione della «distanza intertestuale» tra i testi di ciascun *corpus*).

Ricco di spunti è anche l'ultimo capitolo su fumetti, cinema, interpretazione e traduzioni dell'Unione Europea. Spesso si ha l'impressione che queste ultime siano scritte in un «euroletto» complicato e oscuro, ma dai dati quantitativi emerge l'opposto: i testi dell'UE tendono piuttosto alla semplificazione, oltre che alla standardizzazione, da cui deriva una più alta leggibilità, data da un generale abbassamento del registro (e dal conseguente impoverimento lessicale). L'autore lo ritiene un modello di scrittura efficiente e degno di imitazione, tanto da auspicarne un'eventuale influenza sulle abitudini redazionali nostrane. I fumetti, con i loro vincoli specifici, sono i più aperti ad accogliere tratti innovativi nelle traduzioni per arrivare a una simulazione del parlato, soprattutto nelle onomatopee, nelle interiezioni e nello stile più marcatamente esclamativo, che accentua la soggettività dei personaggi, ma scarseggiano gli studi quantitativi su questi testi, e perfino quello che secondo Ondelli è lo studio più autorevole (Macedoni, 2010) registra comunque una tendenza alla normalizzazione. Passando al «doppiaggese», se molti titoli di film sono entrati come forestierismi nell'italiano quotidiano, anche qui prevale un modello artificiale di lingua plasmato sulle strutture dello scritto, per quanto il parlato cinematografico si mostri disponibile, in diacronia, ad aprirsi a possibilità espressive innovative che vanno nella direzione dell'oralità, soprattutto nel gergo e nel turpiloquio, nell'impiego del passato prossimo e delle strutture

scisse; detto ciò, paradossalmente la assenza di marche locali e sociali fa dei film doppiati «le uniche occasioni in cui è possibile ascoltare la pronuncia standard della nostra lingua» (p. 110).

Per concludere con una nota personale, da traduttrice e studiosa di traduzione, non solo consiglieri la lettura di questo utilissimo compendio, ma lo inserirei nel syllabus di tutti i corsi di editoria: nella mia esperienza, ancora più conservatori dei traduttori sono i revisori, forse la figura più invisibile dell'intero processo traduttivo, che quasi sempre cassano le spinte più innovative dei colleghi traduttori, immergendo il testo nell'amido di quell'italiano scolastico a cui sembra rifarsi il traduttore. Io stessa ho visto pagine e pagine di passati prossimi normalizzati nella forma narrativa per eccellenza del passato remoto e aggettivi anteposti al sostantivo secondo il gusto del revisore. Un gusto che può cambiare, come cambiano la lingua e il polisistema in cui questa si inserisce. Basta esserne consapevoli, magari facendo propria la massima con cui le case di distribuzione ammonivano fino a poco tempo fa i loro dialoghetti: «*Don't improve the language!*»

Eleonora Gallitelli

Tiphaine Samoyault, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020, 206 p.

Il binomio traduzione e violenza, che per alcuni potrà forse sembrare ossimorico, è il fulcro attorno al qua-

le ruota la riflessione di Tiphaine Samoyault, comparatista, scrittrice e traduttrice francese. Il titolo, per certi versi provocatorio, intende mettere in guardia dall'esaltazione acritica della traduzione, che nel «*vocabulaire du consensus démocratique*» (p. 24) viene in genere associata a una gamma di termini positivi quali accoglienza, ospitalità, pluralità. Benché sia spesso occasione di dialogo e apertura, non si può certo negare, infatti, che la traduzione abbia giocato e continui a giocare un ruolo decisivo e talvolta problematico in alcuni contesti, come accade nelle guerre, nelle zone frontaliere di accoglienza dei migranti o, come è avvenuto in passato, nei campi di concentramento o nelle ex-colonie. La celebre espressione di Salman Rushdie, «*we are translated men*», spesso utilizzata per nobilitare l'attività traduttiva, andrebbe in realtà letta anche attraverso la lente di questa violenza: andrebbe ricordato allora che gli abitanti delle ex-colonie, prima di essere presi a modello dell'ibridismo culturale e del *melting pot* tanto in voga, si sono trovati innanzitutto nel mezzo di forzati processi di traduzione, linguistica e culturale, a opera dei colonizzatori. A queste occasioni esterne, che Samoyault chiama «*antagonismes historiques*» (p. 29) si aggiungono poi tutte quelle dinamiche interne all'atto del tradurre, tanto da un punto di vista teorico che pratico, non meno conflittuali: il «*rejet pur et simple de la traduction [...] qui distingue entre bonnes et mauvaises traductions*» (p. 42) per cui si tende a far rientrare le

“buone traduzioni” nella letteratura *tout court*, occultando la differenza tra l’operazione di scrittura e quella di traduzione: «Traduire, écrire: les activités sont proches mais inverses. Proches parce qu’elles s’exercent sur la langue et portent une pensée de l’œuvre et de la transmission; inverses parce que le traducteur s’emploie à défaire ce que l’écrivain a fait» (p. 191).

C’è poi il paradosso dell’«intraduisible» (p. 44) che, se da un lato rivela la resistenza di un testo o di una parola, sacralizzandoli, dall’altro lato sollecita costantemente un impulso frenetico alla traduzione (si prenda, a titolo di esempio, un romanzo come *La Disparition* di Georges Perec, con le sue quattro versioni in lingua inglese). Ma la violenza si cela anche dietro ogni scelta compiuta da chi traduce a discapito di una vasta serie di altre possibilità traduttive, all’interno di quel famoso corpo a corpo con il testo, con la lingua, con le scadenze talvolta serrate e i compensi non sempre gratificanti. Una violenza insita alla traduzione che non di rado trapela anche dalle metafore che si utilizzano per descriverla (e del resto, la stessa idea di corpo a corpo va in questa direzione), con una tendenza a femminilizzarla e sessualizzarla: si pensi al classico discorso sulle “*belles infidèles*” o al lessico usato da George Steiner per descrivere le diverse tappe del percorso ermeneutico del traduttore, tra “annessione”, “possessione” ed “estrazione”.

Alla luce di queste riflessioni, ben articolate e lungamente approfondi-

te da Samoyault, la traduzione appare come l’«espace irréductible d’une confrontation» (p. 11) e, come ogni atto relazionale, «le lieu d’un conflit qu’il s’agit de réguler pour préserver une forme de pluralisme» (p. 11). A questo quadro, all’apparenza poco lusinghiero per la traduzione, si aggiungono i toni piuttosto catastrofici con cui si apre il volume, che sembrano lasciare ben poche speranze sull’avvenire di questa pratica, alla luce dei sempre più sorprendenti progressi dell’Intelligenza Artificiale e della traduzione automatica: «Dans un avenir très proche, nous voyagerons seuls, chacun dans sa langue. On n’aura plus besoin d’apprendre les langues étrangères pour aller à la rencontre des autres» (p. 7). In realtà, la riflessione della studiosa si configura come una parabola del rapporto fra traduzione e violenza, attraverso un discorso improntato sul rapporto dialettico tra i due termini, piuttosto che sulla loro equivalenza. L’obiettivo, infatti, non è quello di ripudiare la traduzione associandola unicamente alla violenza, ma di «redonner à la traduction son potentiel de négativité active» (p. 11), in modo da individuare le occasioni in cui la traduzione può fungere da strumento di riparazione nei confronti della violenza di cui spesso è “colpevole”. Rifacendosi al pensiero della filosofa politica belga Chantal Mouffe, l’autrice introduce allora l’idea di «traduction agonique» (p. 47), ovvero di una traduzione «qui laisse en jeu les forces de conflit inhérentes à la traduction, entre l’esprit et la lettre, entre l’original et les

traductions, entre différentes options qui se proposent et parmi lesquelles il faut choisir, et qui s'en sert pour affirmer une position, pour prendre une décision. C'est donc en termes politiques qu'il est possible de penser la traduction et non en termes éthiques, selon un modèle qui serait non plus celui de la négociation, mais celui du maintien de la rivalité» (pp. 52-53).

Proprio il dibattito sull'intraducibilità, di cui si è detto sopra, sembra essere una delle possibili chiavi di volta, laddove Samoyault la considera come una forma di resistenza (ed è qui che la riflessione sulla traduzione si fa politica), contro il principio di traducibilità assoluta, improntato sull'equivalenza e la trasparenza interlinguistiche. Ma l'intraducibilità si fa interessante anche perché rappresenta ciò che necessita sempre di essere ripreso, mantenendo vivo e attivo il movimento e il conflitto insiti nella traduzione. Samoyault apparenta questa idea di intraducibilità alla nozione di «opacité» (p. 134) formulata da Édouard Glissant nel corso della sua riflessione sulla traduzione. Considerato come uno dei «non-concepts» (p. 142), secondo l'espressione di Jacques Derrida, del pensiero del poeta e filosofo martinicano, il valore dell'opacità linguistica «c'est accepter de ne pas pouvoir tout traduire, d'une part, et accepter le relatif linguistique, d'autre part» (p. 134), arrivando così a formulare un pensiero in cui la traduzione «est sans doute aussi le lieu d'exercice concret de la rencontre imprévisible» (p. 137).

L'interesse dell'autrice per l'idea glissantiana di traduzione deriva inoltre dal suo rifiuto di iscriverla in un versante etico, per considerarla invece «un concept politique et poétique» (p. 132).

Attraverso un'ampia varietà di esempi, il volume prende allora in esame le occasioni in cui la traduzione diventa una vera e propria opera di riparazione, come nel caso della traduzione tedesca di *Se questo è un uomo* che, secondo le parole dello stesso Levi, più che una traduzione è una «restauration; [...] une *restitutio in pristinum*, une retraduction, un retour à la langue dans laquelle les choses s'étaient produites et qui était la leur» (p. 94). Si può dunque «rendre justice par la traduction» (p. 107): la traduzione può assumere la valenza di riparazione in ambito politico, ad esempio, come nel caso del Sudafrica, quando Nelson Mandela ha chiesto che i dibattiti della Commissione per la Verità e la Riconciliazione fossero tradotti in tutte le undici lingue ufficiali del nuovo stato post apartheid: «après avoir été un instrument de la séparation elle [la traduction] est devenue [...] un élément décisif de la réparation: [...] Mandela ravalait la langue des Afrikaners au rang de langue africaine parmi d'autres, comme le chosa ou le sesotho; deuxièmement, il obligeait tous les habitants à se mettre à l'écoute de la langue des autres» (p. 87).

Uno dei meriti di questo saggio è, sicuramente, la varietà di riferimenti e casi studio che, soprattutto dal punto di vista geografico, denotano

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-

scindibile connubio intuizione-espressione, la definitiva opposizione poesia non-poesia, e la svalutazione della retorica come mera tecnica. L'espressione idiomatica comune ripresa da Anceschi è, come noto, «cacciati dalla porta si rientra dalla finestra». Con le minime variazioni sul tema il critico sembra divertirsi a rimarcare una diversa condizione, diremmo istituzionale, fra l'aristocratica porta signorile di chi teorizza senza sporcarsi le mani, e chi invece, entrando dalla porta di servizio, è attento al fare concreto, al continuo confronto con l'esperienza, con la vita dell'arte e della letteratura. È questo un modo per sottolineare la contrapposizione tra un'estetica teorica, soddisfatta del proprio sistema chiuso e definito, e le poetiche, che possono sostanziare di novità il sistema letterario in continuo movimento.

Il volume di Daria Biagi *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento* è un ottimo resoconto di come la questione dei generi letterari e in particolare del genere romanzo abbia preso dimora nella casa delle lettere italiane entrando dalla porta di servizio, non già con proclami teorici, ma quasi di soppiatto, a partire dalle traduzioni di romanzi ormai canonici all'estero, ma guardati con un certo sospetto in Italia come opere di secondo piano, e abbia contribuito a trasformare le istituzioni del sistema letterario rendendo urgente, anche qui, un riflessione sulla

critica, la natura e le peculiarità strutturali, stilistiche e linguistiche del romanzo moderno.

Il titolo riprende due termini ("prosaici e moderni") utilizzati da Novalis per criticare il *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe che all'epoca, con i suoi riferimenti alla vita quotidiana e con il ricorso a una voce romanzesca, discorsiva e polifonica, si allontanava dal registro lirico e dalla voce monologante propria dell'idea dominante di arte letteraria. La stessa coppia di termini riecheggia nei giudizi critici negativi rivolti ancora all'inizio del Novecento a *I Buddenbrook* di Thomas Mann, ritenuti inutilmente verbosi e preoccupati di descrivere momenti e problemi di semplice quotidianità con un linguaggio del tutto im-poetico. Ma quello stesso binomio, da biasimo critico si trasformerà di lì a poco, come sostiene Biagi, «nel suo contrario, innescando una discussione di dimensioni europee [...] in seguito alla quale il romanzo goethiano sarebbe diventato il vertice di una nuova genealogia letteraria per autori [...] decisamente propensi ad essere invece molto più prosaici e molto più moderni» (p. 14).

L'ambito temporale indagato nella ricerca va dagli anni Dieci del Novecento fino alla stagione del cosiddetto decennio delle traduzioni, che si chiude indicativamente nel 1934, con l'irrigidimento della censura fascista e la svolta autarchica del regime. La letteratura straniera presa in considerazione è in primo luogo quella di lingua tedesca, con un accurata analisi di alcuni testi esempla-

ri come *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, il *Faust* o il *Werther* di Goethe, *Peter Schlemihl* di von Chamisso, *Berlin Alexanderplatz* di Döblin o *Il processo* di Kafka.

Biagi afferma in modo molto chiaro sin dalla introduzione, ed è uno degli elementi davvero qualificanti di questo rigoroso lavoro storico-critico, che questi testi canonici non sono presi in considerazione di per sé, ma piuttosto come opere «che vengono importate e tradotte proprio perché produttivamente manipolabili all'interno dei conflitti in corso» (p. 32). Si rifiuta il luogo comune che le grandi opere letterarie rimangano le stesse passando da una cultura a un'altra, da una lingua a un'altra, e si sottolinea che «i romanzi che hanno circolazione internazionale sono soggetti ai più vari meccanismi di manipolazione [...], per il processo di reinterpretazione che necessariamente subiscono nel contesto d'arrivo» (p. 30). Due termini emergono da questi brevi rimandi: “manipolazione” e “produttivo”. Assunto che la traduzione è di per sé un atto di manipolazione, come i numerosissimi studi, da André Lefevere a Theo Hermans solo per citare i più ricorrenti, hanno ormai mostrato risignificando in senso positivo il termine “manipolazione”, compito dello studioso di letterature comparate sarà quello di cercare di comprendere produttivamente (e qui il richiamo potrebbe essere alla “critica produttiva” di Antoine Berman) come un testo, muovendosi fra culture e tempi diversi, si trasformi in risposta anche alle convenzioni letterarie

della cultura di arrivo, contribuendo nello stesso tempo a cambiarle. Si tratterà in sostanza, seguendo anche le indicazioni di Pierre Bourdieu, che Biagi prende come riferimento metodologico, di descrivere i processi di “selezione”, “lettura” e “marchatura” che presiedono alla ricollocazione nella cultura di arrivo di un testo nato in un tempo e in uno spazio culturale diversi.

Ricostruire la vicenda della ricezione di questi testi e la loro decisiva influenza sulla individuazione delle specificità del genere romanzo nell'Italia moderna di primo Novecento significa ricostruire un contesto storico ed editoriale, individuare le figure che si sono rese protagoniste di queste mediazioni nell'atto traduttivo in sé, nella riflessione critica su quanto veniva offerto ai lettori, nella produzione creativa di nuove opere, e infine indagare, con gli strumenti della stilistica e della linguistica, come quel passaggio è stato condotto. Si tratta insomma di dar vita a una rappresentazione sistematica, o a una ricognizione fenomenologica, di un mondo in cui le traduzioni dei romanzi e i loro artefici, le riflessioni critiche e teoriche sul genere e le scritture di nuovi romanzi si compenetrano in modo dialettico e discorsivo.

Il libro presenta così una serie di figure di traduttori e traduttrici che sono stati fondamentali per l'affermarsi del genere; figure troppo spesso ignorate dalla critica, ma che con la loro competenza e passione hanno tradotto e anche proposto agli editori testi apparentemente

fuori mercato o ritenuti linguisticamente e stilisticamente in-traducibili. Si incontrano così Alberto Spaini, Rosina Pisaneschi, Barbara Allason, Alessandra Scalerò, Lavinia Mazzucchetti che sono stati capaci di ricreare in italiano quelle forme della discorsività, come le chiamava Giacomo Debenedetti, proprie del genere romanzo e viste con scetticismo da gran parte dei letterati italiani, chiusi nella dimensione arcadica della bella scrittura lirica e del frammento. Particolarmente degna di nota è la puntualità con cui Biagi analizza i problemi più strettamente traduttivi della resa di alcuni dei romanzi, quando affronta ad esempio le prime versioni italiane di *Berlin Alexanderplatz* di Döblin o del *Processo* di Kafka, entrambe di Spaini. L'analisi cerca di evidenziare i problemi stilistici, e quindi anche semantici, insiti in ciascun romanzo e di comprendere le scelte traduttive di Spaini, utilizzando al meglio le competenze linguistiche non per una pedante ricerca dell'errore in traduzione, o dell'esattezza filologica, ma per descrivere la forma assunta dal testo nella sua nuova veste culturale. Si indaga cioè il senso del rapporto fra il testo fonte e quello di arrivo, cercando di individuare proprio nelle differenze le specificità delle singole traduzioni che rendono il nuovo testo unico, rispondente a un orizzonte specifico che lo legittima e che dà vita a una tradizione interpretativa parallela rispetto a quella dominante nel paese di origine del testo.

Biagi dedica poi una parte rilevante del suo lavoro alle dinamiche editoriali, sia ricostruendo il contesto politico e culturale dei primi decenni del Novecento, sia descrivendo le principali importantissime imprese editoriali come le collane BIBLIOTECA ROMANTICA di Mondadori o SCRITTORI DI TUTTO IL MONDO diretta da Gian Dàuli, che consentirono a molti testi della narrativa moderna otto-novecentesca di entrare con traduzioni accurate nel mercato italiano che non era affatto refrattario, come si è soliti pensare, ai libri stranieri. L'Italia è anzi il paese europeo che all'epoca pubblicava il più alto numero di traduzioni.

Questa disponibilità influisce anche sulla poetica di numerosi scrittori italiani, entrati molto marginalmente nel canone, da Umberto Barbaro a Ugo Dèttore, da Alba de Céspedes a Corrado Alvaro, che declinano in vario modo, nelle loro diverse modalità di scrittura, questa apertura al nuovo romanzo e che giustamente Biagi considera nella sua ricognizione.

Una figura fondamentale nel riscatto del romanzo come genere capace di rappresentare nel miglior modo le contraddizioni della modernità è Giuseppe Antonio Borgese. Traduttore di Goethe e von Chamisso, critico letterario, docente di Letteratura tedesca prima a Roma e poi a Milano, dove ricopre anche l'insegnamento di Estetica, direttore della meritoria collana di Mondadori BIBLIOTECA ROMANTICA che a partire dal 1930 pubblica 50 roman-

zi classici in traduzione costituendo una sorta di canone del genere letterario, Borgese è argomento del capitolo centrale del libro. Qui Biagi ne ripercorre l'impressionante e variegata opera, insistendo giustamente sul complesso rapporto fra Borgese e Croce. Da mentore e maestro, Croce diventa per Borgese il massimo rappresentante di un modo di intendere la critica che, privilegiando di un'opera solo i momenti "puri" e "alti", non era in grado di restituirne la complessità vitale e contraddittoria. Scrive Biagi riprendendo alcuni passi da *La vita e il libro* (Bocca, Torino, 1913): «Borgese rifiuta un metodo che decontestualizza e assolutizza uomini e opere, che sente gli esseri viventi come "risultati" anziché come "forze meritevoli che crescono, si modificano, periscono, si eternano nel flutto della vita": quello che cerca è una filosofia capace di rendere conto del tempo, della contingenza, delle "macerie", ovvero di quello "stadio intermedio" che esiste "tra i concetti universali e i fenomeni individuali" e che per Croce non sembra meritare alcuna attenzione» (pp. 109-110). Si ritorna così alla contrapposizione tra un'estetica filosofica sistemica e chiusa, e le poetiche del fare di cui parlava Anceschi (allievo di Borgese) nella citazione di apertura, tra poesia pura come subitanea espressione di un sentimento e romanzo come costruzione e sintesi di materiali eterogenei, il genere che forse più di ogni altro, secondo Borgese, è in grado di rappresentare il dilemma proprio della condizione della modernità.

Prosaici e Moderni affronta un nodo centrale nella riflessione sulla letteratura del Novecento italiano, quello dell'affermarsi del romanzo come genere non secondario, è lo fa cercando di comprendere questo fenomeno ricorrendo a una pluralità di metodi e scandagliando più ambiti del sapere, dalla storia politica alla sociologia, dalla storia dell'editoria alla stilistica comparata, dalla traduttologia all'estetica. In questo modo Daria Biagi offre non solo una quantità di informazioni preziose su una questione storico letteraria, ma mostra come possano proficuamente essere svolti in modo aperto, comprensivo e sistematico gli studi sulla traduzione, troppo spesso purtroppo ridotti a indagini molto specifiche e settoriali, nonostante i proclami di interdisciplinarietà o transdisciplinarietà dei *Translation Studies*.

Franco Nasi

Anna Antonello, *Una germanista scapigliata. Vita e traduzioni di Lavinia Mazzucchetti*, Macerata, Quodlibet, 2023, 282 p.

È stata una vera fortuna, per i lettori e per le lettrici italiane, per la Mondadori, per la stessa germanistica italiana e forse addirittura per lei, che la mentalità maschilista supponente e subdola dell'epoca – che costituiva una componente fondamentale del fascismo imperante – abbia definitivamente chiuso a Lavinia Mazzucchetti (1889-1965) la carriera accademica. Avviata con la libera docenza nel 1917 e proseguita poi con

supplenze e incarichi, questa era già stata interrotta d'autorità nel 1929, ma il colpo definitivo fu un concorso del 1932 nel quale determinanti nella sua sconfitta furono il suo antifascismo e il suo genere femminile. Che Mazzucchetti avesse firmato il manifesto degli intellettuali antifascisti pubblicato da Croce nel 1925 lo ricordò alla commissione il suo principale concorrente, Vincenzo Errante, che infatti vinse. A mancare di chiamarla in cattedra benché fosse comunque riuscita nella terna pensarono i vertici accademici di tutte le università italiane. Insufficiente l'indecoroso trattamento economico riservatole dal Comune di Milano per l'insegnamento alla Civica Scuola Superiore Femminile Alessandro Manzoni (meritoria progenitrice, insieme con la Scuola Interpreti e Traduttori fondata da Silvio Baridon, dell'attuale Scuola Altiero Spinelli) – d'altronde interrotto, sempre per motivi politici, già nel 1935 – Mazzucchetti fu costretta ad approfondire e ampliare le sue collaborazioni pubblicistiche con recensioni e segnalazioni su riviste (in particolare «I libri del giorno», poi «Leonardo»: 127 pezzi nel decennio 1930-1940) e soprattutto editoriali. Importantissimo anche il suo contributo al «Convegno» di Enzo Ferrieri, con la frequentazione dell'aristocratica cerchia degli amici milanesi di Croce: Gallarati Scotti, Jacini, Casati.

Dopo il brillante avvio, nel 1929, della pionieristica collana *NARRATORI NORDICI* presso la Sperling & Kupfer di Milano, divenne nel 1932

la principale consulente per la narrativa contemporanea tedesca della *MEDUSA* e dei *ROMANZI DELLA PALMA* della Mondadori, principali veicoli della narrativa straniera in Italia nel “decennio delle traduzioni”. E fu grazie a ciò che nelle case dei sempre più numerosi lettori e soprattutto delle sempre più numerose lettrici entrò il fiume dei grandi narratori novecenteschi di lingua tedesca, che costituivano la componente principale di quelle diffusissime collane. Citiamo volutamente alla rinfusa: Thomas e Heinrich Mann, Kafka, Wassermann, Werfel, Stefan Zweig, Leonhard Frank, Vicki Baum, Joseph Roth, Feuchtwanger, Wiechert, Carossa, Hesse, Emil Ludwig, Fallada, Schnitzler, Lederer ecc. ecc. Oltre che, nella maggior parte dei casi, delle proprie scoperte e della conoscenza diretta – sfociata addirittura in stretta amicizia personale come nei casi di Stefan Zweig e di Thomas Mann, alla conversione del quale all'uropeismo e alla democrazia si vantava di aver contribuito – Mazzucchetti si avvaleva delle segnalazioni dell'amica di lunga data Dora Mitzky, filologa austriaca amante dell'Italia e, tramite lei, di altri intellettuali germanofoni, oltre che di Waldemar Jollos, critico d'arte e pressoché trentennale fidanzato ucraino-russo-zurighese, divenuto marito nel 1946.

Ma anche i suoi scritti scientifici, come la monografia su Schiller in Italia (Hoepli 1913) e l'edizione italiana di una scelta dell'epistolario di Goethe (Sperling & Kupfer 1932), erano animati da uno stile disinvolt-

to, fresco, venato di ironia, irriverente e canzonatorio, talvolta “beffardo” (come giustamente lo definisce Antonello), alla stessa stregua delle segnalazioni, delle recensioni e dei pareri di lettura: uno stile lontano le mille miglia dal paludato e ingessato linguaggio accademico, di cui evita le pomposità e i birignao gergali (che purtroppo, benché rari, non mancano neanche in questo leggilissimo libro). E forse nemmeno questo le perdonavano, i sopracciò dell’Università.

Nei testi Mazzucchetti cercava l’uomo, ossia – a scanso di equivoci woke – la persona. Le interessava più il contenuto che lo stile, più i valori morali che quelli lirici; direi: più l’autore o l’autrice che lo stesso testo. Non perdonò all’amico Hans Carossa l’adesione al nazismo e nemmeno a Fallada il suo adeguamento (in realtà molto sofferto). Il rigore etico-politico lo aveva respirato fin dall’infanzia nella casa del padre giornalista mazziniano dell’autorevole quotidiano milanese «Il Secolo» e le era stato alimentato dal maestro del filosofo Piero Martinetti presso l’Accademia scientifico-letteraria. Martinetti è noto per essere stato nel 1931 uno dei pochissimi cattedratici che si rifiutò di iscriversi al partito fascista, perdendo così la cattedra. Ma, oltre a creare la cosiddetta “scuola di Milano” (Antonio Banfi, Enzo Paci, Remo Cantoni, Giulio Preti, Luciano Anceschi, Dino Formaggio, Fulvio Papi e così via), con la sua pretesa che gli allievi leggessero i testi filosofici in originale egli innescò anche, invo-

lontariamente, la scia di due generazioni di germanisti milanesi: dalla stessa Mazzucchetti a Emma Sola, Cristina Baseggio, Stefano Jacini, Luigi Rognoni, Bruno Maffi, Cesare Cases ecc.

L’«altezza morale» riconosciuta da Giorgio Levi della Vida (p. 16), oltre al torto accademico subito, ha fatto nel dopoguerra di Lavinia Mazzucchetti un’icona dell’antifascismo milanese. Grazie a un’esemplare acribia e a un’ampia e approfondita ricerca documentaria, Antonello è però riuscita a sfuggire al più probabile rischio presentato da un tale soggetto: l’agiografia. Le luci sono tante, ma non manca qualche ombra, del resto indice il più delle volte di un pragmatismo volto a salvaguardare, in tempi in cui l’orizzonte non presentava spiragli di prossima libertà, la possibilità di sopravvivere lavorando, studiando, viaggiando (ovviamente non le passava nemmeno per la testa di fare l’“agricoltore”, come si autodefiniva Martinetti nell’autoconfinio del suo amato Canavese). Per parare il colpo basso della delazione di Errante, in vista del concorso non esitò a scrivere a Gentile, assicurandolo che da «quella manifestazione [la solidarietà con Croce] altre non ne ho fatte più di nessun genere» contro il regime, e a chiedere udienza al ministro Balbino Giuliano, “tirando in causa il Capo del Governo” e chiedendo “soltanto di «lavorare ed obbedire»” in cambio di una protezione «da persecuzioni improvvisate di non chiara origine» (pp. 106-108). Peggio: nel 1938, colpita da un attacco personale della

nazista «Die Neue Literatur», che le inventava addosso la definizione di «ebrea triestina» accusandola di prediligere autori ebrei e *undeutsch*, nel timore che questa falsità le impedisse la prosecuzione di collaborazioni con la stampa tedesca, chiese a Federico Gentile, direttore di «Leonardo» oltre che della casa editrice Sansoni, di pubblicare una smentita, partendo «dalla affermazione categorica che la collaboratrice non è soltanto cristiana cattolica, ma anche senza contatto neppur remotissimo con ebrei» (pp. 169-171). Il che era una bugia patente. Appena tre anni prima non aveva esitato ad accettare l'invito della Federazione delle Associazioni Culturali Ebraiche a tenere in alcune città una serie di conferenze sull'«apporto ebraico allo sviluppo della cultura e del pensiero germanico, nelle sue varie manifestazioni» (pp. 166-167). Non solo: il suo primo docente di tedesco, il lituano Sigismondo Friedmann, della cui figlia Clara lei era grande amica, era ebreo. Ma lo stesso fidanzato Jollos era ebreo.

Non solo dichiarata cautela politico-diplomatica, ma soprattutto grande professionalità, entrambe volte a salvaguardare, con quello della casa editrice, il futuro del proprio lavoro, le avevano dettato per tempo una «sapiente dosatura», con l'inserimento nelle collane mondadoriane, accanto agli autori da lei prediletti – effettivamente in maggioranza ebrei e antinazisti –, anche di autori filonazisti come Hans Grimm e Paul Ernst, ammettendo che la loro «qualità di una certa lentezza nebbiosa è

proprio inevitabile nei cosiddetti “puri tedeschi” che ora si vorrebbe soli mettere di moda», dopo l'avvento del nazismo (pp. 140-142).

Il culmine della professionalità e dell'impegno editoriali fu raggiunto da Mazzucchetti nel dopoguerra con le edizioni delle opere pressoché complete di Goethe presso Sansoni (cinque volumi) e di Thomas Mann presso Mondadori (undici). Scelta da Federico Gentile per la prima impresa fin dal 1937 come via d'uscita dal dilemma tra due ingombranti contendenti, l'«asceta fiorentino» Guido Manacorda e il «barone siciliano» Vincenzo Errante (p. 153), Mazzucchetti dovette, nella scelta tra vecchie e nuove traduzioni, districarsi tra diverse opzioni, occasione per Antonello di offrire preziose informazioni sulla fortuna goethiana in Italia (pp. 161-163). Spicca nel secondo caso la sua preferenza per professionisti modesti, puntuali e coscienziosi (Ervino Pocar, Cristina Baseggio, Liliana Scalerò, Bruno Arzeni, Bruno Maffi) rispetto a quanti, soprattutto accademici, assumono una postura autoriale a spese degli autori originali e della filiera editoriale (p. 203).

Antonello è riuscita pienamente nel suo intento di presentare una «vita emblematica della storia sociale e culturale italiana della prima metà del Novecento, anche in una prospettiva di genere» (p. 14) e, aggiungerei, anche nelle sue contraddizioni. Emblematico è pure, negli ultimi anni, l'appartarsi di Mazzucchetti, non a caso contemporaneo a quello di un altro grande germanista suo

quasi coetaneo come Pocar, dalla collaborazione con una Mondadori che, coi tempi, andava mutando pelle. Ottima la scelta di riportare pressoché per intero la recensione di Cesare Cases alla raccolta di saggi *Novecento in Germania* (pp. 143-146), magistrale riepilogo dell'opera di una grande intellettuale e di una grande donna.

Non inficia in nulla questo genuino apprezzamento il dovere di avanzare qui alcune precisazioni che, in apparenza puramente pedanti, costituiscono un invito a conoscere meglio il periodo storico, così rilevante, di cui Mazzucchetti è stata protagonista. Gianfranco Mattei, figlio della grande amica di Mazzucchetti Clara Friedmann, non è «caduto nella Resistenza milanese» (p. 34 nota), ma in quella romana, accomunato in questa sorte al genovese Giorgio Labò, a sua volta figlio di una sorella di un'altra protagonista della storia italiana della traduzione, Lucia Morpurgo Rodocanachi (lei sì, ebrea triestina). All'Aja nel 1922 non si tenne la «conferenza di pace» (p. 53), che, come è noto, si svolse tra il 1919 e il 1920 a Versailles e dipendenze, ma una più modesta riunione di esperti delle potenze vincitrici per regolare l'intricatissima questione dei debiti di guerra della Russia. Nel 1945 a Roma liberata da mesi non c'era nessun bisogno che l'editore De Carlo pubblicasse «clandestinamente» la versione di Giorgio Picconi di *Il mondo di ieri* di Stefan Zweig (p. 181). Inoltre, *Un pilastro della «Medusa»* non è una scheda di Natascia Barrale nel portale *LTit* (p.

139 nota), ma un sostanzioso articolo di Elisa Bolchi su Alessandra Scalero pubblicato sul n. 13 (primavera 2018) di «tradurre».

Mi è incomprendibile poi l'uso ormai invalso tra gli studiosi di ultima generazione, e qui ricorrente in vari punti (almeno alle pp. 156 e 186), dell'espressione «le Opera omnia». *Opera* è originariamente un neutro plurale latino. Per una secolare convenzione l'articolo usato in italiano, che non possiede il neutro, in questi casi è il maschile plurale: si dice «i *carmina*», benché la traduzione suoni «poesie» (vi piacerebbe «le *carmina*»?). Quella convenzione vorrebbe quindi che si dicesse e scrivesse un altrettanto orrendo «gli Opera omnia». Ma quel neutro plurale latino è divenuto da secoli un femminile singolare italiano, che per estensione è stato a lungo adattato anche all'espressione «opera omnia». Sicché fino a questa nuova ondata si è sempre detto e scritto «l'opera omnia» (di Goethe, di Mann, di Dante...). E non vedo motivo di cambiare.

Gianfranco Petrillo

Alice Gardoncini, *Tradurre la luna. I romantici tedeschi in Tommaso Landolfi (1933-1946)*, Macerata, Quodlibet, 2023, 246 p.

Per scrivere questo libro Alice Gardoncini è partita, come lei stessa racconta nell'introduzione, da una impressione che certo avrà colto molti dei lettori abituali di Tommaso Landolfi, quella cioè di trovarsi di fronte un testo tradotto pur

sfogliando un'opera "originale" dello scrittore. Come pochi altri nel panorama italiano a lui coevo, Landolfi è stato in effetti in maniera esibita un autore al secondo grado, assiduo frequentatore del *pastiche*, dell'assemblaggio, della riscrittura. E della traduzione: non solo dal russo, fatto molto noto e molto studiato, ma anche da altre lingue, tra cui il tedesco. Sebbene su quest'ultima porzione dell'opera traduttoria di Landolfi le ricerche non siano mancate, Gardoncini dedica all'argomento un approfondimento tanto più opportuno quanto più i piani su cui è possibile trattarlo sono intersecati. L'analisi verte sul primo periodo dell'attività di Landolfi, a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta, sia come scrittore che come traduttore (ma di seguito converrà forse abbandonare questa distinzione, se si vuol seguire il ragionamento dell'autrice). La scelta di quel preciso momento è motivata non solo a partire dal riconoscimento della sua importanza nell'arco della produzione landolfiana, ma altresì in ragione della rilevanza di quel giro d'anni per la storia della traduzione in Italia.

Se la traiettoria di Landolfi è sempre apparsa eccentrica per quanto riguarda il contenuto e lo stile dei suoi testi, è altrettanto vero che la sua carriera si è svolta da una posizione tutt'altro che marginale all'interno del sistema letterario italiano e dunque inevitabilmente in dialogo con le idee e le pratiche correnti. Per questo, Gardoncini antepone ai capitoli più specificamente dedicati a Landolfi un riassunto dei principali

sviluppi sul terreno della mediazione delle letterature straniere avvenuti durante il famigerato decennio delle traduzioni. In assenza di un esplicito manifesto teorico, la ricostruzione del personale posizionamento di Landolfi in tale scenario poggia sulle tracce disseminate in contesti sia pubblici che privati. Il suo atteggiamento rispetto alla traduzione risulta attraversato da una continua tensione tra la ricerca della «letteralità» e la difesa del «piglio». È così che da un lato rimprovera al proprio sodale e maestro Renato Poggioli di essersi preso troppe libertà nelle sue versioni dai poeti russi, peraltro apprezzatissime negli ambienti dell'ermetismo fiorentino, e di aver sacrificato il criterio della letteralità a quello dell'affinità; dall'altro però si ribella quando l'amico fraterno Leone Traverso, nelle vesti di revisore delle sue traduzioni per l'antologia *Germanica*, gli propone delle correzioni che rischierebbero di «compromettere il tono generale della [sua] cattiva prosa» e di «alterare quel po' di piglio che è l'unica risorsa d'una versione in fondo così piatta e normale» (lettere del 16 e del 22 luglio 1941, citate a p. 75).

Questa tensione si riflette concretamente sul modo di tradurre di Landolfi. Le sue versioni dai Grimm e da Novalis condotte per *Germanica* si rivelano, all'attento esame di Gardoncini, letterali sul versante sintattico ma piene di parole definibili come *landolfismi*. Del resto le stesse caratteristiche, fa notare l'autrice, sono riscontrabili nella scrittura di Landolfi *tout court*, in cui una

sintassi semplice e non marcata si accompagna a un lessico esuberante e personalissimo, ai limiti dell'idioletto. Seguendo una prassi allora assai diffusa, specialmente tra gli scrittori-traduttori, Landolfi fa largo affidamento su fonti deputate a risolvere le difficoltà sul piano della semplice comprensione del testo di partenza: brogliacci preparati da un "negro", come si era soliti chiamare i traduttori che nell'ombra lavoravano al servizio di firme di maggiore prestigio, o versioni italiane degli stessi testi già edite in precedenza fungono da canovaccio, su cui poi viene apposta una chiara marcatura autoriale.

La scelta degli autori da tradurre per *Germanica* avviene di concerto fra Traverso, curatore dell'antologia, ed Elio Vittorini, che dirige la collana «Pantheon». Landolfi vi è coinvolto solo in seconda battuta, al momento della selezione dei brani, eppure non si può dire che la decisione di assegnare a lui la trasposizione di alcune delle fiabe dei Grimm e del romanzo di Novalis *Heinrich von Ofterdingen* sia neutra. Con la sua opera, Landolfi ha infatti contribuito a sottrarre il genere fiaba all'ambito esclusivo della letteratura per l'infanzia (non a caso, Landolfi sarà uno dei "padri nobili" cui si richiamerà Italo Calvino nell'accreditarsi come il «Grimm italiano»), e molti dei temi ricorrenti nei *Kinder- und Hausmärchen* rappresentano altrettanti *topoi* landolfiani, come la morte apparente della fanciulla o la vincita di grosse somme di denaro. Inoltre, dal punto di vista stilistico, è interessante il

modo, ancora una volta sospeso tra letteralità e piglio, in cui Landolfi maneggia i numerosi diminutivi e vezzeggiativi: rispetto alla precedente versione di Franco Bianchi, questi «si fanno al contempo più vicini all'originale (perché li elimina quando non corrispondono al testo tedesco, come per "Kleider auf dem Leib": per Bianchi "una vestina indosso" e per Landolfi "gli abiti indosso"), ma più personali nel tono, poiché vengono talvolta accentuati, come nel caso di "Kämmerchen", reso da Landolfi con "la più piccola stanzuccia" (dove Bianchi traduceva più semplicemente "una cameretta"»; p. 94).

Anche più stimolante è l'interferenza che si viene a creare tra l'orizzonte di Landolfi e il romanzo *Heinrich von Ofterdingen*, di cui sorprendentemente quella commissionata ai tempi di *Germanica* è l'unica traduzione italiana tuttora in commercio. Novalis tocca il punto sensibile che è a ben guardare il centro di tutte le questioni sollevate dal libro di Gardoncini, vale a dire la riflessione sul linguaggio. L'idea prospettata dal poeta tedesco che «l'accesso al linguaggio universale e primigenio sia a portata di mano può essere lett[a] come il grande antefatto, la premessa implicita dell'intero primo volume di racconti di Landolfi» (p. 195). Questo anelito si risolve però in Landolfi in un riconoscimento dell'incomunicabilità tra gli esseri umani, e dunque dell'impraticabilità di un'arte spontanea, irriflessa, "ingenua" secondo la dialettica tra ingenuo e sentimentale teorizzata da Friedrich Schiller.

In questo modo sofferto di intendere il linguaggio finisce per risiedere la maggiore differenza che separa Landolfi dai suoi compagni di strada ermetici, una differenza che si palesa più chiaramente che altrove proprio sul terreno della traduzione: se gli ermetici difendono «una concezione forte del tradurre, legata a una simmetrica concezione forte di scrittura poetica [...], Landolfi sembra sviluppare una visione opposta, una poetica dell'insufficienza attiva sia nel tradurre sia nello scrivere» (p. 13). L'esercizio di Landolfi, apparentemente ludico e in aperta opposizione rispetto agli scrittori tradotti, si scopre allora persino più serio e pensoso del gesto profetico tipico dei traduttori ermetici, fondato su una presunta identità d'ispirazione tra autore e interprete.

Flavia Di Battista

Piero Gobetti, *Una precoce consapevolezza. Scritti di critica delle traduzioni (1919-1921)*, a cura di Simone Giusti, Modena, Mucchi, 2022, 105 p.

Una precoce consapevolezza. Scritti di critica delle traduzioni (1919-1921) è uscito nel 2022 nella collana STRUMENTI (nuova serie) curata da Antonio Lavieri per Mucchi editore. Nello stile di questa recente ma già ricchissima e agile collana dedicata a teoria, storia e pratiche della traduzione, in poco più di cento pagine Simone Giusti riunisce, preceduti da una sua introduzione, otto saggi di

Piero Gobetti scritti tra il 1919 e il 1921: sul ruolo della cultura e dell'editoria nell'Italia del dopoguerra; sulla critica delle traduzioni italiane, in particolare, dell'opera di Leonid Andreev; sui limiti di certa critica letteraria dell'epoca, che, succube di preconcetti e pregiudizi, aveva secondo Gobetti trascurato di interrogarsi sulle ragioni profonde del successo dello stesso Andreev in Italia. I brevi saggi conclusivi esplorano le traduzioni italiane di *I dodici* di Aleksandr Blok, tra cui quella di Ettore Lo Gatto, e la versione di quest'ultimo di *Lettere dal sottosuolo* di Dostoevskij uscita per l'Editrice italiana.

Nell'introduzione Giusti mette a fuoco i punti centrali dell'attività appassionata e vitale di Gobetti – a cui già Laurent Béghin ha dedicato un ampio capitolo del suo *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del dopoguerra* (pp. 137-216) – come traduttore dalla lingua russa, critico e editore. Emerge chiaramente come ad animare il progetto culturale del giovane Piero, che tra l'estate e l'autunno del 1918 fonda la rivista «Energie nove» guardando al modello militante della «Voce» di Giuseppe Prezzolini, sia il tentativo di rimediare alle gravi lacune della cultura italiana del dopoguerra; il settore dell'editoria, che non deve ispirarsi al modello di Treves (Gobetti lo definisce con tono sprezzante tipografo e non editore), bensì a un modello di editore colto e con grandi capacità organizzative, può rivelarsi secondo lui strategico.

Attentissimo alla letteratura russa anche per il ruolo che può avere nell'accrescere la consapevolezza dei processi di trasformazione sociale in corso in Italia, Gobetti traduce alcune opere di Andreev e di Aleksandr Kuprin. Traduce rigorosamente dal russo con Ada Prospero, sua futura moglie, e i frammenti delle lettere che i due si scambiano nel settembre del 1919 ci parlano di una collaborazione attenta e appassionata, che porta i due fidanzati a interrogarsi sulla natura del tradurre a partire dalla teoria crociana. Ada non si dà pace perché non riesce a «risolvere il concetto di traduzione» (p. 31), indaga il rapporto tra critica e traduzione, tra opera originale e atto creativo del tradurre; Piero le risponde ponendo al centro della questione le relazioni tra le lingue e suggerendo una visione della traduzione come «relazione di simpatia tra due individualità, due intuizioni» (p. 34). La cosa che vale la pena di sottolineare, oltre a questo intreccio significativo di pratica e riflessione sulla traduzione, è questa: sul tavolo di Ada c'è un libro di Andreev che, come ci ricorda Giusti, *lei* sta traducendo. In una lettera del 27 agosto 1920 sempre Ada scriverà di aver iniziato a tradurre una commedia di Čechov, presumibilmente *L'orso*, pubblicato nel 1923 e ripubblicato nel 1926 con il solo nome Pietro. Si tratta di indizi significativi che permettono di far luce sul ruolo fondamentale di Ada nella selezione dei testi e nel processo traduttivo, e tuttavia, nella recensione di altre due opere tradotte e firmate da entrambi

Piero e Ada – *Allez!* di Kuprin e *Figlio dell'uomo e altre novelle* di Andreev – gli elogi di Ettore Lo Gatto sono rivolti solo a Gobetti. Giusti trascura l'invisibilizzazione di Ada e afferma: «Ettore Lo Gatto [...] elogia pubblicamente le traduzioni di Gobetti» (p. 22).

In questo libro, in tutta la sua trasparenza e autenticità emerge anche il lavoro di Pietro critico e recensore delle traduzioni: in *Leonid Andreev in Italia* egli apprezza in particolare la versione di Rebora basandosi su osservazioni puntuali, che poggiano su esempi concreti confrontati con corrispettivi passaggi tratti da un'altra traduzione edita da Sonzogno. Rebora, spiega Gobetti, non rinuncia all'artisticità nella scelta dei traduttori e quando non trova «analoghi italiani» crea una «lingua nuova» capace di far sentire al lettore italiano lo scrittore russo. In poche righe, con un solo esempio illuminante, Piero fornisce un modello di critica della traduzione coerente, chiaro e efficace; un modello ragionato e non soggettivo, che include i testi di partenza e di arrivo, la poetica dell'autore e del traduttore, e il destinatario.

Tradurre dalla lingua di partenza e non indirettamente dal francese o da altre lingue; tradurre per costruire una nuova cultura; tradurre la critica e non solo gli autori, in modo da dare ai lettori validi strumenti per interpretare le opere tradotte – sono alcuni tra i punti su cui Gobetti si è convintamente battuto, nel tentativo di costruire un modello culturale che superasse la superficialità e

l'inautenticità, il pressapochismo e l'improvvisazione, altrimenti – senza «uomini nuovi» con «nuove verità» – egli vedeva il rischio di una guerra ancora più lunga, più aspra, più spietata di quella che si era appena conclusa. Questo piccolo libro, restituendoci uno spaccato singolare di Gobetti e del suo impegno traduttivo ed editoriale militante, invitandoci a riflettere sui suoi insegnamenti preziosi, mette al contempo sotto una lente d'ingrandimento timori tutt'oggi molto attuali.

Giulia Marcucci

Franco Fortini, Hans Magnus Enzensberger, *Così anche noi in un'eco. Carteggio 1961-1968*, a cura di Matilde Manara, Macerata, Quodlibet, 2022, 184 p.

Il carteggio curato da Matilde Manara raccoglie ventuno lettere scritte fra il 1961 e il 1968 e oggi conservate presso il Centro Franco Fortini di Siena: sedici di Enzensberger e cinque di Fortini. Non prende invece in considerazione i materiali del fondo Enzensberger custoditi presso il Deutsches Literaturarchiv di Marbach, a disposizione degli studiosi dal 2014, dove si trovano, tra l'altro, due ulteriori lettere di Fortini. Il carteggio è in diverse lingue: Enzensberger scrive le sue lettere per lo più in tedesco, più di rado in francese o in italiano mentre Fortini, su richiesta dello stesso Enzensberger, scrive esclusivamente in italiano.

La corrispondenza si apre con un progetto di traduzione reciproca. Nel marzo del 1961 Enzensberger scrive a Fortini di aver apprezzato il suo *Poesia e errore* (1959), e che vorrebbe proporlo alla casa editrice Suhrkamp, per la quale lavora come consulente. Aggiunge subito che non si sente adatto per il lavoro di traduzione perché il suo italiano «non è buono» (p. 48). Questo limite linguistico si rivela una fortuna per gli studiosi fortiniani: la risposta, scritta dopo pochi giorni, è una lettera dettagliata e ricchissima di materiale. Fortini suggerisce il seguente metodo di lavoro: «Io le manderei, di ogni poesia del mio libro, a partire dalla fine e retrocedendo, una parafrasi in prosa, di tipo prettamente scolastico, con la traduzione in tedesco di quei termini e modi e riferimenti che mi paiono più difficili o allusivi; con un commento che accenni all'atmosfera stilistica, e al problema formale che mi sono posto in ciascuna poesia» (p. 54). Sfortunatamente Enzensberger non ricorre a sua volta allo stesso metodo, forse perché Fortini nella traduzione non riscontra gli stessi problemi, dal momento che vi lavora insieme a sua moglie Ruth Leiser, di madrelingua tedesca. Dopo aver ricevuto i primi campioni di traduzione, Enzensberger scrive: «Caro Fortini, io la eleggo mio traduttore ideale» (p. 89).

Una buona metà della corrispondenza riguarda il lavoro di traduzione reciproca e la pubblicazione dei rispettivi libri, che va incontro a qualche ritardo. Alla fine dell'estate

del 1963 una selezione di poesie di Fortini tradotte da Enzensberger viene pubblicata da Suhrkamp in edizione bilingue con il titolo *Poesie: Texte in zwei Sprachen*. Nel marzo 1964 esce per Feltrinelli *Poesie per chi non legge poesia* di Enzensberger, nella traduzione di Leiser e Fortini, che però ne è molto scontento. Come si può leggere nella lettera del 25 marzo 1964, conservata a Marbach, Fortini è furioso perché il libro è stato pubblicato senza una sua introduzione, e interpreta questa decisione come una malizia intenzionale del redattore di Feltrinelli, lo scrittore e membro del Gruppo 63 Enrico Filippini: «Ma sappia che quei cialtroni (la parola non è troppo forte) lo hanno fatto per un preciso disegno, che è quello di anettere lei e la sua poesia» (Fortini a Enzensberger, 25.3.1964, DLA Marbach). Ciò conferma la ricostruzione di Michele Sisto («Allegoria» 55, 2007, p. 104), che tuttavia per lo scontro fra Fortini e Filippini parla di «un banale problema di scadenze non rispettate» che portò alla rottura soprattutto a causa del «temperamento» di Fortini.

Negli anni successivi all'uscita di queste traduzioni reciproche i due poeti rimangono in contatto, anche se sporadicamente. Nel giugno 1965 appare il primo numero di «Kursbuch», la rivista fondata da Enzensberger, e le riflessioni sulla poesia passano in secondo piano rispetto ai problemi politici internazionali che stanno a cuore a entrambi. Nel novembre 1965, per esempio, Enzensberger scrive (in italiano) a Fortini:

«Quasi tutto quasi dappertutto sta male, sono d'accordo. Il Vietnam, il Cuba, l'Algeria, l'Indonesia. E in Brasile, Argentina, Cile, dove ho trascorso due mesi straordinari non ho trovato nessuna speranza per un cambiamento rivoluzionario» (p. 126). È la risposta a una lettera precedente (la seconda delle due conservate a Marbach) in cui Fortini chiedeva di poter contribuire regolarmente a «Kursbuch» con testi commissionati, perché considerava importante scrivere in una lingua diversa e per un pubblico diverso. Enzensberger propone di accogliervi una traduzione del saggio *Il cavallo parlante* e aggiunge che in un secondo momento vorrebbe pubblicare anche *Le mani di Radek* (pp. 123-125). *Il cavallo parlante* appare sul quarto numero di «Kursbuch», nel 1966, e sul numero successivo viene pubblicata una replica poco amichevole di Klaus Völker. Fortini è di nuovo su tutte le furie, e a ottobre chiede una spiegazione a Enzensberger. «È una delle cose meno felici, caro Enzensberger», gli scrive: «non esiterei a separarmi da lei [...] quando dovessi essere persuaso che lei vuol passare, oggettivamente, dalla parte di quelli che considero i più correnti strumenti dell'imperialismo e del revisionismo» (pp. 131-132). Enzensberger risponde solo all'inizio di dicembre con una spiegazione disarmante: «io sono stato due mesi in Unione Sovietica» (p. 133). Trovandosi in viaggio non si era occupato della rivista e il redattore incaricato non aveva inoltrato il testo di Völker a Fortini prima di mandarlo

in stampa solo per «una banale distrazione» (p. 134).

L'ultima lettera del carteggio è del settembre 1968 ed è una risposta di Enzensberger a una lettera di Fortini che non ci è pervenuta. Non è possibile dire perché la loro corrispondenza finisca qui, ma a quanto pare almeno il malcontento si è placato: la lettera di Enzensberger si conclude con la frase «Es ist sehr großmütig von Ihnen, dass Sie mir mein Stillschweigen verziehen haben», «È generoso da parte sua aver perdonato il mio silenzio» (trad. mia, Manara traduce: «È assai coraggioso da parte sua, aver rotto il mio silenzio», p. 137). Ma *Le mani di Radek* non apparirà mai su «Kursbuch».

Nell'appendice al volume (pp. 141-174) sono riportati due testi, apparsi nel 1964 su «L'Europa letteraria», in cui Fortini fa un ritratto del poeta Enzensberger e viceversa; c'è inoltre la replica di Völker in versione tedesca e italiana insieme a una lettera di Fortini a lui indirizzata; infine c'è una scelta di poesie di Enzensberger affiancate dalle relative traduzioni fortiniane. Data l'esiguità di un carteggio fatto di poche lettere questa nutrita appendice è molto utile, e consente di farsi una idea dei contesti.

La prevalenza numerica delle lettere di Enzensberger avrebbe forse richiesto una maggiore attenzione alle loro peculiarità linguistiche e stilistiche. Alcune trascrizioni del testo tedesco sono difficilmente comprensibili perché mancano delle parole o persino intere frasi, mentre alcune traduzioni sono imprecise. Lo scrittore aveva inoltre il noto vezzo di

non usare quasi mai lettere maiuscole, così nelle sue poesie come nella scrittura quotidiana (in qualsiasi lingua). In una lettera a Ingeborg Bachmann scrive a questo proposito: «sie wissen doch, daß das bei mir keine weltanschauung ist [...] ich finde bloß, es sieht hübscher aus, kommt meiner faulheit entgegen – besonders auf der schreibmaschine – , und zwingt die leute ein bißchen langsamer und aufmerksamer zu lesen», «lei sa bene che questa non è una *weltanschauung* per me [...] penso solo che sia più bello e asseconda la mia pigrizia – soprattutto alla macchina da scrivere – e che costringa le persone a leggere un po' più lentamente e con più attenzione» (Bachmann, Enzensberger, «*schreib alles was wahr ist auf*». *Der Briefwechsel*, a cura di Hubert Lengauer, Monaco/ Berlino: Piper/ Suhrkamp 2018, p. 31, tr. mia). Quest'uso 'd'autore', comune del resto anche a poeti italiani come Edoardo Sanguineti, viene qui conformato alla norma ortografica del tedesco, che prevede che i sostantivi, i nomi propri e i luoghi siano scritti in maiuscolo. È vero che facilita la lettura, e crea dunque l'effetto opposto a quello voluto da Enzensberger, ma è sconcertante che l'intervento non sia né menzionato né argomentato. Se nelle lettere lo si può anche considerare un dettaglio senza troppa importanza (gli originali sono comunque consultabili negli archivi), nelle poesie non può che apparire un arbitrio piuttosto grave.

Friederike Schneider

Celso Macor, Ervino Pocar, *La lotta con il tempo e con le parole. Carteggio 1967-1981*, a cura di Gabriele Zanello, Trieste/Gorizia, Libreria Antiquaria Drogheria 28/Biblioteca Statale Isontina, 2019, 254 p.

Il Triglav (Tricorno) è una stupenda piramide di calcare di oltre 2800 metri che domina la valle dell'Isonzo (Soča), in Slovenia. E lì sotto, a un tornante della strada Bovec-Vršič, si erge imponente il monumento in bronzo a Julius Kugy (1858-1944). Kugy era nato a Gorizia, è vissuto e morto a Trieste. Non era sloveno, benché lo fosse la madre. Parlava in dialetto triestino e scriveva in tedesco. Il monumento gli è stato eretto per tutto quanto ha fatto – scalate, tra cui molte prime vie, e libri – per la conoscenza approfondita e la valorizzazione delle Alpi Giulie e del Carso a cui il Triglav appartiene. Ervino Pocar (1892-1981), il più prolifico, e forse il più grande, traduttore italiano dal tedesco, nella sua giovinezza goriziana gli era amico e discepolo nella comune passione per la montagna. Nel 1932 ne tradusse in parte l'autobiografia (*Dalla vita di un alpinista*, L'Eroica, Milano). Nel 1967, Celso Macor (1925-1998), alpinista, giornalista, scrittore e poeta goriziano, scrisse un articolo in memoria di Kugy e ne mandò in omaggio a Pocar, senza conoscerlo, l'estratto. La lettura commosse profondamente il traduttore, da oltre quarant'anni trapiantato ormai a Milano, dove aveva lavorato a lungo alla Mondadori: «era giusto che finalmente si parlasse di lui», della «bella

e nobile figura» del «nostro indimenticabile Kugy», scrisse allora a Macor (p. 3).

Nel 1915, alla bella età di 57 anni, Kugy si era arruolato volontario per mettere a disposizione dell'esercito austro-ungarico la sua conoscenza del principale teatro di guerra meridionale, appunto la valle dell'Isonzo, per tre anni bagnata dal sangue di decine di migliaia di fanti di ogni nazionalità centroeuropea, mentre negli stessi anni tanti suoi più giovani amici triestini – gli Slataper, gli Stuparich, solo per fare un paio di nomi –, irredentisti, avevano combattuto nell'esercito italiano. Anche Pocar era stato irredentista. Suo fratello Sofronio, scultore futurista, aveva addirittura italianizzato il cognome, di chiara origine slava, in Pocarini, ma era stato obbligato a militare anche lui nelle truppe imperial-regie. Ci sarebbe dovuta essere della ruggine, quindi, con la memoria di Kugy. Ma quanta acqua era passata sotto i ponti! Dopo la guerra Pocar era scappato presto da Gorizia (sede di una «secolare civiltà umanistica e pluralistica», scrive Renate Lunzer a p. V della sua bella *Prefazione*) divenuta italiana e teatro di prepotenti angherie verso la minoranza slovena.

Tra i molti meriti di Macor sta l'essere stato uno dei principali animatori degli Incontri culturali mitteleuropei, convegni internazionali organizzati nella città isontina a partire dalla metà degli anni Sessanta, volti a ricucire le maglie di una cultura feconda strappate dalle sanguinose intolleranze nazionaliste

nel corso di due guerre tremende. La montagna unisce, non divide, come le bieche pratiche geopolitiche hanno voluto imporre. Macor era vicedirettore del settimanale diocesano ed esponente in vista della Democrazia cristiana goriziana; chi ha conosciuto Ervino Pocar sa invece il suo anticlericalismo e la sua insofferenza verso la durevole egemonia democristiana. Eppure, negli anni si saldò un'amicizia calorosa, «nel nome di Kugy, della montagna» (Pocar a Macor, 11 gennaio 1975, p. 16). A Macor si deve se Pocar ha potuto ricevere in estrema vecchiaia alcuni meritati riconoscimenti per la sua grandiosa attività di traduttore, culmi-nati nella laurea honoris causa conferitagli dall'Università del Friuli-Venezia Giulia. E a Pocar si deve se Macor è uscito dai suoi dubbi e dalle sue incertezze per darsi a un'attività poetica in lingua friulana che, nostalgico di una civiltà contadina or-mai sull'orlo della scomparsa, lo colloca, secondo i suoi desideri, come successore di Pier Paolo Pasolini.

Sono molto numerosi i fili che si tendono in questo carteggio, se vi si possono trovare i nomi di un grande poeta in dialetto gradese come Biagio Marin (che si scopre essere stato compagno di liceo di Pocar nella Gorizia asburgica) e di un saggista principe come Claudio Magris nonché di Zlatko Gorjan (1901-1976) di Zagabria, «poeta in croato, in tedesco, in inglese, e insigne traduttore poliglotta» (Pocar, 6 aprile 1977, p. 116) e di molti altri appassionati

intellettuali. Sono fili che si annodano al centro “mitteleuropeo” di Gorizia, che altri vorrebbero semplicemente «“orientale”, neppure isontino» (Macor, 8 febbraio 1980, p. 202), una periferia dell'Italia, insomma, a ribadire un nazionalismo tuttora ben vivo al di qua e al di là del confine, «anche se gira in abbondanza il nome di Kugy che era l'espressione del contrario» (Macor, 11 agosto 1977, p. 128). Proprio per combattere quella deriva nazionalistica Macor riuscì a varare l'impresa di *Tricorno* (CAI Gorizia, 1978: purtroppo non *Terglou*, «la più antica denominazione popolare del monte», come lui avrebbe desiderato, stando alla sua lettera dell'8 febbraio, p. 141), il volumone in cui il Triglav viene presentato in tutti i suoi aspetti, con il contributo, tra gli altri, di Macor per la storia alpinistica dei 200 anni trascorsi dalla prima ascensione e di Pocar per la sua presenza nella letteratura tedesca, ma anche di Tone Wraber di Lubiana per la flora e di Marjan Breclj di Nova Gorica per la letteratura slovena.

Testimonianza in diretta dell'operosità instancabile di entrambi i corrispondenti (e Pocar, ultraottantenne, ne era giustamente molto orgoglioso), questo libro si raccomanda a chi voglia respirare aria di autenticità umanistica. Edizione molto rigorosa e ricca di informazioni, benché purtroppo l'*Introduzione* del curatore poco aggiunga a quanto il lettore può ricavare da solo dalla lettura del carteggio.

Gianfranco Petrillo

Tra Weltliteratur e parole bugiarde. Sulle traduzioni della letteratura tedesca nell'Ottocento italiano, a cura di Daria Biagi e Marco Rispoli, Padova, Padova U.P., 2021, 295 p.

Il volume collettaneo a cura di Daria Biagi e Marco Rispoli raccoglie gli interventi presentati da quindici studiosi nell'ambito di un seminario internazionale (Università di Padova, 6-7 febbraio 2020), dedicato a un argomento di grande interesse: la *Weltliteratur*.

Prima di consolidarsi come una questione principale nelle esperienze letterarie e nelle teorie critiche del Novecento, esito di lungo corso di alcune riflessioni goethiane, l'idea di «letteratura universale» è stata innanzi tutto un farsi concreto di rapporti tra difficoltà materiali, scambi intellettuali e pregiudizi ideologici. I contributi del volume mettono in luce questa serie di aspetti, studiando il tema della *Weltliteratur* da una prospettiva precisa: la relazione tra Germania e Italia nelle prime, pionieristiche traduzioni italiane degli autori «alemanni».

I primi tre saggi del volume compongono nel loro insieme una sezione teorica. Il contributo di Claudia Bamberg, che inaugura il volume, prende in esame il ruolo di A. W. Schlegel sia come traduttore, sia come fondamentale divulgatore delle idee romantiche nell'Europa del primo Ottocento: la proposta schlegeliana relativa a una «traduzione poetica» in grado di rispettare il carattere peculiare, il ritmo e il metro dell'originale veicola la funzione di

primo piano che gli autori tedeschi vorrebbero veder riconosciuta alla nuova letteratura romantica. L'autrice analizza con cura le ambivalenze della proposta di Schlegel in rapporto al contesto storico contemporaneo – la censura napoleonica e la relazione con Mme de Staël – e ne accenna l'importanza per la nascita della comparatistica. Di queste tematiche si occupano i due saggi successivi, che hanno il merito di presentare questioni note alla critica sotto nuova luce. Il contributo di Katrin Henzel suggerisce di considerare la diffusione delle teorie schlegeliane in Italia come un momento importante nella genesi della comparatistica; senza in realtà approfondire la questione, il contributo permette tuttavia di osservare che l'influenza letteraria e politica di Schlegel su Manzoni, Mazzini e sugli esponenti della scuola romantica ha certo avuto un peso nello sviluppo della critica comparatistica in Italia. Prendendo le mosse dalla polemica tra classicisti e romantici, il saggio di Olaf Müller s'interroga invece sul rapporto fra la reazione dei letterati italiani alle proposte di Mme de Staël, pubblicate sulla «Biblioteca Italiana», e il conflitto con il potere asburgico. È necessario tenere a mente, precisa Müller, che le affermazioni di Mme de Staël furono oggetto di polemica non solo per i loro contenuti, ma anche perché edite su una rivista, «la cui esistenza si doveva al dominio militare ed economico dell'Austria sul settentrione d'Italia occupato» (p. 67, trad. mia).

La mediazione francese nei rapporti tra l'Italia e la Germania è al centro della sezione seguente del volume. L'influenza culturale della Francia, difficilmente sottovalutabile, emerge dal saggio di Marika Piva, grazie al quale è possibile cogliere quanto multiforme e intricata sia stata la rete di intrecci alla base delle traduzioni e della loro circolazione in Europa tra Sette e Ottocento. L'autrice si sofferma, in particolare, sulle versioni francesi del *Werther* e su un'importante edizione bilingue francese-italiano (Edizione Guilleminet [1803]), proponendola come caso emblematico di ricerca. Malgrado l'importanza delle versioni francesi nella mediazione con la Germania (dovuta anche al fatto che la maggior parte dei letterati in Italia non parlava il tedesco), alcuni traduttori italiani tra Sette e Ottocento denunciano gli errori e i malintesi favoriti dalle traduzioni di seconda mano: è il caso di Michiel Salom, primo traduttore del *Werther* dall'originale tedesco, al quale è dedicato il saggio di Michele Sisto. Con un'argomentazione ricca e circostanziata, Sisto nota che il ruolo di Salom va approfondito non solo in rapporto alle sue traduzioni, ma anche per la consapevolezza che egli mostra di avere nei riguardi del valore letterario, all'epoca tutt'altro che scontato, delle opere da lui tradotte, *in primis* il romanzo giovanile di Goethe: la pratica traduttiva e interpretativa di Salom ha di fatto aperto la strada alla «legittimazione del romanzo nel sistema delle lettere italiane» (p. 95). Dalla traduzione

del *Werther* realizzata da Salom muove il contributo di Flavia Di Battista, che ne conferma la rilevanza all'interno della letteratura italiana, approfondendo il posto che essa occupa nella formazione di Giacomo Leopardi. È proprio in seguito alla lettura del *Werther* che Leopardi elabora il progetto (mai portato a termine) di scrivere un romanzo a carattere autobiografico: «il *Verter* tradotto da Salom serve infatti da potentissimo catalizzatore di vari processi in atto nella vita e nella scrittura leopardiana» (p. 115). Il saggio di Di Battista ha il merito di volgere la ricerca all'ascendente che, a partire dal *Werther*, l'opera di Goethe ha esercitato su Leopardi, seguendo il non facile percorso di afflusso di notizie, dirette e indirette, che Leopardi avrebbe potuto acquisire riguardo alla letteratura tedesca coeva. Alla ricezione italiana di Goethe e in particolare alla fortuna dei suoi romanzi è consacrato anche il saggio di Daria Biagi, attraverso il quale vengono alla luce le ragioni molto complesse per cui, in Italia, la produzione romanzesca di Goethe fu a lungo trascurata in favore di quella lirica e drammatica. Nell'ambito di una ricerca ben argomentata, l'autrice porta l'attenzione sul nodo che unisce i pregiudizi intorno al genere del romanzo, in Italia valutato soprattutto per gli aspetti morali e non estetici, le difficoltà di giustificare le voci narranti "neutrali", come sono quelle dei romanzi goethiani, e infine lo scarso controllo delle traduzioni «spesso pubblicate da stampatori-editori sensibili alle promesse di

vendita più che alla qualità dei testi» (p. 129).

Una sezione rilevante del volume è dedicata, comprensibilmente, alla poesia, che nel corso dell'Ottocento occupava ancora il primo posto sulla scala dei generi letterari. I contributi affrontano diversi problemi collegati alla fortuna italiana della poesia tedesca, uno dei quali, tra i più importanti, è la difficoltà incontrata dagli interpreti che devono trasporre i testi in un sistema metrico molto lontano da quello di partenza, come nel caso della metrica sillabica italiana e dell'isocronia accentuale tedesca. I saggi di Tobia Zanon e di Susanne Vitz-Manetti, dedicati rispettivamente alle versioni italiane degli *Idilli* di Gessner e al primo testo lirico goethiano tradotto in Italia (*Das Veilchen*), affrontano le complicazioni legate alla resa adeguata delle forme metriche tedesche. A partire dall'impossibilità di elaborare un testo equivalente sul piano formale, Vitz-Manetti esamina in dettaglio le soluzioni adoperate dai traduttori, che oscillano tra stravolgimento della metrica originale, traduzioni libere e incomprensioni semantiche. Anche nelle traduzioni degli *Idilli* di Gessner, sottolinea Zanon, emergono i mutamenti (non solo) letterari in corso tra Sette e Ottocento: la prosa ritmica di Gessner, consentendo ai traduttori un certo grado di «empirismo» nella resa dell'originale, favorisce esiti traduttivi sperimentali e polimetrici (p. 151). Gli ostacoli del trasporre in italiano la musicalità del *Lied* tedesco sono ulteriore oggetto dell'analisi di Mi-

riam Mansen, che proponendo il confronto di alcune versioni italiane del *Mondnacht* di Eichendorff di-mostra, per mezzo di un esempio specifico, un tema di portata più ampia e di natura quasi paradossale: le consuetudini formali della lirica italiana rendono più arduo il compito dei traduttori qualora si tratti di restituire testi "facili", ossia *Lieder* che con la semplicità del lessico e della sintassi, con la struttura fissa e ripetitiva delle strofe, cercavano di riavvicinarsi alla tradizione tedesca della poesia popolare.

Non è certo questo, invece, il caso della poesia di Schiller, come ricordano i due saggi di Elena Polledri e Marco Rispoli, consacrati alla ricezione della lirica schilleriana in Italia. Passando in rassegna le numerose versioni italiane dei *Götter Griechenlands*, Polledri ne ricostruisce con precisione la storia, indicando quanto spesso siano attribuiti all'ode schilleriana intenti lontani dal testo originario: si va da traduzioni "didascaliche" o "pedagogiche" a riscritture libere o addirittura "cristiane", che traspongono in dottrina religiosa la mitologia classica dell'originale. Proprio nella mitologia l'autrice individua il fulcro problematico della ricezione italiana, provando che i traduttori italiani si avvicinano alla poesia di Schiller con l'evidente intenzione «di ritrovare nel poeta svevo idee, pensieri e problematiche dell'Italia ottocentesca» (p. 196). A un altro episodio schilleriano, anch'esso emblema dei malintesi a cui va incontro la cultura

tedesca nella diffusione in area romanza, si indirizza il contributo di Rispoli: le traduzioni francesi e italiane dell'ode *An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte*. Rispoli scandaglia in particolare la resa in francese, interessante quanto controversa, di Selinges, le cui scelte traduttive fraintendono la posizione di Schiller e ne scambiano le tendenze cosmopolite con uno schietto patriottismo germanico.

La sezione dedicata alla poesia si chiude con il contributo di Valentina Gallo, che esamina la versione pirandelliana delle *Römische Elegien* di Goethe e suggerisce un possibile rapporto tra le traduzioni giovanili dell'autore e le sue successive riflessioni teoriche sull'umorismo.

Il volume si conclude con due contributi che spiccano per la loro specificità tematica: le traduzioni in rapporto all'azione concreta. Il saggio di Daniele Vecchiato si concentra sulle versioni di Salvatore Fabbrichesi, capocomico veneziano e animatore della produzione teatrale italiana d'inizio Ottocento, affrontando così il tema della traduzione nel rapporto con la *performance* scenica. Nella sua versione libera del dramma *Die Advokaten* di Iffland (1796) Fabbrichesi rimuove argomenti, scene e battute percepiti come didascalici o pedanti per il pubblico italiano, riducendo il testo di Iffland di quasi tre quarti e facendone un copione che mirava soprattutto alla potenza dell'effetto drammatico. Quella che oggi verrebbe considerata una traduzione inaccettabile era all'epoca, fa notare Vec-

chiato, il solo «canale di diffusione transnazionale» per i testi teatrali, dove il connubio tra lingua, contesto sociale ed esigenze reali della scena e rendeva difficilmente fruibili a un pubblico diverso da quello originario di appartenenza (p. 248). Il contributo di Ulisse Dogà, infine, esamina la prima (e tardiva) versione completa italiana del *Manifesto del partito comunista*, tradotto nel 1892 dal poeta crepuscolare Pompeo Bettini. L'autore s'interroga sui motivi che hanno determinato il successo della traduzione di Bettini, la quale, pur seguita a breve intervallo di tempo da versioni più rigorose sotto il profilo lessicale e sintattico, rimase la versione prevalente fino al secondo Dopoguerra. Dopo avere proposto l'esame sinottico di alcuni passaggi, a confronto con la traduzione di Labriola, Dogà rintraccia le qualità principali della resa di Bettini nella fedeltà al ritmo coinvolgente della prosa di Marx e nella capacità di anteporre «le qualità asseverative, risolutive e infine volontaristiche dell'originale» a una parafrasi letterale del testo (p. 281). In tal senso, la traduzione di Bettini risulta più vicina alle intenzioni dell'autore del *Manifesto*, che aveva concepito il proprio testo proprio come «mezzo performativo essenziale» della missione rivoluzionaria (p. 282).

Pur dotati ciascuno di una propria autonomia teorica, i saggi che compongono il volume offrono un coerente quadro d'insieme su un tema vasto e eterogeneo, illuminandolo nella lunga durata e nelle sue articolazioni irriducibili. Questo ti-

po di studi collettivi e interdisciplinari sono forse il modo più efficace di approcciarsi a temi di ricerca complessi com'è quello della *Weltliteratur*.

Giulia Puzzo

Riscrivere il secolo lungo. Ottocento e traduzione, Giornate di studio sulla ritraduzione dei classici moderni, II^a edizione, Università di Trento, 16-17 maggio 2022

Il 16 e 17 maggio 2022 si è tenuta a Trento, nella sede universitaria di Palazzo Paolo Prodi, la seconda edizione delle *Giornate di studio sulla ritraduzione dei classici moderni*, ciclo di studi promosso all'interno del laboratorio LETRA, diretto da Paolo Tamassia. Tema della nuova edizione è la ritraduzione di opere ottocentesche, come indicato dal titolo delle due giornate: *Riscrivere il secolo lungo – Ottocento e traduzione*. A coordinare magistralmente i lavori, Francesca Lorandini e Antonio Bibbò, che sono riusciti a condensare in appena due mezze giornate – il convegno aveva inizio alle 15 del primo giorno e terminava alle 13 del giorno successivo – otto interventi particolarmente ricchi e variegati per i temi e gli approcci presentati. Tra gli ospiti, infatti, troviamo una buona ripartizione fra “traduttori-traduttori” (o meglio, “traduttrici-traduttrici”, dato che si tratta di tre donne), come Donata Feroldi, Claudia Zonghetti e Monica Pareschi, “studiosi-traduttori”, come Pierluigi Pellini, Fabio Camilletti, Franco Nasi e Daria Bia-

gi e “studiosi di traduzione”, come Michele Sisto. La distinzione dicotomica tra “traduttori puri o generalisti”, secondo le parole di Monica Pareschi, e “studiosi/specialisti/accademici-traduttori”, ha spesso scandito il vivace e interessante dibattito che si è costruito nel corso degli interventi.

Come ci si avvicina a un testo da tradurre? Attraverso la stratificazione di letture e interpretazioni critiche che aleggiano attorno a quel testo, oppure buttandosi a capofitto nella traduzione, senza restare imbrigliati nell'infinito circolo ermeneutico? E cosa fare quando si ritraduce un testo? Una risposta univoca non c'è, come si evince dai contributi presentati dai relatori e dalle relatrici. Ciò che, però, sicuramente emerge dagli interventi è che vi sono molte ragioni (commerciali, poetiche, linguistiche, politiche...) per cui si rende necessaria una nuova traduzione. A questo proposito, anche il termine “ritraduzione” apre a interessanti spunti di riflessione: il prefisso, infatti, per alcuni suggerisce un'idea di superamento, che rischia di connotare negativamente la traduzione o le traduzioni esistenti e di creare un antagonismo fra le differenti versioni di uno stesso testo. È ciò che evidenzia uno dei maggiori esponenti della traduttologia francese, Antoine Berman, quando afferma che «si toute retraduction n'est pas une grande traduction (!), toute grande traduction, elle, est une retraduction. [...] Toute première traduction est maladroite» (*La retraduction comme espace de*

la *traduction*, 1990). Eppure, come fa notare Antonio Bibbò, a questa teleologia secondo cui ogni epoca ritraduce meglio della precedente si potrebbe in realtà opporre l'idea di "ritraduzione" come un'*altra* traduzione, una *nuova* traduzione, che non necessariamente porta con sé la nozione di progresso. Nel caso della letteratura ottocentesca, poi, non si tratta solo di ritradurre un secolo, ma anche un tema, come suggerisce Francesca Lorandini nel suo discorso di apertura dei lavori, il che implica un cambiamento della nozione stessa di Ottocento attraverso le ritraduzioni novecentesche.

La prima sessione si apre con l'intervento di Pierluigi Pellini, dal titolo *I paradossi delle Fleurs du mal italiane: l'esempio del Cigno*. Pellini propone in apertura una breve ma efficace analisi del testo baudelairiano, evidenziando il paradosso per cui il poeta francese tratta temi rivoluzionari adottando la metrica classica dell'alessandrino. Fa poi una panoramica su alcune delle principali ritraduzioni del *Cygne* – il cui titolo polisemico è già un bel rompicapo per chi traduce – per mettere in evidenza come la storia delle traduzioni italiane delle *Fleurs du mal* (sono una cinquantina quelle integrali) oscilli fra traduzioni in prosa e traduzioni isometriche, almeno fino alle cinque versioni di Raboni, che inaugurano la traduzione del poema in versi liberi. Lo stesso Pellini, che alla fine della sua analisi acuta e impietosa propone una sua ritraduzione del *Cigno* pubblicata nella collana DIECI X UNO - UNA POESIA

DIECI TRADUZIONI (Mucchi, 2022), difende le "buone ragioni della metrica libera", sottolineando soprattutto la difficoltà, in italiano, di tradurre il tragico moderno ricorrendo alla gabbia metrica senza che ne risulti un effetto di artificio.

Donata Feroldi, traduttrice e lexicografa, presenta un intervento dal titolo *Senso del tempo, senso del suono. Ritradurre Victor Hugo*. L'approccio di Feroldi, poggiandosi sulla sua esperienza di ritraduzione de *L'Homme qui rit*, si discosta dal precedente in quanto si propone di mettere tra parentesi il "presaputo" per lasciare spazio "all'epifania dell'opera". Nel tradurre Hugo, spiega Feroldi, la sua attenzione si è rivolta al testo, concepito come *energhéia*, più che sull'autore: è solo a partire dai testi che si può reintrodurre un autore fra i classici in lingua italiana. La traduttrice prosegue illustrando il contenuto della sua cassetta degli attrezzi al momento della commissione della traduzione da parte di Mondadori: la formazione filosofica da un lato, che le ha fornito una consapevolezza ermeneutica ed epistemologica, consentendole di adottare un approccio husserliano alla traduzione; e la frequentazione della Scuola europea di traduzione letteraria di Torino (esperienza condivisa con le altre due traduttrici presenti al convegno), dove ha imparato l'importanza della dimensione fonico-ritmica del testo, che l'ha guidata nella trasposizione in italiano della "Grande musique" di Victor Hugo.

Si passa poi alle ritraduzioni dall'inglese. Gli interventi di questa se-

conda parte, oltre alla prossimità linguistica, sono accomunati da una data: il 1816 è, infatti, l'anno di pubblicazione del *Kubla Khan* di Coleridge, su cui verte il contributo di Franco Nasi, e l'anno in cui furono composti i racconti della cosiddetta "notte di Villa Diodati". Di quest'ultima esperienza, che vide come protagonisti Lord Byron, Percy e Mary Shelley, e John William Polidori, parla nel suo intervento *Tradurre Villa Diodati* Fabio Camilletti, curatore di *Fantasmagoriana* e dei due volumi intitolati *Villa Diodati Files*. Se *Fantasmagoriana*, una antologia francese di racconti gotici tedeschi pubblicata nel 1812, ha rappresentato «una batteria di testi per l'immaginario» che, a partire dall'esperienza di lettura collettiva fatta a Villa Diodati, ha stimolato Mary Shelley a scrivere il *Frankenstein* e Polidori a comporre una serie di racconti sui vampiri, con *Villa Diodati Files* Camilletti propone l'effettiva traduzione dei testi ispirati a quell'estate del 1816 (nel caso di *Frankenstein*, Camilletti traduce le prime bozze del testo di Mary Shelley, prima che fosse rimaneggiato dal marito).

Il pomeriggio si conclude con il contributo di Franco Nasi *Un Frammento sul fiume: il Kubla Khan di Coleridge in Italia*. Dopo una ricognizione sull'autore e sul suo ruolo di capostipite all'interno del "reproductive criticism", l'attenzione si sposta sul testo del 1816 e, in particolare, sulla premessa in cui Coleridge ne racconta la genesi. Il paratesto, assente nelle prime quattro

versioni italiane apparse nel Novecento, viene tradotto solo a partire dal 1988, in seguito al contributo critico di Marcello Pagnini che, contro l'usuale concezione del testo come frammento, ha proposto di leggerlo come un insieme "bicefalo", di cui fanno parte tanto la premessa quanto i versi. In linea con la propria idea del tradurre, Nasi prende in prestito da Coleridge l'immagine del sacro fiume Alph e lo paragona al fiume della lingua italiana che, attraversando il testo con differenti poetiche traduttive e convenzioni linguistiche, lo trasforma e lo feconda.

I lavori della seconda giornata si aprono con l'intervento di Claudia Zonghetti che verte sulla nuova traduzione de *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij. Diciamo nuova traduzione e non ritraduzione perché anche per Zonghetti è necessario porre l'accento sulla novità dello sguardo di chi traduce, che faticosamente tenta di riconquistare "la verginità del testo". Dopo questo breve cenno teorico, la traduttrice ci fa entrare "in bottega", illustrando, attraverso numerosi esempi, il suo modo di procedere per *Difendere l'oralità di Dostoevskij*, come suggerisce il titolo del suo intervento. La polifonia dei romanzi, il ritmo sincopato, spezzato e orale della prosa, le ripetizioni (l'avverbio *vdrug* compare 1166 volte), sono tutti elementi che dimostrano come la scrittura dell'autore russo, tutt'altro che viscerale e impulsiva, sia in realtà consapevolmente costruita per scardinare i meccanismi cui la letteratura del tempo era abituata, e di cui il testo

tradotto deve necessariamente tener conto.

L'intervento di Monica Pareschi, dal titolo *Voci umane, animali, naturali: tradurre Charlotte e Emily Brontë tra influenze presenti e suggestioni del passato*, proposto in dialogo con Antonio Bibbò, illustra gli strumenti del "traduttore artigiano o artista", ovvero il traduttore che non dispone degli strumenti del "traduttore studioso". Strumenti che spesso provengono da una lettura lenta e minuziosa del testo, una "lettura verticale", secondo le parole di Pareschi, e che si costruiscono attraverso letture diversificate. Soffermandosi sul "baccano infernale" che è la musica del romanzo di Emily Brontë, la traduttrice racconta, ad esempio, di come si sia servita della lingua de *La malora* di Fenoglio per ritradurre l'accento a tratti incomprensibile di Joseph in *Wuthering Heights*. Un'attenzione particolare è rivolta, allora, agli interventi autoriali che le hanno permesso di rendere le accezioni dialettali con una lingua popolare, rurale, un po' *demodé*, senza mai inciampare su sgrammaticature poco convincenti e forzate.

L'ultimo intervento delle Giornate è dedicato a *Le ritraduzioni del Faust di Goethe* con il contributo di Michele Sisto, che si è occupato delle ritraduzioni in versi, e di Daria Biagi, che si è concentrato sulle ritraduzioni in prosa. Le due relazioni possono essere considerate come un unico percorso di studio volto a illustrare, da un punto di vista storico, la pluralità degli approcci alla traduzione del *Faust* nel corso del No-

vecento, al fine di mettere in luce soprattutto i meccanismi di potere che spesso condizionano tanto il traduttore quanto l'eventuale successo della sua traduzione. L'analisi, puntuale, rigorosa e ben articolata, si sofferma sulle figure dei traduttori e sulla loro biografia intellettuale, utili strumenti per ricomporre la storia, "spesso avventurosa", di un testo. Non solo il lavoro sul testo, dunque, ma anche quello sul contesto e sul paratesto, diventano fondamentali per comprenderlo, tradurlo e ritradurlo.

Quella della ritraduzione è una pratica spesso considerata marginale negli studi sulla traduzione, o comunque relegata all'analisi storico-comparativa. In realtà, come dimostra questo convegno, riflettere sulla ritraduzione apre al confronto con questioni più ampie che riguardano non solo le traduzioni, ma anche la storia della lingua, la critica letteraria, la filosofia, la storia dell'editoria, la sociologia. In attesa della nuova edizione è possibile guardare le registrazioni delle due giornate sul [canale youtube](#) dell'Università di Trento.

Sara Aggazio

History and Translation: Multidisciplinary Perspectives, Tallinn University, 25-28 maggio 2022 e 11-12 maggio 2023

Nel 2019 un gruppo di storici della traduzione, si è riunito prima a Bertinoro, vicino a Forlì, e successivamente a Graz, in Austria, con l'intento di costituire una rete di ricerca

internazionale per favorire gli studi che, dalle più diverse prospettive, intrecciano storia e traduzione. Ne facevano parte, tra gli altri, Lieven D'hulst, Hilary Footitt, Hephzibah Israel, Outi Paloposki, Vicente Rafael, Larisa Schippel, Michele Troy, Michaela Wolf. Nel 2021, grazie al grande lavoro organizzativo di Pekka Kujamäki e Christopher Rundle, è stato lanciato lo History & Translation Network, al quale ad oggi hanno aderito oltre 550 studiosi da tutto il mondo.

Nel suo Manifesto – che con una buona dose di autoironia reca il motto «*A spectre is haunting history – the spectre of translation (with apologies to Karl Marx and Jacques Derrida)*» – sono sintetizzate le convinzioni che hanno portato ad avviare l'impresa. Eccone alcune: non c'è storia senza traduzione, non c'è traduzione senza storia; le pratiche di traduzione e interpretariato hanno un ruolo imprescindibile nel fare la storia, e viceversa il contesto storico è imprescindibile per comprendere queste pratiche; non esiste una storia universale della traduzione, ma ogni traduzione è radicata nella storia, e in una storia specifica (politica, letteraria, etnica, di genere, ecc.); la scrittura storica è una forma di interpretazione e l'interpretazione è una forma di traduzione; la traduzione non è un atto linguistico trasparente, ma implica la presenza di soggettività, di forme di potere e di relazioni asimmetriche. Sulla base di queste convinzioni il network, che è aperto a tutti e non comporta quote di iscrizione, si propone di riunire stu-

diosi che condividono una pratica di ricerca che considera la traduzione tanto una categoria essenziale di analisi storica quanto una pratica storicamente specifica, che adotta una prospettiva programmaticamente transnazionale e comparata, e che cerca di storicizzare non solo l'oggetto di ciascuna ricerca, ma anche i concetti utilizzati.

Nel maggio 2022 il network si è presentato sulla scena internazionale con il grande convegno *History and Translation: Multidisciplinary Perspectives* ospitato dall'Università di Tallinn e da Daniele Monticelli e Anne Lange (ideatori della serie di convegni *Itineraries in Translation History*): 35 panel, per oltre 100 interventi, e tre sessioni plenarie affidate rispettivamente a Hephzibah Israel (*Archival Dea(r)th: Tracing the Afterlives of Translation Memory*), Ronnie Hsia (*Translating China: the Catholic Mission in the History of Global Cultural Translation, 1585 to 1800*) e Hilary Footitt (*'Presenting' the Past: the Politics of Translation History*): le ultime due sono documentate in video (al momento accessibili solo agli iscritti al Network: qui e qui).

Nonostante la guerra fra Russia e Ucraina fosse scoppiata da poco e ci fosse qualche timore per la sicurezza dell'Estonia, solo pochi interventi sono stati annullati, e i partecipanti da tutto il mondo sono stati oltre centocinquanta, in un clima che, tutt'altro che dimentico dei fatti del giorno, è stato per tutto il tempo sereno, produttivo, fertile di idee, scambi, collaborazioni.

Non è possibile, naturalmente, dar conto di questa enorme mole di proposte e di percorsi di ricerca, peraltro assai ben documentata nell'*abstract book* che si trova sul [sito](#) dedicato all'evento (dove c'è anche un esauriente conference report relativo agli aspetti operativi del network). Mi limiterò dunque ai contributi più vicini ai temi di pertinenza di *ri.tra*: la storia della traduzione in Italia e le traduzioni di opere italiane all'estero.

Di alcuni tra i più interessanti ci si può fare un'idea più precisa sfogliando questo primo fascicolo della rivista, che raccoglie, opportunamente rielaborati, gli interventi proposti da Cecilia Benaglia (*Translation and the History of Feminist Literature. The Case of Michèle Causse as Literary Mediator*), Andrea Palermitano (*Rusca and Vittorini. Bringing Anglophone Authors into 1930s Italy*) e Thea Rimini (*French-speaking Belgian Literature in Translation During the Italian "Boom" 1948-1969*), nonché una recensione dello stesso Palermitano al volume *Strange Bird* che ben ricostruisce le ricerche da cui è nato l'intervento di Michele Troy (*Star-Crossed Partners: How the Albatross Press and Mondadori Reimagined the Market for Translations in 1930s Europe*).

Una rapida panoramica sugli altri interventi potrà invece servire a dar conto della straordinaria varietà dei modi in cui una ricerca può intersecare storia e traduzione. Per dare un ordine alla rassegna seguirò la cronologia degli oggetti di studio, dagli inizi dell'età moderna al presente.

Angelo Cattaneo (*Translating and Connecting Worlds: Geography and Cartography as Cultural and Linguistic Translation from Antiquity to Early Modernity*) ha mostrato come fin dall'antichità le carte geografiche siano documenti di natura eminentemente traduttiva: la loro pretesa di dare una rappresentazione apparentemente universale e obiettiva del mondo nasconde in realtà le visioni e gli interessi molto particolari dei mercanti, dei militari, dei politici o dei missionari che ne promuovono la realizzazione. Soffermandosi sulle due più complesse e articolate rappresentazioni dell'"ecumene" concepite e realizzate dalle civiltà europee e asiatiche intorno alla metà del XV secolo, la *Mappa mundi* di Fra Mauro (Venezia, ca. 1450) e la *Kangnido* (Seoul, ca. 1480), Cattaneo ha rilevato come non solo i nomi dei luoghi vengano ridotti ad un unico comune denominatore linguistico, ma anche la rappresentazione dello spazio sia in genere frutto di un lavoro di ritraduzione di rappresentazioni precedenti, spesso assai eterogenee. Florencia Ferrante (*The LITIAS Project and the Study of Non-Literary Translation from Italian to Spanish in Hispanic America*) ha presentato il progetto LITIAS (La lingua italiana in territori ispanofoni), volto tra l'altro a esplorare la diffusione in America Latina di testi non letterari – ovvero religiosi, scientifici, economici, giuridici, filosofici, ecc. – tradotti dall'italiano a partire dal XVI secolo: la prima tra quelle indicate nella banca dati è il trattato religioso *Della cognitione e vittoria di*

se stesso di Serafino Aceti de' Porti, pubblicato in spagnolo a Toledo nel 1553. La traduzione è qui il mezzo per indagare in modo diacronico e ad amplissimo spettro i rapporti tra due culture. Davide Suin (*On the Political Use of Translation: the Case of Gabriel Chappuys, 1546-1612*) ha analizzato la traduzione del trattato *Del governo dei regni et delle repubbliche* di Francesco Sansovino realizzata da Gabriel Chappuys: questa, come altre traduzioni dello storiografo francese, è da intendersi a tutti gli effetti come una presa di posizione nel dibattito politico in corso in Francia al tempo delle guerre di religione, volta a stimolare una nuova idea dello Stato: vi contribuiscono peraltro alcuni scritti di Machiavelli che, inclusi nel trattato di Sansovino, trovano una loro prima diffusione francese. Con le traduzioni, certo, si fa politica, ma anche musica, come è emerso dall'intervento di Livio Marcaletti (*"If My translation Sounds Here and There Quite Un-German...": Opera Translators at the German-Speaking Courts in the 17th and 18th Centuries*), che indagava le traduzioni (o riscritture) di libretti d'opera italiani approntate per i teatri di corte di Vienna, Dresda e altre città tedesche prima del 1750: si tratta di operazioni di grande importanza per la diffusione del melodramma italiano in area germanica, ma assai poco studiate. Marchetti ha ricostruito la vita e la formazione di alcuni di questi traduttori, le forme da loro adottate (verso, prosa o entrambi) e i paratesti, nei quali, ha rilevato, spesso si scusavano

per lo stile "non-tedesco" a cui, per forza di cose, dovevano fare ricorso.

Dalle corti ai laboratori scientifici ci porta l'intervento di Diego Stefanelli (*Towards a Prosopography of Scientific Translators in Early Modern France: French Scientific Translators from German and Italian, 17th and 18th Century*), che ha studiato le traduzioni di testi scientifici italiani (e tedeschi) in francese fra il '600 e il '700. Il primo problema con cui ci si scontra muovendosi su un terreno, come questo, non ancora dissodato, è quello della prosopografia: chi sono i traduttori di testi scientifici in questo periodo? che formazione hanno? che posizione sociale? che relazioni? Sono le stesse domande che hanno dovuto porsi Sanja Perovic e Rosa Mucignat e entrambe impegnate nel progetto *Radical Translation. The Transfer of Revolutionary Culture between Britain, France and Italy (1789-1815)* coordinato dalla stessa Perovic al King's college di Londra: anche per comprendere la diffusione europea delle idee rivoluzionarie occorre innanzitutto indagare le biografie dei traduttori, che non di rado erano attivisti politici di cui poco o nulla si sa. Per svolgere questa indispensabile ricerca di base le studioshe hanno allestito una banca dati che raccoglie informazioni su circa 800 traduzioni e 250 traduttori, essenziali per poter ricostruire da una parte una cronologia transnazionale che renda conto dell'interdipendenza fra traduzioni e moti politici, e dall'altra le reti (massoneria, *républic des lettres*) che ne hanno promosso la realizzazione. Tra gli

italiani compaiono figure ben note, come Melchiorre Cesarotti, Elisabetta Caminer Turra o Ugo Foscolo, ma soprattutto tantissimi personaggi oscuri che se appena studiati rivelano traiettorie tanto peculiari quanto interessanti, e non di rado avventurose. Robert Lukenda (*The Importance of France as a Cultural Model and of Italian Scientific Journals as Translation Agents*) ci riporta all'ambito dei testi scientifici già indagato da Stefanelli, soffermandosi però sull'Italia della Restaurazione e del Risorgimento, e in particolare sulla dipendenza delle riviste scientifiche italiane da quelle francesi, delle quali spesso si limitano a tradurre i contenuti, con conseguenze assai rilevanti per il discorso non solo scientifico, ma politico e culturale dominante in anni decisivi per la costruzione dello stato nazionale italiano.

Gli interventi dedicati al Novecento sono stati prevalentemente di carattere letterario. Mary Wardle (*Primo Levi's Se questo è un uomo in Italian and English: History and Dynamism*) ha esplorato la galassia di riscritture britanniche del romanzo concentrazionario di Primo Levi ricorrendo al paradigma dei *post-memory studies* e sottolineando come ogni riedizione o ritraduzione, rivolta a diverse comunità di fruitori, abbia contribuito a dinamizzare la memoria dello sterminio nazista, raggiungendo anche generazioni che non possono più avere un contatto diretto con i sopravvissuti. Mila Milani (*Sociological Tools for Translation History: Publishing Translations from Russian in Italy during the*

Cold War) ha fatto ricorso alla sociologia di Pierre Bourdieu per indagare la mediazione di letteratura sovietica nell'Italia degli anni '50 e '60, analizzando in particolare l'opera di Pietro Zveteremich e Angelo Maria Ripellino, non solo come traduttori ma anche come consulenti di case editrici quali Einaudi e Feltrinelli: la traduzione non è per loro soltanto un mezzo per riconfigurare gli assetti della cultura italiana, ma per posizionarsi nel contesto internazionale della guerra fredda e dei suoi nuovi equilibri di potere, anche culturale. Speculare, in un certo senso, è stato l'intervento di Zakhar Ishov (*Brodsky's Defense of the Soviet Publishing Houses. What Was the Fuss All About? or Brodsky and Lowell Translating Winter Noon by Umberto Saba*) che si è soffermato sull'incarico non ufficiale di tradurre tredici poesie di Umberto Saba affidato nel 1968 a Josif Brodskij dal direttore della rivista «Chudožestvennaja literatura», Sergej Ošerov (a sua volta traduttore di Leopardi e Calvino). Il lavoro, condotto da Brodskij, che non sapeva l'italiano, sulla base di una traduzione interlineare fornita da Evgenij Solonovič, è documentato da un carteggio dal quale emerge la straordinaria accuratezza delle pratiche editoriali sovietiche: l'esperienza di traduttore clandestino si rivela così nel complesso assai positiva, e contrasta fortemente con il trattamento censorio ricevuto da Brodskij come autore.

Nel laboratorio del traduttore è entrata anche Anna Saroldi (*Before the Archive: Working with Private*

Contemporary Translators' Papers), che ha riflettuto sull'utilità di una fonte particolare e poco indagata: gli archivi di traduttori contemporanei, conservati presso le loro abitazioni private, spesso insieme alle loro biblioteche personali. Sulla scorta dei casi degli archivi di Jacqueline Risset (traduttrice di Dante e Machiavelli in francese), Peter Robinson (traduttore di Ungaretti e Sereni in inglese) e Charles Tomlinson (traduttore di Attilio Bertolucci in inglese) Saroldi ha mostrato come possano emergere materiali assai preziosi, dalla corrispondenza personale ai manoscritti autografi degli autori tradotti, contenenti magari commenti o varianti.

Di grande interesse, e non estraneo al territorio specifico della traduzione da e verso l'Italia, è stato anche il contributo teorico di Luigi Alonzi (*The Historian as a Translator of the Past*), che, a partire dall'idea crociana che la storia è sempre storia contemporanea, ha interpretato il mestiere dello storico come quello di un traduttore fra il passato e il presente. Lo storico tradurrebbe infatti le culture del passato come l'antropologo traduce le culture 'altre': parole, immagini, edifici e reperti archeologici possono infatti essere considerati tutti come oggetti che meritano lo stesso trattamento da parte degli storici, il cui compito consisterebbe proprio nel tradurre i loro significati passati nel linguaggio attuale. Questo vero e proprio lavoro di sincronizzazione, che collega passato, presente e futuro, scardina e ridefinisce il tempo, creando temporalità complesse e diverse dalla cro-

nologia lineare. Si è toccata qui una delle questioni al centro degli interessi dello History & Translation Network, tra le cui convinzioni fondamentali, elencate nel Manifesto, c'è anche, ricordiamolo, che «la scrittura storica è una forma di interpretazione e l'interpretazione è una forma di traduzione».

La storia, intanto, premeva alle porte. Un applauso commosso ha accolto alla cena sociale Oleksandr Kalnychenko dell'Università V. N. Karazin di Kharkiv, riparato in Slovacchia poco dopo l'invasione russa, grazie anche all'aiuto dei colleghi. E altrettanto intenso e partecipe è stato il clima durante la conferenza plenaria di Hilary Footitt, che ha chiuso i lavori: il tema era infatti l'interpretariato di guerra, e il caso di studio l'operato, e il destino, degli interpreti afgani durante la 'guerra al terrorismo' condotta dagli Stati Uniti.

Il convegno ha avuto un'appendice on-line l'11-12 maggio 2023, per dar modo ai relatori assenti a Tallinn a causa della guerra di presentare i loro contributi: 5 nuovi panel, 16 interventi e una sessione plenaria affidata a Kayoko Takeda, significativamente dedicata a *Japanese Military Interpreters during the Russo-Japanese War (1904-05): Institutional Language Learning for Japanese Imperial Ambitions*.

Prendere parte anche solo a una piccola parte di questi incontri è stata per chi scrive un'esperienza enormemente stimolante, che andava al di là del piacere, già di per sé grande, di rivedere colleghi e amici, conoscerne

di nuovi, parlare di lavoro, delle rispettive famiglie, dei progetti in corso, come accade a ogni convegno internazionale. Ritrovo un appunto preso a caldo: «Un'immersione totale nella storia della traduzione. Travolgente. Aprire il laptop per prendere appunti, poi chiuderlo per ascoltare, poi riaprirlo, perché ci si è distratti a seguire un'idea interessante. Fantasticare. Immaginare ricerche, libri, siti web, fascicoli di

rivista». E un altro, che non saprei oggi ben decifrare: «La traduzione come rappresentanza e rappresentazione. *Darstellung, Vorstellung, Stellvertretung*. Representation. La traduzione sta per. Tutto è in-traducibile, nulla è in-traducibile». Il prossimo convegno del network è già in programmazione: si terrà a Graz, nel settembre 2024.

Michele Sisto