



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Dottorato di Ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Storici
(XXIX ciclo)

Curriculum di Studi Letterari

GERMANICA.
STORIA E ANALISI CRITICA DI UN' ANTOLOGIA DI NARRATORI
TEDESCHI NELL'ITALIA DEGLI ANNI QUARANTA

Tesi di Dottorato in Letteratura Tedesca

Dottoranda:
Mariagrazia Farina

Tutor:
Ch.ma Prof.ssa
Paola Gheri

Co-tutor:
Ch.ma Prof.ssa
Laura Paolino

Coordinatrice:
Ch.ma Prof.ssa
Lucia Perrone Capano

a.a. 2016-2017

INDICE

Introduzione	4
I. DALLE “BELLE INFEDELI” AI <i>TRANSFER CULTURALI</i>	8
I.1 La traduzione tra impossibilità e possibilità	8
I.2. Un breve profilo storico	11
I.3 Le principali teorie contemporanee della traduzione.....	16
I.3.1 “Equivalenze” problematiche. L’approccio normativo e la discussione sull’equivalenza.....	17
I.4 Tradurre come “ri-enunciare”: le teorie della traduzione	21
I.5 La traduzione nel sistema della cultura: i <i>Translation Studies</i>	26
I.6 La traduzione come comunicazione interculturale: il <i>cultural turn</i> degli anni Novanta	42
II. LA LETTERATURA DI LINGUA TEDESCA E LE SUE TRADUZIONI NELL’ITALIA FASCISTA	52
II.1 <i>Germanica</i> e la letteratura di lingua tedesca nell’Italia del primo Novecento.....	52
II.1 Traduzione e traduttori in Italia nella prima metà del Novecento.....	66
II.3 Leone Traverso e i traduttori de “Le Giubbe Rosse”	77
III. <i>GERMANICA</i>: LA NASCITA, LA FORTUNA, I TESTI	94
III.1 La travagliata nascita di un’antologia di narratori tedeschi	94
III.2 I testi di <i>Germanica</i>	121
III.3 Traduzioni e traduttori in <i>Germanica</i>	126

III.3.1 I meno “fanatici della fedeltà”: Giaime Pintor, Rodolfo Paoli, Emma Sola	127
III.3.2 Leone Traverso, Tommaso Landolfi e il “piglio” del testo originale....	135
BIBLIOGRAFIA	146

Introduzione

Il presente lavoro ha come oggetto principale l'antologia di narrativa tedesca intitolata *Germanica*, pubblicata nel 1942 per le edizioni Bompiani a cura di Leone Traverso. Tale antologia, un ponderoso volume che raccoglie trentasei brani in prosa di trentadue scrittori di lingua tedesca tradotti da molti dei migliori traduttori dell'epoca, a differenza della gemella *Americana* curata da Elio Vittorini, non ha mai riscontrato un particolare interesse di critica.

Comprendere le ragioni di questo silenzio ha significato prima di tutto interrogarsi sul valore letterario e culturale di *Germanica* sia attraverso lo studio e l'analisi del testo, sia attraverso la ricostruzione della situazione della letteratura tedesca tradotta nell'Italia fascista. La concezione del fatto traduttivo come fenomeno culturale complesso qual è stata elaborata e messa in luce dai cosiddetti *Translation Studies* e dal loro approccio interdisciplinare ha fornito il quadro teorico di riferimento. A questo proposito si è inteso sottolinearne il valore specifico per il nostro studio ripercorrendo nel primo capitolo le tappe più importanti nella storia delle moderne teorie della traduzione.

Se scuole come la *Übersetzungswissenschaft*, nata negli anni Cinquanta in Germania, con la loro prospettiva eminentemente linguistica hanno mostrato i loro limiti nell'intelligenza del tradurre e, soprattutto, del tradurre il testo letterario, a partire dagli anni Settanta con i cosiddetti *Translation Studies* si registra un profondo cambiamento. Lungi dall'essere considerata alla stregua delle discipline scientifiche, la traduzione viene vista sempre di più come un fatto che riguarda non solo le lingue, ma anche la storia e la cultura. Grazie soprattutto agli esponenti della scuola di Tel Aviv si comprende che alla traduzione concorrono anche fattori extratestuali, primo fra tutti il contesto, politico, sociale, culturale, in cui nasce e si acquisisce un testo tradotto. A Itamar Even-Zohar, che di tale scuola è il rappresentante più insigne, va poi il merito di aver mostrato quale enorme importanza possa avere la letteratura tradotta per lo sviluppo dei sistemi letterari nazionali. La sua teoria polisistemica valorizza infatti la traduzione in quanto tale, sottraendola al ruolo ancillare che per secoli le è stato attribuito rispetto alla scrittura creativa. La letteratura tradotta è considerata da Even-Zohar addirittura come il sistema più attivo del polisistema

letterario ricevente, in grado com'è di apportare innovazioni sostanziali al suo interno e, di conseguenza, di incidere sul canone letterario nazionale favorendo l'importazione di stilemi e tematiche che non gli appartengono. La prospettiva di studio si rovescia: al vecchio approccio detto *source-oriented* si sostituirà quello definito *target-oriented*, promosso non solo dalla scuola israeliana, ma, successivamente, anche da studiosi come Vermeer, Holz-Mänttari e Lefevere, accomunati dalla grande importanza che nella teoria della traduzione conferiscono al contesto di arrivo. Con Christopher Rundle, poi, il quale si riferisce specificamente alle traduzioni nate in Italia negli anni del fascismo, si fa un passo ulteriore, giacché, nella prospettiva di questo studioso, le traduzioni diventano uno strumento utilissimo e necessario per la comprensione del contesto storico in cui vedono la luce.

Il secondo capitolo è dedicato non solo alla ricezione della letteratura tedesca in Italia nella prima metà del Novecento, ma anche alla descrizione delle principali tendenze relative alla traduzione che si sviluppano nel nostro paese nel periodo considerato. In particolare, si pone qui l'accento sul fatto che le riflessioni in materia, talvolta anche molto diverse tra loro, non si raccolgono mai in uno o più studi sistematici, ma sono disperse in saggi, introduzioni, interventi occasionali di vario tipo, costituendo quindi un panorama frastagliato che si è reso necessario ricostruire almeno a grandi linee. In questi anni, imprescindibile diventa il confronto di chi si occupa di traduzione con le idee del filosofo Benedetto Croce, anche se, parallelamente, tra gli anni Venti e Trenta, alcuni traduttori, che spesso sono anche scrittori affermati, si allontanano dalle scoraggianti posizioni del filosofo e, animati da un vivace interesse per le letterature straniere, attraverso le loro traduzioni contribuiscono in maniera determinante ad aprire la letteratura nazionale alle novità europee emancipandola dal suo provincialismo. Scrittori come Cesare Pavese ed Elio Vittorini, grazie ai quali la letteratura americana contemporanea farà il suo ingresso in Italia, agiscono da veri e propri mediatori culturali. Accanto a costoro, altre figure di mediatori qualificati frequentano il noto caffè letterario fiorentino, "Le Giubbe Rosse", che negli anni Trenta rappresenta un punto di incontro cruciale per la diffusione delle letterature straniere in Italia, compresa la tedesca, la quale proprio in questo periodo può contare anche sulla disponibilità di un'editoria in crescita. D'altra parte, l'avvento del fascismo, consolidatosi nel 1925 come vera e propria dittatura,

contribuisce ad ostacolare la circolazione di traduzioni di testi contrari alla cultura canonizzata dal regime. Autori come Thomas Mann, Stefan Zweig, Lion Feuchtwanger e altri vengono banditi dal nuovo governo e si vedono superati nel mercato da scrittori più “allineati” o che sfuggono la censura praticando il culto dell’interiorità. Non mancano tuttavia iniziative editoriali che, in maniera più o meno cifrata, criticano le nefandezze del nazismo o pubblicizzano autori tedeschi non allineati con la dittatura.

In questo contesto difficile e culturalmente segnato dall’ambivalenza Leone Traverso, che inizia la sua attività di traduttore nel 1934 cimentandosi con le poesie di Stefan George, è un mediatore di importanza capitale soprattutto per quanto riguarda la ricezione della letteratura tedesca in Italia. Costui viene introdotto dall’amico Carlo Bo nella cerchia degli intellettuali antifascisti di Firenze che gravitano intorno a riviste come “Solaria”, “Frontespizio” e “Campo di Marte”. Gli eventi e le esperienze degli anni fiorentini trasformano Traverso in un intellettuale attento alle opere della letteratura europea e della tedesca in particolare. Insieme agli altri traduttori e critici che frequentano assiduamente il caffè letterario fiorentino “Le Giubbe rosse”, Traverso concorrerà in maniera decisiva a far sì che l’Italia, negli anni Trenta e fino al secondo conflitto mondiale, non sia tagliata fuori dalla letteratura mondiale contemporanea. Antologie come *Germanica* e *Americana* sono momenti essenziali di questa evoluzione.

L’ultima parte del lavoro si concentra su *Germanica*, ricostruendone prima di tutto la complicata storia editoriale. Lo studio dei carteggi, quasi sempre inediti, intercorsi tra il curatore e i suoi collaboratori da una parte e Vittorini e Bompiani dall’altra ha reso possibile sia ripercorrere minuziosamente le diverse tappe che hanno portato alla pubblicazione dell’antologia, sia comprendere, all’interno del condizionamento inevitabile rappresentato dalla censura, le ragioni di certe scelte del curatore.

Un’indagine sulle tematiche principali dei testi che contiene ha messo in luce il grande rilievo conferito agli autori della *Romantik* e, al contempo, la presenza di alcuni *Leitmotive* che, più di altri, costituiscono dei veri e propri fili conduttori che legano i diversi brani: si tratta del tema del sogno e di quello dell’ambientazione italiana. Nella sezione conclusiva si è infine cercato di rilevare i tratti peculiari di

alcune delle traduzioni dell'antologia di Traverso, analizzando nello specifico i brani tradotti da Giaime Pintor, Rodolfo Paoli, Emma Sola, Leone Traverso e Tommaso Landolfi. Da un attento confronto tra i testi originali e le rispettive traduzioni, è emerso che alcune di queste, precisamente quelle di Landolfi e Traverso, ostentano maggiore aderenza alla “voce” del testo di partenza, sebbene per tutti loro la “fedeltà” all'originale finisca per rappresentare un costante e imprescindibile vincolo.

I. DALLE “BELLE INFEDELI” AI *TRANSFER* CULTURALI

I.1 La traduzione tra impossibilità e possibilità

Da sempre le traduzioni sono state un veicolo per la diffusione di idee, concetti e modi di pensare nati in realtà diverse e anche, in ogni senso, lontane dai luoghi in cui esse sono state create. La traduzione, infatti, quest'attività così controversa, non è un fatto semplicemente linguistico, un “lavoro” che riguarda soltanto le lingue, ma qualcosa che è profondamente intrecciato all'esistenza e alla trasformazione dei contesti culturali. Infatti, lungi dall'essere condizionata soltanto dal tipo di testo tradotto e dal suo scopo, la traduzione è influenzata anche dalle norme linguistiche e dalla cultura della lingua di arrivo. Come si legge in una recente antologia, tradurre è

un'operazione interculturale, [...] una pratica sociale, storicamente e culturalmente determinata e che in quanto tale non solo è condizionata e può condizionare l'identità delle singole opere tradotte, ma che è relazionata a forze socio-politiche come l'ideologia e il potere¹.

Proprio per questa sua natura la traduzione ha ricevuto così tanta attenzione nella speculazione filosofica, linguistica e letteraria dove l'impossibilità della cosiddetta fedeltà all'originale è stata sempre un argomento centrale. Basti pensare, quanto all'Italia, alla riflessione di Benedetto Croce, il quale, in contraddizione con la sua stessa attività, postulava addirittura l'impossibilità ontologica della traduzione². Per non parlare poi del famoso saggio di Walter Benjamin *Die Aufgabe des Übersetzers* [*Il compito del traduttore*] (1921) nel quale si afferma che «nessuna traduzione sarebbe possibile se la traduzione mirasse, nella sua ultima essenza, alla somiglianza

¹ S. Nergaard, *La costruzione di una cultura. La letteratura norvegese in traduzione italiana*, Rimini, 2004, p. 10.

² Cfr. B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), cit. in A. Albanese, F. Nasi (a cura di), *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975*, Ravenna, 2015, pp. 38-39.

con l'originale»³. Pubblicato come introduzione alla traduzione a cura dello stesso Benjamin dei *Tableaux parisiens* di Charles Baudelaire, il saggio del filosofo tedesco, pur poggiando su basi teoriche completamente diverse da quelle di Benedetto Croce, ruota a sua volta attorno all'idea dell'impossibilità del tradurre e, proprio partendo dall'assoluto di tale impossibilità, afferma tuttavia la paradossale necessità e la possibilità storica della traduzione. Questa diviene infatti possibile quando, nell'insopprimibile identità storica che la lingua le conferisce, si pone come ricerca della lingua pura o assoluta, che, irraggiungibile, è sottesa a tutte le lingue. In altre parole, la traduzione deve testimoniare questa tensione e deve pertanto rispettarla nell'originale stesso. Chi traduce ha dunque il "compito" di non ostacolare tale tensione implicita nell'originale.

Prendendo proprio le mosse dalle riflessioni di Benjamin, anche Jacques Derrida, molti anni più tardi, affermerà che tradurre è impossibile. Nel saggio *Des tours de Babel* (1982), il filosofo francese sostiene la radicale tesi che tutto è traduzione, persino quello che viene chiamato testo originale, perché esso è la traduzione linguistica di un'esperienza umana. Nondimeno, per quanto se ne teorizzi l'impossibilità ontologica, la traduzione rimane infine anche per Derrida un atto culturale imprescindibile, necessario, dunque, proprio perché impossibile⁴.

Così, come si postula l'impossibilità della traduzione ma non si può non tradurre, altrettanto animatamente si discute da secoli sul concetto di fedeltà, il quale rinviando in senso lato al vincolo insopprimibile che lega la traduzione al testo di partenza, non si può mai ignorare del tutto. Il fatto è che, con il mutare delle condizioni storico-culturali e dei contesti, tale nozione cambia, insieme alla teoria che la riguarda. In altre parole, nel corso del tempo i concetti che ineriscono alla traduzione, di cui quello di fedeltà costituisce soltanto l'esempio più evidente, rimangono i medesimi, ma si modifica sia il loro valore sia il modo in cui vengono declinati, perché essi sono altrettanto soggetti al divenire storico quanto le lingue e le traduzioni, senza contare quella variabile assoluta che è costituita dalla soggettività di chi traduce. Da ciò deriva quindi che gli stessi concetti invecchiano. A proposito della problematicità intrinseca al concetto di fedeltà, George Steiner ritiene che

³ W. Benjamin, *Il compito del traduttore* (1921), in *Id.*, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, 2014, p. 43.

⁴ Cfr. *infra*, p. 29.

«l'intera formulazione [relativa alla fedeltà], così come l'abbiamo trovata ripetutamente nelle discussioni sulla traduzione, è disperatamente vaga»⁵. Umberto Eco dal canto suo scrive:

Ho speso qualche paragrafo sopra la parola *fedeltà* perché un autore che segue i propri traduttori parte da una implicita esigenza di “fedeltà”. Capisco che questo termine possa parere desueto di fronte a proposte critiche per cui, in una traduzione, conta solo il risultato che si realizza nel testo e nella lingua di arrivo – e per di più in un momento storico determinato, in cui si tenti di attualizzare un testo concepito in altre epoche. Ma il concetto di fedeltà ha a che fare con la persuasione che la traduzione sia una delle forme dell'interpretazione e che debba sempre mirare, sia pure partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, a ritrovare non dico l'intenzione dell'autore, ma l'*intenzione del testo*, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato⁶.

Dal punto di vista di Eco, allora, chi traduce dovrà scegliere il senso più probabile per il mondo che il testo rappresenta⁷, senza per questo dimenticare che qualsiasi traduzione comporta delle perdite e che l'equivalenza in merito al tradurre è e resta un'utopia.

Del resto, osserva ancora Steiner, ogni atto comunicativo è un fenomeno di traduzione e «non vi sono due epoche storiche, due classi sociali o due località che si servano delle parole e della sintassi per significare esattamente le stesse cose [...]»⁸. La traduzione porterebbe dunque alle estreme conseguenze una problematicità che di fatto è intrinseca in ogni scambio di significato, il quale è sempre condizionato dalla lingua e dalla cultura nella quale si traduce.

Non c'è traduttore, scrittore o teorico che occupandosi della “questione del tradurre” non si sia pronunciato sull'impossibilità di significare esattamente la stessa

⁵ «The whole formulation, as we have found it over and over again in discussions of translation, is hopelessly vague». G. Steiner, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford, 1998, p. 318.

⁶ Cfr. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, 2003, p. 16.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 45.

⁸ G. Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, 1994, p. 74.

cosa⁹. La complessità della traduzione e la sua dinamicità hanno spinto anche gli studiosi contemporanei a riflettere sulle «fluttuanti definizioni di questa attività»¹⁰, dal momento che, nonostante la costante enunciazione, nel corso del tempo, di teorie che ne dimostrano l'impossibilità, la traduzione ha sempre fatto parte della storia dell'uomo.

I.2. Un breve profilo storico

Le origini della traduzione sono antichissime, in un certo senso si perdono o si fissano nella vicenda biblica di Babele, almeno per la tradizione occidentale, e non è un caso che alcune delle teorie più interessanti e antiche su di essa nascano grazie alla necessità di tradurre proprio la Bibbia. Per quanto ammiratore di Cicerone, il quale è convinto che la traduzione debba adattarsi alla cultura che la promuove¹¹, San Gerolamo, il primo grande traduttore della Bibbia, assume però una posizione quasi opposta a quella del suo modello e si dice a favore di un lavoro che prima di tutto sia attento al senso del testo e non copia letterale¹². A tale scopo può essere necessario sacrificare l'estetica della traduzione alla conservazione di quegli elementi dell'originale che risultano connotativi della cultura che in esso si esprime o si rappresenta. Per questo Gerolamo raccomanda di lasciare inalterato e ben visibile, anche presso la cultura di arrivo, l'elemento culturale estraneo¹³.

⁹ Vale la pena citare a questo proposito un pensiero del traduttore italiano Beniamino Dal Fabbro: «La traduzione d'un romanzo è opera creativa, sebbene di secondo grado, in quanto non è soltanto informativa e di travaso linguistico ma espressiva, poesia tale da produrre nel lettore, nella nuova lingua, effetti analoghi a quelli che produce il testo originale. Per uno scrittore e traduttore cosciente non esistono sinonimi. Ciascuna parola, anche se designa lo stesso oggetto o concetto di un'altra, ha un proprio suono e una propria individualità, connessa all'area semantica in cui essa è usata. Cambiare una parola in una traduzione responsabile comporta inevitabilmente un'alterazione degli effetti stilistici programmati e messi in atto». B. Del Fabbro, *Appunti sul tradurre* (1977), cit. in F. Nasi, *Introduzione a Id., A. Albanese* (a cura di), *L'artefice aggiunto*, cit., p. 19.

¹⁰ F. Nasi, *Introduzione a Id., A. Albanese* (a cura di), *L'artefice aggiunto*, cit., p. 14.

¹¹ Cfr. M. T. Cicerone, *Qual è il miglior oratore* (ca. 46 a.C.), in S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, 2009, pp. 51-62, qui pp. 57-58.

¹² «Quello, a cui voi date il nome di traduzione fedele, gli eruditi chiamano *κακοζήλιαν* (malevolenza)». San Gerolamo, *Le leggi di una buona traduzione*, in S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, cit., pp. 63-71, qui p. 67.

¹³ «Secondo questo approccio [di san Gerolamo], la presenza di elementi culturali estranei, provenienti dall'esterno del proprio sistema culturale, va sempre messa in evidenza, e gli elementi altrui non vengono omogeneizzati, ma conservano la propria altruità». B. Osimo, *Storia della traduzione*, Milano, 2002, p. 16.

Se la concezione di San Gerolamo contiene già dei principi che potrebbero essere detti moderni *ante litteram*, con Lutero e con la sua traduzione della Bibbia si ha una tappa ulteriore e fondamentale in senso moderno nella storia della traduzione. Alla base dell'opera di Lutero sta infatti l'idea della storicità della lingua. Lo stesso testo sacro per Lutero non può sottrarsi al divenire dei popoli e delle culture, così che il buon traduttore, pur nel rispetto dell'*ipse dixit*, dovrà adeguare la lingua al contesto storico e geografico nel quale e per il quale opera. In altre parole,

non si deve chiedere alla lettera della lingua latina come parlar tedesco [...], ma lo si deve chiedere piuttosto alla madre di famiglia, ai ragazzi sulla strada, all'uomo semplice al mercato, e lì si deve guardare direttamente sulla bocca per capire come parlano e poi tradurre di conseguenza¹⁴.

La concezione avanguardistica di Lutero non sopravvive però. Il Seicento considera traduzione e rifacimento come sinonimi, in Francia imperano le *belles infidèles*, espressione coniata dal filosofo Pierre-Daniel Huet nel trattato intitolato *De interpretatione* (1683) per criticare quel tipo di traduzioni allora in voga caratterizzate dall'abbellimento e dal preteso miglioramento del testo di partenza¹⁵, allo scopo di adattarlo alla cultura francese. L'esito di questa trasformazione è rappresentato da testi anche molto lontani dagli originali. Huet condanna infatti quell'eccesso di libertà che finisce per cancellare il testo originale a favore del narcisismo del traduttore, il cui compito, secondo il filosofo francese, sarebbe piuttosto quello di far trasparire sia le virtù che i punti d'ombra dell'opera e del suo autore¹⁶.

In definitiva, nel Diciassettesimo secolo, la traduzione sembra seguire una strada propria, diventando essa stessa un altro testo indipendente dal testo fonte e indifferente alla corrispondenza con lo stesso. È solo nell'Ottocento, il secolo della filologia e dello studio delle lingue nazionali, che la "bella infedele" viene meno

¹⁴ M. Lutero, *Lettera del tradurre* (1530), a cura di E. Bonfatti (con testo a fronte), Venezia, 1998, p. 55.

¹⁵ Già nel 1661 il francese Gaspard de Tende, nel suo *Art de traduire*, afferma che le traduzioni possono migliorare il testo di partenza. Cfr. G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, 2006, p. 48.

¹⁶ Cfr. B. Osimo, *Storia della traduzione*, cit., p. 30.

laddove, viceversa, si ripropone l'ardua questione del rapporto fra l'originale e il testo tradotto. Nel *Westöstlicher Divan* [*Divano occidentale-orientale*] (1819) lo stesso Goethe, alla "bella infedele", che definisce *paraphrastisch, suppletorisch e parodistisch*¹⁷, contrappone la cosiddetta traduzione integrale, tale cioè da restituire non solo il senso, ma anche i procedimenti stilistici dell'originale¹⁸. Nello stesso periodo, sempre in Germania, si diffondono le idee sul tradurre di Friedrich Schleiermacher, il quale, con il famoso trattato *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* [*Sui diversi metodi del tradurre*] (1813), recupera quella fondamentale prospettiva storica che era stata assente dalla cultura del Diciassettesimo e Diciottesimo secolo. Secondo Schleiermacher, il traduttore deve "rispettare" le caratteristiche dell'originale, anche se sono estranee alla cultura di arrivo. Costui, infatti,

nota le parole e i collegamenti che [nell'originale] compaiono ancora nel primitivo splendore della novità; osserva come essi vengono introdotti silenziosamente nella lingua da un bisogno particolare di quello spirito e dalla sua forza caratteristica; ed è proprio questa presa di coscienza a determinare in maniera molto sostanziale l'impressione da lui ricevuta. È pertanto compito della traduzione trasmettere ciò anche al suo lettore, per il quale, altrimenti, andrebbe perduta una parte, spesso molto importante, di quanto gli è destinato¹⁹.

Anche per Wilhelm von Humboldt, «la traduzione ha raggiunto i suoi alti fini se invece della stranezza fa sentire l'estraneo»²⁰. Il suo obiettivo, secondo il filosofo

¹⁷ Cfr. J. W. Goethe, *West-Östlicher Divan*, in H. Birus et al. (a cura di), *Sämtliche Werke: Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. III, Frankfurt am Main, 1994, p. 280 e 282.

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 281.

¹⁹ F. Schleiermacher, *Sui diversi metodi del tradurre* (1813), in S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, cit., pp. 143-179, qui p. 158. [«Er merkt welche Wörter welche Verbindungen ihm dort noch in dem ersten Glanz der Neuheit erscheinen; er sieht wie sie durch das besondere Bedürfnis dieses Geistes und durch seine bezeichnende Kraft sich in die Sprache einschleichen; und diese Bemerkung bestimmt mehr wesentlich den Eindruck, den er empfängt. Es liegt also in der Aufgabe der Übersetzung, eben dieses auch auf ihren Leser fortzupflanzen; sonst geht ihm ein oft sehr bedeutender Theil dessen, was ihm zgedacht ist, verloren». F. Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (1813), in H. J. Störig (a cura di), *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt, 1969, pp. 38-70, qui p. 52].

²⁰ W. von Humboldt, *Introduzione alla traduzione dell'Agamennone* (1816), in S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, cit., pp. 125-141, qui p. 137. [«Solange nicht die Fremdheit, sondern das Fremde gefühlt wird, hat die Uebersetzung ihre höchsten Zwecke erreicht». W. von Humboldt, *Einleitung zu „Agamennon“* (1816), in H. J. Störig (a cura di), *Das Problem des Übersetzens*, cit., pp. 71-96, qui p. 83].

tedesco, non è solo quello di trasmettere la conoscenza di testi stranieri, ma anche di ampliare il repertorio linguistico e semantico della lingua di arrivo²¹. Ciononostante, anche se «con la traduzione si deve acquisire per la lingua e lo spirito della nazione ciò ch'essa non possiede o possiede altrimenti, si deve esigere anzitutto semplice fedeltà»²², laddove “fedeltà” per von Humboldt non significa pedissequa imitazione del testo di partenza, ma rispetto della sua peculiare “voce”. Difendendo un’idea siffatta di “fedeltà”, von Humboldt non può che osteggiare gli abbellimenti²³, andando così implicitamente a opporsi, alla stregua di Goethe e Schleiermacher, al modello della “bella infedele”.

Nel corso del tempo quest’ultima lascia dunque gradualmente il posto ad altri tipi di traduzione che rispondono a una concezione profondamente mutata dell’atto traduttivo, il quale, per un secolo improntato a una visione storicizzante delle questioni culturali quale fu il Diciannovesimo, acquista sempre più importanza come fenomeno di trasmissione di una cultura diversa, di cui il testo tradotto è tenuto a rispettare la fisionomia. Rispetto dell’estraneo, del testo originale e delle sue peculiarità sono i principi che dominano le fondamentali riflessioni ottocentesche sulla traduzione e mediano verso le molteplici e nuove teorie del Novecento.

Se le *belles infidèles* della Francia seicentesca cancellavano il testo di origine e il suo autore per adattare senza remore la traduzione al gusto letterario della Francia medesima, le traduzioni letterarie del nostro secolo non possono prescindere

²¹ Dal punto di vista di von Humboldt, infatti, la lingua è un sistema in continua trasformazione e infinitamente perfettibile, che, come tale, può acquisire, anche grazie alla traduzione, sfumature e modi di dire che non le appartengono.

²² W. von Humboldt, *Introduzione alla traduzione dell’Agamennone*, cit., p. 137. [«Soll aber das Uebersetzen der Sprache und dem Geist der Nation dasjenige aneignen, was sie nicht, oder was sie doch anders besitzt, so ist die erste Forderung einfache Treue». W. von Humboldt, *Einleitung zu „Agamennon“* (1816), cit., p. 83]. Scrive infatti: «Si può addirittura affermare che una traduzione è tanto più deviante quanto più faticosamente tenta d’essere fedele. Perché cerca d’imitare anche sottili particolarità, evita ciò che è semplicemente comune e sa opporre a ogni singola particolarità una diversa particolarità». W. von Humboldt, *Introduzione alla traduzione dell’Agamennone*, cit., p. 135. [«Man kann sogar behaupten, dass eine Uebersetzung um so abweichender wird, je mühsamer sie nach Treue strebt. Denn sie sucht alsdann auch feine Eigenthümlichkeiten nachzuahmen, vermeidet das bloss Allgemeine, und kann doch immer nur jeder Eigenthümlichkeit eine verschiedene gegenüberstellen». W. von Humboldt, *Einleitung zu „Agamennon“* (1816), cit., p. 81].

²³ A tal proposito afferma: «L’incapacità di raggiungere le singolari bellezze dell’originale porta troppo facilmente all’inconveniente di conferirgli un’ornamentazione estranea, col che nell’insieme viene a formarsi un colore sviante e un tono diverso». W. von Humboldt, *Introduzione alla traduzione dell’Agamennone*, cit., p. 138. [«Das Unvermögen, die eigenthümlichen Schönheiten des Originals zu erreichen, führt gar zu leicht dahin ihm fremden Schmuck zu leihen, woraus im Ganzen eine abweichende Farbe, und ein verschiedner Ton entsteht». W. von Humboldt, *Einleitung zu „Agamennon“* (1816), cit., p. 84].

ormai più, con o senza intenzione, da quel contesto di arrivo nel quale, per motivi profondamente diversi da quelli della Francia del Diciassettesimo secolo, l'idea della fedeltà si svuota completamente di significato.

L'esigenza di avvicinarsi in modo rigoroso alla traduzione e, al contempo, di fondare una vera e propria disciplina autonoma, che prenderà i nomi più disparati, si afferma in definitiva solo a partire dal secondo dopoguerra del secolo scorso. Dopo l'avvicinarsi di scuole che, nate a partire dagli anni Cinquanta, hanno definito l'ambito di studio della traduzione come una vera e propria scienza (è questo il caso della scuola tedesca della *Übersetzungswissenschaft*), negli anni Settanta si assiste a una svolta. Abbandonando l'idea di una "scienza della traduzione" e dunque un approccio di tipo normativo, si affermano le "teorie della traduzione", più precisamente i cosiddetti *Translation Studies*, espressione che già di per sé implica il riconoscimento della complessità del fenomeno, il quale viene a configurarsi non solo come un mezzo per trasporre da una lingua ad un'altra determinate conoscenze, ma anche e soprattutto come strumento per la «formazione ideologica e culturale di intere generazioni»²⁴. In particolare, si è affermata una concezione della traduzione che, addirittura superando l'ambito della testualità in senso stretto (cioè della relazione fra testo originale e testo tradotto) ha visto nel fatto traduttivo e nel suo esito un fenomeno culturale in grado di modificare il sistema letterario del contesto di ricezione. Nella teoria polisistemica elaborata da Itamar Even-Zohar, la letteratura tradotta medesima è intesa come un vero e proprio sistema che convive e interagisce attivamente con quello del paese ricevente, dando luogo a scambi (*transfer*), i quali non si limitano ai repertori tematici, ma riguardano anche fattori extratestuali e culturali, come la natura della critica letteraria o la funzione stessa della letteratura. La traduzione, dunque, lungi dal ricoprire un ruolo secondario nell'ambito del sistema letterario di arrivo, può addirittura contribuire all'arricchimento del canone della letteratura del contesto ricevente.

Sempre di più, dunque, nelle teorie più recenti le traduzioni rappresentano un fenomeno che riguarda le culture di arrivo e che pertanto richiede non solo l'interpretazione dei testi tradotti, ma anche indagini di tipo storico-culturale (come ad esempio quella sui responsabili e sulle modalità delle interferenze). In breve,

²⁴ V. Ferme, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo*, Ravenna, 2002, p. 8.

il testo tradotto non [è visto] solo come espressione linguistica e interpretativa individuale di chi s'impegna a tradurre l'originale, ma anche come rappresentazione di una costellazione di significati eterogenei determinati in parte dal traduttore, in parte dalle condizioni ideologiche, economiche, e culturali pertinenti soprattutto il mondo che lo circonda²⁵.

Pur nella loro eterogeneità, le diverse teorie contemporanee sembrano concordare sul superamento di una concezione dualistica del rapporto fra la traduzione e il suo testo fonte, che prima, come si è detto, poteva essere solo fedele o infedele, libero o letterale, e che ora invece, per dirla con Emilio Mattioli, è «un processo estremamente complesso, che non ha una soluzione teorizzabile una volta per tutte e non è inquadrabile in schematizzazioni binarie»²⁶, ma si ramifica in più direzioni all'interno di un determinato contesto culturale. Lo stesso dilemma sulla possibilità della traduzione è stato messo, in un certo senso, da parte:

avendo stabilito che la traduzione è un dato di fatto – per bella o brutta, fedele o infedele che sia –, [i nuovi approcci alla traduzione] hanno preso in esame le pratiche discorsive e ideologiche che riguardano la traduzione come se si trattasse di un qualsiasi altro testo, letterario e non. Il testo tradotto, dunque, viene trattato come un'opera a se stante, il cui nesso con il testo primario è più rigido di un'opera a se stante, [...] ma con un'autonomia tutta sua che le viene dall'essere un nuovo testo in una nuova lingua, e dal possedere nuovi significati culturali, ideologici, temporali, produttivi, imposti dalla nuova cultura [...] in cui rinasce [...]²⁷.

I.3 Le principali teorie contemporanee della traduzione

Grazie all'ormai consolidata prospettiva storica in cui si legge e si colloca il fenomeno della traduzione e grazie anche all'intelligenza di esso come dato

²⁵ *Ivi*, p. 11.

²⁶ E. Mattioli, *La traduzione letteraria*, "Testo a fronte", 1, 1989, pp. 7-22, qui p. 11.

²⁷ V. Ferme, *Tradurre è tradire*, cit., pp. 10-11.

complesso che riguarda una cultura e non solo la singola individualità del traduttore, appare necessario premettere allo studio dell'antologia *Germanica* e del particolare periodo storico in cui è stata concepita, un articolato *excursus* su quelle che sono state le principali teorie contemporanee della traduzione, ripercorrere cioè le tappe salienti di un cammino che ha condotto a quella concezione grazie alla quale siamo in grado di apprezzare il valore di *Germanica* in quanto antologia di testi stranieri tradotti nel quadro della ricezione della letteratura tedesca nell'Italia degli anni del fascismo.

I.3.1 “Equivalenze” problematiche. L’approccio normativo e la discussione sull’equivalenza

La prima generazione di studiosi, attiva tra gli anni Cinquanta e Sessanta, definisce l’ambito di studi che si occupa di traduzione come “scienza”. Gli esponenti più autorevoli di questo gruppo di ricercatori, accomunati dalla convinzione che la traduzione possa essere schematizzata e definita in termini logici, appartengono alla scuola tedesca della cosiddetta *Übersetzungswissenschaft*²⁸.

A tale scuola aderiscono esponenti di diversi gruppi di studiosi, di cui il più importante è costituito dalla scuola di Lipsia, nata negli anni Sessanta nella ex Germania dell’Est. La prospettiva linguistica degli studiosi di Lipsia, nella quale è centrale il complesso concetto di equivalenza (fra testo di partenza e testo di arrivo), rende problematica la riflessione sulla traduzione del testo letterario, anzi, rende addirittura necessario escluderla dall’orizzonte stesso della disciplina. È infatti opinione condivisa da tutti che la traduzione letteraria debba essere separata dalla sfera della scienza della traduzione, proprio in quanto non consente di costruire semplici rapporti di equivalenza.

Conseguenza di tanto rigore scientifico è anche il concetto di “traduttore ideale”, il quale identificherebbe un tipo di studioso che, indipendentemente dalla personalità e dai condizionamenti di ordine sociale e psicofisico, è in grado di

²⁸ Tra questi si ricordano almeno Otto Kade, Werner Koller e Wolfram Wilss.

applicare le regole della *Übersetzungsgrammatik* o grammatica della traduzione alle singole frasi²⁹.

Tuttavia, quando certi modelli ideali, elaborati in astratto e perfettamente funzionanti sul piano dell'astrazione scientifica, si confrontano con la realtà concreta della storia, dei destinatari e così via, il concetto di equivalenza sul quale si fonda la grammatica o linguistica della traduzione deve lasciare il posto ad una terminologia più imprecisa (adeguatezza, tipi diversi di equivalenza)³⁰ e soprattutto all'idea di testo. Con Gert Jäger, ad esempio, la cui monografia *Translation und Translationslinguistik* (1975) rappresenta una sorta di acme della scienza della traduzione orientata contrastivamente, il fuoco si allarga all'intero testo, così come avviene con l'avvento della linguistica testuale quasi negli stessi anni. Da questo momento, infatti, la frase, che finora è stata l'unità di analisi più grande, non appare più sufficiente e viene sostituita dal testo, di cui vengono considerati non solo la struttura linguistica, ma anche gli effetti, lo scopo e la funzione³¹.

Per Albrecht Neubert, che si occupa prevalentemente dell'aspetto pragmatico del tradurre, il traduttore potrebbe, sì, in linea teorica, tradurre frasi per frase (dalla lingua di partenza) in frasi assolutamente ben formate della lingua di arrivo, di fatto, però, quello che così si otterrebbe sarebbe solo «uno pseudotesto, che imita spregiudicatamente la costruzione dell'originale»³². La globalità del testo è altro dalla somma delle sue frasi³³.

Contemporaneamente alla fioritura della scuola di Lipsia, nella Germania dell'Ovest vengono istituzionalizzati tre centri ai quali fa capo la “scienza della

²⁹ Cfr. E. Prunč, *Einführung in die Translationswissenschaft*, Bd. I, Graz, 2002, p. 56.

³⁰ Per Otto Kade, ad esempio, la traduzione è una comunicazione bilingue, nella quale il traduttore funge da intermediario tra un mittente ed un destinatario di un'altra lingua. Il modello da lui proposto può però funzionare solo a patto che ci siano un traduttore, un mittente e un destinatario ideali, cioè entità astratte che non vengono definite né attraverso il loro stato sociale né attraverso dati psicofisici. Cfr. E. Prunč, *Einführung in die Translationswissenschaft*, cit., pp. 55-58. Kade è costretto a circoscrivere il concetto di equivalenza poiché, come afferma, uno stesso testo presso destinatari diversi suscita effetti differenti e l'intenzione di un mittente non concorda mai completamente con l'effetto sul suo destinatario. Cfr. O. Kade, *Kommunikationswissenschaftliche Probleme der Translation*, in W. Wilss (a cura di), *Übersetzungswissenschaft*, Darmstadt, 1981, pp. 199-218, qui p. 202.

³¹ Cfr. E. Prunč, *Einführung in die Translationswissenschaft*, cit., p. 59.

³² «[...] Pseudotext, der den Aufbau des Originals bedenkenlos imitiert» (se non diversamente indicato, le traduzioni sono mie). A. Neubert, *Translation und Texttheorie*, in *Id.* e G. Jäger (a cura di), *Semantik und Übersetzungswissenschaft. Materialien der III. Internationalen Konferenz „Grundfragen der Übersetzungswissenschaft“*, Leipzig, 1983, pp. 100-110, qui, p. 104.

³³ Cfr. E. Prunč, *Einführung in die Translationswissenschaft*, cit., pp. 61-62.

traduzione”: Heidelberg, Saarbrücken e Mainz/Germersheim. Mentre gli esponenti di Heidelberg e Germersheim sviluppano i loro approcci in direzione di una scienza della traduzione di tipo funzionale, gli altri studiosi di lingua tedesca restano vincolati all’equivalenza come concetto centrale fino agli anni Novanta. Il concetto di equivalenza, finché sopravvive, si fa però cangiante³⁴ e non perde la sua problematicità:

La traduzione può essere definita come segue: la sostituzione di materiale testuale in una lingua con un materiale testuale equivalente in un’altra lingua. [...] Il principale problema della pratica traduttiva è quello di trovare equivalenti. Un obiettivo centrale per la teoria della traduzione è quello di definire la natura e le condizioni dell’equivalenza traduttiva³⁵.

Per gli anglosassoni come John C. Catford il concetto di *equivalence* non ha, come già si evince dal brano citato, il rigore cristallino che gli attribuiscono i tedeschi, ma è più dinamico e sempre orientato sul testo³⁶.

Con Peter Newmark si introduce e precisa la differenza tra la traduzione comunicativa e quella semantica, che questi lega al cosiddetto *status* dell’autore. Secondo lo studioso inglese, bisogna dividere in due categorie i testi che devono essere tradotti: nella prima classe rientrano quelli in cui lo *status* dell’autore, per qualche motivo, è sempre così elevato che il traduttore deve renderli fedelmente.

³⁴ Wolfram Wilss, ad esempio, è ben consapevole del carattere cangiante del termine “equivalenza”. Inoltre, anche per lui è il testo nella sua totalità ad essere considerato come un vero e proprio oggetto della traduzione. Wilss adotta un approccio tipologico orientato sul processo. Questi è inizialmente polemico con la scuola di Lipsia e condivide con Koller l’avversione per gli approcci funzionalistici. Per Wilss la traduzione è un’elaborazione linguistica di informazioni, che si compone di una serie di operazioni di *code-switching*. Sarebbe compito della scienza della traduzione analizzare queste operazioni e contribuire alla loro ottimizzazione nella didattica e nella prassi della traduzione. Cfr. E. Prunč, *Einführung in die Translationswissenschaft*, cit., pp. 80-81. Per un ulteriore approfondimento cfr. anche W. Wilss, *Textanalyse und Übersetzen*, in Bender K.- H., Berger K., Wandruszka M. (a cura di), *Imago Linguae. Beiträge zu Sprache und Übersetzen. Festschrift zum 60. Geburtstag von Fritz Paepcke*, München, 1977, pp. 625-651 e W. Wilss, *The Science of Translation. Problems and Methods*, Tübingen, 1982.

³⁵ «Translation may be defined as follow: the replacement of textual material in one language (SL) by equivalent textual material in another language. [...] The central problem of translation practice is that of finding TL translation equivalents. A central task of translation theory is that of defining the nature and conditions of translation equivalence». J. C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistic*, London, 1965, pp. 20-21.

³⁶ Cfr. E. Prunč, *Einführung in die Translationswissenschaft*, cit., p. 81.

Alla seconda categoria appartengono invece quei testi in cui l'autore è irrilevante, per cui il traduttore può anche orientarsi sulla realtà o sul lettore. Ecco la sua definizione:

La traduzione comunicativa tenta di produrre sui suoi lettori un effetto che sia il più vicino possibile a quello ottenuto sui lettori dell'originale. La traduzione semantica tenta di riprodurre, tanto minuziosamente quanto lo consentono le strutture semantiche e sintattiche della seconda lingua, l'esatto significato contestuale dell'originale³⁷.

La traduzione semantica resta dunque legata alla cultura di partenza e sottolinea la particolarità del testo originale in riferimento al contenuto, ovvero al modo in cui questo contenuto viene espresso. La traduzione comunicativa, invece, si concentra sull'effetto e si adegua alle convenzioni della lingua di arrivo³⁸.

È poi importante sottolineare come Newmark avverta l'esigenza di prendere in considerazione e sistemare anche quell'oggetto sfuggente e complesso che è il testo letterario, convinto com'è che il fine principale della teoria della traduzione debba essere quello di stabilire metodi traduttivi appropriati per il più ampio numero possibile di testi o di categorie testuali³⁹.

³⁷ «Communicative translation attempts to produce on its readers an effect as close as possible to that obtained on the readers of the original. Semantic translation attempts to render, as closely as the semantic and the syntactic structures of the second language allow, the exact contextual meaning of the original». P. Newmark, *A Textbook of Translation* (1988), New York *et al.*, 1988, p. 39.

³⁸ Giulia Baselica fa una precisazione riguardo all'uso di questi due tipi di traduzione: «I due metodi illustrati da Newmark hanno sì destinazioni diverse: la maggior parte dei testi richiederebbe, infatti, una strategia traduttiva di tipo comunicativo (testi giornalistici, articoli e opere di divulgazione, manuali, relazioni, pubblicazioni di argomento scientifico o tecnologico, corrispondenza non personale, presentazioni di carattere propagandistico, testi pubblicitari, avvisi pubblici, letteratura di genere), mentre l'approccio semantico sarebbe riservato a un numero ristretto di tipologie testuali (opere classiche, corrispondenza personale e ogni testo in cui l'espressione dell'io dell'autore sia importante quanto il contenuto del testo), tuttavia possono coesistere all'interno di uno stesso testo o, addirittura, di uno stesso paragrafo, capoverso, perfino di una proposizione. Così, ogni porzione di testo può rivelarsi più o meno semantica, più o meno comunicativa». E ancora: «[Newmark] precisa che se l'analisi dei due metodi traduttivi presi in esame induce ad applicare la strategia semantica alla cosiddetta «letteratura seria», cioè alle opere d'arte, tuttavia è importante tenere presente – a meno di riconoscere un fondamentale aspetto dell'arte letteraria – che l'arte, essendo, in ogni sua espressione, e in una certa misura, allegorica, figurativa, metaforica ha una profonda vocazione comunicativa; di conseguenza il linguaggio figurato si fa latore di significati soltanto se adeguatamente ricreato nella lingua e nella cultura di arrivo e nel caso in cui tale metamorfosi non risulti possibile, suggerisce Newmark, metafore, similitudini e altre risorse della retorica potranno essere esplicitate, cioè ridotte al senso che esse esprimono». G. Baselica, *Un'arma contro l'inganno, la mistificazione, l'ignoranza e la reticenza*, “Tradurre”, 2, 2012, reperibile al seguente link: <http://rivistatradurre.it/2012/05/unarma-contro-linganno-la-mistificazione-lignoranza-e-la-reticenza/> (consultato l'ultima volta il 7/4/2017).

³⁹ Cfr. P. Newmark, *Approaches to Translation*, Oxford *et al.*, 1981, p. 19.

Come si vede, quanto più l'attenzione si sposta verso la situazione testuale e contestuale, tanto più l'approccio "scientifico" della *Übersetzungswissenschaft* si mostra inadeguato e si scontra con i suoi limiti intrinseci. L'approccio integralmente linguistico non risponde alla complessità del fenomeno traduttivo, specie quando si tratta di testi letterari, anche perché nel processo di traduzione l'elemento linguistico costituisce solo una delle componenti implicate. Se la linguistica teorica studia la lingua in quanto sistema da un punto di vista sincronico, la traduzione è dinamica, ha luogo e vive nella diacronia.

I.4 Tradurre come "ri-enunciare": le teorie della traduzione

Una prima vera reazione all'approccio descritto si ha a partire dagli anni Settanta, quando, lungi dal voler dar vita ad una nuova "scienza della traduzione", si preferisce parlare di teoria, della cui necessità è fermamente convinto, ad esempio, il poeta francese Henri Meschonnic, autore del saggio *Prepositions pour une poétique de la traduction* (1973)⁴⁰. Anche il messicano Octavio Paz, vincitore del Nobel per la letteratura nel 1990, aveva affermato in quegli stessi anni che «non c'è, né può esserci, una scienza della traduzione, anche se questa può e deve essere studiata scientificamente»⁴¹.

Solo nel momento in cui si abbandonano le pretese scientifiche, per concentrarsi piuttosto sulla necessità di elaborare una teoria della traduzione che tenga conto della storicità e complessità del fenomeno traduttivo, il testo letterario può diventare oggetto di studio e di attenzione. Artefici di questa svolta radicale sono soprattutto alcuni studiosi provenienti dai Paesi Bassi, almeno in una prima fase. A questo proposito si ricordano James S. Holmes, Josè Lambert e Raymond Van den Broeck. Nonostante ciò, a causa dell'espansione dell'interesse per il fenomeno, è difficile circoscrivere con precisione una vera e propria area geografica di studio. Difatti, contributi di rilievo inerenti a questa nuova prospettiva provengono anche

⁴⁰ Cfr. H. Meschonnic, *Proposizioni per una poetica della traduzione* (1973), in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, 1995, pp. 265-281, qui p. 265.

⁴¹ O. Paz, *Traduzione: letteratura e letteralità* (1970), in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, cit., pp. 283-297, qui p. 290.

dalla Francia (con il già citato Meschonnic, per esempio), dal resto d'Europa e anche dagli Stati Uniti (in particolare, si ricordano l'americano James Holmes e Octavio Paz).

Tra gli altri, per il nostro discorso si rivela particolarmente interessante il saggio di Holmes dal titolo *Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form* (1969), in cui il docente americano prende le distanze dalle teorie normative, convinto com'è del fatto che, indipendentemente dal metodo adottato per tradurre un testo, il prodotto finale potrà rispecchiare solo lontanamente quello di partenza⁴². Ispirandosi al concetto barthesiano di “metalinguaggio”⁴³, Holmes rende centrale alla sua riflessione quello di “metaletterario”, col quale poi definisce la posizione della traduzione rispetto al testo poetico. Secondo Holmes la traduzione rappresenterebbe sempre, rispetto all'originale, un fenomeno di commento, ovvero un sistema di significazione che rappresenta il contenuto di un altro sistema di significazione (il testo originale)⁴⁴. Il problema sta nel fatto che proprio per questo la traduzione costituisce un'inevitabile alterazione del testo di partenza, dal momento che, come spiega Holmes, il campo semantico di una parola non corrisponderà mai del tutto a quello di una parola qualsiasi della lingua di arrivo⁴⁵.

Col suo relativismo storico e metodologico, Holmes si pone agli antipodi dei rappresentanti della *Übersetzungswissenschaft*. Nessuna scienza può valere per

⁴² Cfr. J. S. Holmes, *La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme* (1969), in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, cit., pp. 239-256, qui p. 256.

⁴³ Holmes fa qui riferimento al saggio di Barthes dal titolo *Criticism as Language* del 1964. In un'altra opera dello stesso anno, il filosofo francese dà una definizione estesa di ciò che lui intende con il termine “metalinguaggio”, ossia «un sistema in cui il piano del contenuto è esso stesso costituito da un sistema di significazione; o anche è una semiotica che tratta di una semiotica». R. Barthes, *Elementi di semiologia*, Torino, 1964, p. 80.

⁴⁴ Cfr. J. S. Holmes, *La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme* (1969), cit., pp. 239-240. Sempre nel 1969 Holmes scrive che «la poesia intesa come traduzione di una poesia in un'altra lingua, che, essendo un genere della meta letteratura, possiamo chiamare “metapoesia”, è, da questo punto di vista, un tipo di oggetto fondamentalmente diverso rispetto alla poesia da cui deriva» [«the poem intended as a translation of a poem into another language, which as one type of meta-literature we may call a “metapoem”, is from this point of view a fundamentally different kind of object from the poem from which it derives»]. J. S. Holmes, *Poem and Metapoem: Poetry from Dutch to English*, in *Id.* (a cura di), *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, 1988, pp. 9-22, qui p. 10.

⁴⁵ «Un problema di base di tutta la traduzione è che il campo semantico di una parola, tutta la complessa rete di significati a essa relativi, non si accorda mai perfettamente col campo semantico di una data parola in un'altra lingua. È soprattutto per questo motivo che, sul piano ideale, tutta la traduzione è una distorsione e tutti i traduttori sono traditori» [«A root problem of all translation is the fact that the semantic field of a word, the entire complex network of meanings it signifies, never matches exactly the semantic field of anyone word in any other language. It is primarily for this reason that, on the ideal level, all translation is a distortion, and all translators are traitors»]. *Ivi*, p. 9.

circostrivere un fenomeno che, come si afferma già nella scelta di Barthes come punto di partenza, è per sua natura di tipo interpretativo.

Un altro teorico che si sofferma anche sulla traduzione di testi letterari è, come si diceva, lo scrittore, nonché linguista e traduttore Henri Meschonnic. Anche la sua posizione è, come quella di Holmes, fortemente relativista:

[...] tradurre è una *ri-enunciazione*. Un'epoca, una società, una classe producono il traduttore per un pubblico. Si hanno le traduzioni che si meritano. Ogni epoca, secondo il momento storico e i rapporti tra lingue, si mostra nelle traduzioni così come nelle sue opere⁴⁶.

Come e più di Holmes, Meschonnic vede nella traduzione un fenomeno di trasformazione semantica del testo originale; con lui la traduzione diventa infatti una sorta di metafora del testo di partenza⁴⁷.

A questo punto appare necessario osservare non solo quanta importanza assuma la traduzione di testi letterari in una concezione della traduzione fondata sul testo e sulla sua vitalità nella storia, ma anche l'affermarsi di un relativismo che d'ora in avanti diventerà irrinunciabile negli studi e nelle riflessioni su questo tema. Ai contributi di Holmes e Meschonnic va aggiunto poi quello del poeta e saggista messicano Octavio Paz, che nel 1971 pubblica uno studio critico sulla traduzione dal titolo *Traducción: literatura y literalidad*, in cui l'idea della traduzione si allarga quasi fino a toccarsi con quella di letteratura:

ogni testo è unico e, nel contempo, è la traduzione di un altro testo. Nessun testo è completamente originale, poiché lo stesso linguaggio, nella sua essenza, è già una

⁴⁶ «[...] traduire est une *ré-énonciation*. Une époque, une société, une classe produisent le traducteur pour un public. On a les traductions qu'on mérite. Chaque époque, selon le moment historique et les rapports entre langues, se montre dans ses traductions autant que dans ses oeuvres». H. Meschonnic, *D'une linguistique de la traduction à la poétique de la traduction*, in *Id.*, *Pour la poétique*, vol. II, Parigi, 1973, pp. 327-366, qui p. 352.

⁴⁷ «Un testo tradotto non può quindi essere teorizzato se non come una metafora o trasformazione dell'originale» [«Une traduction-texte ne peut donc être théorisée que comme une métaphore ou transformation de l'original»]. H. Meschonnic, *Notes sur la traduction dans la poétique*, in *Id.*, *Pour la poétique*, cit., pp. 318-320, qui p. 319.

traduzione; innanzitutto del mondo non-verbale, e, poi, lo è perché ogni segno e ogni frase è la traduzione di un altro segno e di un'altra frase⁴⁸.

Si conferma pertanto anche in Paz l'idea che la traduzione sia fondamentalmente un fatto interpretativo, per dirla con Holmes (e con Barthes) «un commento sul commento»⁴⁹, ed è proprio per questo che Paz prende nettamente le distanze dalla traduzione letterale, che non considera nemmeno come una vera e propria traduzione:

Ogni traduzione è, fino a un certo punto, un'invenzione, per cui costituisce un testo unico. Le scoperte dell'antropologia e della linguistica non condannano la traduzione, bensì una certa idea ingenua della traduzione. Ovvero: la traduzione letterale che in spagnolo si chiama, significativamente, *servil*. Non dico che la traduzione letterale sia impossibile, bensì dico che non è una traduzione. È un dispositivo [...] che serve ad aiutarci a leggere il testo nella sua lingua originale. Qualcosa di più vicino al vocabolario che non alla traduzione, la quale è sempre un'operazione letteraria. In tutti i casi, [...] la traduzione implica una trasformazione dell'originale. Questa trasformazione non è, e non può che essere, letteraria, poiché tutte le traduzioni sono operazioni che utilizzano i due modi di espressione a cui, secondo Roman Jakobson, possono essere ricondotti tutti i procedimenti letterari: la metonimia e la metafora⁵⁰.

Proprio per questa sua intrinseca qualità letteraria, la traduzione, anche dei “difficili” testi lirici, non è mai impossibile per questi autori⁵¹. Quello che però sembra essere il merito più grande di Paz, oltre all'essere stato tra i primi a focalizzarsi sulla traduzione del testo letterario, è l'aver riflettuto sul particolare rapporto che lega la traduzione e la letteratura, tanto da essere arrivato ad affermare che «esattamente come la letteratura è una funzione specializzata del linguaggio, la traduzione è una funzione specializzata della letteratura»⁵².

⁴⁸ O. Paz, *Traduzione: letteratura e letteralità*, cit., p. 286.

⁴⁹ R. Barthes, cit. in J. S. Holmes, *La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme*, cit., p. 239.

⁵⁰ O. Paz, *Traduzione: letteratura e letteralità* (1971), cit., pp. 286-287.

⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 289.

⁵² *Ivi*, p. 290.

I numerosi riferimenti di Paz a Roman Jakobson si collocano all'interno della predilezione per i formalisti russi che accomuna tutti i rappresentanti di questa generazione. In questo contesto basti ricordare l'importanza che Roman Jakobson ha avuto per Meschonnic, il quale ne ha fatto un suo fondamentale autore di riferimento⁵³. Il merito più grande dei formalisti, infatti, almeno per quanto concerne la prospettiva degli studiosi di traduzione, è quello di aver dato vita ad una teoria elaborata della letteratura, dopo aver posto l'opera letteraria al centro dei loro interessi⁵⁴. Altro fondamentale merito riconosciuto ai formalisti dai teorici della traduzione è l'introduzione del concetto di "sistema". I formalisti concepiscono infatti la cultura come un insieme di sistemi interconnessi⁵⁵. L'idea di sistema anticipa e prepara, tra l'altro, anche quella concezione della letteratura, che, a partire dai tardi anni Settanta, prenderà sempre più piede soprattutto grazie al contributo della scuola di Tel Aviv, il cui ruolo negli studi sulla traduzione resta meritoriamente indiscusso.

In sintesi, anche grazie all'influsso del formalismo e all'importanza che tale scuola conferisce al linguaggio letterario, la teoria della traduzione si apre in maniera decisiva al testo letterario, il quale, per la sua stessa natura, non poteva trovare un debito posto in nessuna dottrina di tipo normativo. Se dunque alla prima fase appartenevano principalmente linguisti puri, adesso si ha una netta prevalenza di studiosi di letteratura, anche comparata. Scopo principale di questa seconda generazione non è più la rigida definizione di regole, ma l'individuazione e la descrizione di quegli elementi che rendono tale una traduzione. Cambia naturalmente

⁵³ Cfr. E. Mattioli, *La poetica del tradurre di Henri Meschonnic*, "Rivista internazionale di tecnica della traduzione", 7, 2003, pp. 29-36, qui pp. 29-30.

⁵⁴ Non è un caso, infatti, che Boris Tomaševskij nel 1925 intitolò una delle sue opere *Teoria della letteratura* e la rivolgesse ad un ampio pubblico, con l'obiettivo di sistematizzare le idee dell'intero gruppo di studiosi. Sviluppatisi in Russia tra il 1914-15 e il 1930, il formalismo è inizialmente legato all'avanguardia artistica coeva. Il termine *formalismo*, inizialmente inteso in senso dispregiativo, viene applicato alla corrente critica dai suoi oppositori. I principali temi teorici di questo movimento sono la tipologia delle forme narrative, la relazione tra lingua poetica e lingua emozionale, il rapporto tra le esigenze imposte ad una data opera dalla realtà e quelle dettate dalla sua stessa struttura ecc. Tra gli studiosi che aderiscono al formalismo ricordiamo il già citato Roman Jakobson, Boris Ejchenbaum, Viktor Šklovskij, Jurij Tynjanov, Boris Tomaševskij e Vladimir Propp. Cfr. T. Todorov, *Presentazione*, in *Id., I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, cit., pp. 13-25, qui p. 13 e pp. 15-16.

⁵⁵ Per i formalisti la cultura consiste in «un complesso "agglomerato di sistemi" costituito da diversi sottoinsiemi, fra i quali la letteratura, la scienza e la tecnologia». Inoltre, «all'interno del sistema globale il rapporto fra letteratura e fenomeni extraletterari non è frammentario, bensì si configura come continua interazione fra sottoinsiemi, determinata dalla logica della cultura cui essi appartengono». Cfr. P. Steiner, *Russian Formalism*, Ithaca et al., 1984, p. 112.

anche l'oggetto su cui si concentra l'attenzione, si inizia infatti a dare ampio spazio alle relazioni intertestuali mentre quelle interlinguistiche passano in secondo piano.

I.5 La traduzione nel sistema della cultura: i *Translation Studies*

Già negli anni Settanta studiosi come il citato Holmes e André Lefevere parlano di *Translation Studies*, denominazione che da questo momento in poi verrà data definitivamente alla disciplina. Sebbene Lefevere utilizzi questa espressione nel 1976 per definire il settore che si occupa della traduzione e dei problemi ad essa connessi⁵⁶, quattro anni prima Holmes intitolava un suo saggio *The Name and Nature of Translation Studies*. Nel momento in cui lo sta scrivendo, lamenta Holmes, tra gli studiosi di traduzione non c'è accordo né sui confini del loro campo di studi, né sul nome con cui designarlo⁵⁷. Appunto perciò a questa constatazione segue una disamina della terminologia che è stata usata nel corso del tempo per designare tale ambito. La prima espressione che si è affermata in quegli anni è quella di “teoria della traduzione”, successivamente soppiantata da “scienza della traduzione”, utilizzata inizialmente in Germania (la già citata *Übersetzungswissenschaft*).

Nonostante l'affermarsi di questa definizione, l'attenzione sempre maggiore riservata al testo letterario e alla sua insopprimibile vitalità nella storia e nella cultura impone, tuttavia, anche un ripensamento della definizione della disciplina come “scienza”. Come scrive Holmes, «il problema non è che la disciplina non è una *Wissenschaft*, ma che non tutta la *Wissenschaft* può essere chiamata correttamente

⁵⁶ Cfr. A. Lefevere, *Translation Studies: the goal of the discipline*, in J. S. Holmes et al. (a cura di), *Literature and translation. New perspectives in literary studies with a basic bibliography of books on translation studies*, Leuven, 1978.

⁵⁷ «At first glance, the resultant situation today would appear to be one of great confusion, with no consensus regarding the types of models to be tested, the kind of methods to be applied, to varieties of terminology to be used. More than that, there is not even like-mindedness about the contours of the field, the programs set, the discipline as such. Indeed, scholars are not so much as agreed on the very name of the new field» [«A prima vista, la situazione odierna sembrerebbe molto confusa, senza alcun consenso riguardo ai tipi di modelli da esaminare, le tipologie di metodi da applicare, le varietà di termini da utilizzare. Per di più, non c'è consenso nemmeno sui confini del campo, i programmi e la disciplina come tale. Gli studiosi non sono infatti per niente d'accordo sul nome del nuovo settore»]. J. Holmes, *The Name and Nature of Translation Studies* (1972), in *Id.*, *Translated!*, cit., pp. 67-80, qui p. 68.

come scienza»⁵⁸. In altre parole, sebbene la disciplina considerata si possa definire senza dubbio come una *Wissenschaft* nel senso ampio di “sapere”, non tutto quello che rientra sotto questa etichetta può essere chiamato scienza, nel senso ristretto di “conoscenza esatta”.

Gli studi sulla traduzione non potranno mai costituire una “scienza” propriamente detta e dunque sarebbe errato collocare la traduzione accanto a discipline riconosciute universalmente come scientifiche quali la matematica, la fisica e la chimica. Sebbene il termine inglese *studies* non permetta di usufruire di una forma aggettivale dello stesso, la definizione *Translation Studies* appare infine a Holmes come la più appropriata nell’ambito di quelle disponibili nella lingua inglese⁵⁹.

La definizione proposta da Holmes verrà poi largamente accettata dalla comunità scientifica internazionale. Così, negli anni Ottanta, mentre nascono i corsi universitari in *Translation Studies* e al contempo si elabora il superamento di una prospettiva di indagine meramente prescrittiva, si fa sempre più largo la convinzione che la traduzione riguardi più le culture che le lingue⁶⁰. In contesti particolarmente innovativi, si suole addirittura parlare di traduzione come comunicazione interculturale⁶¹. Di questo periodo è l’importante saggio di Juri Lotman intitolato *Una teoria del rapporto reciproco fra le culture* (1985), dove si fa solo un breve cenno alla traduzione, ma si insiste molto poi sul processo di influenza reciproca tra le culture, con particolare attenzione alla funzione essenziale svolta da certe relazioni nelle trasformazioni strutturali dei testi e dei fenomeni letterari. Il peso che Lotman conferisce alla realtà extratestuale rispetto alla realtà e alla forma del testo anticipa le posizioni della scuola di Tel Aviv, sulla quale, non a caso, eserciterà grande influenza.

Ad occuparsi di traduzione sono adesso soprattutto studiosi di letteratura e/o di letterature comparate, che, collocando la traduzione in una prospettiva culturale,

⁵⁸ «The problem is not that the discipline is not a *Wissenschaft*, but that not all *Wissenschaft* can properly be called science». *Ivi*, p. 70.

⁵⁹ Cfr. *ibidem*.

⁶⁰ Lo stesso Holmes sottolinea come una branca dei *Translation Studies*, per l’esattezza i *Function-oriented Descriptive Translation Studies*, sia interessata non tanto alle traduzioni in sé, quanto alla descrizione della loro funzione all’interno del contesto socio-culturale di arrivo. Cfr. *ivi*, p. 72.

⁶¹ Si veda, per esempio, la teoria elaborata dalla svedese Justa Holz-Mänttari, descritta alla fine di questa sezione.

fanno sì che essa non venga più intesa come un prodotto testuale chiuso e finito, ma come il frutto di un processo, di relazioni tra i testi che vengono tradotti, delle logiche che stanno alla base della scelta di questi testi e del *modus operandi* dei traduttori. In altre parole sono sempre più le dinamiche relative al contesto culturale di arrivo a occupare il centro dell'interesse⁶².

Rispetto agli approcci precedentemente descritti, i *Translation Studies* si configurano anche come maggiormente aperti all'interdisciplinarietà. A riprova di ciò è il fatto che, per questa generazione di studiosi, fondamentale, tra gli altri, si rivela il ruolo degli studi che fanno capo al Post-Strutturalismo e che risentono dell'influenza degli scritti dei decostruzionisti. In armonia con le posizioni di questi ultimi (Derrida, Lacan, ecc.) questi studiosi, accanto alle nozioni fino ad allora indiscusse di "lingua" e di "nazionalità", contestano anche quella di "testo" inteso come sistema chiuso o circoscritto di segni. Quello che domina la loro concezione è piuttosto l'idea della scrittura come processualità o come sistema aperto e dinamico nel quale confluiscono e si incontrano continuamente, continuamente rimodellandosi, paradigmi di pensiero e di cultura.

Particolarmente importante per una messa in discussione dei principali luoghi tradizionali della teoria della traduzione è il saggio *Des tours de Babel* (1982) che Jacques Derrida ha dedicato a Walter Benjamin e alla sua teoria della traduzione⁶³. Il contributo di Derrida intende infatti essere un'interpretazione del noto saggio di Benjamin *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923). Come Benjamin, Derrida affronta da filosofo il problema e lo fa in maniera radicale. Se per Benjamin la traduzione rappresenta una tensione del testo scritto verso quella che chiama «la pura lingua», la quale nel suo pensiero costituisce un assoluto tanto più irraggiungibile quanto più

⁶² Della traduzione come processo parlerà, in questi anni, lo stesso Holmes: «[...] it is very useful make a distinction between the product-oriented study of translations and the process-oriented studies of translating. But this distinction cannot give the scholars leave to ignore the self-evident fact that the one is the result of the other, and that the nature of the product cannot be understood without a comprehension of the nature of the process» [«[...] è veramente utile fare una distinzione tra lo studio delle traduzioni orientato sul prodotto e quelli orientati sul processo. Ciononostante, tale distinzione non può indurre gli studiosi ad ignorare il fatto evidente che l'uno è il risultato dell'altro, e che la natura del prodotto non può essere colta senza una comprensione della natura del processo»]. J. S. Holmes, *Describing Literary Translations: Models and Methods* (1978), in *Id.*, *Translated!*, cit., pp. 81-92, qui p. 81.

⁶³ Il saggio di Derrida esce in un volume monografico dedicato a Walter Benjamin della rivista "Aut-Aut" nel 1982. Cfr. "Aut-Aut", *Paesaggi benjaminiani*, 189-190, 1982, pp. 67-97.

presente e necessario, per Derrida, che di Benjamin ricalca a modo suo le orme, «la traduzione è *necessaria* proprio in quanto *impossibile*»⁶⁴.

Nell'interpretare la filosofia del pensatore tedesco Derrida destabilizza radicalmente il concetto stesso di traduzione, così come quello di originale e l'idea del loro rapporto. Il titolo del saggio del filosofo francese risulta molto eloquente, dal momento che non è possibile fornirne una traduzione univoca e definitiva:

Il titolo stesso del saggio su Benjamin [...], *Des tours de Babel*, è un sintagma *intraducibile*. [...] *des tours* si possono tradurre tanto con dei giri (intorno alla Torre) quanto con delle torri (di Babele), per non citare gli altri sensi possibili: *delle performances*, *dei ritorni*. Inoltre, nella pronuncia *détours* si aggiunge il significato di *deviazioni* o, in senso figurato, di *sotterfugi*. Tutte interpretazioni legittime. Una vera trappola per traduttori, dunque, a significare che prima della babelica confusione *tra* le lingue, vi è una pre-babelica confusione *nelle* lingue, in *ogni* singola lingua: a cominciare dalla confusione tra nome proprio e nome comune che affetta la parola *Babele*, poiché essa, oltre a essere un nome proprio, vuol dire anche, al tempo stesso, *confusione*⁶⁵.

Come dunque si dimostra fin dal provocatorio titolo del saggio, secondo Derrida la distinzione fra originale e traduzione è un fatto del tutto relativo, in quanto ciò che chiamiamo “originale” è già una traduzione poiché fa parte del gioco del linguaggio, il quale di per sé, nel pensiero del filosofo, è già sostituzione, scambio. Addirittura, per Derrida, tutta «l'esperienza è traduzione»⁶⁶. Ciononostante, la traduzione intesa in senso proprio, linguistico e testuale, è un atto necessario:

Quelli che chiamiamo i testi di Derrida intendono dunque rimarcare, in tutti i modi, che il compito del traduttore è impossibile. Ciò [...] non per inibire la traduzione, ma, al contrario, per affermarne la improrogabile, insanabile, necessità: la traduzione è *necessaria* proprio in quanto è *impossibile*. [...] Questa impossibilità è allora una *chance*, non una condanna, una

⁶⁴ C. Di Martino, *Il problema della traduzione*, “Doctor virtualis”, 7, 2007, pp. 67-81, qui p. 69.

⁶⁵ *Ivi*, p. 68.

⁶⁶ J. Derrida, *Des tours de Babel* (1982), in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, cit., pp. 367-418, qui p. 416.

semplice negazione. Essa è la condizione di possibilità stessa della traduzione, ciò che mantiene aperto il desiderio, la domanda, l'urgenza, la possibilità della traduzione⁶⁷.

Ciò che per Benjamin è assolutamente e radicalmente intraducibile in un testo, ciò che lui chiama «nocciolo essenziale»⁶⁸, è il rapporto tra il contenuto e la forma (cioè la lingua). Esso per Benjamin è diverso rispettivamente nell'originale e in una sua eventuale traduzione. Secondo il filosofo tedesco, l'unità della componente formale e contenutistica che si ritrova nell'originale è stretta come quella che il frutto ha con la sua buccia. Nella traduzione, di contro, l'unità tra lingua e contenuto assomiglia piuttosto a quella esistente tra il mantello regale e il re che lo indossa. In questo secondo caso, dunque, la relazione è artificiale e ricorda soltanto quella naturale che è tipica dell'originale. Per questo motivo, Benjamin non ammette la traduzione della traduzione, bensì accetta soltanto le traduzioni condotte direttamente dall'originale⁶⁹. Ma proprio su questa questione le strade di Benjamin e Derrida divergono:

Per il primo si tratta di mantenere quella distinzione, assicurando così un fondamento alla possibilità di un diritto delle opere e di un diritto d'autore. Per il secondo, invece, si tratta di mostrare l'impossibilità *di una frontiera rigorosa tra l'originale e la versione, ossia l'impossibilità della identità a sé o dell'integrità dell'originale*. Il contenuto e la lingua infatti non possono essere assolutamente inseparabili, si deve poterli distinguere di diritto [...]: ove non vi fosse questa separabilità non vi sarebbe nemmeno linguaggio né dunque si porrebbe la questione di un originale e della sua traduzione. Ma se il linguaggio puro, la vera lingua o la lingua vera, in cui il senso e la lettera non si dissociano più, non ha luogo, allora non si può più tracciare alcun confine rigoroso tra l'originale e la traduzione⁷⁰.

Il radicalismo filosofico di Derrida appare interessante in questo contesto perché, pur restando nel campo della speculazione pura, contribuisce indirettamente a rafforzare l'idea della traduzione come comunicazione tra culture, come fatto complesso al quale concorrono fortemente anche realtà extratestuali. Se la traduzione costituisce la

⁶⁷ C. Di Martino, *Il problema della traduzione*, cit., p. 69.

⁶⁸ Cfr. W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, cit., p. 45.

⁶⁹ Cfr. C. Di Martino, *Il problema della traduzione*, cit., p. 73.

⁷⁰ *Ivi*, p. 74.

condizione necessitata dall'essere umano, allora scrivere e tradurre testi, nel senso ristretto e più comune del termine, significa intersecare, confrontare, ampliare i diversi umani orizzonti.

A sottolineare l'importanza del contesto culturale per la traduzione e la teoria che la riguarda contribuisce in modo decisivo anche la cosiddetta "scuola di Tel Aviv", le cui teorie principali nascono tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento. I contributi della scuola israeliana, una specie di continuazione ideale dello strutturalismo e del formalismo, si collocano in una prospettiva decisamente descrittiva della traduzione, all'interno della quale è centrale il valore del contesto culturale d'arrivo. I suoi esponenti analizzano infatti fattori che hanno un'influenza, oltre che sulle scelte traduttive, anche sull'impatto delle traduzioni nella cultura di riferimento⁷¹.

Uno dei principali esponenti della scuola di Tel Aviv è Gideon Toury. Oltre che alla scuola israeliana, Toury viene associato anche alla *Manipulation School*, che nasce dopo la pubblicazione della raccolta di saggi curata da Theo Hermans dal titolo *The Manipulation of Literature* (1985). Tra gli autori dei diversi contributi spicca proprio Toury; accanto a lui, poi, si deve citare almeno il linguista belga André Lefevere, di cui si parlerà di nuovo in seguito. Il curatore stesso enuncia i diversi punti di contatto tra gli autori dei saggi presenti nel volume:

Quello che costoro hanno in comune è, in breve, il modo di vedere la letteratura come un sistema complesso e dinamico; la convinzione che ci sarebbe una continua interazione tra i modelli teorici ed i casi di studio pratici; un approccio alla traduzione letteraria che è descrittivo, *target-oriented*, funzionale e sistemico; ed un interesse nei confronti delle norme e dei vincoli che governano la produzione e la ricezione delle traduzioni [...]⁷².

⁷¹ Cfr. S. Nergaard, *Introduzione a Ea.* (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, cit., pp. 1-48, qui p. 35.

⁷² «What they have in common is, briefly, a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic; and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations [...]». T. Hermans (a cura di), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translations*, London, 1985, pp. 10-11.

È dunque chiaro che gli studiosi del gruppo concentrano la loro attenzione sul processo traduttivo all'interno della cultura d'arrivo, favorendo, più o meno intenzionalmente, una certa svalutazione del testo di partenza. Tutto questo si pone in linea con il pensiero di Toury, il quale insiste sul fatto che

[...] è la cultura *target* o *ricevente*, o una certa parte di questa, che funge da *promotrice* della decisione di tradurre e del processo di traduzione. Il tradurre come attività teleologica *par excellence* è per gran parte condizionato dagli obiettivi che è destinato a servire, e questi obiettivi sono fissati nella e dalla prospettiva del/dei sistemi recettori. Di conseguenza, i traduttori operano prima di tutto e principalmente nell'interesse della cultura *nella* quale stanno traducendo, e non nell'interesse dell'originale, figurarsi della cultura di partenza⁷³.

Secondo Toury, dunque, i traduttori operano soprattutto nell'interesse della cultura in cui questi traducono⁷⁴. Poco più avanti, nel medesimo saggio, il teorico israeliano arriva addirittura a sostenere la tesi che «le traduzioni sono realtà di un sistema soltanto: quello d'arrivo»⁷⁵.

Dal suo punto di vista la traduzione presenta quindi come sua caratteristica fondamentale l'appartenenza a un sistema, che, come si è appena detto, è sempre quello di arrivo. Proprio per il grande rilievo dato a quest'ultimo la prospettiva adottata da Toury e dagli altri membri di questa scuola viene definita *target-oriented*, in aperta opposizione a quelle teorie degli anni Cinquanta e Sessanta, che, comunque eredi di antiche e consolidate concezioni della traduzione – legate all'idea della fedeltà, del rispetto massimo dell'originale ecc. - si potevano sempre definire come

⁷³ «[...] it is the *target* or *recipient culture*, or a certain section of it, which serves as the *initiator* of the decision to translate and of the translating process. Translating as a teleological activity *par excellence* is to a large extent conditioned by the goals it is designed to serve, and these goals are set in, and by, the prospective receptor system(s). Consequently, translators operate first and foremost in the interest of the culture *into* which they are translating, and not in the interest of the source text, let alone the source culture». G. Toury, *A Rationale for Descriptive Translation Studies*, in T. Hermans (a cura di), *The Manipulation of Literature*, cit., pp. 16-41, qui pp. 18-19.

⁷⁴ *Culture*, nella sua prospettiva, è sinonimo di *background* o rete sistemica, concetto che troverà un pieno sviluppo nella teoria polisistemica avanzata dall'altro rappresentante di spicco della scuola di Tel Aviv, cioè Itamar Even-Zohar. In altre parole, la lingua naturale non può esistere senza la cultura, un termine che per lui abbraccia l'intero contesto sociale coinvolto nella traduzione, unitamente alle norme, alle ideologie ed alle convenzioni di una determinata società. Cfr. M. Snell-Hornby, *The Turns of Translation Studies*, Amsterdam *et al.*, 2006, p. 49 e S. Nergaard, *Introduzione a Ea.* (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, cit., pp. 1-48, qui pp. 24-25.

⁷⁵ «Translations are facts of one system only: the target system». G. Toury, *A Rationale for Descriptive Translation Studies*, cit., p. 19.

source-oriented. L'analisi condotta da questi studiosi avviene infatti sempre *a posteriori*, cioè parte dai risultati, dalle traduzioni medesime per ricostruirne l'evoluzione e discuterne gli eventuali tratti problematici. La ricostruzione che così si ottiene è orientata sempre sulla cultura di arrivo, in quanto chi traduce lo fa prevalentemente «nell'interesse della cultura» nella quale e per la quale sta traducendo e dalla quale è, suo malgrado, condizionato.

L'approccio *a posteriori* si pone dunque in netta contrapposizione con la prospettiva fondata sul testo di origine, la quale, partendo dagli originali, tenta di portare alla luce gli eventuali problemi di traduzione al fine di trovare una soluzione adeguata. Il metodo opposto ha invece l'obiettivo di determinare, *ex post*, le regole, le strategie e i vincoli che hanno determinato la struttura definitiva della traduzione, confermandone così la natura profondamente storica, irriducibilmente condizionata dalle infinite componenti extratestuali⁷⁶. Analogamente, anche la definizione stessa di traduzione viene fissata *a posteriori*, proprio per il fatto che le traduzioni sono considerate tali dal punto di vista della cultura di arrivo⁷⁷.

Anche la “legge dell'interferenza”, per la quale Toury viene spesso ricordato, appartiene a questa concezione contestualizzata della traduzione. Secondo tale legge, più si prende in considerazione la formazione di un testo per l'elaborazione della sua traduzione, più è probabile che il testo di arrivo presenti delle interferenze⁷⁸.

Se da un lato Toury ritiene responsabile il nostro apparato mentale dell'universalità del *transfer* in traduzione, la tolleranza dell'interferenza e la sua

⁷⁶ Cfr. S. Nergaard, *Introduzione a Ea.* (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, cit., pp. 1-48, qui, p. 36.

⁷⁷ Non è un caso, infatti, che Toury intitoli il primo capitolo della sua monografia sui *Descriptive Translation Studies* con “Translations as Facts of a ‘Target’ Culture”. Cfr. G. Toury, *Descriptive Translation Studies - and beyond*, Amsterdam/Philadelphia, 1995, p. 23.

⁷⁸ Cfr. *ivi*, p. 276. Poco prima aveva affermato: «[...] in traduzione, i fenomeni che riguardano la formazione del testo fonte tendono ad essere trasferiti nel testo di arrivo, sia che si manifestino nella forma di *transfer negativo* (ossia come deviazioni dalle normali pratiche codificate del sistema di arrivo) che come *transfer positivo* (cioè come una maggiore probabilità di selezionare aspetti che esistono e vengono usati in ogni caso). Questa formulazione generale implica che l'interferenza sia una sorta di *condizione di base*, cosicché la creazione di un output libero da interferenza [...] necessita di speciali condizioni e/o sforzi speciali da parte del traduttore». [«(In its most general form, the law of interference would read:) in translation, phenomena pertaining to the make-up of the source text tend to be transferred to the target text, whether they manifest themselves in the form of *negative transfer* (i.e., deviations from normal, codified practices of the target system), or in the form of *positive transfer* (i.e., greater likelihood of selecting features which do exist and are used in any case). This general formulation implies that interference is a kind of *default*, so that the establishment of an interference-free output [...] necessitates special conditions and/or special efforts on the translator's part»]. *Ivi*, p. 275.

stessa realizzazione hanno a che fare anche con le condizioni socioculturali in cui la traduzione viene realizzata. I fattori socioculturali, fondamentali in questo contesto⁷⁹, determinano, a seconda della comunità, tipologie diverse di resistenza all'interferenza. Una forte resistenza può portare all'attivazione di meccanismi censori, ai quali fa spesso ricorso dopo che l'atto traduttivo è compiuto o da parte del traduttore stesso o di un altro agente con altre responsabilità. La censura può però essere attivata anche durante lo stesso atto traduttivo, dal momento che il traduttore, avendo interiorizzato le norme relative alla sua cultura, le usa come costante meccanismo di controllo. Ovviamente, in uno stesso testo né l'interferenza né la tolleranza sono necessariamente le stesse rispetto ai diversi livelli linguistici e testuali⁸⁰.

L'altro grande rappresentante della scuola di Tel Aviv, Itamar Even-Zohar, affronterà come Toury il tema dell'interferenza, focalizzandosi, come vedremo in seguito, specificamente su quella letteraria. Even-Zohar considera tutti i tipi di testi, letterari e non, come un agglomerato di sistemi (*Polysystem theory*). Tale idea, che questi elabora nel 1978, si ricollega, come dichiara egli stesso, alle proposte enunciate negli anni Venti da alcuni formalisti russi, che avevano già elaborato una nozione dinamica di sistema, la quale tuttavia, secondo lui, era stata eccessivamente ignorata sia dalla linguistica che dalla teoria letteraria⁸¹.

A questi studiosi riconosce il merito di aver cercato di

delineare un oggetto completamente nuovo, [...] l'ipotesi esplicativa migliore possibile, vale a dire quella della "letterarietà" invece di quella della "letteratura". Questa mossa,

⁷⁹ Cfr. *ibidem*.

⁸⁰ Cfr. *ivi*, pp. 277-280.

⁸¹ Scrive Even-Zohar: «Il mio approccio si basava sull'ipotesi di lavoro per la quale sarebbe più conveniente [...] considerare tutti i testi, letterari e semiletterari, come un aggregato di sistemi. Questa non è affatto un'idea totalmente nuova; è stata fortemente enfatizzata negli anni venti da studiosi come Tynjanov, Ejchenbaum e Sklovskij». I. Even-Zohar, *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario* (1978), in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, cit., pp. 225-238, qui pp. 227-228. Nel 1928 Tynjanov e Jakobson sviluppano il concetto della letteratura come sistema di sistemi, cioè come un sistema di diversi sistemi che interagiscono tra loro. Decisiva per lo sviluppo della *Polysystem Theory* è anche e soprattutto la teoria, elaborata da Tynjanov, del contrasto tra modelli letterari centrali e periferici. Cfr. E. Prunč, *Einführung in die Translationswissenschaft*, cit., p. 208.

sfortunatamente mai compresa in termini metodologici come giustamente meritava, ha almeno aperto la strada a tentativi migliori [...]»⁸².

La *Polysystem Theory* rappresenta uno di questi «tentativi migliori», nonché un elemento di novità assoluta che la scuola israeliana introduce nella storia delle teorie sulla traduzione. Anche l'approccio polisistemico è fortemente *target-oriented*: dal punto di vista del sistema di arrivo, infatti, la letteratura tradotta si profila come quel sottosistema letterario che, intersistemicamente ed intertestualmente, si pone in relazione con altri sistemi. Un polisistema è «un sistema multiplo, un sistema di vari sistemi che si intersecano tra loro e che in parte si sovrappongono, utilizzando simultaneamente diverse opzioni, eppure funzionando come un insieme strutturato, i cui membri sono interdipendenti»⁸³. I vari (sotto)sistemi sono poi gerarchizzati e, secondo la tesi del formalista Tynjanov che Even-Zohar fa sua, è la lotta permanente tra i diversi strati che costituisce lo stato dinamico del sistema stesso. La “vittoria” di uno strato su un altro, poi, porta al cambiamento sull'asse diacronico⁸⁴.

Descrivendo dettagliatamente il polisistema letterario in alcuni saggi che risalgono alla fine degli anni Settanta, Even-Zohar mostra come sia possibile applicare alla letteratura la teoria polisistemica⁸⁵. Per Even-Zohar il sistema letterario corrisponde alla «rete di relazioni che si ipotizza di ottenere tra un numero di attività chiamate “letterarie” e tra queste attività stesse osservate attraverso quella rete»⁸⁶. In

⁸² «[...] They attempted delineating a completely new object, which was to be at the same time the best providable ex-planatory hypothesis, namely “literariness” instead of “literature”. This move, unfortunately never understood in methodological terms as it duly merited, at least opened the road for better attempts [...]». I. Even-Zohar, *Polysystem theory and culture research*, in *Id., Papers in Culture Research*, Tel Aviv, 2010, pp. 35-39, qui p. 36-37.

⁸³ «[...] a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent». I. Even-Zohar, *Polysystem theory*, “Poetics today”, 11 (1), 1990, pp. 9-26, qui p. 11.

⁸⁴ Cfr. *ivi*, p. 14.

⁸⁵ I saggi sul polisistema sono stati ripubblicati con alcune modifiche sulla rivista “Poetics Today”, in un numero del 1990 interamente dedicato agli studi polisistemici, dal quale si è preferito citare, vista la difficoltà nel reperire i saggi della fine degli anni Settanta e vista l'assenza di sostanziali cambiamenti tra la prima versione e quella qui considerata.

⁸⁶ «The network of relations that is hypothesized to obtain between a number of activities called “literary”, and consequently these activities themselves observed via that network». I. Even-Zohar, *The ‘literary system’*, “Poetics today”, 11 (1), 1990, pp. 27-44, qui p. 28.

altre parole, il sistema letterario non esiste al di fuori di queste relazioni⁸⁷. Richiamandosi ad Ejchenbaum, illustre critico letterario sovietico, Even-Zohar considera il prodotto letterario nei termini della rete intricata di relazioni che lo condiziona e che diventa importante scoprire laddove le si consideri come la risultante del rapporto tra le leggi che governano la produzione di testi letterari e le forze che generano queste leggi.

Ricalcando espressamente il famoso schema della comunicazione di Jakobson⁸⁸, lo studioso di Tel Aviv elabora e adatta il modello alla letteratura e al polisistema di cui è parte:

ISTITUZIONE [contesto]

REPERTORIO [codice]

PRODUTTORE [mittente].....[destinatario] CONSUMATORE

MERCATO [contatto/canale]

PRODOTTO [messaggio]

Questa struttura non concepisce gerarchie di importanza *a priori* tra i vari fattori. È sufficiente riconoscere che sono le interdipendenze tra questi elementi che permettono loro di funzionare: nessuno di essi può infatti funzionare isolatamente. Il **produttore**⁸⁹ non è destinato ad un solo ruolo all'interno del sistema letterario e, in quanto tale, fa parte sia dell'istituzione letteraria che del mercato letterario. Per quanto riguarda il **consumatore**, secondo Even-Zohar sarebbe inadeguato

⁸⁷ A supporto della sua tesi, lo studioso di Tel Aviv cita quindi il formalista Ejchenbaum che, concentrandosi maggiormente sulle relazioni tra le attività del sistema letterario piuttosto che sui testi in sé, si discosta dal modo di concepire la letteratura del suo predecessore Tynjanov. Cfr. *ibidem*.

⁸⁸ Even-Zohar afferma che non c'è però una perfetta corrispondenza tra le nozioni di Jakobson e le sue. Cfr. *ivi*, p. 31.

⁸⁹ Even-Zohar preferisce parlare di produttore perché la nozione di scrittore evoca immagini molto specifiche, che però possono essere inappropriate. Cfr. *ivi*, p. 34. Solitamente non incontriamo un produttore unico, ma gruppi o comunità sociali di persone impegnate nella produzione, organizzate in diversi modi e in ogni caso legate le une alle altre non meno che ai loro potenziali consumatori. Cfr. *ivi*, p. 35.

identificarlo solamente con il lettore, in quanto tutti i membri di una comunità sono consumatori indiretti di testi letterari⁹⁰. L'**istituzione** è invece

l'aggregato di fattori coinvolti nella conservazione della letteratura come attività socioculturale. È l'istituzione che governa le norme diffuse in questa attività, approvandone alcune e rifiutandone altre. [...] In quanto parte della cultura ufficiale, essa determina anche chi e quali prodotti saranno ricordati da una comunità per un periodo di tempo prolungato⁹¹.

In particolare, l'istituzione include almeno parte dei produttori, i critici, le case editrici, le riviste letterarie, i gruppi di scrittori, gli agenti governativi (come gli uffici ministeriali), le istituzioni educative (scuole e università) e i mass media. Questa varietà non forma ovviamente un corpo omogeneo e non è in grado di agire in modo armonico. All'interno dell'istituzione ci sono lotte per l'egemonia, che vedono la vittoria di un gruppo o di un altro. Ogni decisione presa, a qualsiasi livello, da ogni agente del sistema dipende dalle legittimazioni e dalle restrizioni messe in atto dall'istituzione. La natura della produzione, così come quella del consumo, è governata dall'istituzione. Per quanto concerne il **mercato**, esso è definito come «l'insieme di fattori coinvolti nella vendita e nell'acquisto di prodotti letterari e nella promozione di tipi di consumo»⁹². Il complesso delle regole e dei materiali che governano sia la formazione che l'uso di ogni prodotto costituisce poi il **repertorio**, che può essere anche definito come la combinazione della grammatica e del lessico di una data lingua. L'ultimo elemento del polisistema è il **prodotto** che, relativamente alla letteratura, può anche non identificarsi con il solo testo⁹³.

Ciò che emerge dalla configurazione di polisistema elaborata da Even-Zohar è l'interdipendenza dei singoli fattori e la complessità dinamica interna a ciascuno di essi. Di conseguenza, la letteratura non è più un fenomeno la cui natura e i cui confini sono dati una volta per tutte, bensì un'attività che dipende dalle relazioni

⁹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 36-37.

⁹¹ «(The “institution” consists of) the aggregate of factors involved with the maintenance of literature as a socio-cultural activity. It is the institution, which governs the norms prevailing in this activity, sanctioning some and rejecting others. [...] As part of official culture, it also determines who, and which products, will be remembered by a community for a longer period of time». *Ivi*, p. 37.

⁹² «(The “market” is) the aggregate of factors involved with the selling and buying of literary products and with the promotion of types of consumption». *Ivi*, p. 38.

⁹³ Cfr. *ivi*, pp. 39-43.

esistenti all'interno di un dato sistema culturale⁹⁴. Come in ogni sistema, dunque, anche in quello concepito dallo studioso israeliano nessun componente può essere isolato dagli altri o modificarsi senza che tutti gli altri ne risentano.

All'interno del polisistema così descritto la letteratura tradotta occupa un suo specifico posto:

Il mio ragionamento è che le opere tradotte sono correlate in almeno due modi: (a) nel modo in cui i loro testi di partenza sono selezionati dalla letteratura di arrivo, non essendo mai i principi di selezione slegati dai co-sistemi propri della letteratura di arrivo (prenderlo nel modo più cauto possibile); (b) nel modo in cui esse adottano specifiche norme, comportamenti e politiche- in breve, nel loro uso del repertorio letterario- che risulta dalla loro relazione con gli altri co-sistemi nazionali. Questi non sono confinati al solo livello linguistico, ma sono evidenti a qualsiasi livello di selezione. Per questo motivo, la letteratura tradotta può possedere un suo proprio repertorio, che in parte potrebbe persino essere esclusivo di questa specifica letteratura⁹⁵.

Le opere tradotte sono pertanto collegate tra loro dal modo in cui i testi originali sono "scelti" dalla letteratura del contesto di arrivo, dall'uso che il repertorio letterario ne fa e dalle norme o dai comportamenti specifici a cui esse vengono piegate in questo ambito. Anche la letteratura tradotta, poi, possiede un proprio repertorio, contrassegnato tra l'altro da un grandissimo dinamismo interno:

[...] io concepisco la letteratura tradotta non solo come un sistema integrale in un dato polisistema letterario, ma anche come il sistema più attivo all'interno di esso⁹⁶.

⁹⁴ Cfr. *ivi*, p. 51.

⁹⁵ «My argument is that translated works do correlate in at least two ways: (a) in the way their source texts are selected by the target literature, the principles of selection never being uncorrelatable with the home co-systems of the target literature (to put it in the most cautious way); (b) in the way they adopt specific norms, behaviors and policies- in short, in their use of the literary repertoire- which results from their relations with the other co-systems. These are not confined to the linguistic level only, but are manifest on any selection level as well. Thus, translated literature may possess a repertoire of its own, which to a certain extent could even be exclusive of it». I. Even-Zohar, *The position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, "Poetics Today", 11 (1), 1990, pp. 45-51, qui p. 46.

⁹⁶ «[...] I conceive of translated literature not only as an integral system within any literary polysystem, but as a most active system within it». *Ibidem*.

La posizione che la letteratura tradotta occupa all'interno del polisistema letterario dipende quindi dalla specifica costellazione del polisistema preso in esame. Essa può infatti diventare sia centrale che periferica e la sua posizione può essere connessa a repertori innovatori (o primari) oppure conservatori (o secondari). Quando la letteratura tradotta mantiene una posizione centrale all'interno del polisistema letterario, essa partecipa attivamente alla formazione del centro del polisistema. In tal caso, essa è in linea di massima una parte integrante delle forze innovatrici, ed in quanto tale è probabile che sia identificata con gli eventi principali della storia letteraria mentre questi si stanno realizzando. Ciò implica che, in questa situazione, non ci sia una chiara distinzione tra i testi originali e quelli tradotti, e che spesso siano gli scrittori principali a produrre le traduzioni più belle o apprezzate. Se poi in certe condizioni storiche, culturali e sociali emergono nuovi modelli letterari, è probabile che la traduzione diventi un mezzo di elaborazione del nuovo repertorio. Attraverso le opere straniere vengono introdotti nella letteratura nazionale elementi che prima non esistevano. Questi includono verosimilmente non solo nuovi modelli di realtà che possono sostituire i vecchi che non sono più efficaci, ma un'intera gamma di altri aspetti come un nuovo linguaggio (poetico) o tecniche e schemi compositivi. In questo caso specifico, le opere da tradurre sono scelte in base al ruolo presumibilmente innovativo che potrebbero assumere all'interno della letteratura d'arrivo⁹⁷. Affinché ciò accada sono necessarie tre condizioni:

Mi sembra che si possano distinguere tre grandi casi che sono sostanzialmente diverse manifestazioni della stessa legge: (a) quando un polisistema non si è ancora cristallizzato, ossia quando una letteratura è "giovane", nel processo di fondazione; (b) quando una letteratura è o "periferica" (all'interno di un grande gruppo di letterature correlate) o "debole", o entrambe; e (c) quando ci sono punti di svolta, crisi, o vuoti letterari all'interno di una letteratura⁹⁸.

⁹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 46-47.

⁹⁸ «It seems to me that three major cases can be discerned, which are basically various manifestations of the same law: (a) when a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is "young", in the process of being established; (b) when a literature is either "peripheral" (within a large group of correlated literatures) or "weak", or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature». *Ivi*, p. 47.

In conclusione, per essere innovativa la letteratura tradotta deve trovarsi in un polisistema che non si sia irrigidito del tutto, e la cui letteratura sia pertanto in una fase di assestamento e di sviluppo. Uno dei principali meriti riconosciuti ad Even-Zohar e alle sue teorie è proprio quello di far

notare che questa partecipazione della traduzione al polisistema può assumere una funzione di importanza *primaria* quand'essa venga usata per innovare il campo letterario della lingua d'arrivo, sia perché quest'ultimo la utilizzi per sopperire alle sue lacune in alcuni generi e stili, sia perché esso sia in stato di formazione o di crisi e necessiti nuovi impulsi creativi per stimolarne la crescita⁹⁹.

D'altra parte, può esistere anche il caso opposto: le traduzioni possono cioè diventare l'emblema del conservatorismo del sistema nazionale considerato e costituire così un sistema periferico del polisistema, incapace di esercitare alcun influsso positivo sui processi principali, alla cui conservazione finisce per dare invece un suo importante contributo:

Sostenere che una letteratura tradotta possa mantenere una posizione periferica significa che essa costituisce un sistema periferico all'interno del polisistema, impiegando generalmente modelli secondari. In una tale situazione essa non ha alcuna influenza sui processi principali ed è modellata in base a norme già stabilite convenzionalmente da un tipo già dominante nella letteratura d'arrivo. In questo caso, la letteratura tradotta diventa un rilevante fattore di conservatorismo¹⁰⁰.

Come si è detto precedentemente, anche Even-Zohar affronta il problema dell'interferenza, che però amplia rispetto a Gideon Toury. Dal suo punto di vista,

⁹⁹ V. Ferme, *Tradurre è tradire*, cit., p. 15.

¹⁰⁰ «Contending that translated literature may maintain a peripheral position means that it constitutes a peripheral system within the polysystem, generally employing secondary models. In such a situation it has no influence on major processes and is modeled according to norms already conventionally established by an already dominant type in the target literature. Translated literature in this case becomes a major factor of conservatorism». *Ibidem*.

l'interferenza non può essere separata dalla storia letteraria, dal momento che è parte dell'esistenza storica di ogni sistema culturale. Ciò non significa che il ruolo dell'interferenza sia sempre importante per la letteratura in ogni momento della sua esistenza. Piuttosto significa che l'interferenza non può essere analizzata come un tema *in sé*, distaccato dal contesto storico¹⁰¹.

L'interferenza secondo Even-Zohar costituisce principalmente «una relazione tra letterature, laddove una certa letteratura A (una letteratura fonte) può diventare una sorgente di prestiti diretti o indiretti per un'altra letteratura B (o letteratura di arrivo)»¹⁰². Poiché si sviluppa solo quando ci sono contatti tra letterature diverse, l'interferenza trova nella traduzione uno dei suoi principali strumenti¹⁰³. Per Even-Zohar, l'interferenza è per la maggior parte unilaterale: molto spesso, infatti, una letteratura di arrivo subisce interferenze da parte di una letteratura di partenza, la quale, in certi casi, può essere scelta come fonte perché è considerata un modello da emulare. Una letteratura può, ad esempio, diventare prestigiosa per un'altra che non ha avuto la possibilità di sviluppare il suo proprio repertorio. Benché il potere politico ed economico possa avere un certo ruolo nello stabilire questo prestigio, ciò che conta di più è il potere culturale del sistema di origine¹⁰⁴.

Per fare infine un esempio rilevante ai fini del nostro studio, la letteratura tedesca tradotta in Italia negli anni del ventennio fascista si è sicuramente avvalsa del prestigio sia politico sia culturale del sistema di partenza, aumentati dal fatto che gli anni Trenta e Quaranta, per la cultura italiana, rappresentano quello che per Even-

¹⁰¹ «Interference cannot be divorced from literary history, since it is part of the historical existence of any cultural system. This does not mean that the role of interference is always important for literature at any given time of its existence. Rather, it means that interference cannot be analyzed as an issue *per se*, detached from the historical context». I. Even-Zohar, *Laws of literary interference*, "Poetics today", 11 (1), 1990, pp. 53-72, qui p. 54.

¹⁰² «(Interference can be defined as) a relation(ship) between literatures, whereby a certain literature A (a source literature) may become a source of direct or indirect loans for another literature B (a target literature)». *Ibidem*.

¹⁰³ In questo caso è bene chiarire quello che l'autore intende per traduzione: «By "translation" I mean a set of translated texts rather than the general activity of translating, since it is clear that such an activity takes place even when no actual products are made, that is in the case of direct interference». [«Per "traduzione" intendo una serie di testi tradotti piuttosto che la generale attività di traduzione, dal momento che è chiaro che una tale attività ha luogo perfino quando non vengono realizzati prodotti reali, cioè nel caso dell'interferenza diretta»]. *Ivi*, p. 57.

¹⁰⁴ Cfr. *ivi*, p. 66.

Zohar è un periodo di crisi, durante il quale, quindi, la traduzione può concorrere a trasformare incisivamente il polisistema letterario in cui viene prodotta.

I.6 La traduzione come comunicazione interculturale: il *cultural turn* degli anni Novanta

Uno studioso che sulla concezione di polisistema di Even-Zohar ha fondato una sua personale teoria della traduzione (nonché uno dei padri della definizione *Translation Studies* più volte nominato in questa sede) è il linguista belga André Lefevere, al quale, tra l'altro, va anche il merito di essere stato tra i primi a insistere sull'importanza di quel cosiddetto *cultural turn* che interesserà gli studi sulla traduzione a partire dagli anni Novanta. Nella raccolta di saggi *Translation, History and Culture* (1990)¹⁰⁵, il concetto di *cultural turn* è talmente importante da essere persino parte del titolo dell'introduzione al volume (*Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation Studies*).

Per Lefevere la traduzione si configura come una riscrittura del testo di partenza. Il traduttore ricopre il ruolo di vero e proprio co-autore, in quanto crea attivamente determinate immagini relative ad un dato autore e ad una determinata opera¹⁰⁶. Sebbene sia un mezzo inevitabilmente teso alla manipolazione, la traduzione letteraria, per Lefevere, è anche

¹⁰⁵ In questo testo, che Lefevere cura insieme alla studiosa di traduzione e letterature comparate Susan Bassnett e in cui si raccolgono gli atti di un convegno tenutosi a Warwick nel 1988, emerge l'idea che la cultura non sia «un'unità stabile», bensì «un processo dinamico che implica differenze e incompletezza e che richiede alla fine una negoziazione, di cui la traduzione si fa portatrice». F. Mazzara, *Studi sulla traduzione*, p. 3 (http://www.studiculturali.it/dizionario/pdf/studi_sulla_traduzione.pdf), consultato l'ultima volta il 7/4/2017.

¹⁰⁶ Scrive infatti Lefevere: «Ormai non ci si accosta alla letteratura leggendo i testi originali, bensì leggendo le riscritture dei traduttori, come del resto si è sempre fatto, anche se mai con la disinvoltura di oggi. [...] Anche in passato, come oggi, i riscrittori [cioè i traduttori] creavano l'immagine di un autore, di un'opera, di un periodo o di un genere e talvolta di un'intera letteratura. Queste immagini esistevano parallelamente alla realtà con cui entravano in competizione ma, diversamente da quella realtà, riuscivano a raggiungere un pubblico più vasto, e oggi vi riescono a maggior ragione». A. Lefevere, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, Torino, 1998, p. 6.

la forma di riscrittura più evidente, oltre ad essere potenzialmente la più influente, in quanto capace di proiettare in un'altra cultura l'immagine di un autore e/o di una o più opere superando i confini della loro cultura di origine¹⁰⁷.

Il sistema letterario, poi, costituito com'è dagli insopprimibili vincoli culturali e ideologici che investono tanto gli scrittori quanto i traduttori e i lettori, costringe i traduttori a essere necessariamente dei "traditori". Tuttavia, come Even-Zohar, anche Lefevere sostiene la possibilità per costui o costei di opporsi al sistema in cui si trova ad agire, ad esempio dando un'interpretazione anticonformistica delle opere letterarie che traduce¹⁰⁸. Questo perché il traduttore partecipa della tensione che può anche opporre i due "soggetti" che controllano la "logica della cultura" all'interno del sistema letterario: da un lato ci sono i cosiddetti «specialisti», cioè i critici, i traduttori, i recensori, mentre dall'altro c'è il «patronato», che per Lefevere rappresenta «quei centri di potere (persone, istituzioni) in grado di favorire od ostacolare la produzione, la diffusione e la riscrittura di opere letterarie»¹⁰⁹. Pur manifestandosi in forme diverse a seconda della situazione, il patronato si mette sempre in grado di controllare lo scambio tra il sistema letterario e gli altri sottosistemi che costituiscono una data cultura e una data società¹¹⁰. Per assolvere questo compito, solitamente il patronato decide di dotarsi di istituzioni che controllino la produzione letteraria e soprattutto la sua diffusione¹¹¹.

A questo punto è difficile non pensare a tutti gli organi di controllo che, per esempio, nascono in Italia nel periodo del fascismo con la suddetta finalità. Tra gli esempi riportati da Lefevere, infatti, ci sono anche i comitati di censura. In aggiunta a ciò, secondo il linguista belga gli scrittori e i traduttori che accettano il patronato sono vincolati alle norme fissate da quest'ultimo e, naturalmente, con il loro operato

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 10.

¹⁰⁸ Cfr. *ivi*, pp. 13-16.

¹⁰⁹ *Ivi*, p.16.

¹¹⁰ Come spiega Silvia Campanini, «in prospettiva diacronica questo controllo [del patronato] si manifesta in modo diverso e può essere esercitato da un'unica istanza autoritaria oppure frammentarsi in una serie di istituzioni o strutture che promuovono la produzione della letteratura e influenzano le modalità della sua trasmissione [...]». S. Campanini, *Traduzione, riscrittura e manipolazione*, "Miscellanea della Scuola Superiore di Lingue Moderne per interpreti e traduttori" (Università degli Studi di Trieste), 4, 2000, pp. 201-208, qui p. 204.

¹¹¹ Cfr. A. Lefevere, *Traduzione e riscrittura*, cit., p. 17.

devono contribuire a legittimare il suo potere¹¹². Ciononostante, i traduttori, in qualità di intermediari tra due contesti culturali, sono però sempre indotti a manipolare l'originale¹¹³, anche inconsciamente, al fine di conformarlo al codice della cultura di arrivo oppure per opporsi a questo codice, dando così vita ad un atteggiamento rivoluzionario¹¹⁴. A dispetto dei dettami del patronato, dunque, il traduttore gode comunque di un certo grado di libertà grazie alla natura stessa del suo lavoro che, essendo inevitabilmente riscrittura e quindi trasformazione linguistica e immaginativa del testo di partenza, può esprimere valori che più o meno obliquamente si oppongono alla volontà del patronato, eludendone il controllo. Per questo motivo, la traduzione può anche generare un effetto destabilizzante nella cultura di arrivo, in quanto può scontrarsi con il canone qui condiviso e «con un diverso modo di guardare alla vita e alla società»¹¹⁵. È comprensibile pertanto che l'immagine dell'opera che viene veicolata dalla sua traduzione sia legata ovvero sia la risultante, secondo Lefevere, dell'interazione di due elementi: l'ideologia del traduttore e la poetica dominante nella letteratura d'arrivo nel momento in cui la traduzione viene realizzata¹¹⁶.

In definitiva, per Lefevere la dialettica tra i discorsi culturali che si attua con la traduzione sta in primo piano rispetto alle questioni strettamente testuali, come ad esempio quella antica e insopprimibile della “fedeltà”¹¹⁷.

Dello stesso parere su questo punto appare anche la *Skopos* tedesca, elaborata per la prima volta da Hans J. Vermeer nel 1978 nel saggio *Ein Rahmen für allgemeine Translationstheorie*. Sebbene infatti, a partire dalla fine degli anni Settanta, l'ambito geografico della discussione sugli studi relativi alla traduzione si

¹¹² Cfr. *ivi*, p. 19.

¹¹³ André Lefevere, insieme alla Bassnett e a Toury, tra gli altri, viene ricordato per la sua appartenenza alla cosiddetta *Manipulation school*, cui si accennava precedentemente (cfr. *supra*, p. 31). Secondo questi studiosi, le traduzioni sono uno strumento con cui le grandi istituzioni culturali possono manipolare la società e dar vita al tipo di cultura da esse auspicato. Cfr. N. Barrale, *Una verifica della manipulation thesis: traduzioni dal tedesco sotto il fascismo*, “La Fabbrica del Libro”, 17 (1), 2011, pp. 14-19, qui p. 14.

¹¹⁴ Cfr. S. Campanini, *Traduzione, riscrittura e manipolazione*, cit., p. 204. La manipolazione può avvenire anche in maniera consapevole. Come spiega Natascia Barrale, per Lefevere «ogni riscrittura può [...] costituire immagini distorte e rappresentare pertanto una manipolazione testuale che si pone al servizio del potere». Cfr. N. Barrale, *Una verifica della manipulation thesis*, cit., p. 15.

¹¹⁵ Cfr. *ibidem*.

¹¹⁶ Cfr. A. Lefevere, *Traduzione e riscrittura*, cit., p. 41.

¹¹⁷ Spesso le diversità tra il sistema letterario di partenza e quello di arrivo rendono necessaria una traduzione infedele, in quanto quella fedele rischierebbe di compromettere l'assimilazione stessa dell'opera tradotta. Cfr. S. Campanini, *Traduzione, riscrittura e manipolazione*, cit., p. 205.

allarghi, a partire dal 1976 gli studiosi della scuola tedesca tornano ad essere protagonisti e questa volta nell'ambito del dibattito sui *Translation Studies*. Benché Vermeer sia considerato il teorico principale della *Skopostheorie*, anche due studiosi più giovani di lui partecipano al dibattito: Hans G. Hönig e Paul Kussmaul. Ecco come quest'ultimo riassume la teoria di Vermeer:

Un'idea centrale del saggio era che l'obiettivo e il fine di una traduzione sono determinati dai bisogni e dalle aspettative del lettore nella sua cultura. Vermeer chiama "Skopos" tutto questo, e la cosiddetta "fedeltà all'originale", dunque l'equivalenza, veniva subordinata a questo skopos¹¹⁸.

L'attenzione per il testo di partenza deve dunque essere sacrificata allo *skopos*, ovvero alle attese del lettore quale prodotto di una determinata cultura. Ci troviamo quindi ancora una volta di fronte ad un approccio orientato sul destinatario, sulla cultura e sulla lingua di arrivo e ciò è confermato dalle parole dello stesso Vermeer, per il quale tradurre significa «produrre un testo in un contesto ricevente [...] e per destinatari riceventi [...]»¹¹⁹. Vermeer, dunque, dà un ruolo preminente al contesto d'arrivo e, come giustamente sottolinea Christiane Nord, in questa definizione Vermeer non menziona nemmeno il testo di partenza, il cui ruolo per lui è secondario¹²⁰.

Quando poi Vermeer amplia le sue idee sulla traduzione lasciandole confluire nel saggio dal significativo titolo *Übersetzen als kultureller Transfer* (1986), risulta inequivocabilmente chiaro quale sia il tipo di traduzione conforme alla sua idea di essa come atto e fatto culturale. La traduzione è dunque per Vermeer

[...] un'offerta di informazione in una lingua t della cultura T, che imita un'offerta di informazione in una lingua a di una cultura A in base alla sua funzione specifica. In altre

¹¹⁸ «Eine Kernthese des Aufsatzes bestand darin, dass Ziel und Zweck einer Übersetzung von den Bedürfnissen und Erwartungen des Lesers in seiner Kultur bestimmt wird. Vermeer nannte dies "Skopos", und die sogenannte "Treue gegenüber dem Original", also die Äquivalenz, war diesem Skopos untergeordnet». P. Kussmaul, *Entwicklung miterlebt*, in W. Pöckl (a cura di), *Übersetzungswissenschaft Dolmetschwissenschaft. Wege in eine neue Disziplin*, Wien, 2004, pp. 221-226, qui p. 223.

¹¹⁹ H. J. Vermeer, *What does it mean to translate*, "Indian Journal of Applied Linguistics", 13 (29), 1987, pp. 25-33, qui p. 29.

¹²⁰ Cfr. C. Nord, *Translating as a Purposeful Activity*, Manchester, 1997, p. 12.

parole, la traduzione non è una transcodifica di parole e frasi da una lingua all'altra, ma un'azione complessa, nella quale qualcuno fornisce informazioni su un testo (materiale della lingua di partenza) sotto nuove condizioni funzionali, culturali e linguistiche ed in una nuova situazione, mentre preserva il più possibile gli aspetti formali¹²¹.

Come si nota, l'importanza del contesto culturale d'arrivo viene confermata anche in questo nuovo saggio: ciò che conta è appunto lo *skopos*, quindi la destinazione della traduzione nella cultura di arrivo. Per Vermeer la traduzione rappresenta un *transfer* culturale più che linguistico, dove per "cultura" si intende

[...] la totalità di norme, convenzioni ed opinioni che determinano il comportamento dei membri di una società, e la totalità dei risultati di questo comportamento (quindi, per esempio, l'architettura, le istituzioni universitarie, ecc. ecc.)¹²².

Benché il concetto di cultura sia centrale nella *Skopostheorie* e per i sostenitori di Vermeer, l'approccio proposto dalla finlandese Justa Holz-Mänttari, noto con l'espressione di *Model of Translatorial Action*, è ancora più radicale di quello degli studiosi tedeschi. Sempre nel 1984, la studiosa finlandese pubblica *Translatorisches Handeln. Theorie und Methoden*. Per Holz-Mänttari la traduzione è fondamentalmente azione¹²³, una forma di comunicazione interculturale, laddove la lingua non è contenuto o fine, ma strumento necessario. Come già Vermeer anche Holz-Mänttari riduce fortemente il ruolo del testo di partenza¹²⁴. In un'altra opera

¹²¹ «[...] ein Informationsangebot in einer Sprache z der Kultur Z, das ein Informationsangebot in einer Sprache a der Kultur A funktionsgerecht imitiert. Das heißt ungefähr: Eine Translation ist nicht die Transkodierung von Wörtern oder Sätzen aus einer Sprache in eine andere, sondern eine komplexe Handlung, in der jemand unter neuen funktionalen und kulturellen und sprachlichen Bedingungen in einer neuen Situation über einen Text (Ausgangssachverhalt) berichtet, indem er ihn auch formal möglichst nachahmt». H. J. Vermeer, *Übersetzen als kultureller Transfer*, in M. Snell-Hornby (a cura di), *Übersetzungswissenschaft - Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*, Tübingen, 1986, pp. 30-53, qui p. 33.

¹²² «[...] die Gesamtheit der Normen, Konventionen und Meinungen, nach denen sich das Verhalten der Mitglieder einer Gesellschaft richtet, und die Gesamtheit der Resultate aus diesem Verhalten (also z.B. der architektonischen Bauten, der universitären Einrichtungen usw. usw.)». H. J. Vermeer (a cura di), *Kulturspezifik des translatorischen Handelns*, Heidelberg, 1989, p. 9.

¹²³ La traduzione è per lei «un'azione complessa designata a ottenere un particolare scopo» [«a complex action designed to achieve a particular purpose»]. J. Holz-Mänttari cit. in C. Nord, *Translating as a Purposeful Activity*, cit., p. 13.

¹²⁴ Cfr. M. Snell-Hornby, *The Turns of Translation Studies*, cit., p. 57.

pubblicata sempre nel 1984, Holz-Mänttari definisce l'azione traduttiva come «integrata in un sistema di altre azioni» e «orientata da fattori che si trovano al di fuori di essa»¹²⁵. In quest'ottica, i traduttori divengono degli esperti nella produzione di appropriati trasmettitori di messaggio nella comunicazione interculturale o transculturale¹²⁶. Come si nota, anche le teorie di Vermeer e di Holz-Mänttari concepiscono la traduzione come parte di un *sistema*, similmente a quanto accade con gli studiosi della scuola di Tel Aviv.

Negli anni Novanta è un traduttore statunitense a porre ancora un forte accento sull'importanza del contesto e della cultura di arrivo nell'ambito degli studi sulla traduzione. Si tratta di Lawrence Venuti, autore della monografia *The Scandals of Translation* (1998), dove di particolare importanza per il nostro discorso risulta il capitolo intitolato *The formation of cultural identities*. Qui Venuti afferma che la traduzione «esercita un potere enorme nella costruzione di rappresentazioni di culture straniere»¹²⁷. Ogni atto traduttivo infatti si basa sulla scelta e soprattutto sull'esclusione di altri testi letterari stranieri, alla quale corrisponde anche una determinata scelta di certi valori in luogo di altri. Secondo Venuti, dunque, si traduce soltanto ciò che può interessare da vicino la letteratura/cultura di arrivo:

La traduzione forma argomenti locali attivando un processo di “rispecchiamento” o riconoscimento: il testo straniero diviene intellegibile quando il lettore si riconosce nella traduzione identificando i valori locali che hanno motivato la selezione di quel particolare testo straniero e che sono inglobati in essi per mezzo di una particolare strategia discorsiva¹²⁸.

¹²⁵ « [...] in ein System anderer Handlungen eingebunden und [...] von Faktoren gesteuert, die außerhalb ihrer selbst liegen ». J. Holz-Mänttari, *Sichtbarmachung und Beurteilung translatorischer Leistungen bei der Ausbildung von Berufstranslatoren*, in W. Wilss, G. Thome (a cura di), *Die Theorie des Übersetzens und ihr Aufschlusswert für die Übersetzungs- und Dolmetschdidaktik*, Tübingen, 1984, pp. 176-185, qui p. 177.

¹²⁶ I “trasmettitori di messaggi” (in tedesco *Botschaftsträger*) consistono in materiale testuale combinato con altri media come, ad esempio, immagini, suoni e movimenti del corpo. Cfr. C. Nord, *Translating as a Purposeful Activity*, cit., p. 13.

¹²⁷ «Translation wields enormous power in constructing representations of foreign cultures». L. Venuti, *The Scandals of Translation*, London *et al.*, 1998, p. 67.

¹²⁸ «Translation forms domestic subjects by enabling a process of “mirroring” or self-recognition: the foreign text becomes intelligible when the reader recognizes himself or herself in the translation by identifying the domestic values that motivated the selection of that particular foreign text, and that are inscribed in it through a particular discursive strategy». *Ivi*, p. 77.

Si tratta di un processo che Venuti definisce «narcisistico», dal momento che «solitamente il lettore identifica con un ideale proiettato dalla traduzione quei valori che hanno ottenuto autorevolezza nella cultura locale e che dominano quelli di altre comunità culturali»¹²⁹. Una scelta calcolata dei testi da tradurre e delle strategie da utilizzare durante la traduzione può anche portare al consolidamento o al cambiamento dei canoni letterari diffusi nella cultura di arrivo¹³⁰. Allo stesso modo, la traduzione può modificare la rappresentazione che nella cultura di arrivo si ha di quella a cui appartiene il testo di partenza¹³¹.

Tutti gli studi e le teorie della traduzione compresi in quel fenomeno che si è voluto chiamare *cultural turn* comportano dunque, in maniera più o meno dichiarata, una forte storicizzazione della prospettiva. Già negli anni Ottanta, infatti, Susann Bassnett aveva sottolineato, nel suo testo *Translation Studies* (1980), l'importanza e la necessità, per gli studiosi di traduzione, di adottare una prospettiva storica¹³². A questo poi si aggiunge, come sviluppo dell'eredità della scuola di Tel Aviv, un'idea assolutamente complessa e dinamica dell'atto e del fatto traduttivo, la cui specifica identità è ormai sempre vincolata a un determinato contesto culturale.

Nella seconda metà degli anni Novanta, poi, il nesso fra storia e traduzione diventa addirittura oggetto di studi sistematici¹³³. Nasce la cosiddetta *Translation History* e, in questo campo, spicca il contributo di Christopher Rundle, che, rivolgendosi agli storici, li invita ad interrogarsi sull'apporto che le traduzioni possono dare alla storia¹³⁴. Per sottolineare l'importanza di tale contributo per la comprensione di un determinato periodo, Rundle si riferisce proprio alla ricezione delle traduzioni di opere straniere durante il fascismo in Italia:

¹²⁹ «The process is basically narcissistic: the reader identifies with an ideal projected by the translation, usually values that have achieved authority in the domestic culture and dominate those of other cultural constituencies». *Ibidem*.

¹³⁰ Cfr. *ivi*, p. 68.

¹³¹ Cfr. *ivi*, p. 73.

¹³² «La storia della traduzione dovrebbe dunque essere vista come un campo di studi essenziali per la teoria contemporanea» [«The history of translation should therefore be seen as an essential field of study for the contemporary theorist»]. S. Bassnett, *Translation Studies*, London, 1980, p. 75.

¹³³ Un pioniere in questo senso risulta essere lo studioso australiano Anthony Pym, autore della monografia *Method in Translation History* (1998).

¹³⁴ Cfr. C. Rundle, *Translation as an Approach to History*, "Translation Studies", V, 2012, pp. 232-248, qui p. 246.

La storia delle traduzioni [...] ci fornisce uno sguardo accattivante sulla natura del regime fascista. Si trattava di un regime in cui l'apparenza era tutto, mentre la sostanza contava poco. Le reazioni del regime al fenomeno delle traduzioni sono un riflesso della sua stessa immagine e della sua essenziale mancanza di fiducia in se stesso. Fintantoché sembrava operare da una posizione di forza, il regime riusciva a tollerare e persino ad approvare lo scambio culturale. Una volta emersa la carenza di prestigio della cultura italiana dalle statistiche sulla traduzione e una volta che la paranoia ufficiale fu consacrata nelle leggi razziali, le traduzioni divennero sia un segno del fallimento del fascismo che una potenziale fonte di contaminazione e mescolanza culturale. È molto significativo e specifico del contesto fascista il fatto che questi atteggiamenti nei confronti della traduzione risultassero non dal potenziale impatto dei testi stessi o da cambiamenti percepiti nell'ambito della letteratura italiana, ma dal valore simbolico che il regime attribuiva alle traduzioni come fenomeno culturale - un valore definito prima di tutto da una nozione della cultura come un'arena in cui diversi stati lottavano per il predominio, e poi dalla nozione della cultura come linfa vitale spirituale della nazione, nella quale le traduzioni circolavano come una forma di corruzione o contaminazione¹³⁵.

Come si vede, la politica culturale del regime ha rappresentato un condizionamento fortissimo per la realtà della traduzione in Italia. Quando Mussolini sale al potere, l'unificazione dello stato italiano è stata ottenuta soltanto da una sessantina di anni e si è ancora molto lontani dal raggiungimento di un'identità culturale, minata da secoli di divisioni¹³⁶. In aggiunta a ciò, l'ascesa del Duce aggrava la crisi in alcuni campi della cultura, primo fra tutti quello della letteratura¹³⁷. Tuttavia, a fronte dell'ostilità del regime nei confronti della traduzione, di cui si faranno paladini anche

¹³⁵ «The history of translations [...] gives us a fascinating insight into the nature of the fascist regime. It was a regime in which appearance was everything and substance counted for little. The regime's reactions to the translation phenomenon are a reflection of its own self-image and its essential lack of confidence. As long as [...] it seemed to operate from a position of strength, the regime could tolerate and even approve of cultural exchange. Once [...] the lack of Italian cultural prestige emerged from the statistics on translation, and once official paranoia was consecrated in the racial laws, translations became both a sign of fascism's failure and a potential source of cultural pollution and miscegenation. It is very significant, and specific to the fascist context, that these attitudes towards translation resulted not from the potential impact of the texts themselves, or from perceived changes within Italian literature, but instead from of the symbolic value that the regime attached to translations as a cultural phenomenon - a value first defined by a notion of culture as an arena in which different nations vied for dominance, and then by the notion of culture as the nation's spiritual lifeblood, in which translations circulated as a form of corruption or contamination». *Ivi*, pp. 238-239.

¹³⁶ Cfr. V. Ferme, *Tradurre è tradire*, cit. pp. 25-26.

¹³⁷ Cfr. *ivi*, p. 26.

alcuni scrittori come Emilio Cecchi¹³⁸, bisogna anche ricordare che, rispetto ad essa, almeno fino al 1934, il fascismo, al fine di conservare l'immagine liberale che voleva dare di sé, ha avuto un atteggiamento piuttosto tollerante, tendente cioè a non ostacolarne la diffusione¹³⁹.

Proprio a partire dagli anni Trenta la traduzione, grazie al lavoro di molte personalità di spicco della letteratura, dell'accademia e della critica letteraria, riesce a diventare una parte integrante delle forze innovatrici, come, secondo Even-Zohar, può accadere proprio all'interno di quei periodi che, come il fascismo, lo studioso israeliano definisce critici¹⁴⁰. Fin dalla seconda metà degli anni Venti, il pubblico italiano si interessa sempre di più alle traduzioni di opere straniere, che, almeno in una prima fase, vengono condotte non dagli originali, ma da traduzioni francesi degli stessi. Successivamente, grazie alle polemiche di intellettuali come Ettore Fabietti o a iniziative come la "Biblioteca Romantica" di Borgese, questa prassi verrà abbandonata a favore di una traduzione che, rispettando il testo e la lingua d'origine, assume una sempre maggiore importanza estetica e letteraria. Pur non essendo la più tradotta, nonostante la palese simpatia del regime nei confronti della Germania, anche la letteratura tedesca partecipa attivamente a questo processo attraverso «interferenze»¹⁴¹ di vario tipo, di cui un esempio è rappresentato dalle opere di narrativa tedesca incentrate sulle problematiche dell'ebraismo e dell'antisemitismo che si diffondono in Italia nella prima metà degli anni Trenta¹⁴².

Se, infatti, tra gli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta, le traduzioni dal tedesco, nel nostro Paese, sono in numero talvolta anche nettamente inferiore rispetto a quelle da altre lingue, prime fra tutte quella inglese e quella francese¹⁴³, e sebbene

¹³⁸ Cecchi propone infatti un tipo di traduzione che assimili il testo di partenza alla contesto di arrivo. Egli scrive infatti: «Attraverso una traduzione d'arte un testo straniero si acclimata e naturalizza nella lingua e nella letteratura in cui è stato nuovamente fuso. Perde le accidentalità e i veleni esotici. Diventa, per così dire, solubile nei valori d'una tradizione nuova». E. Cecchi, *Introduzione*, ora in E. Vittorini (a cura di), *Americana. Raccolta di narratori*, Milano, 1991, pp. 1037-1052, qui pp. 1045-1046.

¹³⁹ Cfr. *infra*, p. 63.

¹⁴⁰ Cfr. I. Even-Zohar, *The position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, cit., p. 47 e *supra*, p. 39.

¹⁴¹ Si ricorda che, per Even-Zohar, l'interferenza è una relazione tra letterature, laddove una determinata letteratura diventa una sorgente di prestiti diretti o indiretti per un'altra letteratura. Cfr. *supra*, p. 41.

¹⁴² Cfr. *infra*, p. 60.

¹⁴³ Ciò è suffragato da uno studio di Christopher Rundle, il quale ci fornisce i dati relativi al numero di traduzioni che vengono pubblicate in Italia tra il 1931 e il 1941 dividendole in base alla lingua.

il contributo della letteratura tedesca alla sprovincializzazione della letteratura italiana sia ancora dunque quantitativamente minimo, si può, proprio per questo, supporre che un'antologia come *Germanica* rappresenti un momento essenziale di questa evoluzione. Quanto più il regime censura e ostacola, in nome di una chiusura nazionale e ottusamente provinciale, tanto più la traduzione "trasmette", innova, amplia gli orizzonti, talvolta anche in maniera invisibile agli occhi dei censori. *Germanica* sicuramente non richiede loro troppa attenzione, almeno relativamente agli argomenti trattati, e tuttavia certi temi obliquamente rivoluzionari per la nostra letteratura, come il sogno e la follia, portano in sé un grande potenziale innovativo. Di fatto la censura fascista (il «patronato» di Lefevere), sembra essersi abbattuta solo moderatamente sull'antologia di Traverso che, se esclude scrittori come Franz Kafka e Thomas Mann, permette ad altri allora poco conosciuti in Italia, come, ad esempio, Hugo von Hofmannsthal, di circolare in traduzioni di indiscusso pregio.

Riassumendo, il valore culturale di *Germanica* non è solo giustificato dalla presenza delle prime traduzioni di alcuni testi di letteratura tedesca e dalla visibilità che dà ad autori, soprattutto di epoca romantica e moderna, che sono stati appena riscoperti dalla critica italiana o che lo saranno addirittura successivamente, ma anche dal fatto che introducono, nella letteratura italiana di quegli anni, argomenti, tematiche, modi di scrittura allora scarsamente rappresentati. A causa dell'isolamento culturale a cui il fascismo costringe l'Italia e soprattutto della condanna a cui il regime sottopone la fantasia per mezzo di portavoce come Nazareno Padellaro¹⁴⁴, temi come quello del sogno o dell'immaginazione iniziano a giungere dalla Francia surrealista e a circolare in Italia solo in quegli anni¹⁴⁵.

Rundle prende in considerazione le traduzioni dal tedesco, dal francese e dall'inglese. Cfr. C. Rundle, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Oxford *et al.*, 2010, p. 60.

¹⁴⁴ In un articolo del 1939 Padellaro rivolge un attacco fortissimo alle traduzioni dei testi stranieri per l'infanzia, che considera nocivi alla formazione dei giovani in quanto eccessivamente fantastici. Cfr. N. Padellaro, *Traduzioni e riduzioni di libri per fanciulli* (1939), in A. Albanese, F. Nasi (a cura di), *L'artefice aggiunto*, cit., pp. 112-116.

¹⁴⁵ Cfr. L. Fontanella, *Il Surrealismo italiano. Ricerche e letture*, Roma, 1983, p. 19.

II. LA LETTERATURA DI LINGUA TEDESCA E LE SUE TRADUZIONI NELL'ITALIA FASCISTA

II.1 *Germanica* e la letteratura di lingua tedesca nell'Italia del primo Novecento

La storia delle traduzioni italiane di testi della letteratura tedesca è recente e non è stata mai sistematicamente ricostruita¹⁴⁶. La stessa sorte è toccata anche ad altre letterature, date le enormi difficoltà di elaborazione di una storia della traduzione letteraria *tout court* in Italia¹⁴⁷. Infatti, pur delimitando i campi delle diverse letterature tradotte nel nostro paese fin dai tempi più antichi, distinguere i vari momenti di ognuna di queste storie si prospetta come un'impresa veramente ardua. Nonostante ciò, per quanto concerne le traduzioni dal tedesco, è possibile riconoscere alcune indiscusse tappe fondamentali.

Le prime notizie concrete al riguardo sono relative all'Ottocento. Nell'Italia postunitaria i centri che danno maggiore rilievo alle traduzioni, anche quelle dal tedesco, sono Milano e Napoli. In generale, nel lasso di tempo preso in esame si

¹⁴⁶ Cfr. G. Bevilacqua, *Leone Traverso traduttore di poeti tedeschi*, in *La traduzione dei moderni nel Veneto: Diego Valeri e Leone Traverso*, Atti del sesto convegno sui problemi della traduzione letteraria (Monselice, giugno 1977), Padova, 1978, pp. 59-66, qui p. 59. Negli ultimi anni sono stati avviati diversi progetti che intendono contribuire alla suddetta ricostruzione, focalizzandosi soprattutto sulla ricezione della letteratura tedesca in Italia nel secolo scorso. A dimostrare che la strada della ricerca in questo ambito è ancora lunga è il recente progetto FIRB dell'Istituto Italiano di Studi Germanici coordinato dal Prof. Michele Sisto dal titolo "Storia e mappe digitali della letteratura tedesca in Italia nel Novecento: editoria, campo letterario, interferenza", attualmente in corso di svolgimento.

¹⁴⁷ La prova più evidente di questa lacuna si riscontra già a partire dall'esigua bibliografia sull'argomento. Infatti, sono soltanto due i testi più recenti e aggiornati che si cimentano nel problematico compito di una ricostruzione di tale storia. I libri in questione sono *Storia e teoria della traduzione letteraria in Italia* (1998) di Laura Alcini e la monografia di Nunzio Ruggiero dal titolo *Per una storia della traduzione letteraria in Italia. Il testo in prosa* (2012). Tra l'altro, non sarà forse un caso che l'opera di Alcini, inizialmente progettata in diversi volumi, si sia fermata al primo, ossia quello che arriva soltanto fino al Rinascimento. Per quanto concerne l'indagine condotta da Ruggiero, poi, il suo limite è quello di fermarsi alle soglie del Novecento, tralasciando un periodo importante per la storia dell'ambito preso in esame, se si pensa soltanto alla produzione ed all'impatto del famoso "decennio delle traduzioni", espressione con la quale Cesare Pavese definisce gli anni Trenta del secolo scorso. Per di più, lo studio di Ruggiero appare più come una contaminazione di storie diverse, dal momento che si focalizza largamente sulla traduzione nel Mediterraneo antico e medievale, che come una disamina che abbia come fulcro l'Italia.

traduce frettolosamente e contro voglia, poiché i prodotti di questa attività sono malpagati e poco considerati dagli uomini di lettere. L'unico motivo per il quale si traduce è il tentativo di soddisfare le crescenti richieste del mercato, un obiettivo che giustifica la grande diffusione delle "traduzioni di traduzioni": nell'ambito specifico della letteratura tedesca o inglese si preferisce condurre le versioni non dagli originali, ma dalle traduzioni in francese di quei testi. Il filtro francese, dunque, si profila come essenziale per la fruizione della letteratura tedesca nel Diciannovesimo secolo¹⁴⁸. Ad ogni modo, è importante sottolineare che, in questo periodo più che in precedenza, in Italia si diffondono le traduzioni dal tedesco. Uno dei motivi di questa espansione è legato al movimento romantico. Durante il Romanticismo, infatti, si percepisce quanto sia importante non solo tradurre i classici, ma anche le opere delle letterature straniere moderne, in particolare quelle provenienti dall'Inghilterra e dalla Germania. Dopo la pubblicazione del famoso articolo di Madame de Staël *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* (1816) e con la polemica che si accende fra classicisti e modernisti, non è più possibile ignorare le esperienze letterarie contemporanee, soprattutto tedesche. L'orizzonte della letteratura italiana si apre così, tra le resistenze dei classicisti, alla realtà contemporanea delle letterature europee. La traduzione di autori tedeschi e inglesi diventerà per molti intellettuali italiani non solo un mezzo di emancipazione culturale e linguistica, ma anche il pretesto per avere un ruolo di primo piano nel *milieu* culturale europeo¹⁴⁹.

Uno dei traduttori dal tedesco di cui si hanno notizie certe è il bresciano Giovita Scalvini, che si è cimentato nella resa italiana del *Faust* di Goethe, pubblicata in traduzione a sua cura nel 1835. Anche Scalvini, però, per la sua traduzione, utilizza come fonti delle versioni francesi in prosa e, tra queste, anche la famosa versione di Gérard de Nerval, che si rende riconoscibile nei francesismi ampiamente diffusi nella prima parte del testo¹⁵⁰. La versione di Scalvini, pubblicata nella collana "Biblioteca scelta di opere tedesche tradotte in lingua italiana" dell'editore milanese Giovanni Silvestri¹⁵¹, reca il titolo *Fausto. Tragedia di*

¹⁴⁸ Cfr. N. Ruggiero, *Per una storia della traduzione letteraria in Italia. Il testo in prosa*, Napoli, 2012, p. 97.

¹⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 93.

¹⁵⁰ Cfr. *ivi*, pp. 96-97.

¹⁵¹ Giovanni Silvestri crea questa collana nel 1832. In questa sede viene ospitato, nel 1835, *Gli anni del noviziato di Alfredo Meister* di Goethe, il cui autore è Giovanni Berchet. Tre anni dopo, nella

Volfango Goethe e presenta, nonostante il parziale filtro francese¹⁵², una certa fedeltà all'originale¹⁵³. La traduzione di Scalvini è però importante anche per un altro motivo: essa presenta, nella sezione introduttiva (*Cenni su la vita e le opere di Volfango Goethe*), il primo contributo biografico su Goethe di un certo spessore comparso in Italia¹⁵⁴. Come si accennava in nota, sempre nel 1835 vede la luce la versione de *Gli anni del noviziato di Alfredo [sic] Meister* di Goethe, ad opera di Giovanni Berchet¹⁵⁵, il quale realizza una traduzione estremamente libera rispetto al testo originale, ma il cui nome e la cui attività di traduttore rappresentano un momento di grande rilievo per l'affermazione del punto di vista romantico nella polemica con i classicisti¹⁵⁶.

Altro noto traduttore dal tedesco è Vincenzo Lancetti, che tra il 1821 e il 1825 traduce, sempre dal francese, il manuale tedesco di storia della filosofia di Johann Buhle, addirittura criticando la qualità della fonte francese da cui attinge.

Il fenomeno delle traduzioni dal francese di opere tedesche è ampiamente documentato anche presso l'editoria napoletana. Un esempio di questa situazione ci viene fornito dalla resa italiana dei *Racconti fantastici* di Hoffmann ad opera di Nicola Corcia, che addirittura cita, nella prefazione, il testo francese che ha usato per il suo lavoro¹⁵⁷.

stessa collana trovano posto anche una versione parziale del *Messia* di Klopstock realizzata da Giacomo Zigno sul finire del Settecento e un'opera di Schiller, *Il visionario ossia Memorie del Conte di ****, ad opera di Giovanni Berchet. Cfr. M. Allegri, *La letteratura tedesca nell'Italia della Restaurazione: saggi, ragguagli e traduzioni*, in A. Destro, P. M. Filippi (a cura di), *La cultura tedesca in Italia. 1750-1850*, Bologna, 1995, pp. 379-393, qui pp. 379-380.

¹⁵²Secondo Paola Del Zoppo, Scalvini si serve delle traduzioni dall'inglese di Francis Levenson Gower (1833) e Abraham Hayward (1833) e di quelle dal francese di Albert Stapfer (1823) e del Marchese di Saint-Aulaire (1823). Nessun accenno viene fatto in questa sede all'uso della famosa traduzione in prosa di Gérard de Nerval. Cfr. P. Del Zoppo, *Faust in Italia. Ricezione, adattamento, traduzione del capolavoro di Goethe*, Roma, 2009, p. 36.

¹⁵³Cfr. N. Ruggiero, *Per una storia della traduzione letteraria in Italia*, cit., p. 97.

¹⁵⁴La biografia presente nella traduzione di Scalvini rappresenta un'eccezione perché la maggior parte delle notizie biografiche che si hanno su Goethe in questo periodo sono di provenienza straniera. Cfr. M. Allegri, *La letteratura tedesca nell'Italia della Restaurazione*, cit., pp. 380-381.

¹⁵⁵Giovanni Berchet (1783-1851) conosce diverse lingue straniere (inglese, francese e tedesco), che studia per volere del padre. La sua carriera di traduttore inizia nel 1807, quando realizza la traduzione in endecasillabi sciolti del *Bardo* (1757), poema scritto dal londinese Thomas Gray. Successivamente, tra il 1816 e il 1819, si guadagna da vivere con traduzioni dal tedesco per conto di diversi uffici governativi.

¹⁵⁶Sebbene la critica abbia spesso sottolineato la forte differenza tra gli originali e i testi tradotti da Berchet, c'è chi, almeno nel caso delle versioni delle *Vecchie Romanze Spagnole*, trova una giustificazione a questo divario in esigenze stilistiche e linguistiche. Cfr. A. Mangione, *Saggio per uno studio sulla poesia e sullo stile del Berchet traduttore*, "Dialoghi", 1954, 2, pp. 16-26, qui p. 17.

¹⁵⁷Cfr. N. Ruggiero, *Per una storia della traduzione letteraria in Italia*, cit., pp. 98-99.

Una delle ragioni dell'ampio uso di testi francesi in luogo degli originali in lingua tedesca è la limitata diffusione del tedesco¹⁵⁸, che si accompagna, per converso, ad una spiccata padronanza del francese negli ambienti più istruiti, presso i quali questa lingua è molto conosciuta soprattutto dal pubblico femminile, e lo sarà anche con l'avvento del nuovo secolo¹⁵⁹. Ciononostante, alcuni critici contemporanei si accorgono dei difetti dei testi francesi. In particolare, nel 1840 Giovanni Battista Bolza, direttore della "Rivista viennese", condanna duramente l'usanza di ricorrere a testi francesi, dal momento che considera i traduttori di Francia di infimo livello, in quanto privilegiano l'estetica del testo tradotto rispetto alla fedeltà. Naturalmente, questo *modus operandi* non permette al lettore di avvicinarsi veramente a un testo di letteratura tedesca ed alla cultura che ne è alla base¹⁶⁰. Oltre a Bolza, è addirittura Niccolò Tommaseo a lamentare la quasi totale assenza di traduzioni italiane di testi tedeschi, criticando al contempo le «tante infedeli traduzioni che riempiono la Francia»¹⁶¹. Sia per la cattiva qualità delle traduzioni, sia per l'attenzione relativamente scarsa che si dedica alla letteratura tedesca anche nell'ambito degli studi accademici almeno fino alla metà del Diciannovesimo secolo, la sua diffusione nel nostro paese rimane limitata. Un primo miglioramento di questa situazione si avrà solo a partire dagli anni Settanta-Ottanta, ossia quando, «nel mutato clima ideologico post-unitario, l'attrattiva del modello organizzativo politico e sociale tedesco-prussiano si farà fortissima»¹⁶².

Tale miglioramento sembra però essere poco duraturo, dal momento che, almeno per quanto riguarda la narrativa tedesca, la sua ricezione in Italia resta praticamente nulla nel primo decennio del secolo¹⁶³, periodo in cui si continuano a ignorare anche le altre letterature straniere contemporanee, con l'eccezione delle

¹⁵⁸ Cfr. P. Del Zoppo, *Faust in Italia*, cit., p. 35.

¹⁵⁹ Cfr. P. Albonetti (a cura di), *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice degli anni '30*, Milano, 1994, p. 31.

¹⁶⁰ Cfr. P. Del Zoppo, *Faust in Italia*, cit., p. 35.

¹⁶¹ N. Tommaseo, *Dizionario estetico* (1840), cit. in P. Del Zoppo, *Faust in Italia*, cit., p. 36.

¹⁶² M. Allegri, *La letteratura tedesca nell'Italia della Restaurazione*, cit., p. 393.

¹⁶³ Negli anni Dieci, in Italia esistono traduzioni di testi tedeschi che non si possono considerare letteratura in senso stretto. Tra queste, le più diffuse sono le opere di Friedrich Nietzsche, Max Stirner, Max Nordau, Otto Weininger, tutte editate dalla casa torinese Bocca. Di minor pregio sono le traduzioni di Marlitt, così come alcuni romanzi scritti da donne come Helene Böhlau e Clara Viebig, che di solito escono nelle collane popolari della casa editrice Treves. Cfr. L. M. Rubino, *I mille demoni della modernità: l'immagine della Germania e la ricezione della narrativa tedesca contemporanea in Italia fra le due guerre*, Palermo, 2002, p. 75.

opere francesi¹⁶⁴. In quel momento, infatti, ci si preoccupa piuttosto di esportare all'estero i prodotti letterari della contemporaneità nati sul territorio nazionale, come, ad esempio, le opere di Gabriele D'Annunzio, che di importare opere straniere. Inoltre, i testi letterari del mondo di lingua tedesca godono di cattiva fama tra il pubblico di lettori che li considera pesanti, astrusi e, di conseguenza, poco fruibili, anche perché la letteratura di intrattenimento risulta essere la più apprezzata da un pubblico medio-basso che nei primi anni del nuovo secolo è il più numeroso¹⁶⁵.

Dopo la guerra si registra un certo incremento nel settore della traduzione delle letterature straniere, anche se questo fenomeno non corrisponde a consapevoli e durature scelte editoriali. Il motivo maggiore di tale crescita sembra infatti essere economico. Per contrastare l'improvviso aumento del costo dei romanzi d'oltralpe in lingua originale, si aumenta il numero delle opere tradotte, quelle francesi prima di tutto, poi però anche quelle tedesche. Tuttavia la qualità delle traduzioni appare ancora piuttosto discutibile, specchio questo del modo tutt'altro che sistematico e scrupoloso con cui ci si accosta a queste letterature. In questo panorama costellato da versioni poco cesellate e dal carattere sperimentale, non si può fare a meno di menzionare la collana "Antichi e moderni" (1911-1931), diretta da Giuseppe Antonio Borgese per la Mondadori, la quale rappresenta, a buon diritto, il primo esempio significativo di traduzioni elaborate meticolosamente e con perizia¹⁶⁶.

Nonostante i tentativi fatti nel nuovo settore agli inizi degli anni Venti non siano eccellenti né tantomeno sistematici, il pubblico risponde positivamente alla novità e si mostra sempre più interessato alla traduzione delle opere straniere, incoraggiando fortemente gli editori a lanciarsi nel campo della traduzione letteraria. Nella seconda metà del decennio, si assiste infatti alla nascita di varie collane dedicate alle traduzioni da parte di diversi editori, anche grazie al determinante ruolo di riviste che si aprono alle grandi esperienze letterarie europee, come "900" e

¹⁶⁴ Per quanto riguarda la diffusione della letteratura tedesca bisogna comunque ricordare gli importanti contributi ospitati sulla rivista "La voce". Alcuni intellettuali triestini, poi, si trasferiscono a Firenze per motivi di studio intorno al 1910. Tra questi occorre menzionare tre personalità che s'interessarono molto alla letteratura tedesca contemporanea: si tratta di Alberto Spaini e Italo Tavolato, che prestano particolare attenzione all'Espressionismo tedesco, e Scipio Slataper. Cfr. L. Giusti, *Die Rezeption der deutschsprachigen Literatur der Moderne in Italien in der Zeit von 1918 bis 1938*, Diss. Berlin, 2009, p. 7.

¹⁶⁵ Cfr. L. M. Rubino, *I mille demoni della modernità*, cit., pp. 75-76.

¹⁶⁶ Cfr. *ivi*, pp. 56-59.

“Solaria”, solo per citare le più note¹⁶⁷. A dedicarsi sistematicamente alla traduzione di testi delle letterature straniere sono soprattutto le piccole case editrici, che iniziano ad impegnarsi seriamente in questo ambito. In particolare, si registra la crescita, peraltro molto rapida, della piccola editoria milanese. Proprio in questi anni, infatti, vedono la luce case editrici come Bompiani e Modernissima.

Sulla scia di queste iniziative alcune case editrici, specialmente quelle di piccola e media grandezza, rivolgono il loro specifico interesse alla traduzione di opere della letteratura tedesca. L’antesignana di questo processo è senza dubbio la Sonzogno di Milano che, nel 1919, pubblica due romanzi di Heinrich Mann (1871-1950) comparsi pochi anni prima, ossia *Der Untertan [Il suddito]* e *Die Armen [I poveri]*¹⁶⁸. *Il suddito* viene tradotto dallo scrittore Mario Mariani, il quale nella presentazione del romanzo pone l’accento sul grande successo di vendita che il libro ha riscosso l’anno precedente in Germania. Nondimeno, la traduzione di Mariani si contraddistingue per i numerosi errori che presenta, fatto questo sottolineato anche dallo stesso Heinrich Mann, che ne riceve una copia¹⁶⁹. Per quanto riguarda *I poveri*, invece, il traduttore è anonimo e la qualità del testo ancora più scadente della versione italiana di *Der Untertan*¹⁷⁰.

Tra le prime case editrici che si occupano di traduzioni di opere, coeve e non, della letteratura tedesca si ricorda la Morreale, fondata nel 1912 a Milano. La collana “Scrittori tedeschi”, a cui Giuseppe Morreale dà vita, sarà la prima a cimentarsi nella resa in lingua italiana delle opere di Thomas Mann (1875-1955), mentre in “Scrittori di tutto il mondo”, diretta da Gian Dàuli dal 1928 al 1934¹⁷¹, compaiono, per la

¹⁶⁷ Tra le diverse riviste che si dedicano a scrittori stranieri, si ricorda anche “Il Baretto” di Piero Gobetti su cui, soprattutto tra il 1924 e il 1926, escono diversi articoli inerenti alla letteratura tedesca. In particolare, qui si riscontra un forte interesse per l’Espressionismo, movimento visto come punto di rottura rispetto alla tradizione letteraria tedesca e, al contempo, foriero di maggiore autenticità. Il primo critico della rivista a scrivere sull’Espressionismo è Leonello Vincenti. Cfr. L. Giusti, *Die Rezeption der deutschsprachigen Literatur der Moderne in Italien in der Zeit von 1918 bis 1938*, cit., p. 76.

¹⁶⁸ Per queste due traduzioni l’autore farà causa all’editore nel 1923. Sonzogno infatti le commissiona senza l’autorizzazione di Mann e senza riconoscerne i diritti. Cfr. P. Albonetti (a cura di), *Non c’è tutto nei romanzi*, cit., p. 30.

¹⁶⁹ Cfr. *ibidem*.

¹⁷⁰ Cfr. L. Mazzucchetti, *Novecento in Germania*, in nota in P. Albonetti (a cura di), *Non c’è tutto nei romanzi*, cit., p. 31.

¹⁷¹ Dàuli cerca di seguire la produzione libraria del mercato straniero, in modo da essere sempre aggiornato e pubblicare in Italia la traduzione di opere che siano quasi contemporanee agli originali. Cfr. N. Barrale, *Le traduzioni di narrativa tedesca durante il fascismo*, Roma, cit., p. 36.

prima volta in italiano, *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin (1878-1957) e *Der Zauberberg* [*La montagna incantata*] di Thomas Mann¹⁷².

Nonostante tra i generi stranieri più popolari presso il pubblico di lettori italiani spicchi ancora il romanzo di intrattenimento, di impianto poliziesco o esotico, a poco a poco si fanno largo opere più impegnate o impegnative, soprattutto quelle della cosiddetta letteratura documentaria, che è di provenienza principalmente tedesca (Alfred Döblin, Stefan Zweig, Erich Maria Remarque). Il successo di questo filone sembra riconducibile alla grande risonanza degli eventi della politica internazionale dell'epoca postbellica¹⁷³. Ad ogni modo, non si deve dimenticare che, in generale dal 1919 al 1928, il numero delle traduzioni di opere provenienti dal mondo tedesco è comunque irrisorio. Nonostante il discreto impulso che si dà alla circolazione di traduzioni di testi della letteratura tedesca, le opere di spessore sono poche, presenti per di più in un panorama che risulta privo di sistematicità e di un progetto editoriale di rilievo. A testimonianza della lentezza e della discontinuità di un cambiamento sostanziale in questo ambito, si legga il brillante articolo di Alberto Spaini dall'eloquente titolo *Disgrazie del traduttore*, uscito su "I libri del giorno" nel novembre del 1925:

In Italia si traduce molto, ma - è un traduttore che parla - le nostre traduzioni son come la Fenice: dove sian nessuno lo sa. Arte più misera, arte più rotta, non v'ha di quella che vien tradotta - si lamenta un altro rappresentante dell'infelice genere dei divulgatori. [...] i traduttori sono in agitazione contro la coltura italiana; la accusano di essere impermeabile, di non riescire ad assorbire la minima umidità di succhi forestieri [...] ¹⁷⁴.

Ad aggravare questa situazione, secondo Spaini, è la costante dipendenza dalla Francia:

Si traduce tutt'altro che poco in Italia. Ma chi saprebbe nominare un solo autore straniero che sia divenuto popolare in Italia *solo* attraverso una traduzione italiana? [...] si può fissare

¹⁷² Cfr. L. M. Rubino, *I mille demoni della modernità*, cit., p. 61.

¹⁷³ Cfr. *ivi*, p. 69.

¹⁷⁴ A. Spaini, *Disgrazie del traduttore*, "I libri del giorno", novembre 1925, pp. 241-242, qui p. 241.

la regola generale che un autore straniero non penetra in Italia se prima non ha trovato diritto di cittadinanza in Francia¹⁷⁵.

Come si vede, la dipendenza dal “filtro” francese di tradizione ottocentesca continua a rallentare il lavoro di traduzione delle opere straniere e quindi il confronto con la lingua e soprattutto con la cultura di cui esse fanno parte. L’Italia esce evidentemente con grande fatica dal suo provincialismo.

Un momento importante, una vera e propria svolta in questo senso si registra però negli anni Trenta, quando il quadro cambia sensibilmente e per la prima volta. Lo stesso 1930 rappresenta un anno cruciale: è l’anno in cui Bompiani fonda “Letteraria”, collana in cui compaiono opere tradotte di autori stranieri insieme con quelle di scrittori italiani¹⁷⁶. Con gli anni Trenta si assiste anche ad uno straordinario incremento di titoli tedeschi pubblicati in traduzione. Le principali cause di questo processo sono: il contributo di «una nuova leva di mediatori culturali qualificati», la «disponibilità di un’editoria in crescita, alla ricerca di nuovi prodotti da immettere sul mercato» e la «risposta positiva da parte del pubblico»¹⁷⁷. Parallelamente, cade anche il pregiudizio secondo il quale le opere tedesche corrispondono a testi astrusi e pesanti, soprattutto grazie all’affluenza di testi della letteratura postespressionista e, più precisamente, della letteratura sulla guerra e metropolitana, detta anche *Asphaltliteratur*. Si tratta delle cosiddette opere della *Neue Sachlichkeit*, di cui fanno parte sia i testi della letteratura documentaria che il romanzo sulla guerra e quello metropolitano. L’espressione *Asphaltliteratur*, infatti, finisce per designare, in Italia, buona parte della narrativa tedesca che vede la luce a partire dalla seconda metà degli anni Venti¹⁷⁸.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Cfr. L. M. Rubino, *I mille demoni della modernità*, cit., p. 64.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 77.

¹⁷⁸ La *Neue Sachlichkeit* (in italiano *Nuova oggettività*) nasce nella Germania degli anni Venti, in un momento storico caratterizzato dalla disillusione provocata dal primo conflitto mondiale, che si è appena concluso. In questi anni si esaurisce lo slancio di cui ha goduto in un primo momento l’Espressionismo. Nel contempo, si inizia ad avvertire il bisogno di parlare della guerra e della miseria e di mostrare la realtà degli uffici e delle fabbriche. Si vuole, cioè, riscoprire la realtà quotidiana senza sentimentalismi e senza filtri di nessun tipo, così come appare agli occhi disincantati dei suoi spettatori. Proprio da questa esigenza nasce, in questo periodo, un nuovo genere di prosa, ossia quello del reportage letterario, che vuole essere testimonianza autentica e documentaria degli avvenimenti presi in considerazione. Cfr. V. Žmegač, Z. Škreb, L. Sekulić, *Breve storia della letteratura tedesca. Dalle origini ai giorni nostri*, Torino, 2000, pp. 359-361.

A partire dal maggio 1930 sulla rivista “Solaria” escono anche i primi saggi critici su testi di letteratura tedesca. Il primo contributo rilevante che vi appare è un articolo di Giuseppe Raimondi dedicato al romanzo *Jahrgang 1902* di Ernst Glaeser¹⁷⁹.

Inoltre, paradossalmente, per effetto delle simpatie politiche del fascismo, in questo decennio la narrativa tedesca contemporanea desta un'altrimenti insolita curiosità nel pubblico italiano. Non è un caso, pertanto, che, nella prima metà degli anni Trenta, vengano alla ribalta opere narrative di lingua tedesca incentrate sulle problematiche dell'ebraismo e dell'antisemitismo, sui conflitti generazionali e sulla disoccupazione. Nello stesso torno di tempo, si diffondono anche i romanzi rosa scritti principalmente da donne del mondo tedesco (a questo proposito si parla di “rosa weimariano”). Tra le autrici che danno vita a questo filone si ricordano l'austriaca Vicki Baum, Irmgard Keun¹⁸⁰ e Joe Lederer. La viennese Vicki Baum, di origini ebraiche, è senza dubbio la più famosa e rappresentativa delle tre e suo è il primo romanzo tradotto dal tedesco nella collana dei “Romanzi della Palma” della Mondadori¹⁸¹: si tratta di *Stud. chem. Helene Willfüer* [*Elena Willfüer, studentessa in chimica*], storia di una giovane donna che, dopo aver affrontato numerose prove di vario tipo, ottiene il successo in campo professionale e sentimentale. D'altra parte, a fronte di un'assoluta predominanza della letteratura di consumo, che vede, come si è detto, una schiacciante presenza dei romanzi della Baum, aumentano anche le opere di scrittori considerati “classici” della modernità. Nello stesso 1930, infatti, se la casa editrice Bemporad decide di pubblicare *La congiura della «Santa Vema»* di Vicki Baum, in altre sedi appaiono ben cinque opere di Thomas Mann, due di Rainer Maria Rilke e quattro di Arthur Schnitzler¹⁸².

¹⁷⁹ Cfr. L. Giusti, *Die Rezeption der deutschsprachigen Literatur der Moderne in Italien in der Zeit von 1918 bis 1938*, cit., p. 137.

¹⁸⁰ Nel 1934, nella collana della “Palma” viene pubblicato il romanzo *Una di noi* di Irmgard Keun, libro che in Germania è stato già proibito. Per la presenza di alcune tematiche o eventi particolari, come il suicidio col gas di una famiglia indigente, la traduzione italiana appare, in alcuni punti, molto lontana dall'originale. Cfr. P. Albonetti (a cura di), *Non c'è tutto nei romanzi*, cit., p. 80.

¹⁸¹ Mondadori pubblicherà diverse altre opere della Baum fino a quando i libri di quest'ultima verranno proibiti a causa delle sue origini. Ad ogni modo, negli anni Trenta i romanzi della scrittrice viennese otterranno i primi posti nelle vendite a livello mondiale. Cfr. *ivi*, pp. 74-75.

¹⁸² Per quanto riguarda Mann vengono pubblicati *Il rivale di Goethe* (“Nuova Antologia”, 348, 1930, pp. 192-198), *I Buddenbrook* (per la casa milanese Barion), *La montagna incantata* (per la Modernissima di Milano), *La morte a Venezia seguita da Fiorenza* (edizioni del Quadrante, Milano) e *La morte a Venezia. La confessione di un cavaliere d'industria* (Treves, Milano). Di Rilke vedono la luce *Storie del buon Dio* e *Augusto Rodin* per le edizioni Alpes (Milano). Infine, di Schnitzler

In questi anni, la casa editrice che offre il maggior numero di titoli tedeschi è la “Sperling & Kupfer”, sotto il cui marchio, nel 1929, Lavinia Mazzucchetti¹⁸³ lancia la collana “Narratori nordici”, prima collezione che si occupa specificamente di letteratura straniera, in particolare di quella tedesca¹⁸⁴. Tale collana viene aperta dalla traduzione che proprio Mazzucchetti fa di due opere di Thomas Mann, ossia *Unordnung und frühes Leid* [*Disordine e dolore precoce*] e *Herr und Hund. Ein Idyll* [*Cane e padrone: un idillio*]¹⁸⁵.

Oltre che dalla stessa Mazzucchetti, la quale sarà anche la prima a tradurre in italiano le opere di Emil Ludwig e dell’austriaco Stefan Zweig, l’autore di lingua tedesca più tradotto in assoluto nel nostro paese tra le due guerre¹⁸⁶, un ruolo capitale per la diffusione di testi della letteratura tedesca è ricoperto, in questi stessi anni, da due eminenti professori universitari titolari di altrettante cattedre di germanistica, ossia Giuseppe Antonio Borgese e Arturo Farinelli, i quali diventeranno direttori di due importanti collane di letteratura straniera. Borgese, che insegna a Milano, dal 1930 fonda e dirige la collana “La biblioteca romantica” per la Mondadori, nella quale, a seguito di un accurato lavoro di selezione, vengono ospitate, in traduzione, opere straniere del Settecento e dell’Ottocento. Farinelli, invece, già titolare di cattedra presso l’ateneo torinese, dal 1931 diventa direttore di “Grandi scrittori stranieri” della casa editrice UTET, collana che pubblicherà anche alcuni dei grandi classici della letteratura di lingua tedesca¹⁸⁷.

Cruciale è senza dubbio il 1933, che, oltre ad essere l’anno dell’ascesa dei nazisti al potere, è anche quello in cui si registra in Italia un forte aumento delle traduzioni di narrativa tedesca coeva ed in cui la Mondadori afferma il suo

compagno *Agonia d’amore* (“Il dramma”, 90, 1930, pp. 35-38), *La signora Berta* (Bietti, Milano), *Il ritorno di Casanova* e *La signorina Berta Garlan* (Sperling & Kupfer, Milano). Cfr. P. Del Zoppo, *La letteratura tedesca tradotta in Italia tra il 1925 e il 1950*, “Studi Germanici”, 3-4, 2013, pp. 373-443, qui pp. 416-417.

¹⁸³ La milanese Lavinia Mazzucchetti (1889-1965), insieme con Giuliana Pozzo, Alessandra Scalero ed Enrico Rocca, è una figura chiave di questo panorama. Mazzucchetti e gli altri agiscono come veri e propri mediatori culturali. Oltre a dedicarsi direttamente alla traduzione di testi della letteratura tedesca, costoro influenzano apertamente le scelte delle case editrici italiane, curando anche i rapporti con scrittori ed editori stranieri. In particolare, di grande importanza sono i pareri di lettura della stessa Mazzucchetti, con i quali la traduttrice lombarda, sempre attenta alle esigenze del mercato, avalla la traduzione di un dato testo, magari di discutibile valore letterario, se però le sembra fonte di un sicuro successo nel campo delle vendite. Cfr. *ivi*, pp. 376-377.

¹⁸⁴ Cfr. *ivi*, p. 376.

¹⁸⁵ Cfr. F. Billiani, *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia, 1903-1943*, Firenze, 2007, p. 91.

¹⁸⁶ Cfr. K. Voigt, *Il rifugio precario. Gli esuli in Italia dal 1933 al 1945*, Scandicci, 1993, p. 87.

¹⁸⁷ Cfr. P. Del Zoppo, *La letteratura tedesca tradotta in Italia tra il 1925 e il 1950*, cit., p. 375.

predominio nel campo della traduzione di narrativa straniera. Tra gli autori che predilige, molti, per motivi politici, sono costretti a lasciare la Germania per la via dell'esilio. Neppure in Italia, però, le loro opere troveranno, con il passare del tempo, un asilo sicuro: autori come Stefan Zweig, Lion Feuchtwanger e lo stesso Mann, verranno banditi dal regime fascista e si vedranno superati nel mercato da scrittori più "allineati" o che sfuggono la censura praticando il culto dell'interiorità. In questo modo, alla fine degli anni Trenta si verifica un ritorno alla situazione di inizio secolo, ossia un nuovo disinteresse per la narrativa tedesca appena riscoperta¹⁸⁸.

Non mancano tuttavia iniziative editoriali che, in maniera più o meno cifrata, criticano le nefandezze del nazismo o pubblicizzano autori tedeschi contrari alla dittatura ovvero testi che la dittatura condanna, come, ad esempio, Alfred Döblin, Franz Kafka ed i fratelli Mann, di cui tra il 1934 e il 1937 vengono pubblicate varie opere¹⁸⁹. A favorire la pubblicazione delle opere di Thomas Mann in particolare è il rapporto d'amicizia che lega lo scrittore di Lubeca alla già citata Lavinia Mazzucchetti, che, in un momento storico avverso, riesce comunque nell'arduo compito di renderne manifesta l'indiscussa grandezza¹⁹⁰. In questo panorama anticonformista si possono senz'altro includere anche le tavole che corredano *Germanica*, molte delle quali riproducono opere di artisti assolutamente invisibili alla politica culturale nazista, come gli espressionisti Franz Marc, Otto Müller ed Emil Nolde.

Bisogna comunque chiarire che le opere bandite in Germania non subiranno immediatamente la stessa sorte nel nostro paese. Secondo Klaus Voigt, il divieto tedesco potrebbe aver anzi stimolato la curiosità del pubblico italiano, il quale, anche grazie all'iniziale indifferenza del governo Mussolini nei confronti dell'operato di Hitler, si trova nelle condizioni di soddisfarla¹⁹¹. In questo modo, «l'espressione più

¹⁸⁸ Cfr. L. M. Rubino, *I mille demoni della modernità*, cit., pp. 85-98.

¹⁸⁹ Nel 1934 escono in traduzione *I giganti* di Döblin, *Il professore Unrat* di Heinrich Mann, *Un sogno* di Thomas Mann, *La metamorfosi* e gli *Aforismi* di Kafka. Sempre di Kafka, l'anno successivo viene pubblicato *Il messaggio dell'imperatore* e, infine, nel 1937 vengono pubblicati *Senza quartiere* di Döblin e *La giovinezza di Enrico IV* di Heinrich Mann. Cfr. P. Del Zoppo, *La letteratura tedesca tradotta in Italia tra il 1925 e il 1950*, cit., pp. 423-425 e 428.

¹⁹⁰ Cfr. *ivi*, p. 377.

¹⁹¹ Cfr. K. Voigt, *Il rifugio precario*, cit., p. 86.

genuina e responsabile dello spirito tedesco poté continuare a permeare la nostra vita intellettuale dalle cattedre, sulla stampa e nelle case editrici»¹⁹².

Fino al 1934 circa, infatti, il governo italiano non attua una politica particolarmente restrittiva nel campo delle traduzioni e non vuole ostacolarne la circolazione anche per non scalfire l'immagine liberale che intende dare di sé¹⁹³. L'attenzione che rivolge ai libri, almeno fino a quella data, è piuttosto scarsa; l'unica sua vera preoccupazione è quella di evitare la pubblicazione di testi apertamente contrari al fascismo. Molto più efficiente è d'altra parte il controllo degli organi di stampa. Le riviste in particolare devono esaltare i valori propugnati dal regime fascista ed i suoi successi. Nonostante la scarsa attenzione censoria rivolta ai libri e alle traduzioni, in genere gli editori non si spingono oltre determinati limiti, sebbene non sia sempre facile stabilire cosa rende un libro pericoloso. Con il passare del tempo prende piede l'uso del "permesso preventivo" che, inizialmente solo facoltativo, diventa lentamente imprescindibile e tutela gli editori da eventuali sequestri. Un punto cruciale del lento ma irreversibile processo di controllo della cultura da parte dello stato si ha nel 1934, quando Mussolini firma una circolare che perfeziona e definisce meglio proprio la pratica della censura preventiva. Questo documento prevede che tutti gli editori di riviste e libri presentino tre copie per ogni testo da pubblicare agli organi competenti del regime. A questo punto, una commissione preposta alla lettura preventiva dà o meno il consenso all'effettiva pubblicazione. Un'ulteriore svolta in tal senso si ha tra il 1936 e l'inizio del 1938, quando inizia la cosiddetta "campagna contro le traduzioni", finalizzata a limitare l'importazione di prodotti stranieri. Contemporaneamente vengono messe in atto altre misure protezionistiche della cultura italiana, come, ad esempio, la campagna purista per l'autarchia linguistica, con cui si osteggia l'uso di parole straniere a vantaggio della sola lingua italiana, finché, in una fase di poco successiva, ossia con l'accordo culturale italo-tedesco, viene tra l'altro vietata la pubblicazione di libri provenienti dai paesi nemici, cioè Inghilterra, Francia e Stati Uniti¹⁹⁴.

¹⁹² L. Mazzucchetti, *Geschmuggelte Freundschaften*, cit. in K. Voigt, *Il rifugio precario*, cit., p. 86.

¹⁹³ Cfr. N. Barrale, *Le traduzioni di narrativa tedesca durante il fascismo*, cit., pp. 47-48. Secondo Natascia Barrale, «l'atteggiamento iniziale del regime tradiva un'indubbia contraddizione tra l'impulso all'internazionalismo e il tentativo protezionistico opposto di nazionalizzare le masse e di mantenere l'Italia italiana». *Ivi*, p. 49.

¹⁹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 49-54.

Un sensibile irrigidimento delle strutture di controllo si registra dopo la guerra in Etiopia. Questa evoluzione raggiunge il suo acme con la nascita, il 27 maggio 1937, del Ministero della Cultura Popolare (MIN.CUL.POP.), che di fatto deriva dal già esistente Ministero per la Stampa e la Propaganda. Questo ministero di lì a poco impone che gli editori inviino in via preventiva le bozze delle traduzioni previste per la stampa a contenimento dei danni di un eventuale divieto.

Il 1938 sarà poi un anno cruciale, in quanto, oltre ad un inasprimento dei controlli, viene anche redatto un elenco di proscrizione degli autori ebrei, contenente 355 nomi¹⁹⁵. Numerosi sono da questo momento in poi i sequestri di opere di autori ebrei o presunti tali¹⁹⁶. Nel settembre dello stesso anno, inoltre, si riunisce per la prima volta la “Commissione per la bonifica libraria”, che assume il controllo diretto della censura. Ma il 1938 viene anche ricordato per essere l’anno dell’accordo culturale italo-tedesco che viene firmato il 23 novembre¹⁹⁷. A causa di tale accordo, dopo il 1938, il numero degli autori tedeschi tradotti nel nostro paese si riduce drasticamente. Con questo patto il regime nazista, che fino ad allora, pur avendo mal visto la pubblicazione in Italia di opere che andavano contro di esso, ha mantenuto una posizione cauta, ora impone apertamente la sua volontà. Se dopo il 1933 in Italia, grazie all’indifferenza delle autorità alla volontà censoria del nazismo, si potevano leggere autori come Franz Kafka, Joseph Roth, Franz Werfel, Jakob Wassermann, Arnold Zweig o Lion Feuchtwanger e di alcuni di loro perfino i romanzi che raccontavano storie di ebrei¹⁹⁸, nel corso del 1938, invece, le opere degli scrittori banditi dai nazisti verranno vietate quasi del tutto anche in Italia¹⁹⁹.

Un nuovo punto di svolta è rappresentato dall’elezione, nell’autunno del 1939, a ministro della Cultura Popolare di Alessandro Pavolini, che fissa al 10% la quota della produzione complessiva sul numero di traduzioni approvate. È chiaro che questo nuovo provvedimento è volto a limitare il numero di traduzioni pubblicate in

¹⁹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 57-61.

¹⁹⁶ Indicativo è il caso, sempre nel 1938, del sequestro di dodici libri della casa editrice Corbaccio. Tra gli autori malvisti dal regime figurano Thomas Mann, i bavaresi Lion Feuchtwanger e Jakob Wassermann e gli austriaci Arthur Schnitzler e Stefan Zweig. Cfr. *ivi*, p. 61.

¹⁹⁷ Per una storia delle tappe che portano all’accordo, si consiglia la lettura del seguente saggio: J. Petersen, *L’accordo culturale fra l’Italia e la Germania del 23 novembre 1938*, in K. D. Bracher e L. Valiani, *Fascismo e Nazionalsocialismo*, Bologna, 1986, pp. 331-387.

¹⁹⁸ Cfr. K. Voigt, *Il rifugio precario*, cit., pp. 87-88. Tale indifferenza può essere giustificata anche e soprattutto dalla scarsa diffusione del tedesco nel nostro paese.

¹⁹⁹ Cfr. *ivi*, p. 95.

Italia. Questo espediente porta infatti ad un progressivo ed inarrestabile ridimensionamento delle traduzioni e la ricezione delle letterature straniere subisce un durissimo colpo. L'inizio della guerra inasprisce una situazione di controllo già molto autoritaria, in quanto Inghilterra e Stati Uniti divengono nemici ufficiali. Soprattutto l'America rappresenta un grande pericolo agli occhi dei funzionari del regime fascista, dal momento che alcuni intellettuali italiani si mettono alla ricerca di nuovi modelli, anche estetici oltre che ideologici, nati lontano dall'Italia «nel tentativo di risolvere l'impasse culturale e ideologica in cui si trovavano»²⁰⁰. Emblematico risulta in tal senso il caso della censura subita dall'antologia di letteratura americana curata da Elio Vittorini, che viene pubblicata da Bompiani nel 1942 per la collana "Pantheon", proprio come *Germanica*. Come si vedrà in seguito, queste due antologie hanno molti punti in comune, sia per quanto riguarda la struttura, la collana in cui sono ospitate e l'anno di pubblicazione, sia per ciò che concerne la travagliata storia editoriale, che si dilata anche a causa della censura fascista cui entrambe sono sottoposte. L'antologia di Vittorini, infatti, può vedere la luce solo previa eliminazione delle note e dei commenti del curatore, considerati troppo favorevoli ad un cosmo di valori e ad una letteratura di un paese nemico, e grazie alla nuova stesura dell'introduzione, di cui viene incaricato Emilio Cecchi.

Per quanto riguarda *Germanica*, invece, l'espressione più diretta della sua dissidenza si concretizza nell'introduzione alla sezione intitolata *Vie nuove*, dove il curatore, Leone Traverso, dispensa chiari elogi a scrittori come Thomas e Heinrich Mann, Alfred Döblin, Bertolt Brecht e Franz Werfel, anche se, quasi sicuramente per ragioni di opportunità politica, per non incorrere nella censura fascista che si sarebbe abbattuta di sicuro su certi nomi, di nessuno di loro accoglie testi nella sua antologia. Sacrificare alcuni per salvare molti e soprattutto per salvare l'antologia sembra essere stata la scelta non dichiarata del curatore e dell'editore. Tra i contemporanei che invece vi trovano posto figurano soltanto Rainer Maria Rilke, Rudolf Georg Binding e Hugo von Hofmannsthal, autori che, pur essendo guardati con ostilità dal regime tedesco vigente (eccezion fatta per Binding), sono comunque più conservatori di Alfred Döblin ed Heinrich Mann. Nel quadro dell'accordo culturale del 1938 tra Italia e Germania, di cui si è parlato, certe esclusioni appaiono più chiare, poiché da

²⁰⁰ V. Ferme, *Tradurre è tradire*, cit., p. 85.

quell'anno gli autori banditi in Germania non dovranno essere più pubblicati nemmeno nel Belpaese. La raccolta, quindi, come molte altre dello stesso periodo, risente delle condizionanti scelte del regime e, nonostante l'atteggiamento non sempre lineare dei suoi esponenti, dell'inasprimento della censura che, a partire dal '38, colpisce l'intera vita culturale.

Uscita dunque in uno dei momenti storicamente e politicamente più difficili per la vita delle letterature straniere in Italia, compresa la tedesca, *Germanica* si offre ciononostante come una delle più mature testimonianze del livello che tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, grazie all'opera, alla vivacità intellettuale, alla vastità degli interessi e all'ampiezza delle conoscenze linguistiche e letterarie di un gruppo di studiosi, scrittori e intellettuali, è riuscita a raggiungere la nostra tradizione letteraria. Ruolo di grandissima importanza per la modernizzazione di questa tradizione è ricoperto, tra gli altri, dagli intellettuali che frequentano il caffè letterario fiorentino "Le Giubbe Rosse", del quale Leone Traverso, curatore dell'antologia *Germanica*, si configura come una delle personalità più attive.

II.1 Traduzione e traduttori in Italia nella prima metà del Novecento

Secondo Franco Fortini, la moderna traduzione di poesia nel nostro paese nasce durante il periodo della rivista "La Ronda". All'inizio del Novecento, le prime avanguardie si limitano ad imitare e non a tradurre²⁰¹ e i traduttori italiani sono fortemente legati e influenzati dalle traduzioni francesi. Le traduzioni di letteratura tedesca, dunque, non sono le sole a risentire del filtro francese, dal momento che si tratta di un fenomeno generalizzato e che interessa, quindi, anche le altre letterature straniere. Oltre a risentire di questo influsso dei modelli d'oltralpe, le traduzioni italiane nel primo dopoguerra presentano una qualità piuttosto scarsa²⁰².

In generale, sembrano affermarsi due tendenze: quella di tradurre pedissequamente il testo originale e l'altra, opposta alla precedente e che scaturisce

²⁰¹ Cfr. F. Fortini, *La traduzione 1910-1945*, in *Id., Lezioni sulla traduzione*, a cura di M. V. Tirinato, Macerata, 2011, pp. 129-155, qui p. 132.

²⁰² Cfr. V. Petrocchi, *Immagini allo specchio: traduzione e traduttori agli inizi del Novecento*, Perugia, 2002, p. 32.

dalle considerazioni di Benedetto Croce, che prevede un approccio libero e creativo al testo di partenza.

Per quanto concerne la prima tendenza Alberto Spaini non le risparmia aspre critiche:

Molto spesso, e in ispecie nelle traduzioni dall'inglese o dal tedesco, si ha modo di osservare questa pavida ossequienza al testo, la quale ha impedito al traduttore di "ripetere in italiano il significato" del periodo originale, [...] fallendo così ad un tempo a tre scopi: comunicare il senso, scrivere in italiano, e far sentire infine lo stile peculiare dell'autore²⁰³.

A questo proposito sarà opportuno ricordare che molti dei traduttori di questo periodo non hanno una formazione vera e propria, ma acquisiscono da soli le competenze necessarie per svolgere questo "mestiere"²⁰⁴. Spaini osteggia anche il sistema editoriale delle collezioni, il quale prevede

che accanto a un buon lavoro vada con pari fortuna in commercio una qualsiasi approssimativa sovrapposizione di parole e frasi del testo originale, con una ridicola preoccupazione di dare la sfumatura verbale, materiale direi, del testo, e non l'equivalente italiano²⁰⁵.

Ad ogni modo, è importante ribadire che una teoria sistematica del tradurre non esiste in questi anni in Italia, esistono tuttavia speculazioni teoriche che risalgono alle figure più disparate della produzione culturale, dai traduttori veri e propri agli scrittori o addirittura agli editori. Le diverse riflessioni appaiono raccolte in forma di saggio non solo in riviste anche molto diverse tra loro, ma anche in lettere private, prefazioni o postfazioni a romanzi tradotti, fatto questo che contribuisce a rendere ancora più frammentario un quadro privo di sistematicità. Per di più, almeno durante i primi quindici anni del secolo scorso, il dibattito sulla traduzione occupa una

²⁰³ A. Spaini, *Traduzioni e traduttori* (1920), "Tradurre", 4, 2013, reperibile al seguente link: <http://rivistatradurre.it/2013/05/traduzioni-e-traduttori/> (consultato l'ultima volta il 30/1/2017).

²⁰⁴ Cfr. V. Petrocchi, *Immagini allo specchio*, cit., p. 28.

²⁰⁵ A. Spaini, *Traduzioni e traduttori*, cit.

posizione marginale all'interno del panorama culturale italiano ed è soprattutto appannaggio di filologi e classicisti²⁰⁶.

Non è un caso, dunque, che uno dei primi contributi sulla traduzione in Italia all'inizio del secolo scorso sia quello di Remigio Sabbadini, considerato il padre della moderna filologia umanistica. Nel 1900 pubblica il saggio *Del tradurre i classici antichi in Italia* dove, pur concentrandosi, come si evince dal titolo, sulla traduzione dei classici, espone un punto di vista sulla traduzione letterale, che sembra del tutto simile a quello di Spaini, il quale, come si è visto, verrà formalizzato solo venti anni dopo. Secondo Sabbadini,

il tradurre è preceduto da un'operazione inferiore, la traduzione letterale, interlineare, [...], che troviamo presso tutti i popoli e che mira a scopi interamente pratici e punto artistici [...]²⁰⁷.

Sabbadini appare in questo come il precursore di una prospettiva che sarà in larga parte condivisa da altri teorici della traduzione nei decenni successivi. Estrema nel rifiuto della traduzione letterale è la posizione di Benedetto Croce, il quale così sintetizza le sue idee:

[...] 1) è necessario che il traduttore abbia una sua propria personalità, cioè un proprio sentire e un corrispondente stile; 2) nella sua voce nuova si deve udire la risonanza di quella del poeta; 3) la traduzione poetica deve ubbidire alle uniche ragioni dell'arte e muoversi libera rispetto alle parole e alle immagini del testo originale, perfino in taluni casi togliendo e aggiungendo e variando dove l'arte ciò richieda. Le quali esigenze non dettano norma di cosa che non è stata ancora fatta e che aspetti di esser fatta, perché, come ognuno può verificare, sono la pratica stessa effettiva di tutti i buoni traduttori [...]²⁰⁸.

²⁰⁶ Cfr. S. Giusti, *Tradurre per comprendere. Gobetti tra Croce e Gentile*, in *Id.*, *La congiura stabilita: dialoghi e comparazioni tra Ottocento e Novecento*, Milano, 2005, pp. 39-55, qui p. 40.

²⁰⁷ R. Sabbadini, *Del tradurre i classici antichi in Italia* (1900), in A. Albanese, F. Nasi (a cura di), *L'artefice aggiunto*, cit., pp. 28-36, qui p. 29.

²⁰⁸ B. Croce, *Intorno a un'antologia di traduzioni italiane delle liriche di Goethe*, in *Id.*, *Goethe, con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*, parte seconda, Bari, 1946, pp. 148-162, qui, pp. 160-161.

Questi criteri piuttosto vaghi, ispirati a un'idea di estrema libertà, sfociano, come si diceva, nella nota idea dell'impossibilità di tradurre. Per Croce, la traduzione è tutt'altra cosa rispetto al testo originale, cioè opera d'arte a sé stante e relativamente autonoma:

[...] Corollario di ciò è l'impossibilità delle traduzioni, in quanto abbiano la pretesa di compiere il travasamento di un'espressione in un'altra, come di un liquido da un vaso di diversa forma. Si può elaborare logicamente ciò che prima era stato elaborato in forma estetica, ma non ridurre ciò che ha avuto già la sua forma estetica. Ogni traduzione, infatti, o sminuisce e guasta, ovvero crea una nuova espressione, rimettendo la prima nel crogiuolo e mescolandola con le impressioni personali di colui che si chiama traduttore. [...] La traduzione, che si dice buona, è un'approssimazione, che ha valore originale d'opera d'arte e può stare da sé²⁰⁹.

Secondo Croce, dunque, la traduzione è un prodotto sempre e comunque deficitario rispetto all'originale, al quale essa, lungi dal riuscire a restituirlo nella sua interezza, potrà soltanto avvicinarsi per lontana approssimazione. Infatti, dal suo punto di vista, «nessuna traduzione, per eccellente che sia, adegua mai il testo originale, che è sempre uguale soltanto a se stesso: ogni traduzione è, di necessità, una variazione»²¹⁰. A questo punto, dal momento che sarà comunque impossibile riprodurre perfettamente l'originale, il traduttore sarà libero di apportare le modifiche che ritiene più consone, anche prendendosi l'arbitrio di eliminare alcune parole del testo originale o aggiungerne di nuove²¹¹.

²⁰⁹ B. Croce, *Estetica* (1902), cit. in V. Petrocchi, *Immagini allo specchio*, cit., pp. 32-33.

²¹⁰ B. Croce, *Traduttori* (1915), cit. in A. Albanese, F. Nasi (a cura di), *L'artefice aggiunto*, cit., p.39.

²¹¹ «[...] quando il traduttore ha colto lo spirito e il tono di una poesia, bisogna lasciargli larga libertà di variazioni e di eliminazioni e di aggiunte, dov'egli le senta necessarie. Certo, il tradurre è, in qualche modo, un impossibile servire *duobus dominis*; pure, quando, rievocato l'originale canto del poeta, su quel fondamento un nuovo canto si viene formando, simile e diverso, questo ha la sua propria legge [...]. Ci sono, talvolta, parole e particolari che non possono adagiarsi nel nuovo canto senza ingoffirlo e imbruttirlo; e bisogna avere il coraggio di sopprimerli. Ci sono lacune della strofa e del verso, che bisogna riempire ancorché il testo del poeta non ne fornisca gli elementi materiali». B. Croce, *Intorno a un'antologia di traduzioni italiane delle liriche di Goethe*, cit., p. 157.

Benché le sue stesse traduzioni siano state oggetto di critiche²¹², la concezione di Croce esposta nell'*Estetica* sarà fondamentale per chi, dopo di lui o in quegli stessi anni, si occuperà di teoria della traduzione. In generale, il punto di vista che Croce ha sulle traduzioni contribuisce ad alimentare un atteggiamento di diffidenza nei confronti delle stesse che, anche grazie al suo apporto, verranno considerate come prodotti sempre inferiori rispetto all'originale.

Sebbene negli anni Venti e Trenta la maggior parte delle teorie sulla traduzione non riesca quindi a prescindere da Benedetto Croce, si riscontrano posizioni originali e novità interessanti, già a partire da quelle di Giovanni Gentile, che nel 1920 scrive un articolo che intitola *Il torto e il diritto delle traduzioni*. Prima di tutto Gentile, che prende le mosse dalle considerazioni di Croce, finisce per estremizzarne le riflessioni. Secondo il filosofo siciliano, infatti, a essere impossibile non sarebbe soltanto la traduzione delle opere d'arte, ma anche quella scientifica e filosofica. Da Croce, tuttavia, Gentile si distacca: egli arriva infatti ad affermare che

noi traduciamo sempre, perché la lingua, non quella delle grammatiche e dei vocabolari, ma la lingua vera, sonante nell'animo umano, non è mai la stessa, né anche in due istanti consecutivi; ed esiste a condizione di trasformarsi, continuamente inquieta, viva. E qui spunta il diritto del traduttore. Giacché tradurre, in verità, è la condizione d'ogni pensare e d'ogni apprendere; e non si traduce soltanto [...] da una lingua straniera nella nostra, ma si traduce nella nostra, sempre [...]²¹³.

L'idea dinamica che ha della lingua, tratto che, tra l'altro, lo avvicina alle posizioni moderne sulla traduzione, porta dunque Gentile a vedere nella traduzione addirittura il fondamento del pensiero stesso.

²¹² Per esempio, così si esprime Alberto Spaini sulla scarsa qualità delle traduzioni di Croce: «Ma il fatto strano si è che questi difetti si devono riscontrare in tutti i traduttori, anche in quelli che possono passare come scrittori e stilisti nella propria lingua, a cui si sa di non poter rimproverare scarsa conoscenza della lingua tradotta. Un esempio inclito lo offre Benedetto Croce, le cui traduzioni dal Goethe saran rinfacciate sin nella Valle di Giosafat. Ma per mostrare quanto l'origine di questo non saper tradurre sia fondato, basti aprire l'ultimo numero di «Critica» e si esplicita in italiano un brano di Thomas Mann riproducendo con «artisticismo» la parola *Künstlertum*. Qui il traduttore non ha saputo [...] staccarsi dalla parola nuda, dal suo suono esteriore, dalla sua etimologia, ed ha perduto così di vista il vero significato del vocabolo, [...] piantando al suo posto quell'artefatta imitazione che non vuol dire nulla». A. Spaini, *Traduzioni e traduttori* (1920), cit.

²¹³ G. Gentile, *Il torto e il diritto delle traduzioni* (1920), in A. Albanese, F. Nasi (a cura di), *L'artefice aggiunto*, cit., pp. 64-67, qui p. 66.

Anche l'editore Piero Gobetti, pur promuovendo, in linea con Croce, un tipo di traduzione creativa che cioè faccia «rivivere la poesia» e sappia «ricreare l'arte»²¹⁴, della traduzione afferma comunque la necessità e la possibilità:

[...] io intendo la traduzione come sforzo di chiarire a se stessi la creazione fantastica dell'autore e di rifarla sviluppandone le caratteristiche (è chiaro che qui bisognerebbe indagare la realizzazione di questo sforzo e precisamente le relazioni tra le lingue, come formazioni storiche). Dare l'opera originale come la sentiamo noi, ma in modo che si riconosca l'autore²¹⁵.

Per quanto concerne il tipo di traduzione che predilige, poi, tessendo una lode al Reborà traduttore, mostra di essere a favore di una traduzione straniante, in cui cioè la lingua di arrivo si adatta a quella di partenza, anche a costo di introdurre dei neologismi e di infrangere la semantica e la sintassi della lingua di arrivo²¹⁶:

Di proposito Reborà rende sensazioni e sviluppi e modi d'espressione straniera con procedimenti analoghi, e dove non gli riesce, si crea l'espressione adatta, anche a costo di sforzare la vecchia lingua e la comune stilistica. Egli ha dinanzi un'opera d'arte e vuol farla sentire: il resto non importa e se anche per dare ciò che sente gli è necessaria una lingua nuova, non se ne sgomenta²¹⁷.

Oltre alle diverse prese di posizione nei confronti dell'estetica crociana, i traduttori o comunque i teorici che, in questi anni, riflettono sulla traduzione si distinguono proprio per il tipo di traduzione che prediligono. A chi, come Gobetti, si mostra favorevole a una traduzione estraniante si oppone, ad esempio, Emilio Cecchi, che

²¹⁴ P. Gobetti, *Nuove traduzioni* (1920), in *Id., Scritti storici, letterari e filosofici*, a cura di P. Spriano, Torino, 1969, pp. 477-481, qui p. 478. Scritto per presentare e pubblicizzare una nuova collana della casa editrice La Voce, cioè "I libri del giorno", il saggio testimonia degli ottimi risultati raggiunti dai "vociani" con le loro traduzioni, sui quali, non a caso, si sofferma anche Franco Fortini nel suo saggio sulla traduzione. Cfr. F. Fortini, *La traduzione 1910-1945*, cit., pp. 129-130.

²¹⁵ P. Gobetti, *Leonida Andreiev in Italia* (1919), in *Id., Scritti storici, letterari e filosofici*, cit., pp. 345-350, qui p. 346.

²¹⁶ Anche su questo punto Gobetti concorda con Croce. Cfr. *supra*, p. 68.

²¹⁷ P. Gobetti, *Nuove traduzioni* (1920), cit., p. 479.

preferisce optare per una traduzione addomesticante, cioè in cui la lingua di partenza si adatti a quella di arrivo²¹⁸.

Ad ogni modo, l'influsso di Croce sulle diverse teorie sulla traduzione che si sono susseguite in Italia nel secolo scorso sarà molto duraturo²¹⁹, imponendosi per diversi decenni come punto di passaggio obbligato, finché, grazie soprattutto a intellettuali come quelli delle "Giubbe Rosse" di Firenze, di cui si parlerà diffusamente in seguito, finalmente il giogo crociano si allenterà a favore di un'idea che, seppur diversa a seconda dei traduttori, riconosce in tutto e per tutto come vincolo imprescindibile l'identità del testo originale.

Il traduttore non è più solo artista e creatore, com'è implicito nella visione di Croce, ma anche e soprattutto mediatore di cultura. Come nel caso degli intellettuali delle "Giubbe Rosse", i traduttori sono anche e prima di tutto scrittori che nutrono un interesse vivissimo per le letterature straniere. Di conseguenza, tradurre diventa un atto di conoscenza e di trasmissione di un sapere che in Croce non pare essere contemplato. Riassumendo, l'allontanamento dall'idea crociana di traduzione impossibile e quindi sommamente creativa sembra avvenire proprio grazie a un'intelligenza nuova della traduzione, che, per la prima volta nella storia della nostra cultura, viene intesa anche come atto di mediazione culturale.

Oltre agli intellettuali che frequentano il caffè fiorentino suddetto, tra i cosiddetti "traduttori mediatori" spicca Giuseppe Antonio Borgese, il quale, convinto che circolino troppe traduzioni di bassa qualità, promuove l'idea di limitarne il numero²²⁰. Questo perché, secondo lui, la traduzione

[...] dovrebbe essere fedele e bella; dovrebbe seguire, pensiero per pensiero, frase per frase, il testo originale, eppure dovrebbe, per virtù della sua naturalezza, sembrar spontanea e

²¹⁸ Così scrive Cecchi nel 1929: «[...] è chiaro che una traduzione non ha valore letterario se non significa la naturalizzazione e, dentro certi limiti, l'assorbimento d'un'opera d'arte in una tradizione diversa da quella che l'ebbe originata». E. Cecchi, *Del tradurre*, "Pegaso", 1, 1 gennaio 1929, pp. 93-95, qui p. 94.

²¹⁹ Addirittura negli anni Cinquanta, il traduttore e germanista Ervino Pocar apre un suo contributo sulla traduzione prendendo le mosse dall'impossibilità della traduzione di matrice crociana. Cfr. E. Pocar, *Necessità delle traduzioni* (ca. 1959), "Tradurre", 4, 2013, reperibile al seguente link: <http://rivistatradurre.it/2013/05/necessita-delle-traduzioni/> (consultato l'ultima volta il 7/4/2017).

²²⁰ «Si può dire che in questo criterio siamo tutti d'accordo: che far traduzioni e pubblicarne non è soltanto un diritto, è un dovere di civiltà e cultura, ma che sarebbe bene diminuirne la strabocchevole quantità per migliorarne qualità e modi». G. A. Borgese, *Postfazione* (1930) a Stendhal, *La Certosa di Parma*, cit. in A. Albanese, F. Nasi (a cura di), *L'artefice aggiunto*, cit., pp. 94-100, qui p. 97.

nuova, originale essa stessa. Nessuno, tranne il traduttore, dev'essere costretto ad accorgersi ch'egli segue qualcuno. [...] Una buona traduzione dovrebbe far dimenticare il testo²²¹.

Anche i criteri che i traduttori devono seguire per i volumi della collana “Biblioteca romantica”, da lui diretta, sono sintomatici di una preoccupazione per l'originale e il rispetto della sua identità ormai lontana dall' «approssimazione» crociana:

Si deve tradurre direttamente dal testo, adottando la migliore edizione. Si deve tradurre integralmente, senza tagli ed arbitrii. Perché la traduzione sia durevole, occorre ch'essa sia scritta in piana lingua italiana corrente, senza sfoggi arcaici o vernacolari, tranne i casi in cui particolari accentuazioni servano a imitare certi caratteri del testo. [Infine], la traduzione dev'essere sinceramente sotto la responsabilità di chi la firma, non affidata a un giovane amico o a una persona di famiglia e poi convalidata con l'autorità di un chiaro nome²²².

I criteri espressi da Borgese non sono per nulla scontati nel periodo considerato. L'integrità dei brani tradotti sarà una condizione posta anche da Elio Vittorini, quando, più di dieci anni dopo, raccomanderà a Traverso di scegliere per *Germanica* brani inediti e interi²²³. L'ultimo dei criteri citati appare a sua volta “rivoluzionario”, se si pensa alle tante traduzioni compiute da traduttori ignoti che sono state poi attribuite a insigni intellettuali²²⁴.

Molto vicino alle posizioni di Borgese si pone Ettore Fabietti, che prima di tutto si batte affinché il tradurre diventi un'arte socialmente riconosciuta in Italia. Il fine principale dell'atto traduttivo è, secondo lui, la possibilità di porre in dialogo culture diverse:

Tradurre significa arricchire una letteratura delle più belle creazioni del pensiero universale e renderle accessibili a una moltitudine che altrimenti non ne verrebbe mai a conoscenza. Le

²²¹ *Ivi*, p. 98.

²²² *Ibidem*.

²²³ Cfr. *infra*, p. 97.

²²⁴ È questo il caso delle traduzioni che Lucia Rodocanachi fa per Elio Vittorini, il quale poi le pubblicherà a suo nome dopo averle modificate leggermente. Per un ulteriore approfondimento su questo caso specifico, cfr. G. C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, 1992, soprattutto le pp. 10-23.

altre arti, come la musica, la pittura, la scultura parlano, - felici loro! - un linguaggio che è compreso da tutti i popoli, in tutti i tempi: ma il pensiero espresso dalla parola si arresterebbe ai confini di ogni aggregato nazionale e durerebbe soltanto quanto l'idioma in cui nacque, se nessuno si curasse di travestirlo in forme verbali proprie ad altri popoli e ad altre età²²⁵.

Alla stregua di Borgese, Fabietti condanna poi la scarsa qualità delle traduzioni nate negli anni Venti-Trenta e, in particolare, si scaglia contro le traduzioni delle opere di scrittori russi quali Tolstoj e Dostoevskij, che «si leggevano in italiano ancora imbellettati dalla loro truccatura parigina»²²⁶, mediate cioè dal filtro francese, che anche Borgese giudicava ormai intollerabili.

Come Borgese, poi, Fabietti è dell'avviso che «l'opera del traduttore ha due termini fissi: rimaner fedele al pensiero dell'autore, e nella nuova veste parer naturale e spontanea, sì da sostituire il testo e farlo dimenticare»²²⁷, senza che per questo «il traduttore [...] si sovrapponga [...] all'autore»²²⁸. A tal fine si dice convinto che il buon traduttore debba essere anche uno scrittore, poiché «chi non sa esprimere correttamente pensieri propri è impossibile sappia dar forma adeguata a pensieri altrui»²²⁹.

In questo contesto è opportuno citare anche Lorenzo Gigli, in quanto, oltre a caldeggiare la scelta di testi di autori contemporanei, sostiene la necessità di adattare il linguaggio della traduzione al tipo di testo che si traduce²³⁰. Lungi dall'essere una parafrasi del testo originale, la traduzione deve essere il più possibile conforme a questo, riproducendone il valore artistico globale²³¹.

Tra i diversi traduttori che hanno dato un grande contributo alla ricezione della letteratura tedesca in Italia non si possono non citare due nomi di importanza capitale: Lavinia Mazzucchetti e Vincenzo Errante.

²²⁵ E. Fabietti, *Del tradurre*, "Pegaso", 4, 1 gennaio 1932, pp. 48-59, qui p. 53.

²²⁶ *Ivi*, p. 56.

²²⁷ *Ivi*, p. 53. A tal proposito, verso la fine del saggio precisa: «Naturalezza e spontaneità devono [...] conciliarsi con l'esigenza imprescindibile di seguire il testo, pensiero per pensiero, frase per frase. Ardua fatica, ma non impossibile per chi si allena alla dura disciplina del tradurre». *Ivi*, p. 59.

²²⁸ *Ivi*, p. 54.

²²⁹ *Ivi*, p. 57.

²³⁰ Cfr. V. Petrocchi, *Immagini allo specchio*, cit., p. 17.

²³¹ Per di più, alle inevitabili perdite che si hanno ogni volta che si traspone un testo da una lingua all'altra, nel caso della traduzione che Gigli fa dell'*Almayer's Folly* di Conrad, queste sono sempre accompagnate da adeguate compensazioni nel testo finale. Cfr. *ivi*, pp. 45-46.

A posizioni “allineate” come quella di Emilio Cecchi, il quale considera i traduttori a lui contemporanei colpevoli dell’«imbarbarimento della lingua»²³², si oppone implicitamente Mazzucchetti, la quale è convinta che il regime e la sua “cultura” debbano e possano essere combattuti anche attraverso la lingua. L’assenza di censure, attenuazioni e invenzioni²³³, tipica delle sue traduzioni, è indice della responsabilità politica che il traduttore non può non avere.

Vincenzo Errante sarà invece «fortemente segnato dall’impronta di D’Annunzio»²³⁴. Per comprendere il punto di vista sulla traduzione di quello che Luciano Zagari ha definito «il più grande e il più ispirato mediatore fra letteratura tedesca e italiana»²³⁵ si può far riferimento a quanto il traduttore siciliano afferma a proposito della sua versione delle liriche di Hölderlin:

Il traduttore mirò, piuttosto, a trasferire una poesia germanica – la Lirica di Hölderlin – in poesia italiana. [...] Per portare i fantasmi di quella entro i confini artistici di questa, occorre capirli, prima, con una più concreta capacità di obbiettivazione immaginativa e sensibile; e proiettarli, poi, con mezzi espressivi più illuminanti, su di uno schermo di chiarezza maggiore. Poesia italiana, ha da essere insomma in ogni caso poesia icastica plastica lampante. Trasferita cioè con le debite cautele, in virtù di accurate misure e di bene equilibrati rapporti [...], dalla rarefatta atmosfera della *Unendlichkeit*, e cioè dell’«infinito» germanico, sul piano della *Vollendung*, e cioè del «finito» latino. E musicalmente «trasportata» a un’ottava sopra. Che cosa questo «trasporto» significhi e a quali esigenze tecniche obbedisca, intendono bene i musicisti²³⁶.

Per Errante, dunque, è importante cercare di adattare il testo di partenza alla lingua della cultura di arrivo. È chiaro che, per ottenere un siffatto risultato, il traduttore deve dar luogo a una ri-creazione del testo di partenza, opponendosi di conseguenza alla riproduzione letterale dello stesso. Difatti, è proprio Errante a sottolineare che

²³² E. Cecchi cit. in A. Albanese, F. Nasi (a cura di), *L’artefice aggiunto*, cit., p. 89.

²³³ Cfr. M. P. Casalena, *Contrabbandiera di cultura. Lavinia Mazzucchetti e la letteratura tedesca tra le due guerre*, “Genesis”, 6 (1), 2007, pp. 91-115, qui pp. 110-111.

²³⁴ F. Fortini, *La traduzione 1910-1945*, cit., p. 130.

²³⁵ L. Zagari, *Vincenzo Errante traduttore-interprete e il gusto poetico italiano tra le due guerre*, in F. Cercignani, E. Mariani (a cura di), *Vincenzo Errante. La traduzione di poesia ieri e oggi*, Milano, 1993, pp. 63-83, qui p. 63.

²³⁶ V. Errante, *Le liriche di Hölderlin*, Firenze, 1943, vol. I, p. 108.

[...] neppure intese accordar la propria [versione] a quelle altre numerosissime, in cui a ogni piè sospinto tutte le energie poetiche della nostra lingua magnifica sono avvilitate, recalcitranti e sanguinanti, a piegarsi sotto il giogo crudele di un mostruoso ricalco letterale²³⁷.

Nella riproduzione dell'originale, poi, «non deve affatto annullarsi, ma se mai potenziarsi, la personalità dell'interprete», il quale, «oltre ad aver giovato alla cultura del proprio Paese, [...] avrà offerto, alla viva e vivente Poesia nazionale, il contributo di un'altra poesia, viva e vivente, nata in collaborazione con il Poeta tradotto»²³⁸.

Non si deve infine dimenticare il contributo dei cosiddetti “poeti traduttori” come Salvatore Quasimodo, Giuseppe Ungaretti, Elio Vittorini o Tommaso Landolfi, e le loro traduzioni poetiche di testi della letteratura universale. Nella prima metà del Novecento Pavese e Vittorini traducono infatti opere della letteratura americana, Quasimodo si dedica ai lirici greci e Landolfi alla letteratura russa, francese e tedesca, solo per citarne alcuni. Sono molti infatti gli scrittori che, in questo torno di tempo, decidono di occuparsi anche di traduzione. Costoro non ci hanno lasciato quasi mai delle teorie vere e proprie, ma grandi opere, che della traduzione hanno fatto un altissimo esercizio di stile²³⁹.

Come si è detto, un grande scrittore che si dedica alla traduzione di letteratura straniera è Cesare Pavese, il quale, oltre partecipare in qualità di traduttore al progetto di *Americana* di Vittorini, esalterà il valore delle note e dell'introduzione del curatore, sostituite, per volere del regime, da una prefazione di Emilio Cecchi, che invece criticherà aspramente²⁴⁰. Per Pavese la traduzione si configura come «una seconda creazione, esposta ai pericoli di ogni creazione e soprattutto conscia del pubblico a cui si parla»²⁴¹. La grandezza di Pavese, che a buon diritto trova posto tra i mediatori culturali del periodo, risiede infatti non solo nell'aver contribuito, insieme a Elio Vittorini, alla ricezione della letteratura americana contemporanea in Italia, dal

²³⁷ *Ibidem*. Secondo Errante, inoltre, non può esserci nemmeno la pedissequa riproduzione metrica dell'originale, dal momento che ogni lingua è dotata di leggi ritmiche proprie. Cfr. *ivi*, p. 109.

²³⁸ V. Errante, E. Mariano (a cura di), *Orfeo. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani* (1949), Firenze, 1953, p. XVIII.

²³⁹ Cfr. G. Contini, *Carlo Emilio Gadda traduttore espressionista* (1942), in A. Albanese, F. Nasi (a cura di), *L'artefice aggiunto*, cit., pp. 132-135, qui p. 133.

²⁴⁰ Cfr. A. Albanese, F. Nasi (a cura di), *L'artefice aggiunto*, cit., p. 90.

²⁴¹ C. Pavese, *Lettere 1924-1944*, a cura di L. Mondo, Torino, 1966, p. 290.

momento che, tra gli altri, traduce anche autori come Ernest Hemingway e Francis Scott Fitzgerald, ma anche nell'opposizione nei confronti di una traduzione pedissequamente letterale che, in una famosa lettera del 1931 indirizzata all'editore Bemporad in cui espone la sua idea di traduzione, qualifica come «fredda» e «impersonale»²⁴².

II.3 Leone Traverso e i traduttori de “Le Giubbe Rosse”

La preistoria di *Germanica. Antologia di narratori tedeschi*, che vede le stampe nel 1942 dopo lunghe e diverse vicissitudini editoriali presso la già citata milanese Bompiani, si svolge a Firenze, in particolare nei dintorni di quel caffè letterario di nome “Le Giubbe Rosse”, che per molti anni è stato un punto di incontro, conoscenza, ritrovo e scambio di idee di alcuni degli uomini di cultura più brillanti del momento, primo fra tutti colui che di *Germanica* sarà il curatore: Leone Traverso.

In questa sezione si cercherà di ricostruire il contesto in cui si muove il Traverso traduttore, riportando brevemente le idee e il contributo che gli intellettuali delle “Giubbe Rosse” hanno dato alla traduzione della letteratura straniera in Italia e alla sua diffusione.

Nato nel 1910 a Bagnoli di Sopra (Padova), Traverso è il penultimo di dodici figli di una famiglia contadina. Dopo aver conseguito brillantemente la maturità classica a Padova, dove si distingue per la straordinaria conoscenza del latino e del greco e per l'abilità con cui è solito passare dal primo al secondo, studia all'Università di Firenze, divenendo lo studente prediletto di Giorgio Pasquali, personalità di spicco del *milieu* culturale di quegli anni²⁴³. Durante gli studi

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ Il romano Giorgio Pasquali (1885-1952) è stato un importante filologo classico, professore universitario, storico e critico del testo. Dopo aver compiuto studi classici a Roma, si laurea in Lettere nella stessa città. Una grande svolta nella sua carriera di classicista si ha però quando, dopo aver concluso gli studi universitari, all'età di soli ventitré anni viene chiamato presso l'Università di Göttingen, città alla quale resterà sempre molto legato e luogo in cui ha modo di confrontarsi con illustri filologi quali Ulrich von Wilamowitz, Eduard Schwartz e Friedrich Leo. Tornato in Italia, si batte per il rinnovamento della scuola e dell'università italiana. Nel 1925 figura tra i firmatari del *Manifesto degli intellettuali antifascisti* redatto da Benedetto Croce. Insegna per più di trent'anni in diversi atenei italiani, tra cui l'Università di Firenze e la Normale di Pisa. Cfr. L. Caretti, *Ritratto di Pasquali*, in *Id.* (a cura di), *Per Giorgio Pasquali. Studi e testimonianze*, Pisa, 1972, pp. 35-49, qui pp.

universitari passa dal corso di lettere antiche a quello di lettere moderne e, dopo diversi soggiorni a Vienna, dove scopre l'opera di Rilke, si laurea nel 1932 con Pasquali con una tesi sull'autore delle *Elegie Duinesi*. A Firenze conosce Renato Poggioli²⁴⁴, Tommaso Landolfi ed altri intellettuali uniti da uno spiccato interesse per le letterature straniere ed è dunque qui che si forma come germanista proprio negli anni in cui giovani intellettuali provenienti da tutta l'Italia fanno di questa città un punto di incontro, una specie di patria culturale comune, dove, fra l'altro, si dispiega l'interesse esterofilo di molti di loro. Firenze diventa per tutti loro una «terra promessa, vasta, intatta e pura fonte di nuove esperienze»²⁴⁵.

Questa generazione, che per motivi anagrafici non ha vissuto il primo conflitto mondiale, ma che è cresciuta durante il fascismo, si sceglie come guide personalità del calibro di Eugenio Montale, Sergio Solmi e Giacomo Debenedetti, e diviene protagonista della penetrazione e diffusione in Italia della cultura europea. Oltre a Poggioli e a Landolfi, nel gruppo frequentato da Traverso bisogna citare anche Oreste Macrì ed Elio Vittorini. Tutti sono accomunati dall'affiancare l'attività di scrittore a quella di traduttore e, pur non essendo degli specialisti, ciascuno di loro manifesta interesse per una data lingua e letteratura straniera. Traverso, ad esempio, si occuperà principalmente delle opere provenienti dal mondo tedesco, mentre Poggioli e Landolfi sono gli slavisti del gruppo; ancora, a Carlo Bo tocca l'area francese e a Oreste Macrì quella spagnola. Traverso, sempre ancorato alla sua formazione classica, verrà a contatto con la letteratura tedesca grazie alla scoperta della poesia di Stefan George. Tale interesse crescerà nel corso del tempo, tanto da

35-43. Tra le sue opere si ricordano l'edizione di *Proclus in Cratylum*, le *Questiones Callimacheae*, *Pagine stravaganti di un filologo*, *Storia della tradizione e critica del testo* e infine *Storia dello spirito tedesco nelle memorie di un contemporaneo*, che affida all'editore poco prima di morire a causa di un tragico incidente stradale. Per un approfondimento relativo all'attività di filologo di Pasquali si rimanda a F. Bornmann (a cura di), *Giorgio Pasquali e la filologia classica del Novecento*, Atti del Convegno, Firenze-Pisa, 2-3 dicembre 1985, Firenze, 1988.

²⁴⁴ Renato Poggioli (1907-1963) è stato critico letterario, esperto di letteratura slava e professore presso alcune delle più importanti università degli Stati Uniti, dove si trasferisce nel 1938. Nel 1946 fonda con Luigi Bertì la rivista "Inventario" a Firenze, sua città natale, dove aveva già collaborato con la rivista letteraria "Solaria". Delle sue numerose pubblicazioni si ricordano: *La violetta notturna* (1933); *Politica letteraria sovietica: bilancio di un ventennio* (1937); *Pietre di paragone* (1939); *Il fiore del verso russo* (1949); *Poeti slavi: versioni da poeti bulgari e boemi* (1956); *Teoria dell'arte d'avanguardia* (1962).

²⁴⁵ R. Venerus, *Leone Traverso letterato e traduttore*, Tesi di dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Italianistica e Filologia Romanza, rel. Prof. Rolando Damiani, 2003, p. 19.

portarlo a laurearsi con una tesi su Rilke e a soggiornare diverse volte a Vienna per apprendere il tedesco²⁴⁶.

Negli anni Trenta inizia le prime traduzioni da questa lingua. Tra i lavori di questo periodo occorre citare la sua versione delle *Elegie duinesi* di Rilke del 1937, la significativa pubblicazione delle poesie di George, che vedono la luce per l'editore Guanda nel 1939 con testo a fronte, e numerose traduzioni comparse su svariati ed importanti periodici dell'epoca come "Letteratura", "Frontespizio", "Prospettive" ed altri. Tra gli autori da lui tradotti per queste riviste figurano Kleist, Hölderlin, George, Trakl, Binding, Benn e Hofmannsthal, solo per quanto riguarda i tedeschi. Infatti, Traverso vi traduce anche testi di grandi autori delle altre letterature straniere come Eliot, Joyce, Pound, ma anche Swinburne, Eluard e Jimenéz. Verso la fine degli anni Trenta, precisamente nel biennio 1938-39, si stabilisce all'estero, prima a Colonia ed in seguito a Parigi, dove si reca per studiare la poesia francese contemporanea. Sono questi anche gli anni della sua incessante collaborazione con quotidiani come "La Nazione" e "L'Ambrosiano", per i quali scrive recensioni e prose di viaggio.

Dal 1940 si trasferisce a Firenze, diventando, insieme con Montale, Carlo Emilio Gadda, Alessandro Bonsanti, Mario Luzi ed altri, un assiduo frequentatore del famoso caffè letterario "Le Giubbe Rosse". L'anno successivo Vittorini gli affida delle traduzioni dallo spagnolo, per poi assegnargli, sempre nello stesso anno, l'incarico di curare l'antologia *Germanica* per la Bompiani.

Negli anni Trenta e Quaranta, l'interesse per le letterature straniere, concentrato a Firenze grazie agli intellettuali delle "Giubbe Rosse", è un fatto culturale di straordinaria rilevanza. Se riesce ad accomunare tanti personaggi anche molto diversi tra loro della scena letteraria del momento è anche perché, grazie a loro e intorno a loro, si sta trasformando il concetto stesso di "letteratura straniera". In generale, la cultura accademica dell'Italia di quegli anni è precipuamente di matrice crociana. Firenze, però, che è stata la città delle Avanguardie e della rivista "La Voce"²⁴⁷, rappresenta un'eccezione, poiché la sua università non è crociana²⁴⁸.

²⁴⁶ Cfr. *ivi*, pp. 9-10.

²⁴⁷ «Seppur nelle ristrettezze imposte dalle condizioni strutturali di vendita, distribuzione e stampa, La Voce e le sue edizioni hanno cercato di divulgare le opere di tanta parte della cultura europea, elaborando forme e modi di dialogo con il lettore più diretti ed interattivi. [...] Nel primo numero della rivista, il 20 dicembre 1908, Papini dichiarò che il rinnovamento e il consolidamento della

Grazie dunque alla presenza di un contesto culturale di riferimento determinato principalmente dal fatto che gli studi universitari si sviluppano in direzione indipendente dalla lezione di Benedetto Croce e dalla sua chiusura alle novità letterarie europee, gli intellettuali possono avvertire e dare corso a esigenze e spinte altrimenti destinate al silenzio. A questo contesto un contributo decisivo è dato, com'è noto, dalle riviste. In primo luogo "Solaria", la rivista di Carocci che più di ogni altra contribuisce a diffondere uno spirito europeo, soprattutto in ambito letterario. Per citare solo qualche autore di area germanofona, Kafka, Rilke, Mann trovano ampio spazio sulle sue pagine. Pur rifacendosi a "La Voce", infatti, "Solaria" ne prende le distanze negli intenti: mentre la rivista fondata da Papini e Prezzolini riguardava la cultura e la politica, "Solaria" dà spazio esclusivamente alla letteratura²⁴⁹. C'è poi la rivista "900", che contribuisce a mettere in luce l'attività degli scrittori italiani oltre i confini del nostro paese.

Comune agli intellettuali del "caffè" è la voglia di esplorare territori nuovi come la letteratura russa, che interesserà Tommaso Landolfi nella primissima fase della sua carriera. Esplorare nuovi mondi è, tra l'altro, un tentativo per trovare modelli letterari inediti e, al contempo, per eludere la lezione crociana. Grazie a certe tendenze, la letteratura inizia ad assumere «un peso straordinario [nel panorama della cultura italiana], ben al di fuori di qualsiasi rapporto con la storia, con la politica e con la società»²⁵⁰. Così si esprime ancora Carlo Bo:

Le fondamenta di tale nozione (di letteratura) si radicavano su due ragioni principali: insoddisfazione per il modo di fare letteratura, così come vedevamo applicato dagli scrittori consacrati del tempo, e ansia per qualcosa che fosse completamente diverso e postulasse una letteratura del tutto staccata dal contesto sociale, politico, dalla stessa realtà in cui pure vivevamo.²⁵¹

cultura nazionale doveva passare anche attraverso lo studio di quella straniera». F. Billiani, *Culture nazionali e narrazioni straniere*, cit., p. 58.

²⁴⁸ Cfr. C. Bo, *La cultura europea in Firenze negli anni Trenta*, in C. Bo, *Letteratura come vita*, a cura di S. Pautasso, Milano, 1994, pp. 182-196, qui p. 182.

²⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 183. A questo proposito, da segnalare è l'uscita, sul numero di gennaio 1928 di "Solaria", dell'articolo di Leo Ferrero dal titolo *Perché l'Italia abbia una letteratura europea*.

²⁵⁰ C. Bo, *La cultura europea in Firenze negli anni Trenta*, cit., qui p. 186.

²⁵¹ *Ibidem*.

In questo periodo sono molti gli scrittori che si dedicano alla traduzione, spesso con l'intento preciso di ricreare e di interpretare anche con grande libertà. Non è raro, poi, che diversi traduttori scelgano lo stesso testo per mettersi alla prova e, contemporaneamente, per offrire a tutti i membri del gruppo la possibilità di disquisire sui medesimi argomenti²⁵². Nell'articolo intitolato *Poeti traduttori* e pubblicato sul quotidiano fiorentino "La Nazione" il 6 gennaio del 1940, Traverso scrive:

[...] il poeta, che ha già dovuto risolvere nei limiti del proprio campo attivamente i vari problemi dell'espressione, sarà nell'impresa [traduttiva] favorito da quella sensibilità e sicurezza che è fatalmente collegata all'esercizio, mentre al filologo soccorrerà al più la memoria di altrui soluzioni, perplessa e inerte per la molteplicità stessa degli esempi in confronto della viva pratica personale²⁵³.

Per questi scrittori così animati dall'interesse per le letterature straniere

le traduzioni si trasformavano in pretesti, in richiami, in provocazioni. [...] Gli errori rappresentavano la parte del nuovo, dell'autentico: non era corretto aggiungere qualcosa ai testi scelti ma era necessario indicare quello che si voleva in modo così confuso. Nello spazio delle "libertà" o delle infedeltà, è recuperabile qualcosa di quel tempo che non era soltanto tempo della realtà ma tempo dello sgomento e della mortificazione: questi due altri elementi capitali della nozione di cultura europea degli anni Trenta²⁵⁴.

I testi delle letterature straniere diventano dunque uno strumento di liberazione da ciò che, pur essendo coevo, viene avvertito come superato. Naturalmente, questa percezione va estesa anche alla politica vigente, per cui non bisogna dimenticare il lato politico-ideologico del tradurre. Insieme a certe scelte antologiche, la traduzione diventa, secondo Oreste Macrì, anche un atto sovversivo col quale esprimere

²⁵² Cfr. *ivi*, p. 188.

²⁵³ L. Traverso, *Poeti traduttori* (1940), "Studi Urbinati di storia, filosofia e letteratura", 45, 1971, pp. 231-235, qui p. 231.

²⁵⁴ Cfr. C. Bo, *La cultura europea in Firenze negli anni Trenta*, cit., p. 189.

dissenso nei confronti del regime²⁵⁵. A questo punto si può dire che la traduzione rappresenti nel contesto dell'avanguardia letteraria delle "Giubbe Rosse" uno strumento importante di confronto con le letterature straniere, nonché di promozione di una prassi letteraria emancipata dal provincialismo italiano e dai pesanti condizionamenti della cultura fascista.

Tra gli *habitués* delle "Giubbe Rosse" molto vicini a Traverso e dediti alla traduzione letteraria si ricordano Mario Luzi²⁵⁶ e il pistoiese Sergio Baldi²⁵⁷, autore di molte traduzioni, soprattutto dall'inglese. Sebbene per entrambi non sembri esistere una teoria rigida sul rapporto che lega il testo tradotto all'originale, vale la pena sottolineare in questo contesto come sia l'uno che l'altro si rivelino estremamente sensibili nella prassi alla questione della "fedeltà": Luzi è spinto verso la traduzione «dal desiderio di scavare dentro il linguaggio»²⁵⁸ e, in certi casi, così attento alla lettera della fonte da pensare alla traduzione come a un «calco quanto più possibile perfetto»²⁵⁹. Baldi, a sua volta, conferisce grandissima importanza alla fedeltà semantica, come si conferma nella massima di Piero Bigongiari che costui fa sua: «il traduttore è sempre un fluido entro il quale deve sciogliersi, per ricomporsi su altre basi, quel fragile castello che è la poesia»²⁶⁰. «Migliorare il testo»²⁶¹, preoccupazione comune a tutti questi autori, non escluso Leone Traverso (che, come ricorda Bigongiari, è solito rammentarla ai suoi amici intellettuali con un tono a metà tra il serio e l'umoristico) non significa affatto per costoro libertà interpretativa assoluta, né tantomeno «approssimazione» come la intendeva Croce.

²⁵⁵ Cfr. O. Macrì cit. in V. Pala, *Traduzione e trasgressione nel Ventennio*, "Portales", 8 (2), 2006, pp. 49-58, qui p. 56.

²⁵⁶ La sua attività di traduttore inizia tuttavia solo nel 1943, cioè molto più tardi rispetto agli altri intellettuali del gruppo considerato. Pur cominciando a tradurre testi in prosa, Luzi si dedicherà principalmente alla resa italiana di testi lirici e drammi, soprattutto dall'inglese e dal francese. Cfr. G. Peron, *Luzi e la traduzione*, in *Mario Luzi traduttore*, Atti del trentaquattresimo convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica, 36, 2006, in G. Peron (a cura di), *Premio città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, 36-37, Padova, 2008, pp. 75-89, qui pp. 75-76.

²⁵⁷ Cfr. O. Macrì, *Sergio Baldi poeta traduttore e critico*, in A. Celli (a cura di), *Sergio Baldi. I piaceri della fantasia*, Firenze, 1996, pp. 7-41.

²⁵⁸ A. Panicali, *Mario Luzi e Leone Traverso: un'amicizia sotto il segno della traduzione*, in A. Daniele (a cura di), *Teoria e prassi della traduzione*, Atti del convegno di Udine, 29-30 maggio 2007, Padova, 2009, pp. 163-178, qui p. 170.

²⁵⁹ M. Luzi, *Premessa o confidenza*, in *Id.*, *La cordigliera delle Ande e altri testi tradotti*, Torino, 1983, pp. V-IX, qui p. VII.

²⁶⁰ P. Bigongiari, cit. in O. Macrì, *Sergio Baldi poeta traduttore e critico*, cit., p. 16.

²⁶¹ *Ivi*, p. 21.

Tra gli avventori delle “Giubbe Rosse” c’è lo stesso Piero Bigongiari, noto scrittore e a sua volta traduttore soprattutto dall’inglese e dal francese. Nel suo saggio dal titolo *Perché ho tradotto Ronsard* (1989) Bigongiari spiega e difende una concezione del tradurre che appare per certi aspetti particolarmente moderna:

Tradurre, sì, può essere, oltre che un atto di umiltà, anche un atto di disperazione, ma talora può finire per proporsi come atto di speranza al fine di trovare nella propria spesso drammatica e insuperabile diversità le ragioni, insieme convergenti e divergenti, della propria inalienabile identità [...] ²⁶².

Gioco intertestuale difficile, dunque, anche disperato, così concepito il lavoro del traduttore ricorda la ricerca di quell’ «artefice aggiunto» di cui parlerà Poggioli ²⁶³ e di cui, con parole diverse, terranno conto a partire dai cosiddetti *Translation Studies* (eccezion fatta per le straordinarie anticipazioni di Walter Benjamin) tutte le teorie del tardo Novecento volte a combattere l’atteggiamento normativo che aveva informato le posizioni degli anni precedenti:

Ogni traduzione – scrive ancora Bigongiari nel saggio su Ronsard - seppure [...] sia in sé, per quanto mi riguarda, un atto di disperazione, ma atto generante e degenerante insieme, mentre intertestualizza il nuovo testo in una nuova lingua, anche produce una nuova possibilità testuale ²⁶⁴.

Un altro scrittore che vale la pena menzionare fra gli avventori illustri del caffè fiorentino e che si interesserà alla poesia tedesca proprio grazie a Traverso ²⁶⁵ è Eugenio Montale, che tuttavia preferisce tradurre opere di lingua inglese ²⁶⁶.

²⁶² P. Bigongiari, *Perché ho tradotto Ronsard*, in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, 1989, pp. 377-383, qui p. 383.

²⁶³ Cfr. *infra*, p. 84.

²⁶⁴ P. Bigongiari, *Perché ho tradotto Ronsard*, cit., p. 382.

²⁶⁵ Cfr. I. Campeggiani, *Montale e la letteratura tedesca di Traverso*, “Studi Novecenteschi”, 80, 2010, pp. 259-322.

²⁶⁶ Cfr. G. Lonardi, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, in *Id.*, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, 1980, pp. 144-163, qui p. 144. Grazie a Poggioli, Montale si accosterà anche al mondo slavo (cfr. G. Giudici, *Oltre Montale*, “Lettere italiane”, 48 (4), 1996, pp. 521-546, qui p. 525). Le versioni montaliane andranno a costituire il *Quaderno di traduzioni* che, pubblicato soltanto nel

Capostipite e guida degli intellettuali che si incontrano alle “Giubbe Rosse” è indubbiamente Renato Poggioli, il cui personale concetto dell’arte traduttiva risponde perfettamente alle esigenze e alle idee di vari altri membri del gruppo²⁶⁷. Poggioli ha tradotto durante tutta la sua esistenza, dedicandosi soprattutto alle versioni dalle lingue slave, il russo *in primis*. Non manca tuttavia di dedicarsi anche a testi di lingua tedesca o inglese. L’intellettuale fiorentino è interessato soprattutto ad autori che, per la particolare raffinatezza della loro scrittura, non si rivelano sempre agevoli da trasporre in un’altra lingua. Tra questi si ricordano almeno i romanzieri Isaak Babel’ e Ivan Bunin, e soprattutto i poeti russi. Nonostante le difficoltà che spesso incontra nel rendere in lingua italiana i testi degli autori citati, Poggioli dà sempre vita a versioni di altissimo livello²⁶⁸. Dal suo punto di vista, la traduzione assume un ruolo di grande rilievo per la letteratura di una nazione, la quale, talvolta, può addirittura sopravvivere e rinnovarsi solo grazie al contributo decisivo dei traduttori e dei “loro” testi²⁶⁹.

Secondo Poggioli, la traduzione non è soltanto pedissequa riproduzione dell’originale in luogo diverso, ma «opera autonoma d’arte»²⁷⁰, ossia un vero e proprio atto creativo. Dei principi che ispirano la prassi traduttiva di Poggioli veniamo a conoscenza grazie ad un suo saggio del 1959, *The added artificer*, testo di particolare valore anche per il fatto che Poggioli, così come Traverso e Landolfi, non ha mai elaborato in maniera sistematica una teoria relativa al tradurre²⁷¹.

Prima di tutto, Poggioli considera il traduttore un poeta a tutti gli effetti, uno che, come un alchimista sa trasformare in oro un altro pezzo di oro²⁷². Costui non agisce però arbitrariamente, ma in virtù dell’affinità elettiva che lo lega all’autore

1948, ospita testi realizzati già verso la fine del secondo decennio del Novecento. Nessuno degli autori tradotti in questa sede è di lingua tedesca.

²⁶⁷ Cfr. C. Bo, *La cultura europea in Firenze negli anni Trenta*, cit., p. 188.

²⁶⁸ Cfr. L. Béghin, *Uno slavista comparatista sotto il fascismo: gli anni di formazione di Renato Poggioli (1928-1938)*, in D. Rizzi, A. Shishkin (a cura di), *Archivio Russo-Italiano. IV*, Salerno, 2005, pp. 395-446, qui pp. 405-407.

²⁶⁹ Cfr. R. Poggioli, *The added artificer*, in R. A. Brower (a cura di), *On Translation*, Cambridge, 1966, pp. 137-147, qui p. 147. Il saggio è scritto in lingua inglese perché dal 1938 Poggioli soggiorna negli Stati Uniti.

²⁷⁰ C. Bo, *La cultura europea in Firenze negli anni Trenta*, cit., p. 189.

²⁷¹ Cfr. L. Béghin, *Uno slavista comparatista sotto il fascismo*, cit., p. 408.

²⁷² Cfr. *ivi*, p. 143.

straniero e alle opere che sceglie di tradurre. Questo aspetto, che tra l'altro lo accomuna all'anglista Sergio Baldi²⁷³, viene sottolineato diverse volte nel saggio:

Ad ogni modo, il traduttore autentico non è spinto dall'impulso a imitare, ma da un'affinità elettiva: dall'attrazione verso un contenuto così accattivante da far sì ch'egli lo veda come un proprio contenuto, permettendogli così di controllarlo attraverso una forma che, sebbene non innata, gli sia almeno congeniale²⁷⁴.

Interessante appare anche la sua definizione del traduttore come un «personaggio in cerca di autore» di pirandelliana memoria:

Potremmo dire, utilizzando per i nostri scopi il titolo di una famosa commedia di Pirandello, che il traduttore è un «personaggio in cerca di un autore» nel quale poter riconoscere, o almeno trasporre, una parte di sé. Questa identificazione non è una personificazione, è piuttosto un transfert nel senso psicanalitico del termine²⁷⁵.

Anche la scelta dei testi da tradurre si profila come un vero e proprio atto creativo e identificativo. Con la traduzione dei testi altrui, il traduttore può infatti esprimere la sua personale esperienza o, per usare le sue parole, la sua *Erlebnis*. La traduzione si

²⁷³ Per Baldi, infatti, è importante proiettarsi nell'autore da tradurre. Per di più, anche per lui come per Poggioli la traduzione diventa un'opera d'arte autonoma rispetto all'originale. Cfr. O. Macri, *Sergio Baldi poeta traduttore e critico*, cit., p. 17 e 19.

²⁷⁴ R. Poggioli, *L'artefice aggiunto*, in A. Albanese, F. Nasi (a cura di), *L'artefice aggiunto*, cit., pp. 217-225, qui p. 220. [«At any rate what moves the genuine translator is not a mimetic urge, but an elective affinity: the attraction of a content so appealing that he can identify it with a content of his own, thus enabling him to control the latter through a form which, though not inborn, is at least congenial to it». R. Poggioli, *The added artificer*, cit., p. 141]. Lo stesso concetto viene ripreso anche in punti diversi dello stesso saggio: «La poesia straniera non è semplicemente un oggetto, ma un archetipo che provoca un impatto spirituale attivo» e «il compito principale del traduttore [...] sembra essere la trasposizione di una personalità estetica altra da sé nella propria tonalità». R. Poggioli, *L'artefice aggiunto*, cit., p. 221 e 218-219. [«The foreign poem is not merely an object, but an archetype, which provokes an active spiritual impact»; «[...] the chief task of the translator seems to be the transposing of an alien aesthetic personality into the key of his own». R. Poggioli, *The added artificer*, cit., p. 142 e 139].

²⁷⁵ R. Poggioli, *L'artefice aggiunto*, cit., p. 221. [«Using for own purpose the title of the famous play by Pirandello, one may say that the translator is a *character in search of an author*, in whom he can identify, or at least transpose, a part of himself. Such identification is not an impersonation; it is rather a transference, in the psychoanalytic meaning of the term». R. Poggioli, *The added artificer*, cit., p. 142].

realizza dunque come un «transfert», il trasferimento di un'esperienza, di un'identità personale o artistica in un modello linguistico che si percepisce affine:

Mi sembra chiaro che il traduttore moderno, al pari dell'artista moderno, ricerca con determinazione l'espressione di se stesso, anche se l'espressione di sé può essere un'espressione non troppo letterale del sé. L'esperienza che egli cerca di fissare in una cornice estranea può essere psicologica o culturale, o entrambe: può essere radicata nella Storia, o perfino nella sua storia personale. In breve, il traduttore, non meno del creatore letterario, cerca di dare nuova forma nella sua opera a una *Erlebnis* nel senso diltheyano del termine²⁷⁶.

Dal momento, poi, che la traduzione si configura agli occhi di Poggioli come un atto creativo, è anche possibile tradurre in versi un testo originariamente scritto in prosa e viceversa, a patto che il risultato sia esteticamente valido.

Nonostante certe dichiarazioni di libertà, il Poggioli traduttore appare molto cauto, pieno di rispetto per la forma di quel contenitore che nel saggio citato fin qui dice essere l'opera straniera scelta dal traduttore come quella a lui congeniale. Nella traduzione di versi, ad esempio, Poggioli fa di tutto per conservare le rime dell'originale, senza per questo trascurare il ritmo della poesia che traduce²⁷⁷.

Secondo Carlo Bo, Tommaso Landolfi e Luigi Bertì sarebbero stati tra i maggiori proseliti della lezione di Poggioli, che tra gli intellettuali delle "Giubbe Rosse" riscuote un discreto successo²⁷⁸. Con questi lo scrittore di Pico condivide sia l'antiprovincialismo sia l'interesse per la letteratura europea comune tra l'altro a tutti gli amici del caffè letterario fiorentino, tuttavia questo non gli impedisce di

²⁷⁶ R. Poggioli, *L'artefice aggiunto*, cit., p. 219. [«It seems evident to me that the modern translator, like the modern artist, strives after self-expression, although the self-expression may well be a not too literal expression of the self. The experience he tries to fix within an alien framework may be either psychological or cultural, or both: it may be rooted in history, or even in biography. In brief, the translator, no less than the literary creator, tries to reshape within his work an *Erlebnis* in the Diltheyan sense of the term». R. Poggioli, *The added artificer*, cit., pp. 139-140].

²⁷⁷ Cfr. Béghin, *Uno slavista comparatista sotto il fascismo*, cit., p. 409.

²⁷⁸ Cfr. C. Bo, *La cultura europea in Firenze negli anni Trenta*, cit., p. 190. Un saggio apparso di recente sul sito [tommasolandolfi.net](http://www.tommasolandolfi.net) sembra smentire questa vicinanza tra Poggioli e Landolfi, il quale mostrerebbe invece una maggiore sintonia con la prassi traduttiva dello slavista Angelo Maria Ripellino, che predilige un tipo di traduzione piuttosto letterale. Per un ulteriore approfondimento, si rimanda al suddetto saggio di Niccolò Galmarini dal titolo *Teoria e prassi in Landolfi traduttore dal russo*, reperibile al seguente link: <http://www.tommasolandolfi.net/teoria-e-prassi-in-landolfi-traduttore-dal-russo/> (consultato l'ultima volta il 7/4/2017).

sviluppare una sua personale concezione della traduzione che alla fine si distacca fortemente da quella di Poggioli. Nella recensione che scrive della famosa antologia di poeti russi curata da quest'ultimo e pubblicata nel 1933, cioè *La violetta notturna*, la sua disapprovazione per l'idea traduttiva dello slavista fiorentino è palese. La principale critica che Landolfi muove alle scelte di Poggioli riguarda proprio il sacrificio della fedeltà a favore di un' "atmosfera" che si allontana anche molto dal testo:

Si capisce (vorremmo senza giudicare il suo metodo, invitare il Poggioli a rifletterci su per l'avvenire) che chi traduce [...] "dagli occhi di coniglio" con "guerci" si assume almeno una grave responsabilità²⁷⁹.

Landolfi appare molto più convinto della fedeltà al testo originale di quanto Poggioli non sia mai stato, anche se per Landolfi il termine "letterale" non significa mai pedissequo, bensì rispettoso del testo di origine. Come afferma nella recensione di una traduzione di Puškin realizzata da Ettore Lo Gatto:

Tradurre propriamente un poeta significa renderne non soltanto, anzi non tanto la lettera, quanto le articolazioni e le inflessioni metriche, il piglio, le impostazioni, e minutamente le fasi, musicali e via dicendo. Significa non tanto riprodurre un contesto, quanto un contesto armonico²⁸⁰.

Di qualche anno successiva è la sua traduzione dei *Racconti di Pietroburgo* di Gogol'. Qui lo scrittore di Pico ribadisce la sua scelta di fedeltà al testo di partenza. Nell'introduzione si legge infatti:

[...] ci siamo studiati di aderire, per quanto era possibile [...], al testo originale. Di questo cercammo di riprodurre non solo il piglio, ma persino le incongruenze, i costrutti faticosi, le ridondanze, [...], la punteggiatura eccetera. Insomma tutte le più minute particolarità; a costo d'affaticare in qualche luogo anche il lettore. Che ne avrà, in compenso, un fraseggiato quasi

²⁷⁹ T. Landolfi, *Recensione* a R. Poggioli, *La violetta notturna. Antologia di poeti russi del Novecento*, Lanciano, 1933, "Occidente", 6, 1934, pp. 135-136, qui p. 135.

²⁸⁰ T. Landolfi, *Puškin*, "Meridiano di Roma", 35, 1937, p. VIII.

sempre testuale. Non ci parve comunque nostro diritto intervenire in alcun modo nel contesto²⁸¹.

Il discorso sulla traduzione in Landolfi è però molto più complesso di come appare da questi suoi scritti. Illuminanti in tal senso risultano le parole della figlia, che commenta in questi termini le traduzioni paterne:

[Landolfi] si picca di mantenere un'estrema fedeltà al testo, e poi meravigliosamente traligna; [...] non *aderisce* al testo che traduce, o meglio vi aderisce alla sua maniera: c'è più Landolfi, naturalmente, che altro nel suo Gogol', nel suo Leskov o nel suo Tolstoj²⁸².

In una delle sue riflessioni Landolfi sembra addirittura dirsi convinto dell'insuperabile inadeguatezza della traduzione letteraria come tale rispetto all'originale²⁸³. Ad ogni modo, è proprio per l'incontestata superiorità che Landolfi riconosce a quest'ultimo²⁸⁴ che la traduzione deve restargli vincolata da una specie di "patto di fedeltà", che lui poi comunque osserva da poeta, da grande scrittore qual è. Riprodurre le stesse debolezze dell'originale, rispettare la diversità dei registri stilistici²⁸⁵ (come ad esempio farà nella traduzione dei *Racconti di Pietroburgo* di Gogol'), per Landolfi è, inoltre, anche un modo per combattere e opporsi all'appiattimento ed all'omogeneizzazione della lingua voluti dal regime fascista e dagli intellettuali ad esso allineati²⁸⁶.

Con Elio Vittorini, invece, si afferma una concezione della traduzione che appare diametralmente opposta all'ideale landolfiano. Anzitutto, per Vittorini la

²⁸¹ T. Landolfi, *Note del traduttore*, in N. Gogol', *Racconti di Pietroburgo di Nikolaj Gogol' nella traduzione di Tommaso Landolfi*, Torino, 1941, pp. 309-314, qui p. 314.

²⁸² I. Landolfi, *L'«infernale lavoro» del Landolfi traduttore*, "La scrittura", 1 (2), 1996, pp. 6-14, qui p. 14.

²⁸³ Cfr. T. Landolfi, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Id., Opere I. 1937-1959*, a cura di I. Landolfi, Milano, 1991, pp. 43-115, qui p. 52.

²⁸⁴ Cfr. I. Landolfi, *L'«infernale lavoro» del Landolfi traduttore*, cit., p. 9.

²⁸⁵ Lo si vede chiaramente anche nella sua traduzione del *Rosenkavalier* di Hofmannsthal, pubblicata nel 1959 dall'editore Vallecchi. Cfr. M. Farina, *Tommaso Landolfi e il «Bischeraccio della Rosa». Hugo von Hofmannsthal tradotto dallo scrittore di Pico*, "Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur", 73 (1), 2015, pp. 57-77.

²⁸⁶ Per un ulteriore approfondimento del modo di concepire la traduzione di Landolfi, si rimanda al recente contributo di R. Bruni, *Sul tradurre in Landolfi: tra teoria e fisiologia*, "Ticontre", 4, 2015, pp. 125-139.

traduzione non è, come per Landolfi, attività vicaria²⁸⁷, ma rappresenta addirittura quel mestiere che lo indirizzerà verso i suoi interessi culturali futuri²⁸⁸. Dirigendo la sua attenzione verso le opere d'oltreoceano, contribuirà, in modo determinante, a introdurre in Italia, insieme a Pavese, la moda dell'americanismo. Grazie a costoro, all'inizio degli anni Trenta, i confini della letteratura straniera in Italia si ampliano: oltre alle opere provenienti da Francia, Germania e Inghilterra, ora si diffondono anche le traduzioni di quelle che vedono la luce nel Nuovo Mondo:

Queste traduzioni che loro facevano erano traduzioni da scrittori, molto belle, certe volte anche troppo belle per essere proprio fedeli. E, comunque, erano belle al punto che sono servite a molti scrittori della nostra generazione, giovani in quegli anni, per imparare a scrivere: sono molti ad avere imparato a scrivere imitando [...] le traduzioni degli americani che ci avevano dato Pavese e Vittorini [...]²⁸⁹.

Sembrerebbe, dunque, che con le versioni di Pavese e Vittorini si faccia ritorno a qualcosa che assomiglia alle famose “belle infedeli” della Francia del Diciassettesimo secolo. È, infatti, proprio questa l'espressione con cui Carlo Izzo definisce le traduzioni di Vittorini, il quale, secondo lui, avverte prima di tutto il bisogno di «imporre il proprio ritmo allo scrittore straniero»²⁹⁰, che dunque viola nel nome di quella che Izzo definisce «un'infedeltà d'amore»²⁹¹:

Vittorini traduceva cattivi scrittori, [...] per poter tradurre, quasi in via di compenso e riparazione, quelli che per lui avevano un significato. Ed è comprensibile che là, dove forse il testo straniero non lo convinceva, gli pareva meno bello, tentasse, forse inconsciamente, di

²⁸⁷ Non si dimentichi poi che Landolfi traduce su committenza e controvolontà, solo per fronteggiare le costanti necessità economiche. Anche per questo motivo, dunque, la traduzione avrà per lui sempre un ruolo ancillare rispetto alla scrittura *tout court*. Cfr. I. Landolfi, *L'«infernale lavoro» del Landolfi traduttore*, cit., p. 8.

²⁸⁸ Vittorini si distingue dagli altri membri del gruppo per la mancanza di una formazione universitaria. Egli, infatti, si occupa di traduzione da autodidatta.

²⁸⁹ Così Fernanda Pivano in C. Gorlier, *Vittorini traduttore e la cultura americana*, “Terzo Programma”, 3, 1966, pp. 152-161, qui p. 154. Si tratta di un dibattito su Vittorini traduttore che ha avuto tra i suoi interlocutori, oltre a Claudio Gorlier, anche Carlo Izzo, Fernanda Pivano e Agostino Lombardo.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 157.

²⁹¹ *Ibidem*.

abbellirlo lui, di snellirlo, di renderlo tutto scorrevole e gradevole, di mettere le parti che gli apparivano stanche in viva armonia con il resto del discorso. Quindi, un'infedeltà d'amore²⁹².

Vittorini quindi guarda al pubblico. Ciò che sembra interessargli non è tanto l'aderenza al testo di partenza quanto piuttosto che le sue versioni siano recepite dal numero più ampio possibile di lettori²⁹³.

Mentre Poggioli è anche critico oltre che traduttore e Vittorini è anche scrittore, Traverso si distingue invece per l'essere soltanto un traduttore poliglotta e dai molteplici interessi letterari. Grazie poi alla sua particolare sensibilità poetica e agli autori stranieri di cui sceglie di occuparsi, entra in contatto con un mondo letterario attualissimo e per gran parte sconosciuto in Italia²⁹⁴. Inoltre, egli è l'unico ad aver lasciato un vero e proprio *corpus* di traduzioni il quale corrisponde a quelle che realizza per la collana "Cederna" dell'editore Vallecchi, un esempio emblematico della cultura di matrice europea che si può trovare a Firenze tra gli anni Trenta e Quaranta. Tale collana è stata una delle imprese più ambiziose e rilevanti nell'ambito della traduzione in Italia nel periodo dell'immediato dopoguerra.

Sebbene Traverso sembri essere in parte d'accordo con il pensiero di Poggioli in materia di teoria della traduzione, la sua concezione generale appare comunque diversa da quella dello slavista fiorentino. Il principale obiettivo di Traverso è quello di elaborare una versione il cui scarto con l'originale sia minimo²⁹⁵. Nella presentazione dei *Sonetti* di Luis de Góngora scelti e tradotti dall'amico negli anni Quaranta, Oreste Macrì spiega come il criterio seguito da costui sia quello del

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ Cfr. *ivi*, p. 158. Come si osserva in un intervento recente su Vittorini traduttore a proposito della versione di *The Pastures of Heaven* di Steinbeck, risalente al 1940, «[...] più che una volontà di valorizzare ciò che contenutisticamente e tecnicamente interessante c'è nell'originale, quello che si nota è la preoccupazione di rendere il testo più facilmente fruibile da parte dei nuovi lettori, eliminandone gli elementi più lontani dalla tradizione letteraria italiana». S. Guslandi, *Vittorini traduttore di The Pastures of Heaven di Steinbeck. Esempi di impoverimento espressivo*, "Letteratura e Letterature", 7, 2013, pp. 87-104, qui p. 88. Secondo Guslandi, che per quanto appena affermato si dimostra in sintonia con Izzo, il *modus traducendi* di Vittorini è determinato dal suo essere anche uno scrittore ed un editore, ruolo che lo priva «dell'umiltà consueta di chi si accosta ad un'opera della quale riconosce il valore come qualcosa da rispettare». *Ivi*, p. 89.

²⁹⁴ Si fa qui soprattutto riferimento alle sue traduzioni dal tedesco. Anche grazie al contributo di Traverso, infatti, in Italia si viene a conoscenza delle opere di autori come Hugo von Hofmannsthal, Gottfried Benn e Stefan George.

²⁹⁵ Cfr. R. Venerus, *Leone Traverso letterato e traduttore*, cit., p. 75.

«minimo possibile differenziale fra traduzione e originale»²⁹⁶. Il traduttore padovano- si legge ancora in Macrì- crede fermamente nella possibilità di realizzare l'equivalente di un testo in un'altra lingua, come se la traduzione stessa preesistesse in qualità di «possibilità eterolinguistica immanente nel testo originale»²⁹⁷. È questo il motivo per il quale, nel suo studio sulla poesia di Gottfried Benn, Traverso parla della traduzione poetica in questi termini:

Una nuova poesia vuol dire per l'autore ogni volta domare un leone, e per il critico fissare un leone negli occhi [...]. Rendere in versi una poesia d'altra lingua vale d'altra parte affrontare una terza fatica (un "mostrum") che imita e riassume in qualche modo quelle due. E come la poesia è già pronta, prima che si cominci, solo non ne conosce il poeta ancora il testo, così già la traduzione esiste, solo ha da percorrere il traduttore sino in fondo un labirinto di possibilità senza concedersi mai tregua²⁹⁸.

Non solo, secondo Traverso la traduzione esiste, quanto alla semantica del testo, in una forma di latenza, di «preesistenza»²⁹⁹ come scrive Macrì, nel testo di origine, ma, una volta tradottasi in atto, diventa, deve diventare un «ricalco»³⁰⁰ della fonte, uno «specchio severo dell'originale»³⁰¹. Riferendosi alle poesie di Gottfried Benn da lui tradotte, Traverso scrive: «traducendo, s'è tentato di serbare, ove non concilia con la fedeltà l'esatto numero di sillabe, almeno l'onda ritmica dell'originale»³⁰², uno sforzo questo che già lo colloca su posizioni molto lontane da quelle di Vittorini.

In ottemperanza al criterio della massima fedeltà possibile, Traverso, torna più volte sulle sue traduzioni, apportando diverse modifiche. Il caso più emblematico di cambiamento è quello che interessa la già citata traduzione di George del 1939 per

²⁹⁶ O. Macrì, *Leone Traverso, traduttore*, presentazione a L. de Góngora, *Sonetti*, trad. da L. Traverso, Firenze, 1993, pp. 7-24, qui p. 7.

²⁹⁷ O. Macrì, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione poetica*, cit., pp. 243-256, qui p. 251.

²⁹⁸ L. Traverso, *Sulle poesie di Gottfried Benn*, in *Id.*, *Studi di letteratura greca e tedesca*, Milano, 1961, pp. 285-296, qui p. 295.

²⁹⁹ O. Macrì, *Leone Traverso, traduttore*, cit., p. 10.

³⁰⁰ L. Traverso, in O. Macrì, *Leone Traverso, traduttore*, cit., p. 7.

³⁰¹ *Ivi*, p. 8.

³⁰² L. Traverso, *Sulle poesie di Gottfried Benn*, cit., p. 295.

le edizioni Guanda. Nella versione che nel 1948 fa per la “Cederna”, Traverso corregge il suo lavoro in maniera sensibile³⁰³.

Non è forse un caso che Traverso commissioni proprio a Landolfi la traduzione di testi di letteratura tedesca³⁰⁴. Almeno nella teoria i due appaiono accomunati da una concezione simile della traduzione, che appunto intendono come atto di massimo riconoscimento e rispetto del testo straniero. Esemplare risulta, a questo punto, il giudizio con cui Mario Luzi valuterà il lavoro dell’amico Traverso:

Le più importanti traduzioni di Leone Traverso, quelle delle *Duinesi* rilkeane e degli *Inni* di Hölderlin, traggono il loro piglio da una personale autorità creativa che congiunge fedeltà e invenzione senza che noi sentiamo questa mescolanza come un arbitrio³⁰⁵.

Anche se, a parte qualche raro scritto come quelli di Poggioli o di Bigongiari, gli intellettuali delle “Giubbe Rosse” non hanno lasciato vere e proprie teorie sulla traduzione, quest’ultima, come si è visto fin qui, occupa un posto centrale negli interessi e nell’attività di tutti loro. Grazie poi alle dichiarazioni, ai commenti e alle riflessioni che certuni hanno affidato a saggi sparsi qua e là, è possibile, seppur con una certa difficoltà, individuare alcune linee di tendenza che caratterizzano gli scrittori-traduttori del caffè fiorentino. Come ricorda Carlo Bo nel saggio prima citato, nessuno di loro è uno specialista, tutti però sono seriamente interessati a sfruttare al meglio la traduzione delle opere straniere prima di tutto per migliorare la loro scrittura. Al di là delle imprecisioni terminologiche e, in certi casi, anche delle apparenti contraddizioni che si riscontrano nelle dichiarazioni teoriche, dominante e inequivocabile nella teoria come nella prassi sono infatti la vocazione e l’intenzione creativa:

Erano scrittori o apprendisti scrittori e nell’opera di traduttori stavano bene attenti a mettere in risalto questa loro volontà di ricreazione. I mediatori volevano essere piuttosto degli

³⁰³ Cfr. *ivi*, pp. 75-77.

³⁰⁴ Si tratta delle traduzioni dal tedesco per l’antologia *Germanica* nel 1941. Sarà proprio l’amicizia nata da questo primo contatto che permetterà allo scrittore di Pico di avvicinarsi per la prima volta ai testi di lingua tedesca in qualità di traduttore. Cfr. A. Landolfi, *Il malinteso felice. Tommaso Landolfi traduttore di Hofmannsthal*, “Studi Germanici”, 43, 2005, pp. 459-471, qui p. 461.

³⁰⁵ M. Luzi, *Nota introduttiva alle poesie di Traverso*, “Studi Urbinati”, XLV, B, (1-2), 1971, pp. 60-62, qui p. 62.

interpreti e anche quando sembrava che si limitassero ad operare delle pure trasfusioni, in verità non perdevano di vista quella che era una comune nozione di letteratura in senso assoluto. D'altra parte uno specialista sceglie un suo campo ben preciso e si guarda bene dal varcarne i confini: ora se studiate le bibliografie di quei mediatori, trovate - eccezion fatta per Vittorini, il quale peraltro ha conosciuto questo utilissimo metro dello sconfinamento col teatro spagnolo, per esempio - che tutti si sono mossi con la più ampia libertà³⁰⁶.

“Libertà” e “creatività” non significano, però, “arbitrio”. Tutt'altro: chi difende la “fedeltà” (Landolfi), chi il “ricalco” o lo “specchio” (Traverso), chi “l'identificazione col calco” (Luzi), difende comunque la “voce” del testo d'origine attribuendo al traduttore il compito di interpretare col massimo rispetto. La prassi traduttiva, poi, appare sempre, presso tutti loro, dominante sulla teoria, sia nel nome dell'esercizio poetico, sia al fine di una mediazione culturale che contribuisce in modo rilevante a diffondere le letterature straniere in Italia e con esse idee, argomenti e forme poetiche nuove. La «pavida ossequienza al testo»³⁰⁷ che Spaini nel 1920 lamentava nel suo bilancio assolutamente negativo della traduzione di letteratura straniera in Italia non ha più niente a che fare col “piglio” landolfiano o con la “fedeltà creativa” degli scrittori-traduttori delle “Giubbe Rosse”, per i quali, oltretutto, tradurre bene certe opere significa anche, come si diceva, opporre una resistenza ideologica al culto patriottico del fascismo. La grande parallela diffusione del genere antologico che si riscontra in Italia a partire dagli anni Trenta e che interessa anche gli scrittori del circolo fiorentino summenzionato fa parte di questo momento cruciale, moderno e sprovincializzante della nostra cultura, del quale *Germanica. Antologia di narratori tedeschi* a cura di Leone Traverso è a sua volta un importante contributo.

³⁰⁶ C. Bo, *La cultura europea in Firenze negli anni Trenta*, cit., p. 187.

³⁰⁷ A. Spaini, *Traduzioni e traduttori*, cit.

III. GERMANICA: LA NASCITA, LA FORTUNA, I TESTI

III.1 La travagliata nascita di un'antologia di narratori tedeschi

Nel novembre del 1942, mentre l'Italia fascista subisce i bombardamenti degli alleati e tra la popolazione cresce il malcontento nei confronti del regime, esce presso la prestigiosa casa editrice Bompiani *Germanica. Antologia di narratori tedeschi* a cura di Leone Traverso. Si tratta di un ponderoso volume di oltre mille pagine che raccoglie traduzioni di testi rappresentativi di trentadue scrittori tedeschi presentati in ordine cronologico tra il Seicento e il Novecento. Anche se non è stato il curatore di prima scelta, Leone Traverso è un nome noto nel mondo culturale, non solo germanistico, italiano. Traduttore dall'inglese, dal francese e dal tedesco, Traverso ha alle spalle una grande cultura storica e filologica per merito dei suoi studi classici ed è stato, tra l'altro, anche un assiduo frequentatore del caffè letterario "Le Giubbe Rosse"³⁰⁸, luogo privilegiato d'incontro per gli intellettuali provenienti da tutto il territorio nazionale fino alla Grande Guerra.

La diffusione della letteratura tedesca in Italia, che già con gli anni Trenta è sensibilmente aumentata, sembra ricevere un impulso impareggiabile da una pubblicazione così notevole come *Germanica*, sia per la mole, sia per la qualità dei testi, degli autori rappresentati e dei traduttori medesimi, molti dei quali figurano tra i migliori del momento. Ciononostante, l'accoglienza che il pubblico, specialistico e non, riserva al volume è molto fredda e tale rimarrà nel tempo. Se la guerra, la situazione difficile dell'Italia in quegli anni e la crisi economica possono spiegare tanta indifferenza, non si comprende però per quale ragione poi *Americana*, l'antologia che di *Germanica* è la coeva sorella gemella, sia diventata così popolare, oggetto nel tempo di innumerevoli studi critici, mentre *Germanica* è rimasta sempre nell'ombra, se si esclude qualche breve menzione in contesti dedicati ad altro³⁰⁹.

³⁰⁸ Come si è visto, qui Traverso viene contatto con figure di spicco del panorama culturale del tempo: Eugenio Montale, Carlo Bo, Tommaso Landolfi, Renato Poggioli e altri. Cfr. C. Bo, *La cultura europea in Firenze negli anni Trenta*, cit.

³⁰⁹ Come ad esempio nello studio di Monica Biasiolo, dedicato al *modus traducendi* di Giaime Pintor, che è stato uno dei traduttori di *Germanica*. Cfr. M. Biasiolo, *Giaime Pintor und die deutsche Kultur: auf der Suche nach komplementären Stimmen*, Heidelberg, 2010, p. 235 e ss.

Ricostruire la nascita di *Germanica*, indagare i rapporti per nulla pacifici fra l'editore e il curatore, le scelte di quest'ultimo, per poi avvicinare il fuoco dell'attenzione sulle caratteristiche del testo stesso può essere l'indispensabile premessa sia di un tentativo di comprensione sia di auspicabili ricerche future.

Il 1942 è dunque un anno molto importante nell'ambito della ricezione delle letterature straniere in Italia perché a distanza di poco tempo escono sia *Germanica* sia *Americana* curata addirittura da Elio Vittorini. Al pari di *Germanica*, *Americana* ospita brani in prosa. Anche la storia di questa raccolta è abbastanza problematica, se si considera che è già pronta nel 1941, ma che, una volta pubblicata, viene immediatamente ritirata dal mercato per motivi politici. Il ministro della Cultura Popolare Alessandro Pavolini non approva né l'introduzione né i commenti di Vittorini che considera eccessivamente filoamericani. Tuttavia, per quanto *Germanica* possa far pensare, per le stesse ragioni politiche, ad un'accoglienza diversa da parte del ministero, la storia della sua nascita e della sua ricezione non appare meno difficile di quella di *Americana*.

Entrambe le opere appartengono alla medesima collana della Bompiani, ossia "Pantheon letterario". Come si è detto, il curatore dell'antologia di narrativa tedesca sarà Leone Traverso, il quale, imitando molti degli aspetti di *Americana* per espresso volere di Vittorini, si serve di traduttori che in parte sono anche scrittori o comunque intellettuali molto affermati nel panorama culturale dell'epoca. Con tutti i suoi collaboratori Traverso intrattiene un fitto rapporto epistolare, ed è proprio grazie alla cospicua disponibilità di questi carteggi, quasi sempre inediti, che possiamo ricostruire la storia delle origini di tale raccolta.

La prima e più antica lettera in cui si parla di *Germanica* risale al 30 novembre 1940. L'editore Valentino Bompiani scrive ad Alessandro Pavolini, comunicandogli la sua volontà di affiancare altre antologie di letteratura straniera alla già nota *Americana*³¹⁰. Tra le diverse raccolte proposte viene citata anche un'antologia dal titolo *Narratori tedeschi dalle origini ai giorni nostri*, altro nome con cui l'editore si riferirà, successivamente, a *Germanica*. Il dato interessante di questa lettera è che, almeno a quella data, e cioè in una fase del tutto preliminare del

³¹⁰ Cfr. lettera di Valentino Bompiani ad Alessandro Pavolini del 30 novembre 1940 (da Milano a Roma), Archivio Centrale dello Stato (da ora in avanti indicato con la sigla ACS), Fondo Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, busta 116, fascicolo 403 (Valentino Bompiani - editore).

progetto, la curatela della suddetta antologia dovrebbe essere affidata al germanista italiano Mario Pensa³¹¹. Intellettuale cattolico dai molteplici interessi, amante dei principi della destra moderata³¹², Pensa deve essere una scelta quasi obbligata per Bompiani a causa del suo eclettismo e della sua buona conoscenza della lingua e della letteratura tedesca, acquisita anche e soprattutto durante i suoi lunghi soggiorni in Germania. Tuttavia, negli anni Quaranta il germanista pugliese risiede all'estero: già dal 1939, infatti, Pensa lavora come docente universitario presso l'ateneo di Oslo, dove resterà fino al 1943³¹³. La sua lontananza dall'Italia spiegherebbe un cambio di direzione da parte dell'editore che, forse a malincuore e non senza il *placet* di Vittorini, è costretto ad orientarsi su Leone Traverso. Un dato che accomuna quest'ultimo a Pensa è che, come lui, Traverso ha alle spalle lo studio e l'insegnamento delle lingue classiche e solo in un secondo momento si è rivolto alle letterature straniere.

Il progetto di *Germanica* nasce pochi mesi dopo la citata lettera di Bompiani a Pavolini, ossia all'inizio del 1941, quando cioè Elio Vittorini, in veste di direttore della collana "Pantheon", commissiona un'antologia di scrittori tedeschi a Traverso. Infatti, oltre ad aver curato *Americana* e *Teatro spagnolo*, Vittorini segue scrupolosamente anche la preparazione di tutti gli altri volumi della serie "Pantheon".

Germanica ed *Americana*, oltre ad appartenere alla stessa collana, presentano numerose altre analogie. Prima di tutto, come si è visto, le due antologie vengono pubblicate nello stesso periodo. Infatti, la prima edizione di *Germanica* viene

³¹¹ Appartenente ad una famiglia della media borghesia, Mario Pensa nasce a Cerignola nel 1904. Dopo aver conseguito brillantemente la maturità classica, si iscrive alla facoltà di Lettere dell'Università di Bologna, dove si laurea, nel 1926, con la tesi dal titolo "I presupposti filosofici della lirica romantica tedesca". Insegna poi per diversi anni latino, greco e italiano nei licei, dato rilevante se si pensa a quanto influisca sulla sua formazione di germanista l'esperienza di insegnamento delle lettere classiche. Dal 1932 risiede spesso in Germania in qualità di lettore di lingua italiana presso diversi atenei. Divenuto nel 1936 docente di Lingua e Letteratura tedesca presso l'Università di Bologna, l'anno successivo rinuncia ad un incarico di docenza offertogli dall'ateneo di Padova, preferendo restare in Germania per proseguire i suoi studi, a stretto contatto con la coeva cultura linguistica e filosofica tedesca. Oltre che per diverse opere teatrali, Pensa si ricorda anche per lavori come *Rendiconti e problemi di critica jeanpauliana* (1935), *Il pensiero tedesco* (1938), *Il prelogismo tedesco* (1954) e *L'introduzione allo Hyperion* (1954). Cfr. M. Pensa Fagnano, *Biografia di Mario Pensa*, in M. Pensa, *Scritti di Mario Pensa*, Bologna, 1978, pp. XVII- XIX.

³¹² Cfr. N. Cinnella, *Ricordo di Mario Pensa*, "Rassegna Pugliese", 7 (8-9), 1971, pp. 361-365, qui p. 364.

³¹³ Cfr. la pagina internet http://www.archiviostorico.unibo.it/System/27/684/pensa_mario.pdf (consultata l'ultima volta il 7/4/2017).

stampata dalla tipografia Chiamenti di Verona al posto della ristampa di *Americana*. Essendo invero entrambe opere ponderose, il tipografo non sarebbe riuscito a stamparle entrambe per i tempi stabiliti³¹⁴. Inoltre, per la sua raccolta anche Vittorini predilige il lavoro di traduttori che siano in primo luogo degli scrittori o personalità di spicco della cultura coeva³¹⁵. Come si è detto, questo si verifica, seppure in misura minore, nel caso di *Germanica*, per la quale lavorano scrittori come Tommaso Landolfi e Giansiro Ferrata, giornalisti come Alberto Spaini, e, infine, traduttori “puri” come Emma Sola, molti dei quali si sono già dedicati alla prima ricezione di testi capitali della letteratura e della cultura tedesca in Italia. Un’altra importante somiglianza è la predilezione di brani inediti ed interi, principio questo dettato proprio da Vittorini³¹⁶. Sempre per volontà del committente, anche la struttura dell’antologia di narratori tedeschi ricalca esattamente quella di *Americana*. Entrambe le antologie sono divise in sezioni che presentano brani i quali, diacronicamente, ripercorrono la storia letteraria dei paesi presi in considerazione. Una particolarità interessante che accomuna le due antologie è infine la parte iconografica. Come *Americana* presenta un’ampia scelta di fotografie atte a rappresentare il mondo americano, così *Germanica* è corredata da numerose tavole, le quali riproducono opere pittoriche di autori di lingua tedesca, da Daniel Chodowiecki a Gustav Klimt, per lo più riferite al periodo dei brani tradotti e cronologicamente ordinate. Se le scelte di Vittorini per *Americana* riflettono la volontà di far conoscere al grande pubblico di quegli anni la tradizione letteraria americana, come confermano anche la suddivisione in sezioni e le note che introducono ciascuna sezione, per quanto riguarda *Germanica*, che segue esattamente lo stesso schema, non si può affermare lo stesso, dal momento che la letteratura tedesca, specialmente dopo il 1925 circa, anche grazie alla politica culturale del fascismo, si può dire sia ben presente nel panorama italiano³¹⁷. Tuttavia, tenendo

³¹⁴ Secondo quanto riportato da Vittorini, Chiamenti necessita di un mese intero per stampare un volume di mille pagine. Cfr. G. D’Ina e G. Zaccaria (a cura di), *Caro Bompiani. Lettere con l’editore*, Milano, 1988, p. 128.

³¹⁵ I traduttori che hanno partecipato ad *Americana* sono: Giansiro Ferrata, Alberto Moravia, Enrico Fulchignoni, Umberto Morra, Piero Gadda Conti, Cesare Pavese, Carlo Linati, Guido Piovene, Eugenio Montale e lo stesso Vittorini.

³¹⁶ Quando sta progettando *Americana*, Vittorini esprime la sua preferenza per dei testi che non sono stati ancora tradotti in italiano; anche per *Germanica* ci sarà la stessa pretesa. Cfr. E. Vittorini, *I libri, la città, il mondo: lettere 1933-1943*, a cura di C. Minoia, Torino, 1985, p. 105 e 123.

³¹⁷ Cfr. P. Del Zoppo, *La letteratura tedesca tradotta in Italia tra il 1925 e il 1950*, cit., pp. 374-377.

presente che dopo il 1938 il numero di autori tedeschi tradotti cala sensibilmente³¹⁸, il progetto di *Germanica* acquista un peso particolare. Fino a *Germanica* non sembrano esistere antologie così ampie e organizzate, che diano un quadro così vasto e ordinato delle loro “voci”³¹⁹.

Per quanto riguarda il titolo dell’antologia di narrativa tedesca, molto probabilmente *Germanica* ha questo nome perché segue *Americana* e *Hispanica*, titolo che viene dato in origine alla raccolta che, pubblicata nel 1941 a cura di Carlo Bo, si chiamerà *Narratori spagnoli*³²⁰.

Alcuni riferimenti a *Germanica* si trovano nel carteggio edito tra Bompiani e Vittorini, precisamente in alcune lettere del 1941 e del 1942³²¹. Per ciò che concerne la datazione del progetto, nonostante molte delle lettere del carteggio Vittorini-Traverso sembrino essere andate perdute, è comunque possibile asserire con certezza che Vittorini commissiona *Germanica* a Traverso tra gennaio e la prima metà di febbraio del 1941. A dimostrarlo sono alcune delle lettere che lo stesso Traverso invia ai futuri collaboratori di *Germanica*, datate a partire dal 18 febbraio del ’41. Per quella data, quindi, Traverso ha già ricevuto l’incarico da Vittorini³²².

L’antologia di narratori tedeschi ha una storia molto travagliata dal punto di vista editoriale. La pubblicazione, infatti, prevista già per il 1941, anno in cui viene progettata, sarà differita alla fine dell’anno successivo, più precisamente al novembre del 1942. I motivi di questo ritardo sono molteplici. *In primis*, a quest’antologia partecipano molti traduttori, in un periodo tra l’altro molto critico della storia italiana. Spesso gli incaricati, già oberati di lavoro, accettano dal curatore molti più

³¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 378. Il 1938 sarà poi un anno cruciale, in quanto, oltre ad un inasprimento dei controlli da parte dello stato, viene anche redatto un elenco di proscrizione degli autori ebrei, contenente 355 nomi. Numerosi sono da questo momento in poi i sequestri di opere di autori ebrei o presunti tali (cfr. Nataschia Barrale, *Le traduzioni di narrativa tedesca durante il fascismo*, cit., pp. 57-61).

³¹⁹ Da una consultazione del *Repertorio bibliografico della letteratura tedesca (1900-1965)* è emerso che, nel novero delle antologie di prosa nate prima del 1942, anno di pubblicazione di *Germanica*, c’è soltanto quella di Giuseppe Frizzi e altri autori dal titolo *Cento lettere d’amore*, raccolta del 1940 edita per Le lingue estere di Milano. Cfr. Istituto italiano di studi germanici in Roma (a cura di), *Repertorio bibliografico della letteratura tedesca (1900-1965)*, vol. I, Roma, Edizioni di storia e letteratura, pp. 133-134.

³²⁰ Traverso esegue delle traduzioni anche per *Narratori spagnoli* e per *Teatro spagnolo* a cura di Elio Vittorini.

³²¹ Cfr. G. D’Ina e G. Zaccaria (a cura di), *Caro Bompiani*, cit., pp. 115, 128-129, 131 e 134.

³²² È lo stesso Traverso che afferma, nel suo *curriculum*, che il committente è Vittorini. Cfr. L. Traverso, *Curriculum*, “Studi Urbinati”, Nuova Serie, 45, 1971, pp. 11-14.

brani di quelli che effettivamente riescono a tradurre³²³. Per di più, alcuni collaboratori incontrano delle difficoltà nella resa italiana dei testi tedeschi³²⁴. Altri invece dicono apertamente di non gradire i testi che vengono loro assegnati³²⁵, costringendo il curatore ad affidare il lavoro ad altri. In secondo luogo, la censura fascista si è abbattuta anche su *Germanica*, portando ad una certa alterazione della struttura iniziale dell'opera. Infine, va citato il difficile rapporto che si instaura tra Leone Traverso da una parte ed Elio Vittorini e Valentino Bompiani dall'altra. Gli screzi sono soprattutto di natura economica e riguardano i compensi destinati non solo al curatore, ma anche a tutti i collaboratori coinvolti³²⁶. A ciò va anche aggiunto che, per ciò che concerne la curatela dell'opera, Traverso non è, come si è detto, la prima scelta di Bompiani. Il fatto che Traverso venga scelto per ripiego potrebbe aver contribuito ad inasprire il già difficile rapporto tra le due parti.

A quanto sembra, il primo traduttore ad essere interpellato è Giaime Pintor, al quale giunge una richiesta di collaborazione il 18 febbraio 1941. Scrive Traverso: «Bompiani m'ha incaricato di compilare un'antologia sulla narrativa tedesca (da

³²³ Si veda il particolare caso di Carlo Emilio Gadda, che accetta di tradurre diversi brani da Jean Paul, ma che poi è costretto a rinunciare del tutto a collaborare. Cfr. C. E. Gadda, *Lettere a Leone Traverso (1939-1953)*, a c. di F. Venturi, "I quaderni dell'ingegnere", Nuova Serie, 4, 2013, pp. 113-146.

³²⁴ Per esempio, Pintor, nella lettera del 1° aprile 1941 indirizzata a Traverso, parla di alcune difficoltà iniziali relative alla traduzione della *Dolores*, opera che lui definisce «molto disuguale, piena di tratti faticosi e inutili». Lettera dattil. del 1° aprile 1941 (da Torino a Firenze), Archivio Urbinate (d'ora in avanti indicato con la sigla AU), Fondo Leone Traverso.

³²⁵ È questo il caso di Giansiro Ferrata, che scrive: «Caro Traverso, abbi pazienza, benché il torto sia abbondante. Ho tentato di tradurre Meretlein ma non m'è piaciuto. Allora mi sono rivolto alla Parte II-capp. III segg.; un bel mucchio di pagine, in fede mia. Ed erano maturati intanto altri improrogabili lavori. Non ho finito ancora, insomma. Che fare?». Cartolina postale di Giansiro Ferrata a Leone Traverso del 12 agosto 1941 da Varese a Conselve, AU, Fondo Traverso. *Meretlein* è un capitolo di *Der grüne Heinrich* di Gottfried Keller. Sicuramente a causa della riluttanza a tradurlo di Ferrata, sarà tradotto da Traverso medesimo.

³²⁶ Si legga a tal proposito la seguente lettera di Traverso: «Caro Paoli, ancora l'altro giorno ho scritto direttamente a Bompiani, [...] chiedendogli il compenso per te e per altri collaboratori e anche per me. Speriamo che lui si muova- ché la sua amministrazione milanese non s'è degnata di rispondere a precedenti ripetute mie sollecitazioni. Almeno la metà avrebbero dovuto già versarla alla consegna del manoscritto- secondo i patti; l'altra metà quando esce il libro. Dell'enorme ritardo della stampa non hai colpa tu; né io almeno interamente: due collaboratori hanno ancora da consegnare il loro materiale. (Io sto preparando ora le note introduttive, i pezzi di collegamento etc. Intanto l'allegria Amministrazione probabilmente intasca gli interessi dei compensi (oltre all'utile che certo ricava dalla svalutazione caduta sulla moneta in questo periodo). Io ho fatto capire a Bomp. che se non si decide a pagare il volume avrà altri ritardi: cosa che gli secca moltissimo. (È l'unica arma ch'io possa usare). [...] Mando intanto la tua lettera a Bompiani, con altre di questo tono, per svegliarlo». Lettera del 18 dicembre 1941 di Leone Traverso a Rodolfo Paoli (da Conselve a Firenze), Archivio Contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux (da ora in poi indicato con la sigla ACGV), Fondo Rodolfo Paoli, Busta Corrispondenza ricevuta, Fascicolo Leone Traverso, Lettera 9.

Goethe e Schiller ai nostri giorni)»³²⁷. Nonostante questa asserzione, nel corso del tempo l'impostazione della raccolta subirà variazioni considerevoli, tanto che i primi testi presentati saranno quelli di autori che precedono di oltre un secolo Goethe e Schiller, ossia Johann Michael Moscherosch e Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen. Traverso continua:

[L'antologia deve essere] viva, di gusto moderno e adatta ai lettori italiani. Il volume potrebbe aggirarsi sulle ottocento pagine: i dattiloscritti delle versioni definitive si debbono spedire a me entro la metà di maggio. Il compenso è di lire dodici a pagina³²⁸.

Traverso spera vivamente che Pintor partecipi a questo progetto, «per cui si sono mobilitati i nostri migliori traduttori dal tedesco»³²⁹. Infatti, gli altri traduttori incaricati sono Vincenzo Maria Villa, Rodolfo Paoli, Tommaso Landolfi, Giansiro Ferrata, Alberto Spaini, Emma Sola, Bianca Ugo, Cristina Baseggio, Gabriella Bemporad (che, per motivi razziali, si firma Gabriella Benci) e lo stesso Traverso. In particolare, Emma Sola, benché poco nota, negli anni precedenti alla sua collaborazione a *Germanica*, è stata la prima in assoluto a tradurre alcuni testi tedeschi in italiano: l'*Autobiografia* del filosofo tedesco Salamon Maimon, ma soprattutto *La Filosofia nell'epoca tragica dei Greci* di Friedrich Nietzsche e il *Frammento sull'Amore* di Georg Simmel. Molto probabilmente, inoltre, Sola sembra essere anche la responsabile della prima edizione italiana di *La volontà di potenza* di Nietzsche³³⁰. Oltre a ciò, meritorio è anche il lavoro pregresso di Alberto Spaini, che prima del 1942 traduce e cura capolavori veri e propri della letteratura tedesca come *I dolori del giovane Werther* e *Viaggio in Italia* di Goethe, *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin e *Il processo* di Kafka³³¹, solo per citarne alcuni. Queste informazioni ci fanno dunque comprendere che Traverso è molto attento alla scelta dei suoi

³²⁷ Lettera di Leone Traverso a Giaime Pintor del 18 febbraio 1941 (da Conselve a Torino), ACS, Fondo Fortunato Pintor, Subfondo Giaime Pintor, Corrispondenza ricevuta, fasc. Leone Traverso.

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ Cfr. G. Mangini, *Lavinia Mazzucchetti, Emma Sola, Irene Riboni. Note sulla formazione culturale di tre traduttrici italiane*, in L. Finocchi e A. Gigli Marchetti (a cura di), *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, Milano, 2000, pp.185-225, qui p. 211 e 218.

³³¹ Cfr. C. Galinetto, *Alberto Spaini germanista*, Gorizia, 1995, p. 67.

collaboratori, sebbene la germanistica italiana sia ancora in fase germinale e sia concentrata prevalentemente sugli autori canonici della letteratura di lingua tedesca³³². Sempre per quanto concerne *Germanica*, va però detto che non tutti i traduttori che vengono interpellati o che sono ritenuti all'altezza accettano di fatto l'incarico. Tra i grandi assenti figurano Vincenzo Errante³³³, Bonaventura Tecchi³³⁴, Carlo Emilio Gadda³³⁵, solo per citarne alcuni. Una grave perdita per il curatore deve essere stato in particolare Errante, germanista palermitano che per primo si occupa della traduzione del capolavoro rilkiano *I quaderni di Laurids Malte Brigge* (1929) e che, al contempo, è un grande esperto della letteratura del Romanticismo³³⁶. Altro grande critico e traduttore di testi del Romanticismo tedesco è Bonaventura Tecchi, il quale, a partire dagli anni Venti, pubblica numerose opere di pregio, tra cui è doveroso ricordare *L'annata goethiana in Italia* (1932), *Rilke in Italia* (1934) e il

³³² Cfr. P. Del Zoppo, *La letteratura tedesca tradotta in Italia tra il 1925 e il 1950*, cit., pp. 375-376.

³³³ Sembra che Traverso proponga anche a Errante di collaborare. Questi scrive: «Mio caro Traverso, ho già affrontato la versione del Secondo Faust. E voi sapete [...] che finché io lavoro a un testo, non mi è assolutamente possibile lavorare a un altro. Mi ... guasterei "la mano" - senza riuscire nel testo sostituito. Ognuno ha un po' il proprio capriccioso modo di lavorare. Capriccioso, ripeto. Ma, appunto per questo, insostituibile. Se di mio si può sfruttare il già edito, - felice di metterlo a disposizione. Ma del nuovo non posso farne, sinché non abbia vinto la tremenda prova in cui sono impegnato. C'è poi che io ho sulle spalle anche molti altri pesi: con l'università- della quale io mi occupo sul serio- le parecchie imprese editoriali che dirigo... [...]. Ma vivere necesse est». Lettera di Vincenzo Errante a Leone Traverso del 26 febbraio 1941 (da Milano a Conselve), AU, Fondo Traverso.

³³⁴ All'inizio, Tecchi accetta l'incarico, come dimostra la lettera del 3 aprile del 1941 (conservata presso l'AU, Fondo Traverso) che invia a Traverso da Bagnoregio (a Conselve). Questi infatti scrive: «Quanto alla tua antologia, volentieri io lavorerò; ma a un patto: che abbia tempo di presentarti la traduzione, cioè che possa farla entro il primo periodo delle vacanze, per es. nel giugno o metà luglio. Qui però non ho nulla di Stifter. Mandami Nachsommer o anche Bunte Steine; e vedrò di tradurti quel pezzo che a me sembra ottimo». Successivamente, Tecchi dirà a Traverso di avere poco tempo per tradurre tutto ciò che gli è stato assegnato: «Caro Traverso, ho visto il "Bergkristall". Sono 47 pagine fitte e, nei caratteri soliti di Bompiani, andrà sulle 70 pagine. È troppo lungo per me, e non so come potrai metterlo in un'antologia di prosatori tedeschi, in cui Stifter non potrà far la parte del leone. Il mio tempo è assai limitato: io non potrò tradurre più di un racconto o un brano di racconto dalle 10 alle 20 pagine. Perché non scegli una parte dello stesso racconto (che io non ho ancora presente) o qualche altra cosa? Sono pronto a tradurti anche un pezzo di altro autore, purché mi sia "congeniale" e non superi la misura che t'ho detto» (cartolina postale di Bonaventura Tecchi a Leone Traverso del 4 maggio 1941 da Padova a Firenze, AU, Fondo Leone Traverso). Infine, per motivi di salute, Tecchi è costretto a rinunciare definitivamente all'impresa. A mettersi in contatto con Traverso è sua moglie Cleta, che il 25 maggio scrive: «Gentilissimo Dottore, mio marito è a letto e non può scrivere. Non si tratta, come si sperava, di un attacco di pochi giorni e non sa neppure se potrà andare a Padova per gli esami. In queste condizioni mio marito m'incarica di scriverte che non gli è possibile di consegnare la traduzione della novella dello Storm per il tempo fissato» (cartolina postale del 25 maggio 1941 da Bagnoregio a Conselve, AU, Fondo Traverso).

³³⁵ «Di Brentano avevo incaricato C. E. Gadda- ma finora mi tien sospeso». Lettera di Traverso a Rodolfo Paoli del 28 febbraio 1941 (da Conselve a Firenze), AU, Fondo Traverso.

³³⁶ Per ulteriori approfondimenti sulla figura di Errante traduttore, si rimanda a F. Cercignani, E. Mariano (a cura di), *Vincenzo Errante*, cit.

volume *Letteratura tedesca contemporanea* (1938)³³⁷. Per quanto riguarda la conoscenza di Gadda del tedesco, purtroppo non esistono riscontri della critica, forse perché, pur avendo ricevuto, proprio negli anni Quaranta, diversi incarichi di traduzioni di brani della letteratura tedesca, non li porta mai a compimento, orientandosi, come è noto, sulla letteratura spagnola. Quel che è certo, tuttavia, è che Gadda conosce sicuramente il tedesco, per quanto nelle lettere che scrive a Traverso³³⁸ denigri il suo livello di conoscenza di questa lingua³³⁹. Un altro traduttore che non parteciperà al progetto, sicuramente a discapito di quest'ultimo, è Silvio Benco³⁴⁰, personalità di spicco che ha anticipato la scoperta di Rilke in Italia e che ha favorito la ricezione delle opere di Goethe nel nostro paese, traducendo addirittura *La missione teatrale di Guglielmo Meister* (1932) per la casa editrice Mondadori. Degni di rilievo sono anche i suoi saggi degli anni Trenta-Quaranta dedicati all'autore del *Werther* e le sue recensioni alle traduzioni di testi tedeschi realizzate da colleghi come Vincenzo Errante³⁴¹.

Ancora nella lettera del 18 febbraio, Traverso fornisce a Pintor altri particolari sull'opera:

Data la mole che può assumere il libro e il carattere della maggior parte delle composizioni che penserei d'includere, a ogni autore si dedicherebbero in media una trentina di pagine (salvo oscillazioni assai sensibili per quei cinque o sei che meritano riguardi particolari)³⁴².

³³⁷ Sull'attività di germanista di Bonaventura Tecchi si segnala il seguente saggio: L. Zagari, *Bonaventura Tecchi e la letteratura tedesca*, "Studi Germanici", Nuova Serie, 7 (2), 1969, pp. 77-92.

³³⁸ Per quanto riguarda le lettere fra i due, si fa qui riferimento a C. E. Gadda, *Lettere a Leone Traverso (1939-1953)*, cit.

³³⁹ Per maggiori dettagli si confronti G. Soriga, *Lo stupendo idioma. Carlo Emilio Gadda: le traduzioni, gli anni in Argentina e lo spagnolo della Cognizione del dolore*, tesi di dottorato, Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Letterature Comparate, rel. Prof.ssa Fausta Antonucci, 2009 e C. Vela, *Note ai testi, Traduzioni*, in A. Silvestri et al., *Scritti vari e Postumi*, Milano, 1993, p. 1229-1230.

³⁴⁰ Silvio Benco scrive a Traverso: «Sono molto grato all'editore Bompiani di aver pensato anche a me per la sua Antologia di narratori tedeschi, e tanto più perché l'invito mi viene per mezzo Vostro. [...] Non posso tuttavia accettare questo impegno che [...] in altra circostanza mi tenterebbe assai: ma proprio adesso ho già molto da fare, ed ho anche l'animo turbato dalla grave malattia di mia moglie». Lettera di Silvio Benco a Leone Traverso del 10 marzo 1941 (da Trieste a Conselve), AU, Fondo Traverso.

³⁴¹ Cfr. D. Picamus, *Silvio Benco traduttore di Goethe*, in S. Clama e R. Spazzali (a cura di), *Silvio Benco: il tempo e le parole*, Atti del convegno di studi a 60 anni dalla sua scomparsa, Turriaco, 11 settembre 2009, Udine, 2010, pp. 141-156.

³⁴² Lettera di Leone Traverso a Giaime Pintor del 18 febbraio 1941 (da Conselve a Torino), ACS, Fondo Fortunato Pintor, Subfondo Giaime Pintor, Corrispondenza ricevuta, fasc. Leone Traverso.

Da questa lettera si apprende anche che, in questo momento, Traverso si è già accordato con Giansiro Ferrata e Bonaventura Tecchi³⁴³, il quale, però, come si è detto, alla fine non parteciperà al progetto. Successivamente, sempre nella medesima lettera, Traverso chiede a Pintor se può tradurre, eventualmente, «certi pezzi «presurrealisti» dei romantici»³⁴⁴. Cita infine la lista provvisoria degli autori che ha già dato a Bompiani:

Goethe, Schiller, Kleist, Hebbel, J. Paul, Brentano, Mörike, Arnim, Tieck, Gotthelf, Grillparzer, E.T.A. Hoffmann, Meyer, Keller, Stifter, Hauff, Eichendorff, Droste-Hülshoff, Rilke, Hofmannsthal, Novalis, f.lli Grimm, Storm, Rosegger, Liliencron...³⁴⁵

Dopo due giorni, il 20 febbraio, Pintor accetta l'incarico³⁴⁶. Da questo momento in poi, Traverso dà inizio ad un frenetico scambio di lettere con la maggior parte dei traduttori di *Germanica*. Quello che sembra costituire un *unicum* è il caso di Gabriella Bemporad, la quale, da una delle poche lettere conservate, sembra si sia proposta di sua iniziativa come eventuale collaboratrice, suggerendo poi anche la traduzione di un testo rappresentativo di Adalbert Stifter³⁴⁷. Ciò dimostra una certa disponibilità di Traverso ad accettare consigli e proposte dai suoi collaboratori, cosa che emergerà anche in altre circostanze.

Il 21 febbraio, Traverso si mette in contatto anche con Rodolfo Paoli. Dalla lettera che gli scrive è possibile ricavare alcune informazioni interessanti. Rilevante, anche se un po' criptica, in linea con lo stile piuttosto "ermetico" di Traverso, è la

³⁴³ Cfr. *ibidem*.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ Cfr. cartolina postale di Giaime Pintor a Leone Traverso del 20 febbraio 1941 (da Torino a Conselve), AU, Fondo Traverso.

³⁴⁷ La parte della lettera che interessa *Germanica* recita: «La invidia per il lavoro dell'Antologia: unicamente per esser costretto a leggere tutti quegli autori che la mia curiosità desidera e la mia pigrizia lascia affondare. (Perché la fanno ammattire i traduttori? Non sono obbligati a concederle per legge quelle tante pagine, tutt'al più concedendo un piccolo indennizzo all'editore?). È solo moderna o anche del secolo scorso? In questo ultimo caso non dimentichi Stifter: ci sono nel "Nachsommer" e persino nel "Hochwald" (altro non conosco, ma leggerò presto, perché un saggio su Stifter è fra i tanti vaghi miei proponimenti) molte pagine di una prosa nitida e trasparente. Se, come credo, non sono state tradotte, le traduca lei. O se no, se non ha tanta furia, glielie posso tradurre io». Lettera di Gabriella Bemporad a Leone Traverso del 28 febbraio 1941 (da Firenze a Conselve), AU, Fondo Traverso. Alla fine, Traverso le farà tradurre Stifter, ma le commissionerà un testo diverso da quelli che lei propone, ossia *Cristallo di rocca*.

dichiarazione d'intenti che viene fatta in questa sede: «Sarebbe intenzione dell'editore e mia rivelare agli Italiani quei germi (presso i "romantici"), quelle intuizioni, quelle novità di procedimento, che- filtrate nelle più diverse maniere- riappaiono oggi così "attuali"»³⁴⁸. Traverso sembra quindi individuare nel Romanticismo tedesco una forte attualità, anticipando e introducendo insieme risultati a cui la germanistica italiana arriverà svariati anni più tardi³⁴⁹. Sarà forse questo il motivo che lo porterà, in una fase successiva della sua attività di traduttore, a realizzare traduzioni delle opere di Heinrich von Kleist e Friedrich Hölderlin.

Per quanto riguarda la scelta dei brani, afferma: «Naturalmente, le versioni devono essere assolutamente inedite e i "pezzi" -per quanto possibile, ignoti o poco noti in Italia. [...] È raccomandabile la completezza o almeno il senso compiuto dei "pezzi" [...]»³⁵⁰.

Alla fine di febbraio, se non già nella lettera di proposta della collaborazione, Traverso affida i testi da tradurre ai vari colleghi. Bemporad non è la sola a proporre autori e brani che poi Traverso accetterà. È questo anche il caso di Giaime Pintor, che, nella lettera del 20 febbraio 1941, scrive:

Per quello che suggerite sui romantici che possano convenire a un gusto moderno io avrei pensato a qualcosa di Tieck e ad Eichendorff (è tradotto "Aus dem Leben eines Taugenichts"? Credo di no). Se pubblicherete i viventi vorrei riservarmi Jünger di cui è uscito ora un libro. Vi sarò grato anche di altri consigli e notizie³⁵¹.

³⁴⁸ Lettera del 21 febbraio 1941 di Leone Traverso a Rodolfo Paoli (da Conselve a Firenze), ACGV, Fondo Rodolfo Paoli, Busta Corrispondenza ricevuta, Fascicolo Leone Traverso, Lettera 2.

³⁴⁹ La predilezione per la letteratura del Romanticismo tedesco è un tratto che accomuna moltissimi studiosi di letteratura tedesca già negli anni Trenta. Secondo Paola Del Zoppo, questo forte interesse dei germanisti italiani è motivato dall'«età relativamente giovane della germanistica accademica italiana», che è ancora impegnata a studiare gli autori più noti e più importanti del mondo di lingua tedesca. Cfr. P. Del Zoppo, *La letteratura tedesca tradotta in Italia tra il 1925 e il 1950*, cit., pp. 375-376.

³⁵⁰ È la stessa raccomandazione che fa a Pintor nella lettera del 18 febbraio.

³⁵¹ Cartolina postale di Giaime Pintor a Leone Traverso del 20 febbraio 1941 (da Torino a Conselve), AU, Fondo Traverso.

Una settimana dopo³⁵² è lo stesso Pintor a chiedere di tradurre *Des Lebens Überfluss* [*Il superfluo della vita*] di Tieck, che Traverso però ha già proposto a Paoli nella lettera del 21 febbraio³⁵³.

Nel frattempo, oltre a mantenere vivi i contatti con i traduttori coinvolti, Traverso riceve anche delle direttive specifiche da Vittorini. La lettera del 4 marzo 1941 è la prima in cui il direttore di “Pantheon” parla dell’antologia al curatore:

Spero intanto che avrai avuto l’assegno e la lettera-contratto. Bompiani desidera, appena tu puoi, un elenco completo e in bella copia (ehm!), non importa se con l’indicazione dei traduttori a fronte o no. I libri sono stati ordinati e ti saranno spediti all’atto stesso del loro arrivo che, purtroppo, ritarda. La signora Déttore tradurrebbe, dice, qualcosa d’altro se entra nei tuoi piani, e cioè, per esempio, Meyer, più Storm, oppure Hauff più Jean Paul, o uno solo di tutti questi. Vedi tu. Pensa³⁵⁴, con la scusa della sua lontananza, lascialo perdere. Tanto di guadagnato³⁵⁵.

Il 29 marzo 1941, poi, Vittorini scrive una lunga lettera a Traverso, fornendogli delle indicazioni ancora più precise:

Caro Traverso, esaminato attentamente il tuo piano e notata, oltre la mancanza di alcuni nomi, l’abbondanza di brani tratti da romanzi, ho consultato con la dovuta discrezione gli specialisti disponibili sulla piazza. Forte degli schieramenti così ricevuti credo ora di doverti esortare a qualche variazione. E, anzitutto, per Goethe ti pregherei di guardare una *Novelle* che figura, di solito, insieme a *Die guten Weiber*, *Reise der Söhne Megaprazons* e *Der Hausball*. Questa potresti semplicemente aggiungerla alla tua scelta, perché, certo, Goethe bisogna rappresentarlo con larghezza. Per Schiller *Il visionario* è già stato tradotto nella

³⁵² Cfr. Lettera di Giaime Pintor a Leone Traverso del 27 febbraio 1941 (da Torino a Conselve), AU, Fondo Traverso.

³⁵³ Cfr. Lettera del 21 febbraio 1941 di Leone Traverso a Rodolfo Paoli (da Conselve a Firenze), ACGV, Fondo Rodolfo Paoli, Busta Corrispondenza ricevuta, Fascicolo Leone Traverso, Lettera 2. Alla fine, sarà Paoli a tradurre questo estratto di Tieck.

³⁵⁴ Forse Traverso pensava di coinvolgere comunque il germanista Mario Pensa nella preparazione dell’antologia, almeno come traduttore. Cfr. *supra*, p. 96.

³⁵⁵ Lettera di Elio Vittorini a Leone Traverso del 4 marzo 1941, Centro Apice – Archivi della parola, dell’immagine e della comunicazione editoriale (Milano), d’ora in avanti indicato con la sigla AA, Fondo Elio Vittorini, Corrispondenza inviata, busta 2.

Romantica di Mondadori³⁵⁶. Sarebbe meglio scegliere qualche cosa tra le poche vere [e] proprie *Erzählungen* che Schiller ha scritto. Così salveresti anche il criterio dell'integrità. Per Jean Paul, invece dei frammenti che indichi non potresti dare, completo, *Maria Wutz (Schulmeisterlein)*? Per Tieck *Il biondo Eckbert* è troppo lungo; faresti bene a fermarti su *Des Lebens Überfluss*. Per Keller, che ha tanti componimenti brevi, potresti, credo, scegliere tra essi invece di trarre un episodio dal *Verde Enrico*. Per Hebbel dare un estratto di autobiografia è troppo estraneo al carattere dell'opera: egli ha scritto alcune *Erzählungen*: scegli tra esse. Per Stifter sembra che esista un piccolo capolavoro di alcune decine di pagine: *Abdias*. Perché non darlo al posto del frammento che hai indicato? Poi è necessario che tu non lasci fuori Novalis e Rilke (e non, di quest'ultimo, una ristampa da Errante, assolutamente!) Di altri mancanti considera in particolar modo i casi di Chamisso, fratelli Grimm, Freytag, Voss, Immermann (e Thümmel, Heinse, Trenk). Vedi, insomma, di rimediare come meglio puoi in armonia col tuo gusto, ma rimedia; e comincia, non dimenticartelo, da Grimmelshausen. Per la consegna puoi contare su un mese di tempo in più: la data di pubblicazione è stata rimandata a fine luglio; così avrai maggior calma³⁵⁷.

A questo punto risulta chiaro il forte influsso esercitato da Vittorini sulla scelta dei brani da rappresentare. Il suo ruolo, difatti, non è per niente marginale visto che, per esempio, è proprio lui a volere che l'antologia abbia inizio da Grimmelshausen, autore del tutto ignorato, in prima istanza, da Traverso, il quale, non a caso, non lo cita nella lista di autori che invia a Bompiani. È sempre Vittorini, inoltre, ad insistere sulla necessità di scegliere testi inediti e completi e di non escludere autori come Rilke e Novalis. Ovviamente, Traverso non segue tutti i suoi consigli e le sue disposizioni: tra gli scrittori raccomandati in questa lettera verranno esclusi certi minori come Chamisso, Freytag, Voss, Thümmel e Trenk. Ciononostante, quando si tratta di grandi figure della letteratura tedesca, Traverso non può fare a meno di obbedire e di adeguarsi alla volontà del direttore della collana.

Intanto, il lavoro dei collaboratori procede, seppur lentamente. A inizio maggio, invero, alcuni di essi non hanno ancora ricevuto ordini precisi sui brani da

³⁵⁶ Quando *Germanica* vede la luce, sono state già pubblicate diverse traduzioni delle opere di Goethe e di Schiller in italiano. Per quanto riguarda il primo, si segnalano almeno *Fausto*, *Erminio e Dorotea*, *Torquato Tasso*, *Egmont*, *Ifigenia* e le *Elegie romane*. Del secondo, invece, sono ormai noti in lingua italiana i drammi *Intrigo e amore*, *Guglielmo Tell*, *Maria Stuarda*, *La vergine d'Orléans* ecc., così come lo stesso *Il visionario*.

³⁵⁷ E. Vittorini, *I libri, la città, il mondo*, cit., p. 123.

tradurre³⁵⁸. Si arriva così all'estate e il libro è ancora molto lontano dall'essere pronto per la stampa. Dalla lettera del 9 luglio che Vittorini invia a Traverso si evince che il curatore ha già chiesto dei soldi alla Bompiani. Inoltre, si parla del ritardo di alcuni traduttori, tra cui Villa, che in quel momento si trova in Germania e spedisce le bozze da lì, ma queste non arrivano per i tempi stabiliti. Per di più, da questa e altre lettere si inferisce che Traverso non è in contatto diretto con tutti i traduttori. Vittorini, infatti, comunica con i collaboratori che vivono nella zona di Milano. Sicuramente scrive o si vede con Giansiro Ferrata, Cristina Baseggio, Bianca Ugo, moglie di Ugo Déttore, ed Emma Sola, che però spedisce le bozze da Parigi.

Verso la fine del mese, Vittorini scrive una lettera a Traverso in cui lascia trapelare il punto di vista di un Bompiani non del tutto soddisfatto. Questi infatti dimostra di apprezzare alcune parti dell'antologia, ma al contempo è sicuro di poterne vendere un numero non elevatissimo di copie. Secondo Vittorini, dunque, Bompiani pubblicherebbe *Germanica* soltanto per non scontentarne il curatore³⁵⁹. Lettere successive confermeranno poi la scarsa soddisfazione di Bompiani.

Tra le altre cose, sembra che Vittorini, forse su invito di Bompiani, spinga Traverso a rivolgersi ad altri editori per la pubblicazione, probabilmente a causa delle incessanti richieste di denaro di Traverso³⁶⁰. Frequenti sono infatti i tentativi del curatore di farsi pagare i lavori in anticipo, atto questo che, in un periodo di svalutazione della lira e di crisi generale, avrà creato non pochi fastidi all'editore ed ai suoi assistenti³⁶¹.

Le trattative sull'impostazione del lavoro continuano anche ad agosto. Vittorini scrive a Traverso da Bocca di Magra, luogo della sua villeggiatura. L'unica lettera edita di quel periodo mette in risalto, ancora una volta, la disapprovazione di certi punti della raccolta da parte dell'editore. Questa volta ad essere attaccata da

³⁵⁸ Per esempio, nella cartolina postale del 3 maggio, Vittorini dice al curatore che aspetta notizie da Emma Sola. Inoltre, dalla lettera capiamo che anche un brano di Ricarda Huch dovrebbe far parte della raccolta. Il testo, tuttavia, non comparirà mai in *Germanica*.

³⁵⁹ Lettera di Elio Vittorini a Leone Traverso del 22 luglio 1941, AA, Fondo Elio Vittorini, Corrispondenza inviata, busta 2.

³⁶⁰ Per esempio, nella lettera di Elio Vittorini a Leone Traverso del 28 luglio 1941 (AA, Fondo Elio Vittorini, Corrispondenza inviata, busta 2) si legge: «Caro Traverso, non a me devi farli certi discorsi. Nessuno è un'aquila e il nostro tanto meno. Ma il libro oso credere che B. te lo pubblica se gli dai tempo e non gli chiedi quattrini subito. Io avevo solo voluto avvertirti nel senso che mi pareva fosse tuo interesse concludere con quegli altri di Roma per la rapidità».

³⁶¹ Cfr. a tal proposito la lettera di Elio Vittorini a Leone Traverso del 22 luglio 1941, AA, Fondo Elio Vittorini, Corrispondenza inviata, busta 2.

Bompiani è l'introduzione generale alla raccolta, che definisce «faticosa, stentata e povera di idee»³⁶². In realtà, la prefazione è già stata oggetto di critiche diversi mesi prima, ma Traverso, noncurante del parere di Bompiani, si ostina a non volerla modificare. A questo punto, Vittorini cerca di convincerlo ad apportare i cambiamenti necessari, affermando che tutti i miglioramenti torneranno a vantaggio dello stesso Traverso, dal momento che l'antologia, alquanto ponderosa e perciò in grado di catturare l'attenzione della critica, uscirà a suo nome. Cionondimeno, il committente insiste anche sulla necessità di mettere in ordine le bibliografie ed i titoli. Il fatto che in questa cartolina postale si parli del problema delle bibliografie è interessante. L'edizione del '42, infatti, così come le successive, non presenta alcuna bibliografia, ma soltanto un indice dei brani tradotti e dei traduttori che se ne sono occupati. Resta quindi il dubbio che, almeno in una fase iniziale del progetto, siano previste anche delle bibliografie per questa raccolta. Neppure *Americana*, del resto, le ha, così come non dispone di note che possano aiutare e guidare il lettore, soprattutto quello comune.

Dopo un paio di mesi, il 21 ottobre, il direttore di "Pantheon" scrive una lunghissima lettera a Traverso, che continua a creargli numerosi problemi. Vittorini vuole che l'antologia esca entro il mese di dicembre, dal momento che, secondo un primo preventivo, in un anno devono essere pubblicate quattro antologie. Successivamente, si fa cenno ad una richiesta di retribuzione anticipata, da parte di Traverso, per delle opere il cui progetto è ancora *in nuce*. Vittorini, costretto a negargli il denaro, spiega che la mancata consegna dell'antologia nei tempi stabiliti getterebbe discredito anche su lui stesso. Al fine di poter pagare anticipatamente Traverso, Vittorini ha probabilmente mentito all'editore circa il materiale ricevuto³⁶³.

Contemporaneamente, Traverso si sfoga con alcuni dei suoi collaboratori riguardo al suo lavoro di curatore e alle divergenze di opinioni con Bompiani e

³⁶² Elio Vittorini, *I libri, la città, il mondo*, cit., p. 150.

³⁶³ Scrive Vittorini: «Non resta dunque che la *Germanica* a sostenere il castello del tuo credito. Ma se ora non porti a termine almeno la questione della *Germanica* mi troverò screditato anch'io, non tu soltanto. Perché, tra l'altro, per farti avere le ultime 1500 lire che hai avute, ho dovuto dichiararmi in possesso di tutto il materiale dell'antologia, comprese le presentazioni degli autori (per le quali, non ti nascondo, sono particolarmente in ansia dopo il menefreghismo di Bo)». *Ivi*, pp. 161-163. L'ultima parte della lettera si riferisce alle traduzioni per *Teatro tedesco* e ai problemi economici ad esse connessi. Anche per quest'antologia, infatti, Traverso ha chiesto una cifra che a Vittorini non pare consona. Questi giustifica l'impossibilità di inviargli la somma richiesta sottolineando che il costo della vita è raddoppiato, ma che i compensi non sono aumentati in nessuna azienda. Cfr. *ivi*, p. 163.

Vittorini. Particolarmente illuminante in tal senso risulta una lettera senza data spedita a Giaime Pintor. Qui Traverso confida all'amico di aver chiesto a Vittorini di essere liberato dall'incarico di scrivere la prefazione ed i pezzi di collegamento per *Germanica*, esponendo anche le ragioni della sua richiesta. In primo luogo ammette di provare una certa avversione per la prosa critica, per la quale, per sua stessa ammissione, sembra non essere portato. Inoltre, in questo periodo Traverso ha anche altri numerosi impegni dello stesso genere (in particolare è alle prese con altre tre prefazioni, rispettivamente per un volume dedicato a Kleist, uno dedicato ad Hofmannsthal e per un'antologia di traduzioni per le edizioni di "Prospettive"). A questo lavoro si aggiunge anche l'obbligo di tradurre in versi il *Tasso* per gli *opera omnia* di Goethe, pubblicati dalla casa editrice Sansoni. L'ultimo motivo che impedisce a Traverso di dedicarsi anche a quello che oggi si può definire "paratesto" di *Germanica* è la stanchezza fisica. Per tutte queste ragioni, che, a quanto sembra, non vengono comprese pienamente da Vittorini, Traverso propone a quest'ultimo di affidare la prefazione e i pezzi di collegamento proprio a Pintor, per la grande stima che nutre nei suoi confronti. Per di più, il curatore ammette di essere abituato a lavorare con una certa calma e «con certi scrupoli»³⁶⁴. La lettera mostra in maniera molto palese l'exasperazione di Traverso, che sarebbe addirittura disposto a rinunciare al progetto e ad affidarlo completamente a Pintor, anche a costo di rinunciare ad apporre il suo nome su un lavoro per il quale ha impiegato buona parte delle sue energie e del suo tempo.

Talvolta, poi, sono gli stessi traduttori a lamentarsi con Traverso per le direttive di Vittorini. Paradigmatico in tal senso risulta il caso di Tommaso Landolfi, il quale, a lavoro quasi ultimato, vede impartirsi nuove direttive dal curatore, su espresso volere del committente. Ciononostante, Landolfi non si piega alle richieste di Traverso (e indirettamente di Vittorini) e ribadisce che il lavoro che ha già fatto deve essere pagato in ogni caso³⁶⁵. Inoltre, qualche mese dopo anche la curatrice delle illustrazioni, Helma Brock de Gironcoli, avrà degli screzi col direttore di "Pantheon", dal momento che lui dimostra di voler essere autonomo nella scelta delle

³⁶⁴ Lettera senza data di Leone Traverso a Giaime Pintor, ACS, Fondo Fortunato Pintor, Subfondo Giaime Pintor, Corrispondenza ricevuta, fasc. Leone Traverso.

³⁶⁵ Cfr. lettera dattil. di Tommaso Landolfi a Leone Traverso del 6 luglio 1941 (da Pico a Conselve), AU, Fondo Traverso.

foto da inserire. Addirittura, ne sceglie alcune per conto suo e, da quanto emerge da una lettera della Brock a Traverso, pare che decida di non mostrarle alla signora De Gironcoli³⁶⁶.

Nel frattempo, dopo il 21 ottobre 1941, Vittorini non parla più di *Germanica* con Traverso, e si limita a ricordare ad alcuni collaboratori di ultimare il loro lavoro. Anche con Bompiani si discute di questioni diverse, legate soprattutto ad opere di altre collane. Interessante è però una lettera del 5 marzo 1942 che il curatore di *Americana* scrive a Emilio Cecchi. Qui Vittorini afferma che *Germanica*, *Narratori spagnoli* e *Le sacre rappresentazioni italiane*, dovrebbero fungere quasi da apripista per l'affermazione del carattere culturale della collana "Pantheon". Allo stesso tempo, la pubblicazione di *Germanica* e delle altre opere suddette sembra poter essere utile per convincere il ministro Pavolini a dare alle stampe l'antologia vittoriniana di narrativa americana³⁶⁷.

Si dovrà attendere fino al 12 luglio del 1942 perché Vittorini dia nuovamente informazioni sull'antologia di narratori tedeschi all'editore, comunicandogli ulteriori ritardi sulla stampa definitiva, sia perché il tipografo Chiamenti ha procrastinato l'inizio dell'impaginazione, sia perché le correzioni delle bozze non sono ancora ultimate e, infine, la carta scarseggia³⁶⁸.

Intanto, dalla lettera che Vittorini scrive a Bompiani il 23 luglio del '42 risulta che l'introduzione di *Germanica*, come si è detto già contestata da Bompiani, non è ancora ritenuta soddisfacente. Inoltre, ci sarebbe anche altro che non convince l'editore. Per di più, la situazione creatasi con Traverso sembra essere fonte di fastidio anche per lo stesso Vittorini, che scrive:

Per Traverso hai perfettamente ragione. Gli scrivo - per rimediare nei limiti del possibile almeno riguardo all'introduzione generale. C'è il lavoro di tipografia, soprattutto, di cui tener conto. Intanto tu avrai ricevuto gran parte del seguito di *Germanica*. (Ma perché i germanisti

³⁶⁶ Cfr. lettera di Helma Brock a Leone Traverso del 1° novembre 1941 (da Venezia a Conselve), AU, Fondo Traverso. I dissapori tra la Brock e Vittorini continuano anche nei mesi successivi, tanto che la signora De Gironcoli scriverà a Traverso giudizi come «Vittorini è uno di quelli che ti fa passare la voglia di lavorare con lui» oppure «Vittorini manca anche di gusto». A tal proposito, cfr. lettera di Helma Brock a Leone Traverso del 23 dicembre 1941 (da Treviso a Conselve) e quella del 2 gennaio 1942 (da Treviso a Conselve), entrambe conservate nel Fondo Traverso dell'Archivio Urbinate.

³⁶⁷ Cfr. G. D'Ina e G. Zaccaria (a cura di), *Caro Bompiani*, cit., p. 41.

³⁶⁸ Cfr. E. Vittorini, *I libri, la città, il mondo*, cit., p. 208.

consultati mi hanno tutti approvato il competente lavoro del collega? Ora io vedo la competenza – nella letteratura tedesca- come una specie di elefante)³⁶⁹.

Vittorini dunque non gradisce o non comprende l'approvazione che i germanisti interpellati danno dell'antologia di Traverso. Negli ultimi due righe citati, poi, questi sembra affermare che la competenza degli studiosi di letteratura tedesca sia qualcosa di gravoso e pesante, poiché la paragona ad un animale come l'elefante.

Finalmente, il 22 settembre 1942 Vittorini comunica a Bompiani che *Germanica* è stata accettata dal Ministero della Cultura Popolare, anche se con qualche compromesso che poco convince il direttore di "Pantheon". Vengono infatti espunti sia un giudizio relativo a Thomas Mann del quale non si sa di più che il racconto *Il Faggio degli Ebrei* di Annette Dröste-Hulshoff, mancanza che Vittorini ritiene inaccettabile, dal momento che si tratta di un testo così famoso in Germania, da essere presente in tutte le collezioni di classici tedeschi, Reclam compresa³⁷⁰. Questo episodio mette in luce come la censura fascista, seppure in misura comprensibilmente minore rispetto ad *Americana*, lasci il suo segno anche su questa raccolta, condizionandone in parte i contenuti. Prima del 6 ottobre 1942³⁷¹, Vittorini si mette in contatto con Amedeo Tosti del Min.Cul.Pop. ed elimina sia *Il faggio degli ebrei* che il giudizio su Mann. Anche se non possiamo sapere con precisione di cosa si tratti, è certo che Thomas Mann, all'epoca già premio Nobel e in esilio, rappresenta uno dei grandi assenti dell'antologia, come anche, ad esempio, Alfred Döblin o Franz Kafka, sicuramente esclusi per le loro origini ebraiche.

Il 6 ottobre Vittorini scrive a Bompiani, dicendogli che la stampa di *Germanica* è iniziata, ma solo dal secondo sedicesimo per problemi con la prefazione, che Traverso non ha modificato considerevolmente rispetto a quella del 1941:

Traverso non vuole assolutamente sapere di modificare le pagine scritte. Dice che l'antologia è già fin troppo diversa da come l'avrebbe fatta lui se lasciato a sé stesso. Io gli ho fatto scrivere che quanto ora si voleva da lui era appunto "un po' di personalità", un po' di

³⁶⁹ *Ivi*, p. 210.

³⁷⁰ Cfr. G. D'Ina e G. Zaccaria (a cura di), *Caro Bompiani*, cit., p. 129.

³⁷¹ *Ivi*, p. 131.

interpretazione: quello che lui non ha messo né nella scelta né nei corsivi. Ma è stato inutile. Assicura che nemmeno se gli offrissero diecimila lire di premio spenderebbe un'altra ora del suo tempo a questa antologia che gli è costata, dice, un anno di lavoro. D'altra parte giura che tu, quando l'anno scorso leggevi la sua prefazione, hai approvato in linea di massima lo scritto suggerendo solo alcune piccole variazioni: fatte ora queste variazioni si ritiene anche come gentiluomo, dice, a posto³⁷².

Alla fine di ottobre del 1942, la stampa è a buon punto: «*Germanica* è già stampata fino a pag. 800 circa. I sedicesimi stampati non sono ancora arrivati a Milano, ma Chiamenti assicura che provvederà a farceli avere per lunedì 2 novembre»³⁷³.

A novembre, infine, l'antologia viene pubblicata per intero. Ciò che colpisce è l'accoglienza fredda che gran parte della critica le riserva. Le maggiori riviste letterarie dell'epoca come "Cultura fascista", "Primato", "Il Selvaggio", "Gerarchia", "La critica", "Meridiano di Roma", "Leonardo", "L'Italia che scrive" e "Il giornale della libreria" non presentano alcuna recensione della raccolta³⁷⁴. Nel numero del 24 gennaio 1943 de "Il Bargello", rivista fondata e diretta dal ministro Pavolini, viene fatto solo un brevissimo annuncio della sua pubblicazione. Quella che ad oggi sembra essere l'unica vera recensione, infatti, si trova nel numero di ottobre-novembre 1942 di "Pesci rossi", mensile di attualità letteraria della stessa casa editrice Bompiani³⁷⁵. Si tratta dunque di una critica di parte, che ovviamente si contraddistingue per un tono molto positivo, esortando i lettori all'acquisto. Il numero di "Pesci rossi" in questione si apre con la recensione a *Lirica italiana* di Massimo Bontempelli³⁷⁶, poi troviamo quella su *Germanica* ed infine quella su *Americana*³⁷⁷. Le tre antologie fanno tutte parte della collana "Pantheon". Se la recensione riguardante la raccolta di brani della poesia italiana si evidenzia per la sua brevità, quella inerente all'antologia vittoriniana colpisce per il forte distacco di chi scrive³⁷⁸. Infatti, la presentazione più lunga e meglio strutturata è proprio quella di

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ *Ivi*, p. 134.

³⁷⁴ Anche la consultazione del quotidiano "La Nazione", giornale di necessità allineato al regime, su cui pure vengono accolte recensioni letterarie, non ha portato a nessun risultato significativo.

³⁷⁵ Cfr. Recensione a *Narratori tedeschi*, "Pesci rossi", 11 (9-10), 1942, p. 3.

³⁷⁶ Cfr. *ivi*, p. 2.

³⁷⁷ Cfr. *ivi*, p. 4.

³⁷⁸ Purtroppo non è stato possibile rintracciare gli autori di queste recensioni.

Narratori tedeschi. Il primo elemento che sottolinea l'anonimo compilatore è il carattere di novità dei testi scelti dal curatore. Poi, l'autore evidenzia che l'antologia di Traverso è rivolta al «più largo pubblico»³⁷⁹, dettaglio che non viene esplicitato nelle altre due presentazioni. In secondo luogo, si inferisce che *Germanica* abbia lo scopo di colmare una lacuna nel mondo della letteratura tedesca tradotta: «[...] il nostro più largo pubblico scoprirà la ricchezza di un mondo finora appena sospettato da letture, frammentarie spesso, di traduzioni dubbie o insufficienti»³⁸⁰. Successivamente, si dice che i brani della storia della letteratura tedesca saranno di aiuto anche al lettore «meno provvisto»³⁸¹. Si citano poi i nomi dei traduttori più famosi, tra cui, come si è visto, spiccano alcuni tra i migliori germanisti e scrittori italiani, che sono «una garanzia non solo d'esattezza e d'interpretazione dei testi», ma anche di «scrittura elevata a stile»³⁸². Si fa dunque anche un encomio alla forma, allo stile, mentre niente di simile viene scritto nelle recensioni delle altre due raccolte citate.

Un'altra stranezza relativa all'uscita di *Germanica* è che gli stessi traduttori che lavorano all'antologia non sembrano essere informati della sua pubblicazione. Gabriella Bemporad, infatti, nel gennaio del '43 scrive a Traverso: «E la *Germanica*? Non ne ho più saputo nulla. Vide a suo tempo il "Racconto della 672 Notte"? Andava?»³⁸³.

Una notizia certa sulla pubblicazione di *Germanica* ci viene fornita da Vincenzo Errante, che scrive a Traverso il 15 gennaio 1943. Dalla lettera apprendiamo che, a metà del mese, *Germanica* è già in libreria³⁸⁴. Un particolare curioso e in contraddizione con quello che allo stato della conoscenza sembra potersi definire un palese insuccesso è che, nel 1943 e poi anche nel 1944, usciranno rispettivamente una seconda ed una terza ristampa dell'antologia, delle quali, tra l'altro, si dice anche in una lettera di Vittorini a Massimo Bontempelli del 21 febbraio 1943: «Di *Americana* e *Germanica* non ci sono copie. Si sono divorato tutto

³⁷⁹ Cfr. Recensione a *Narratori tedeschi*, "Pesci rossi", 11 (9-10), p. 3.

³⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ Lettera di Gabriella Bemporad a Traverso del 2 gennaio 1943 (da Firenze a Ivrea), AU, FondoTraverso.

³⁸⁴ Cfr. Lettera di Vincenzo Errante a Leone Traverso del 15 gennaio 1943 (da Milano a Ivrea), AU, FondoTraverso.

i librai, ma presto ci saranno le ristampe. Tra dieci giorni *Americana*. E sulle ristampe faremo gli omaggi»³⁸⁵.

È questo uno dei tanti aspetti relativi all'antologia di narrativa e alla sua storia che restano tuttora poco chiari, probabilmente anche a causa della perdita di molte delle carte della casa editrice. Quel che è certo è che il difficile rapporto tra Traverso e Bompiani avrà i suoi effetti nel tempo. Per esempio, nel gennaio 1944, Carlo Bo scriverà a Bompiani proponendogli una collana di lirici delle grandi letterature e facendo il nome di Traverso per la tedesca³⁸⁶. Nella lettera di risposta³⁸⁷ Bompiani rifiuta esplicitamente di affidare l'incarico al germanista, forse proprio a causa dei dissapori che si erano creati durante l'allestimento di *Germanica*³⁸⁸.

I contrasti fra Traverso e Bompiani hanno sicuramente influenzato l'atteggiamento dell'editore nei confronti di un volume come *Germanica* che, a causa dei numerosi contrasti col curatore, ormai rappresenta per lui più un peso che un vantaggio. Si può pensare a un Bompiani distratto, che non ne cura la diffusione, che letteralmente ormai non se ne cura. Tuttavia, la tiepida accoglienza riservata all'antologia di Traverso cozza inevitabilmente con la portata dei testi e degli autori tradotti, sia perché l'attenzione viene rivolta a scrittori della letteratura tedesca di grande importanza, sia perché l'antologia rappresenta un trampolino di lancio per alcuni di questi autori che, fino ad allora ignorati dalla critica, di lì a pochi anni saranno oggetto dei primi studi da parte dei germanisti italiani. Senza contare che, anche nel caso degli scrittori più famosi, questi, nel momento in cui l'antologia vede la luce, sono stati poco studiati o tradotti nel nostro paese. Gli autori dei testi ospitati nell'edizione definitiva di *Germanica* sono: Hans Michael Moscherosch, Jakob Christoph von Grimmelshausen, Karl Philipp Moritz, Wilhelm Heinse, Jean Paul, Heinrich von Kleist, Schiller, Goethe, Novalis, Ludwig Tieck, E. T. A. Hoffmann, Clemens Brentano, Achim von Arnim, Klingemann, i fratelli Grimm, Joseph von

³⁸⁵ G. D'Ina e G. Zaccaria (a cura di), *Caro Bompiani*, cit., p. 62.

³⁸⁶ Cfr. *ivi*, p. 95.

³⁸⁷ Cfr. *ivi*, p. 96.

³⁸⁸ Questo non è il primo né l'unico episodio in cui Vittorini e Bompiani dimostrano di non avere tanta considerazione di Traverso. Nella lettera del 29 maggio 1943 che invia a Bompiani, Vittorini scrive: «Mi scrive Giorgio Zampa di aver trovato *Andreas* non molto interessante. La calda segnalazione del libro a noi era venuta da Traverso e Pellegrini. In effetti, ogni germanista considera il libro un punto obbligato della recente storia letteraria tedesca. Ma Zampa vede le cose un po' più liberamente di un semplice germanista: e io mi fiderei più di lui». G. D'Ina e G. Zaccaria (a cura di), *Caro Bompiani*, cit., p. 148.

Eichendorff, Franz Grillparzer, Immermann, Jeremias Gotthelf, Wilhelm Hauff, Eduard Mörike, Adalbert Stifter, Georg Büchner, Friedrich Hebbel, Theodor Storm, Gottfried Keller, Conrad F. Meyer, Wilhelm Raabe, Rudolf Binding, Hugo von Hofmannsthal e Rainer Maria Rilke. Come si noterà, alcuni di essi provengono anche dall’Austria e dalla Svizzera, oltre che dalla Germania.

Per quanto attiene ad alcuni degli autori romantici rappresentati in *Germanica*, costoro sono stati appena riscoperti dalla critica o lo saranno solo in un periodo successivo. In particolare, non si può fare a meno di menzionare il caso di Ludwig Tieck, i cui studi costituiscono «un episodio secondario nella storia della ricerca italiana»³⁸⁹, soprattutto nel Novecento, nella prima metà del quale si può addirittura parlare di un «clima di diffusa condanna»³⁹⁰ che aleggia sullo scrittore. È soltanto a partire dal secondo dopoguerra, infatti, che Tieck verrà rivalutato, anche grazie al contributo di Bonaventura Tecchi, che nel 1958 scrive il saggio *Ludovico Tieck poeta e realista*³⁹¹. Anche per quanto riguarda Achim von Arnim, la sua riscoperta sul territorio italiano avverrà a partire dalla seconda metà del secolo scorso³⁹².

Per quanto concerne un autore come Goethe, Traverso sceglie due testi³⁹³ che non appartengono ai suoi già noti capolavori, ampliandone e facilitandone quindi la ricezione. Adalbert Stifter, poi, che nell’antologia è rappresentato dalla poi famosa novella *Bergkristall* [*Cristallo di rocca*], era stato quasi del tutto ignorato fino agli inizi del Novecento, mentre un autore come Jean Paul non è affatto oggetto di grande interesse nel momento in cui viene pubblicata *Germanica*³⁹⁴. Quanto agli svizzeri, se Keller e Meyer sono abbastanza conosciuti, Gotthelf rimane uno scrittore poco noto fino al 1950. Inoltre, anche certi scrittori fra i più famosi, nel momento in cui l’antologia vede la luce, sono stati poco studiati o tradotti nel nostro paese. Per quanto riguarda la ricezione di autori più recenti quali Hofmannsthal e Rilke, Vincenti, proprio riferendosi a questi, afferma che il denso simbolismo della loro

³⁸⁹ E. Fiandra, *Itinerari romantici. Rassegna di studi critici sul Romanticismo tedesco in Italia*, Napoli, 1984, p. 55.

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ Cfr. *ivi*, p. 57.

³⁹² Cfr. *ivi*, p. 83.

³⁹³ I due testi goethiani ospitati nell’antologia sono *La bella genovese* e *Fiaba*.

³⁹⁴ Cfr. L. Vincenti, *Gli studi di letteratura tedesca*, in C. Antoni e R. Mattioli (a cura di), *Cinquanta anni di vita intellettuale italiana*, Napoli, 1966, pp. 41-68, qui p. 56.

scrittura sicuramente ne ostacola la popolarità al di fuori dei confini nazionali³⁹⁵, come del resto sottolinea lo stesso Traverso nell'introduzione al volume *Liriche e drammi* di Hofmannsthal, che pubblica in traduzione, sempre nel 1942, per la casa editrice Sansoni. Secondo Traverso il «momento storico»³⁹⁶ non sarebbe ancora maturo, almeno in Italia, per accogliere i testi dello scrittore viennese.

Inoltre, *Germanica* ha anche il merito di presentare in prima traduzione italiana testi come *Die Zauberei im Herbste* [Sortilegio d'autunno] di von Eichendorff o *Der Besuch* [La visita] di Gotthelf, oltre a quello di introdurre nel panorama della letteratura italiana veri e propri capolavori di autori allora poco conosciuti e destinati a trovare un posto tra i grandi della letteratura europea come Georg Büchner e la sua novella *Lenz*. Infine, se alcune traduzioni qui incluse ne riproducono di preesistenti, altre, nuove, verranno riprodotte in futuro e/o accolte in volumi dedicati alla traduzione delle opere di un solo autore³⁹⁷.

Uno dei motivi dell'indifferenza che accompagna l'uscita dell'antologia potrebbe risiedere nell'inefficacia dell'introduzione. Per far meglio risaltare questo aspetto, è opportuno confrontare la prefazione di Traverso con quella che si trova nell'edizione "definitiva" di *Americana*, che, come si è visto, viene considerata da Vittorini come un modello da seguire per le successive antologie della medesima collana. Per "definitiva" s'intende l'introduzione affidata a uno studioso dichiaratamente simpatizzante nonché esperto come Emilio Cecchi. Poiché il ministro Pavolini considera l'introduzione e le note scritte da Vittorini troppo filoamericane, l'editore assegna l'incarico di scrivere una nuova prefazione a Cecchi, già autore di *America amara*, testo del 1939 che raccoglie le impressioni relative ai fenomeni culturali, politici e artistici del Nuovo Mondo nate dopo due lunghi soggiorni dello scrittore negli Stati Uniti ed in Messico. Da subito è chiaro che lo stile di Cecchi si mostra completamente diverso da quello del curatore. Come scrive Claudio Antonelli: «I commenti dell'autore di "America amara" rappresentano il polo opposto dell'entusiasmo fanciullesco e acritico animante la prosa di

³⁹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 61-65.

³⁹⁶ L. Traverso, *Introduzione* a H. von Hofmannsthal, *Liriche e drammi*, Firenze, 1942, p. 20.

³⁹⁷ E' il caso di *Die Verlobung in St. Domingo* [Fidanzamento a San Domingo] tradotto da Traverso e ripubblicato negli *opera omnia* di Kleist, curati dallo stesso Traverso per la Sansoni nel 1959.

Vittorini»³⁹⁸. I giudizi di Cecchi sono sferzanti e a tratti velenosi, tanto che questi arriva a condannare la passione che molti lettori italiani hanno per la letteratura americana³⁹⁹. Cecchi muove addirittura delle critiche indirette a Vittorini, tanto da far notare l'assenza di un apparato di note che aiuterebbe soprattutto il pubblico comune a comprendere meglio i testi. Nella visione di Vittorini, di contro, non c'è necessità di avere dei riferimenti bibliografici, in quanto in *Americana* vuole esprimere, per dirla sempre con Antonelli, «una visione profondamente personale e lirica della letteratura d'oltreoceano, vista anzi vissuta nei suoi aspetti mitici»⁴⁰⁰. Nonostante i giudizi talvolta pungenti e le critiche mosse a Vittorini, non si può non riscontrare la superiorità dell'introduzione di Cecchi rispetto a quella di Traverso per *Germanica*. Nella cura con cui analizza e commenta lucidamente i brani pubblicati, Cecchi si rivela critico letterario esperto. Al pari di Vittorini, invece, Traverso, pur non essendo a sua volta uno scrittore, non riesce a dare un'impostazione critica alla sua prefazione.

Se confrontiamo le due introduzioni notiamo una prima evidentissima differenza nella lunghezza. Quella di *Germanica*, infatti, è molto più esigua dell'altra. Traverso presenta il popolo tedesco come caratterizzato da «violenti contrasti»⁴⁰¹. In seguito cita Novalis, che definisce il concetto di “germanicità”⁴⁰². C'è anche un breve tentativo di apologia che si focalizza sul punto di vista storico:

La guerra passata e la presente possono valere fra l'altro come il più enorme sforzo di provare al mondo, dopo tante divisioni, l'unità tedesca, di imporre anzi all'Europa un'unità germanica⁴⁰³.

³⁹⁸ C. Antonelli, *Pavese, Vittorini e gli americanisti. Il mito dell'America*, Bagno a Ripoli, 2008, p. 157.

³⁹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 157-158.

⁴⁰⁰ *Ivi*, p. 158.

⁴⁰¹ Cfr. L. Traverso (a cura di), *Germanica: raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, Milano, 1943, p. 7.

⁴⁰² Cfr. *ibidem*.

⁴⁰³ *Ibidem*.

In generale, l'introduzione di *Germanica* risulta soprattutto priva di un taglio critico e scientifico-analitico. Traverso, infatti, come si è visto, non accetta le opinioni di Bompiani e, sebbene consapevole della propria avversione nei confronti della speculazione critica e analitica, non interviene su un'introduzione che l'editore ha evidentemente valutato con oculatezza.

A differenza di Cecchi, Traverso non apre poi con una dichiarazione di intenti, volta, tra l'altro, a sottolineare anche quanto siano pregevoli i traduttori prescelti per la realizzazione dell'antologia⁴⁰⁴. Se Cecchi si sofferma sulla diffusione del mito americano in Italia⁴⁰⁵, non una parola viene spesa da Traverso sulla popolarità della letteratura tedesca presso il pubblico italiano né sulle motivazioni che lo hanno portato a scegliere i brani presenti. Inoltre, mentre Cecchi specifica e argomenta la scelta di una certa tipologia di testi ospitati nell'antologia (parla del «predominio della novella e del cosiddetto “romanzo breve”, sopra le forme di vasta ossatura»⁴⁰⁶), Traverso tace anche su questo aspetto.

Per quanto riguarda *Germanica*, infatti, sono piuttosto i carteggi tra il curatore da una parte e il committente e i traduttori dall'altra ad informare circa la predilezione per testi brevi, a scapito delle forme narrative più lunghe. Cosa ancora più lampante, in *Germanica* mancano, contrariamente a quanto si può constatare in *Americana*, dei giudizi critici tanto sui testi quanto sugli autori scelti. Se Cecchi non risparmia commenti negativi sulla visione della vita che emerge nei testi dell'antologia e sulla storia americana *tout court*, Traverso si limita a valutazioni generiche circa «l'inclinazione dello spirito tedesco alla problematicità più che alla rappresentazione plastica della vita»⁴⁰⁷, conferendo all'intera prefazione un tono abbastanza neutro. Cecchi, poi, si scaglia anche contro determinate scelte stilistiche degli scrittori americani, tra cui l'uso, a suo giudizio inflazionato, del linguaggio

⁴⁰⁴ Ecco invece come Cecchi introduce l'antologia: «Limitiamoci qui alla letteratura narrativa degli Stati Uniti. La presente antologia intende contribuire ad una sua conoscenza meno confusa e rudimentale; e la serietà dell'intento è subito comprovata dalla lista dei traduttori, che include alcuni tra i più notevoli nomi delle nostre lettere d'oggi». E poi ancora: «[...] intorno a questa antologia, e alle interpretazioni ch'essa promuove, vorrei trattenermi con una certa estensione e con ogni libertà di giudizio». E. Cecchi, *Introduzione* (1942), ora in E. Vittorini (a cura di), *Americana: raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, Milano, 1984, vol. II, p. 1037.

⁴⁰⁵ Cfr. *ibidem*.

⁴⁰⁶ *Ivi*, p. 1038.

⁴⁰⁷ L. Traverso (a cura di), *Germanica*, cit., p. 8.

vernacolare e dello *slang*⁴⁰⁸. Nell'introduzione di *Germanica* non viene fatta alcuna allusione allo stile degli autori considerati. In definitiva, la prefazione di Cecchi è certamente più faziosa, ma anche più lucidamente analitica, completa e puntuale di quella scritta da Traverso. La mancata ricercatezza critica della sezione introduttiva potrebbe dunque aver influito anche sulla fredda ricezione dell'antologia di narrativa tedesca da parte del pubblico, soprattutto quello più comune e inesperto. Inoltre, come si è detto, il tono dell'introduzione di Traverso è spiccatamente lirico, proprio come quello dei commenti di Elio Vittorini contenuti in *Americana*⁴⁰⁹.

A dimostrare l'inferiorità della prefazione di Traverso contribuisce anche il confronto con la parte introduttiva dell'altra antologia di "Pantheon" pubblicata nel 1941, cioè *Narratori spagnoli*, che viene ricordata anche da Giancarlo Contini in un suo famoso saggio⁴¹⁰. Carlo Bo, curatore della suddetta raccolta, inizia la sua lunga introduzione *in medias res*, concentrandosi anche lui, come Cecchi, sulla motivazione delle scelte operate e sulla natura e lo scopo dell'opera⁴¹¹. Bo sottolinea l'importanza della prosa narrativa per la letteratura spagnola e ne tratteggia una breve storia critica⁴¹². L'atteggiamento di Bo è critico e lucido, ben lontano dalle riflessioni liriche di Traverso. La disamina della storia della prosa narrativa spagnola segue un rigoroso andamento cronologico. Bo presenta analiticamente ogni secolo fornendo anche un elenco delle opere e degli autori più rappresentativi e, talvolta, un sintetico quadro degli eventi storici salienti inerenti ai vari periodi presi in considerazione⁴¹³. Benché anche qui, come nel caso di *Germanica*, non si faccia cenno ai traduttori che

⁴⁰⁸ Cfr. E. Cecchi, *Introduzione*, cit., p. 1050.

⁴⁰⁹ Cfr. C. Antonelli, *Pavese, Vittorini e gli americanisti*, cit., p. 162.

⁴¹⁰ Contini sottolinea che *Narratori spagnoli*, raccolta a cui partecipa, tra gli altri, anche Carlo Emilio Gadda, è un'opera pensata per una divulgazione ampia (cfr. G. Contini, *Carlo Emilio Gadda traduttore espressionista*, cit., p. 132), proprio come *Germanica*, che tuttavia non riesce ad averla.

⁴¹¹ «Con questo grosso volume abbiamo pensato di dare al lettore un panorama vasto e essenziale della narrativa spagnola. Ci siamo preoccupati di rispettare una linea teorica che però non cadesse mai nella parte inutile dell'informazione ma aderisse piuttosto a delle vere esigenze artistiche. Ci sembra così d'aver suggerito un'immagine completa di questo genere letterario attraverso a quei monumenti e quelle voci che hanno avuto un'eco universale e un'importanza superiore a quella d'una semplice economia nazionale. Ci si potrà accusare di qualche esclusione; ma a ben guardare i nomi che mancano sono privi allo stesso modo d'una ragione storica; possono essere stati tutt'al più simboli di una moda o d'un gusto particolare d'un tempo ma non hanno mai nutrito la vita della tradizione, sono cioè rimasti fuori di quella necessità, di quella forza che rappresenta il contenuto spirituale d'una letteratura». Cfr. C. Bo, *Introduzione a Id. (a cura di), Narratori spagnoli: raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai giorni nostri*, Milano, 1941, p. 2.

⁴¹² Cfr. *ivi*, pp. 2-3.

⁴¹³ Per esempio, cfr. *ivi*, p. 12.

si dedicano ai testi della raccolta, questa introduzione risulta molto più simile a quella di *Americana*, quindi più completa ed efficace di quella di Traverso.

Quel che è certo è che *Germanica* non ha avuto lo stesso successo, di pubblico e di critica, di *Americana*, l'antologia che, animata dall'entusiasmo di Vittorini per la letteratura d'oltreoceano, alimenta l'interesse per il cosiddetto mito americano. Nonostante la censura e gli interventi del regime che tendono a frenarne la ricezione, *Americana* trova comunque un terreno fertile anche grazie al mito di cui si diceva. Già a partire dagli anni Trenta, l'Europa guarda all'America come al mondo nuovo, prospero e promettente un futuro di benessere e agiatezza⁴¹⁴. Il mito americano si diffonde in diversi paesi d'Europa, tra i quali l'Italia, dove la dittatura fascista fomenta indirettamente certi sogni di fuga verso mondi migliori⁴¹⁵, tanto che anche tra i fascisti alcuni ne vengono attratti. È chiaro, dunque, che prima della pubblicazione di *Americana* si è creato un terreno fertile per la sua accoglienza, indipendentemente dalla volontà del regime e dei suoi funzionari, che ovviamente ne affidano a Cecchi la revisione al fine di frenare piuttosto che favorire la popolarità della letteratura americana. Nel caso di *Germanica*, invece, non si ha nulla di simile. La mancanza di un mito analogo a quello che nasce intorno all'America ed ai suoi modelli culturali può sicuramente aver influito, ovviamente in maniera negativa, sulla ricezione di *Germanica*.

In definitiva, il progetto di *Germanica*, soprattutto se paragonato a quello di *Americana*, appare sfocato e, indubbiamente, indebolito dai dissapori tra curatore ed editore. Inoltre, ad influire sul risultato finale concorre sicuramente il fatto che Traverso, benché abile, esperto e colto, non ha voluto o potuto dedicare a *Germanica* l'attenzione necessaria. Talvolta, con le sue frettolose introduzioni, Traverso “abbandona” il lettore, senza riuscire a rendere il suo lavoro interessante né per la critica né per il grande pubblico. Ciononostante, dal punto di vista attuale, *Germanica* appare un'iniziativa culturale di valore sia per la tipologia di testo che è sia per la grande qualità delle traduzioni che ospita.

⁴¹⁴ Cfr. C. Antonelli, *Pavese, Vittorini e gli americanisti*, cit., p. 27.

⁴¹⁵ Si tratta dell'interpretazione politica del mito americano di cui parla Dominique Fernandez, che vede l'America come un antidoto al fascismo. Cfr. *ivi*, p. 19.

III.2 I testi di *Germanica*

Se per volere di Vittorini i brani della raccolta dovrebbero essere preferibilmente inediti⁴¹⁶, la volontà del committente non viene di fatto rispettata, in quanto gli unici testi mai pubblicati, prima di allora, in traduzione italiana sembrano essere *Die Zauberei im Herbste* [*Sortilegio d'autunno*] di Joseph von Eichendorff e *Der Besuch* [*La visita*] di Jeremias Gotthelf. Il criterio enunciato da Vittorini diventa dunque un'eccezione, se si pensa che, ad esempio, *Des Lebens Überfluss* [*Il superfluo della vita*] di Tieck, tradotto da Rodolfo Paoli, esce nel maggio del '42, cioè pochi mesi prima della pubblicazione di *Germanica*, nella collana "Corona" della Bompiani, insieme a *Der blonde Eckbert* [*Il biondo Ecberto*] dello stesso Tieck. Evidentemente, a causa dei ritardi nella pubblicazione di cui si parlava in precedenza, Vittorini e Bompiani preferiscono far stampare ciò che è già pronto, anche a costo di "tradire" uno dei principi ispiratori dell'antologia.

Non risultando più questo uno dei criteri guida che hanno ispirato la scelta dei brani, appare utile chiedersi se per Vittorini e soprattutto per Traverso ne siano intervenuti di nuovi, in altre parole se, al di là della meritoria intenzione di raggruppare brani in prosa rappresentativi della letteratura tedesca e della sua storia, non esistano al fondo della raccolta dei comuni denominatori oppure un filo rosso che abbia guidato il curatore o entrambi.

La cospicua presenza di autori romantici sembra già indicare un criterio, come confermano le lettere che Traverso scrive ad alcuni traduttori, dove, oltre a indulgiare sulla volontà di includere nell'antologia autori romantici che si adattino contemporaneamente al gusto moderno, Traverso cita più volte un testo che, uscito pochi anni prima in Francia, sembra essere una vera e propria guida nella scelta di brani e autori della *Romantik* che verranno accolti in *Germanica*⁴¹⁷. Si tratta della monografia dal titolo *L'âme romantique et le rêve* [*L'anima romantica e il sogno*] di

⁴¹⁶ Cfr. *supra*, p. 97.

⁴¹⁷ Nella lettera che invia a Pintor il primo marzo del 1941, Traverso scrive: «Purtroppo non ho ricevuto ancora "Gräfin Dolores"; ma ho ricercato e trovato (nel Bèguin: L' "âme romantique et le rêve" - conoscete il libro?) l'indicazione dei punti che m'interesserebbero». Lettera del 1° marzo 1941 di Leone Traverso a Giaime Pintor (da Conselve), ACS, Fondo Fortunato Pintor, Subfondo Giaime Pintor, Corrispondenza ricevuta, fasc. Leone Traverso.

Albert Bèguin⁴¹⁸, la cui prima edizione viene pubblicata nel 1937, in cui l'autore raccoglie vari saggi dedicati al Romanticismo tedesco e alla poesia francese. Tra gli autori analizzati in questo testo, diversi sono quelli che verranno rappresentati anche in *Germanica*, nello specifico: Karl-Philipp Moritz, Goethe, Jean Paul, Novalis, Ludwig Tieck, Achim von Arnim, Clemens Brentano, E.T.A. Hofmann, Joseph von Eichendorff e Heinrich von Kleist. Anche se Moritz e Goethe non appartengono propriamente al Romanticismo, Bèguin individua in entrambi aspetti mistici o notturni che li avvicinano ad esso. Certi aspetti fanno di Karl-Philipp Moritz in particolare addirittura l'annunciatore di tale letteratura⁴¹⁹. Quanto a Goethe, Bèguin non cita il *Märchen*, ma è significativo che Traverso scelga di Goethe proprio quel testo che, anche solo per il titolo, lo accosta al mondo letterario romantico.

Se il tema principe de *L'âme romantique* è quello del sogno, anche in *Germanica* esso, insieme a quello dell'immaginazione, è uno dei più rappresentativi. Alcuni brani compresi nell'antologia di Traverso, spesso citati e commentati, almeno in parte, anche nel testo di Bèguin, costituiscono esplicitamente il racconto di un sogno, mentre in altri esso è presente in citazioni o è parte di episodi secondari della narrazione.

Alla prima categoria appartengono *I pazzi di Venere* di Moscherosch, in cui apprendiamo soltanto alla fine che la visione narrata dal protagonista è, in realtà, un sogno⁴²⁰, e due dei tre brani di Jean Paul presenti nell'antologia, cioè *Venere morta sulle acque* e *Il sogno di Cristo orfano*, che, tra le altre cose, sono in parte citati anche da Bèguin nel testo summenzionato⁴²¹. Tanto nell'*Enrico di Ofterdingen* di Novalis quanto ne *Il superfluo della vita* di Tieck, poi, viene narrato un sogno. Dell'*Ofterdingen* si cita il famosissimo episodio del sogno del fiore azzurro, cui fa seguito un'animata discussione sul valore e l'utilità del sogno menzionata anche nel

⁴¹⁸ Albert Bèguin (1901-1957) è stato uno scrittore e critico letterario svizzero. Si è dedicato soprattutto allo studio del movimento e della cultura romantici e a quello di importanti scrittori cattolici. Oltre a *L'âme romantique et le rêve*, altre opere di rilievo sono la sua monografia sul poeta parigino Gérard de Nerval (1936), *Le romantisme allemand* (1949), *Balzac visionnaire* (1946) e *Poésie de la présence* (postumo, 1958).

⁴¹⁹ Cfr. A. Bèguin, *L'anima romantica e il sogno. Saggio sul romanticismo tedesco e la poesia francese*, trad. it. di U. Pannuti, Milano, 1967, p. 81.

⁴²⁰ «In quella uno dei miei amici soprannominati [...] tirò la tenda del mio letto, al che mi svegliai e vidi che era giorno chiaro. Quando fui sveglio del tutto e tornai di nuovo in me [...] mi guardai attorno e mi trovai nel mio letto [...]». Cfr. L. Traverso (a cura di), *Germanica*, cit., p. 40. In seguito indicato con la sigla GE, seguita dal numero di pagina.

⁴²¹ Cfr. A. Bèguin, *L'anima romantica e il sogno*, cit., pp. 236-237 e 254-255.

testo di Bèguin⁴²². Per quanto riguarda l'estratto della novella di Tieck, Enrico, il protagonista maschile, mette a conoscenza sua moglie Clara del sogno notturno che ha fatto, cogliendo l'occasione per una riflessione generale sulla natura dei sogni⁴²³ che viene riportata anche dal critico svizzero nel suo testo sul Romanticismo⁴²⁴. In *Doge e dogaressa* di Hoffmann viene raccontato il sogno del giovane protagonista, Antonio⁴²⁵, così come avviene in *Storia del prode Gasparino e della bella Annetta* di Clemens Brentano, dove, con una certa dovizia di particolari, si descrive un incubo che si rivelerà poi premonitore del tragico epilogo della storia⁴²⁶. Un vero e proprio sogno a occhi aperti è quello che il cacciatore Osvaldo di *Nozze e destino d'amore*, brano tratto dal *Münchhausen* di Immermann, fa in una chiesa⁴²⁷. Della *Gräfin Dolores* [Contessa Dolores] di Arnim viene riportato l'episodio del sogno del conte e, come si è visto, *L'anima romantica e il sogno* viene utilizzato anche per la scelta dei brani di Arnim⁴²⁸, in quanto Bèguin si sofferma proprio sul sogno del conte Karl e sul monologo interiore successivo a questo⁴²⁹.

In altri testi come le *Veglie di Bonaventura* di Klingemann⁴³⁰ e *Sortilegio d'autunno* di Eichendorff⁴³¹, poi, anche se non si descrivono sogni, sono molti i riferimenti a questi ultimi. Cenni ai sogni dei protagonisti si ritrovano anche in *Angosce e gioie dell'immaginazione*, brano tratto dal romanzo *Anton Reiser* di Karl Philipp Moritz, di cui vengono citati e commentati alcuni passi ne *L'âme romantique*⁴³², in *Idilli paesani* di Jean Paul⁴³³ e in *Note autobiografiche* di Hebbel, nel quale, dopo aver sottolineato quanto sia fervida l'immaginazione del protagonista in età infantile, l'autore espone un sogno che tormenta il bambino⁴³⁴. Anche nel racconto *Lo spauracchio* di Rudolph Binding l'autore si sofferma sui sogni ad occhi aperti della piccola Dorotea, durante i quali costei verrà per la prima volta a contatto

⁴²² Cfr. *ivi*, p. 286 e GE 289-290.

⁴²³ Cfr. GE 392-393.

⁴²⁴ Cfr. A. Bèguin, *L'anima romantica e il sogno*, cit., pp. 308-309.

⁴²⁵ Cfr. GE 442 e 455.

⁴²⁶ Cfr. *ivi*, pp. 488-489.

⁴²⁷ Cfr. *ivi*, pp. 649-650.

⁴²⁸ Cfr. *supra*, nota 417 p. 121.

⁴²⁹ Cfr. A. Bèguin, *L'anima romantica e il sogno*, cit., pp. 340-341 e GE 512 e ss.

⁴³⁰ Cfr. GE 541 e 547.

⁴³¹ Cfr. *ivi*, p. 579.

⁴³² Cfr. A. Bèguin, *L'anima romantica e il sogno*, cit., p. 61 e 79 e GE 79 e 85.

⁴³³ Cfr. GE 140.

⁴³⁴ Cfr. *ivi*, p. 807.

con lo spaventapasseri che dà il nome al racconto⁴³⁵. Allo stesso modo, nella parte conclusiva di *Das Märchen der 672. Nacht* [Il racconto della 672° notte] di Hofmannsthal, l'autore indugia brevemente sui sogni inquieti che affliggono il protagonista⁴³⁶. Intrisa di citazioni e riferimenti al sogno è la novella *Lenz* di Georg Büchner⁴³⁷, dove il sogno assume l'importante funzione di indicare l'alterazione dello stato d'animo del protagonista che procede verso la follia⁴³⁸.

La presenza così massiccia di una tematica tipicamente romantica quale è quella del sogno e la scelta de *L'âme romantique et le rêve* come guida per la selezione dei brani sono sicuramente da considerare come un frutto della riscoperta del Romanticismo tedesco che si è registrata negli anni Trenta in Italia⁴³⁹. Inoltre, come si è detto, in una delle prime lettere scritte a Rodolfo Paoli, Traverso afferma che l'obiettivo dell'antologia sarebbe quello di rendere noti agli italiani certi elementi romantici ancora attuali⁴⁴⁰. Per lo stesso motivo, dunque, tra i generi letterari prediletti, oltre all'autobiografia, spicca anche quello della fiaba (*Märchen*), tipicamente romantico. Oltre a *Fiaba* di Goethe e alle fiabe dei Grimm, si possono ascrivere a questo genere anche testi come *La fata della pioggia* di Storm e *Il racconto della 672° notte* di Hofmannsthal.

Il sogno, la fantasia e la follia sono costanti tematiche ben presenti nella letteratura tedesca e il fatto che Traverso le abbia così ben rappresentate in un'antologia di narratori tedeschi pubblicata durante gli anni del fascismo è certamente cosa degna di nota per la cultura e, in particolare, per la letteratura italiana di quegli anni, che di certe tematiche non solo è estremamente povera, ma, come si è visto, in quel periodo anche frenata nello svilupparle per l'ostilità e la

⁴³⁵ Cfr. *ivi*, pp. 1007 e 1013.

⁴³⁶ Cfr. *ivi*, p. 1038.

⁴³⁷ Cfr. *ivi*, pp. 767, 769, 771-772 e 777.

⁴³⁸ Se il tema del sogno prevale su tutti gli altri, una certa importanza sembra avere infatti anche quello della follia, che però è presente solo in alcuni brani. Solitamente, vengono fatti soltanto rapidi cenni a questo tema, che si ritrova, oltre che nel *Lenz*, anche nel passo del *Simplicissimus*, in *Sortilegio d'autunno* e ne *Lo spauracchio*. A tal proposito, cfr. *ivi*, pp. 769, 60-63, 592 e 1018.

⁴³⁹ Gli studi contemporanei sul Romanticismo, iniziati nel nostro paese negli anni Dieci grazie all'imprescindibile contributo di Arturo Farinelli, si arrestano temporaneamente durante il primo conflitto mondiale, per poi riprendere negli anni Venti, intensificandosi particolarmente durante il decennio successivo. Cfr. E. Fiandra, *Itinerari romantici*, cit., pp. 23-24.

⁴⁴⁰ Cfr. *supra*, p. 104.

censura opposte dal regime agli argomenti di tipo fantastico, romantico, immaginativo⁴⁴¹.

Pur non disponendo di affermazioni esplicite in tal senso, non si può comunque fare a meno di notare che molti testi compresi in *Germanica* rimandano in qualche modo all'Italia, paese che è tra l'altro presente nella vita e nelle opere di molti degli scrittori qui rappresentati, anche se con testi non legati al mondo italiano, come nel caso di Karl Philipp Moritz, Jean Paul Richter, Ludwig Tieck, Clemens Brentano, Heinrich von Kleist, Franz Grillparzer⁴⁴² e Friedrich Hebbel. Per di più, tra gli autori più recenti Rainer Maria Rilke ha vissuto a Duino, Hugo von Hofmannsthal ha origini italiane e scrive opere ambientate in Italia, e Rudolf Binding ha compiuto dei viaggi in Italia che lo hanno influenzato in modo duraturo.

D'altra parte, sono molti i testi compresi in *Germanica* in cui l'Italia è presente. Se tuttavia in alcuni di questi essa non costituisce l'ambientazione degli episodi riportati nell'antologia⁴⁴³, in altri fa effettivamente da sfondo alle vicende narrate. Wilhelm Heine, ad esempio, non solo ha visitato il Belpaese, dove ha vissuto per circa tre anni, ma della sua produzione Traverso sceglie un brano tratto da *Ardinghello und die glückseligen Inseln* [*Ardinghello e le isole felici*] (1787), novella ambientata nell'Italia del Cinquecento e molto ricca di riferimenti a luoghi italiani⁴⁴⁴. Schiller viene invece rappresentato con *Der Geisterseher* [*Il visionario*], che ha luogo a Venezia. Anche di Goethe, autore, tra le altre cose, della *Italienische Reise* [*Viaggio in Italia*] (1813-1817), il curatore opta per un racconto di ambientazione italiana contenuto nelle *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* [*Conversazioni*

⁴⁴¹ Cfr. *supra*, p. 51.

⁴⁴² Cfr. A. Barbanti Tizzi, *La letteratura tedesca e l'Italia*, in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, vol. XII, Roma, 2002, pp. 743-762, qui p. 745-751.

⁴⁴³ Ciò si verifica con *Der abenteuerliche Simplicissimus* [*L'avventuroso Simplicissimus*] di Grimmelshausen, primo testo della raccolta, in cui il protagonista si reca a Roma alla fine del romanzo. Anche in *Philanders von Sittenwald wunderliche und wahrhaftige Gesichte* [*Meravigliose e veraci visioni di Filandro di Sittenwald*] di Moscherosch ci sono diversi riferimenti all'Italia, in particolare nel primo capitolo della seconda parte. *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* [*Povertà, ricchezza, colpa ed espiazione della Contessa Dolores*] di Achim von Arnim, tradotto da Giaime Pintor per *Germanica*, contiene degli episodi che si svolgono in Sicilia, così come *Aus dem Leben eines Taugenichts* [*Vita di un perdigiorno*] di Joseph von Eichendorff vede il suo perdigiorno aggirarsi per Roma con occhi incantati. Per quanto riguarda Wilhelm Raabe, se nel racconto *Die schwarze Galeere* [*La galea nera*] l'ambientazione non è italiana, si parla, tra le altre cose, di due navi italiane (Immacolata e Andrea Doria). Analogamente, nel brano delle *Nachtwachen von Bonaventura* [*Veglie di Bonaventura*] si fanno due brevi cenni all'Italia (cfr. GE 546 e 547).

⁴⁴⁴ Per esempio, cfr. *ivi*, pp. 88, 91, 93 e 95.

di profughi tedeschi] (1795), ossia *La bella genovese*⁴⁴⁵. *Doge und Dogaresse* [*Doge e dogaresse*] di E. T. A. Hoffmann si svolge nella Venezia del Trecento. Conrad Ferdinand Meyer, poi, compone, tra il 1881 e il 1888, quattro novelle che hanno ambiente e personaggi italiani. Tra queste c'è anche *Die Hochzeit des Mönchs* [*Le nozze del monaco*], novella a cornice ospitata in *Germanica*, in cui Dante, che si trova alla corte di Cangrande della Scala, viene spinto a narrare in vista di un gioco di società. L'Italia fa da sfondo anche ai racconti di Wilhelm Hauff⁴⁴⁶, tra cui *Die Geschichte der abgehauenen Hand* [*Storia della mano tagliata*], i cui eventi principali si svolgono a Firenze. Da una lettera che Traverso scrive a Rodolfo Paoli⁴⁴⁷, veniamo inoltre a conoscenza del fatto che, almeno inizialmente, il curatore avrebbe voluto includere nella raccolta il testo di Tieck *Vittoria Accorombona*, anch'esso di ambientazione italiana.

In definitiva, per quanto dai documenti consultati, comprese le lettere di Traverso e dei diversi collaboratori di *Germanica*, non risulti mai espressa una particolare predilezione per i brani della letteratura tedesca che si riferiscono all'Italia, non si può fare a meno di notare la forte presenza del Belpaese in molti dei testi scelti. E' probabile che il motivo italiano, indubbiamente caro al regime, sia stato pensato anche come compensativo di altre scelte – sogno, follia, immaginazione - che, come si diceva, il fascismo avrebbe gradito molto meno. In ogni caso, ciò che più conta, alla fine, è che, con tutti i suoi autori “romantici” e “neoromantici”, l'antologia di Traverso rappresenta un contributo importante per gli studi italiani sul Romanticismo tedesco.

III.3 Traduzioni e traduttori in *Germanica*

Nonostante gli studi teorico-sistematici siano, come si è visto, più che scarsi nell'Italia degli anni Trenta, possiamo comunque accostarci ai testi di *Germanica*

⁴⁴⁵ È il titolo che il traduttore di *Germanica* dà arbitrariamente ad uno degli episodi presenti nelle *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*.

⁴⁴⁶ Hauff ha una visione non del tutto positiva dell'Italia: da un lato la considera un luogo esotico, ma dall'altro non può fare a meno di notare come in essa prosperi il male, che scaturisce dall'inimicizia fra i ceti sociali e dall'aspra contrapposizione tra le fazioni politiche. Cfr. A. Barbanti Tizzi, *La letteratura tedesca e l'Italia*, cit., p. 752.

⁴⁴⁷ Cfr. lettera di Leone Traverso a Rodolfo Paoli del 21 febbraio 1941 (da Conselve a Firenze), ACGV, Fondo Rodolfo Paoli, Corrispondenza, Lettera 2.

con tutta la ricchezza del sapere teorico che la contemporaneità ha sviluppato. Grazie alla bravura dei traduttori, al livello estetico altissimo di molti dei loro lavori, rileggere oggi certi testi alla luce delle nozioni che si sono acquisite sulla traduzione letteraria e sul suo difficile statuto significa contribuire a mettere in luce il valore culturale, oltre che letterario, dell'antologia di Traverso. Un criterio che è risultato particolarmente utile ai fini dell'analisi delle traduzioni della raccolta è quello della reversibilità enunciato da Umberto Eco. Secondo il semiologo italiano, «si potrebbe dire che è ottimale la traduzione che permette di mantenere come reversibili il maggior numero di livelli del testo tradotto, e non necessariamente il livello meramente lessicale»⁴⁴⁸.

Di tutti i traduttori che hanno partecipato a *Germanica* si è scelto di analizzare da un lato quelli che interpretano maggiormente e dall'altro quelli più rispettosi del testo di partenza. Sebbene infatti per tutti i traduttori dell'antologia l'originale rappresenti un vincolo e la "fedeltà" sia comunque un valore, come vedremo questa viene declinata in maniera differente da ciascuno di loro.

III.3.1 I meno "fanatici della fedeltà": Giaime Pintor, Rodolfo Paoli, Emma Sola

Alcuni dei traduttori di *Germanica* ostentano un modo di tradurre piuttosto libero rispetto al testo di partenza. L'approccio "disinvoltato" nei confronti dell'originale li conduce, inevitabilmente e conseguentemente, a un uso massivo dell'interpretazione, che talvolta porta ad un superamento palese del significato letterale. A questa categoria appartengono almeno Giaime Pintor, Rodolfo Paoli, Emma Sola e Giansiro Ferrata⁴⁴⁹. La loro disinvoltura non si traduce, però, in una resa letteraria sempre felice. Maggiore libertà non è sempre sinonimo di una migliore capacità letteraria del testo. Come si è visto, se da un lato Traverso e Landolfi hanno lasciato delle considerazioni che somigliano molto a delle teorie sulla traduzione,

⁴⁴⁸ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, cit., p. 68.

⁴⁴⁹ Pintor traduce due brani tratti dal *Malte* di Rilke, ossia *Urnekloster* (titolo dato dal traduttore) e *Bibliothèque nationale*, mentre Paoli si occupa di *Des Lebens Überfluss* di Tieck. Infine, Emma Sola si dedica, tra l'altro, a *Fiaba* di Goethe e Ferrata a *La storia di se stesso* di Jean Paul.

questi traduttori piuttosto liberi sembrano essere anche accomunati dalla mancanza di una personale idea di traduzione che li guidi.

Tra questi, ovviamente, esistono comunque delle differenze. Pintor e Paoli, per esempio, pur prediligendo spesso un tipo di traduzione *ad sensum*, mostrano comunque una maggiore aderenza al testo originale rispetto a Emma Sola e ad altri, i quali invece sembrano preferire una traduzione che, nella sua “libertà”, talvolta altera eccessivamente la restituzione del testo di partenza.

Se prendiamo in considerazione la versione di Pintor del brano *Urnekloster*⁴⁵⁰, notiamo infatti che talvolta le forzature di significato finiscono per modificare abbastanza il senso dell’originale⁴⁵¹, un fenomeno che, paradossalmente, si verifica anche quando Pintor traduce in maniera letterale⁴⁵². A tal proposito, esiste una lettera nella quale Traverso lo richiama su alcuni punti della traduzione⁴⁵³, correzioni a cui Pintor pare “rispondere” in un’altra lettera ammettendo di non essere «un fanatico della fedeltà»⁴⁵⁴.

Per di più, costui si concede spesso dei piccoli arbitrii a livello lessicale (come le aggiunte⁴⁵⁵ o l’attribuzione di sfumature semantiche particolari⁴⁵⁶) che modificano, seppur lievemente, il senso dell’originale. Paradigmatica a tal proposito

⁴⁵⁰ È un brano tratto dal *Malte* di Rilke, il cui titolo sembra essere stato dato arbitrariamente dal traduttore. La versione del *Malte* da cui si citerà è la seguente: R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Leipzig, vol. I, 1920 (da questo momento in poi indicato con la sigla RI, seguita dal numero di pagina). Per quanto riguarda le traduzioni di Pintor presenti in *Germanica*, queste saranno invece abbreviate con la sigla PI seguita dal numero di pagina.

⁴⁵¹ Lampante è il caso del periodo «jetzt vergingen sie sogar verhältnismäßig schnell, weil ich mich damit beschäftigte, die Anwesenden zu beobachten» [RI 35], nel cui corrispettivo italiano («il tempo scorreva anzi relativamente presto mentre io m’interessavo a osservare i presenti» [PI 1042]) la proposizione secondaria è una temporale e non una causale come nell’originale. Nella versione di Pintor, infatti, si perde sia il nesso di causalità espresso da «weil» che il senso del verbo «sich beschäftigen». In pratica, nell’originale il tempo passa velocemente proprio perché il protagonista è impegnato ad osservare gli astanti. Tale sfumatura si perde del tutto nella traduzione.

⁴⁵² A tal proposito, si pensi alla traduzione che dà della parola «Familieneigenschaft» [RI 40], cioè «proprietà di famiglia» [PI 1044]; qui, dal momento che si sta parlando di qualcosa di immateriale, ossia dell’essere taciturni, sarebbe stato appropriato rendere il suddetto lemma tedesco con “qualità”, “prerogativa”, “peculiarità” o “caratteristica”, altre accezioni del sostantivo “Eigenschaft”.

⁴⁵³ Cfr. lettera di Leone Traverso a Giaime Pintor del 7 marzo 1941 (da Conselve a Torino), ACS, Fondo Fortunato Pintor, Subfondo Giaime Pintor, Corrispondenza ricevuta, fasc. Leone Traverso.

⁴⁵⁴ Lettera di Giaime Pintor a Leone Traverso del 18 luglio 1941 (da Torino), AU, Fondo Traverso.

⁴⁵⁵ Per le aggiunte si veda, per esempio, la resa di «meine zarte und schlanke Mutter» [RI 37], che diventa «la figura esile e dolce di mia madre» [PI 1043]. Come si nota, la traduzione italiana presenta la parola «figura», assente in tedesco. In questo caso, anche la traduzione letterale poteva essere efficace.

⁴⁵⁶ Ciò è ben esemplificato dalla resa del vocabolo «Turmzimmer» [RI 33], che diventa «solaio» [PI 1041], per cui si assiste ad uno spostamento di significato, che porta il lettore italiano a non immaginare l’esistenza di una torre, la cui presenza si evince di fatto dal testo di partenza.

è la resa del sostantivo «Kerze» [RI 33], che significa essenzialmente “candela”, ma che Pintor traduce con «torce» [PI 1041]. Probabilmente, dal momento che poco dopo si parla di «candelabri» [PI 1041] («Armleuchter» [RI 33]), anche la traduzione letterale sarebbe stata corretta. Un ulteriore controllo su un vocabolario tedesco-italiano degli anni Trenta dimostra come l’unico significato per «Kerze» sia proprio “candela”⁴⁵⁷. In questo modo, Pintor sembra venire incontro al lettore italiano quando il testo tedesco non è sufficientemente chiaro o è troppo sintetico⁴⁵⁸. Ciò può essere anche esemplificato da un uso diverso della punteggiatura, che questi modifica, dove necessario, per spezzare un periodo troppo lungo⁴⁵⁹.

Oltre alla presenza di giunte e ai cambiamenti di sfumatura semantica, la sua traduzione del brano suddetto presenta alcuni errori, causati, molto probabilmente, dalla fretta. Poco dopo l’*incipit*, infatti, c’è un lungo periodo in cui i preteriti del tedesco vengono tradotti prima con un presente storico, ma poi il traduttore ritorna, bruscamente e inaspettatamente, a utilizzare un tempo passato⁴⁶⁰: questo comporta un’ovvia e sgradevole interruzione della *consecutio temporum*. C’è anche un altro punto in cui la distorsione del significato letterale è tale da far pensare che si tratti di

⁴⁵⁷ Cfr. H. Michaelis, *Praktisches Wörterbuch der italienischen und deutschen Sprache*, vol. II, 1932. Qualcosa di simile si verifica con «Übelkeit» [RI 34], che diviene «malessere» [PI 1042], accezione più generale della parola tedesca, che in prima istanza significa “nausea”. In questo caso specifico, sarebbe stato forse più opportuno tradurre la parola tedesca proprio col suo primo significato, in quanto subito dopo Rilke parla di «eine Art Seekrankheit» [RI 34], ossia di «una specie di mal di mare» [RI 1042].

⁴⁵⁸ Si veda a tal proposito l’equivalente del periodo «Man war wie eine leere Stelle» [RI 34]: Pintor opta per «Si aveva l’impressione che il posto fosse vuoto» [PI 1042]. Qui il tedesco è più sintetico dell’italiano, dove troviamo due proposizioni (una principale e una subordinata) in luogo di una sola e, in questo modo, Pintor fornisce una traduzione non solo più chiara, ma anche più corretta di quella letterale.

⁴⁵⁹ È quanto si verifica con la traduzione di «Der Oheim, welcher neben mir saß, war ein alter Mann, dessen hartes und verbranntes Gesicht einige schwarze Flecke zeigte, wie ich erfuhr, die Folgen einer explodierten Pulverladung; mürrisch und malkontent wie er war, hatte er als Major seinen Abschied genommen, und nun machte er in einem mir unbekanntem Raum des Schlosses alchymistische Versuche, war auch, wie ich die Diener sagen hörte, mit einem Stockhause in Verbindung, von wo man ihm ein- oder zweimal jährlich Leichen zusandte, mit denen er sich Tage und Nächte einschloß und die er zerschnitt und auf eine geheimnisvolle Art zubereitete, so daß sie der Verwesung widerstanden» [RI 35-36]. Qui Pintor rimane letterale, ma, essendo il periodo tedesco molto lungo, cambia la punteggiatura, probabilmente al fine di rendere più agevole la lettura al pubblico ricevente: «Lo zio, che sedeva accanto a me, era un vecchio il cui viso severo e bruciato mostrava delle macchie nere: come seppi poi, i segni di una esplosione di polveri. Arcigno e malcontento com’era, aveva lasciato il servizio da maggiore e ora faceva esperimenti alchimistici in una stanza del castello che io non avevo mai vista; a quanto mi dissero i domestici era anche in rapporti con una casa di pena da cui una o due volte all’anno gli mandavano i cadaveri. Egli si chiudeva con questi per giorni e notti e li sezionava e li lavorava in modo misterioso così da preservarli dalla decomposizione» [PI 1042].

⁴⁶⁰ «[...] scendono...ci si inoltra...si sbucava» [PI 1041] («sich niederließen...man ging...hinausgedrängt wurde» [RI 32]).

un errore vero e proprio: infatti, il periodo «daß er dieses merkwürdige Benehmen zu begreifen oder doch zu dulden schien» [RI 34] non solo viene tradotto *ad sensum*, in quanto Pintor omette il verbo principale, cioè «schien», ma dà al verbo «dulden» (letteralmente “tollerare”, “sopportare”) un significato molto lontano dal suo senso originale, cioè “indovinare”⁴⁶¹. Ad ogni modo, ad avvalorare l’ipotesi che si tratti di errori veri e propri contribuisce il contenuto della lettera di Pintor citata poc’anzi. In questa sede, il traduttore palesa infatti il timore di aver commesso degli errori, anche a causa della fretta con cui ha lavorato, e chiede addirittura una revisione a Traverso⁴⁶². Benché Pintor si riferisca qui alla sua traduzione della *Gräfin Dolores*, possiamo ipotizzare che simili condizioni come la fretta e, inoltre, altri impegni lavorativi, possano aver influito anche sulla qualità della sua versione del *Malte*.

Come si è visto, dunque, in alcune occasioni in Pintor l’allontanamento dal testo di partenza porta ad una resa poco felice dell’originale, in altre, invece, a soluzioni comunque efficaci.

Anche Rodolfo Paoli⁴⁶³, all’interno di un *modus traducendi* piuttosto libero, a volte cade in errore o si allontana eccessivamente dal testo di partenza, mentre altre, invece, se ne distacca per ottenere una resa migliore dell’originale tedesco. Pur utilizzando, come Pintor, degli artifici che puntano alla sintesi, come la traduzione implicita delle proposizioni relative, di cui si hanno diversi esempi⁴⁶⁴, Paoli non disdegna una resa più analitica del testo tedesco⁴⁶⁵. In alcuni casi, infatti, il traduttore in questione tende anche a essere più preciso dell’originale, apportando lievi modifiche nella sua versione⁴⁶⁶. Oltre alle varie aggiunte e omissioni⁴⁶⁷, tipiche

⁴⁶¹ La traduzione italiana dell’intero periodo è la seguente: «egli aveva capito o almeno indovinato questa strana reazione» [PI 1042].

⁴⁶² «È necessario che io riveda con calma il testo in bozze per rimediare alle lacune che ha prodotto la fretta nel primo lavoro. Sarebbe utile contemporaneamente una tua severa revisione; è probabile che sia rimasta qualche spiacevole inesattezza, se non degli errori; e benché io non sia un fanatico della fedeltà vorrei evitare gli abusi più gravi». Lettera di Giaime Pintor a Leone Traverso, del 18 luglio 1941 (da Torino), AU, Fondo Traverso.

⁴⁶³ Le traduzioni di Paoli saranno abbreviate con la sigla PA seguita dal numero di pagina. Di Paoli si è scelto di analizzare la traduzione de *Il superfluo della vita* di Ludwig Tieck, che si citerà dalla seguente versione tedesca: L. Tieck, *Des Lebens Überfluss*, Stuttgart, 1960 (da ora in poi indicato con la sigla TI seguita dal numero di pagina).

⁴⁶⁴ È il caso di «[Vorstadt], die ziemlich bevölkert ist» [TI 3], che viene tradotto da Paoli con «abbastanza popolato» [PA 367].

⁴⁶⁵ «Anche nella casa in questione non si poteva negare che fosse avvenuto qualche danno» [PA 368] è la traduzione di «Im Hause selbst war eine gewisse Zerstörung nicht zu verkennen» [TI 4].

⁴⁶⁶ Questo si verifica con la proposizione «Welch Blicken, Sprechen, Handgeben, Denken dort!» [TI 5], nel cui equivalente italiano «dort» viene tradotto con «in quel mondo» [PA 369] e con la

anche delle versioni di Sola⁴⁶⁸, si notano almeno un probabile errore, che modifica leggermente il senso di un periodo⁴⁶⁹, e due errori certi⁴⁷⁰, proprio come nel caso di Pintor. Dalle lettere rinvenute, veniamo inoltre a conoscenza del fatto che le versioni di Paoli non devono essere piaciute troppo nemmeno a Vittorini, che le rimanda indietro più di una volta perché scontento della forma⁴⁷¹. Una caratteristica peculiare positiva, tipica del suo modo di tradurre, è invece l’inserimento di note esplicative a piè di pagina, consuetudine questa che appartiene solo a pochi traduttori di *Germanica*.

Per quanto riguarda gli artifici retorici del testo di partenza, talvolta Pintor li riproduce⁴⁷², ma ciò non avviene sempre⁴⁷³ e solo in alcuni casi si assiste a dei tentativi di compensazione⁴⁷⁴. In generale, diversi sono dunque i casi di perdita⁴⁷⁵,

traduzione di «Am Ende könnten die Fenster von Eisschollen so dick werden, daß sie uns die Stube verengten, und so wüchse uns um die Haut her jener berühmte Eispalast in Petersburg» [TI 9] («Perché alla fine le finestre, a forza di ghiaccioli, potrebbero diventar così grosse da diminuire lo spazio della nostra stanzetta e così ci crescerebbe intorno qualcosa di simile al famoso palazzo di ghiaccio di Pietroburgo» [PA 372]), nella cui resa c’è l’aggiunta del nesso causale, assente o comunque implicito nell’originale.

⁴⁶⁷ Nella frase ipotetica «se inchiostro e carta non fossero mai finiti» [PA 370] viene omessa la parola «Feder» del testo originale, parola che significa “penne” (l’intero periodo è «wenn mir nicht Tinte, Papier und Feder völlig ausgegangen wären» [TI 6]). Si veda anche la resa di «Du mußt denken, Liebster» [TI 6], nella quale viene omesso «Liebster» [TI 6]: «Devi metterti a pensare» [PA 370]. Ad ogni modo, oltre ai succitati, gli esempi di omissione sono diversi.

⁴⁶⁸ Cfr. *infra*, p. 133.

⁴⁶⁹ Si fa qui riferimento alla parola «Eisblumen» [TI 9], che in tedesco significa “cristalli di ghiaccio”, mentre Paoli lo traduce con «fiori» [PA 373], evidentemente perché il solo sostantivo “Blume” significa “fiore”. Ad ogni modo, non si è in grado di affermare con sicurezza se si tratti di un errore o di una scelta stilistica consapevole.

⁴⁷⁰ Si tratta della resa di «Es ist nicht unmöglich» [PA 9], tradotto da Paoli con «Non è possibile» [PA 372] e della traduzione del sostantivo «Ahndung» [TI 12], cioè «presentimento» [PA 375]. Nel secondo esempio, Paoli ha sicuramente confuso «Ahndung», che significa “risentimento, castigo, biasimo” con “Ahnung”, che in tedesco significa proprio “presentimento”.

⁴⁷¹ «(Il “super-revisore” Vittorini è piuttosto esigente e ha già rimandato tue versioni che non giudicava – abbastanza “italiane”. Per carità dunque, a un certo momento abbandona i testi tedeschi e vedi di curare come un nuovo testo indipendente, originale, la versione italiana)». Lettera di Leone Traverso a Rodolfo Paoli del 6 giugno 1941 (da Conselve a Firenze), ACGV, Fondo Rodolfo Paoli, Busta Corrispondenza ricevuta, Fascicolo Leone Traverso, Lettera 5.

⁴⁷² Questo discorso è valido nel caso di «Man saß da wie aufgelöst, völlig ohne Willen, ohne Besinnung, ohne Lust, ohne Abwehr». Qui Pintor conserva sia l’asindeto che la ripetizione di «ohne», che costituisce un’epanalessi («Ci si sedeva come disfatti senza più volontà, senza conoscenza, senza coraggio» [PI 1042]), ma elimina «ohne Lust» dalla sua versione, molto probabilmente perché si tratta di un’espressione quasi equivalente al precedente «ohne Willen».

⁴⁷³ Nel periodo «[...] er saugte mit seiner dunkelnden Höhe, mit seinen niemals ganz aufgeklärten Ecken...» [RI 34] c’è, per esempio, la ripetizione della preposizione semplice «mit» e il poliptoto «seiner»/ «seinen». In questa occasione, Pintor conserva l’epanalessi («con il buio dei muri, con i suoi angoli sempre un poco in ombra» [PI 1041]), ma utilizza l’aggettivo possessivo soltanto una volta, eliminando così il poliptoto.

⁴⁷⁴ A dimostrazione di ciò, si veda quanto accade con il periodo «alles das ist noch in mir und wird nie aufhören in mir zu sein» [RI 33]: traducendolo con «tutto questo è ancora dentro di me e non si

non solo a livello retorico⁴⁷⁶. Analogamente, le figure retoriche dell'originale sono riprodotte solo parzialmente⁴⁷⁷.

Come per Pintor, anche per Paoli le perdite non riguardano solo i tropi, ma anche la semantica, come ad esempio nel caso «Jetzt setzen sich die beiden Gatten zum dürftigsten Mahle nieder» [TI 8], nella cui traduzione, «Dopo queste parole i due sposi iniziarono il magro pranzo» [PA 371], si perde il significato del verbo «niedersetzen», che significa “mettersi a sedere”.

In altre parole, a momenti in cui Pintor e Paoli arricchiscono il testo anche quando non sarebbe necessario, se ne alternano altri in cui si perdono delle sfumature del testo fonte che potrebbero essere invece preservate da una traduzione letterale, che entrambi a volte sembrano osteggiare senza visibili motivi. In definitiva, questo modo di procedere, unitamente a quelli che sembrano essere veri e propri errori e non semplici sviste, fa pensare a delle traduzioni un po' frettolose e comunque, meno curate di quelle di Traverso e Landolfi, come vedremo in seguito. Per Pintor, ciò è dimostrato anche dal fatto che, soprattutto nel brano *Bibliothèque nationale*, a livello stilistico, si riscontra una cospicua perdita delle ripetizioni di parole presenti nel testo di partenza⁴⁷⁸. Tale perdita potrebbe avere delle conseguenze sulla percezione del

cancellerà mai più» [PI 1041], l'epanalessi del tedesco si perde, ma si guadagna un'espressione allitterante («dentro di me»). Questo sembrerebbe essere un tentativo di compensazione consapevole e non un caso fortuito, dal momento che il traduttore avrebbe potuto rendere il complemento di stato in luogo figurato «in mir» anche in modo letterale, cioè con “in me”, oppure con “dentro me”, ossia omettendo la preposizione semplice che allittera con «dentro». Un altro tentativo lampante di compensazione è visibile nella resa di «Es ist, als wäre das Bild dieses Hauses aus...auf meinem Grunde zerschlagen» [PI 33]. Come si vede, in tedesco ci sono due forti assonanze: tra «Hauses» e «aus» e tra quest'ultima particella e «auf». Sebbene Pintor non riproduca lo stesso tropo, nella sua versione emergono l'epanalessi («fosse precipitata...fosse frantumata») e l'espressione allitterante «si fosse frantumata» [PI 1041].

⁴⁷⁵ Un esempio di perdita a livello retorico è fornito dalla resa di «nun ernst» [RI 37], che in tedesco è presente due volte (anafora), ma che Pintor traduce prima con «solo ora» e poi con «allora» [PI 1043].

⁴⁷⁶ Nel caso della proposizione tedesca «Ich sprach fast mit niemandem, denn es war meine Freude, einsam zu sein» [RI 40], in italiano si perde la sfumatura causale del nesso «denn» («Non parlavo quasi con nessuno, ero felice di essere solo» [PI 1044]) e, di conseguenza, le due proposizioni, coordinate per asindeto, sono sullo stesso piano, mentre nel testo originale alla principale segue la subordinata causale.

⁴⁷⁷ La riproduzione non avviene, ad esempio, nel caso della litote «Es war noch nicht alt» [TI 4], che si perde nella versione italiana («era ancora abbastanza giovane» [PA 368]). Sebbene si tratti quasi certamente di una fatalità, sono presenti dei seppur inconsapevoli tentativi di compensazione. A titolo di esempio, si osservi la resa italiana di «[...] als du mir aus dem Hause...folgtest, als du so...» [TI 4], in cui si perde l'anafora «als/als», ma poco dopo si guadagna il poliptoto «tutte/tutta» [PA 368], assente nell'originale.

⁴⁷⁸ Molti sono infatti i punti in cui l'iterazione viene abolita o resa con una *variatio*. Si consideri, ad esempio, la traduzione di «Sie aber wußte, daß ich sie gesehen hatte, sie wußte, daß ich stand und nachdachte, was sie eigentlich täte» [RI 56] dove, oltre alla perdita della ripetizione, si riscontra una

testo originale da parte dei lettori italiani, i quali, con questa versione, non riescono ad avvicinarsi fino in fondo allo stile di Rilke. Già dal titolo del romanzo rilkiano, infatti, sappiamo che si tratta di “*Aufzeichnungen*”, cioè di “annotazioni”. Trattandosi di un diario, è quindi normale che ci siano anche delle ripetizioni di alcune parole. Questo aspetto sembra perdersi in questa sede, sia a causa della soppressione delle iterazioni di parole dell’originale sia per i casi di *variatio*, come avviene con la resa del sostantivo «Geburtstage» [RI 59], che nell’originale è presente due volte nella stessa frase, ma che Pintor preferisce tradurre prima con «compleanni» e poi con «genetliaci» [PI 1052].

Anche Emma Sola⁴⁷⁹, che traduce i due testi goethiani compresi nella raccolta, appartiene a quei traduttori meno “attenti” alla fisionomia del testo di partenza. Ciò è ben esemplificato già dall’*incipit* di *Fiaba*, versione italiana di *Das Märchen* di Goethe⁴⁸⁰. Se infatti nella sezione iniziale spicca un certo rispetto dell’ordine dei diversi costituenti dell’originale⁴⁸¹, contemporaneamente non si può fare a meno di notare la presenza di aggiunte spesso ridondanti⁴⁸² e di omissioni, che sono un tratto distintivo del *modus traducendi* di Sola⁴⁸³. Inoltre, alcune parole come «Gran Fiume» e «Vecchio Barcaiolo» sono scritte in maiuscolo, probabilmente perché il testo appartiene al genere fiabesco, il quale prevede spesso l’uso di questo stilema, che si configura comunque come un arbitrio della traduttrice. In alcune parti,

resa non letterale: «Ma lei sapeva che l’avevo vista, che indugiavo a pensare cosa realmente facesse» [PI 1050].

⁴⁷⁹ Da questo momento ci riferiremo alle sue traduzioni utilizzando la sigla SO seguita dal numero di pagina.

⁴⁸⁰ La versione tedesca da cui si citerà è la seguente: J. W. Goethe, *Das Märchen*, in *Id., Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, a cura di H. Jaumann e W. Vosskamp, in J. W. Goethe, *Sämtliche Werke*, Bd. IX, a cura di A. Friedmar *et al.*, Frankfurt am Main, 1992, pp. 1082-1114 (da ora in poi citato con la sigla GO seguita dal numero di pagina).

⁴⁸¹ In tedesco, l’*incipit* è il seguente: «An dem großen Flusse, der eben von einem starken Regen geschwollen und übergetreten war, lag, in seiner kleinen Hütte, müde von der Anstrengung des Tages, der alte Fährmann und schlief. Mitten in der Nacht weckten ihn einige laute Stimmen, er hörte, daß Reisende übergesetzt sein wollten» [GO 1082]. La versione di Sola è questa: «Sulla riva del Gran Fiume, che proprio allora le forti piogge facevano straripare, nella sua piccola capanna, stanco delle fatiche del giorno, stava disteso il Vecchio Barcaiolo, e dormiva. Nel cuore della notte alte voci lo destarono; udi che c’erano dei viaggiatori che volevano passare il traghetto» [SO 242].

⁴⁸² Esempi di aggiunte pleonastiche sono la resa del verbo «stieß...an» [GO 1082], che diventa «arrivò a toccare» [SO 242], e «a voi» nella frase «A voi, per la vostra fatica» [SO 242], che traduce il tedesco «Hier ist für Eure Mühe» [GO1082].

⁴⁸³ Data la grande occorrenza di omissioni, se ne citeranno solo alcune a titolo di esempio: «bleibt» dell’interrogativa «[...] wo bleibt nun mein Lohn?» [GO 1083] non viene tradotto («Ma, e la mia ricompensa?» [SO 243]), così come «größte» della frase «[...] ihr bringt mich ins größte Unglück» [GO 1082] («Mi mandate in rovina» [SO 242]). Nel secondo caso, pur omettendo l’aggettivo, Sola lo ingloba in un’espressione più forte («mandare in rovina») rispetto a quella dell’originale.

poi, non si comprende il perché della scelta di un approccio molto libero al testo, dal momento che una traduzione letterale sarebbe stata ugualmente o addirittura più efficace rispetto alla soluzione proposta da Sola⁴⁸⁴. L'allontanamento dalla lettera e, di conseguenza, il grande spazio lasciato all'interpretazione si evidenzia con forza in questa versione del testo goethiano. Un esempio eclatante di quanto affermato è rappresentato dalla soluzione che Sola applica al sostantivo tedesco «Lilie» [GO 1085], che viene tradotto erroneamente con «campanula» [SO 245], dal momento che il lemma tedesco indica un altro fiore, cioè il giglio. Nel caso di Sola, dunque, si delinea una notevole volontà di interpretare. Perfino in certi periodi in cui la traduzione è più letterale, si notano dei cambiamenti della diatesi e una certa forzatura a livello semantico dei singoli lemmi⁴⁸⁵.

In definitiva, i traduttori presi in esame si presentano come capaci, ma poco coerenti nella resa del testo di partenza, resa che, come si diceva, prevede l'alternanza di passi tradotti molto bene e di altri riprodotti in modo più approssimativo e/o molto libero. Oltre a loro, anche altri, tra quelli che partecipano a *Germanica*, si dimostrano meno attenti al testo originale, tanto che, ad esempio, Giansiro Ferrata⁴⁸⁶ aggiunge addirittura incisi e corsivi assenti nell'originale⁴⁸⁷. In questo caso specifico, dunque, l'allontanamento dal testo di partenza è visibile anche a livello grafico.

⁴⁸⁴ Questo si verifica, per esempio, con «Als er vor die Tür hinaus trat, sah er zwei große Irrlichter über dem angebundenen Kahne schweben [...]» [GO 1082]. La prima frase, una subordinata temporale, viene tradotta con una principale: «Si affacciò alla porta e vide sopra la barca attraccata due grandi Fuochi Fatui [...]» [SO 242]. Qui Sola avrebbe potuto essere letterale, ma opta per un altro tipo di soluzione.

⁴⁸⁵ Ciò è ben visibile nella traduzione del periodo «Kaum waren sie verschlungen, so fühlte sie mit der angenehmsten Empfindung das Gold in ihren Eingeweiden schmelzen und sich durch ihren ganzen Körper ausbreiten und zur größten Freude bemerkte sie, daß sie durchsichtig und leuchtend geworden war» [GO 1083], cioè «Appena le ebbe ingoiate, sentì l'oro fonderglisi nelle viscere in modo gradevolissimo e diffondersi per tutto il suo corpo, e, con sua gran gioia, si accorse di essere diventato trasparente e pieno di luccichii» [SO 243-244]. Qui si rileva: a) il passaggio dalla forma passiva del tedesco a quella attiva e b) la traduzione forzata (forse inutilmente) del vocabolo «leuchtend», che viene reso con «pieno di luccichii».

⁴⁸⁶ Le sue traduzioni presenti in *Germanica* sono indicate con la sigla FE seguita dal numero di pagina.

⁴⁸⁷ Per quanto riguarda gli incisi, faccio qui riferimento a «-se io stesso-» [FE 137], mentre tra i corsivi si possono citare «seppi» e «Io sono una persona, si tratta proprio di me!» [*ibidem*].

III.3.2 Leone Traverso, Tommaso Landolfi e il “piglio” del testo originale

Molto diverso è invece l’approccio ai testi di Traverso e Landolfi. Entrambi con una solida teoria traduttiva alle spalle, ricercano, anche se in maniera differente l’uno dall’altro, una pignola prossimità al testo fonte⁴⁸⁸. Se Traverso è alla ricerca del «minimo possibile differenziale»⁴⁸⁹ tra il testo di partenza e la traduzione, la quale ha da essere «specchio severo dell’originale»⁴⁹⁰, per Landolfi si tratta, come spesso afferma, di rispettarne il «piglio»⁴⁹¹, cioè non tanto e non solo la lettera, ma anche e soprattutto lo *spirito*.

La prassi traduttiva di Traverso si caratterizza per una resa molto letterale del testo di partenza, che si accompagna frequentemente ad un grande rispetto dell’ordine dei sintagmi del tedesco, i quali vengono perfettamente riprodotti in italiano. Un caso emblematico di questa riproduzione è rappresentato dalla traduzione dell’*incipit* del testo di Kleist *Die Verlobung in St. Domingo*:

Zu Port au Prince, auf dem französischen Antheil der Insel St. Domingo, lebte, zu Anfange dieses Jahrhunderts, als die Schwarzen die Weißen ermordeten, auf der Pflanzung der Hrn. Guillaume von Villeneuve, ein fürchterlicher alter Neger, Namens Congo Hoango⁴⁹²,

che viene tradotto con

A Port-au-Prince, nella parte francese dell’isola di S. Domingo, viveva all’inizio di questo secolo, quando i negri ammazzavano i bianchi, nella piantagione del signor Guillaume de Villeneuve, un vecchio negro tremendo, di nome Congo Hoango⁴⁹³.

⁴⁸⁸ Cfr. *supra*, p. 87 e 90.

⁴⁸⁹ O. Macrì, *Leone Traverso, traduttore*, presentazione a L. de Góngora, *Sonetti*, trad. da L. Traverso, Firenze, 1993, pp. 7-24, qui p. 7.

⁴⁹⁰ *Ivi*, p. 8.

⁴⁹¹ T. Landolfi, *Puškin*, “Meridiano di Roma”, 35, 1937, p. VIII.

⁴⁹² H. von Kleist, *Die Verlobung in St. Domingo*, a cura di R. Reuß, Basel *et al.*, 1988, p. 7 (da questo momento in poi indicato con la sigla KL, seguita dal numero di pagina).

⁴⁹³ H. von Kleist, *Fidanzamento a S. Domingo*, in L. Traverso (a cura di), *Germanica*, cit., p. 152 (da ora in poi indicato con la sigla TR, seguita dal numero di pagina).

Il rispetto di tale ordine, che per l'evidente differenza delle due lingue in questione non è sempre possibile, costituisce dunque un ulteriore merito del Traverso traduttore, che si sforza, anche per mezzo di questo accorgimento, di non tradire, nei limiti delle sue possibilità, il periodare di Kleist.

Anche quando il testo di partenza è ricco di proposizioni secondarie, le libertà che Traverso si concede sono davvero minime. Si veda infatti il caso di

Nicht nur, daß Hr. Guillaume ihm auf der Stelle seine Freiheit schenkte, und ihm, bei seiner Rückkehr nach St. Domingo, Haus und Hof anwies; er machte ihn sogar, einige Jahre darauf, gegen die Gewohnheit des Landes, zum Aufseher seiner beträchtlichen Besizung, und legte ihm, weil er nicht wieder heiraten wollte, an Weibes Statteine alte Mulattin, Namens Babekan, aus seiner Pflanzung bei, mit welcher er durch seine erste verstorbene Frau weitläufigt verwandt war [KL 7-8].

Qui Traverso riesce rendere più fluida la lettura grazie alla sola anticipazione di due complementi e della proposizione causale del testo originale:

Non solo il signor Guillaume gli donò immediatamente la sua libertà, e, tornato a S. Domingo, gli assegnò casa e podere, ma dopo qualche anno, contro l'usanza del paese, lo fece ispettore dei suoi considerevoli possedimenti e, come non voleva riammogliarsi, gli mise a lato per donna una vecchia mulatta della sua piantagione chiamata Babekan, della quale era alla lontana parente per via della moglie defunta [TR 152].

Talora, poi, Traverso decide di spostare intere frasi o singoli sintagmi del testo fonte con lo scopo di dare enfasi ad un'azione. Si veda a tal proposito il periodo «[...] er ist ohne Waffen und allein» [KL 13], per la cui traduzione Traverso opta per un'anticipazione del fatto che lo straniero è solo, dando quindi maggiore enfasi a questo aspetto («È solo e senza armi» [TR 154]).

Oltre ad una marcata propensione per una traduzione snella e fluida del tedesco, forte è in Traverso anche la predisposizione alla sintesi che, come abbiamo visto, è propria anche di altri traduttori, e all'utilizzo del minor numero di parole possibile. Questo fatto è ben esemplificato dalla resa delle proposizioni subordinate,

che è spesso implicita, come nella traduzione di «Ein Weißer, der verfolgt wird» [KL 12]: in questo caso Traverso trasforma la frase relativa del tedesco in un semplice aggettivo («un bianco inseguito» [TR 154])⁴⁹⁴. La “fedeltà” di Traverso al testo originale si declina in questo caso anche come estremo rispetto della natura più sintetica del tedesco rispetto alla lingua italiana.

Sporadicamente si rileva anche un’omissione delle frasi relative, ma questo accade solo nel momento in cui il contenuto di questo tipo di secondaria è pleonastico⁴⁹⁵. L’omissione può riguardare anche singoli elementi di una frase, come accade in «Ecco abiti, biancheria, calze» [TR 154] («Hier sind Kleider, Wäsche und Strümpfe» [KL 12]), dove la scomparsa del verbo e della congiunzione del testo di partenza conferisce opportunamente un senso di maggiore concitazione agli avvenimenti, dal momento che i personaggi si trovano in una situazione di pericolo improvviso e imminente. Proprio grazie a questo espediente, infatti, nell’italiano si percepisce un’ansia maggiore rispetto all’originale. Se omissione si dà in Traverso, essa appare sempre funzionale alla scorrevolezza del testo o alla riproduzione di un certo effetto presente nell’originale.

Rarissime poi sono le giunte di parole o espressioni assenti nel testo tedesco: a titolo di esempio si segnala la resa di «wir erwarten ihn» [KL 22], che è «lo aspettiamo di ritorno» [TR 158] (qui Traverso aggiunge «di ritorno» al fine di chiarire un’informazione che è soltanto implicita nell’originale). Ancora più lampante è il caso del sintagma «für reichlichen Lohn» [KL 19], che viene tradotto addirittura con una frase («ne riceverete abbondante compenso» [TR 157]).

Anche per ciò che riguarda il lessico, Traverso si rivela molto letterale⁴⁹⁶. A tal proposito, colpisce la spiccata propensione al calco perfetto⁴⁹⁷ di alcune parole

⁴⁹⁴ Lo stesso fenomeno si verifica spesso con le proposizioni temporali. A titolo di esempio, si veda la traduzione di «[...] versetzte die Alte, indem sie Licht anmachte» [KL 13], ossia «[...] rispose la vecchia accendendo un lume» [TR 154]. Pur tenendo molto all’essenzialità, Traverso non disdegna una resa più analitica dell’originale qualora lo ritenga opportuno, come avviene con il sintagma preposizionale «für reichlichen Lohn» [KL 19], che diventa una proposizione («ne riceverete abbondante compenso» [TR 157]). È comunque abbastanza raro che un complemento dell’originale venga tradotto con una proposizione.

⁴⁹⁵ Si veda a tal proposito «den Schwarzen, die er um sich hatte» [KL11], che diviene semplicemente «i suoi negri» [TR 153] e di «die Truppen, die er anführt» [KL 17], tradotto con «le sue truppe» [TR 156], sempre in ossequio a quel principio di sintesi cui si accennava in precedenza. Talvolta Traverso omette anche l’aggettivo possessivo, come accade con «um mein Glück zu versuchen» [KL 19]: in questo caso il possessivo è abolito perché non necessario [TR 157].

⁴⁹⁶ Ciononostante, non manca qualche eccezione, come nel caso del sostantivo «Besitzung» [KL 14], che significa semplicemente “proprietà, possesso”, ma che qui, per estensione di significato, è

tedesche. Ciò si verifica, ad esempio, con «Aufseher» (KL 8), che Traverso traduce con «ispettore» (TR 152) invece che con «custode», evidentemente per non far perdere il richiamo alla vista insito sia nel tedesco che in “ispettore”, parola che deriva infatti da “in-spectus”, che ricalca perfettamente la stessa struttura di «Auf-seher», in quanto entrambi i sostantivi sono formati da una preposizione e da una parte principale⁴⁹⁸. Osservando questa caratteristica della sua prassi traduttiva che, come vedremo, appartiene anche a Landolfi, non si può fare a meno di notare quanto questo modo di procedere si adatti bene alla teoria di Traverso secondo la quale la traduzione deve essere un «ricalco»⁴⁹⁹ dell’originale.

Di quando in quando, Traverso utilizza espressioni o termini propriamente letterari come nel caso di «acconcia (a quella atroce ingiustizia)» [TR 153]⁵⁰⁰ e locuzioni antiche come «pendere nel gialliccio» [TR 153]⁵⁰¹. Una consuetudine riguardante il lessico è la resa di «weil» con «come»⁵⁰² o quella degli imperativi, che spesso vengono tradotti con il futuro semplice⁵⁰³.

Un’altra pratica molto diffusa è l’uso di costrutti (nominali o verbali) assoluti, frequenti, tra l’altro, anche nelle lingue classiche, di cui Traverso è particolarmente esperto, come si è detto nel capitolo precedente⁵⁰⁴. Si può a questo proposito osservare come «la lanterna nella mano» [TR 155] sia la traduzione perfettamente letterale di «die Laterne in die Hand» [KL 14]⁵⁰⁵, caso questo in cui il costrutto testé descritto è già presente nella lingua originale. Ciò testimonia ancora una volta il

«piantagione». Come si nota, si tratta di un piccolo cambiamento di sfumatura, che rende più preciso il testo italiano, senza per questo compromettere il senso generale dell’originale. La stessa dinamica si registra con «Ich sage, nein» e «sprach das Mädchen» [KL 15], frasi che vengono dotate di un senso ulteriore, soprattutto la seconda, che assume una carica negativa assente in tedesco («Se dico di no!» e «protestò la fanciulla» [TR 155]). La stessa sorte tocca alla parola «That» [KL33], che viene resa con «perfidia» [TR 163]: tale sfumatura negativa, pur essendo assente nell’originale, è comunque deducibile dai fatti narrati.

⁴⁹⁷ In questo contesto e quando si prenderà in esame il lessico utilizzato da Landolfi, la parola «calco» viene intesa in senso ampio, come attenzione alla ricerca di equivalenti italiani che riproducano, per quanto possibile, anche la composizione morfologica della parola di partenza.

⁴⁹⁸ Qualcosa di simile avviene con «beizusetzen» [KL 9], reso con «soccorrere» [TR 152] (da “sub” + “correre”).

⁴⁹⁹ L. Traverso, in O. Macrì, *Leone Traverso, traduttore*, cit., p. 7. Cfr. *supra*, p. 91.

⁵⁰⁰ Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/acconcio/> (pagina consultata il 23/5/2017).

⁵⁰¹ Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/pendere/> (pagina consultata il 23/5/2017).

⁵⁰² Si veda ad esempio KL 9 e TR 153.

⁵⁰³ Si vedano gli imperativi del periodo «setzt...ladet» [KL 25] (cfr. TR 159).

⁵⁰⁴ Cfr. *supra*, p. 77.

⁵⁰⁵ Anche la relativa «[Toni], welche den Kopf gedankenvoll auf ihre Hand gelegt hatte» [KL 29] diventa un costrutto assoluto: «[Toni], il capo appoggiato pensosamente sulla mano» [TR 161]. Altri esempi sono: «in mano un biglietto» [TR 170] e «la vittoria ormai decisa» [TR 181].

proposito di Traverso di mantenersi il più vicino possibile al testo di partenza. Proprio per questo, le perdite a livello lessicale sono rare. È infatti molto più frequente l'attribuzione di una certa sfumatura ai vocaboli che in tedesco hanno un'accezione neutra piuttosto che un'alterazione sensibile e dunque una perdita del senso dell'originale⁵⁰⁶. Nondimeno, sembra che le perdite, cui spesso Traverso dà vita in modo consapevole al fine di evitare le ridondanze, siano però accompagnate, laddove lo richiede la necessità, da piccole aggiunte utili alla comprensione⁵⁰⁷.

Per quanto inerisce invece ai tropi dell'originale, in più di un'occasione questi vengono conservati anche nel testo italiano. Molto probabilmente la riproduzione degli stilemi retorici del testo tedesco avviene in maniera inconscia ed è quasi certamente dovuta al grande rispetto che il traduttore dimostra nei confronti dell'originale. Ciò si riscontra, ad esempio, nel periodo «...führte ihn die Treppe hinauf» [KL16], che è leggermente allitterante. L'allitterazione viene riprodotta anche da Traverso («prese lo straniero per mano e lo menò su per la scala» [TR 155])⁵⁰⁸, dove viene creata anche un'assonanza («mano/menò»). Un caso ancora più lampante di riproduzione degli artifici retorici dell'originale si ha poco dopo, nella resa del sintagma «nach dem Zimmer ihrer Mutter» [KL 16], in cui è forte l'allitterazione della lettera “m”; in Traverso allitterano la “l”, la “a” e la “e” («nella camera della madre» [TR 155]). A confermare che non si tratta di un caso ma di un intento ben preciso, contribuisce il fatto che Traverso usa il sostantivo «camera» in luogo di “stanza” riferendosi al tedesco «Zimmer»⁵⁰⁹. Anche quando si imbatte nella ripetizione di parole e/o espressioni del testo originale, Traverso, evidentemente

⁵⁰⁶ Si veda, ad esempio, «mia buona signora» [TR 156], sintagma che traduce «gutes Mütterchen» [KL 17-18], con l'evidente scomparsa del grado diminutivo/vezzeggiativo del sostantivo dell'originale. Anche successivamente la stessa espressione tedesca [KL 24] viene resa senza il diminutivo («buona donna» [TR 159]).

⁵⁰⁷ A tal proposito si noti «lo aspettiamo di ritorno» [TR 158], dove «di ritorno» è assente nell'originale («wir erwarten ihn» [KL 22]).

⁵⁰⁸ Altro esempio emblematico è quello che riguarda «und ich bin nicht allein» [KL 18]: l'allitterazione viene conservata anche in italiano con una resa perfettamente letterale («e io non sono solo» [TR 156]).

⁵⁰⁹ Lo stesso si verifica con «sagte die Alte, welche das ganze Gespräch, von dem Fenster herab,... » [KL 16], che presenta un'evidente allitterazione di “a” ed “e”, allitterazione riprodotta anche nella versione italiana («disse la vecchia che aveva ascoltato tutta la conversazione e dalla finestra...») [TR 155]). Come si nota, Traverso aggiunge la congiunzione coordinante «e», assente nel tedesco, e traduce «Gespräch» con «conversazione», anche se sarebbero state possibili altre soluzioni, tra cui “dialogo”, “discorso” e “colloquio”, che però non sarebbero state utili qui per conservare il tropo dell'originale.

orientato a trasferire la stessa enfasi dell'originale tedesco nella sua versione⁵¹⁰, la riproduce fedelmente⁵¹¹.

Forte aderenza al testo di partenza e rispetto dell'ordine dei sintagmi del tedesco e dei loro costituenti sono anche due caratteristiche peculiari del modo di tradurre di Tommaso Landolfi, che si dedica alla traduzione dello *Heinrich di Ofterdingen* di Novalis e di alcune fiabe dei Grimm. Un esempio di quanto affermato ci viene fornito dalla resa del seguente periodo:

Die Eltern lagen schon und schliefen, die Wanduhr schlug ihren einförmigen Takt, vor den klappernden Fenstern sauste der Wind; abwechselnd wurde die Stube hell von dem Schimmer des Mondes⁵¹².

La traduzione di Landolfi è la seguente e, come si noterà, c'è grande fedeltà nella resa:

I genitori erano già coricati e dormivano, la pendola batteva il suo monotono tempo, alle finestre scricchiolanti gemeva il vento; la stanza era a tratti rischiarata dal lume della luna⁵¹³.

Anche per Landolfi, come per Traverso, si evidenzia una tendenza alla sintesi, a una traduzione snella ed efficace, laddove il tedesco appare ridondante. A questo proposito, bisogna osservare che anche in Landolfi le omissioni, la cui presenza non

⁵¹⁰ Pur essendoci casi in cui, invece dell'iterazione, Traverso fa uso della *variatio* (per esempio, nella traduzione «beim Anbruch des morgenden Tages...beim Anbruch des nachfolgenden Tages» [KL 25] si perde «morgenden» e c'è una diversificazione di vocaboli relativa a «Anbruch»: «allo spuntar del giorno...all'apparire del giorno seguente» [TR 159]), molte di più sembrano essere le ripetizioni del tedesco perfettamente riprodotte in italiano, come avviene per «Nichts, nichts!» [KL 13] («Niente, niente!» [TR 154]) e «euch...euch» [KL 18] («a voi...a voi» [TR 156]).

⁵¹¹ Sebbene Traverso sembri proporsi di preservare le scelte retoriche del testo di partenza, per ciò che concerne le endiadi presenti nel testo di Kleist, queste vengono spesso sciolte dal curatore dell'antologia e ciò confermerebbe il proponimento di dar vita a una traduzione scorrevole e priva di pleonasmii. Alcuni esempi di scioglimento dell'endiadi sono: «Bestrebt und beeft sich» [KL 15], che diventa semplicemente «s'affannava» [TR 155], «Mohren und Negern» [KL 26] è solo «negri» [TR 159] e, infine, «herzlich und innig» [KL 40] equivale a «teneramente» [TR 165].

⁵¹² Novalis, *Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman*, Stuttgart, 1965, p. 9 (da questo momento in poi indicato con la sigla NO, seguita dal numero di pagina).

⁵¹³ Novalis, *Enrico di Ofterdingen*, in L. Traverso (a cura di), *Germanica*, cit., p. 286 (da ora in poi indicato con la sigla LA, seguita dal numero di pagina, così come per le altre traduzioni di Landolfi presenti nella medesima antologia).

influisce troppo sul senso complessivo della traduzione, sono sporadiche⁵¹⁴ e di conseguenza le giunte, di cui troviamo un esempio nell'espressione «anche senza parlare di queste storie» [LA 289], che rende il tedesco «auch ohne diese Geschichten» [NO 13].

Una caratteristica peculiare del Landolfi traduttore è la costante volontà di riprodurre la punteggiatura dell'originale, che viene rispettata con rigore⁵¹⁵. Tra i tanti, un esempio di riproduzione speculare è rappresentato dalla resa del periodo «Non son già i tesori che hanno risvegliato in me un così ineffabile desiderio, si diceva; ogni cupidigia m'è aliena: ma io agogno di vedere il fiore azzurro» [LA 286] («“Nicht die Schätze sind es, die ein so unaussprechliches Verlangen in mir geweckt haben”, sagte er zu sich selbst; “fern ab liegt mir alle Habsucht: aber die blaue Blume seh'n ich mich zu erblicken”») [NO 9]). Landolfi infatti rispetta anche la scansione del testo di partenza, che deve generalmente fungere da guida per il traduttore, il quale dovrebbe attenersi quanto più possibile alla distribuzione dell'interpunzione del testo di partenza⁵¹⁶.

Anche nella versione landolfiana dell'*Ofterdingen* si riscontra una notevole presenza di calchi perfetti di parole tedesche. Questo meccanismo traduttivo è veramente pervasivo in Landolfi. Alcuni esempi di calchi sono: «monotono» [LA 286] per «einförmig» [NO 9], «innumeri» [LA 288] per «unzählbare» [NO 11], «empiva» [LA 288] per «erfüllte» [NO 12], «ineffabile» [LA 288] per «unnenbare» [NO 12] e «unaussprechliches» [NO 9], e «indorava» [LA 288] per «vergoldete» [NO 12].

Il vocabolario di Landolfi appare molto vario: sono presenti vocaboli di origine latina come «lume» [LA 286], «empiva» [LA 288] e «fiera» [LA 287]⁵¹⁷, termini letterari come «farnetico» [LA 286]⁵¹⁸ e «versicolori» [LA 288]⁵¹⁹, parole

⁵¹⁴ Per esempio, si veda la traduzione di «[...] das kann und wird keiner verstehn» [NO 9], cioè «questo nessuno potrebbe capirlo» [LA 286]. Qui i due verbi principali del tedesco vengono tradotti con uno solo. A dispetto di ciò, il senso non viene intaccato.

⁵¹⁵ Tra i traduttori che invece non rispettano la punteggiatura dell'originale si segnala Giansiro Ferrata. Cfr. FE 765 e ss. e J. P. Richter, *Selberlebensbeschreibung. Konjunktural-Biographie*, Stuttgart, 1971.

⁵¹⁶ Cfr. P. Faini, *Tradurre: manuale teorico e pratico*, Roma, 2008, p. 69.

⁵¹⁷ Tra le parole di derivazione latina si segnalano anche «muscosi», «occidua» e «umettò» [LA 287], «innumeri» [LA 288], «fole» [LA 289].

⁵¹⁸ Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/farnetico/> (pagina consultata il 23/5/2017).

⁵¹⁹ Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/versicolore/> (pagina consultata il 23/5/2017).

non comuni come «vituperoso» [LA 287]⁵²⁰, diminutivi come «soletto» [LA 287] (in luogo di «allein» [NO 10]), forme toscane come «noi si veglia e si lavora» [LA 288] e «didiacciato» [LA 290]. Nella sua versione di *Fiordirovo* dei Grimm, poi, ci sono anche parole relative al lessico della fiaba come “reginotta” [LA 552], diminutivo di “regina” che viene utilizzato diverse volte. Caratteristico del lessico italiano della fiaba è proprio l’uso cospicuo di diminutivi, di cui qui, oltre a «reginotta», abbiamo diversi esempi⁵²¹. La frequenza di vocaboli propri del genere fiabesco italiano evidenzia una certa sensibilità da parte del traduttore e una particolare attenzione per il pubblico dei lettori. Se da un lato Landolfi è forse più vicino di chiunque altro al testo originale (fino al punto di rispettare l’ordine dei costituenti dei singoli sintagmi nonostante il conflitto fra la rigidità della sintassi tedesca e la flessibilità di quella italiana), dall’altro è anche “rivolto” a tal punto verso il lettore da tradurre usando il lessico tipico della fiaba italiana, dimostrazione tangibile questa che aderenza al testo non esclude affatto l’attenzione per il lettore. Ad ogni modo, anche nei punti in cui la resa è meno pedissequamente letterale il senso e l’aderenza al “tono” dell’originale rimangono invariati⁵²². Tra le altre cose, quella di utilizzare registri linguistici che producano sui destinatari della traduzione un effetto simile a quello prodotto dal testo di partenza sul suo pubblico è una capacità che dovrebbe essere propria del buon traduttore⁵²³. Anche se si riferisce alla traduzione del romanzo di Novalis, in una lettera a Traverso, Landolfi sottolinea quello che rappresenta forse il principio più importante della sua prassi traduttiva, ovvero lo sforzo di rispettare, non senza difficoltà, il «piglio» dell’originale⁵²⁴.

A questo punto è altrettanto interessante notare che i toscanismi e i lemmi aulici, così diffusi nelle traduzioni landolfiane di *Germanica*, sono molto frequenti

⁵²⁰ Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/vituperoso/> (pagina consultata il 23/5/2017).

⁵²¹ «Reuccio» [LA 554], «galletto» [LA 554], «vesticciuola» [LA 555].

⁵²² Indicativo è il caso di «Klüglich hast du den Lehrstand erwählt» [NO 12], la cui traduzione, pur discostandosi leggermente dalla lettera, preserva il senso complessivo («sei stato furbo, tu, a sceglierti codesta professione di maestro» [LA 288]). Altro esempio di resa meno letterale ma, al contempo, efficace è il periodo «dalle immagini miracolose d’oggi non sono mai rimasto particolarmente edificato, né ho mai creduto una parola di quei gran fatti che ce ne racconta la gente di chiesa» [LA 289], il cui corrispettivo tedesco è «unsre heutigen Wunderbilder haben mich nie sonderlich erbaut, und ich habe nie jene großen Taten geglaubt, die unsre Geistlichen davon erzählen» [NO 13].

⁵²³ A tal proposito, cfr. L. Rega, *La traduzione letteraria: aspetti e problemi*, Torino, 2001, p. 83.

⁵²⁴ Cfr. lettera di Tommaso Landolfi a Leone Traverso del 23 giugno 1941 (da Pico a Conselve), AU, Fondo Traverso. A causa della mancata autorizzazione degli eredi Landolfi, non è possibile citare direttamente questa e altre lettere nel presente lavoro.

nelle opere giovanili dello scrittore⁵²⁵, così come i suffissi –ucolo e –uccio, di provenienza toscana, risultano numerosi tanto nel romanzo landolfiano della prima ora *La pietra lunare* (1939)⁵²⁶ quanto nelle fiabe dei Grimm che traduce per l'antologia di Traverso. Sebbene le parole scelte da Landolfi siano presenti nei dizionari dell'epoca⁵²⁷, è importante sottolineare che il Landolfi traduttore utilizza gli stessi stilemi del Landolfi scrittore, riuscendo al contempo a restare vicino al testo di partenza. L'uso di questi stilemi anche per le sue traduzioni porta inoltre Landolfi a creare anche in queste, così come fa nei suoi propri testi, delle relazioni intertestuali per mezzo di alcuni vocaboli che sceglie appositamente⁵²⁸.

Come Traverso, anche Landolfi cerca di conservare i tropi dell'originale⁵²⁹. Se è vero infatti che alcuni tropi si perdono nella versione italiana, è anche vero che entrambi cercano di utilizzare figure retoriche diverse da quelle del testo tedesco proprio nei punti in cui si verificano tali perdite⁵³⁰.

L'impegno a conservare i tropi del testo fonte si riscontra anche nella traduzione della poesia scritta in sestine, che si trova nel quarto capitolo dell'*Ofterdingen*. Pur cancellando le rime⁵³¹, Landolfi, che mantiene la struttura in

⁵²⁵ Cfr. P. Zublena, *La lingua-pelle di Tommaso Landolfi*, Firenze, 2013, pp. 9-10.

⁵²⁶ Cfr. *ivi*, pp. 21-22.

⁵²⁷ Almeno in quello dal tedesco di Michaelis, pubblicato nel 1932.

⁵²⁸ È il caso della parola «farnetico», che viene citata anche nella versione dell'*Ofterdingen* testé analizzata. Come spiega Zublena, si tratta di un termine montaliano, che lo scrittore genovese usa nell'*Elegia di Pico farnese*, in cui viene nominato anche Landolfi scrittore e che si trova nella raccolta "Le Occasioni", la cui prima edizione è del 1939, mentre la seconda è dell'anno successivo (Cfr. P. Zublena, *La lingua-pelle di Tommaso Landolfi*, cit., p. 58). È dunque possibile che nel 1941 Landolfi abbia già letto la poesia di Montale e che quindi l'uso del termine «farnetico» nella traduzione del romanzo novalisiano non sia casuale. Oltre al termine montaliano suddetto, altre parole sembrano avvalorare questa ipotesi: «vituperoso» è attestato in Boccaccio e Manzoni (nel tredicesimo capitolo de *I promessi sposi* si legge «con le mani alzate sopra una canizie vituperosa».); la parola rara «versicolore» trova riscontro in un verso di D'Annunzio, autore di cui spesso prende in prestito parole anche nelle sue opere di scrittore (il verso in questione è «la vampa violenta e versicolore crepita in cima della picca», tratto dalla tragedia *Francesca da Rimini*).

⁵²⁹ Ciò accade, per esempio, con il poliptoto nominale «Blumen...Blume» [NO 9] («fiori...fiore» [LA 286]), con l'apocope vocalica di «sehn'ich» [NO 9], che viene riprodotta non in maniera speculare, ma comunque nello stesso periodo («m'è aliena» [LA 286]), con l'endiadi («klar und hell» [NO 9] è «limpide e chiare» [LA 286]), con l'allitterazione («massi muscosi» [LA 287] è il corrispettivo di «bemooste Steine» [NO 10]) e con l'epanalessi (si veda, per esempio, «durch...durch» [NO 13] e «per...per» [LA 289]).

⁵³⁰ Bisogna comunque precisare che la volontà di compensazione è visibile anche quando a perdersi non sono le figure retoriche dell'originale. È questo il caso di «Du Langschäfer» [NO 12], tradotto con «Ohé, dormiglione» [LA 288]: qui Landolfi, pur omettendo il pronome personale «du», introduce un'esclamazione assente nel testo tedesco.

⁵³¹ Cfr. LA 306.

sestine, generalmente conserva gli artifici retorici del testo di partenza⁵³² nelle prima e nella seconda strofa⁵³³, dove, tra le altre cose, crea un omoteleuto assente nell'originale, costituito da un verbo per ogni verso⁵³⁴, che potrebbe essere un tentativo di compensare la scomparsa della rima tedesca in fine di verso. Per creare l'omoteleuto, Landolfi traduce i verbi del tedesco al futuro semplice, mentre nel testo originale sono tutti al presente indicativo tranne l'ultimo⁵³⁵ e traduce il sostantivo «Wiederbringer» [NO 53] con il verbo corrispondente. Altri tentativi di compensazione sono visibili nelle strofe successive⁵³⁶ e sono rare le occasioni in cui le perdite non vengono compensate in qualche modo. Questo rispetto del «tono», del «ritmo» dell'originale è esattamente ciò che Traverso raccomanda a Pintor a proposito di alcuni versi della *Gräfin Dolores*, indicando proprio Landolfi come modello⁵³⁷.

In conclusione si può dire che nelle traduzioni di Leone Traverso e Tommaso Landolfi l'aderenza al testo di partenza si realizza nella ricerca a tutti i livelli del massimo grado di reversibilità, tratto questo che Umberto Eco considera tipico delle migliori traduzioni⁵³⁸. Quanto ai testi di Pintor, Sola o di Ferrata, invece, il fenomeno della reversibilità è di gran lunga minore, come si nota, ad esempio, nella presenza nettamente inferiore di casi di compensazione delle perdite.

Pur presentando una resa prevalentemente letterale, le traduzioni di Traverso e Landolfi non si percepiscono come tali. A buon diritto, dunque, ciò che Mario Luzi affermava delle versioni rilkiane di Traverso può essere riferito anche a Landolfi. Le traduzioni di entrambi, infatti, «traggono il loro piglio da una personale autorità

⁵³² È infatti conservata sia l'epizeusi «das Grab/ Das Grab» («il Sepolcro/ Il Sepolcro») che l'allitterazione presente nel terzo verso («Muß Frevel und Verspottung leiden» e «Deve soffrire sacrilegio e gcherno») [NO 53, LA 306].

⁵³³ L'anafora «Wer...wer...wer» [NO 53] viene riprodotta anche in italiano («Chi...Chi...Chi») [LA 306]).

⁵³⁴ «Restituirà...prenderà...spezzerà...salverà» [LA 306].

⁵³⁵ «ist...nimmt...bricht...wird [...] erretten» [NO 53].

⁵³⁶ Nella terza strofa si perde il poliptoto verbale «trägen...träge» [NO 53], ma si guadagna l'allitterazione del secondo verso («Nella notte cupa una santa tempesta» [LA 306]), che non si riscontra nel testo originale. Altro caso di compensazione si ha nella quinta strofa, dove la figura etimologica del tedesco («jedermann...jedes» [NO 54]) viene sostituita, questa volta nel punto corrispondente, da un'epizeusi («ognuno/Ognuno» [LA 307]).

⁵³⁷ Scrive infatti Traverso: «Per la versione di quei pezzi poetici, ti consiglierei di tradurre e trascrivere rigo per rigo, quasi fossero veri versi (naturalmente con un certo riguardo al tono, a un tal quale ritmo etc. Così ha fatto Landolfi per Novalis)». Lettera di Leone Traverso a Giaime Pintor del 20 luglio 1941 (da Conselve a Torino), ACS, Fondo Fortunato Pintor, Subfondo Giaime Pintor, Corrispondenza ricevuta, fasc. Leone Traverso.

⁵³⁸ Cfr. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, cit., p. 68.

creativa che congiunge fedeltà e invenzione senza che noi sentiamo questa mescolanza come un arbitrio»⁵³⁹.

Diversamente da traduttori come Pintor, costoro, pur nell'inevitabile diversità dei loro stili, si rivelano particolarmente sensibili alla "voce" del testo, il quale, per quanto ormai costituisca un concetto superato nelle più recenti teorie sulla traduzione, resta comunque imprescindibile tutte le volte che ci si trovi, come nel nostro caso, ad affrontare analiticamente una traduzione. Se, infatti, è vero che quest'ultima è sempre un'inevitabile alterazione del testo di partenza, poiché il campo semantico di una parola non corrisponde mai del tutto a quello di una parola qualsiasi dell'altra lingua⁵⁴⁰, l'originale e il suo *spirito* rappresentano sempre e comunque un costante vincolo per il traduttore, che è tenuto a rispettarlo in un modo o nell'altro affinché il suo prodotto sia una traduzione a tutti gli effetti e non qualcosa di diverso, come un rifacimento o una parodia.

⁵³⁹ M. Luzi, *Nota introduttiva alle poesie di Traverso*, cit., p. 62.

⁵⁴⁰ Cfr. J. S. Holmes, *Poem and Metapoem: Poetry from Dutch to English*, cit., p. 9 e *supra*, p. 22.

BIBLIOGRAFIA

Letteratura primaria

Traverso Leone (a cura di), *Germanica: raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, Milano: Bompiani, 1943.

Altre antologie di letteratura straniera tradotta

Bo Carlo, Landolfi Tommaso e Traverso Leone (a cura di), *Cosmopoli: antologia di scrittori stranieri*, Firenze: Marzocco, 1954.

Bo Carlo (a cura di), *Narratori spagnoli: raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai giorni nostri*, Milano: Bompiani, 1941.

Vittorini Elio (a cura di), *Americana: raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, Milano: Bompiani, 1984.

Lettere edite e inedite

D'Ina Gabriella e Zaccaria Giuseppe (a cura di), *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, Milano: Bompiani, 1988.

Lettere di Leone Traverso a Giaime Pintor, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Fortunato Pintor.

Lettere di Leone Traverso a Rodolfo Paoli, Archivio Bonsanti del Gabinetto Vieusseux.

Lettere di Leone Traverso a Silvio Benco, Biblioteca civica "Attilio Hortis" di Trieste, Fondo Silvio Benco.

Lettere di Tommaso Landolfi a Leone Traverso, Archivio Urbinate, Fondo Leone Traverso.

Lettere di Gabriella Bemporad a Leone Traverso, Archivio Urbinate, Fondo Leone Traverso.

Lettere di Giaime Pintor a Leone Traverso, Archivio Urbinate, Fondo Leone Traverso.

Lettere di Giansiro Ferrata a Leone Traverso, Archivio Urbinate, Fondo Leone Traverso.

Lettere di Giovanna Bemporad a Leone Traverso, Archivio Urbinate, Fondo Leone Traverso.

Lettere di Bonaventura Tecchi a Leone Traverso, Archivio Urbinate, Fondo Leone Traverso.

Lettere di Vincenzo Errante a Leone Traverso, Archivio Urbinate, Fondo Leone Traverso.

Lettere di Silvio Benco a Leone Traverso, Leone Traverso, Archivio Urbinate, Fondo Leone Traverso.

Lettere di Helma Brock De Gironcoli a Leone Traverso, Archivio Urbinate, Fondo Leone Traverso.

Lettere di Elio Vittorini a Leone Traverso, Archivio APICE di Milano,

Lettere di Valentino Bompiani ad Alessandro Pavolini, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, busta 116, fascicolo 403 (Valentino Bompiani - editore).

Vittorini Elio, *I libri, la città, il mondo: lettere 1933-1943*, a cura di Carlo Minoia, Torino: Einaudi, 1985.

Versioni originali dei testi di *Germanica* analizzati

Goethe Johann Wolfgang, *Das Märchen*, in *Id.*, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, a cura di Herbert Jaumann e Wilhelm Vosskamp, in Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, Bd. IX, a cura di Apel Friedmar *et al.*, Frankfurt am Main, 1992, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker, 1992, pp. 1082-1114.

Grimm Jakob e Wilhelm, *Dornröschen*, in *Ei.*, *Die Märchen der Brüder Grimm*, vol. I, Leipzig: Insel Verlag, 1924, pp. 219-223.

Novalis, *Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman*, Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1965.

Richter Jean Paul, *Selberlebensbeschreibung. Konjektural-Biographie*, Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1971.

Rilke Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Leipzig: Insel Verlag, vol. I, 1920.

Tieck Ludwig, *Des Lebens Überfluss*, Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1960.

Von Arnim Achim, *Gräfin Dolores*, a cura di Paul Michael Lutzeler, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1989.

Von Hofmannsthal Hugo, *Das Märchen der 672. Nacht*, in *Id.*, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, vol. XXVIII, pp. 15-30.

Von Kleist Heinrich, *Die Verlobung in St. Domingo*, a cura di Roland Reuß, Basel *et al.*: Stroemfeld/Roter Stern, 1988.

Letteratura secondaria

Studi sulla teoria della traduzione

Bachmann-Medick Doris, *Translational turn*, in *Ea.*, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2009, pp. 238-283.

Baselica Giulia, *Un'arma contro l'inganno, la mistificazione, l'ignoranza e la reticenza*, "Tradurre", 2, 2012, reperibile al seguente link: <http://rivistatradurre.it/2012/05/unarma-contro-linganno-la-mistificazione-lignoranza-e-la-reticenza/> (consultato l'ultima volta il 7/4/2017).

Bassnett Susan, *The Translation Turn in Cultural Studies*, in *Ea.*, André Lefevere, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon: Multilingual matters, 1998, pp. 123-140.

Ea., *Translation Studies*, London *et al.*: Methuen, 1980.

Benjamin Walter, *Il compito del traduttore* (1921), in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino: Einaudi, 2014.

Bertazzoli Raffaella, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma: Carocci, 2011.

Buffoni Franco (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano: Guerini, 1989.

Campanini Silvia, *Traduzione, riscrittura e manipolazione*, “Miscellanea della Scuola Superiore di Lingue Moderne per interpreti e traduttori” (Università degli Studi di Trieste), 4, 2000, pp. 201-208.

Catford John Cunnison, *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistic*, London: Oxford University Press, 1965.

Derrida Jacques, *Des tours de Babel*, “Aut-Aut”, 189-190, 1982, pp. 67-97.

Di Martino Carmine, *Il problema della traduzione*, “Doctor virtualis”, 7, 2007, pp. 67-81.

Eco Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano: Bompiani, 2003.

Even-Zohar Itamar, *The position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, “Poetics Today”, 11 (1), 1990, pp. 45-51.

Faini Paola, *Tradurre: manuale teorico e pratico*, Roma: Carocci, 2008.

Hermans Theo (a cura di), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translations*, London and Sidney: Croom Helm, 1985.

Holmes James Stratton, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Rodopi, 1988.

Id. et al. (a cura di), *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies*, Leuven: Acco, 1978.

Holz-Mänttari Justa, *Sichtbarmachung und Beurteilung translatorischer Leistungen bei der Ausbildung von Berufstranslatoren*, in Wolfram Wills, Gisela Thome (a cura di), *Die Theorie des Übersetzens und ihr Aufschlusswert für die Übersetzungs- und Dolmetschdidaktik*, Tübingen: G. Narr, 1984, pp. 176-185.

Jesi Furio, *Lutero e la traduzione del sacro*, “Nuova corrente”, 143, 2009, pp. 175-182.

Kade Otto, *Kommunikationswissenschaftliche Probleme der Translation*, in Wolfram Wills (a cura di), *Übersetzungswissenschaft*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, pp. 199-218.

Kusmaul Paul, *Entwicklung miterlebt*, in Wolfgang Pöckl (a cura di), *Übersetzungswissenschaft Dolmetschwissenschaft. Wege in eine neue Disziplin*, Wien: Edition Praesens, 2004, pp. 221-226.

Lefevere André, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, Torino: UTET libreria, 1998.

Lutero Martin, *Lettera del tradurre* (1530), a cura di Emilio Bonfatti (con testo originale a fronte), Venezia: Marsilio, 1998.

Mattioli Emilio, *La poetica del tradurre di Henri Meschonnic*, “Rivista internazionale di tecnica della traduzione”, 7, 2003, pp. 29-36.

Id., *La traduzione letteraria*, “Testo a fronte”, 1, 1989, pp. 7-22.

Mazzara Federica, *Studi sulla traduzione*, reperibile al seguente link:
http://www.studiculturali.it/dizionario/pdf/studi_sulla_traduzione.pdf.

Meschonnic Henri, *D'une linguistique de la traduction à la poétique de la traduction*, in Id., *Pour la poétique*, vol. II, Paris: Gallimard, 1973, pp. 327-366.

Morini Massimiliano, *La traduzione. Teorie, strumenti, pratiche*, Milano: Sironi, 2007.

Mounin Georges, *Teoria e storia della traduzione*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2006.

Id., *Les belles infidèles*, Lille: Presses universitaires de Lille, 1994.

Nardelli Elena, *Derrida e la scena della traduzione*, "Esercizi Filosofici", 9, 2014, pp. 98-109.

Nergaard Siri (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano: Gruppo editoriale Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, 2009.

Ea., *La costruzione di una cultura. La letteratura norvegese in traduzione italiana*, Rimini: Guaraldi, 2004.

Ea. (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano: Bompiani, 1995.

Neubert Albrecht, *Translation und Texttheorie*, in Id. e Gert Jäger (a cura di), *Semantik und Übersetzungswissenschaft. Materialien der III. Internationalen Konferenz „Grundfragen der Übersetzungswissenschaft“*, Leipzig: Verlag Enzyklopädie, 1983, pp. 100-110.

Newmark Paul, *A new Theory of Translation*, "Brno studies in English", 33, 2007, pp. 101-114.

Id., *A Textbook of Translation*, New York et al.: Prentice Hall, 1988.

Id., *Approaches to Translation*, Oxford et al.: Pergamon Press, 1981.

Nord Christiane, *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendungen einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*, Tübingen: Julius Groos, 2009.

Ea., *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, Manchester: St. Jerome, 1997.

Osimo Bruno, *Storia della traduzione*, Milano: Hoepli, 2002.

Puggioni Roberto, *Teoria e pratica della traduzione letteraria*, Roma: Bulzoni, 2006.

Prunč Erich, *Einführung in die Translationswissenschaft*, Bd. I, Graz: Institut für Translationswissenschaft, 2002.

Rega Lorenza, *La traduzione letteraria: aspetti e problemi*, Torino: UTET libreria, 2001.

Reiss Katharina, Vermeer Hans J., *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen: Niemeyer, 1984.

Rundle Christopher, *Translation as an Approach to History*, "Translation Studies", V, 2012, pp. 232-248.

Schleiermacher Friedrich, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (1813), in Hans Joachim Störig (a cura di), *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, pp. 38-70.

Snell-Hornby Mary, *The Turns of Translation Studies*, Amsterdam et al.: Benjamins, 2006.

Steiner George, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano: Garzanti, 1994.

Toury Gideon, *Descriptive Translation Studies - and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

Venuti Lawrence, *The Scandals of Translation*, London et al.: Routledge, 1998.

Vermeer Hans J., *Übersetzen als kultureller Transfer*, in Mary Snell-Hornby (a cura di), *Übersetzungswissenschaft - Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*, Tübingen: Francke, 1986, pp. 30-53.

Id., (a cura di), *Kulturspezifität des translatorischen Handelns. Vorträge anlässlich der GAL-Tagung 1989*, Heidelberg: Abt. Allg. Übersetzungs- u. Dolmetschwiss. d. Inst. für Übersetzen u. Dolmetschen, 1989.

Wilss Wolfram, *The Science of Translation. Problems and Methods*, Tübingen: Tübinger Beiträge zur Linguistik, 1982.

Id., *Textanalyse und Übersetzen*, in Karl- Heinz Bender, Klaus Berger, Mario Wandruszka (a cura di), *Imago Linguae. Beiträge zu Sprache und Übersetzen. Festschrift zum 60. Geburtstag von Fritz Paepcke*, München: Fink, 1977, pp. 625-651.

Von Humboldt Wilhelm, *Introduzione alla traduzione dell'Agamennone* (1816), in S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, cit., pp. 125-141.

Studi sulla ricezione delle letterature straniere nell'Italia degli anni Trenta e Quaranta

Albonetti Pietro (a cura di), *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice degli anni '30*, Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1994.

Allegri Mario, *La letteratura tedesca nell'Italia della Restaurazione: saggi, ragguagli e traduzioni*, in Alberto Destro, Paola Maria Filippi (a cura di), *La cultura tedesca in Italia. 1750-1850*, Bologna: Patron Editore, 1995, pp. 379-393.

Antonelli Claudio, *Pavese, Vittorini e gli americanisti. Il mito dell'America*, Bagno a Ripoli: Edarc Edizioni, 2008.

Barbanti Tizzi Alessandra, *La letteratura tedesca e l'Italia*, in Enrico Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, vol. XII, Roma: Salerno editrice, 2002, pp. 743-762.

Bevilacqua Giuseppe, *Zur Rezeption der deutschen Literatur in Italien nach 1945*, in Anna Comi, Alexandra Pontzen (a cura di), *Italien in Deutschland-Deutschland in Italien*, Berlin: Schmidt, 1999, pp. 11-22.

Id., *La questione tedesca nella riflessione di G. A. Borgese*, "Rivista di letterature moderne e comparate", 49 (3), 1996, pp. 349-356.

Billiani Francesca, *Culture nazionali e narrazioni straniere: Italia 1903-1943*, Firenze: Le Lettere, 2007.

Biondi Marino, *Sul carteggio Croce-Vossler: mezzo secolo di cultura italo-tedesca*, in Anna Comi, Alexandra Pontzen (a cura di), *Italien in Deutschland-Deutschland in Italien*, Berlin: Schmidt, 1999, pp. 343-356.

Bonsaver Guido, *Mussolini censore: storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Roma et al.: GLF Laterza, 2013.

Id., *Censorship and Literature in Fascist Italy*, Toronto: University of Toronto Press, 2007.

Burdett Charles, *Visions of the United States: a Note on the Different Styles of Emilio Cecchi and the Americanisti*, "Modern Language Notes", 111 (1), 1996, pp. 164-170.

Cogo Flavio, *La ricezione delle traduzioni anglo-americane di Vittorini (1933-1943)*, "Otto/Novecento: rivista quadrimestrale di critica letteraria", 36 (2), 2012, pp. 183-194.

Di Benedetto Arnaldo, *Interesse di Croce per Thomas Mann: una breve intesa?*, in Anna Comi, Alexandra Pontzen (a cura di), *Italien in Deutschland-Deutschland in Italien*, Berlin: Schmidt, 1999, pp. 317-342.

Esposito Edoardo (a cura di), *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, Atti del Convegno di Milano, 26, 27 febbraio e 1 marzo 2003, Lecce: Pensa Multimedia Editore, 2004.

Fasano Pino, *Il mito americano di Cesare Pavese*, "Italica", 85 (2), 2008, pp. 295-310.

Gentile Emilio, *Impending Modernity: Fascism and the Ambivalent Image of the United States*, "Journal of contemporary history", 28 (1), 1993, pp. 7-29.

Giusti Lucia, *Die Rezeption der deutschsprachigen Literatur der Moderne in Italien in der Zeit von 1918 bis 1938*, Tesi dottorale, Technische Universität Berlin, 2009.

Ea., *Aspetti della ricezione della letteratura tedesca moderna in Italia negli anni Venti-Trenta*, in Luisa Finocchi e Ada Gigli Marchetti (a cura di), *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, Milano: F. Angeli, 2000, pp. 226-259.

Hösle Johannes, *Tendenzen und Schwerpunkte der italienischen Germanistik seit 1945*, "Colloquia Germanica", 8 (1), 1974, pp. 95-107.

Kuntz Eva Sabine, *Vogelzügen gleich kehren sie immer wieder...? Deutschlandbilder in der italienischen Presse nach dem zweiten Weltkrieg*, in Anna Comi, Alexandra Pontzen (a cura di), *Italien in Deutschland-Deutschland in Italien*, Berlin: Schmidt, 1999, pp. 63-80.

Lombardo Agostino, *La critica italiana sulla letteratura americana*, "Studi americani", 5, 1959, pp. 9-49.

Masini Ferruccio, *Sulla germanistica italiana (una replica)*, "Studi Germanici", 12, 1974, pp. 373-379.

Ramat Paolo, *La germanistica in Italia: prospettive*, "Studi Germanici", Nuova Serie, 8, 1970, pp. 64-69.

Rocca Alessandra, *I miti del nuovo continente: l'Americana di Vittorini*, "Quaderni del '900", 2, 2012, pp. 111-126.

Rubino Liborio Mario, *I mille demoni della modernità: l'immagine della Germania e la ricezione della narrativa tedesca contemporanea in Italia fra le due guerre*, Palermo: Flaccovio, 2002.

Vincenti Lionello, *Gli studi di letteratura tedesca*, in Carlo Antoni e Raffaele Mattioli (a cura di), *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana*, Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1966, pp. 41-68.

Id., *Gli studi di letteratura tedesca (1950)*, in *Id.*, *Alfieri e lo Sturm und Drang e altri saggi di letteratura italiana e tedesca*, Firenze: Olschki, 1966, pp. 141-177.

Voigt Klaus, *Il rifugio precario. Gli esuli in Italia dal 1933 al 1945*, Scandicci: La nuova Italia, 1993.

Zagari Luciano, *Gli studi di letteratura germanica in Italia*, "Il Veltro", 6 (2), 1962, pp. 243-264.

Studi, note e contributi sulla traduzione e i traduttori in Italia nella prima metà del Novecento

Albanese Angela e Nasi Franco (a cura di), *L'artefice aggiunto: riflessioni sulla traduzione in Italia, 1900-1975*, Ravenna: Longo, 2015.

Alcini Laura, *Storia e teoria della traduzione letteraria in Italia*, Perugia: Guerra, 1998.

Barrale Natascia, *Le traduzioni di narrativa tedesca durante il fascismo*, Roma: Carocci, 2012.

Biasiolo Monica, *Giaime Pintor und die deutsche Kultur: auf der Suche nach komplementären Stimmen*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010.

Bigongiari Piero, *Perché ho tradotto Ronsard*, in Franco Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano: Guerini, 1989, pp. 377-383.

Billiani Francesca, *Traduzioni e cultura popolare negli anni Trenta: editori e regime*, in AA.VV., *Identità e diversità nella lingua e nella letteratura italiana*, Atti del 18° Congresso dell’A.I.S.L.L.I., Lovanio, 16-19 luglio 2003, vol. I, Firenze: Cesati, 2007, pp. 673-683.

Calabri Maria Cecilia, *Il costante piacere di vivere: vita di Giaime Pintor*, Torino: Utet libreria, 2007.

Casalena Maria Pia, *Contrabbandiera di cultura. Lavinia Mazzucchetti e la letteratura tedesca tra le due guerre*, “Genesis”, 6 (1), 2007, pp. 91-115.

Cecchi Emilio, *Del tradurre*, “Pegaso”, 1, 1 gennaio 1929, pp. 93-95.

Cercignani Fausto, Mariano Emilio (a cura di), *Vincenzo Errante. La traduzione di poesia ieri e oggi*, Milano: Cisalpino, 1993.

Croce Benedetto, *Intorno a un’antologia di traduzioni italiane delle liriche di Goethe*, in *Id.*, *Goethe, con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*, parte seconda, Bari: Laterza, 1946.

De Luca Igino, *Ungaretti traduttore di Esenin*, in *Id.*, *Tre poeti traduttori: Monti, Nievo, Ungaretti*, Firenze: Olschki, 1988, pp. 229-285.

Del Zoppo Paola, *La letteratura tedesca tradotta in Italia tra il 1925 e il 1950*, “Studi Germanici”, 3-4, 2013, pp. 374-407.

Ea., *Faust in Italia. Ricezione, adattamento, traduzione del capolavoro di Goethe*, Roma: Artemide, 2009.

Errante Vincenzo, Mariano Emilio (a cura di), *Orfeo. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani* (1949), Firenze: Sansoni, 1953.

Errante Vincenzo, *La lirica di Hölderlin*, Firenze: Sansoni, 1943.

Fabietti Ettore, *Del tradurre*, "Pegaso", 4, 1 gennaio 1932, pp. 48-59.

Ferme Valerio, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo*, Ravenna: Longo, 2002.

Id., *Che ve ne sembra dell'America?: Notes on Elio Vittorini's translation work and William Saroyan*, "Italica", 75 (3), 1998, pp. 377-398.

Fortini Franco, *Lezioni sulla traduzione*, a cura di Maria Vittoria Tirinato, Macerata: Quodlibet, 2011.

Fortunato Elisa, *Le scelte del traduttore. I Viaggi di Gulliver e il Fascismo*, "Between", 5 (9), pp. 1-21 [www.betweenjournal.it] (consultato l'ultima volta il 7/4/2017).

Galinetto Carla, *Alberto Spaini germanista*, Gorizia: Istituto giuliano di storia, cultura e documentazione, 1995.

Giusti Simone, *Tradurre per comprendere. Gobetti tra Croce e Gentile*, in *Id.*, *La congiura stabilita: dialoghi e comparazioni tra Ottocento e Novecento*, Milano: Franco Angeli, 2005, pp. 39-55.

Gobetti Piero, *Nuove traduzioni* (1920), in *Id.*, *Scritti storici, letterari e filosofici*, a cura di Paolo Spriano, Torino: Einaudi, 1969, pp. 477-481.

Guglielmi Marina, *La letteratura americana tradotta in Italia nel decennio 1930-1940: Vittorini e l'antologia Americana*, "Forum Italicum", 1995, Fall, 29 (2), pp. 301-312.

Jervolino Domenico, *Croce, Gentile e Gramsci sulla traduzione*, in *Id.*, *Per una filosofia della traduzione*, Brescia: Morcelliana, 2008, pp. 161-179.

Landolfi Tommaso, *Note del traduttore*, in Nikolaj Gogol', *Racconti di Pietroburgo di Nikolaj Gogol' nella traduzione di Tommaso Landolfi*, Milano, 1941, pp. 309-314.

Id., *Puškin*, "Meridiano di Roma", 35, 1937, p. VIII.

Id., Recensione a Renato Poggioli, *La violetta notturna. Antologia di poeti russi del Novecento*, Lanciano, 1933, "Occidente", 6, 1934, pp. 135-136.

Luzi Mario, *Premessa o confidenza*, in *Id.*, *La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*, Torino: Einaudi, 1983, pp. V-IX.

Id., *Nota introduttiva alle poesie di Traverso*, "Studi Urbinati", XLV, B, (1-2), 1971, pp. 60-62.

Macrì Oreste, *Sergio Baldi poeta traduttore e critico*, in Sergio Baldi, *I piaceri della fantasia: versioni con testi originali*, a cura di Aldo Celli, Firenze: Olschki, 1996, pp. 7-41.

Id., *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in Franco Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano: Guerini, 1989, pp. 243-356.

Mangini Giorgio, *Lavinia Mazzucchetti, Emma Sola, Irene Riboni. Note sulla formazione culturale di tre traduttrici italiane*, in Luisa Finocchi e Ada Gigli

Marchetti (a cura di), *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, Milano: Franco Angeli, 2000, pp.185-225.

Manigrasso Leonardo, *Capitoli autobiografici. Poeti traduttori a confronto tra terza e quarta generazione*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Italianistica, rel. Prof. Silvio Ramat, 2012.

Pala Valeria, *Traduzione e trasgressione nel Ventennio*, "Portales", Dicembre 2006, pp. 49 e s.

Ea., *Traduzione e trasgressione nel Ventennio*, "Portales", 9 (2), 2007, pp. 59-68.

Petrocchi Valeria, *Immagini allo specchio: traduzioni e traduttori agli inizi del Novecento*, Perugia: Guerra, 2002.

Picamus Daniela, *Silvio Benco traduttore di Goethe*, in Silvia Clama e Roberto Spazzali (a cura di), *Silvio Benco: il tempo e le parole*, Atti del convegno di studi a 60 anni dalla sua scomparsa, Turriaco, 11 settembre 2009, Udine: Del Bianco, 2010, pp. 141-156.

Pocar Ervino, *Necessità delle traduzioni* (ca. 1959), "Tradurre", 4, 2013, reperibile al seguente link: <http://rivistatradurre.it/2013/05/necessita-delle-traduzioni/> (consultato l'ultima volta il 7/4/2017).

Poggioli Renato, *The Added Artificer*, in Reuben A. Brower (a cura di), *On Translation*, Cambridge: Harvard University Press, 1966, pp. 137-147.

Ruggiero Nunzio, *Per una storia della traduzione letteraria in Italia. Il testo in prosa*, Napoli: Università degli studi Suor Orsola Benincasa, 2012.

Rundle Christopher, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Oxford: Lang, 2010.

Id., *Translation under Fascism*, Basingstoke et al.: Palgrave Macmillan, 2010.

Savoca Monica, *Góngora nel Novecento in Italia (e in Ungaretti) tra critica e traduzioni*, Firenze: Olschki, 2004.

Soriga Giovannapaola, *Lo stupendo idioma. Carlo Emilio Gadda: le traduzioni, gli anni in Argentina e lo spagnolo della Cognizione del dolore*, tesi di dottorato, Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Letterature Comparete, rel. Prof.ssa Fausta Antonucci, 2009.

Spaini Alberto, *Traduzioni e traduttori* (1920), "Tradurre", 4, 2013, reperibile al seguente link: <http://rivistatradurre.it/2013/05/traduzioni-e-traduttori/> (consultato l'ultima volta il 7/4/2017).

Id., *Disgrazie del traduttore*, "I libri del giorno", novembre 1925, pp. 241-242.

Stella Maria, *Cesare Pavese. Traduttore*, Roma: Bulzoni editore, 1977.

Zagari Luciano, *Vincenzo Errante traduttore-interprete e il gusto poetico italiano fra le due guerre*, in Fausto Cercignani, Emilio Mariano (a cura di), *Vincenzo Errante. La traduzione di poesia ieri e oggi*, Milano: Cisalpino, 1993, pp. 63-83.

Id., *Bonaventura Tecchi e la letteratura tedesca*, "Studi Germanici", Nuova Serie, 7 (2), 1969, pp. 77-92.

Studi sui traduttori delle "Giubbe Rosse"

Amoruso Vito, *Cecchi, Vittorini, Pavese e la letteratura americana*, "Studi Americani", 6, 1960, pp. 9-71.

Andreini Alba, *Il lavoro editoriale di Vittorini per Bompiani*, in Paolo Mario Sipala, Elena Salibra (a cura di), *Vittorini vent'anni dopo*, Atti del convegno internazionale di studi, Siracusa 3-5 aprile 1986, Siracusa: Ediprint, 1988, pp. 163-177.

Béghin Laurent, *Uno slavista comparatista sotto il fascismo: gli anni di formazione di Renato Poggioli (1928-1938)*, in Daniela Rizzi, Andrej Shishkin (a cura di), *Archivio Russo-Italiano. IV*, Salerno: Europa Orientalis, 2005, pp. 395-446.

Bo Carlo, *La cultura europea in Firenze negli anni Trenta*, in *Id.*, *Letteratura come vita*, a cura di Sergio Pautasso, Milano: Rizzoli, 1994, pp. 182-196.

Bruni Raoul, *Sul tradurre in Landolfi: tra teoria e fisiologia*, "Ticontre", 4, 2015, pp. 125-139.

Campeggiani Ida, *Montale e la letteratura tedesca di Leone Traverso con un'appendice di lettere di Montale a Traverso*, "Studi novecenteschi: rivista semestrale di storia della letteratura italiana contemporanea", 37 (80), 2010, pp. 259-322.

Farina Mariagrazia, *Tommaso Landolfi e il «Bischeraccio della Rosa». Hugo von Hofmannsthal tradotto dallo scrittore di Pico*, "Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur", 73 (1), 2015, pp. 57-77.

Galmarini Niccolò, *Teoria e prassi in Landolfi traduttore dal russo*, reperibile al seguente link: <http://www.tommasolandolfi.net/teoria-e-prassi-in-landolfi-traduttore-dal-russo/> (consultato l'ultima volta il 7/4/2017).

Giudici Giovanni, *Oltre Montale*, "Lettere italiane", 48, 1996, pp. 521-526.

Gorlier Claudio, *Vittorini traduttore e la cultura americana*, "Terzo Programma", 1966, 3, pp. 152-161.

Guslandi Silvia, *Vittorini traduttore di The Pastures of Heaven di Steinbeck. Esempi di impoverimento espressivo*, "Letteratura e Letterature", 7, 2013, pp. 87-104.

Landolfi Andrea, *Il malinteso felice. Tommaso Landolfi traduttore di Hofmannsthal*, "Studi Germanici", 43, 2005, pp. 459-471.

Landolfi Idolina, *L'«infernale lavoro» del Landolfi traduttore*, "La scrittura", 1 (2), 1996, pp. 6-14.

Livorni Ernesto, *Montale traduttore di Eliot. Una questione di "belief"*, in Valerio Magrelli (a cura di), *Lezioni di dottorato 2005*, Santa Maria Capua Vetere: Spartaco, 2006, pp. 139-160.

Lonardi Gilberto, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, in *Id.*, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna: Zanichelli, 1980, pp. 144-163.

Panicali Anna, *Mario Luzi e Leone Traverso: un'amicizia sotto il segno della traduzione*, in Antonio Daniele (a cura di), *Teoria e prassi della traduzione*, Atti del convegno di Udine, 29-30 maggio 2007, Padova: Esedra, 2009, pp. 163-178.

Peron Gianfelice, *Luzi e la traduzione*, in *Mario Luzi traduttore*, Atti del trentaquattresimo convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica, 36, 2006, in Gianfelice Peron (a cura di), *Premio città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, 36-37, Padova: Il poligrafo, 2008, pp. 75-89.

Di e su Leone Traverso

AA. VV., *Convegno in memoria di Leone Traverso*, Villa Garzoni (Pontecasale), 28 ottobre 1972, Urbino: Argalia, 1973.

Bevilacqua Giuseppe, *Leone Traverso traduttore di poeti tedeschi*, in AA. VV., *La traduzione dei moderni nel Veneto: Diego Valeri e Leone Traverso*, Atti del sesto convegno sui problemi della traduzione letteraria (Monselice, giugno 1977), Padova: Antenore, 1978, pp. 59-66.

Gadda Carlo Emilio, *Lettere a Leone Traverso (1939-1953)*, a cura di Francesco Venturi, "I quaderni dell'ingegnere", Nuova Serie, 4, 2013, pp. 113-146.

Gentili Bruno, *Leone Traverso traduttore di Pindaro*, "Quaderni urbinati di cultura classica", 2002, 70 (1), pp. 127-134.

Macrì Oreste, *Leone Traverso e l'esperienza ermetica*, in Anna Dolfi (a cura di), *La vita della parola. Da Bertocchi a Tentori*, Roma: Bulzoni, 2002, pp. 499-550.

Id., *Traverso, poeta incognito*, in Anna Dolfi (a cura di), *La vita della parola. Da Bertocchi a Tentori*, Roma: Bulzoni, 2002, pp. 551-562.

Id., *Leone Traverso, traduttore*, presentazione a Luis de Góngora, *Sonetti*, scelti e trad. da Leone Traverso, Firenze: Passigli, 1993, pp. 7-24.

Nicoletti Giuseppe, *Rilke, Traverso e l'"avvento notturno"*, in *Id.*, *Le risposte della poesia. Da D'Annunzio a Luzi*, Fiesole: Cadmo, 2003, pp. 99-118.

Paioni Pino, Vogt Ursula, *Studi in onore di Leone Traverso*, Urbino: Argalia, 1971.

Traverso Leone, *Curriculum*, "Studi Urbinati di storia, filosofia e letteratura", Nuova Serie, 45, 1971, pp. 11-14.

Id., *In memoria di Thomas Mann*, "Studi Urbinati di storia, filosofia e letteratura", Nuova Serie, 45, 1971, pp. 139-154.

Id., *Nell'anniversario di D'Annunzio: Hofmannsthal e D'Annunzio*, "Studi Urbinati di storia, filosofia e letteratura", Nuova Serie, 45, 1971, pp. 201-207.

Id., *Poeti traduttori*, "Studi Urbinati di storia, filosofia e letteratura", Nuova Serie, 45, 1971, pp. 231-235.

Id., *Profilo di Rudolf Binding*, "Studi Urbinati di storia, filosofia e letteratura", Nuova Serie, 45, 1971, pp. 239-242.

Id., *Gottfried Benn*, "Studi Urbinati di storia, filosofia e letteratura", Nuova Serie, 45, 1971, pp. 257-260.

Id., *Poesie inedite di Rilke*, "Studi Urbinati di storia, filosofia e letteratura", Nuova Serie, 45, 1971, pp. 279-281.

Id., *Thomas Mann, Schönberg e le teorie musicali del Doctor Faustus*, "Studi Urbinati di storia, filosofia e letteratura", Nuova Serie, 45, 1971, pp. 348-351.

Id., *Sul "Torquato Tasso" di Goethe e altre note di letteratura tedesca*, Urbino: Argalia, 1964.

Id., *Studi di letteratura greca e tedesca*, Milano: Feltrinelli, 1961.

Id., *Sulle poesie di Gottfried Benn*, in Leone Traverso, *Studi di letteratura greca e tedesca*, Milano: Feltrinelli, 1961, pp. 285-296.

Valandro Roberto, *Leone Traverso: un traduttore per l'Europa*, Monselice: La bottega del Ruzante, 1992.

Venerus Rita, *Leone Traverso letterato e traduttore*, Tesi di dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Italianistica e Filologia Romanza, rel. Prof. Rolando Damiani, 2003.

Vogt Ursula, *Leone Traverso- Übersetzer und Germanist*, in Hans-Georg Grüning (a cura di), *Geschichte der Germanistik in Italien*, Akten des International Symposiums «Geschichte der Germanistik in Italien». Macerata, 21-23 Oktober 1993, Ancona: Nuove Ricerche, 1996, pp. 153-178.

Von Hofmannsthal Hugo, *Liriche e drammi*, a cura di Leone Traverso, Firenze: Sansoni, 1942.

Repertori bibliografici

Landolfi Idolina, *Il piccolo vascello solca i mari. Tommaso Landolfi e i suoi editori: bibliografia degli scritti di e su Tommaso Landolfi (1929-2006)*, Fiesole: Cadmo, 2015.

Repertorio bibliografico della letteratura tedesca in Italia (1900-1965), a cura dell'Istituto italiano di studi germanici in Roma, 2 volumi, Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1966/68.

Terreni Laura, *Bibliografia di Leone Traverso*, “Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura”, 1971, 45, pp. 354-373.

Altri testi consultati

Béguin Albert, *L'anima romantica e il sogno: saggio sul Romanticismo tedesco e la poesia francese*, Milano: Il Saggiatore, 1967.

- Bornmann Fritz (a cura di), *Giorgio Pasquali e la filologia classica del Novecento*, Atti del Convegno, Firenze-Pisa, 2-3 dicembre 1985, Firenze: Olschki, 1988.
- Cannistraro Philip V., *Burocrazia e politica culturale nello stato fascista: il Ministero della cultura popolare*, in Alberto Aquarone e Maurizio Vernassa (a cura di), *Il regime fascista*, Bologna: Il mulino, 1974, pp. 169-193.
- Caretti Lanfranco, *Ritratto di Pasquali*, in *Id.* (a cura di), *Per Giorgio Pasquali. Studi e testimonianze*, Pisa: Nistri-Lischi, 1972, pp. 35-49.
- Cesaretti Enrico, *Castelli di carta: retorica della dimora tra Scapigliatura e Surrealismo*, Ravenna: Longo, 2001.
- Cinnella Nicola, *Ricordo di Mario Pensa*, "Rassegna Pugliese", 7 (8-9), 1971, pp. 361-365.
- Cirillo Silvana, *Nei dintorni del Surrealismo. Da Alvaro a Zavattini: umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, Roma: Editori Riuniti, 2006.
- Esposito Silvia Maria, *Il sogno e la notte romantica. Su Albert Béguin*, "Estetica. Studi e ricerche", 2, 2011, pp. 101-118.
- Fabre Giorgio, *L'elenco: censura fascista, editoria e autori ebrei*, Torino: Zamorani, 1998.
- Fiandra Emilia, *Itinerari romantici. Rassegna di studi critici sul Romanticismo tedesco in Italia (1900-1981)*, Napoli: Istituto universitario orientale, 1984.
- Fontanella Luigi, *Il Surrealismo italiano. Ricerche e letture*, Roma: Bulzoni editore, 1983.

Goethe Johann Wolfgang, *West-Östlicher Divan*, in Hendrik Birus *et al.* (a cura di), *Sämtliche Werke: Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. III, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994.

Jakobson Roman, *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, Milano: Feltrinelli, 2010.

Id., *Verso una scienza dell'arte poetica*, in Tzvetan Todorov, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino: Einaudi, 2003, pp. 7-11.

Kerbaker Andrea, *Valentino Bompiani*, "Belfagor: Rassegna di varia umanità", 2001, 56 (1), pp. 47-60.

Landolfi Tommaso, *Dialogo dei massimi sistemi*, in Id., *Opere I. 1937-1959*, a cura di Idolina Landolfi, Milano: Rizzoli, 1991, pp. 43-115.

Mangione Antonio, *Saggio per uno studio sulla poesia e sullo stile del Berchet traduttore*, "Dialoghi", 1954, 2, pp. 16-26.

Marchetti Giuseppe, *Storia dell'editoria italiana del '900 come storia culturale*, "Il Cristallo", 2, 2002, pp. 42-49.

Pavese Cesare, *Lettere 1924-1944*, a cura di L. Mondo, Torino: Einaudi, 1966.

Pensa Fagnano Marina, *Biografia di Mario Pensa*, in Mario Pensa, *Scritti di Mario Pensa*, Bologna: Tip. Compositori, 1978, pp. XVII- XIX.

Petersen Jens, *L'accordo culturale fra l'Italia e la Germania del 23 novembre 1938*, in Karl Dietrich Bracher e Leo Valiani, *Fascismo e nazionalsocialismo*, Bologna: Il mulino, 1986, pp. 331-387.

Recensione a *Germanica. Antologia di narratori tedeschi*, "Pesci rossi", 11 (9-10), 1942, p. 3.

Steiner Peter, *Russian Formalism*, Ithaca et al.: Cornell University Press, 1984.

Tieck Ludwig, *Il biondo Ecberto*, a cura di Rodolfo Paoli, Milano: Bompiani, 1942.

Tortorelli Gianfranco, *Educare alla modernità: nuovi studi su Valentino Bompiani e la sua casa editrice*, EUM –Edizioni Università di Macerata, 2013. Fa parte di: *History of education and children's literature: HECL. Vol. IV- N.1*, 2009.

Id., *La letteratura straniera nelle pagine de «L'Italia che scrive» e «I libri del giorno»*, in Ada Gigli Marchetti, Luisa Finocchi (a cura di), *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Milano: F. Angeli, 1997, pp. 157-196.

Traverso Leone, *Anthologie der deutschen Lyrik*, gesammelt und geordnet von Leone Traverso und G. Zamboni, Firenze: Sansoni, 1950.

Vela Claudio, *Note ai testi, Traduzioni*, in Carlo Emilio Gadda, *Scritti vari e postumi*, a cura di Andrea Silvestri et al., Milano: Garzanti, 1993, p. 1229-1230.

Von Hofmannsthal Hugo, *Liriche e drammi*, a cura di L. Traverso, Firenze: Sansoni, 1942.

Zappulla Giuseppe, *Problemi e metodi di traduzione di poesia*, "Italica", 40 (3), 1963, pp. 259-270.

Žmegač Viktor, Škreb Zdenko, Sekulić Ljerka, *Breve storia della letteratura tedesca. Dalle origini ai giorni nostri*, Torino: Einaudi, 2000.

Zublena Paolo, *La lingua-pelle di Tommaso Landolfi*, Firenze: Le Lettere, 2013.

Dizionari consultati

Michaelis Henriette, *Praktisches Wörterbuch der italienischen und deutschen Sprache*, 2 volumi, Leipzig: Brockhaus, 1932.

Vocabolario Treccani online