

LA FABBRICA DEI CLASSICI

La Traduzione delle Letterature straniere
e l'Editoria milanese (1950-2021)

A cura di Alessandra Preda e Nicoletta Vallorani





LA FABBRICA DEI CLASSICI

La Traduzione delle Letterature straniere e l'Editoria milanese (1950-2021)

A cura di Alessandra Preda e Nicoletta Vallorani

di/egni

Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni
Università degli Studi di Milano

Ledizioni

La pubblicazione si è giovata del sostegno del Centro
APICE dell'Università degli Studi di Milano

© 2023 degli autori dei contributi e dei curatori per l'intero volume
ISBN 978-88-5526-982-7

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:
© grafica di Alessandra Preda

n°46
Collana sottoposta a double blind peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:

Raúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

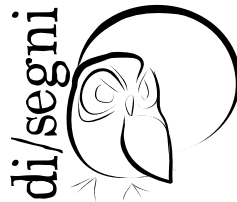
Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI AGOSTO 2023

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Boselli 10 – 20136 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Condirettori

Monica Barsi e Danilo Manera

Comitato scientifico

Nicoletta Brazzelli Andrea Meregalli
Marco Castellari Laura Scarabelli
Simone Cattaneo Sara Sullam
Raffaella Vassena Nicoletta Vallorani
Giovanni Iamartino

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Osprovat - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Elisa Alberani Angela Andreani
Valentina Crestani Laila Paracchini
Paola Mancosu Cristina Dozio

Indice

<i>Introduzione</i>	II
<i>Milano e l'Europa, la ripartenza</i> , di ALESSANDRA PREDA.....	II
<i>Nel nuovo millennio. I percorsi del cambiamento</i> , di NICOLETTA VALLORANI.....	20

I. IL DOPOGUERRA: MILANO PORTA DELL'EUROPA

<i>Tradurre le letterature straniere: strategie, formule, tendenze</i>	33
IRENE PIAZZONI	
<i>Gli inglesi della "Medusa": 1945-1970</i>	53
SARA SULLAM	
<i>Hans Magnus Enzensberger: un 'classico anti-classico' tra Suhrkamp e Feltrinelli (1957-1964)</i>	67
IRENE FANTAPPIÈ	
<i>La città di Milano e Fernando Pessoa: dalle prime traduzioni italiane all'affermazione editoriale</i>	81
ELISA ALBERANI	
<i>Carlo Bo e quei 'nutrimenti non terrestri' cercati in Europa</i>	95
ERMANN0 PACCAGNINI	
<i>Le traduzioni dal francese a Milano negli anni Cinquanta: un modello di analisi basato sulla Bibliographic Data Science</i>	115
MONICA BARSÌ	

II. DAL XX AL XXI SECOLO:
MILANO, I CONTINENTI, IL FUTURO

<i>Giuseppe Bellini e la traduzione della letteratura ispanoamericana in Italia</i>	143
EMILIA PERASSI	
<i>Narrativa araba: una sfida per editori, traduttori e lettori</i>	155
ELISABETTA BARTULI	
<i>Confucio, Pound “All’Insegna del Pesce d’Oro”</i>	167
ALESSANDRA C. LAVAGNINO	
<i>I classici mondadori del giallo statunitense. I casi di Ellery Queen, Gardner (e Wanda Osiris)</i>	179
CINZIA SCARPINO	
<i>«Nadie sabe en qué imágenes lo traducirá el porvenir». Traduzioni e ri-traduzioni italiane di Jorge Luis Borges</i>	197
FRANCESCO FAVA	
<i>Traduzione letteraria e intelligenza artificiale: minaccia o opportunità?</i>	213
HELLMUT RIEDIGER	

III. TESTIMONIANZE

<i>Il motore della fabbrica</i>	229
ALESSANDRA PREDÀ	
<i>Livio Garzanti</i>	231
TERESA CREMISI	
<i>Le voci dei traduttori</i>	235
RENATA COLORNI	
<i>Dalla sfera di cristallo alle luci della ribalta: gli scrittori scandinavi in Italia</i>	243
EMILIA LODIGIANI	
<i>I classici davanti a noi. Leggere, rileggere e ritradurre Albert Camus</i>	251
YASMINA MELAOUAH	

INTRODUZIONE

Questo volume raccoglie i contributi presentati al Convegno di Studi, *La Fabbrica dei classici. La Traduzione delle Letterature straniere e l'Editoria milanese (1950-2021)*, organizzato nel novembre del 2021 dal Centro APICE (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione editoriale) dell'Università degli Studi di Milano. Il titolo stesso evoca, in prima istanza, un luogo di costruzione e una modalità dinamica di organizzazione e produzione, che ben rappresentano il pragmatismo e l'alacrità del mondo editoriale milanese. Un attivismo concreto e aperto alle sollecitazioni delle letterature straniere che caratterizza il capoluogo lombardo ben prima del 1950: con questa data, invero, non intendiamo evidenziare innanzitutto il momento di una rottura, bensì la piena consapevolezza di una ripartenza che accelera – in modo impressionante e in più direzioni – un processo di modernizzazione e internazionalizzazione già in atto da tempo e tuttavia destinato a grandi trasformazioni.

MILANO E L'EUROPA, LA RIPARTENZA

Alessandra Preda

Un'ampia bibliografia critica¹ ha pienamente riconosciuto l'interesse, già in epoca fascista, per le traduzioni letterarie, un interesse costante, forse

¹ Per citare solo alcuni dei testi fondamentali di tale bibliografia, ricordiamo G. Raboni, *La narrativa straniera negli anni '20-'40* in AA. VV., *Editoria e cultura a Milano fra le due guerre (1920-1940)*, Atti del convegno tenutosi a Milano il 19-20-21 febbraio 1981, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983: 50-56; E. Decleva-P. Milza (eds), *La Francia e l'Italia negli anni Venti: tra politica e cultura*, Milano, SPAI, 1996; V. Ferme, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il fascismo*, Ravenna, Longo Editore, 2002;

dissimulato o semplicemente reso politicamente invisibile da una cultura che spesso ha travestito, senza impedirlo, «l'ingresso dello straniero»². Il cosiddetto 'decennio delle traduzioni'³, fra il '30 e il '40, ha formato in effetti un'intera generazione di scrittori e intellettuali, in particolare attraverso la traduzione della letteratura angloamericana, e ha rappresentato, anche tramite l'editoria milanese, una forma di resistenza alle derive culturali autarchiche del regime: l'apporto delle traduzioni, però, ha significato anche molto altro, ovvero l'importazione di differenti generi letterari di carattere popolare, un flusso di letteratura di consumo, che ha creato nuovi modelli e ha imposto un sistema di produzione e distribuzione su scala industriale⁴. Il nostro percorso di riflessione, quindi, dal 1950 in poi, prende forma nel solco della continuità – la fabbrica ha già le sue fondamenta – e a partire da una produzione critica che ha fatto della traduzione una chiave di lettura non solo della letteratura italiana in epoca fascista, ma anche della storia dell'editoria e, più in generale, della cultura di tutto il Ventennio⁵. Con questo orientamento, di forte carattere interdisciplinare, avviamo la nostra ricerca, in una direzione meno esplorata dalla critica e più prossima alla contemporaneità.

Certo, all'indomani della liberazione, Milano vive una stagione di promesse e progetti di inedito fervore⁶, aperta esplicitamente a un panorama internazionale, in contrasto 'fragoroso' con l'ultima fase dell'epoca fascista,

A.-R. Hermetet, *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Étude de réception (1919-1943)*, Paris, Champion, 2003; F. Billiani, *Culture nazionali e narrazioni straniere in Italia, 1903-1943*, Firenze, Le Lettere, 2007; G. Bonsaver, *Censorship and Literature in Fascist Italy*, Toronto, Toronto University Press, 2007; Ch. Rundle, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Oxford, Peter Lang, 2010; N. Barrale, *Le traduzioni di narrativa tedesca durante il fascismo*, Roma, Carocci, 2012; P. Caccia (ed.), *Editori a Milano (1900-1945)*, Milano, FrancoAngeli, 2013; F. Billiani-D. La Penna (eds), *Mediating Culture in the Italian Literary Field 1940s-50s* «Journal of Modern Italian Studies» I.XXI, 2016; E. Esposito, *Con altra voce. La traduzione letteraria tra le due guerre*, Milano, il Saggiatore, 2018; A. Ferrando (ed.), *Stranieri all'ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*, Milano, FrancoAngeli, 2019.

2 F. Billiani, *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia, 1903-1943*, Firenze, Le Lettere, 2007: 17.

3 Il riferimento è evidentemente a Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, (Torino, Einaudi, 1990) in particolare: 223. Sulla rilettura critica di questa narrazione del mito americano e delle sue conseguenze si veda G. Petrillo, *Che dice la patria? Prime verifiche intorno a una nota frase di Cesare Pavese, ovvero traduttori e traduttrici di narrativa del 'decennio delle traduzioni'*, in «Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti», 16-19, <https://rivistatradurre.it> (consultazione: settembre 2022); C. Scarpino, *In transfer. Prospettive sulla letteratura americana tradotta in Italia*, in *Letteratura americana tradotta in Italia*, numero monografico a cura di Ead., «Acoma» 21, Autunno-Inverno 2021: 7-21.

4 Cfr. M. Livolsi, *Lettura e altri consumi culturali negli anni '20 e '40*, in *Editoria e cultura a Milano* cit.: 61-77; G. De Donato-V. Gazzola Stacchini (eds), *I best-seller del Ventennio: il regime e il libro di massa*, Roma, Editori Riuniti, 1991.

5 Si veda, in particolare, Ch. Rundle, *Le traduzioni nella storiografia sul fascismo*, «Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti» 2021, <https://rivistatradurre.it> (consultazione: settembre 2022).

6 Cfr. B. Pischedda, *Editoria a Milano: 1945-1970. Gli anni dell'entusiasmo*, in G. Montecchi (ed.), *La città dell'editoria: dal libro tipografico all'opera digitale, (1880-2020)*, Milano, Skira, 2001: 125-139.

quella, dopo il '38, delle leggi razziali e della 'bonifica libraria'. Un'apertura, una progettualità che non riguarda unicamente il capoluogo lombardo, ma che a Milano si ripropone in termini «per così dire proporzionati al grado di partecipazione dell'*élite* intellettuale locale»⁷, e alla forza di espansione di una classe di imprenditori via via più consolidata. Proprio a Milano inizia la sua attività Erich Linder, ovvero uno dei primi agenti letterari in Italia che nel 1946 rileva parte delle quote dell'Agenzia Letteraria Internazionale, fondata nel 1898 da Augusto Foà e passata poi al figlio Luciano, e la sviluppa con forte determinazione; a Milano approdano intellettuali di grande levatura, come Montale, 'milanese' già nel 1948, o Vittorini, che sarà direttore della collana "Medusa" di Mondadori, intellettuali accolti innanzitutto da un'industria editoriale in fermento, attenta più che mai alle dinamiche europee. Fra le tante espressioni milanesi di questa vocazione internazionale, riportiamo una pagina promozionale di una nuova collana postbellica di Mondadori, "Il Ponte":

C'era nel nostro pubblico il desiderio e la necessità di un contatto più intimo con certe opere delle letterature straniere che i vent'anni di dittatura – per quei caratteri bigotti, convenzionali, e spesso grettamente nazionalistici consoni al fascismo – aveva cercato di sottrarre al lettore italiano. Mondadori è venuto incontro a questa necessità con la collezione 'Il Ponte', ponendo nello stesso tempo a confronto con tali opere straniere scelte i migliori romanzi della letteratura italiana recente e contemporanea, quelli che per la loro natura e importanza segnano le tappe risolutive della nostra letteratura degli ultimi cinquant'anni. In tal modo la Collezione risulta un vero e proprio ponte tra l'arte creativa di tutto il mondo e quella italiana, nei suoi esempi maggiori d'ogni Paese, e ponte tra la letteratura classica e quella di domani. A tale scopo la Collana non poteva esimersi di scegliere i migliori traduttori [...].⁸

Ponte, ancora una volta un'immagine architettonica a rappresentare lo slancio libertario, ideale quanto concreto, solido, costruttivo che anima la sfida editoriale del dopoguerra, una tensione espansiva volta a recuperare omissioni, esitazioni, 'ritardi' nell'affermazione di una modernità già classica a metà del Novecento europeo, ritardi e distanze che un ponte – il

7 E. Decleva, *L'attività editoriale*, in *Storia di Milano*, vol. XVIII: *il Novecento*, t. III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996: 102-151, qui 125.

8 «Fondo Guido Lopez, b. 1, Materiale pubblicitario», citato in P. Landi, *Da Milano all'Italia. Casa Mondadori alla riscossa*, in P. Landi (ed.), *Fare impresa con la cultura. Milano nel secondo dopoguerra (1945-1960)*, con un saggio introduttivo di M. Punzo, Bologna, CLUEB, 2013: 323-354, qui 327.

confronto, il passaggio, la traduzione – si propone di colmare, in parte. Con «i migliori traduttori»: la rivista è elegante, raffinata, accompagna i testi con illustrazioni di grande pregio e quindi non può che auspicare una forma di eccellenza anche nella traduzione; tuttavia anticipa un’attenzione alla qualità del testo tradotto che va imponendosi, a tutti i livelli, proprio a partire da questo primo decennio della seconda metà del secolo, non solo in relazione al prestigio dell’autore che si ‘presta’ a tradurre, ma anche e soprattutto nei confronti della professionalità del traduttore, nel rispetto del testo intero e in originale⁹, – senza la tipica mediazione francese, per esempio, per le lingue slave – e con il testo a fronte, come insegnano i volumi di Rilke pubblicati dalla piccola e ambiziosa casa editrice Cederna¹⁰.

Le linee di sviluppo di questa ripartenza milanese – in cui si incrociano qualità letteraria, istanze divulgative, guadagno e *paideia*, sperimentazione e mediazione – prendono forma già tenacemente in questo periodo, dal dopoguerra agli inizi degli anni Sessanta, un periodo che di per sé quindi, merita particolare interesse; nondimeno è il nostro punto di vista, la fabbrica dei classici, a rendere questi decenni un tempo privilegiato per avviare la riflessione: la ricostruzione necessita un profondo rinnovamento anche del canone letterario, la riqualificazione dell’identità culturale repubblicana esige modelli di riferimento diversi, occorre profilare, come si dice oggi, un pubblico di lettori ampliato e davvero composito cui offrire valori modelizzanti eterogenei, in linea con la società del presente, ma adatti a mantenere nel tempo una risonanza irrinunciabile, classici, appunto, «di domani». La letteratura tradotta si offre come strumento essenziale, e ci siamo proposti di dimostrarlo, per la costruzione e ricostruzione di questo rinnovato repertorio classico, non solo in ambito narrativo – in cui il romanzo italiano sembra terminare una sorta di lunga «incubazione»¹¹ assimilando, infine, istanze già presenti nella produzione straniera¹² – ma in tutti i generi letterari e in relazione a una produzione critica di matrice internazionale che sulla letteratura si interroga, proponendo ‘anti-canonici’, già classici.

Negli anni Cinquanta e Sessanta si situa quindi l’inizio del nostro percorso ma anche il periodo privilegiato dai contributi della prima parte di questo volume. Innanzitutto il saggio di apertura di Irene Piazzoni che traccia nitidamente il quadro generale dell’editoria milanese di questi primi decenni

9 Si veda N. Barrale, *Ritradurre dopo il 1945. Alberto Mondadori e le traduzioni integrali*, «Kwartalnik Neofilologiczny» 2. LXVIII, 2021: 175-188, <https://journals.pan.pl/dlibra/show-content?id=121017>, (consultazione: settembre 2022).

10 Cfr. S. Sullam, *Milano porta d’Europa. Le letterature straniere nelle traduzioni di Cederna editore*, in E. Perassi-M.V. Calvi (eds.), *Milano città delle culture*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015: 281-91.

11 V. Spinazzola, *Legemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2007: 13, «In questo senso gli anni Trenta e Quaranta appaiono come un periodo di incubazione».

12 Cfr. S. Sullam, *Le traduzioni di letteratura inglese in Italia dal 1943 ai primi anni Sessanta. Una ricognizione preliminare*, «Enthymema» VII, 2012: 131-150.

in relazione alla letteratura tradotta, esaminando nell'insieme titoli, collane, novità promettenti e forme di consolidamento: si delinea un percorso in progressione, dal punto di vista quantitativo ma, soprattutto, in relazione a una diversificazione della proposta che estende la geografia culturale dei classici e propone nuove patrie letterarie elettive; emergono orientamenti ideologici 'milanesi' (non sempre in linea con le famiglie politiche del dopoguerra), strategie concorrenziali, figure di spicco di un'editoria 'demiurgica' che si sostituisce – o pretende di sostituirsi – a istituzioni culturali e scolastiche ritenute inadeguate. Lo scenario offerto *in limine* da Irene Piazzoni, storica dell'editoria¹³, ben rappresenta, anche nelle contraddizioni, le principali dinamiche editoriali che presiedono al riconoscimento del valore 'classico' di un'opera e/o della sua traduzione, ed evidenzia alcune delle traiettorie¹⁴ che i saggi successivi sviluppano, in base a diverse metodologie critiche. Si tratta per la maggior parte di contributi di docenti di letterature straniere, specialisti del campo letterario di partenza (quindi della specificità del contesto, del testo e di una bibliografia di prima mano) che permane – e ci sembra un'angolazione significativa – un punto di riferimento stabile, nonostante la diversità dei criteri di analisi adottati e il *focus* dell'indagine, ovvero la ricollocazione 'milanese' della traduzione all'interno del sistema letterario italiano, la riconfigurazione editoriale del 'classico', come patrimonio della modernità del nostro Paese.

Sara Sullam, anglista, privilegia i titoli della mondadoriana "Medusa" (1945-71), per osservare nel tempo il 'riposizionamento' classico della letteratura inglese tradotta: la collana in generale risulta un ottimo strumento di analisi, costruisce infatti una rete di relazione fra i testi, attribuisce una cifra comune, apparenta¹⁵, attraverso un lavoro di selezione e collocamento che Sullam mette in luce, servendosi dei preziosi pareri di lettura conservati negli archivi della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori¹⁶. Il criterio adottato ci appare particolarmente produttivo in questo contesto editoriale percorso da forti tensioni progettuali che includono necessariamente le letterature straniere: nel comporre la tessitura di una nuova stagione letteraria le collane ne assicurano il senso complessivo e la coerenza, non solo all'interno di un'attività editoriale, ma entro il panorama stesso della cultura coeva, portando a compimento, quindi, l'intero percorso di traduzione della produzione straniera selezionata e della sua canonizzazione classica.

¹³ Ci limitiamo a ricordare il volume più recente dell'ampia produzione critica di Irene Piazzoni, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021.

¹⁴ Scegliamo un termine, preso in prestito da Pierre Bourdieu, ben noto nel dibattito contemporaneo sulla traduzione. Cfr. M. Sisto, *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2019.

¹⁵ Cfr. A. Cadioli, *La storia e lo studio di una collana editoriale*, in ID., *Storia degli Oscar Mondadori. Una collana-biblioteca*, Milano, Unicopli, 2015.

¹⁶ Cfr. A. Gimmi (ed.), *Il mestiere di leggere. La narrativa italiana nei pareri di lettura Mondadori (1950-1971)*, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2002.

I contributi di Fantappiè e Alberani, in continuità con un'abitudine critica consolidata, privilegiano la traduzione dell'opera di un singolo autore che trova stanza presso l'editoria milanese. Irene Fantappiè, docente di Letteratura comparata, sceglie la silloge di Hans Magnus Enzensberger, *Poesia per chi non legge poesia*, e ne analizza le sorti italiane in Feltrinelli, ovvero in una 'fabbrica' già strutturata, all'epoca, per cogliere rapidamente le novità letterarie straniere, in contemporanea, o quasi, con la pubblicazione dell'originale¹⁷. L'analisi di fatto si articola in modo transnazionale, tra Italia e Germania, tra edizioni e traduzioni della poesia di Enzensberger e del suo traduttore, Franco Fortini, che è anche un autore tradotto in Germania negli stessi anni: poetiche neoavanguardiste – la silloge di Enzensberger esce nella collana "Comete" – e influenze brechtiane di matrice contraria condizionano la traduzione e l'*editing* del testo, una dicotomia che riflette e ingenera, al contempo, la ricezione internazionale di entrambi gli autori, a testimonianza di un fenomeno polisistemico¹⁸ – la traduzione – in cui agiscono più protagonisti (autori, traduttori, redattori, consulenti, critici, editori...), fra due o più Paesi, in uno scambio che non è affatto unidirezionale¹⁹. Sulle 'ricadute' della traduzione in rapporto alla letteratura di partenza e, più in generale, a una letteratura globale, che è crocevia di traduzioni, si apre un campo di ricerca importante, in larga misura ancora da esplorare.

Elisa Alberani, lusitanista, analizza il percorso milanese dell'opera di Pessoa: lo scrittore portoghese, già autore Garzanti nel 1939, agli esordi della casa editrice, ottiene nel tempo ampia fortuna a Milano, dalle prime traduzioni di qualità degli anni Cinquanta, al boom editoriale successivo a cui collaborano segnatamente Luigi Panarese e Antonio Tabucchi. Il saggio sottolinea l'importanza della stagione antologica che introduce inizialmente un autore straniero – un ambito di ricerca da interrogare ancora per cogliere tutti i meccanismi che governano la selezione, all'interno di un laboratorio editoriale a più voci – e presenta la complessità del ruolo dello scrittore-traduttore-critico e docente (è il caso di Tabucchi) che opera non solo in ambito

¹⁷ Cfr. R. Cesana, "Libri necessari". *Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*, Milano, Unicopli, 2010: 194-196.

¹⁸ Per il concetto di polisistema rinviamo al teorico I. Even-Zohar, *The Position of Translated Literature Within the Literary Polyssystem*, «Poetics Today» 1.11, 1990: 45-51, e all'introduzione di M. Sisto, *op. cit.*: 11-33. Dagli anni Novanta in poi sono numerosi gli studi che hanno posto al centro della riflessione critica sulla traduzione non il confronto con l'originale, ma l'opera tradotta all'interno del sistema letterario d'arrivo. Accanto alla scuola di Tel-Aviv (Gideon Houry, Itaman Even-Zohar), c'è quella di Leuven (José Lambert, Lieven D'Hulst, Theo Hermans), ci sono contributi canadesi di Jean Delisle e, in Francia, quelli di Antoine Berman, Michel Ballard, Jean-René Ladmiral; in Italia c'è il gruppo legato alla ricerca *LTit – Letteratura tradotta in Italia*, inaugurato nel 2013 e diretto da Michele Sisto. Solo per ricordarne alcuni.

¹⁹ Cfr. Ch. Lombez-R. Von Kulesa (eds.), *De la traduction et des transferts culturels*, Paris, L'Harmattan, 2007; M. Lyons-J.-Y. Mollier (eds.), *Pour une histoire transnationale du livre*, numero monografico di «Histoire et civilisation du livre» 8, 2012; F. Sinopoli (ed.), *Prospettive transnazionali tra Italia e Stati Uniti: il mito Hemingway in Italia*, numero monografico, «Novecento Transnazionale. Letterature, arti e culture» 2019.

editoriale ma anche all'interno dell'accademia italiana, aperta in modo sempre più articolato alle discipline della 'stranieristica'²⁰. Lungo la stessa direttrice, il saggio successivo di Ermanno Paccagnini è consacrato a Carlo Bo, uno dei mediatori più illustri delle letterature europee in Italia, attivissimo in ambito letterario, editoriale e universitario, tra i fondatori, a Milano, con Silvio Baridon, della Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori (SSIT, 1951) e dell'Istituto Universitario delle Lingue Moderne (IULM, 1968). Il contributo di Paccagnini, in verità, ci riporta un passo indietro rispetto a questa attività milanese, ci riconduce invero ai tempi acerbi della formazione, quelli in cui Bo si è cimentato nelle prime traduzioni di autori francesi e spagnoli. La scelta – Jacques Rivière e Charles Du Bos letti e tradotti a uso personale, Angel Ganivet e García Lorca, proposti alla pubblicazione – testimonia di per sé una forte sensibilità alla temperie moderna e alle forme in cui trova espressione, forme già destinate, agli occhi del giovane traduttore, all'universalità dei classici. È tale sensibilità, e non lo studio linguistico-stilistico-filologico delle traduzioni, l'oggetto del saggio dello studioso italianista, sensibilità come reazione alla prima lettura, ascolto intimo della voce altrui, ricerca per sé di quelle parole che nutrono interiormente, in un tempo che precede e al tempo stesso presiede l'impegno traduttivo. Non un lavoro solitario, come si definisce troppo spesso l'opera del traduttore, ma un confronto aperto alle sollecitazioni di amici, studiosi, editori – Paccagnini cita frammenti di corrispondenze – una costellazione affettiva, culturale e ideologica che permea la traduzione stessa. L'esperienza si stratifica nel tempo e contribuisce all'affermazione di una coscienza della letteratura che caratterizzerà l'intera produzione di Bo; le traduzioni, in questo caso, costituiscono le fondamenta stesse della fabbrica che l'intellettuale rappresenta: un nutrimento classico – duraturo, di prim'ordine, di segno spirituale – per l'autore, il critico e il docente e un'occasione di modernità, che Carlo Bo, anche uomo politico, saprà cogliere con intraprendenza, offrendo nuove potenzialità alle diverse istanze della città di Milano.

Il contributo successivo, l'ultimo di questa parte del volume, cambia radicalmente la metodologia di indagine. Monica Barsi, infatti, francesista, in collaborazione con Danilo Deana, esperto di biblioteconomia, propone un modello di analisi delle traduzioni dal francese basato sulla *Bibliographic Data Science*: il periodo prescelto, ancora una volta, è il decennio dal 1950 al 1959. La studiosa individua e interroga un *corpus* di volumi – più di 3500 comprese le ristampe e gli stessi titoli pubblicati da editori diversi – catalogati nell'Indice del Servizio Bibliotecario nazionale (OPAC SBN), tutte traduzioni letterarie in edizioni autonome che costituiscono di fatto la produzione disponibile sul

20 Sulla ricostruzione storica dello studio delle lingue e delle letterature straniere nel sistema universitario italiano, cfr. M. Barsi-G. Iamartino (eds.), *Le lingue straniere nell'Università italiana, dall'Unità al 1980: percorsi di ricerca*, Seminario del Cirsil 2017, «Italiano Lingua Due» 10.1, 2018: 91-117, <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/10391/9748> (consultazione: febbraio 2023).

mercato in quel decennio. Il quadro generale conferma la preminenza dell'editoria milanese, attesta il consolidamento di alcuni 'classici' e rileva al contempo l'affermazione del nuovo – soprattutto nel genere romanzo – destinato a concorrere alla ridefinizione del sistema letterario italiano e dei suoi canoni; appaiono tuttavia alcune zone opache, autori, autrici e titoli oggi dimenticati ma con evidenza di larga circolazione al tempo, riemerge – il dato si impone, non c'è scrematura – una produzione trascurata dalle storie letterarie, ignorata dai lettori contemporanei, una produzione che modifica visioni critiche consolidate, suggerisce traiettorie inedite e un mercato, in parte, ancora inesplorato. Le opere indicano spesso traduttori e traduttrici senza un'identità biografica e autoriale ben definita, di cui non si conosce né la formazione, né la rete culturale di riferimento, ma che operano alacramente nella Milano del tempo e che meriterebbero approfondimenti critici. Il mondo femminile, in particolare, occupa uno spazio importante nell'attività traduttiva, a testimonianza di un mercato in forte crescita che necessita di 'forza lavoro' e la trova, sempre più, nelle donne colte e di buona famiglia che studiano le lingue straniere moderne, alla ricerca di una via praticabile di indipendenza ed emancipazione. Uno spazio importante ma in ombra, che richiede indagini trasversali, in una prospettiva *gendered* negli studi letterari, nelle professioni dell'editoria e nella storia della traduzione, in linea, ancora una volta, con la bibliografia critica relativa al periodo fra le due guerre²¹: accanto a figure come Lucia Rodocanachi, Lavinia Mazzuchetti e Alessandra Scalero, già oggetto di studi sistematici e fondativi²², occorre riconoscere il valore di altre traduttrici, consulenti e curatrici che, in anni successivi, sono protagoniste del processo di mediazione delle letterature straniere in Italia. I Seminari del Centro APICE, promotore del nostro Convegno, da anni ormai incoraggiano studi anche in questa direzione e offrono riflessioni non solo sul ruolo della traduzione all'interno dell'attività editoriale, ma anche sugli archivi personali dei singoli traduttori e sull'attività delle donne come traduttrici di professione²³. Lo studio di Monica Barsi docu-

21 Ci limitiamo a ricordare il saggio di A. Ferrando, *Donne oltre i confini. La traduzione come percorso di emancipazione durante il fascismo*, «Italia contemporanea» 294, 2020: 205-234.

22 Fra gli studi più recenti, F. Contorbia (ed.), *Lucia Rodocanachi. Le carte, la vita*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2006; E. Vittorini, *Si diverte tanto a tradurre? Lettere a Lucia Rodocanachi 1933-43*, a cura di A.C. Cavallari-E. Esposito, Milano, Archinto, 2016; M.P. Casalena, *Contrabbandiera di cultura. Lavinia Mazzucchetti e la letteratura tedesca fra le due guerre*, «Genesis» 1.VI, 2007: 91-115; A. Antonello-M. Sisto (eds.), *Lavinia Mazzucchetti. Impegno civile e mediazione culturale nell'Europa del Novecento*, Roma, Istituto italiano di Studi germanici, 2017; E. Bolchi, *Tutta una strada da costruire. Alessandra Scalero e il mestiere del traduttore*, in V. Brigatti-A. Lisa Cavazzuti-E. Marazzi-S. Sullam (eds.), *Archivi editoriali. Tra storia del testo e storia del libro*, Milano, Unicopli, 2018: 154-162.

23 Nel maggio del 2017 il Centro APICE ha organizzato una giornata di studi sugli archivi editoriali del Novecento che comprendeva una sezione importante sulla traduzione, sulle traduttrici e sugli archivi dei traduttori. Cfr. V. Brigatti-A. Lisa Cavazzuti-E. Marazzi-S. Sullam (eds.), *Archivi editoriali. Tra storia del testo e storia del libro*, Milano, Edizioni Unicopli, 2018. È di recente pubblicazione il volume che contiene le relazioni di un altro Seminario di APICE, *L'altra metà dell'editoria. Le professioniste del libro e della lettura nel Novecento*, (Ronzi)

menta ulteriormente questa presenza femminile, rilevante e, tuttavia, in parte ‘sommersa’²⁴.

La storia della traduzione appare, quindi, in questi saggi, come crocevia di altre storie, quella di donne, appunto, che aspirano ad affermarsi anche nel loro lavoro, o più genericamente, di traduttori in cerca di un riconoscimento professionale; quella di autori, critici e professori, che esprimono nel tradurre un’aspirazione culturale ampia, volta, in senso lato, a rinvigorire le lettere italiane e suoi lettori, in un confronto aperto, via via timido o spregiudicato, con le forme della letteratura europea; una storia di libri, insomma, e non solo di testi tradotti²⁵, libri in primo piano, sulla scena editoriale, che mediano processi di trasformazione, sviluppo e offrono un contributo essenziale alla rifondazione del repertorio classico. Storie milanesi, in cui la città è porta tra le culture d’Europa, ponte con il futuro, fabbrica che all’indomani della guerra riparte e tenta, anche con i suoi libri, la ricostruzione di una civiltà moderna²⁶.

Così si chiude un volume che pubblica un’inchiesta sulla situazione della cultura a Milano (biblioteche, teatri, gallerie d’arte, musei, editori...) dal 1945, agli inizi degli anni Sessanta:

Non poche saranno le ‘scoperte’ del lettore: la città ‘grossa’, la città della grande avventura nazionale borghese (industriale e commerciale) ma che è, con Torino, la città della più desta e attiva coscienza proletaria; la città nella quale i ‘puri’ dicono di non trovare linfa sufficiente per il loro lavoro intellettuale rivela, in queste pagine, il proprio silenzioso pudico amore per quell’alimento della sua vita che è il culto dei valori spirituali e il loro incessante potenziamento. Nonostante le apparenze, essa vi fonda la propria forza, al di là dei propri ‘interessi’: e questo libro ne dà la prova.²⁷

editore, 2022) che dedica ampio spazio a figure di traduttrici come Renata Viganò, Maria Luisa Castellani Agosti, Federica Ajroldi e Lidia Sautto.

24 Sulle traduttrici italiane è appena stato pubblicato il volume di Helena Sanson, *Women and Translation in the Italian Tradition*, Paris, Classiques Garnier, 2022. Segnaliamo anche che Teresa Franco, Marie Curie Fellow presso l’Università degli Studi di Milano dal 2022, svolge una ricerca su ‘Women Translators in Italian Publishing’.

25 Cfr. M. Sisto, *Traiettorie* cit.: 72, «La tendenza a identificare la traduzione con il solo testo tradotto (che nel migliore dei casi viene interpretato riconducendolo all’autorialità, debole o forte che sia, dei traduttori) è il prodotto di una disposizione scolastica che definisce gli oggetti di studio occultandone le condizioni sociali di produzione, dematerializzandoli».

26 Ricordiamo le parole di Roberto Bazlen, laddove sostiene che le traduzioni servono «a inoculare nuove dimensioni di civiltà», in R. Calasso (ed.), *Note senza testo*, Milano, Adelphi, 1970: 32.

27 *Milano com’è. La cultura nelle sue strutture dal 1945 a oggi. Inchiesta*, Milano, Feltrinelli, 1962, *Avvertenza dei collaboratori*: XXII-XXIII.

NEL NUOVO MILLENNIO. I PERCORSI DEL CAMBIAMENTO

Nicoletta Vallorani

Negli anni che precedono la svolta del millennio, c'è un momento in cui la vita letteraria e culturale, e con essa l'editoria, sembrano attraversare una fase accelerata di cambiamento²⁸. La figura di un "editore protagonista" – per usare la definizione introdotta da Gian Carlo Ferretti – resta un profilo centrale nella definizione delle linee di sviluppo del mercato del libro, ma le componenti di cui tener conto si articolano e i fattori che entrano nel gioco nella definizione delle scelte di pubblicazione divengono via via più complessi. Appare inevitabile che questo impulso produca un impatto sulla selezione dei testi da pubblicare e che arrivino da vari 'esteri' e si rifletta anche sulle pratiche traduttive, che di necessità devono tenere il passo con un gusto che si va rimodellando e che diventa sempre più variegato e, per molti versi, esigente. Una relazione più attenta con lettrici e lettori è senza dubbio uno dei tratti distintivi del processo che conduce alla contemporaneità. I cambiamenti che essa produce sono documentati soprattutto nella seconda parte di questo volume, nella quale si son voluti radunare – come è accaduto nel corso del Convegno – contributi e considerazioni su percorsi editoriali e traduttivi che si affacciano al nuovo millennio. Si considera cioè, soprattutto in relazione al fatto traduttivo, una fase dell'editoria – soprattutto milanese, ma non solo – che raccoglie un'eredità importante del passato di cui già si è detto e che continuerà a funzionare da elemento di stabilità e radice del cambiamento. Essa tuttavia ha senso proprio perché non scompare e al contrario spinge la sua vitalità fino alla piena contemporaneità, inoltrandosi oltre la svolta del millennio.

La scelta che si è operata, nell'articolare un dibattito ben agganciato al patrimonio librario prestigioso raccolto nel Centro APICE e tuttavia molto orientato verso l'analisi dell'oggi, comporta qualche rischio. In tutta evidenza, si maneggia una materia fluida, soprattutto in un contesto editorialmente molto dinamico come quello milanese. La vitalità indubbia che è il terreno in cui mettono radici le nuove prospettive editoriali era già stata identificata da Enrico Decleva, nel volume dedicato all'editore Mondadori e pubblicato nel 1993²⁹ come nella sua ricognizione orientata sull'attività editoriale milanese inserita nella monumentale *Storia di Milano*, nel 1996³⁰, e ben si integra nel variegato contesto italiano studiato da Alberto Cadioli

28 G.C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia, 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.

29 E. Decleva, *Arnoldo Mondadori*, Torino, UTET, 1993.

30 E. Decleva, «L'attività editoriale», in *Storia di Milano*, vol. XVIII: *il Novecento*, Milano, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1996: 102-51.

nel suo *Letterati editori*³¹. Nei molti modi in cui appare testimoniata dalle collezioni editoriali raccolte negli archivi di APICE, ampiamente citati nei contributi raccolti in questo volume, essa ha un valore duplice: conserva la composizione prestigiosa che ne aveva definito la tradizione e accoglie, con una flessibilità inconsueta, le novità imposte da dinamiche nazionali e internazionali del tutto nuove, regolamentandole e articolandole in modo da conservare le caratteristiche di una attività editoriale all'avanguardia anche nel nuovo millennio.

Nel cambiamento profondo e rapido delle grammatiche editoriali come pure delle dinamiche e delle pratiche di traduzione, si registra – come rileva Piazzoni – una tensione importante verso la promozione alla lettura e la conquista di nuovi lettori³². Essa risulta nella proliferazione di collane e imprese editoriali orientate verso la produzione di volumi a basso costo e/o che siano in grado di sfruttare le potenzialità di un nuovo pubblico, la cui “simpatia protratta” per alcune specifiche linee di pubblicazione³³ e influenza in modo determinante le scelte degli editori anche nella individuazione di testi da tradurre. Il rosa che «diventa un affare sovranazionale»³⁴, i gialli, Mondadori e non, in tutte le più varie declinazioni³⁵, il fantasy e la fantascienza³⁶ continuano a restare esclusi dalle analisi accademiche e dai programmi scolastici, ma registrano un aumento di vendite rilevante, e questo motiva la tendenza ad attingere ampiamente dal mercato straniero e a incrementare traduzioni e ritraduzioni. Si sviluppa anche in misura crescente, e seguendo direzioni inedite, l'editoria per ragazzi, che pesca da contesti nazionali con una impostazione molto diversa da quella italiana, più “disinvoltata” e originale e che, parrebbe, è più in linea con le richieste di un pubblico di giovani lettrici e lettori numericamente sempre più consistente³⁷. La nuova situazione produce un impatto non trascurabile sul lavoro di traduttrici e traduttori, e determina anche un aumento considerevole delle varietà linguistiche dei testi integrati nei cataloghi delle case editrici.

Lo sviluppo del mercato del tascabile, nel quale Bruno Pischetta identifica un picco tra il 1965 e il 1980³⁸, è una finestra che vede manifestarsi anche fenomeni di concorrenza editoriale, come quella tra “Gli Oscar” di

31 A. Cadioli, *Letterati editori: Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, il Saggiatore, 2017.

32 I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri: una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021: 332–87. Ci si riferisce in particolare al capitolo intitolato *Concentrazioni e nuovi soggetti nell'età postmoderna dell'editoria*.

33 B. Pischetta, *La competizione editoriale: marchi e collane di vasto pubblico nell'Italia contemporanea (1860-2020)*, Roma, Carocci, 2022: 382.

34 *Ivi*: 394.

35 *Ivi*: 401–4.

36 *Ivi*: 412–24.

37 I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri* cit.: 332–37.

38 B. Pischetta, *La competizione editoriale* cit.: 283–90.

Mondadori – che, va detto, ebbe dai librai una accoglienza piuttosto fredda³⁹ – e i “Libri Pocket” di Garzanti o i tascabili della BUR, entrambi sulla scena editoriale milanese. Intanto, altri concorrenti, più localizzati nella media e piccola editoria, si fanno strada con inedita spregiudicatezza, identificando campi specifici di pertinenza, che vanno da una letteratura familiare ma ancora non sufficientemente tradotta e resa accessibile a tutti, come quella americana⁴⁰, alle “lingue ignotissime” di cui dice Norman Gobetti, nella sua analisi del percorso che conduce a una sempre maggiore familiarità col testo originale come fonte anche per i testi che arrivano dall’estremo oriente⁴¹.

Nella articolata costellazione di cambiamenti che contraddistinguono l’ultimo ventennio del Novecento e il primo degli anni Duemila, alcuni tratti assumono particolare evidenza e orientano in modo determinante lo sviluppo e l’articolazione della teoria e della pratica di traduzione. Il dibattito teorico che prende forma nell’orizzonte internazionale nasce da una accresciuta consapevolezza del significato dell’operazione traduttiva nell’ottica dell’operazione di ‘re-mapping’ resa necessaria dalle prospettive delle ‘Global Humanities’. L’entrata in scena di letterature perlustrate poco o per nulla in passato, e che arrivano dall’Africa come dal vicino e lontano oriente, impone, già negli anni ’90 del Novecento e a partire dall’orizzonte composito dei *postcolonial studies*, un’attenzione specifica per la traduzione culturale che si intreccia con le teorie della ‘untranslatability’ divenute popolari intorno al 2010⁴². La percezione del fatto traduttivo cambia rapidamente anche in Italia. «Alla traduzione d’autore, interessata a far dialogare l’originale con la cultural letteraria d’arrivi in termini di un vigoroso aggiornamento culturale complessivo – scrive Piazzoni – si accosta quella industriale per sostenere l’afflusso nei cataloghi dei best seller d’oltreoceano, nel quadro del sempre più diffuso processo di americanizzazione, che tenderà ad aumentare nei decenni successivi»⁴³. Accanto a questo, il fatto che l’editoria, milanese e non, corteggi con crescente evidenza opere e scrittori che arrivano da mondi ‘altri’ – anglofoni, francofoni, lusofoni, ispanofoni e provenienti dal vicino e lontano oriente – dà origine a nuove collane e a collaborazioni editoriali significative con profili accademici capaci di porgere nel modo più adeguato al pubblico autori narrazioni molto lontane dal contesto bianco e occidentale. In questa prospettiva è innegabile il ruolo di Itala Vivan come curatrice spesso utilizzata dagli editori milanesi – soprattutto Feltrinelli e Adelphi – che sono tra i primi a percorrere queste strade. Il fenomeno produce un

39 *Ivi*: 303.

40 Si veda su questo il numero monografico di «Acoma», *Letteratura americana tradotta in Italia*, a cura di C. Scarpino, che ne firma anche l’introduzione. (21. Autunno-Inverno, 2021).

41 N. Gobetti, *Da lingue ignotissime. Le traduzioni da lingue ponte della narrativa dell’estremo oriente*, «Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti», fasc. 13, Autunno 2017.

42 L. Venuti, *Hijacking Translation: How Comp Lit Continues to Suppress Translated Texts*, «Boundary 2» 43, fasc. 2, 1/05/2016: 179–204

43 I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri* cit.: 244.

impatto importante sulle teorie e sulle pratiche traduttive. Le questioni legate all'appartenenza culturale hanno un riflesso su scelte linguistiche che creano complessità nel processo di traduzione di un testo da un codice a un altro⁴⁴. In anni recenti, e giustamente, Homi K. Bhabha torna alle teorie traduttive di Walter Benjamin (1920) per rilevare la fragilità del ruolo del traduttore, depositario di un *Aufgabe* (un compito, alla lettera) che non può mai essere pienamente soddisfatto⁴⁵, poiché sfiora l'originale, con la piena consapevolezza del limite del compito traduttivo.

Nel lavoro complessivo del convegno dal quale nasce questo volume, le aporie e le possibili inadempienze di un processo traduttivo, pur condotto nel più rispettoso dei modi, hanno acquisito evidenza soprattutto nelle riflessioni su traduzioni contemporanee di testi intensamente legati a culture non nostre e non vicine. Ne è specchio il dibattito fiorito intorno alla traduzione italiana di *Zong!*, di NourbeSe Phillips, uscita nella Benway Series, per i tipi di Tiellect Edizioni, nel 2021, e molto criticata dall'autrice. Della questione, in più momenti emersa nel corso del convegno, si è molto dibattuto proprio in relazione alla responsabilità del traduttore e al testo originale non come entità statica ma come agglomerato plurale di potenzialità aperte a più interpretazioni⁴⁶.

Ancora una volta, torna al centro della scena la complessità del discorso traduttivo, che diventa ancora più difficile quando si applica a identità linguistiche e culturali che cominciano a rendersi visibili, comparando sulla scena delle letterature europee dopo una imposta, voluta e deliberata cancellazione coloniale. Quel che accade in concreto, nelle pratiche editoriali, è di fatto un incremento di attenzione alle traduzioni dai testi originali, anche quando essi sono scritti in lingue che parevano in passato poco accessibili. È il caso della letteratura cinese, per esempio, spesso ritradotta da versioni inglesi o francesi, seppure con alcune eccezioni (ben rappresentate nel Fondo Scheiwiller).

Tanto la maggiore vendibilità dei generi popolari quanto l'afflusso di narrazioni da contesti e culture lontane da quella italiana, bianca e occidentale esercitano una spinta determinante sulla revisione delle pratiche traduttive. Quel che cambia soprattutto concerne due aspetti: la necessità di una formazione specifica alla traduzione letteraria, non solo linguistica ma comprensiva anche di una familiarità approfondita con il luogo di provenienza del testo da tradurre (una competenza non sempre scontata, soprattutto se parliamo di letterature del medio e lontano oriente, ma anche africane) e la

44 B.J. Baer, *From Cultural Translation to Untranslatability: Theorizing Translation Outside Translation Studies*, «Alif», fasc. 40, 2020: 141.

45 H.K. Bhabha, *Foreword. Translation's Foreign Relations*, in S. Bertacco-N. Vallorani, *The Relocation of Culture. Translation, Migrations, Borders, Literatures*, New York, Bloomsbury Academic, 2021: XXX.

46 L. Venuti (ed.), *Rethinking Translation: discourse, subjectivity, ideology*, London/New York, Routledge, 1992.

specializzazione, quest'ultima di grande rilevanza quando ci si muove nel contesto di collane destinate a un solo genere e che si rivolgono a un *fandom* di norma molto appassionato ed esigente, anche se non necessariamente con una sofisticata formazione letteraria. La riflessione di Pischedda sul fiorire e sfiorire di numerose collane specializzate, quasi tutte di ambito milanese⁴⁷, è una utile ricapitolazione della misura in cui l'editoria di anni vicini ai nostri abbia governato l'ambito di alcuni generi – il rosa, il giallo, la fantascienza, il fantasy e persino le spy story del modello di “Segretissimo” – diventino progressivamente degne di considerazione e di cura anche traduttiva, per quanto in misura altalenante.

Alimentato da apporti differenti e per questo costantemente rimodellato, il panorama editoriale si diversifica e si specializza. A questo contesto già eteroclitico, va aggiunta l'esperienza sempre più frequente della ri-traduzione. Essa risponde a una necessità di aggiornamento (come accade soprattutto, ad esempio, per la traduzione de *I sotterranei*, di Jack Kerouac, pubblicato anonimo nel 1965 e ritradotto per il Meridiano curato da Mario Corona nel 2001. E anche in questo caso si combinano ritraduzioni di classici – come è il caso della nuova traduzione di Carmen Gallo del celeberrimo *The Waste Land* di T.S. Eliot (ri-titolato, con grande scandalo di alcuni, come *La terra devastata* e pubblicato da il Saggiatore nel 2021, al posto del più tradizionale e ricorrente *La terra desolata*) e di opere appartenenti a generi popolari – ed è il caso di *The Left Hand of Darkness*, di U.K. Le Guin, ri-tradotto da Chiara Reali per Mondadori nel 2021, anche qui col nuovo, molto discusso, titolo di *La mano sinistra del buio* in luogo di *La mano sinistra delle tenebre*.

In questa cornice, che dagli anni conclusivi del Novecento si spinge fino alla contemporaneità, prende forma la seconda parte di questo volume, aprendosi con l'emozionante e raffinato contributo di Emilia Perassi dedicato a Giuseppe Bellini. La studiosa non solo lo identifica come un maestro, ma ne percepisce l'impatto intellettuale ed emotivo su un contesto primariamente italiano e anche milanese, che necessita di una progettualità come la sua, edificata su un sistema di relazioni poroso, transcontinentale e insofferente di ogni monopolio. Il “progetto latinoamericano” di Bellini – così come lo definisce Perassi, identificandolo come l'atto di nascita di una disciplina – trova nel problema della traduzione un nodo di centrale rilevanza, poiché a esse spetta la responsabilità di creare un nuovo pubblico per un rinnovato patrimonio di letture. Questa responsabilità Bellini la conosce e la soddisfa, traducendo poesia e ponendosi come tramite tra l'editore e il poeta, in una mediazione essenziale all'effettiva riuscita di ogni nuova impresa editoriale.

Elisabetta Bartuli si sposta nel territorio complesso delle letterature arabe, rilevando la vitalità soprattutto recente di un mercato editoriale pur complesso e stratificato. I primi titoli pubblicati, che datano intorno alla

47 B. Pischedda, *La competizione editoriale* cit.: 381-449.

fine degli anni Ottanta del Novecento anche sostenuti dall'assegnazione del Premio Nobel per la Letteratura allo scrittore egiziano Nagib Mahfuz. Bartuli effettua una ricognizione anche statistica estremamente dettagliata, individuando una campionatura di generi, tra i quali rileva la scarsa rappresentanza di romanzi rosa e comici, che pure costituiscono, nei paesi arabi, un serbatoio editoriale estremamente ricco. Vi sono indicazioni promettenti per il futuro, in ragione anche di iniziative editoriali recenti, soprattutto milanesi, che interessano in modo particolare la narrativa proveniente dai paesi arabi.

Alessandra Lavagnino sposta il ragionamento dal medio al lontano oriente, affrontando con grande delicatezza e competenza il rapporto complesso e delicatissimo tra un grande poeta bianco e occidentale – Ezra Pound – e la letteratura cinese, finalmente affrontata in lingua originale e non a partire da una sua traduzione (inglese o francese). Il ragionamento riguarda, naturalmente, i quarant'anni di collaborazione tra Pound e Vanni Scheiwiller, ben documentati da Massimo Bacigalupo nel suo *In memoriam: Vanni Scheiwiller, Italian Publisher of Ezra Pound*⁴⁸, e che si colorano di Cina, dagli anni Cinquanta in avanti, con il passaggio di testimone alla direzione delle edizioni All'Insegna del Pesce D'Oro. Pur autodidatta e non troppo sistematico nello studio della lingua che si proverà a tradurre, Pound avvicina se stesso e un pubblico nuovo di zecca a un universo lirico prima sconosciuto, quanto meno nella transizione diretta dall'originale all'italiano. I passaggi editoriali, documentati con grande precisione da Lavagnino, non sono semplici, ma anche così l'operazione rappresenta una svolta editoriale significativa, peraltro ben documentata nel Centro APICE.

Cinzia Scarpino, nel definire il suo percorso critico attraverso un mondo editoriale in cambiamento, prende in considerazione un altro ambito che si sviluppa enormemente. Selezionando un'area e un corredo di autori specifico nel contesto della fortuna crescente dei generi popolari, la studiosa ricostruisce il percorso editoriale mondadoriano di Ellery Queen e Stanley Gardner, attraverso una ricognizione che non potrebbe essere più precisa nei documenti di archivio della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. Realizzando uno spin off della ricerca che ha condotto alla pubblicazione della sua recente, significativa monografia⁴⁹, Scarpino mette insieme documenti eteroclitici e significativi (pareri di lettura, documentazioni di processi di transazione editoriale, lettere e altro) per ricostruire, soprattutto dalla fine degli anni Sessanta in avanti, la fortuna di alcuni profili di grande successo (Perry Mason, per esempio) e con essi di un nuovo filone anche traduttivo, che è rimasto molto fortunato fino a oggi.

⁴⁸ M. Bacigalupo, *In memoriam: Vanni Scheiwiller, Italian Publisher of Ezra Pound*, «Paideuma» 3, XXIX, 2000: 245-252.

⁴⁹ C. Scarpino, *Dear Mr. Mondadori: la narrativa americana nel catalogo Mondadori, 1930-1968*, Milano, FAAM, 2022.

Francesca Fava, nel bel contributo successivo, si sposta da Mondadori ad Adelphi e dalla letteratura di genere alla poesia, affrontando anche il modo in cui il cambiamento delle modalità editoriali produca un impatto sulle traduzioni. Adelphi è un editore interessante, da questo punto di vista, poiché sembra affrontare con inedita sistematicità le difficoltà create da quelli che Fava definisce i “sistematismi espressivi: stilemi, procedure retoriche predilette, ricorsività lessicali”. Interessante, per Fava, e indubbiamente significativa nel panorama che si è venuto definendo in tempi recenti, è l’attenzione che si pone nelle ritraduzioni, caratterizzata anche da una singolare attenzione per l’ambito metrico⁵⁰.

Chiude il volume un contributo insolito e necessario, quello di Helmut Riediger, che perlustra con estrema attenzione le innovazioni metodologiche e tecnologiche più recenti nell’ambito traduttivo. Il mestiere del traduttore si arricchisce di una strumentazione sofisticata, solo in apparenza semplice da usare, ma in realtà di ingannevole maneggevolezza. Occorre conoscerne le risorse e le aporie per poter sfruttare al meglio il nuovo corredo messo a disposizione dei traduttori. Nel collegare il lavoro di trasposizione di un testo letterario in un’altra lingua e le risorse dell’intelligenza artificiale, Riediger ravvisa prospettive diverse (quella pragmatico-ottimista e quella scettico-pessimista). Nessuna delle due appare allo studioso del tutto attendibile ed entrambe vanno misurate contro una pratica concreta, che suggerisce rischi e vantaggi. In ogni caso, conclude Riediger, nessuna intelligenza artificiale è in grado di sostituire il traduttore umano, ma di certo può aiutarlo molto.

Bibliografia

- AA.VV., *Milano com'è. La cultura nelle sue strutture dal 1945 a oggi. Inchiesta*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- Antonello A.-Sisto M. (eds.), *Lavinia Mazzucchetti. Impegno civile e mediazione culturale nell'Europa del Novecento*, Roma, Istituto italiano di Studi germanici, 2017.
- Baer B.J., *From Cultural Translation to Untranslatability: Theorizing Translation Outside Translation Studies*, «Alif», fasc. 40, 2020: 139-63.
- Bacigalupo M., *In memoriam: Vanni Scheiwiller, Italian Publisher of Ezra Pound*, «Paideuma» 3, XXIX, 2000: 245- 252.

⁵⁰ P. Taravacci (ed.), *Poeti traducono poeti*, Trento, Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2015: 129-145.

- Barrale N., *Le traduzioni di narrativa tedesca durante il fascismo*, Roma, Carocci, 2012.
- , *Ritradurre dopo il 1945. Alberto Mondadori e le traduzioni integrali*, «Kwartalnik Neofilologiczny» 2.LXVIII, 2021: 175-188, <https://journals.pan.pl/dlibra/show-content?id=121017>, (consultazione: settembre 2022).
- Barsi M., *Studiare il francese a Milano negli anni Cinquanta. Un'analisi delle bibliografie universitarie*, in M. Barsi-G. Iamartino (eds.), *Le lingue straniere nell'Università italiana, dall'Unità al 1980: percorsi di ricerca*, Seminario del Cirsil 2017, «Italiano Lingua Due» 10.1, 2018: 91-117, <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/10391/9748> (consultazione: gennaio 2023).
- Bhabha H.K., *Foreword. Translation's Foreign Relations*, in Bertacco S.-Vallorani N., *The Relocation of Culture. Migrations, Translations, Borders*, New York, Bloomsbury Academic, 2021.
- Billiani F., *Culture nazionali e narrazioni straniere in Italia, 1903-1943*, Firenze, Le Lettere, 2007.
- Billiani F.-La Penna D. (eds), *Mediating Culture in the Italian Literary Field 1940s-50s* «Journal of Modern Italian Studies» 1.XXI, 2016.
- Bolchi E., *Tutta una strada da costruire. Alessandra Scalero e il mestiere del traduttore*, in V. Brigatti-A. Lisa Cavazzuti-E. Marazzi-S. Sullam (eds.), *Archivi editoriali. Tra storia del testo e storia del libro*, Milano, Unicopli, 2018: 154-162.
- Bonsaver G., *Censorship and Literature in Fascist Italy*, Toronto, Toronto University Press, 2007.
- Braida L. (ed.), *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore "artigiano"*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003.
- Caccia P. (ed.), *Editori a Milano (1900-1945)*, Milano, FrancoAngeli, 2013.
- Cadioli A., *La storia e lo studio di una collana editoriale*, in Id., *Storia degli Oscar Mondadori. Una collana-biblioteca*, Milano, Unicopli, 2015.
- , *Letterati editori. Attività editoriali e modelli letterari nel Novecento*, Milano, il Saggiatore, 2017.
- Calasso R.(ed.), *Note senza testo*, Milano, Adelphi, 1970.
- Casalena M.P., *Contrabbandiera di cultura. Lavinia Mazzucchetti e la letteratura tedesca fra le due guerre*, «Genesis» 1.VI, 2007: 91-115.
- Cesana R., *"Libri necessari". Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1956)*, Milano, Unicopli, 2010.
- Contorbia F. (ed.), *Lucia Rodocanachi. Le carte, la vita*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2006.
- Decleva E., *Arnoldo Mondadori*, Torino, UTET, 1993.
- , *L'attività editoriale*, in *Storia di Milano*, vol. XVIII: *il Novecento*, t. III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996: 102-151.
- , *La scena editoriale italiana negli anni Venti: lo spazio degli autori francesi*, in E. Decleva-P. Milza (eds.), *La Francia e l'Italia negli anni Venti: tra politica e cultura*, Milano, SPAI, 1996: 192-224.
- De Donato G.-Gazzola Stacchini V. (eds), *I best-seller del Ventennio: il regime e il libro di massa*, Roma, Editori Riuniti, 1991.

- Esposito E., *Con altra voce. La traduzione letteraria tra le due guerre*, Milano, il Saggiatore, 2018.
- Even-Zohar I., *The Position of Translated Literature Within the Literary Polyssystem*, «Poetics Today» 1.11, 1990: 45-51.
- Ferme V., *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il fascismo*, Ravenna, Longo Editore, 2002.
- Ferrando A. (ed.), *Stranieri all'ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*, Milano, FrancoAngeli, 2019.
- , *Donne oltre i confini. La traduzione come percorso di emancipazione durante il fascismo*, «Italia contemporanea» 294, 2020: 205-234.
- Ferretti G.C., *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.
- , *Un editore imprevedibile. Livio Garzanti*, Novara, Interlinea, 2020.
- Gimmi A. (ed.), *Il mestiere di leggere. La narrativa italiana nei pareri di lettura Mondadori (1950-1971)*, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2002.
- Gobetti N., *Da lingue ignotissime. Le traduzioni da lingue ponte della narrativa dell'estremo oriente*, «Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti», fasc. 13, Autunno 2017.
- Hermetet A.-R., *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Étude de réception (1919-1943)*, Paris, Champion, 2003.
- Landi P., *Da Milano all'Italia. Casa Mondadori alla riscossa*, in P. Landi (ed.), *Fare impresa con la cultura. Milano nel secondo dopoguerra (1945-1960)*, con un saggio introduttivo di M. Punzo, Bologna, CLUEB, 2013: 323-354.
- Livolsi M., *Lettura e altri consumi culturali negli anni '20 e '40*, in AA.VV., *Editoria e cultura a Milano fra le due guerre (1920-1940)*, Atti del convegno tenutosi a Milano il 19-20-21 febbraio 1981, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983: 61-77.
- Lombes Ch.-Von Kulesa R. (eds.), *De la traduction et des transferts culturels*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Longhi M.G., *Valentino Bompiani e la 'carta' della Francia*, in L. Braidà (ed.), *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore "artigiano"*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003: 144-159.
- Lyons M.-Mollier J.-Y. (eds.), *Pour une histoire transnationale du livre*, numero monografico di «Histoire et civilisation du livre» 8. 2012.
- Pavese C., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990.
- Petrillo G., *Che dice la patria? Prime verifiche intorno a una nota frase di Cesare Pavese ovvero Traduttori e traduttrici di narrativa del 'decennio delle traduzioni'*, in «Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti», 16-19, <https://rivistatradurre.it> (consultazione: settembre 2022).
- Piazzoni I., *Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, Milano, LED, 2007.
- , *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021.
- Pischedda B., *Editoria a Milano: 1945-1970. Gli anni dell'entusiasmo*, in G. Montecchi (ed.), *La città dell'editoria: dal libro tipografico all'opera digitale, (1880-2020)*, Milano, Skira, 2001: 125-139.

- , *La competizione editoriale: marchi e collane di vasto pubblico nell'Italia contemporanea (1860-2020)*, Roma, Carocci, 2022.
- Raboni G., *La narrativa straniera negli anni '20-'40* in AA. VV., *Editoria e cultura a Milano fra le due guerre (1920-1940)*, Atti del convegno tenutosi a Milano il 19-20-21 febbraio 1981, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983: 50-56.
- Rundle Ch., *Publishing Translations in Fascist Italy*, Oxford, Peter Lang, 2010.
- , *Le traduzioni nella storiografia sul fascismo*, «Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti», 2021, <https://rivistatradurre.it> (consultazione: settembre 2022).
- Sanson H., *Women and Translation in the Italian Tradition*, Paris, Classiques Garnier, 2022.
- Scarpino C., *In transfer. Prospettive sulla letteratura americana tradotta in Italia*, in *Letteratura americana tradotta in Italia*, numero monografico a cura di Ead., «Ácoma» 21, Autunno-Inverno 2021: 7-21.
- , *Dear Mr. Mondadori: la narrativa americana nel catalogo Mondadori, 1930-1968*, Milano, FAAM, 2022.
- Sinopoli F. (ed.), *Prospettive transnazionali tra Italia e Stati Uniti: il mito Hemingway in Italia*, numero monografico, «Novecento Transnazionale. Letterature, arti e culture», 2019.
- Sisto M., *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- Spinazzola V., *L'egemonia del romanzo, La narrativa italiana nel secondo Novecento* Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2007.
- Sullam S., *Le traduzioni di letteratura inglese in Italia dal 1943 ai primi anni Sessanta. Una ricognizione preliminare*, «Enthymema» VII, 2012: 131-150.
- , *Milano porta d'Europa. Le letterature straniere nelle traduzioni di Cederna editore* in E. Perassi-M.V. Calvi (eds.), *Milano città delle culture*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015: 281-91.
- Taravacci P. (ed.), *Poeti traducono poeti*, Trento, Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2015: 129-145.
- Venuti L., «Hijacking Translation: How Comp Lit Continues to Suppress Translated Texts», *Boundary 2*, 43, fasc. 2, 1/05/2016: 179-204.
- , (ed.), *Rethinking Translation: discourse, subjectivity, ideology*, London/New York, Routledge, 1992.
- Vittorini E., *Si diverte tanto a tradurre? Lettere a Lucia Rodocanachi 1933-43*, a cura di A.C. Cavallari-E. Esposito, Milano, Archinto, 2016.

I. IL DOPOGUERRA:
MILANO PORTA DELL'EUROPA

TRADURRE LE LETTERATURE STRANIERE: STRATEGIE, FORMULE, TENDENZE

Irene Piazzoni

I. TRA IL 'DECENNIO DELLE TRADUZIONI' E IL DOPOGUERRA

Nel tracciare un quadro della recezione della letteratura straniera nell'editoria milanese tra dopoguerra e anni Sessanta, tenterò di fornire qualche spunto di riflessione sul processo di costruzione del classico tradotto e di individuare, nel ventaglio molto ampio di disposizioni e strategie messe in campo, tra continuità e fratture, alcune prospettive che per timbro e valenza emergono con più forza. Per 'costruzione del classico' si intende qui sia l'opera di consolidamento del prestigio di autori moderni già noti, sia l'opera di recupero o rivalutazione o reinterpretazione di autori non consacrati, sia l'opera di scoperta dei contemporanei che sono promessa di affermazione di lunga durata. Non rientreranno in tale panoramica le collane universali, in testa la "Bur", destinate perlopiù ai classici già assimilati e di solida notorietà, benché a proposito di cultura della traduzione e di imprese traduttorie meriterebbero non poche considerazioni.

Le questioni che mi sono posta sono tre: quali sono gli orientamenti dal punto di vista squisitamente letterario? come si raccoglie con le traduzioni la sfida dei processi di modernizzazione e secolarizzazione che la società italiana vive in quella fase? c'è modo di intravedere una traccia di matrice 'politica', *strictu* o *latu sensu*, nelle traduzioni di narrativa e poesia in questi anni, così come era avvenuto in quelli tra le due guerre, vale a dire la presenza di elementi capaci di agire su un piano extra-letterario?

Come è noto, sono piccole sigle di ricerca nate tra 1944 e 1946 – Rosa e Ballo, Cederna, Muggiani, Minuziano, Il Balcone – a fungere da cardine tra il recente passato – stagione di dissodamenti, rivelazioni e passioni, ma

anche di ostracismi, ostacoli e censure – e il futuro, con proposte che fanno da battistrada spaziando dal modernismo inglese al teatro di Weimar – Brecht, Kaiser, Toller –, da Majakovskij a Cocteau, da George a Trakl, da Proust a Nabokov: esperienze letterarie e nomi in seguito fatti propri dalla grande editoria, ma che in questa fase danno conto di un desiderio di aggiornamento capace di tingersi di un significato etico e politico nel clima che segna il passaggio dal fascismo al dopoguerra¹.

Più complessa è la vicenda di case editrici compromesse con il fascismo, chiamate a una manovra di sganciamento ma anche di sutura rispetto ai propri trascorsi, come Mondadori e Bompiani: il che spiega la scommessa sulla letteratura americana da parte del primo, e sulla scena letteraria francese da parte del secondo.

Nel dopoguerra Mondadori «concentrò una parte rilevante dei suoi primi sforzi nella ripresa dei rapporti con gli autori stranieri, specie americani, cui si era legato nell'anteguerra»: Steinbeck, Faulkner, Fante, e, «preda più ambita», Hemingway², di cui dà alle stampe *Per chi suona la campana* (1945, tr. Maria Martone) e *Addio alle armi* (collocato nel 1946 in "Il Ponte" con le illustrazioni di Guttuso, tr. Dante Isella, Puccio Russo, Giansiro Ferrata), quindi, nel 1952, anticipato dal lancio su "Epoca", *Il vecchio e il mare* (tr. Fernanda Pivano, nella "Medusa"). La conquista passa per una contesa con Einaudi, in forza di un principio tipicamente mondadoriano, vale a dire puntare, più che su singole opere capaci di ridestare le coscienze e rientrare in un disegno politico-civile com'è per l'editore torinese, sull'opera complessiva di uno scrittore, cercando di acquisirlo 'tutto', «quando questi – per citare Arnoldo – sia a modo suo esemplare, e valga, presentato in blocco, come una acquisizione definitiva e compiuta per il patrimonio culturale italiano»³. Scrittore congeniale per stile, per fama, per carattere, Hemingway

1 Sulla Rosa e Ballo cfr. M. Fumagalli, *L'«Europea». La militanza letteraria della Rosa e Ballo*, «L'Officina dei Libri» I, 2010: 159-183 e S. Casiraghi (ed.), *Un sogno editoriale: Rosa e Ballo nella Milano degli anni '40*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2006. Per una panoramica dell'editoria italiana nel secondo dopoguerra cfr. almeno: G. Turi, *Cultura e potere nell'Italia repubblicana*, in Id. (ed.), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997: 383 ss., ripreso e ampliato in Id., *Libri e lettori nell'Italia repubblicana*, Roma, Carocci, 2018; N. Tranfaglia-A. Vittoria, *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*, Roma-Bari, Laterza, 2000: 407 sgg.; B. Pischedda, *La competizione editoriale. Marchi e collane di vasto pubblico nell'Italia contemporanea*, Roma, Carocci, 2022: 237 sgg.; G.C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004; I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021: 141 sgg. Per il ruolo dell'editoria milanese nel campo della letteratura tradotta cfr. A. Ferrando (ed.), *Stranieri all'ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*, Milano, FrancoAngeli, 2019.

2 E. Decleva, *Arnoldo Mondadori*, Utet, Torino, 1993: 335. Sulla Mondadori del dopoguerra cfr. P. Landi, *Da Milano all'Italia. Casa Mondadori alla riscossa*, in Ead. (ed.) *Fare impresa con la cultura. Milano nel secondo dopoguerra (1945-1960)*, con un saggio introduttivo di M. Punzo, Bologna, CLUEB, 2013: 323-354.

3 Arnoldo Mondadori a Giulio Einaudi, 9 marzo 1946, consultabile in «L'unità d'intenti»: Einaudi e Mondadori, a cura di M. Villano, sul sito della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori: <https://www.fondazionemondadori.it/rivista/lunita-dintenti-einaudi-e-mondadori/i-caratteri-e-i-progetti-delle-due-case/>

sarà a lungo un punto fermo della politica editoriale della Mondadori⁴, in una fase in cui «l'interesse intellettuale» per la letteratura americana «assume contorni più istituzionali» e «il suo successo editoriale si fa, a un tempo, più capillare e segmentato»⁵.

La “Medusa” rimane in questi anni la collana ammiraglia per le letterature tradotte. Le conferme prevalgono. Ecco dunque Thomas Mann, Virginia Woolf (autrice la cui consacrazione è sostenuta anche da Garzanti e Longanesi), Werfel, Remarque, Maugham, Caldwell, Steinbeck, Faulkner. Già presente con *Narciso e Boccadoro* (1933, tr. Cristina Baseggio), il nome di Hesse ritorna nel 1948 con *Il lupo della steppa* e nel 1955 con *Il gioco delle perle di vetro*, entrambi nella versione di Ervino Pocar. Kafka invece, già pubblicato da Frassinelli ed Einaudi, è intercettato con *America* (tr. di Alberto Spaini) per poi essere sfruttato in altre collane. Va poi segnalato il recupero di Fitzgerald con *Il grande Gatsby* nella nuova e in seguito discussa traduzione di Pivano e, sempre a cura di Pivano, *Belli e dannati*.

In continuità con l'anteguerra è anche il nome di Arnold Zweig: su sollecitazione di Alberto Mondadori si decide di ripubblicare *La questione del sergente Grischa* – primo titolo della collezione “I Romanzi della guerra” nel 1930, poi entrato nella “Medusa”, infine sequestrato nel 1938 – con l'invito però rivolto al traduttore Enrico Burich di ritornare sul suo lavoro per approntare una versione integrale dell'opera, compito a cui egli si accinge con non poca riluttanza. L'insistenza dell'editore va letta alla luce della tendenza ormai affermatasi nel dopoguerra di garantire versioni integrali dei testi, indicativa del mutamento che interessa la sensibilità critica sulla e la concezione della pratica traduttoria, quando negli anni Trenta si tolleravano o addirittura si avallavano, anche per prevenire interventi della censura, le ‘ri-creazioni’⁶.

Novità invece sgorgate nel clima del dopoguerra sono *La fattoria degli animali* (tr. Bruno Tasso) e *1984* (tr. Gabriele Baldini) di Orwell, cui si aggiunge *Omaggio alla Catalogna*: l'iniziativa si deve a Giorgio Monicelli, il quale in quegli anni traduce una serie di opere ispirate a un ‘socialismo indipendente’

(consultazione: luglio 2022). Per la documentazione relativa all'acquisizione delle opere di Hemingway cfr. *Crazy for you: Hemingway e Mondadori*, a cura di V. La Mendola: <https://www.fondazionemondadori.it/rivista/crazy-for-you-hemingway-e-mondadori/> (consultazione: luglio 2022).

4 P. Simonetti, *La “Partita Hemingway”: Hemingway e l'editoria italiana dal dopoguerra ad oggi*, «Transnational 900» 3.1, marzo 2019, https://rosa.uniroma1.it/rosa03/novecento_transnazionale/article/view/14750/pdf. (consultazione: luglio 2022).

5 C. Scarpino, *In transfer. Prospettive sulla letteratura americana tradotta in Italia*, in *Letteratura americana tradotta in Italia*, numero monografico a cura di Ead., «Ácoma» 21, Autunno-Inverno 2021: 7-21, qui 12: a questo saggio e a Ead., *Dear Mr. Mondadori. La narrativa americana nel catalogo Mondadori 1930-1968*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2022, si rimanda per una ricognizione delle fortune della letteratura americana nell'Italia del secondo dopoguerra.

6 N. Barrale, *Ritradurre dopo il 1945. Alberto Mondadori e le traduzioni integrali*, «Kwartalnik Neofilologiczny» 2.LXVIII, 2021: 175-188.

e introduce *La fattoria degli animali*⁷. Sempre all'unisono con la temperie del momento sono *Buio a mezzogiorno* e *Ladri che ho visto* di Koestler, anch'essi tradotti da Monicelli così come il dramma *La sguadrina timorata* e il romanzo *Il rinvio* di Sartre, e la raccolta di racconti *Domenica dopo la guerra* di Henry Miller che include un saggio di Orwell⁸. Si scommette inoltre su Graham Green, conteso con Bompiani, e su Christopher Isherwood, in verità tradotto per primo da Longanesi. Per gli anni Cinquanta, citerei tre autori importanti comparsi nella "Medusa". Innanzitutto Saul Bellow con *L'uomo in bilico*, prima traduzione – siamo nel 1953 – dello scrittore in Italia (ancora una volta di Monicelli), che però poi diventerà anche un autore di Einaudi e di Feltrinelli. Quindi Anaïs Nin, lanciata nel 1951 con *La campana di vetro e altri racconti* nella versione di Orazio Viani, poi affermata nel catalogo della Bompiani. Infine Heinrich Böll, con *E non disse nemmeno una parola* (1955), *Casa senza custode* (1957) e altri titoli.

Alla "Medusa" si affiancano altre collane ricche di letteratura straniera, da "Il Ponte" – che ha l'intento, come si legge in una pagina promozionale, di un confronto «tra l'arte creativa di tutto il mondo e quella italiana» e «tra la letteratura classica e quella di domani»⁹ – ai "Classici contemporanei stranieri" diretta da Giansiro Ferrata, avviata nel 1947, in cui trovano stanza le opere di Mann, Hesse, Kafka, Joyce, Faulkner, Hemingway. Intanto, mentre Arnoldo punta senza esitazioni sulla consacrazione della contemporaneità novecentesca, Alberto Mondadori si muove alla ricerca di scrittori in grado di rappresentare la proiezione nel futuro di una «nuova cultura»¹⁰, indirizzandosi verso Sartre e verso Henry Miller, di cui acquisisce i diritti dei due *Tropici* e di *Black Spring*: le opere di Miller tuttavia saranno pubblicate, come è noto, non dalla casa editrice del padre ma da Feltrinelli, quando altra acqua è passata sotto i ponti.

Anche per Bompiani si può parlare della messa a frutto di scelte compiute negli anni Trenta e Quaranta – Cronin e gli americani (Caldwell, Steinbeck, Wright, Cain) – cui però si abbina la pronta attenzione al mondo letterario francese, *in primis* all'esistenzialismo. A questo interesse si deve l'acquisizione delle opere di Camus, che diventerà da quel momento uno degli architravi del catalogo: *La peste* è tradotta da Beniamino Dal Fabbro, *Lo straniero* da Alberto Zevi (solo nel 2015 Bompiani ne appronterà una

7 Su Orwell ma anche sulla ricezione in generale della letteratura inglese moderna nell'editoria del dopoguerra si veda S. Sullam, *Le traduzioni di letteratura inglese in Italia tra 1943 e anni Sessanta. Una ricognizione preliminare*, «Enthymema» VII, 2012: 131-150.

8 G. Petrillo, *L'altro Monicelli. Genio e sregolatezza di un grande traduttore*, «Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti» 6, primavera 2014: <https://rivistatradurre.it/laltro-monicelli/>; *Le traduzioni di Giorgio Monicelli in volume*, a cura di M.C. Romani, *ibidem*, <https://rivistatradurre.it/le-traduzioni-di-giorgio-monicelli-in-volume/> (consultazione: luglio 2022).

9 Citato in P. Landi, *Da Milano all'Italia* cit.: 327.

10 Citato in E. Decleva, *Arnoldo Mondadori* cit.: 371.

nuova traduzione)¹¹. Ci si rivolge inoltre alla scena teatrale d'oltralpe (Sartre, Anouilh, Salacrou, Montherlant, Crommelynck), agli autori già solidi, come Gide (tradotto da altri editori, ma chiamato da Bompiani per curare e introdurre la *Prospettiva della letteratura francese*), e agli esordienti, come Françoise Sagan, di cui Longanesi ha intanto pubblicato *Bonjour tristesse*¹².

2. SVOLTE

Una linea di faglia, nel segno della continuità con il passato ma anche di un'esigenza di rinnovamento, può essere individuata dal 1958. Quello è il momento in cui si colgono affondi più audaci, in virtù di un ricambio generazionale o dell'immissione di energie intellettuali giovani, in considerazione della necessità di riorientare la proposta adeguandola agli interessi di un pubblico di lettori più aperto, al cospetto di una concorrenza più agguerrita (per esempio Feltrinelli), e infine, sul piano letterario, a fronte della crisi della poetica neorealista che favorisce aperture verso altri orizzonti. Affondi audaci sì, anche se mai avventati, sempre con l'intenzione di optare per i titoli che abbiano i connotati per fare breccia sul mercato e diventare o essere suggeriti come *cult*.

La svolta è segnata per Mondadori prima dall'avvento alla direzione letteraria di Vittorio Sereni – che nutre “Lo Specchio” dei nomi di Hikmet, Pound, Plath, Evtušenko e fa conoscere Rafael Alberti, Giòrgos Sefèris, Konstantinos Kavàfis –, e poi dall'impulso di Elio Vittorini, coordinatore della “Medusa” dal 1957 e responsabile, dal 1964, di “Nuovi scrittori stranieri”. Si colloca in questa fase l'acquisizione dei diritti di *Lolita* di Nabokov, comparso nella “Medusa” nel 1959 nella traduzione di Bruno Oddera. Nabokov in realtà era stato scoperto prima da Muggiani, che dà alle stampe nel 1947 *Camera oscura*, poi da Bompiani, che nella raffinata “Pegaso letterario” accoglie *La vera vita di Sebastiano Knight* nel 1948, mentre nello stesso 1959 Garzanti traduce *Pnin*. Certo però che *Lolita* è senza dubbio il titolo più forte, dopo il quale tra l'altro Mondadori pubblicherà altre opere di Nabokov compreso *Il dono*, sempre nelle edizioni curate da Oddera, uno dei più attivi e importanti traduttori, soprattutto di letteratura angloamericana, del Novecento.

Nello stesso 1959 escono *Sulla strada* di Kerouac (tr. di Magda De Cristoforo, prefazione di Pivano, chiave di lettura del fenomeno della Beat Generation¹³), e *La modificazione* di Butor – seguirà nel 1962 *L'impiego del*

¹¹ D. Latella, *A volte ritornano (ma in gran silenzio)*, «Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti» 9, Autunno 2021 <https://rivistatradurre.it/a-volte-ritornano-ma-in-gran-silenzio/> (consultazione: luglio 2022).

¹² M.G. Longhi, *Valentino Bompiani e la “carta” della Francia*, in L. Braida (ed.), *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore “artigiano”*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003: 144-159.

¹³ A. Romanzi, *La diffusione della letteratura Beat in Italia: Fernanda Pivano e l'importanza dei network di collaborazione*, in *Letteratura americana tradotta in Italia* cit.: 116-137.

tempo. Tra gli esponenti del *nouveau roman*, Butor è, oltre che il più moderato, anche il più masticato dalla scena letteraria francese coeva, già insignito di due premi nel 1956 e nel 1957; il suo esordio in Italia aprirà un decennio fortunato per il romanzo sperimentale d'oltralpe. Il traduttore, Oreste Del Buono, è figura di rilievo quanto a scoperta in Italia del nuovo romanzo francese – tradurrà anche Nathalie Sarraute (*Ritratto d'ignoto. Tropismi. Conversazione e sottoconversazione*, 1959, per Feltrinelli); sulla scia della sua concezione del lavoro traduttorio – per cui tradurre significa «avvicinarsi all'inavvicinabile, l'essenza di qualcun'altro», di un artista, già di per sé «impegnato alla mistificazione per conseguire un briciolo di verità ai suoi stessi occhi» – Del Buono finisce per adottare una prosodia aderente «ai valori poetici e “musicali” dell'originale» anche perché affine al suo stile di prosatore¹⁴.

Va poi ricordata una fondamentale acquisizione: nel 1960 giunge in porto la 'madre di tutte le traduzioni', quella dell'*Ulisse* di Joyce, a quarant'anni dalla sua apparizione: è opera – dopo i tentativi, risalenti agli anni Venti e Trenta, di affidarla a letterati come Pavese, Vittorini, Montale, Linati – dell'anglista, traduttore di professione, Giulio De Angelis, che si è cimentato in un lavoro decennale, chiedendo la collaborazione di studiosi quali Glauco Cambon, Carlo Izzo, Giorgio Melchiori¹⁵. Ne risulterà una versione fedele e molto apprezzata, tanto da diventare a sua volta un classico. Vale però la pena citare il parere di Michele Rago quando osserva, in una recensione del tempo, che «a volte i temi parodistici dell'epopea sono risolti con aromi dannunziani»: il che rimanda alla «situazione attuale dell'italiano letterario o di lettura antiletteraria» e fa sorgere il rammarico che non sia stato chiamato a risolvere alcuni passaggi l'unico in grado di farlo, vale a dire Carlo Emilio Gadda, visto che l'*Ulisse* «esige, impone un traduttore artista»¹⁶.

Come è chiaro, per Mondadori l'aggiornamento dell'offerta, dai tardi anni Cinquanta, è in primo luogo di natura letteraria. Ciò non toglie che esso si realizzi anche sulle basi di una consonanza con le trasformazioni in atto nella sfera dei modelli, dei valori e del costume che attraversano la società italiana, cui la casa editrice non può certo rimanere estranea. La tensione

¹⁴ Su questo si legga A. Chiurato, *Oltre le frontiere del racconto. Note sulla recezione e sulla traduzione di Michel Butor in Italia*, «Testo a fronte» 45.II, 2011: 113-121 (citazioni: 119, 120).

¹⁵ S. Sullam, *Le peripezie di Ulisse nell'Italia del secondo dopoguerra*, «Letteratura e letterature» 7, 2013: 69-86; A.M. Aiazzi, *Il plasmarsi di una traduzione memorabile. Giulio de Angelis traduce «Ulysses» di Joyce*, «Rivista di letterature moderne e comparate» 4.LXII, ottobre-dicembre 2009: 447-473; A.R. Daniele, *Nuovi modernismi. Scrittori italiani traduttori: Gianni Celati e l'Ulisse*, «Bollettino '900» 1-2, 2013, <http://boll900.it/numeri/2013-1/Daniele.html> (consultazione: luglio 2022); F. Santi, «Maledettissimo romanzaccione». *Tradurre l'Ulisse di James Joyce*, «Lingua italiana» 16/10/2018, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_124.html. Si legga anche E. Terrinoni, *Per un Ulisse democratico*, «Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti» 4, 2013, <https://rivistatradurre.it/per-un-ulisse-%E2%80%8Bdemocratico/> (consultazione: luglio 2022).

¹⁶ M. Rago, *L'incubo di Ulisse*, «L'Unità» 19/11/1960.

sperimentale impresa da Vittorini mal si adatta ad ogni modo a una collana come la “Medusa”, che si mantiene in equilibrio assorbendo le novità ma con giudizio, per cui dal 1964 al 1966, anno della sua morte, egli avrà modo di lavorare a una serie apposita in cui compariranno *Jukebox all'idrogeno* di Ginsberg a cura di Pivano, *Le cose* di Perec, *Il passaggio* di Butor, *Il gruppo* di Mary MacCarthy e *Mille gru* di Kawabata tradotto da Mario Teti, a siglare, quest'ultimo, l'inizio della fortuna in Italia dei romanzieri giapponesi: oltre a Kawabata Yasunari, anche Mishima Yukio e Tanizaki Jun'ichirō, quasi sempre tradotti dall'originale¹⁷.

Il ruolo di Mondadori è però fondamentale soprattutto nel processo di popolarizzazione di quelli che si stanno imponendo come i ‘classici del Novecento’, accolti nelle economiche. Per esempio nella “BMM” – in cui si intende pubblicare tra le altre «opere contemporanee che s'avvicinino a diventare classiche» – entrano Mauriac, i ‘non gialli’ di Simenon, Chandler, Colette, Dos Passos, Joyce, Shaw, Lawrence, il teatro di García Lorca e quello di Sartre, i racconti di Babel'; nella “Biblioteca economica” confluiscono le opere di Simenon, nel “Bosco” trovano dimora i titoli provenienti dal catalogo Einaudi, dalla *Recherche* proustiana a *Il muro* e *La nausea* di Sartre, fino alle opere di Hemingway, nei “Libri del pavone” Fallada, Steinbeck, Mauriac. Una linea che sarà compiutamente affermata con gli “Oscar”.

Anche per Bompiani dai primi anni Sessanta si riscontrano ricognizioni più ampie, anche se non sempre ben sfruttate. Pensiamo a Gombrowicz, di cui Einaudi ha tradotto *Ferdydurke* ma da una versione francese che, come di consueto, si prende molte libertà. Bompiani riesce ad acquistare i diritti di *Pornografia*, che però è pubblicato nel 1962 nella versione dal polacco di Riccardo Landau con il titolo più eufemistico *La seduzione* e qualche taglio. L'autore finirà per cedere alle lusinghe di un ammirato Enrico Filippini, che lavora da Feltrinelli, editore cui andrà il merito di valorizzarlo con più convinzione¹⁸. Con Mondadori, Bompiani sarà in prima linea nella traduzione dei giapponesi Kawabata e Tanizaki – tradotto dall'originale da Adriana Boscaro, che diventerà un esponente di primo piano della nipponistica italiana – ma sarà ancora Feltrinelli a lanciare un autore di più recente affermazione e più ‘maledetto’ come Mishima.

Sorprese riservano collane raffinate, seppure di minore presa commerciale, quale “Il Pesanervi”, curata da Ginevra Bompiani, riservata alla letteratura gotica e fantastica, in cui compiano traduzioni di autori come Adolfo Bioy Casares e H. Rider Haggard. Ma pensiamo anche alla pronta traduzione di *Goodbye, Columbus* di Philip Roth, che esce nel 1960, ad appena un anno dall'edizione americana, nei “Numeri”, collana originale

¹⁷ N. Gobetti, *Da lingue ignotissime. Le traduzioni da lingue ponte della narrativa dell'estremo oriente*, «Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti» 13, Autunno 2017 <https://rivistatradurre.it/da-lingue-ignotissime/> (consultazione: luglio 2022).

¹⁸ P. Marchesani, *D'una edizione “critica” di Gombrowicz (e d'altro)*, «Europa Orientalis» 2.XI, 1992: 233-294.

ma di breve durata, dedicata ai romanzi ‘spericolati’, e seguiranno *Lasciarsi andare* nel 1965 e *Il lamento di Portnoy* nel 1969, mentre la raccolta di racconti di Donald Barthelme *Ritorna, Dr. Caligari* inaugura “Neofigurativi”, sorta sull’onda del dibattito sull’avanguardia portato avanti dal Gruppo 63 e studiata per ospitare, come recita il sottotitolo, le “Nuove forme letterarie”. Da questa angolazione si comprende la decisione di puntare su un autore come Thomas Pynchon, con *V.* nel 1965 e *L’incanto del lotto 49* nel 1968, che rinnovano l’attenzione per il romanzo americano accostandone un’altra fase, dal romanzo sociale o picaresco al postmoderno¹⁹.

Per gli anni Cinquanta appaiono meno impacciate, rispetto a Mondadori e Bompiani, le mosse di Longanesi e Garzanti, che mescolano testi e autori di diversa levatura spogliando l’autore in odore di classico dall’aura sacra e dall’ingessatura retorica per presentarlo *à la page* e alla moda, e vanno in direzione di una decisiva modernizzazione quando non di una provocazione, sul fronte letterario come su quello ideologico, senza disdegnare lo sfruttamento del chiasso provocato da qualche uscita, come è il caso, per Longanesi, di *Bonjour tristesse* di Sagan e *Plexus* di Miller. Questa filosofia editoriale sarà a maggior ragione confermata nel decennio successivo.

Se Longanesi traduce autrici di valore quali Willa Cather, Ivy Compton-Burnett, Eudora Welty, Vita Sackville-West, promuove l’opera di Isaac Singer e fa conoscere in Italia Isherwood (*Addio a Berlino* esce nel 1944, tr. Maria Martone; segue nel 1948 *Ritratto di famiglia*, tr. Marcella Hannau), Garzanti si muove nel segno di una libertà che permette la convivenza di linee diverse. Nei “Romanzi moderni” entrano James, Woolf, Faulkner, ma anche Norman Mailer, Truman Capote, Nabokov, e poi *Non si vive di solo pane* di Vladimir Dudincev e *Una giornata di Ivan Denisovic* di Aleksandr Solženicyn, a incrociare la voga del gruppo degli scrittori sovietici dissidenti. Tra le imprese salienti, si segnalano la prima versione italiana di *Auto da fé* di Canetti nel 1967, a cura di Luciano e Bianca Zagari, e quella di *Morte a credito* di Céline nella versione di Giorgio Caproni, che esce con un saggio critico di Carlo Bo ricalcando gli spazi bianchi presenti nell’edizione francese. Cimento arduo e tormentato quello di Caproni, come egli stesso rivelerà, tentato di «rifar tutto da capo» perché «troppe in me sono le insoddisfazioni che offuscano il ricordo di quell’atto letterario», convinto che una lingua atta a tradurre in italiano Céline sia ancora da inventare, mancando una vera e propria lingua popolare italiana ed essendo quella dello scrittore francese una lingua che è «natura» difficilmente trasferibile. Caproni non cerca il linguaggio della sua versione nei dizionari ma prende in prestito «dai vari dialetti spesso fraintesi e deformati, com’era appunto l’“italiano” dei miei nonni o zii o

¹⁹ P. Simonetti, *Pubblicare Pynchon in Italia: percorsi, protagonisti, prospettive*, in *Letteratura americana tradotta in Italia* cit.: 138-164.

conoscenti, e com'è l'italiano di tutti i porti di mare, cercando di recuperarne la forza espressiva, la vis comica [...] e, soprattutto, l'anarchismo»²⁰.

3. RICERCHE

Tra le sigle più ricercate, svetta Scheiwiller, che meriterebbe un saggio a parte quanto a perlustrazioni nei territori della letteratura straniera: basti menzionare la collana "Poeti stranieri tradotti da poeti italiani", con le coppie Guillén-Luzi, Guillén-Montale, Eliot-Montale, Mendes-Ungaretti, l'antologia *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani* preceduta da *Del tradurre versi* di Sergio Solmi, e "Oltremare" che contempla i classici di letterature extra-occidentali: proverbi cinesi, africani, kurdi, coreani, poesie degli indios Piaroa, canti del Dalai Lama, massime degli antichi egiziani, un dramma di Motokiyo, antiche liriche giapponesi, *Poesie T'Ang*.²¹ Ma a caratterizzare l'editore Vanni Scheiwiller è anche la spregiudicatezza 'politica' con cui si muove, per esempio riconoscendo, sulla scia del padre, il pregio artistico di un autore scomodo come Ezra Pound.

Pure Lerici, rifondata nel 1956 da Aldo Rosselli e Roberto Lerici, si nutre della medesima cifra libertaria, conferita anche dal *parterre* di collaboratori di area laica e di sinistra. Nella collana "Poeti europei" confluiscono Machado, Blok, Yeats, lo stesso Pound; la "Collana di narrativa" insiste sul cosiddetto filone della crisi con Walser, Musil, Broch; "Narratori d'oggi" nei primi anni sessanta annovera Isaac Singer, poi promosso con più assiduità da Longanesi, quindi Jerzy Andrzejewski, José Cardoso Pires, Colin Wilson; in "Narratori", diretta da Romano Bilenchi e Mario Luzi, tra 1958 e 1964, compaiono *Bellarmino e Apollonio* di Pérez de Ayala, *Il buon soldato* di Ford Madox Ford, *Baal Babilonia* di Fernando Arrabal. Rosselli, raffinato intellettuale, fa leva sui suoi contatti americani per diffondere la conoscenza in Italia del prima nominato Singer, ma anche di Henry Roth, di cui dà alle stampe *Chiamalo sonno*, nella traduzione che ancora circola per i tipi di Garzanti di Mario Materassi, americanista che si affermerà come uno dei più noti traduttori italiani in lingua inglese, in particolare di Faulkner; agli interessi teatrali di Lerici, tra i padri dell'avanguardia degli anni Sessanta definito da Franco Quadri «un provocatore di fenomeni»²², si deve senza dubbio la collana "Teatro" diretta da Luigi Lunari, in cui compaiono *L'espiazione* di Broch e *Iwona principessa di Borgogna* di Gombrowitz. E, a proposito di

20 G. Caproni, *Problemi di traduzione*, «Il Verri» 26, gennaio-febbraio 1968: 29-32.

21 A. Cadioli-A. Kerbaker-A. Negri (eds.), *I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, Milano, Università degli Studi di Milano-Skira, 2009 (in particolare i saggi di P. Giovannetti, *Un enciclopedismo poetico in-32°* e di G.C. Ferretti, *Catalogo di valori nascosti*); G.C. Ferretti, *Vanni Scheiwiller. Uomo, intellettuale, editore*, Milano, Libri Scheiwiller, 2009; L. Novati, *Giovanni e Vanni Scheiwiller editori. Catalogo storico 1925-1999*, Milano, Unicopli, 2013.

22 F. Quadri, *Roberto Lerici spirito leggero*, «la Repubblica» 10/03/1992.

teatro, anche se *en passant* dovremmo almeno accennare al ponderoso contributo dato da una rivista, edita da Bompiani, “Sipario”, alla circolazione dei testi dell’avanguardia europea del tempo²³.

Alla costruzione del classico – inteso come assimilazione e interpretazione critica della modernità letteraria novecentesca concepite nel cuore stesso del Novecento – contribuisce, nel contesto di un catalogo di altissimo tenore, la saggiatoriana “Biblioteca delle Silerchie”. Giacomo Debenedetti vi inserisce, per limitarsi alle opere letterarie della collana, nomi indiscutibili, altri più appartati, tra due generazioni di scrittori del suo secolo: Mann, Kafka, Joyce, Lawrence, Faulkner, Bernanos, Böll, Bachmann, Klaus Mann, Kubin, Valéry, Aragon, Borges, Nabokov, Rafael Alberti, Julien Green, Thomas Wolfe, Alfred Andersch; c’è poi Katherine Mansfield, di cui egli stesso traduce *Felicità*, riprendendo l’attività di traduttore iniziata nel 1940, a Milano, con *Il mulino sulla Floss* di George Eliot, incluso nella “Biblioteca romantica” Mondadori. Mentre raccoglie una terza serie di *Saggi critici* per “La Cultura”, Debenedetti cura per i “Classici contemporanei” mondadoriani, nel 1958, l’edizione italiana delle opere di Joyce e si impegna nella revisione della versione di *Esuli* preparata da Carlo Linati per La Fiaccola nel 1954. Il suo apporto alla costruzione del classico nella Milano degli anni Cinquanta e Sessanta meriterebbe un discorso a sé, visto che non si dispiega solo sul piano editoriale e traduttologico, ma, ancor più incisivamente, sul piano critico, fornendo una lettura di ‘classici del moderno’ che penetrerà in profondità e influenzerà a lungo la recezione di Proust, Joyce, Kafka e in generale lo sguardo sulla cultura europea del Novecento²⁴.

4. TRA LETTERATURA E PROVOCAZIONE POLITICO-CULTURALE

Con il Saggiatore tuttavia siamo ormai al di là di quello spartiacque rappresentato dalla fine degli anni Cinquanta dal punto di vista del significato delle traduzioni. Da Milano in particolare si irradiano energie fresche. Nel 1957 nasce la Sugar, legata agli ambienti del socialismo riformista milanese, portatrice di istanze laiche e secolarizzanti, e protagonista di uno spregiudicato approccio alla letteratura straniera che si esplica nell’offerta di opere di Beckett (*Molloy*, *L’innominabile*, *Malone muore* riproposti in un unico volume nel 1965 con un saggio di Adorno), Kerouac (*Libro di sogni*) e Burroughs: *Il pasto nudo* è pubblicato nel 1964, con una prefazione di Del Buono e una serie di apparati, compreso un glossario che si promette utile per il lettore data la difficoltà di rendere in italiano di molte espressioni.

²³ I. Piazzoni, *Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, Milano, LED, 2007: 336-352.

²⁴ G. Debenedetti, *Preludi. Le note editoriali alla «Biblioteca delle Silerchie»*, Introduzione di R. Manica, con uno scritto di E. Sanguineti, Palermo, Sellerio, 2012.

In Feltrinelli poi è chiara la funzione politico-civile della traduzione, nel quadro della rivendicazione di quella funzione dell'editoria che il suo fondatore non esita a definire 'morale', intendendo per moralità un ampio spettro di esigenze, dunque non solo letterarie, ma politiche, estetiche, intellettuali, valoriali. Una direttrice che è subito tracciata con la pubblicazione del capolavoro di Pasternak, *Il dottor Živago*, nel 1957, mossa dalla risonanza internazionale e dalla valenza extra-letteraria. Ma ragioni che, senza prescindere dal calibro di un'opera o di un autore, travalicano il piano letterario muovono molte altre scelte: pensiamo per esempio ad Arnold Zweig, di cui nel 1956 si pubblica il romanzo sulla Germania nazista *La scure di Wandsbeck*, considerato importante per «arrivare a chiarire l'intimo meccanismo sociale e umano di questo tempo», come scrive György Lukács in una lettera al suo autore riportata in quarta di copertina²⁵.

Lo stesso vigoroso ampliamento degli orizzonti geografici e culturali della traduzione riposa su una disponibilità nuova per le tradizioni letterarie più lontane da quella occidentale, come quelle cinese (nel caso di Lu Hsun), indiana (nel caso di Kamala Markandaya), persiana (nel caso di Sadegh Hedayat), giapponese (nel caso di Mishima, introdotto con *La voce delle onde* nella versione dall'inglese di Liliana Frassati Sommovilla; seguiranno *Il pagiglione d'oro* nella versione di Teti, *Dopo il banchetto* in quella di Livia Livi e *Confessioni di una maschera* in quella di Marcella Bonsanti), oppure sulla scoperta del filone ispano americano, antesignano, nel 1958, *l'Uomo della provvidenza. Il signor Presidente* del guatemalteco Miguel Angel Asturias; seguirà, nelle "Comete", *Pedro Paramo* di Juan Rulfo, considerato l'iniziatore della corrente fantastica e mitica, il capostipite del cosiddetto realismo magico.

C'è poi l'operazione di consolidamento del prestigio di autori già noti ma ancora in attesa di essere considerati classici in Italia, in direzione di uno svecchiamento e di una messa a punto critica del pantheon degli scrittori stranieri, accolti perlopiù nei "Classici moderni", che si inaugura nel 1959 con *Casa Howard* di Forster, e comprende Edith Wharton, il Borges dei racconti fantastico-filosofici dell'*Aleph*, Karen Blixen (*in primis* con *La mia Africa*), Marguerite Yourcenar con, nel 1962, *Il colpo di grazia e Alexis o il trattato della lotta vana* nella traduzione di Maria Luisa Spaziani. Robusta, tra l'altro, è l'attenzione per l'autorialità femminile, come dimostra anche la presenza delle opere di Doris Lessing, a partire da *La noia di essere moglie* (1957), presentata come il racconto di una crisi femminile e di una ribellione alla gabbia familiare, indizio del particolare riguardo per le tematiche femministe che faranno della Feltrinelli una delle sigle più impegnate su quel terreno, negli anni Sessanta e Settanta.

Con gli anni Sessanta, la cifra eversiva contatta il territorio letterario, anche nella ricerca dei nuovi classici, come dimostra l'impostazione delle

²⁵ R. Cesana, "Libri necessari". *Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*, Milano, Unicopli, 2010: 194-196, cui si rimanda in generale per la letteratura tradotta promossa da Feltrinelli.

“Comete”, in cui Feltrinelli lancia, per menzionare qualche titolo, *Zenzero* di J.P. Donleavy, *Il Sole si spegne* di Osamu Dazai, *I sotterranei* di Kerouac, l’antiromanzo *Ritratto d’ignoto* di Nathalie Sarraute – condividendo con altri editori l’attenzione per la Beat Generation o per il *nouveau roman* francese – e l’antigiallo *La promessa. Un requiem per il romanzo giallo* di Dürrenmatt: un indizio, quest’ultimo, dell’interesse per la narrativa in tedesco, un’altra delle colonne portanti del catalogo Feltrinelli, auspice Enrico Filippini (in veste anche di traduttore), che annovera un altro svizzero, Max Frisch (*Homo Faber* esce nel 1959, seguiranno tutte le opere ad eccezione di *Stiller*), e gli esponenti del gruppo 47, Wolfdietrich Schnurre, Uwe Johnson, Hans Magnus Ezensberger, Bachmann, Grass e Handke²⁶. Noto è il ruolo di Filippini non solo nella promozione della ‘linea tedesca’ in Feltrinelli, ma anche per la concezione della scoperta letteraria straniera, animata da un’impaziente volontà di rinnovamento della cultura italiana e innervata da una tensione etico-sociale²⁷. Sulla scia di Valerio Riva, inoltre, Filippini prosegue l’esplorazione della letteratura latino-americana: è lui a scoprire Gabriel García Márquez e a consacrare Vargas Llosa, Fuentes, Rosa, Sabato, Puig²⁸.

Quanto ai romanzi contemporanei in lingua inglese, oltre a *Sotto il vulcano* di Malcom Lowry, spiccano tutte le opere di Nadine Gordimer, quasi tutte quelle letterarie di Iris Murdoch (mentre è di Garzanti *Sotto la rete*), e di Lawrence Durrell l’integrale “Quartetto di Alessandria” (di cui Longanesi traduce *Justine* e *Balthasar*) e *Il libro nero*. I nuovi alfieri della narrativa americana sono terreno di contesa con altri editori: pensiamo a Bellow, di cui Feltrinelli carpisce *Il re della pioggia*, proposto nel 1959 nella traduzione di Luciano Bianciardi, di fatto contribuendo più di tutti a valorizzarne il talento, e pensiamo alla Beat Generation, così come al suo maestro Henry Miller.

L’allusione a Miller consente di approdare a qualche breve considerazione, poiché le vicende sono note, sul ruolo della letteratura tradotta nella battaglia contro gli attacchi alla libertà d’espressione sferrati a tutela del comune senso del pudore e a favore di uno spostamento degli equilibri verso

26 M. Sisto, *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, «Allegoria» LV, 2007: 86-109; Id., «Una grande sintesi in movimento». *Enrico Filippini e l’importazione della nuova letteratura tedesca in Italia*, in S. Bianconi (ed.), *Enrico Filippini, le neoavanguardie, il tedesco*, Atti del Convegno (Locarno, 3-4 ottobre 2008), Bellinzona, Salvioni, 2009: 25-39.

27 M. Fuchs, *Enrico Filippini editore e scrittore. La letteratura sperimentale tra Feltrinelli e il Gruppo 63*, Roma, Carocci, 2018; Id., *La traduzione come militanza letteraria*, «Tradurre. Pratiche, teorie strumenti» 19, Autunno 2020, <https://rivistatradurre.it/la-traduzione-come-militanza-letteraria/> (consultazione: luglio 2022); A. Bosco, *Enrico Filippini: dalla Feltrinelli a «la Repubblica»* ivi 8, Primavera 2015 <https://rivistatradurre.it/enrico-filippini-dalla-feltrinelli-a-la-repubblica/> (consultazione: luglio 2022); Id., *Tutte (forse) le traduzioni di Enrico Filippini*, *ibidem*, <https://rivistatradurre.it/tutte-forse-le-traduzioni-di-enrico-filippini/> (consultazione: luglio 2022); M. Danzi-M. Fuchs (eds), *Enrico Filippini a trent’anni dalla morte. Scrittura, giornalismo, politica culturale nell’Italia del secondo Novecento*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2019.

28 M. Danzi, *Filippini, la Spagna e l’America Latina*, ivi: 159-186.

un più moderno e tollerante atteggiamento. È una storia intessuta di cautele e compromessi, tanto che in alcuni casi possiamo parlare di una strategia di mediazione tra sensibilità diverse, con un occhio ai settori più dinamici e secolarizzati dei lettori e un altro a quelli più tradizionalisti. Ma è anche una storia fatta di scommesse o di aperte provocazioni, che al cospetto di accuse e procedimenti vede coinvolti in prima persona, nei tribunali, non gli autori, ma gli editori, e tra questi i milanesi in prima linea, da Alberto Mondadori a Giangiacomo Feltrinelli, da Roberto Lerici a Massimo Pini della Sugar. I libri che per qualità e vigore, e in forza spesso di una crudezza non gratuita, promettono di diventare classici sono ossi duri per le corti, alle prese con autorevoli personalità che si spendono in loro difesa.

Mondadori nel dopoguerra non pubblica Miller, ma non esita a pubblicare *L'amante di Lady Chatterley* di Lawrence nel 1946, sequestrato nell'aprile 1947 con buona possibilità, tuttavia, come avvenne, di non incorrere in provvedimenti, trattandosi di opera di autore di chiara fama, che per la legge italiana non era imputabile. Lo stesso dicasi per l'*Ulisse* di Joyce, uscito alla fine del 1961, già segnalato alla questura di Genova nel gennaio 1962.

A quella altezza tuttavia sembra di scorgere – dico sembra perché ancora non ci sono ricerche sistematiche – la tendenza a un aumento dei procedimenti per libri accusati di offendere il pudore, in una congiuntura in cui, durante la gestazione e poi con l'avvio della formula del centrosinistra, è acceso il dibattito pubblico sulla revisione della censura teatrale e cinematografica, dunque in corrispondenza di uno snodo, se vogliamo, anche politico. Da una parte si inasprisce l'offensiva di quella parte dell'opinione pubblica più retriva timorosa di una generale corruzione dei costumi, dall'altra sono sempre più numerosi i titoli messi in circolazione che si prestano a interventi censori.

Mondadori dovrà affrontare un processo per *Cioccolata a colazione* di Pamela Moore, sequestrato nel 1960 e liberato nel 1964: Moore del resto ha raccomandato a Mondadori di rispettare la versione uscita in Francia, e non l'edizione americana, in cui si è autocensurata. Per *Juke box all'idrogeno* di Ginsberg, nel 1965, si opta per un *escamotage*: integrale il testo a fronte mentre per quello in italiano si ricorre alle iniziali puntate, tanti puntini quante le lettere corrispondenti. E a proposito di autocensure si può anche ricordare un altro caso famoso, quello del già menzionato *Morte a credito* di Céline, uscito in Italia nel 1964. Il traduttore Caproni parlerà di 'ombre',

prodotte dalle tremende parole turchine e dalla resistenza opposta – certo a ragion veduta – dall'Editore, tale da inibirmi la traduzione in nostrano senso chiaro di espressioni, che so, come *je me suis tapé un tout petit rassis, prendre son pied* ecc. Donde quei buchi bianchi (del resto già abbondanti nell'edizione francese da me seguita, non essendo allora ancor apparso il volume

della *Pléiade*), e gli eufemismi, se non proprio travisamenti che com'ho detto qua e là non mancano e che, pungendomi come spine, sempre più m'invogliano a ritentar per mio conto la prova, affascinante appunto perché – forse – impossibile e disperata.²⁹

Il pasto nudo nell'edizione Sugar è accompagnato invece da una *Nota degli editori* che spiega la ragione dei tagli apportati – in totale una trentina di pagine – comunque segnalati con righe punteggiate: «Speriamo presto, in coincidenza con l'evolversi del costume sociale e politico nel nostro paese, di potere pubblicare una versione integrale di questa importante opera letteraria», che è già, come si legge nella seconda di copertina, un «classico moderno»³⁰.

Non subisce tagli – anche perché quelli erano stati già raccomandati all'autore dall'editore francese – ma un processo lungo tre anni, *La gana* di Jean Douassot quando esce nel 1964 nella traduzione di Mario Picchi, autore anche di un'introduzione che «suona come difesa preventiva contro una prevedibile azione giudiziaria»³¹. Libro aspro e radicale, non conoscerà, come per quelli della Beat Generation, quel processo di consacrazione necessario per assurgere alla classicità, anche se sarà difeso da Pivano.

Quanto a Feltrinelli, a parte la forzatura politica che è sottesa e dà senso all'*affaire* Pasternak, con *I sotterranei* di Kerouac nel 1960 nella traduzione di Bianciardi, con la prefazione di Henry Miller e l'introduzione di Pivano, sequestrato sei mesi dopo l'uscita e 'liberato' solo nel 1964 dopo due sentenze, si consuma un altro strappo: la traduzione diventa strumento di una battaglia contro le censure morali. Lo ribadiscono gli apparati paratestuali che accompagnano titoli provocatori, scandalosi, disturbanti: oltre a *I sotterranei*, ricordo l'edizione del 1962 riservata al mercato estero – ma che circola clandestinamente in Italia – dei *Tropici* di Henry Miller sempre tradotti da Bianciardi, la cui edizione ufficiale del 1967 sarà sequestrata, e *Il Vicario* di Rolf Hochhuth – opera teatrale che si interroga sul silenzio della Chiesa di fronte agli orrori nazisti e alle deportazioni degli ebrei – nella versione di Ippolito Pizzetti accompagnata da una nota di Erwin Piscator e aperta dallo scritto di Carlo Bo, *Un dramma cristiano* – il cui allestimento il 13 febbraio 1965 in un locale privato di Roma messo a disposizione dallo stesso Feltrinelli è interrotto dall'intervento delle forze dell'ordine³².

29 G. Caproni, *Problemi di traduzione* cit.: 32.

30 *Nota degli editori*, in W. Burroughs, *Il pasto nudo*, prefazione di O. Del Buono, Milano, Sugar, 1959: 7.

31 A. Armano, *Maledizioni. Processi, sequestri e censure a scrittori e editori in Italia dal dopoguerra a oggi, anzi domani*, Milano, Bur, 2014: 358.

32 Sulla vicenda, che ha una portata internazionale, cfr. G. Fabre, *Il caso Hochhuth*, «Studi Storici» 3.LV, luglio-settembre 2014: 671-698 e E. Perra, *Il dibattito pubblico italiano sul comportamento del Vaticano durante la Shoah: la ricezione presso la stampa de Il Vicario, RAPPRESAGLIA, e AMEN*, in S. Lucamante et alii. (eds), *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale*, Utrecht, Igitur, 2008: 166-170.

5. REINTERPRETAZIONI E RICOLLOCAZIONI ETERODOSSE

Pare sulle prime lontana dalla dimensione politica l'identità di Adelphi, che quando nasce nel 1962 getta le fondamenta di un nuovo modo di intendere la costruzione del classico, privilegiando un progetto di reinterpretazione e canonizzazione eterodossa: non si tratta solo – come sarà – di fabbricare i nuovi classici, ma di edificare un 'nuovo pantheon'. Sulle basi di questo lavoro di ridefinizione del classico, prende avvio quella che si manifesterà sempre più chiaramente come una grossa operazione culturale, finendo per precisarsi anche, a dispetto della apoliticità rivendicata o proprio per quello, nei suoi tratti 'ideologici'³³.

La casa editrice esordisce con una "Biblioteca di classici", pubblicando nel 1964, a mo' di presentazione, *I classici Adelphi. 1963-64*, una raccolta di saggi sui titoli proposti o in procinto di essere licenziati, che ambisce ad attingere al patrimonio di culture rimaste fino a quel momento quasi ignorate:

si dovrà riportare in luce opere e autori che la convenzione non ha ancora sanzionato. In tale ricerca ci lasceremo guidare, com'è inevitabile, dalle nostre preferenze, e ci varremo dell'aiuto del caso, o se si vuole dell'occasione, ogni volta che questo ci permetterà di favorire l'incontro con un'opera che potremo riconoscere parte integrante e determinante di una cultura in continua trasformazione. Non una serie ideale e finita, quindi, non pietre di paragone o d'intoppo, ma opere e autori che ci appariranno, a mano a mano che procederemo, contemporanei e necessari.³⁴

La selezione delle opere, offerte in traduzioni rigorose ed efficaci, spazia nelle diverse letterature mondiali, ma si traccia un confine temporale: niente al di là del primo ventennio del Novecento. Non tutti i 16 titoli previsti saranno pubblicati: per esempio, *Il demone meschino* di Sologub sarebbe comparso nel 1965, ma nella collana "I grandi libri" di Garzanti tradotto da Pietro Zveteremich. Altri non previsti invece sarebbero usciti.

Particolarmente indicative – per rimanere sul terreno letterario, ricordando tuttavia che in quel progetto è cardinale la pubblicazione delle opere di Nietzsche – risultano alcune scelte. Innanzitutto le *Opere* di Georg Büchner uscite a cura di Giorgio Dolfini. Büchner, autore già presente nel catalogo della Carabba del primo dopoguerra, è recuperato nel 1944 da Rosa e Ballo, che pubblica – introdotti da Paolo Grassi e tradotti da Spaini – *Lena e Leonce*, *La morte di Danton*, *Woyzeck*, *Lenz*, e accolto nel 1955 nella "Bur", questa volta nelle versioni di Felice Filippini. A Milano Büchner è un autore che rientra

³³ Su Adelphi si rimanda a A. Ferrando, *Adelphi. Le origini di una casa editrice (1938-1994)*, Roma, Carocci, 2023.

³⁴ Pagine introduttive, senza titolo e senza numerazione, di *I classici Adelphi 1963-1964*, Milano, Adelphi, 1964.

anche nel repertorio del Piccolo Teatro, mentre *Woyzeck* di Alban Berg è in cartellone alla Scala nel 1952. Proprio il recupero di Büchner nella Vienna del primo Novecento interessa ad Adelphi. Berg, allievo di Schönberg allora quasi sconosciuto, era stato molto colpito dal dramma nel maggio 1914, tanto da decidere di metterlo in musica, fino a terminarlo nel 1922, pubblicarlo grazie all'aiuto di Alma Mahler e rappresentarlo a Berlino nel dicembre 1925 grazie a quello di Erich Kleiber. Quanto a *La morte di Danton*, la prima messinscena, curata da Max Reinhardt, è del 1916. Nell'edizione Adelphi compaiono tutte le opere teatrali e le lettere, viste, a partire dal nesso con il *milieu* mitteleuropeo, come rivelazione della coscienza inquieta che schiude il Novecento. Motivi affini circolano nel volume dedicato al *Teatro da camera* di Strindberg, con le traduzioni dallo svedese di Bruno Argenziano e Luciano Codignola, quest'ultimo anche responsabile di un saggio, oltre che delle note e delle appendici. Si tratta di opere, si legge nel risvolto, «tese fino all'insostenibile», in cui l'autore ha «rinvenuto e applicato principi formali che sono a tutt'oggi di una sorprendente novità».

I territori del fantastico – un altro filone su cui Adelphi fonderà la sua fortuna culturale, oltre che editoriale – sono esplorati con un altro nome di rilievo, conosciuto in Italia soprattutto per la traduzione del suo *Così muore la carne* presso Einaudi, vale a dire Samuel Butler, considerato un precursore della fantascienza, definito nel risvolto un «outsider arrabbiato nell'Inghilterra di fine secolo», di cui escono, a cura di Lucia Drudi Demby, *Erewhon* e *Ritorno in Erewhon*. Nel secondo, per la prima volta tradotto in italiano,

la satira alle idee e alle istituzioni occidentali viene spinta all'estremo e tutti i temi del precedente romanzo ricompaiono rinnovati. In esso assistiamo alla progressiva, raggelante, trasformazione dell'«In-nessun-posto» nell'Ovunque, e la parabola si conclude con sofferta ambiguità.³⁵

Büchner, Strindberg, Butler, cui si può aggiungere Alfred Jarry, definito «precursore di ogni letteratura d'avanguardia»³⁶, già prefigurano il programma Adelphi. Nel 1965 la “Biblioteca Adelphi” raccoglierà il testimone dei “Classici” configurandosi come collana di libri unici che indicherà nuovi classici ma soprattutto ribalterà il modo di guardare alla dimensione della classicità: non istituzionale, non sistematica, non a cerchi concentrici dal punto di vista delle geografie letterarie, ma storica e atemporale, quale riproposizione della profondità dell'esperienza e sua testimonianza, anello di congiunzione tra letteratura e vita interiore (e non tra letteratura e realtà),

³⁵ S. Butler, *Erewhon – Ritorno in Erewhon*, a cura di L. Drudi Demby, Milano, Adelphi, 1965, risvolto.

³⁶ *Ivi*: 159.

esperienza di scrittura ed esperienza di lettura, dunque spazio dell'anima tormentata frutto della modernità novecentesca. Si pongono le basi per una rilettura della tradizione, lungo un asse inedito.

Inedito ma, se vogliamo, sulla scia della storia dell'editoria milanese, che soprattutto dopo la cesura del 1956 si mostra agile nel cogliere il nuovo e scompaginare le carte. In fondo si confermano, sul fronte della fabbricazione dei classici internazionali, la prevalenza di una cifra laica e aperta, e una tendenza piuttosto eterodossa anche sul piano politico nell'uso della letteratura tradotta, nel senso di una sostanziale indipendenza rispetto alle linee culturali delle prevalenti famiglie politiche del dopoguerra, vuoi che se ne delinei una 'apoliticità' di fondo (Mondadori, Bompiani), vuoi che se ne rivendichi uno scarto (Longanesi, Garzanti, ma se vogliamo anche Scheiwiller), vuoi che se ne affermi una 'politicità' di nuovo tenore (Feltrinelli, Adelphi).

Bibliografia

- Aiazzi M., *Il plasmarsi di una traduzione memorabile. Giulio de Angelis traduce «Ulysses» di Joyce*, «Rivista di letterature moderne e comparate» 4.LXII, 2009: 447-473.
- Armano A., *Maledizioni. Processi, sequestri e censure a scrittori e editori in Italia dal dopoguerra a oggi, anzi domani*, Milano, Bur, 2014.
- Barrale N., *Ritradurre dopo il 1945. Alberto Mondadori e le traduzioni integrali*, «Kwartalnik Neofilologiczny» 2.LXVIII, 2021: 175-188.
- Bosco A., *Enrico Filippini: dalla Feltrinelli a «la Repubblica»*, «Tradurre. Pratiche teorie strumenti» 8, primavera 2015, <https://rivistatradurre.it/enrico-filippini-dalla-feltrinelli-a-la-repubblica/> (consultazione: luglio 2022).
- , *Tutte (forse) le traduzioni di Enrico Filippini*, *ibidem*, <https://rivistatradurre.it/tutte-forse-le-traduzioni-di-enrico-filippini> (consultazione: luglio 2022).
- Burroughs W., *Il pasto nudo*, prefazione di O. Del Buono, Milano, Sugar, 1959.
- Cadioli A.-Kerbaker A.-Negri A. (eds), *I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, Milano, Università degli Studi di Milano-Skira, 2009.
- Caproni G., *Problemi di traduzione*, «Il Verri» 26, gennaio-febbraio 1968: 29-32.
- Casiraghi S. (ed.), *Un sogno editoriale: Rosa e Ballo nella Milano degli anni '40*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2006.
- Cesana R., *“Libri necessari”. Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*, Milano, Unicopli, 2010.
- Chiurato A., *Oltre le frontiere del racconto. Note sulla recezione e sulla traduzione di Michel Butor in Italia*, «Testo a fronte» 45.II, 2011: 113-121.

- Daniele A.R., *Nuovi modernismi. Scrittori italiani traduttori: Gianni Celati e l'Ulisse*, «Bollettino '900» 1-2, 2013, <http://boll900.it/numeri/2013-1/Daniele.html> (consultazione: luglio 2022).
- Danzi M.-Fuchs M. (eds), *Enrico Filippini a trent'anni dalla morte. Scrittura, giornalismo, politica culturale nell'Italia del secondo Novecento*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2019.
- Danzi M., *Filippini, la Spagna e l'America Latina*, in M. Danzi-M. Fuchs (eds), *Enrico Filippini a trent'anni dalla morte. Scrittura, giornalismo, politica culturale nell'Italia del secondo Novecento*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2019: 159-186.
- Debenedetti G., *Preludi. Le note editoriali alla «Biblioteca delle Silerchie»*, introduzione di R. Manica, con uno scritto di E. Sanguineti, Palermo, Sellerio, 2012.
- Decleva E., *Arnoldo Mondadori*, Torino, Utet, 1993.
- Fabre G., *Il caso Hochhuth*, «Studi Storici» 3.LV, 2014: 671-698.
- Ferrando A. (ed.), *Stranieri all'ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*, Milano, FrancoAngeli, 2019.
- , *Adelphi. Le origini di una casa editrice (1938-1994)*, Roma, Carocci, 2023.
- Ferretti G.C., *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.
- , *Vanni Scheiwiller. Uomo, intellettuale, editore*, Milano, Libri Scheiwiller, 2009.
- Fuchs M., *Enrico Filippini editore e scrittore. La letteratura sperimentale tra Feltrinelli e il Gruppo 63*, Roma, Carocci, 2018.
- , *La traduzione come militanza letteraria*, «Tradurre. Pratiche, teorie strumenti» 19, Autunno 2020, (<https://rivistatradurre.it/la-traduzione-come-militanza-letteraria/>) (consultazione: luglio 2022).
- Fumagalli M., *L'«Europea». La militanza letteraria della Rosa e Ballo*, «L'Officina dei Libri» 1, 2010: 159-183.
- Gobetti N., *Da lingue ignotissime. Le traduzioni da lingue ponte della narrativa dell'estremo oriente*, «Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti» 13, Autunno 2017, <https://rivistatradurre.it/da-lingue-ignotissime/>, (consultazione: luglio 2022).
- I classici Adelphi 1963-1964*, Milano, Adelphi, 1964.
- La Mendola V. (ed.), *Crazy for you: Hemingway e Mondadori*, <https://www.fondazionemondadori.it/rivista/crazy-for-you-hemingway-e-mondadori/> (consultazione: luglio 2022).
- Landi P., *Da Milano all'Italia. Casa Mondadori alla riscossa*, in Ead. (ed), *Fare impresa con la cultura. Milano nel secondo dopoguerra (1945-1960)*, con un saggio introduttivo di M. Punzo, CLUEB, Bologna, 2013.
- Latella D., *A volte ritornano (ma in gran silenzio)*, «Tradurre. Pratiche teorie strumenti» 9, Autunno 2015, <https://rivistatradurre.it/a-volte-ritornano-ma-in-gran-silenzio/> (consultazione: luglio 2022)
- Longhi M.G., *Valentino Bompiani e la «carta» della Francia*, in L. Braida (ed.), *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore «artigiano»*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003: 144-159.
- Marchesani P., *D'una edizione «critica» di Gombrowicz (e d'altro)*, «Europa Orientalis» 2.II, 1992: 233-294.

- Novati L., *Giovanni e Vanni Scheiwiller editori. Catalogo storico 1925-1999*, Milano, Unicopli, 2013.
- Perra E., *Il dibattito pubblico italiano sul comportamento del Vaticano durante la Shoah: la ricezione presso la stampa de Il Vicario, RAPPRESAGLIA, e AMEN*, in S. Lucamante et al. (eds), *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale*, Utrecht, Igitur, 2008: 166-170.
- Petrillo G., *L'altro Monicelli. Genio e sregolatezza di un grande traduttore*, «Tradurre. Pratiche teorie strumenti» 6, Primavera 2014, <https://rivistatradurre.it/laltro-monicelli/> (consultazione: luglio 2022).
- Piazzoni I., *Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, Milano, LED, 2007.
- , *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021.
- Pischedda B., *La competizione editoriale. Marchi e collane di vasto pubblico nell'Italia contemporanea (1860-2020)*, Roma, Carocci, 2022.
- Quadri F., *Roberto Lerici spirito leggero*, «la Repubblica» 10/03/1992.
- Rago M., *L'incubo di Ulisse*, «L'Unità» 19/11/1960.
- Romani M.C. (ed.), *Le traduzioni di Giorgio Monicelli in volume*, «Tradurre. Pratiche teorie strumenti» 6, Primavera 2014, <https://rivistatradurre.it/le-traduzioni-di-giorgio-monicelli-in-volume/> (consultazione: luglio 2022).
- Romanzi A., *La diffusione della letteratura Beat in Italia: Fernanda Pivano e l'importanza dei network di collaborazione*, in *Letteratura americana tradotta in Italia*, numero monografico a cura di C. Scarpino, «Ácoma» 21, Autunno-Inverno 2021: 116-137.
- Santi F., «Maledettissimo romanzaccione». *Tradurre l'Ulisse di James Joyce*, «Lingua italiana» 16/10/2018, (https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_124.html) (consultazione: luglio 2023).
- Scarpino C., *In transfer. Prospettive sulla letteratura americana tradotta in Italia*, in *Letteratura americana tradotta in Italia*, numero monografico a cura di Ead., «Ácoma» 21, Autunno-Inverno 2021: 7-21.
- , *Dear Mr. Mondadori. La narrativa americana nel catalogo Mondadori 1930-1968*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2022.
- Simonetti P., *La "Partita Hemingway": Hemingway e l'editoria italiana dal dopoguerra ad oggi*, «Transnational 900» 3, 1, marzo 2019, https://rosa.uniroma1.it/rosa03/novecento_transnazionale/article/view/14750/pdf (consultazione: luglio 2022).
- , *Pubblicare Pynchon in Italia: percorsi, protagonisti, prospettive*, in *Letteratura americana tradotta in Italia*, numero monografico a cura di C. Scarpino, «Ácoma» 21, Autunno-Inverno 2021: 138-164.
- Sisto M., *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, «Allegoria» LV, 2007: 86-109.
- , «Una grande sintesi in movimento». *Enrico Filippini e l'importazione della nuova letteratura tedesca in Italia*, in Bianconi S. (ed.), *Enrico Filippini, le neoavanguardie, il tedesco*, Atti del Convegno (Locarno, 3-4 ottobre 2008), Bellinzona, Salvioni, 2009: 25-39.

- Sullam S., *Le traduzioni di letteratura inglese in Italia tra 1943 e anni Sessanta. Una ricognizione preliminare*, «Enthymema» VII, 2012: 131-150.
- , *Le peripezie di Ulisse nell'Italia del secondo dopoguerra*, «Letteratura e letterature» VII, 2013: 69-86.
- Terrinoni E., *Per un Ulisse democratico*, «Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti» 4, 2013, <https://rivistatradurre.it/per-un-ulisse-%E2%80%8Bdemocratico/> (consultazione: luglio 2022).
- Tranfaglia N.-Vittoria A., *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- Turi G., *Cultura e potere nell'Italia repubblicana*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Id., Firenze, Giunti, 1997, p. 383 s.
- , *Libri e lettori nell'Italia repubblicana*, Roma, Carocci, 2018.
- Villano M. (ed.), «L'unità d'intenti»: *Einaudi e Mondadori*, <https://www.fondazionemondadori.it/rivista/lunita-dintenti-einaudi-e-mondadori/i-caratteri-e-i-progetti-delle-due-case/> (consultazione: luglio 2022).

GLI INGLESI DELLA “MEDUSA”: 1945-1970

Sara Sullam

I. LE COLLANE E LA FABBRICA DEI CLASSICI

Queste brevi pagine hanno come argomento la presenza della narrativa inglese all'interno delle collane Mondadori, con particolare riferimento alla “Medusa” tra il 1945 e la sua chiusura, nel 1971¹. La scelta di concentrarsi su una collana in particolare è intimamente legata al titolo del volume che ospita questo saggio, *La Fabbrica dei classici: la Traduzione delle Letterature straniere e l'Editoria milanese (1950-2021)*. La collana costituisce un osservatorio privilegiato per illuminare le articolazioni del sistema letterario della modernità matura. Come ha di recente osservato Bruno Pischetta, le collane sono

il precipitato di una strategia competitiva: progetto di mercato, luogo catalografico in cui le logiche concorrenziali assumono la maggiore evidenza; [...]. È poi la collana a rendere chiara una strategia d'impresa, tanto è vero che gli editori nelle lettere di lavoro e talvolta nelle proprie memorie parlano moltissimo delle proposte altrui. La collana a questa stregua vale come termine medio, enumerabile, che sta tra l'universo dei titoli editi e l'opera singola. Consente prospezioni ampie ma non impressionistiche [...]; ed è anche un valido osservatorio tramite il quale scrutare il mondo librario nel suo decorso.²

¹ In questo senso tengo a segnalare che questo saggio si pone come naturale complemento, entro una stessa prospettiva d'indagine, a un mio saggio precedente che si concentra sull'avvio della collana. Cfr. S. Sullam, *(Middle)browsing Mondadori's Archive: British Novels in the “Medusa” Series, 1933-1945*, «Textus» 3.28, 2015: 179-201.

² B. Pischetta, *La competizione editoriale. Marchi e collane di vasto pubblico nell'Italia contemporanea (1860-2020)*, Roma, Carocci, 2022: 15.

La dimensione della collana è particolarmente consona all'analisi delle dinamiche ricettive della letteratura tradotta: la *collana*, che «coinvolge sia la programmazione editoriale sia la definizione di un canone letterario»³ ripositiona un'opera straniera all'interno del sistema letterario d'arrivo e la mette in relazione con le altre opere presenti nella serie. Nella serie, perché, come osserva Alberto Cadioli, all'interno di una collana un libro è «in prima istanza percepito per il suo essere dentro una serie e dunque fornito dei caratteri riconoscibili che quella serie porta con sé, soprattutto quando si tratta di generi o sottogeneri letterari»⁴.

Nella prospettiva di questo volume, lavorare su una collana significa porre l'enfasi sulla dimensione produttiva nel campo letterario. Concentrarsi su una collana, e non sugli autori e sulle opere, consente di guardare alle dinamiche di ricezione della letteratura tradotta dal punto di vista dei professionisti dell'editoria, di coloro, insomma, che nella 'fabbrica dei classici' lavoravano. La rilevanza della collana emerge proprio dalle carte d'archivio che di questo lavoro testimoniano. I pareri di lettura – che costituiscono il primo stadio della lavorazione editoriale di un'opera – e la corrispondenza che li accompagna, fanno costante riferimento alla collocazione della potenziale traduzione in una o nell'altra collana, e sulla funzione che questa avrebbe nella 'riaccentuazione' dell'opera, da un lato, e nella sua lavorazione editoriale dall'altro⁵.

La rilevanza strutturale delle collane nella 'fabbrica dei classici' emerge chiaramente da una pubblicazione fondamentale per capire la storia culturale di Milano dal secondo dopoguerra agli anni del *boom*, ossia il volume *Milano com'è: la cultura nelle sue strutture dal 1945 a oggi. Inchiesta* (Feltrinelli, 1962), un'opera chiave per comprendere le specificità e le peculiarità del contesto all'interno del quale è lecito parlare, appunto, di 'fabbrica dei classici'. Si tratta

3 A. Cadioli, *La storia e lo studio di una collana editoriale*, in Id. (ed.), *Storia degli Oscar Mondadori. Una collana-biblioteca*, Milano, Unicopli, 2015: 13.

4 *Ivi*: 12.

5 Credo sia utile in questo contesto avvalersi di due concetti, quello bachtiniano di 'riaccentuazione', e quello bourdiesiano di 'marcatura', la cui combinazione ben restituisce la complessità di un titolo come *La fabbrica dei classici*, permettendo di osservare e indagare un fenomeno, come quello della traduzione dei classici, da una duplice prospettiva, quella della valorizzazione e della canonizzazione da un lato, e quella editoriale dall'altra. Bachtin definisce così la riaccentuazione: «Il significato del processo di riaccentuazione nella storia della letteratura è enorme. Ogni epoca riaccentua a suo modo le opere dell'immediato passato. La vita storica delle opere classiche è, in sostanza, il processo ininterrotto della loro riaccentuazione ideologico-sociale. Grazie alle possibilità intenzionali in esse riposte, esse in ogni epoca, sul nuovo sfondo che le dialogizza, sono capaci di svelare sempre nuovi momenti semantici e l'insieme delle loro componenti semantiche continua letteralmente a crescere e ricrearsi. Anche il loro influsso sulle opere successive presuppone inevitabilmente il momento della riaccentuazione.» (*La parola nel romanzo* [1934], in Id., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997: 228-229). La marcatura è invece così inquadrata da Bourdieu: «La seconda operazione che ne risulta è quella della «marcatura» dell'opera attraverso il prestigio o meno riconosciuto alla casa editrice, alla collezione, al traduttore e al prefatore (che presenta l'opera appropriandosene e unendola alla propria visione e, in ogni caso, a una problematica inscritta nel campo di ricezione e che, solo molto raramente, fa un lavoro di ricostruzione del campo d'origine, in primo luogo perché è troppo complesso).» (*Le condizioni sociali della circolazione internazionale delle idee* [1989], «Studi culturali» I, 2016: 61-81).

del periodo del «travaglio postbellico [...], mentre la città poneva le basi della sua esistenza nuova», per cui si invitava il lettore

a ravvisare nel libro, come in uno specchio, il volto di una città viva anche nel disordine [...] delle sue potenti per quanto discrete e persino nascoste strutture culturali, a cui solidamente si appoggia (per esempio nel campo editoriale) gran parte della cultura nazionale⁶.

Non stupisce che all'interno di un indice ampio e articolato in diverse sezioni e voci, compilate da «in generale da collaboratori giovani»⁷, particolare rilievo abbia l'industria editoriale, a cui è dedicata la sezione curata da Ettore Capriolo e Rosalba Marimonti. Per ogni editore attivo, viene fornita una breve storia della casa, seguita da una disamina ragionata della produzione il cui criterio d'ordine è proprio l'articolazione in collane. Nella voce dedicata a Mondadori, la menzione della "Medusa" recita così, «Numerose le collane di narrativa, quattro delle quali sono attualmente dirette da Elio Vittorini: "Medusa," "Quaderni della Medusa," "Omnibus," "Il Bosco"»⁸. Accanto alle collane dedicate alla narrativa, vengono presentate quelle dei classici:

Tre sono le collane di 'classici' attualmente attive: [...] "I Classici Italiani" [...] fondata e diretta da Francesco Flora dal 1934, attualmente diretta da Dante Isella [...]. Nel 1939 inizia la collana dei "Classici contemporanei italiani" (attualmente diretta da Giansiro Ferrata) [...]. A questa collana è venuta ad affiancarsi nel 1947 quella dei "Classici contemporanei stranieri", attualmente diretta da Giansiro Ferrata. [...] L'esito commerciale della collana è molto lusinghiero⁹.

La collana dei "Classici contemporanei stranieri" contiene molti testi «già usciti in altre collezioni»¹⁰: a tal proposito, in ambito inglese, vengono citati autori come Joyce, D.H. Lawrence e Virginia Woolf (la quale, va notato, sarebbe l'unica autrice: sarebbe perché in realtà non venne inclusa nella collana). Nelle pagine che seguono, mi concentrerò sulla presenza della letteratura inglese all'interno della "Medusa" cercando di capire in che modo il romanzo inglese del Novecento che vi trova spazio diventi un classico del romanzo *tout court*, destinato a un successo di pubblico che dura tuttora.

II. LA "MEDUSA" E LE ALTRE COLLANE LETTERARIE IN CASA MONDADORI

Com'è noto, la "Medusa" appartiene a quell'insieme di collane ideate e lanciate sotto la direzione di Luigi Rusca a partire dalla fine degli anni Venti,

⁶ Milano com'è. *La cultura nelle sue strutture dal 1945 a oggi*, Milano, Feltrinelli, 1962: xxii.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*: 454.

⁹ *Ivi*: 453-454.

¹⁰ *Ibidem*.

nel momento di innovazione nella ricezione di narrativa straniera in Italia in cui si pongono le basi per quella che diventerà la ‘fabbrica dei classici’¹¹. Può essere utile dare rappresentazione grafica dell’articolazione in collane dell’offerta mondadoriana, prima e dopo il 1945 (vedi figg. 1 e 2, *infra*):

	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43
“Biblioteca Romantica”															
“I romanzi della Palma”															
“Medusa”															
“Quaderni della Medusa”															
“Omnibus”															
“Le Pleiadi”															
“Superpalma”															

Fig. 1 – La “Medusa” e le altre fino al 1945, in grigio le collane che sopravvivono dopo il 1943

La “Medusa” è una delle prime collane volute da Rusca, nata pressoché insieme con la “Biblioteca Romantica” diretta da Borgese e atta a recepire i classici del romanzo sette-ottocentesco, e “I romanzi della Palma”, all’interno della quale confluivano romanzi ritenuti non abbastanza ‘letterari’ per la “Medusa”, e nella quale abbondano i romanzi della repubblica di Weimar e romanzi contemporanei, per lo più americani, ritenuti sensazionalistici¹². La “Medusa” nasce con l’obiettivo di dare avvio a

[u]na collezione di pochi e scelti volumi all’anno, la quale raccogliesse il meglio della produzione straniera contemporanea [...] Un punto del programma il quale, secondo me, è meritevole di qualche riflessione è la progettata simultaneità di pubblicazione nel testo originale e nella traduzione italiana.¹³

¹¹ Il riferimento principale resta E. Declava, *Arnoldo Mondadori*, Milano, Mondadori, 2007 (1993): 186-192. Si veda anche B. Pischetta, *La competizione editoriale* cit.: 229-237. Su Luigi Rusca rimando al bel contributo di S. Bragato, *Un imprenditore della cultura. Luigi Rusca e le letterature straniere*, «Tradurre. Teorie, pratiche, strumenti» 21, 2021, disponibile al seguente link <https://rivistatradurre.it/un-imprenditore-della-cultura/> (consultazione: ottobre 2022).

¹² Cfr. il libro che per ampiezza e per l’analisi comparativa di più letterature straniere all’interno del sistema italiano resta il punto di riferimento in materia: F. Billiani, *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia 1903-1943*, Firenze, Le Lettere, 2007. Sulla ricezione del romanzo inglese nelle collane di Mondadori rimando a due miei scritti precedenti: (*Middle*) *browsing Mondadori’s Archive* cit. e A. Ferrando (ed.), *I romanzi inglesi nelle collane editoriali degli anni Trenta: classici, moderni, modernisti, contemporanei*, in *Stranieri all’ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*, Milano, FrancoAngeli, 2019: 263-277.

¹³ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico, Sezione Arnoldo Mondadori (d’ora in poi FAAM, AsAME), faldone Lorenzo Montano, “Pro-memoria di Lorenzo Montano Sulla progettata collezione di grandi romanzi stranieri moderni,” 6/5/1931.

Un programma del genere sembra mettere a fuoco un obiettivo duplice: ossia un investimento sui diritti di opere contemporanee di qualità; con un potenziale, quindi, per entrare stabilmente nel catalogo della casa editrice. È in questa dialettica che andranno inquadrata la presenza e la funzione del romanzo inglese all'interno della collana.

Se passiamo agli anni del secondo dopoguerra, vediamo come la “Medusa”, a fronte della breve vita di altre collane, sopravviva a lungo, individuando un abbondante ‘quarantennio’ di traduzioni che va dai primi anni Trenta agli anni Settanta, anni decisivi anche per lo sviluppo del romanzo italiano e per il suo insediamento progressivo, massimamente dopo il 1945, a tutti i livelli del sistema¹⁴. È proprio la ‘duttività’ della “Medusa” ad assicurarne la longevità da un lato, e ad assicurarne sempre una fertile dialettica con altre collane dall'altro. Una dialettica che registra i diversi assestamenti nella ‘landa spugnosa’ (Forster) che è il territorio del romanzo nell'Italia del Novecento.

Nella seconda metà del Novecento, e in particolare nel periodo 1945-1970, l'articolazione in collane dell'offerta mondadoriana conosce un'ulteriore evoluzione. Come si vede nella figura 2, alle collane che sopravvivono da prima della guerra – la “Medusa” (con i suoi “Quaderni”) e gli “Omnibus” – se ne affiancano altre. Negli anni della ricostruzione e del dopoguerra, oltre alla collana “Arianna”, dedicata alla memorialistica, alla brevissima esperienza dei “Libri della ricostruzione”, e una collana di libri illustrati e di pregio come “Il Ponte”, si segnalano gli investimenti in biblioteche ‘universali’ da parte di Mondadori, che asseconda, come mostra Irene Piazzoni, una tendenza tipica di quegli anni¹⁵. Fra queste troviamo la “Biblioteca Moderna Mondadori”, a cui seguiranno, a metà degli anni Cinquanta, “Il Girasole” (nata come “Biblioteca economica Mondadori”), e i “Libri del Pavone”. Si tratta di collane che accolgono esclusivamente o in parte titoli provenienti da collane che oggi definiremmo di *front list*. Per esempio, la “Biblioteca moderna Mondadori” «Intendeva [...] – sfruttando l'ormai imponente catalogo della casa editrice – offrire testi di altissimo livello culturale e di buon aspetto editoriale a prezzi molto popolari»¹⁶. A queste collane dedicate ai ‘classici economici’ si affianca una collana di

¹⁴ Sull'egemonia del romanzo cfr. V. Spinazzola, *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2007. Uso qui l'espressione quarantennio delle traduzioni riprendendo anche le riflessioni di Pischedda, il quale, in un capitolo intitolato *Il quarantennio delle (nuove) traduzioni*, propone una revisione critica della fortunata espressione paveseiana relativa al “decennio delle traduzioni” (*La competizione editoriale* cit.: 190). Si tratta di una revisione necessaria come ben mette in luce anche Anna Baldini proponendo di parlare di un ‘quindicennio’ delle traduzioni, «per render conto degli anni che vanno dalla fondazione di Slavia nel 1926 alla pubblicazione censurata dell'antologia *Americana* curata da Vittorini per Bompiani nel 1941», A. Baldini, *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Macerata, Quodlibet, 2023, p. 345.

¹⁵ Cfr. I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021, in particolare il paragrafo *L'epoca delle “universali” e del “saper tutto”*: 167-175 (sulle universali Mondadori si vedano in particolare le pagine 168-169).

¹⁶ *Biblioteca moderna Mondadori. 1948-1966*, in P. Moggi Rebullà-M. Zerbini (eds.), *Catalogo storico Arnoldo Mondadori Editore. 1912-1983*, prefazione di Giovanni Spadolini, vol. I, Le collane A-M: 166-235, qui 166.

prestigio come la già menzionata “I classici contemporanei stranieri”, diretta da Ferrata, che risponde a un’esigenza di formazione di un canone narrativo ‘alto’ del Novecento, che poi confluirà in gran parte nei “Meridiani”¹⁷.

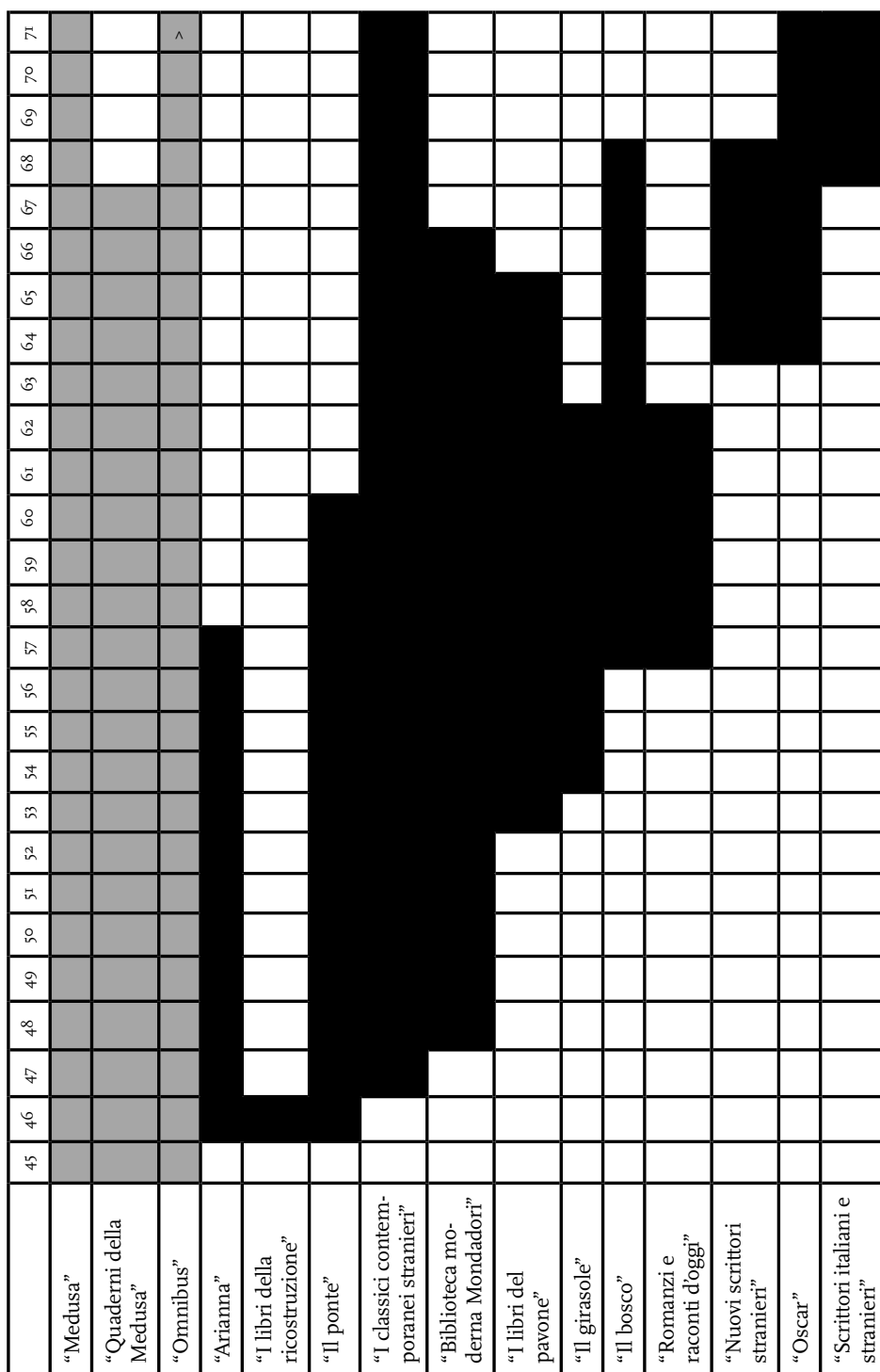


Fig. 2 – La “Medusa” e le altre, 1945-1971, in grigio le collane già presenti prima del 1945, indicate con “^” le collane che proseguono oltre il 1971

¹⁷ *I classici contemporanei stranieri. 1947-1975*, in *Catalogo Mondadori* cit.: 349-356, qui 350.

Per l'argomento di queste pagine è utile rilevare come queste collane riprendano moltissimi titoli della “Medusa”, con passaggi più o meno rapidi, come poi accadrà per altre collane nate tra la fine degli anni Cinquanta e i Sessanta – come “Il Bosco” e gli “Oscar”. Per esempio, è immediato quello dell’*Ulisse* di Joyce, che diventa un ‘classico’ nel giro di un solo anno, passando dalla pubblicazione in “Medusa” alla fine del 1960 ai “Classici contemporanei stranieri” nel 1961, sotto la supervisione di Giacomo Debenedetti. È altresì rilevante il caso del *Mondo nuovo* di Huxley, pubblicato nel 1933 nella “Medusa” e poi ‘ripescato’ trentatré anni dopo dal “Bosco”: si tratta di un ripescaggio significativo per seguire il processo di ‘acclimatamento’ attraverso le collane di quelli che diventeranno i classici, con un occhio sempre puntato sulla “Medusa”. Il “Bosco”, infatti, inaugurata nel 1957 – all’inizio di una nuova fase per l’industria editoriale italiana e di un’epoca di assoluto rilievo per lo sviluppo del romanzo¹⁸ – si propone come un «“ponte tra le collane propriamente economiche e quelle di maggiore costo” nella quale confluivano “tanto dei capolavori narrativi ormai indiscussi, quanto dei libri nuovi, in senso letterario come in senso culturale o di attualità [...]»¹⁹. Questi due esempi mostrano come la “Medusa”, data la sua longevità lungo un quarantennio di profonde trasformazioni, sia un punto nevralgico della ‘fabbrica dei classici’. Si tratta di una fase che si conclude con la chiusura della collana, dopo la breve parentesi vittoriniana dei “Nuovi scrittori stranieri”, ma soprattutto in concomitanza con l’avvio di due collane destinate a durare a lungo e ad aprire una fase successiva al «quarantennio delle (nuove) traduzioni» (Pischedda), ossia gli “Scrittori italiani e stranieri” ideata da Vittorio Sereni e gli “Oscar”²⁰.

A poco più di dieci anni dalla chiusura della collana, Giovanni Raboni, in occasione di un convegno su editoria e cultura a Milano tra le due guerre, ne ricordava il «criterio di fondo, semplice e geniale, di accostare come se nulla fosse grandi scrittori a grandi artigiani del romanzo, capolavori della letteratura e capolavori dell’intrattenimento»²¹. Rincarava la dose, sempre nello stesso convegno, Oreste Del Buono, che era stato uno degli ultimi direttori della “Medusa”, definendola «collana regina della letteratura popolare, popolare nel senso della maggiore diffusione e della maggiore accessibilità»²². Per quanto riguarda l’argomento di queste pagine, ossia la presenza e la funzione del romanzo inglese nella “Medusa”, queste due affermazioni

18 Cfr. I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri* cit., cap. 4, in particolare: 236-244.

19 *Il Bosco. 1957-1968*, in *Catalogo Mondadori* cit.: 263-284, qui 264.

20 Su questo momento di svolta cfr. I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri* cit.: 308, e il bel saggio di G. Turchetta, *Dalla “Medusa” agli “Oscar”. La produzione letteraria della casa editrice Mondadori del 1945 al 1965*, «Storia in Lombardia» 2, 1994: 119-149.

21 G. Raboni, *La narrativa straniera negli anni ’20-’40*, in AA. VV., *Editoria e cultura a Milano fra le due guerre (1920-1940)*, Atti del Convegno tenutosi a Milano il 19-20-21 febbraio 1981, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983: 50-56, qui 54.

22 O. Del Buono, *La letteratura popolare: i “Libri verdi”, i “Libri azzurri”, i “Romanzi della Palma”, i “Libri gialli”*, in *Editoria e cultura a Milano* cit.: 93-97, qui 95.

mettono un luce un dato estremamente rilevante: dalla “Medusa” partono sì processi di canonizzazione di opere che diventano subito ‘classici’ del canone, ma anche operazioni di ripescaggio che, viste da oggi, contribuiscono in eguale misura ad assicurare la presenza stabile del romanzo inglese del Novecento e a formulare alcune ipotesi sulle forme che questa presenza assume, ossia, come una presenza che lo configura come un ‘classico’ del genere romanzo, inteso come genere letterario ad ampia diffusione per un pubblico quanto più diversificato.

III. GLI INGLESII DELLA “MEDUSA”

A prima vista, le considerazioni di Raboni e Del Buono possono stupire quanti, pensando al romanzo inglese (o comunque di lingua inglese), ricordano la “Medusa” come la collana che ha ospitato due autori del cosiddetto modernismo: Joyce e Woolf. Si tratta tuttavia di uno stupore che dura poco, perché di Woolf, in realtà, la “Medusa” recepisce, già negli anni Trenta, due opere ritenute dei *divertissements*, come *Orlando* (1933) e *Flush. Vita di un cane* (1934). Quanto a Joyce, l’approdo nella “Medusa” è l’esito di una lunghissima vicenda durata più di dieci anni, che quindi ritarda l’effettiva ricezione del romanzo joyciano in Italia e ne fa un romanzo degli anni Sessanta²³. Per il resto, accanto alla ricezione di autori come D.H. Lawrence, sin dall’avvio della collana si nota in realtà che la “Medusa”, sin dalla sua nascita, accoglie titoli che si collocano su quella che potremmo definire una linea classica del romanzo inglese, incline, più che alla sperimentazione formale, alla continua trasformazione di morfologie tradizionali. Si tratta di romanzi che tra l’altro si collocano piuttosto nel campo del *middlebrow*, termine che nell’Inghilterra degli anni Trenta si colloca in aperta contrapposizione al campo modernista all’interno di un acceso dibattito sulle riviste letterarie dell’epoca, a cui prende parte anche Woolf stessa²⁴.

La marginalità del modernismo negli anni Trenta va inquadrata certamente all’interno del quadro politico e censorio di quegli anni; tuttavia, anche nel dopoguerra, la “Medusa” mantiene una linea simile, pure all’interno di un campo in cui Einaudi intensifica la propria attività in ambito traduttivo e, dalla metà degli anni Cinquanta entra con vigore di nuove proposte Feltrinelli. Se Mondadori – anche per una ragione di mero vantaggio ‘industriale’ – si aggiudica grandi nomi come Joyce, Woolf e mantiene Lawrence

²³ Su questo rimando a un mio precedente scritto, *Le peripezie di Ulisse nell’Italia del secondo dopoguerra*, “Letteratura e letterature” 7, 2013: 69-86.

²⁴ Per la ricostruzione del dibattito si rimanda a N. Humble, *Sitting Forward or Sitting Back: Highbrow v. Middlebrow Reading*, «Modernist Cultures» 3.XX, 2011: 41-59. Sulla predominanza del *middlebrow* nel catalogo inglese della prima “Medusa” rimando a Sullam, (*Middle*) *browsing Mondadori’s Archive* cit. Anche Pischetta insiste sulla predominanza del *middlebrow* all’interno della collana (cfr. *La competizione editoriale* cit.: 234).

(autore particolarmente caro a Vittorini), dall'altro investe per lo più in autori già attivi negli anni Trenta: Somerset Maugham, Richard Aldington, Rosamond Lehmann, Aldous Huxley, Daphne Du Maurier (già presenti in catalogo prima del 1945), e poi George Orwell, Christopher Isherwood, Richard Llewellyn ma soprattutto Graham Greene, autore di punta conteso con il principale *competitor* di Mondadori, Bompiani. Poche sono invece le voci più recenti, tra cui Sybille Bedford e soprattutto Muriel Spark, in quanto sono Einaudi e Feltrinelli, e in alcuni casi Garzanti, ad acquisirle²⁵. Il dato rilevante, se lo si guarda dall'osservatorio dell'oggi, considerando quindi le dinamiche di lungo corso della 'fabbrica dei classici', è che si tratta di titoli di notevole vitalità, come testimoniato dalla loro recente riapparizione per tipi di altri editori, in un processo di ripescaggio che li ha resi, se non parte del canone, perlomeno classici del romanzo inglese – o del romanzo *tout court* – del Novecento. È il caso di Greene, per esempio, oggi riedito da Sellerio. Ma anche di Daphne Du Maurier, autrice di grande e duraturo successo. Per il carattere paradigmatico di alcune dinamiche ricettive del romanzo inglese da parte di Mondadori si è scelto di dedicare al caso Du Maurier le pagine conclusive di questo saggio.

Nata in una famiglia di produttori, attori e pubblicitari nel 1907, dopo l'esordio nel 1931, Daphne Du Maurier ottiene un notevole successo con il suo quinto romanzo, *Rebecca* (1938). Il successo è internazionale, e Mondadori affida la traduzione dell'opera alla sua traduttrice di punta, Alessandra Scalerò. *La prima moglie* (*Rebecca*) esce nel 1940 nella “Medusa” e riscuote anche in Italia, negli anni, un enorme successo, trainato non da ultimo dal successo del film di Hitchcock. Du Maurier diventa così un'autrice di punta per Mondadori, come testimoniato dalla corrispondenza con Arnoldo e dalla presenza duratura delle sue opere in diverse collane²⁶.

Dopo il successo de *La prima moglie*, Mondadori pubblicherà quasi tutte le altre opere di Du Maurier, andando a ritroso o recependole quasi in contemporanea all'uscita in lingua originale²⁷:

1. 1941 *La prima moglie* (*Rebecca*) [1938] (“Medusa”), tr. Alessandra Scalerò

25 Per un quadro comparativo sulla presenza del romanzo inglese nei diversi editori italiani dopo il 1945 rimando a un mio precedente scritto, *Le traduzioni di letteratura inglese in Italia dal 1943 ai primi anni Sessanta. Una ricognizione preliminare*, «Enthymema» 7, 2012: 131-50.

26 Cfr. per esempio la lettera di Arnoldo a Du Maurier del 9 gennaio 1957, in cui l'editore, scrivendo di una nuova collana che vuole lanciare, dice a Du Maurier di volerla includere per prima: «Your contribution is, of course, the first I have to ask for, both for your standing in the literary field and for the number of your works already translated in our language under my imprint: in fact your works are the widely preferred and the most read among the contemporary foreign writers.» FAAM, fasc. Daphne Du Maurier.

27 Dalle carte d'archivio emerge come in realtà diverse opere di Du Maurier fossero state già lette e schedate a seguito del successo di *Rebecca*, ma vennero riprese solo dopo la guerra. Cfr. i pareri di lettura disponibili sul *Livre de l'hospitalité*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, https://www.fondazionemondadori.it/livre/01_I%20pareri/012_I_percorsi/012I_II_decennio_delle_traduzioni/index.htm (consultazione: ottobre 2022).

2. 1948 *La collina della fame* [1943] (“Biblioteca moderna Mondadori”), tr. Luciano Mercatali
3. 1948 *Non sarò più giovane* [1932] (“Biblioteca moderna Mondadori”), tr. Clemente Rospigliosi
4. 1948 *Spirito d'amore* [1931] (“Biblioteca moderna Mondadori”), tr. Beata Della Frattina
5. 1950 *Il generale del re* [1946] (“Medusa”), tr. Orazio Viani
6. 1952 *I parassiti* [1949] (“Medusa”), tr. Luciano Mercatali
7. 1953 *Mia cugina Rachele* [1951] (“Medusa”), tr. Luciano e Ida Mercatali
8. 1955 *Sua bellezza Mary Anne* [1954] (“Medusa”), tr. Orazio Viani
9. 1958 *Baciami ancora sconosciuto* [1952] (“Medusa”), tr. Maria Gallone, Guido Lopez, Orazio Viani
10. 1958 *Il capro espiatorio* [1957] (“Medusa”), tr. Bruno Oddera
11. 1958 *I Du Maurier* [1937] (“Romanzi e racconti d'oggi”), tr. Beata Della Frattina
12. 1962 *Donna a bordo* [1941] (“Medusa”), tr. Andrea Damiano
13. 1963 *Taverna alla Giamaica* [1936] (“I libri del Pavone”), Tr. Alessandra Scalero
14. 1964 *Il calice di Vandea* [*The Glass Blowers*, 1963] (“Medusa”), tr. Luigi Margoli

A conferma di quanto osservato in precedenza sulla duplice cifra della collana di punta mondadoriana, che unisce qualità letteraria e intrattenimento, si riscontra in questo elenco il rapido passaggio di Du Maurier dalla “Medusa” alla “Biblioteca moderna Mondadori” non con un titolo già in catalogo bensì con uno nuovo (cui ne seguono altri due). Negli anni, i romanzi della scrittrice circolano inoltre con agilità tra altre collane: spesso dalla “Medusa” a “I libri del pavone”, poi al “Bosco”, arrivando presto (siamo al numero 43) negli “Oscar”. A fronte di questi dati bibliografici, è interessante capire in che modo i lettori editoriali di Mondadori inquadrassero quei romanzi e ne proponessero l’inclusione nell’una o nell’altra collana.

Non è questa la sede per una disamina dettagliata dell’intera ricezione di Du Maurier, che meriterebbe un corposo saggio a sé²⁸. Rilevante, tuttavia, anche in una ricognizione più sintetica, è una costante che risuona nei diversi giudizi espressi dai lettori nel corso di venticinque anni, seppure modulata in modo diverso: Du Maurier è una scrittrice che ha ‘mestiere’, che mescola abilmente romanzo d’atmosfera, non senza richiami alla tradizione del *romance*, a una trama che si regge spesso su un mistero da risolvere. Nessuno dei lettori – tra cui si trovano Alessandra Scalero, Giuliana Pozzo, Maria Rosa Vignolo all’inizio (e prima del 1943) e poi Ruth Domino

²⁸ Si segnala qui l’intervento di Margherita Orsi “How Italian intellectuals worked with newsstand publications towards the reception of two stories by Daphne du Maurier and Shirley Jackson”, al convegno *Translation as Position-Taking in the Literary Field*, University of Leeds, 22 aprile 2021.

Tassoni, Fernanda Pivano, Augusta Mattioli e Oreste Del Buono – sembra entusiasinarsi per i romanzi che legge, ma nessuno li recensisce davvero negativamente, né tantomeno li cassa.

Il giudizio di Scalero su *Rebecca* è forse quello maggiormente positivo: la traduttrice coglie «l’atmosfera brontiana», il talento di Du Maurier nel creare personaggi «raramente umani», ma nota «alcuni squilibri», naturali dato il «carattere un poco giallo» del romanzo²⁹. A seguito del successo de *La prima moglie*, Scalero viene chiamata a esprimersi anche su due romanzi precedenti di Du Maurier, *Non sarò più giovane* e *Jamaica Inn*. Se trova il secondo interessante solo per il fatto che vi si riconosce già la futura autrice di *Rebecca*, nel primo riscontra un’originalità d’insieme che lo rende degno della “Medusa”³⁰, parere confermato anche dalla successiva lettrice, Giuliana Pozzo, che lo ritiene una «“Medusa” di successo»³¹.

Chi tornerà a leggere altri titoli di Du Maurier negli anni del dopoguerra, e in particolare in un decennio di grandi trasformazioni in campo romanzesco (1957-1969), riconoscerà il mestiere di Du Maurier, esprimendo tuttavia alcune esitazioni sulla collocazione nell’una piuttosto che nell’altra collana. Nel parere su *The Scapegoat*, Fernanda Pivano scrive:

Un bel romanzone tipicamente alla Du Maurier, che consiglio di pubblicare per amore del pubblico di massa. Sarà anche più apprezzato per la massiccia intonazione filocattolica della storia.

[...]

Non è il caso di giudicare la storia, naturalmente. Sono sicura per quanto si può esserlo in queste cose, che al pubblico piacerà molto il modo come è condotta, tanto da non accorgersi del suo valore in sé. Se la Du Maurier continua su questa via, i prossimi libri li pubblicheremo tra i gialli.³²

Se Scalero, quasi vent’anni prima, notava il «carattere un poco giallo», si può dire che Pivano, pur al netto del suo tipico stile di giudizio, sia convinta che Du Maurier sia ben avviata verso una collana di genere, come i gialli. Du Maurier è definita scrittrice per il «pubblico di massa», e sono le

²⁹ Alessandra Scalero, parere di lettura su *Rebecca*, 29 maggio 1939, *Livre de l’hospitalité*, Scheda n. 145, https://www.fondazionemondadori.it/livre/01_I%20pareri/012_I_percorsi/0121_IL_decennio_delle_traduzioni/index.htm (consultazione: novembre 2022).

³⁰ Alessandra Scalero, pareri di lettura su *I’ll Never Be Young Again* e *Jamaica Inn*, rispettivamente 18 settembre 1941 e s.d., *Livre de l’hospitalité*, Scheda n. 143 e Scheda n. 144, https://www.fondazionemondadori.it/livre/01_I%20pareri/012_I_percorsi/0121_IL_decennio_delle_traduzioni/index.htm (consultazione: novembre 2022).

³¹ Giuliana Pozzo, parere di lettura su *I’ll Never Be Young again*, 26 gennaio 1942, *Livre de l’hospitalité*, Scheda n. 142, https://www.fondazionemondadori.it/livre/01_I%20pareri/012_I_percorsi/0121_IL_decennio_delle_traduzioni/index.htm (consultazione: novembre 2022).

³² Fernanda Pivano, parere di lettura su *The Scapegoat*, 21 gennaio 1957, FAAM, *Segreteria editoriale estero* - AB, b. 23, fasc. 99 (Daphne Du Maurier).

considerazioni di ordine commerciale a far propendere Vittorini per l'acquisizione: «Credo che la Du Maurier continui a “spopolare” – perciò si può farle senz'altro il contratto. E si deve. Se non qualche altro editore le zompa addosso e chi s'è visto s'è visto.» In una *nota bene*, tuttavia, Vittorini esprimeva un parere circa la collocazione in una collana diversa dalla “Medusa” (dove poi venne pubblicato, facendo prevalere la logica ‘d'autore’), e precisamente nel “Girasole”, un'economica dedicata per lo più alla letteratura gialla³³.

Un altro parere in cui si insiste sul ‘mestiere’ di Du Maurier è quello sul romanzo di ambientazione storica (segue una famiglia di vetrai all'epoca della Rivoluzione francese) *The Glass Blowers*. Augusta Mattioli esprime un giudizio tutto sommato positivo, scrivendo che «Il romanzo, strutturato e condotto con il solito abilissimo mestiere mi sembra fra i più felici dell'autrice. Ritengo che esso possa trovare posto, con fortuna, nella collana IL BOSCO»³⁴. Significativa è la risposta di Vittorini, che concorda ma aggiunge «Al solito, un libro di mestiere ma piuttosto fermo e ormai antiquato anche nella materia. Se vogliamo sarà in BOSCO che si può pubblicarlo. E non sarà certo a vantaggio della modernizzazione del Bosco»³⁵, evidenziando ulteriormente – siamo nel 1962 – l'obsolescenza della scrittura, pur di successo, di Du Maurier, il suo attestarsi su una linea tradizionale.

Eppure, proprio alla fine degli anni Sessanta, e quindi in prossimità della chiusura della “Medusa”, Oreste Del Buono esprime un parere che apre già alla ‘riaccentuazione’ dell'opera della scrittrice, alla sua collocazione, finalmente, entro i classici del romanzo novecentesco. Nel suo parere su *The House on the Strand*, penultimo romanzo di Du Maurier che combina il gusto per il soprannaturale a quello per l'ambientazione storica medievale, Del Buono osserva:

Se Rizzoli si lasciasse sfuggire questo libro (ma dubito) converrebbe farsi avanti. Non si tratta ovviamente di un capolavoro, ma di un libro scritto con molto mestiere, e non solo con molto mestiere. La Du Maurier pare avere raggiunto una seconda giovinezza, la giudicheremmo migliorata, e notevolmente migliorata, rispetto al suo standard. Se non ci colpisse un dubbio sulla relatività di un simile giudizio. Forse sono semplicemente, e rapidamente, irrimediabilmente, peggiorati gli altri, la narrativa nel complesso. Costituirebbe, dato il numero di pagine (quasi 500 cartelle) un buon OMNIBUS, ma potrebbe essere

33 Elio Vittorini, nota per la segreteria editoriale su *The Scapegoat*, 21 gennaio 1957, FAAM, *Segreteria editoriale estero* - AB, b. 23, fasc. 99 (Daphne Du Maurier).

34 Augusta Mattioli, parere di lettura su *The Glass Blowers*, 17 dicembre 1962, FAAM, *Segreteria editoriale estero* - AB, b. 23, fasc. 99 (Daphne Du Maurier).

35 Elio Vittorini, nota a Augusta Mattioli, parere di lettura su *The Glass Blowers*, 17 dicembre 1962, FAAM, *Segreteria editoriale estero* - AB, b. 23, fasc. 99 (Daphne Du Maurier).

anche una buona MEDUSA, visto che in qualche caso la collana sopravvive, o comunque un discreto SCRITTORI ITALIANI E STRANIERI.³⁶

La «seconda giovinezza» di Du Maurier non è tanto un vero e proprio rinnovamento della scrittrice, quanto più una sua rivalutazione all'interno di un campo profondamente mutato rispetto a quello in cui era stata inizialmente recepita. Al netto del giudizio di Del Buono, per cui forse era la qualità della narrativa a essere peggiorata, il dato rilevante è la capacità di sopravvivenza di un certo tipo di romanzo, non sperimentale, ma in grado di rinnovare il mestiere della tradizione. Non è un caso che Del Buono oscilli nella proposta relativa alla collocazione in collana: la menzione degli "Scrittori italiani e stranieri" mostra come Du Maurier potesse passare, almeno per Del Buono, alla collana 'nuova' di casa Mondadori. Il libro fu infine pubblicato da Rizzoli nel 1971 (*La casa sull'estuario*), ma il giudizio di Del Buono, a due anni dalla chiusura della "Medusa", giunge a corroborare la tesi di fondo di queste pagine, ossia che nel catalogo della "Medusa" si delinei in filigrana quella che, fino a oggi, sembra essere la caratteristica predominante della presenza del romanzo inglese sui nostri scaffali, ossia la capacità di rendere in modo classico e altamente leggibile la complessità del contemporaneo.

Bibliografia

- AA.VV., *Milano com'è. La cultura nelle sue strutture dal 1945 a oggi*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- Bachtin M., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.
- Billiani F., *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia 1903-1943*, Firenze, Le Lettere, 2007.
- Bourdieu P., *Le condizioni sociali della circolazione internazionale delle idee*, «Studi culturali» I.XIII, 2016: 61-81.
- Bragato S., *Un imprenditore della cultura. Luigi Rusca e le letterature straniere*, «Tradurre. Teorie pratiche strumenti» 2021, <https://rivistatradurre.it/un-imprenditore-della-cultura/> (consultazione: ottobre 2022).

³⁶ Oreste Del Buono, parere di lettura su *The House on the Strand*, 31 marzo 1969, FAAM, *Segreteria editoriale estero – Giudizi dei lettori*, fasc. Daphne Du Maurier.

- Cadioli A., *La storia e lo studio di una collana editoriale*, in Id. (ed.), *Storia degli Oscar Mondadori. Una collana-biblioteca*, Milano, Unicopli, 2015.
- Decleva E., *Arnoldo Mondadori*, Milano, Mondadori, 2007 (1993).
- Del Buono O., *La letteratura popolare: i "Libri verdi", i "Libri azzurri", i "Romanzi della Palma", i "Libri gialli in AA.VV., Editoria e cultura a Milano fra le due guerre (1920-1940)*, Atti del convegno tenutosi a Milano il 19-20-21 febbraio 1981, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983: 93-97.
- Humble N., *Sitting Forward or Sitting Back: Highbrow v. Middlebrow Reading*, «Modernist Cultures» 3.X, 2011: 41-59.
- Moggi Rebullà P.-Zerbini M., (eds), *Catalogo storico Arnoldo Mondadori Editore. 1912-1983*, prefazione di G. Spadolini, Milano, Mondadori, 1985.
- Piazzoni, I., *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021.
- Pischedda B., *La competizione editoriale. Marchi e collane di vasto pubblico nell'Italia contemporanea (1860-2020)*, Roma, Carocci, 2022.
- Raboni G., *La narrativa straniera negli anni '20-'40*, in AA. VV., *Editoria e cultura a Milano fra le due guerre (1920-1940)*, Atti del convegno tenutosi a Milano il 19-20-21 febbraio 1981, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1981: 50-56.
- Spinazzola V., *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2007.
- Sullam S., *Le traduzioni di letteratura inglese in Italia dal 1943 ai primi anni Sessanta. Una ricognizione preliminare*, «Enthymema» 7, 2012: 131-50.
- , *Le peripezie di Ulisse nell'Italia del secondo dopoguerra*, «Letteratura e letterature» 7, 2013: 69-86.
- , *(Middle)browsing Mondadori's Archive: British Novels in the "Medusa" Series, 1933-1945*, «Textus» 3.XXVIII, 2015: 179-201.
- , *I romanzi inglesi nelle collane editoriali degli anni Trenta: classici, moderni, modernisti, contemporanei*, in A. Ferrando (ed.), *Stranieri all'ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*, Milano, FrancoAngeli, 2012: 263-277.
- Turchetta G., *Dalla "Medusa" agli "Oscar". La produzione letteraria della casa editrice Mondadori del 1945 al 1965*, «Storia in Lombardia» 2, 1994: 119-149.

HANS MAGNUS ENZENSBERGER:
UN 'CLASSICO ANTI-CLASSICO' TRA SUHRKAMP
E FELTRINELLI (1957-1964)

Irene Fantappiè

Nelle pagine che seguono analizzerò un caso che mostra come l'editoria milanese del dopoguerra funzioni da 'fabbrica dei classici' (o meglio, come vedremo, di 'classici anti-classici'). Prenderò in esame le prime traduzioni italiane di Hans Magnus Enzensberger, e nel far questo cercherò anche di mettere in luce due aspetti più generali relativi all'importazione delle letterature straniere nell'Italia del dopoguerra. In primo luogo, mi interessa evidenziare il fatto che le dinamiche di ciascun determinato ambiente letterario e editoriale hanno sia una loro indubitabile specificità, sia anche, al contempo, una spiccata dimensione transnazionale: la Milano degli anni Cinquanta e Sessanta è un contesto dalle caratteristiche peculiari, e ciononostante è anche, a ben guardare, parte integrante di meccanismi di azione e reazione che avvengono su scala quantomeno europea. In secondo luogo, vorrei portare l'attenzione sul fatto che – anche in conseguenza dell'inscindibilità di dimensione locale e transnazionale – i percorsi di ricezione di un determinato autore straniero spesso vanno letti a partire dai processi di ricezione di un *altro* autore straniero. È il caso di Enzensberger, il cui arrivo in Italia negli anni Sessanta risulta essere, per molti aspetti, un episodio della storia della ricezione italiana e europea di Bertolt Brecht.

Sia in Germania che in Italia – i due contesti sui quali mi concentro in questa sede – tra fine anni Cinquanta e inizio anni Sessanta si assiste, nei confronti di Brecht, al delinarsi di due tendenze, le quali, pur non essendo di per sé mutualmente esclusive, si ritrovano, per via delle caratteristiche del mondo letterario ed editoriale di quel periodo, contrapposte e addirittura in lotta tra loro.

Da una parte c'è una evidente tendenza alla canonizzazione di Brecht: la casa editrice Suhrkamp pubblica – fin dall'anno della sua fondazione, il 1950 – le opere del poeta di Augsburg, e sceglie un suo testo, *Leben des Galilei*, per aprire la sua prima collana di tascabili, *edition suhrkamp*, il cui lancio, il 2 maggio 1963, fu subito definito «Revolutionstag»¹ («il giorno della rivoluzione») del libro tascabile in Germania e dell'editoria tedesca in generale; Einaudi pubblica la silloge di poesie brechtiane *Poesie e canzoni* (1959), curate e tradotte da Ruth Leiser e Franco Fortini, e negli anni successivi anche il teatro, le prose e gli scritti teorici dell'autore tedesco; numerosi letterati in Germania e in Italia – in primo luogo lo stesso Fortini – pensano a Brecht come al loro modello *par excellence*, rendendolo oggetto di una «riscrittura di autorialità»²; nel frattempo, Brecht gode di un successo travolgente nei teatri, dal Berliner Ensemble (dove dal 1960 in poi si rappresentano tutti i suoi capolavori) al Piccolo di Milano (celeberrima la messa in scena dell'*Opera da tre soldi* di Giorgio Strehler del 1960), per tacere dei palcoscenici di Parigi e di Londra (grande clamore circondò in particolare il *Galileo* – cioè *Leben des Galilei* – rappresentato al londinese Mermaid Theatre, sempre nel 1960).

Al contempo, però, in questo periodo si nota anche – ad esempio nella Neoavanguardia italiana e nel Gruppo 47 tedesco – un approccio diverso a Brecht, che mira non certo all'iconoclastia e neppure al superamento, ma, si potrebbe dire, a un 'impiego' di Brecht (nella misura in cui un critico letterario vicino alla Neoavanguardia come Fausto Curi dirà che Brecht è un autore non «da “attraversare”», come era stato D'Annunzio, ma «*da usare*»³). Tale approccio 'applicativo' a Brecht implica una appropriazione più palesemente trasformativa della sua eredità, nonché un atteggiamento nei suoi confronti contrassegnato sì da un grande interesse, ma, con ogni evidenza, tutt'altro che reverenziale.

Veniamo a Enzensberger. È a Milano che si stampano le prime traduzioni italiane della sua opera, che appaiono su una antologia poco nota ma pionieristica: *Poesia tedesca del dopoguerra*, curata da Gilda Musa e uscita

¹ La definizione è di Wolfgang Werth; cfr. R. Fellingner, in collaborazione con W. Schopf, *Kleine Geschichte der edition suhrkamp*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003: 10. Sulla fondazione e sulla storia della casa editrice Suhrkamp cfr. soprattutto *Die Geschichte des Suhrkamp Verlages. 1. Juli 1950 bis 30. Juni 2000*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000.

² Cfr. I. Fantappiè, *Franco Fortini e la poesia europea. Riscritture di autorialità*, Macerata, Quodlibet, 2021. Su Brecht come modello autoriale per Fortini cfr. anche R. Bonavita, *Traduire pour créer une nouvelle position: la trajectoire de Franco Fortini d'Éluard à Brecht*, in J. Meizoz (ed.), *La circulation internationale des littératures*, numero speciale di «Études de lettres» 1-2, 2006: 277-291.

³ «Contrariamente a D'Annunzio, Brecht non è uno scrittore da “attraversare”; come egli stesso probabilmente avrebbe desiderato, Brecht è uno scrittore *da usare*». F. Curi, *Che fare dopo Brecht?*, in L. Giordano (ed.), *Edoardo Sanguineti. Ideologia e Linguaggio*, Atti del Convegno Internazionale (18 febbraio 1989), Salerno, Metafora, 1991, 15-34: 15.

nel 1958 presso Arturo Schwarz⁴. La consacrazione vera e propria avviene però sei anni dopo, ancora una volta a Milano, con la silloge *Poesie per chi non legge poesia* (1964). Dietro questo libro ci sono tre figure chiave della Milano degli anni Cinquanta e Sessanta: il redattore Enrico Filippini, l'editore Giangiacomo Feltrinelli e il traduttore (nonché poeta e saggista) Franco Fortini.

Già nel 1961 Filippini aveva messo in contatto Enzensberger e Fortini al fine di allestire una raccolta di traduzioni da pubblicare nelle "Comete" feltrinelliane (collana nata nel 1959 e attiva fino al 1967). A Enzensberger dunque si accorda l'onore di una pubblicazione italiana in volume, e ciò a neanche quattro anni dalla sua prima raccolta di versi in tedesco (*verteidigung der wölfe* era uscito per Suhrkamp nel 1957). Filippini è in questa fase straordinariamente celere nell'individuare – e nell'accaparrarsi – i nomi più interessanti della letteratura di lingua tedesca. Un tratto saliente della Feltrinelli dei primi anni Sessanta è proprio la struttura incentrata, invece che – come ad esempio avveniva presso Einaudi – su consulenti esterni, su redattori/curatori di collane dotati di indipendenza e facoltà di rapida iniziativa⁵; Filippini ne è un perfetto esempio.

Inoltre, le "Comete" di Feltrinelli sono pensate proprio come una ricognizione della letteratura del presente: come si legge nella presentazione della collana, si tratta di «[l]ibri che escono come tanti numeri monografici di una rivista di attualità letteraria; ogni numero una scoperta, una puntata in profondità nella terra incognita della letteratura di domani»⁶. Libri, insomma, che vogliono essere autentiche novità e al contempo i classici del futuro.

Un'altra caratteristica delle "Comete" è la loro progressiva convergenza con le posizioni del Gruppo 63: se all'inizio la collana accoglie letteratura straniera atta a coniugare novità e durata (come *Ritratto d'ignoto* di Natalie Sarraute o *La promessa. Un requiem per il romanzo giallo* di Friedrich Dürrenmatt, entrambi del 1959), a partire proprio dal 1961, l'anno in cui nasce il progetto enzensbergeriano, Filippini inizia a selezionare 'classici anti-classici', come ad esempio Uwe Johnson (le *Congetture su Jakob* escono nel 1961, nella traduzione dello stesso Filippini) e gli autori della raccolta *Il dissenso* (del 1962, contenente tra gli altri Günter Grass e Arno Schmidt; la curatela è di Hans Bender, Filippini è autore di una parte delle traduzioni). Filippini promuove insomma letteratura straniera che potenzialmente faccia

4 In G. Musa (ed.), *Poesia tedesca del dopoguerra*, Milano, Arturo Schwarz, 1958, escono tre poesie da *verteidigung der wölfe*, e cioè *april, schläferung, hôtel fraternité, klage um ingo ledermann* e *anweisung an sisyphos*. Altre poesie escono, l'anno successivo, sulla rivista «Tempo presente» (Roma) a cura di Aloisio Rendi. Sui primordi della ricezione di Enzensberger in Italia e sulla fortuna italiana dell'autore fino al 1980, cfr. S. Candido, *La ricezione in Italia di H. M. Enzensberger (1957-1980). Un autore-presenza con cui dialogare* (tesi di laurea), Università Ca' Foscari di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2009/2010.

5 Cfr. G.C. Ferretti, *Storia dell'editoria in Italia. 1945-2004*, Torino, Einaudi, 2004: 204.

6 Cit. in R. Cesana, *Libri necessari. Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*, Milano, Unicopli, 2010: 368.

eco, per un verso o per un altro, alle posizioni della Neoavanguardia italiana, la cui presenza nella collana infatti diventerà massiccia dopo il 1963 (anno in cui esce, tra le altre cose, *Capriccio italiano* di Edoardo Sanguineti, mentre il 1964 vedrà la pubblicazione dell'antologia a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani *Gruppo 63. La nuova letteratura*)⁷.

La peculiarità della “Cometa” Enzensberger, rispetto agli altri titoli della collana, è che in questo caso il traduttore indicato da Filippini è qualcuno che col Gruppo 63 ritiene di aver poco da spartire, e anzi con esso è in aperto conflitto. Fortini è su posizioni diverse: dal 1959, e cioè dall'uscita di *Poesie e canzoni*, è il traduttore di Brecht, che egli stesso nella prefazione definisce «poeta morale del Socialismo»⁸, una definizione che designa il ruolo che Fortini stesso intende incarnare in Italia; Fortini è inoltre il poeta che imposta proprio su *questo* Brecht l'orientamento ideologico e le caratteristiche formali dei propri testi (si pensi a quella che poi Giovanni Raboni chiamerà la «pronuncia percussiva» propria della cosiddetta «linea Fortini-Brecht»)⁹. Non mi soffermo ulteriormente sul rapporto Fortini-Brecht¹⁰; mi limito a ricordare che, per Fortini e non solo, ‘brechtiano’ è in quel momento un termine antitetico, in ambito letterario e anche editoriale, a tutto ciò che è ‘avanguardista’ (si pensi al rapporto dichiaratamente concorrenziale di Filippini col brechtiano e einaudiano Cesare Cases). Singolare risulta dunque il caso di *Poesie per chi non legge poesia*,¹¹ un libro-paradosso, visto che,

7 Sulla presenza della Neoavanguardia nella collana feltrinelliana cfr. *ivi*: 412. Sulle diverse fasi delle “Comete”, cfr. *ivi* e R. Cesana, “Le Comete” Feltrinelli (1959-1967): «una collana come rivista di letteratura internazionale», in L. Braida-A. Cadioli, (eds.), *Testi, forme e usi del libro. Teorie e pratiche di cultura editoriale*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2007: 219-244.

8 F. Fortini, *Prefazione*, in B. Brecht, *Poesie e canzoni*, a cura di R. Leiser e F. Fortini, con una bibliografia musicale di G. Manzoni, Torino, Einaudi, 1959: XX.

9 Cfr. l'intervento di G. Raboni in *Bertolt Brecht/Franco Fortini. Franco Fortini traduttore di Bertolt Brecht*, Atti del seminario, Centro Studi Franco Fortini, Siena, 1998, online: <<http://www.ospiteingrato.unisi.it/bertolt-brechtfranco-fortini/>> (consultazione: novembre 2022). Su questi aspetti cfr. anche E. Esposito, *Sullo stile “da traduzione”*, in F. Diaco-E. Nencini (eds.), “*Per voci interposte*”. *Fortini e la traduzione*, numero monografico de «L'ospite ingrato» n.s., V, 2019: 167-174.

10 Su Fortini e Brecht si vedano, oltre che agli studi citati a n. 2 e n. 9, almeno: P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975: 387-401; Id., *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978: 828-829; E.M. Thüne, *Dichtung als Widerspruch. Zur Entwicklung poetologischer Positionen bei Franco Fortini*, Heidelberg, Winter, 1990 (soprattutto: 187-215); L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni, 1999: 125-168; Id., *Una antica promessa. Studi su Fortini*, Quodlibet, Macerata 2013: 85-109.

11 Su questo cfr. M. Sisto, *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, «Allegoria» LV, 2007: 85-109, soprattutto: 104, e S. Candido, *La ricezione in Italia di H. M. Enzensberger (1957-1980)* cit.: 174-177. Sulla figura di Filippini come editor a Feltrinelli cfr. anche M. Sisto, «Una grande sintesi di movimento». *Enrico Filippini e l'importazione della nuova letteratura tedesca in Italia (1959-69)*, in S. Bianconi (ed.), *Enrico Filippini, le neoavanguardie, il tedesco*, Atti del convegno di Locarno, 3-4 ottobre 2008, Bellinzona, Salvioni, 2009: 25-39; M. Fuchs, *Enrico Filippini editore e scrittore. La letteratura sperimentale tra Feltrinelli e il Gruppo 63*, Roma, Carocci, 2012: 47-81.

in forza della discrasia tra le posizioni di Fortini e Filippini, esso risulta essere «'brechtiano' nel testo, 'avanguardista' nell'editing»¹². Filippini infatti fa uscire il volume corredato paratesti che richiamano istanze neoavanguardistiche¹³, e con in copertina un collage di Kurt Schwitters, punto di riferimento dell'allora redattore feltrinelliano (e membro del Gruppo 63) Nanni Balestrini.

Ora, è interessante leggere le vicende della genesi di *Poesie per chi non legge poesia* – oltre che, come è stato fatto finora, in relazione al contesto italiano dell'epoca – anche da una prospettiva transnazionale, per poi tornare sul *milieu* italiano e specificamente milanese con uno sguardo, spero, arricchito. Vorrei dunque prendere in considerazione cosa accadeva contemporaneamente in Germania in relazione a Enzensberger e a Brecht: qualcosa, come vedremo, di parzialmente diverso, ma che fa parte della medesima dinamica o costellazione di dinamiche.

In Germania l'anno dell'ascesa di Enzensberger è il 1956, quando le sue poesie – quelle che l'anno dopo andranno a comporre la già citata raccolta *verteidigung der wölfe* – escono sulle più prestigiose riviste letterarie dell'epoca («Augenblick», «Texte und Zeichen», «Merkur», «Akzente», «Streit-Zeit-Schrift»). Ma il 1956 è anche l'anno in cui muore uno dei numi tutelari della poesia tedesca: Bertolt Brecht (un mese prima era morto anche Gottfried Benn; la poesia tedesca si ritrova, per così dire, senza 'padri'). Nel 1957 esce *verteidigung der wölfe*; pochi mesi dopo – siamo nel febbraio del 1958 – compare sui «Frankfurter Hefte» una recensione che avrà massicce conseguenze sulla percezione della silloge e del suo autore. A scriverla è un letterato molto in vista come Alfred Andersch. Ecco un breve estratto della recensione di Andersch: «Endlich, endlich ist unter uns der zornige junge Mann erschienen, der junge Mann, der seine Worte nicht auf die Waagschale legt [...] [Er] hat geschrieben, was es in Deutschland seit Brecht nicht mehr gegeben hat: das große politische Gedicht»¹⁴. La recensione da una parte definisce Enzensberger un *angry young man* come John Osborne e Harold Pinter. Dall'altra, con toni enfatici lo elegge a erede del grande nome della poesia tedesca appena scomparso: Bertolt Brecht.

L'affermazione di Andersch non è infondata: in effetti, il primo Enzensberger si rifà a Brecht per quel che concerne, tra le altre cose, l'insistenza sull'interconnessione tra la critica alla lingua e alla società, lo stile

¹² M. Sisto, *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968* cit.: 104.

¹³ In copertina si legge: «la poesia come antimerce, graffiata nei muri, stampata sui manifesti e tra la pubblicità dei quotidiani / una comunicazione rivolta a tutti: il juke-box, la tecnica, il cinema, la televisione, la politica, la Germania / Lo strip-tease della nostra civiltà»; sulla retrocopertina c'è un passo di un saggio di Enzensberger da poco pubblicato su «Il Verri».

¹⁴ A. Andersch, 1 (*in Worten: ein*) *zorniger junger Mann*, «Frankfurter Hefte» 2, 1958: 143. Trad. it.: «Finalmente, finalmente è comparso tra noi il ragazzo arrabbiato, il ragazzo che non misura le proprie parole con la bilancia [...] Ha scritto una cosa che in Germania non c'era più stata dopo Brecht: la grande poesia politica». Ove non altrimenti specificato, le traduzioni sono mie.

laconico e costellato di riferimenti alla quotidianità, e più in generale una concezione di poesia come presa di posizione pubblica¹⁵. Ma la consacrazione a ‘nuovo Brecht’ – una definizione che negli anni successivi alla recensione di Andersch diventa un *locus classicus* della ricezione tedesca di Enzensberger – per quest’ultimo è problematica perché oblitera due tratti fondamentali della figura autoriale che egli sta cercando di costruirsi.

In primo luogo, la «subversive Performanz oder performative Subversion»¹⁶ di Enzensberger viene attenuata dal legame così stretto a un ‘classico’ come Brecht (che, lo ricordo, in quegli anni era oggetto di una operazione di canonizzazione proprio per iniziativa della casa editrice di Enzensberger, Suhrkamp; si noti tra le altre cose che Siegfried Unseld, che dal 1959 è il direttore di Suhrkamp, si occupa personalmente, assieme a Elisabeth Hauptmann, dell’edizione critica delle poesie di Brecht).

A configgere con l’identità di ‘erede di Brecht’ – che non solo è un grande poeta ma è un grande poeta *tedesco* – è inoltre il rapporto conflittuale di Enzensberger col proprio paese d’origine, su cui egli incentrerà, tra le altre cose, il suo discorso di accettazione del prestigioso Büchner Preis nel 1963. Lasciata la Germania per trasferirsi in un fiordo norvegese, Enzensberger nei primi anni Sessanta prende a più riprese le distanze dal suo paese e preferisce dar prova di uno spiccato cosmopolitismo, ad esempio curando il *Museum der modernen Poesie* (uscito nel 1960, sempre per Suhrkamp) dove raccoglie e traduce quaranta poeti da tutto il mondo.

Enzensberger stesso ammetterà decenni dopo l’insofferenza provata per l’etichetta di ‘nuovo Brecht’, e ricorderà di aver cercato degli antidoti al «campo magnetico» di Brecht:

Aber vor Brecht habe ich mich zum Beispiel gehütet. Ich hatte einmal eine Einladung ins Berliner Ensemble. Darauf habe ich gesagt: “Nee, mit mir nicht”. [...] [D]iese Meister [sind] gefährlich. [...] Bei aller Bewunderung, gerade wegen der Bewunderung

15 Lo si vede con particolare chiarezza dal biglietto di ‘istruzioni per l’uso’ che Enzensberger allega a *verteidigung der wölfe*, dove l’autore auspica che le proprie poesie non risuonino nelle orecchie di un solo lettore, ma che esistano e vivano davanti agli occhi di molti, e addirittura risultino essere una forma di comunicazione destinata a tutti («Hans Magnus Enzensberger will seine Gedichte verstanden wissen als Inschriften, Plakate, Flugblätter, in eine Mauer geritzt, auf eine Mauer geklebt, vor einer Mauer verteilt; nicht im Raum sollen sie verklingen, in den Ohren des einen, geduldigen Lesers, sondern vor den Augen vieler, und gerade der Ungeduldigen, sollen sie stehen und leben, sollen sie wirken wie das Inserat in der Zeitung, das Plakat auf der Litfaßsäule, die Schrift am Himmel. Sie sollen Mitteilungen sein, hier und jetzt, an uns alle»). Ma si tratta di caratteristiche che saranno proprie anche delle raccolte poetiche degli anni successivi, come *landessprache* (1960) e *blindenschrift* (1964). Su questi aspetti della poesia di Enzensberger cfr. soprattutto F. Dietschreit-B. Heinze-Dietschreit, *Hans Magnus Enzensberger*, Stuttgart, Metzler, 1986: 13 e segg., e relativa bibliografia.

16 La definizione è di Thomas Boyken. Cfr. T. Boyken-N. Immer (eds.), *Nachkriegslyrik. Poesie und Poetik zwischen 1945 und 1965*, Tübingen, Narr, 2020: 184. Trad. it.: «performatività sovversiva o sovversione performativa».

vermeiden. [...] Diese Gedichte konnte ich ja auswendig. Die waren ganz wichtig für mich. Aber umso weniger darf man sich in dieses Magnetfeld begeben. Da wird man kaputtgemacht.¹⁷

Che tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta Enzensberger tenti di sottrarsi al «campo magnetico» di Brecht lo si evince anche, seppur in modo meno diretto, da documenti dell'epoca, ad esempio dai suoi scritti poetici e saggistici (dove impiega la 'funzione Brecht' di frequente, ma in modo fortemente trasformativo e per nulla reverenziale). Di questa tendenza si ritrovano però tracce anche nell'attività di Enzensberger presso Suhrkamp. In quegli anni Enzensberger vi svolge difatti un ruolo attivissimo, sia come redattore (e qui è significativa la sua partecipazione alla Wasserburger Konferenz del 1962, la riunione dove si decisero i destini della casa editrice francofortese e dove Enzensberger si oppose ferventemente al 'Brecht tascabile')¹⁸, sia come mediatore e traduttore, nonché come curatore di collane.

Ebbene, se c'è una pubblicazione dove è palpabile la presa di distanza di Enzensberger da Brecht e dal suo «campo magnetico», essa è proprio il volume di traduzioni tedesche di poesie di Fortini che Enzensberger allestisce per la collana che egli stesso dirige presso Suhrkamp, cioè "Poesie. Texte in zwei Sprachen" (*Poesie: Italienisch – Deutsch*, traduzione di H. M. Enzensberger, postfazione di H. M. Enzensberger, 1963). La collana, nata nel 1962 e attiva fino al 1967, è una sorta di continuazione e approfondimento del già menzionato *Museum der modernen Poesie*, e propone poeti da tutto il mondo tradotti per lo più da letterate e letterati germanofoni (ad esempio Gunnar Ekelöf tradotto da Nelly Sachs, 1962, o David Rokeah tradotto da Paul Celan, Friedrich Dürrenmatt, Erich Fried e altri, anch'esso del 1962).

Il Fortini tedesco esce nel 1963, ed è evidente il lavoro di smussamento che Enzensberger ha compiuto sulle caratteristiche più brechtiane della poesia del collega italiano: la metrica, il lessico, i temi. I palesi riferimenti intertestuali a Brecht presenti nella poesia di Fortini vengono messi in ombra: ad esempio, nella versione tedesca di *Traducendo Brecht* scompaiono le manifeste allusioni al componimento brechtiano *Schwierige Zeiten*¹⁹, per

¹⁷ H.M. Enzensberger, *Zwischen Wölfen und Wolken. H.M.E. im Gespräch mit Jan Bürger und Dirk von Petersdorff*, in D. von Petersdorff (ed.), *Hans Magnus Enzensberger und die Ideengeschichte der Bundesrepublik*, Heidelberg, Winter, 2010: 186. Trad. it.: «Ma da Brecht ad esempio mi sono sempre salvaguardato. Una volta ho avuto un invito al Berliner Ensemble. Ho detto "No, non ci sto". [...] Questi maestri sono pericolosi. [...] Pur con tutta l'ammirazione, vanno evitati proprio per via dell'ammirazione. [...] Certo, queste poesie le sapevo a memoria. Sono state molto importanti per me. Ma tantomeno ci si può collocare in questo campo magnetico. Lì si viene distrutti».

¹⁸ Cfr. R. Fellingner, *Kleine Geschichte der edition suhrkamp* cit.: 19-22, e *Die Geschichte des Suhrkamp Verlages* cit.: 53-59.

¹⁹ Su questo e per una analisi più approfondita della resa in tedesco delle relazioni intertestuali presenti in *Traducendo Brecht* cfr. I. Fantappiè, *Intertextualität übersetzen. Enzensberger*

tacer del fatto che la celeberrima conclusione (brechtianamente antitetica) «Nulla è sicuro, ma scrivi»²⁰ viene appianata in un «Nichts ist sicher. Also schreib»²¹ («Nulla è sicuro. Quindi scrivi»).

La 'de-brechtianizzazione' di Fortini è ancora più chiara nella postfazione. Invece di accostare lo sconosciuto poeta italiano a un modello che il pubblico tedesco conosceva benissimo, e pur insistendo sulla valenza politicamente impegnata della poesia di Fortini, Enzensberger evita accuratamente di nominare il modello tedesco al quale tale *engagement* con ogni evidenza si ispira. Addirittura Enzensberger afferma che, in Germania, una figura simile a quella di Fortini è senza precedenti («beispiellos»), ed è persino inimmaginabile («unvorstellbar»):

In dieser Wahl liegt mehr als die Selbstbehauptung eines Poeten; sie ist eminent politisch, und sie geht über die poetische Arbeit hinaus. Sie betrifft die ganze Existenz des Schreibenden und macht Fortini zu einer exemplarischen Figur; exemplarisch nämlich für die italienische Intelligenz – beispiellos, ja unvorstellbar in Deutschland.²²

Si noti che Enzensberger, in quel momento, è già perfettamente consapevole della centralità di Brecht per Fortini, e che di ciò fa anche esplicita menzione, ma soltanto in un contesto privato, cioè nel quadro del carteggio con Fortini. In una lettera del 1961, Enzensberger parla di Brecht come di uno dei «presupposti» («Voraussetzungen») della poesia di Fortini: «Nützlich wäre es freilich, wenn wir darüber einmal sprechen könnten, auch über die vielen Voraussetzungen dieser Poesie, an denen es hier (leider) fehlt – abgesehen vielleicht von Brecht, der eine Brücke schlagen kann»²³. Enzensberger dunque si rende chiaramente conto che Brecht potrebbe servire da «ponte»

– Raimund – Fortini – Brecht – Enzensberger, «Germanisch-Romanische Monatsschrift» 3.LXXI, 2021: 305-324, specialmente 306-312.

20 F. Fortini, *Traducendo Brecht*, in Id., *Una volta per sempre*, Milano, Mondadori, 1963: 89, ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014: 239.

21 F. Fortini, *Poesie: Italienisch – Deutsch*, trad. e postfazione di H.M. Enzensberger, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963: 69.

22 *Ivi*: 82. Trad. it.: «In questa scelta c'è molto di più che la semplice autoaffermazione di un poeta; essa è eminentemente politica e trascende il lavoro poetico. Investe l'intera esistenza di chi scrive e fa di Fortini una figura esemplare; esemplare cioè per gli intellettuali italiani. Senza precedenti, anzi inimmaginabile, in Germania». La traduzione è quella riportata in *Enzensberger presenta e traduce Fortini*, «L'Europa Letteraria» 5.XXV, 1964: 30 (senza nome del traduttore). Su questa pubblicazione cfr. *infra*.

23 Lettera di Enzensberger a Fortini, 3 marzo 1961, Archivio Franco Fortini, Siena, Fondo Fortini (F 1 Enzensberger 1961.03.03). Cfr. anche F. Fortini-H.M. Enzensberger, «Così anche noi in un'eco». *Carteggio 1961-1968*, a cura di M. Manara, Macerata, Quodlibet, 2021: 50. Trad. it.: «Sarebbe in ogni caso utile poter discutere insieme una volta, di questo e dei presupposti del suo fare poesia, che qui (purtroppo) mancano; eccetto forse Brecht, che può servire da ponte» (*ivi*, p. 49, con lievi modifiche mie).

per mediare la poesia di Fortini al pubblico di lingua tedesca, poi però si astiene dall'usarlo come tale e addirittura ne cancella le tracce.

Ancor più significativa è la genealogia letteraria di Fortini tracciata da Enzensberger nella sua postfazione. I modelli di Fortini sarebbero a suo avviso: il dolce stil novo, la *Divina Commedia* e il Petrarchismo²⁴. È ben vero che era stato Fortini stesso, nel carteggio con Enzensberger, a annoverare la *Commedia* tra i suoi testi di riferimento²⁵, ed è innegabile che ci siano riferimenti a Dante nei versi fortiniani, ma chiunque li abbia letti non potrà che rimanere sorpreso di fronte all'idea di un Fortini erede della – e solo della – poesia fiorentina medievale e rinascimentale. Enzensberger vi insiste invece a tal punto da chiudere il suo saggio proprio sull'immagine di un Fortini che, nonostante abiti «im rasenden Mailand» – cioè «nella frenetica Milano» – di quegli anni, di fatto vive come un umanista della Firenze del Quattrocento («[...] seiner Arbeit und seiner Überzeugung so ohne Rückhalt hingegeben wie den Texten der Antike ein Humanist aus dem Florenz, das er verlassen hat, dem Florenz des fünfzehnten Jahrhunderts»)²⁶. Insomma, è evidente il tentativo di Enzensberger di collegare Fortini a modelli lontani, nel tempo e nello spazio, dal pubblico tedesco, così da evitare che in Germania si associ Brecht a Fortini – e così da evitare che in Germania si associ Brecht a colui che presenta e traduce Fortini, cioè Enzensberger stesso.

Mi pare, dunque, si possa ipotizzare che Enzensberger quantomeno non sia in disaccordo con l'operazione che Filippini fa nel 1963 su *Poesie per chi non legge poesia*, e magari l'abbia persino avallata. Purtroppo le poche e scarse lettere tra Enzensberger e Filippini non ci offrono né conferme né smentite in questo senso. Quella che invece è testimoniata da materiali scritti è la reazione di Fortini al modo in cui a Feltrinelli si 'marchia' Enzensberger – una reazione certo non positiva.

Tra il 1963 e il 1964, divenuta chiara l'aura neoavanguardistica che Enzensberger sta per acquisire in Italia e la sua diffidenza verso Brecht, Fortini mette in atto una sorta di sabotaggio di *Poesie per chi non legge poesia*. Lo testimoniano diverse fonti, tra le quali una lettera di Filippini a Fortini del 1964:

Caro Fortini,
siccome fai parte di quella categoria di persone che quando sono in torto se la prendono con gli altri insultandoli, e siccome non sono abituato a farmi insultare gratuitamente da nessuno, visto

24 F. Fortini, *Poesie: Italienisch – Deutsch* cit.: 81.

25 Cfr. la lettera di Fortini a Enzensberger del 10 dicembre 1961, Archivio Franco Fortini, Siena, Fondo Fortini (F 1 Enzensberger 1961.12.10). Cfr. F. Fortini e H.M. Enzensberger, «Così anche noi in un'eco» cit.: 72-88.

26 F. Fortini, *Poesie: Italienisch – Deutsch* cit.: 85. Trad. it: «[...] interamente votato al lavoro e alle convinzioni sue come ai testi dell'antichità un umanista di quella Firenze che egli ha lasciato, la Firenze del Quattrocento». Cfr. *Enzensberger presenta e traduce Fortini* cit.: 30.

anche che evidentemente hai l'abitudine di interrompere le argomentazioni altrui abbassando il ricevitore, mi permetto di spiegarti per iscritto i motivi della tua sfuriata.

1. Il contratto che il 21 marzo 1961 hai firmato con la Casa Editrice Feltrinelli, per la traduzione di trenta poesie di H. M. Enzensberger scadeva il 30 gennaio 1962. A quanto mi risulta tu hai consegnato la tua traduzione nell'autunno del '63.
2. Per quanto riguarda una tua eventuale presentazione di Enzensberger, il comma 3° del contratto ti impegnava "a premettere alla traduzione un cenno bio-bibliografico sull'autore e uno critico-pubblicitario sull'opera tradotta; ciascuna di tali note dovrà occupare circa due pagine dattiloscritte."
3. Questi testi non ci sono mai pervenuti. [...]
4. Prima di tutto questo avevi fatto la tua bella figura presentando Enzensberger sull'Europa Letteraria, con un saggio intelligente e acuto ma che avrebbe dovuto essere inviato a noi e non all'Europa letteraria. Oltretutto i diritti sulle poesie di Enzensberger sono nostri e né tu né L'Europa letteraria vi siete mai sognati di chiedere l'autorizzazione a pubblicare.²⁷

Oltre al ritardo nella consegna (che potrebbe avere molte ragioni) e oltre al conflitto intorno al saggio di presentazione (per il quale ci sarebbe da tener conto anche della versione di Fortini), è significativo l'episodio di cui al punto 4. Tra fine 1963 e inizio 1964, cioè appena prima che esca *Poesie per chi non legge poesia*, Fortini fa pubblicare, presso la rivista romana «L'Europa Letteraria», una anticipazione non autorizzata delle sue traduzioni di Enzensberger²⁸. Dietro a questa operazione c'è la rottura di Fortini con l'ambiente di Feltrinelli, sempre più vicino alla Neoavanguardia, ma la rottura è anche con Enzensberger stesso. A mostrarcelo è il saggio che, su «L'Europa Letteraria», accompagna i versi del poeta tedesco: in questo breve scritto Fortini sottopone Enzensberger allo stesso trattamento a cui quest'ultimo aveva sottoposto lui, imponendogli una genealogia letteraria che lo lega a modelli del passato e lo allontana dai colleghi del presente. Su «L'Europa Letteraria», difatti, Enzensberger viene associato e messo in relazione a Rainer Maria Rilke, un poeta certo lontanissimo da ogni afflato avanguardistico, e per di più un nome che – come ammette Fortini stesso – «allega i denti ad ogni giovane tedesco» di oggi:

²⁷ Enrico Filippini a Franco Fortini, s.d. [1964], Fondo Filippini (2.28), Locarno. Cit. in S. Candido, *La ricezione in Italia di H. M. Enzensberger (1957-1980)* cit.: 172-173.

²⁸ Per una analisi dettagliata di questo episodio, nonché della relazione Fortini-Enzensberger esaminata anche a partire dalla traduzione di Enzensberger che Fortini inserisce nel *Ladro di ciliege* (1982), rimando a I. Fantappiè, *Franco Fortini e la poesia europea* cit.: 83-90.

Come non pensare ad un poeta il cui nome – probabilmente – allega i denti ad ogni giovane tedesco come faceva, ai nostri, quello di D'Annunzio, cioè all'autore delle *Duinesi*, leggendo il bellissimo verso di chiusa di una recente poesia del Nostro, *Die Verschwundenen* (Gli scomparsi): “*So verschallen wir auch*”.²⁹

Allo stesso modo non è una coincidenza che, proprio all'indomani della pubblicazione del Fortini tedesco – erede degli stilnovisti invece che di Brecht –, subentri un gelo palpabile nelle lettere di Fortini a Enzensberger. A un vero e proprio diverbio si giungerà nel 1966, ovviamente a causa di Brecht, e nello specifico per via di una sarcastica critica contro Fortini e Brecht (stavolta, sì, associati) apparsa sul «Kursbuch», la rivista di Suhrkamp diretta da Enzensberger. Queste le ultime – algide – parole che Fortini gli scrive:

Avevo creduto che, in lei, il superamento del volgarprogressismo per una visione più approfondita del conflitto mondiale avrebbe potuto dire la fine di quel linguaggio, tanto diffuso fra i pubblicisti delle neoavanguardie, che tratta le barricate di carta come barricate vere e vuol far credere o quasi che lo strutturalismo sia un episodio della guerra di classe... Mi ero sbagliato e me ne spiace.³⁰

Bibliografia

- Andersch A., 1 (*in Worten: ein*) *zorniger junger Mann*, «Frankfurter Hefte» 2, 1958: 143-145.
- Bertolt Brecht/Franco Fortini. *Franco Fortini traduttore di Bertolt Brecht: atti del seminario*, Centro Studi Franco Fortini, Siena 1998, online: <<http://www.ospiteingrato.unisi.it/bertolt-brechtfranco-fortini/>> (consultazione: novembre 2022).
- Bonavita R., *Traduire pour créer une nouvelle position: la trajectoire de Franco Fortini d'Éluard à Brecht*, in J. Meizoz (ed.), *La circulation internationale des littératures*, numero speciale di «Études de lettres» 1-2., 2006: 277-291.

²⁹ Fortini presenta e traduce Enzensberger, «L'Europa Letteraria» 5.XXV, 1964: 23.

³⁰ Lettera di Fortini a Enzensberger, ottobre 1966, Archivio Franco Fortini, Siena, Fondo Fortini (F 1 Enzensberger 1966.10). Cfr. F. Fortini e H.M. Enzensberger, «Così anche noi in un'eco» cit.: 132.

- Boyken T.-Immer N. (eds.), *Nachkriegslyrik. Poesie und Poetik zwischen 1945 und 1965*, Tübingen, Narr, 2020.
- Candido S., *La ricezione in Italia di H.M. Enzensberger (1957-1980). Un autore-presenza con cui dialogare* (tesi di laurea), Università Ca' Foscari di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2009/2010.
- Cesana R., "Le Comete" Feltrinelli (1959-1967): «una collana come rivista di letteratura internazionale», in L. Braidotta-A. Cadioli (eds.), *Testi, forme e usi del libro. Teorie e pratiche di cultura editoriale*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2007.
- , *Libri necessari. Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*, Milano, Unicopli, 2010.
- Curi F., *Che fare dopo Brecht?*, in L. Giordano (ed.), *Edoardo Sanguineti: Ideologia e Linguaggio*, Atti del Convegno Internazionale (18 febbraio 1989), Salerno, Metafora, 1991, 15-34.
- Die Geschichte des Suhrkamp Verlages. 1. Juli 1950 bis 30. Juni 2000*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000.
- Dietschreit F.-Heinze-Dietschreit B., *Hans Magnus Enzensberger*, Stuttgart, Metzler, 1986.
- Enzensberger H.M., *Zwischen Wölfen und Wolken. H.M.E. im Gespräch mit Jan Bürger und Dirk von Petersdorff*, in D. von Petersdorff (ed.), *Hans Magnus Enzensberger und die Ideengeschichte der Bundesrepublik*, Heidelberg, Winter, 2010: 183-200.
- Esposito E., *Sullo stile "da traduzione"*, in F. Diaco-E. Nencini (eds.), "Per voci interposte". *Fortini e la traduzione*, numero monografico de «L'ospite ingrato» n.s., V, 2019: 167-174.
- Fantappiè I., *Franco Fortini e la poesia europea. Riscritture di autorialità*, Macerata, Quodlibet, 2021.
- , *Intertextualität übersetzen. Enzensberger – Raimund – Fortini – Brecht – Enzensberger*, «Germanisch-Romanische Monatsschrift» 3. LXXI, 2021: 305-324.
- Fellinger R.-Schopf W., *Kleine Geschichte der edition suhrkamp*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.
- Ferretti G.C., *Storia dell'editoria in Italia. 1945-2004*, Torino, Einaudi, 2004.
- Fortini F., *Prefazione*, in B. Brecht, *Poesie e canzoni*, a cura di R. Leiser e F. Fortini, con una bibliografia musicale di G. Manzoni, Torino, Einaudi, 1959: VII-XXI.
- , *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014.
- Fortini F.-Enzensberger H.M., «Così anche noi in un'eco». *Carteggio 1961-1968*, a cura di M. Manara, Macerata, Quodlibet, 2021.
- Fuchs M., *Enrico Filippini editore e scrittore. La letteratura sperimentale tra Feltrinelli e il Gruppo 63*, Roma, Carocci, 2012.
- Lenzini L., *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni, 1999.
- , *Una antica promessa. Studi su Fortini*, Quodlibet, Macerata 2013.
- Mengaldo P.V., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975.
- , *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.
- Musa G. (ed.), *Poesia tedesca del dopoguerra*, Milano, Arturo Schwarz, 1958.

- Sisto M., *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, «Allegoria» LV, 2007: 85-109.
- , «Una grande sintesi di movimento». *Enrico Filippini e l'importazione della nuova letteratura tedesca in Italia (1959-69)*, in S. Bianconi (ed.), *Enrico Filippini, le neoavanguardie, il tedesco*, Atti del convegno di Locarno, 3-4 ottobre 2008, Bellinzona, Salvioni, 2009: 25-39.
- Thüne E.M., *Dichtung als Widerspruch. Zur Entwicklung poetologischer Positionen bei Franco Fortini*, Heidelberg, Winter, 1990.

LA CITTÀ DI MILANO E FERNANDO PESSOA:
DALLE PRIME TRADUZIONI ITALIANE
ALL'AFFERMAZIONE EDITORIALE

Elisa Alberani

INTRODUZIONE

L'editoria milanese ha avuto un ruolo essenziale nell'arrivo e nella diffusione delle opere pessoane in Italia, una funzione fondamentale fin dalla primissima traduzione ad oggi attestata, che risale al 1939. Prima di addentrarci in questa storia editoriale e traduttiva – fatta di progetti editoriali ben strutturati, traduzioni non sempre riuscite e grandi mediatori – è doveroso fare una breve premessa sulla ricezione in Italia della letteratura portoghese in generale: se nella prima metà del Novecento assistevamo a traduzioni sporadiche, dovute a iniziative editoriali soggettive che potremmo definire amatoriali, con il passaggio alla seconda metà del secolo questo quadro muta considerevolmente e si assiste alla nascita di progetti di una certa rilevanza che portano un numero abbastanza significativo di opere di scrittori portoghesi ad essere fruibili al pubblico italiano. I traduttori di questa nuova fase non sono più solo studiosi di altre discipline o scrittori e poeti che si accostavano a questa letteratura per diletto, ma sono anche traduttori di professione o specialisti e docenti delle letterature che si esprimono in lingua portoghese.

Fino alla fine degli anni '50 del secolo scorso gli autori portoghesi tradotti in italiano erano ridotti per lo più a un piccolo florilegio di nomi 'classicissimi' che rientravano sicuramente nel canone della letteratura portoghese e venivano tradotti in Italia con una certa sistematicità: Eça de Queirós, Luís Vaz de Camões, Eugénio de Castro, Guerra Junqueiro, Ferreira de Castro e

Aquilino Ribeiro¹ sono i nomi più ricorrenti. Oltre alle opere attribuibili a questi nomi, dunque opere monoautoriali, è necessario ricordare le numerose antologie in cui, sempre nel medesimo periodo, è possibile riscontrare in traduzione nomi della letteratura portoghese. Il ruolo delle antologie – che non si riduce a questi primi 50 anni, ma continua per tutto il Novecento – è risultato fondamentale per la conoscenza di grandi nomi portoghesi in Italia, molti dei quali solo in questo nuovo secolo hanno visto una consacrazione editoriale².

Prima di entrare nel mondo dell'editoria milanese esclusivamente pessoana, un altro elemento che dobbiamo tenere presente riguarda il fatto che a partire dagli inizi della ricezione italiana di Fernando Pessoa fino all'attualità si sono potuti constatare momenti di grande interesse verso l'autore del *Libro dell'inquietudine* ed è oggettivo asserire che i progetti editoriali più importanti sono praticamente tutti legati all'editoria milanese, specialmente a partire dagli anni '80, periodo in cui si assiste ad una svolta decisiva del Pessoa italiano anche grazie al lavoro di mediazione di Antonio Tabucchi. Tuttavia, se nei decenni precedenti agli anni Ottanta le traduzioni non sono state di certo sistematiche, questo non indica che non abbiano significato importanti punti di riferimento soprattutto per una certa critica e un certo pubblico. Probabilmente, senza queste prime traduzioni non si sarebbe giunti al boom editoriale degli anni '80 e '90.

Ricostruendo brevemente alcune tappe essenziali che hanno portato all'affermazione editoriale di Pessoa in Italia, è opportuno ricordare che lo scrittore portoghese muore nel 1935 dopo aver pubblicato 5 raccolte poetiche (tutte in inglese tranne una, *Mensagem*), diversi articoli di critica, saggi e poesie in numerose riviste portoghesi, ma lasciando una mole incredibile di scritti inediti (alcuni dei quali ancora oggi non hanno visto la luce). Ai

¹ Dal 1900 al 1959 vengono pubblicate 19 prime traduzioni/edizioni delle opere di Eça de Queirós, 6 di Luís Vaz de Camões, 3 di Eugénio de Castro, 3 di Guerra Junqueiro, 2 di Ferreira de Castro e 2 di Aquilino Ribeiro.

² Ricordiamo le antologie, esclusivamente di autrici e autori portoghesi, che nel secolo scorso hanno dato avvio alla storia editoriale di alcuni nomi fondamentali: *Lirici portoghesi moderni* a cura di Guido Battelli (1929), *Antiche liriche portoghesi* a cura di Giulio Bertoni (1937), *Antologia della lirica d'amore gallego-portoghese* a cura di Francesco Piccolo (1951), *Pagine della letteratura portoghese* a cura di Pasquale Aniel Jannini (1955), *Teatro portoghese e brasiliano* a cura di Giuseppe Carlo Rossi (1956), *Carosello di narratori portoghesi* a cura di Enrico Cicogna (1963), *Il sonetto portoghese: antologia da Sá de Miranda ai contemporanei* a cura di Leo Negrelli (1964), *Antologia della letteratura portoghese: il Medioevo, il Rinascimento, il settecento, il Romanticismo, il Novecento* a cura di Cesco Vian (1969), *La parola interdetta. Poeti surrealisti portoghesi* a cura di Antonio Tabucchi (1971), *Da Pessoa a Oliveira: la moderna poesia portoghese: modernismo, surrealismo, neorealismo* a cura di Giuseppe Tavani (1973), *La nuova poesia portoghese* a cura Carlo Vittorio Cattaneo (1975), *Gli abbracci feriti: poetesse portoghesi di oggi* a cura di Adelina Aletti (1980), *Diorama lusitano: poesie d'amore e di scherno dei trovatori gallego-portoghesi* a cura di Giuseppe E. Sansone (1990), *Poeti portoghesi* a cura Carlo Vittorio Cattaneo (1996), *Antologia della letteratura portoghese: testi e traduzioni* a cura di Roberto Barchiesi e Giovanni Ricciardi (1998), *Poeti portoghesi* a cura di Giampaolo Tonini (1999) *Profilo di storia linguistica e letteraria del Portogallo. Dalle origini al Seicento* a cura di Giulia Lanciani (1999).

conseguenti problemi filologici, piuttosto consistenti, si aggiungono, inoltre, tutte le difficoltà provenienti dal discorso eteronimico: Pessoa scriveva non usando pseudonimi, ma eteronimi e anche l'attribuzione non è stata e non è tutt'ora cosa facile, considerando che se quattro sono gli eteronimi principali che hanno firmato la maggior parte dell'opera pessoana, a questi ne dobbiamo affiancare quasi un centinaio, minori sicuramente, ma 'esistenti'³. Queste premesse vogliono solo far presente quanto ogni operazione editoriale che riguardi Fernando Pessoa non sia un'impresa semplice o di mera traduzione.

I. PESSOA IN ITALIA, PESSOA A MILANO

Entrando più nello specifico nella storia editoriale del Pessoa italiano, il suo arrivo avviene, come è accaduto per molti poeti stranieri, in antologie che presentavano quasi tutte una panoramica della poesia straniera in generale, spesso divisa per area geografica o lingua di espressione.

La prima traduzione italiana attestata, la poesia dal titolo *Trillo di flauto*⁴, è stata pubblicata nel 1939 e si trova proprio in un'antologia, il volume *Poeti del mondo: interpretazioni di lirici tedeschi, francesi, belgi, inglesi, nordamericani, portoghesi...*. L'operazione editoriale è a cura di Massimo Spiritini e la casa editrice è la milanese Garzanti, nata proprio in quell'anno a seguito della acquisizione da parte di Aldo Garzanti della casa editrice Fratelli Treves, rilevata a un prezzo stracciatissimo grazie alle neo-introdotte leggi razziali fasciste. Questa rappresenta, quindi, una delle primissime operazioni editoriali della Garzanti e viene affidata a Spiritini, poeta e traduttore, grande conoscitore soprattutto del francese e dell'olandese; uno studioso che rappresenta un po' quella figura emblematica del poeta-traduttore che si impegna per la diffusione della poesia straniera, mondiale, in Italia e realizza un'operazione editoriale sicuramente molto importante, un punto di svolta nella nascita di questa tipologia di antologia⁵.

³ Sulla questione eteronimica pessoana la bibliografia è oggi piuttosto corposa, si veda almeno F. Pessoa, *Eu sou uma antologia. 136 autores fictícios*, a cura di J. Pizarro e P. Ferrari, Lisboa, Tinta-da-China, 2013; F. Pessoa, *Teoria dell'eteronimia*, a cura e con un saggio di V. Russo, Macerata, Quodlibet, 2020; R. Zenith, *Pessoa. Uma Biografia*, Lisboa, Quetzal Editores, 2022.

⁴ Libera traduzione della poesia *Leve, breve, suave*, pubblicata per la prima volta in «Athena» 3 nel 1924.

⁵ Assieme a Pessoa, nella sezione di lirici portoghesi, vengono proposte poesie di Antero de Quental, Carlos Queiroz, Abílio Guerra Junqueiro, António Nobre, Eugénio de Castro, Teixeira de Pascoaes. Nel 1951 uscirà un volume antologico dal titolo *Panorama della poesia mondiale* sempre a cura di Massimo Spiritini – una ripresa di questa antologia del 1939, ma con la proposta di alcune poesie differenti – per la casa editrice Fratelli Bocca, trasferitasi a Milano nel 1941.

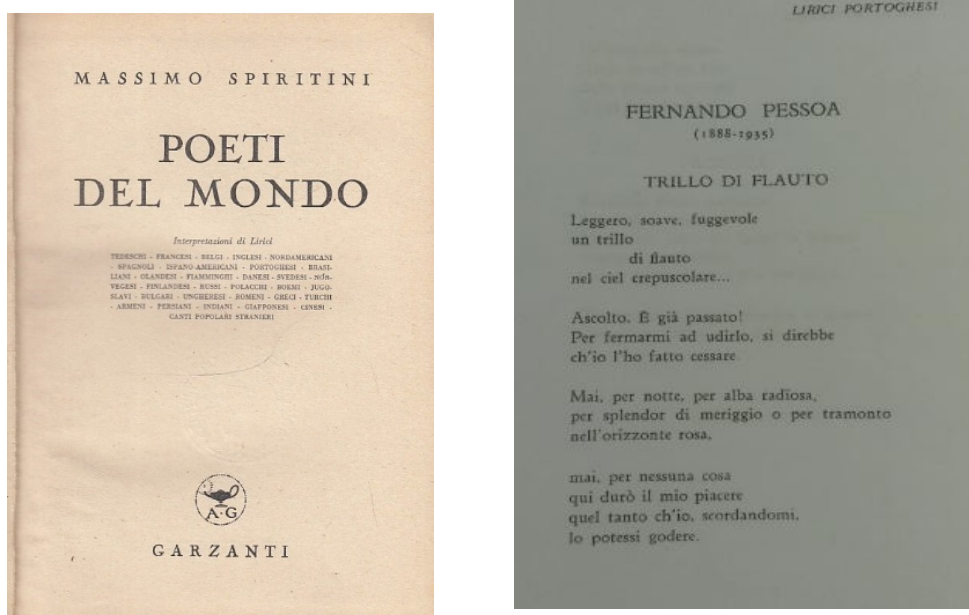


Figura 1 – frontespizio dell'antologia *Poeti del mondo* (1939) e riproduzione della poesia "Trillo di Flauto" nel medesimo volume

Altre operazioni editoriali interessanti avvengono proprio tra la metà degli anni '40 e la metà degli anni '50. Per esempio: nel maggio del 1945, con lo slogan 'All'insegna della Medusa', viene lanciata la rivista «Poesia. Quaderni internazionali» per i tipi della Mondadori, diretta da Enrico Falqui, e in *POESIA - Quaderno Secondo* troviamo quattro poesie di Fernando Pessoa, tradotte da Mario Gasparini, un ispanista (traduttore, tra gli altri, di Calderón de la Barca). Prima delle poesie – quattro liriche dell'ortonimo presenti nel volume *Poesias* del 1942 della casa editrice Ática di Lisbona – troviamo una nota di presentazione su Fernando Pessoa che era stata scritta originariamente da Armand Guibert⁶ e qui presentata nella traduzione di Roberto Bartolozzi.

Nel 1950 esce un'antologia di traduzioni italiane dal titolo *Scrittori Stranieri* a cura di Pietro la Cute che inserisce una poesia di Fernando Pessoa all'interno della sezione 'Poeti portoghesi', una pubblicazione della casa editrice milanese Luigi Trevisini (fondata nel 1859 da Enrico Trevisini). E nel 1955, Pasquale Aniel Jannini, un francesista, grande studioso dell'opera di

⁶ Dopo Pierre Hourcade – il primo studioso a far conoscere Pessoa in Francia –, Armand Guibert può essere considerato il primo vero mediatore e traduttore di Pessoa in lingua francese: cfr. *Poesies d'Álvaro de Campos*, Traduction et préface d'A. Guibert, Paris, Gallimard, 1944; Á. de Campos/F. Pessoa, *Ode maritime*, Traduit du portugais par A. Guibert, Paris, Seghers, 1955; F. Pessoa, *Bureau de tabac et autres poèmes*, Paris, Éd. Caractères, 1955; Álvaro de Campos/Fernando Pessoa, *Ode triomphale et autres poèmes d'Álvaro de Campos*, Paris, P.J. Oswald, 1960; *Fernando Pessoa*, par Armand Guibert, Paris, Seghers, 1960; *Le gardeur de troupeaux et les autres poèmes d'Alberto Caeiro/Fernando Pessoa*, Paris, Gallimard, 1960; *Antinoüs* de F. Pessoa traduit par A. Guibert, Montpellier, Fata Morgana, 1979.

Apollinaire e delle avanguardie letterarie, diviene il primo a promuovere un'iniziativa antologica esclusivamente sulla letteratura portoghese in cui fosse presente anche Pessoa. Il volume si intitola *Le più belle pagine della letteratura portoghese* ed è edito dalla Nuova Accademia – questa volta si inserito in un progetto editoriale di amplissimo respiro poiché parte della collana *Storia delle letterature di tutto il mondo*: circa 25 titoli di raccolte antologiche e 50 di storie letterarie, pubblicati in più edizioni tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '80.

Un primo periodo dunque di iniziative antologiche, di varie case editrici, di varie dimensioni e con storie molto diverse, sicuramente importanti e significative, ma in cui forse ancora non vediamo una progettualità specifica e in cui manca sicuramente la figura del mediatore e traduttore specializzato in lingua portoghese.

Di fatto, il primo libro completamente pessoano risale a pochi anni dopo, al 1957, e si tratta dell'opera *Il guardiano di greggi*⁷, a cura di Enrico Cicogna⁸ e pubblicato per la Tipografia Esperia di Milano. A questo volumetto segue la prima operazione editoriale incisiva: Luigi Panarese⁹, 10 anni dopo, nel 1967, pubblica una raccolta molto corposa dal titolo *Poesie; Cronistoria della vita e delle opere, versione, bibliografia e note* (di Fernando Pessoa), per la casa editrice Lerici che proprio nel medesimo anno chiuderà i battenti. Questo è il primo punto di svolta sostanziale per la ricezione di Pessoa in Italia: anche se la selezione delle poesie risulta un po' arbitraria, mancando alcune poesie molto rappresentative di fasi fondamentali della poetica pessoana, Panarese può essere considerato il primo vero fautore della ricezione pessoana, proponendo traduzioni di una certa qualità. Dopo il salto qualitativo¹⁰ compiuto da quest'opera sarà infatti più difficile imbattersi in gravi errori traduttivi.

7 La prima pubblicazione dell'originale, *O Guardador de Rebanhos*, a firma dell'eteronimo Alberto Caeiro, risale al 1925 sul n. 4 della rivista «Athena», per poi confluire nella raccolta *Poemas de Alberto Caeiro. Fernando Pessoa* nel 1946 per la casa editrice Ática di Lisbona.

8 Traduttore dall'inglese, dal tedesco, dal portoghese e dallo spagnolo, si è occupato della prima traduzione in italiano di *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez e delle prime traduzioni dei libri di Mario Vargas Llosa. Dall'inglese si ricordano le traduzioni di alcuni libri della serie su James Bond. Ha collaborato con le case editrici Mondadori, Feltrinelli e Garzanti.

9 Luigi Panarese (1912-2004), dopo aver insegnato Lingua e Letteratura italiana nelle scuole superiori, nel 1940 fu trasferito dal Ministero degli Affari Esteri all'Istituto Italiano di Cultura di Porto, per poi diventare nel 1942 lettore di italiano all'Università di Coimbra fino a ricoprire la carica di direttore del rispettivo Istituto Italiano di Cultura. Tornò in Italia dopo l'armistizio dell'8 settembre del 1943. Panarese fu il primo studioso italiano ad interessarsi con continuità alle letterature in lingua portoghese e il primo a occuparsi con sistematicità della divulgazione in Italia dell'opera poetica di Fernando Pessoa.

10 «Dopo Panarese non ci si imbatte più in gravi errori o fastidiose imprecisioni. Ciò che qualifica la prassi dei traduttori successivi non consiste soltanto nella padronanza della lingua di partenza, ma nella loro capacità di comprendere il linguaggio poetico nella sua interezza e restituirlo nel modo più efficace possibile» (G. Miraglia, *Le traduzioni italiane di Álvaro de Campos*, «Del tradurre» I, 1992: 170).

Andando oltre, all'inizio degli anni '70 la casa editrice Accademia compie due operazioni editoriali importanti: nel 1972 Luigi Panarese pubblica un'altra antologia esclusivamente pessoana, *Imminenza dell'ignoto* (una versione corretta e meno corposa del volume del 1967), e l'anno seguente Giuseppe Tavani pubblica l'antologia *Da Pessoa a Oliveira: la moderna poesia portoghese: modernismo, surrealismo, neorealismo* in cui viene dato particolare risalto al ruolo della poetica del poeta. Entrambe le antologie rientrano nella collana *Il maestrale*, una collezione che ha portato in Italia, tra la fine degli anni '60 e la fine degli anni '70, molti nomi della poesia mondiale, da Neruda a Pasternak, da Césaire a Machado, sempre con lavori a cura di grandi studiosi delle rispettive letterature.

Il secondo momento di svolta avviene con l'inizio del sodalizio, non esclusivo, tra la casa editrice Adelphi – dal 1971 sotto la direzione editoriale di Roberto Calasso – e Antonio Tabucchi. Siamo nel 1979 (un decennio dopo rispetto all'operazione di Panarese, lasso di tempo in cui si è continuato a pubblicare Fernando Pessoa soprattutto in antologia) e si assiste alla pubblicazione di un'opera che ancora oggi è un punto di riferimento assoluto: si tratta di *Una sola moltitudine*, opera antologica in due volumi (il primo del 1979¹¹ e il secondo del 1984), in cui per la prima volta viene presentata una parte abbastanza corposa dedicata alla prosa pessoana, quasi completamente sconosciuta fino a questo momento, portando dunque il lettore a conoscenza di un Pessoa non più solo poeta. «Con *Una sola moltitudine* la storia di Pessoa in italiano diviene finalmente anche quella di Pessoa in Italia [...]»¹², un'antologia che ancora oggi è una delle più vendute e ripubblicate, l'ultima riedizione, la quattordicesima, risale ad appena il 2020.

Nonostante in questi due volumi ci siano alcuni errori filologici anche piuttosto significativi e le traduzioni risultino a volte 'soggettive', in quanto vediamo la poetica di Tabucchi al fianco di quella di Pessoa, è indubbio che sia soprattutto a partire da questi volumi l'inizio di quel ben noto binomio Pessoa-Tabucchi. Il ruolo del critico e scrittore italiano è stato sostanziale e indiscutibile nell'aver fatto conoscere al vasto pubblico italiano uno scrittore fino ad allora quasi sconosciuto. Tabucchi proseguì la tradizione (iniziata precedentemente da Panarese) di suddividersi, assieme ad altri critici e mediatori del periodo, la letteratura straniera: la letteratura in lingua portoghese sarà, da allora e per un lungo periodo, appannaggio dell'autore di *Sostiene Pereira* e di pochi altri, elemento, quest'ultimo, che ha poi rivelato anche un limite e una fragilità della critica tabucchiana, proprio per questo legame così stretto tra le due poetiche. L'interpretazione del critico italiano

¹¹ Sempre nel 1979 avviene un fatto molto importante: lo stato portoghese acquista il Fondo Pessoa e lo trasferisce alla Biblioteca Nacional de Portugal a Lisbona e negli anni successivi procederà a una seconda catalogazione, successivamente interrotta. Sarà solo nel 1988 che il Ministero della Cultura portoghese deciderà di istituire un "Grupo de trabalho para o Estudo do Espólio e Edição Crítica da Obra Completa de Fernando Pessoa", noto come Equipa Pessoa.

¹² G. Miraglia, *Le traduzioni italiane* cit.: 173.

dell'opera di Pessoa è senz'altro frutto del suo tempo: il periodo storico in cui vive e scrive ha fortemente condizionato le sue prime interpretazioni riguardanti l'eteronimia, un pensiero che, com'è ovvio, ha influenzato poi buona parte della critica italiana pessoana, in particolare negli anni '80 e '90.

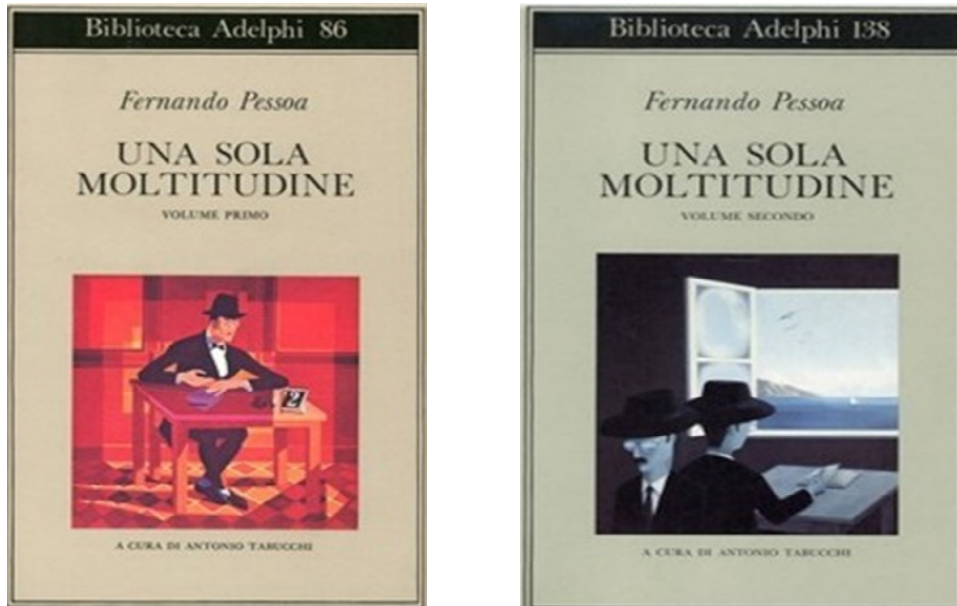


Figura 2 – Copertine dei due volumi di *Una sola moltitudine* (1979 e 1984)

Prima si è accennato al fatto che il sodalizio tra Tabucchi e la casa editrice Adelphi aveva carattere di non esclusività: a riprova di ciò la pubblicazione, nel 1986, con la casa editrice Feltrinelli, de *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, a cura di Antonio Tabucchi e Maria José de Lancastre, sicuramente una delle operazioni editoriali più fortunate in assoluto. Questa edizione italiana è una delle prime traduzioni straniere, successiva solamente alla versione spagnola (1984) e tedesca (1986). In realtà si tratta di una prosa poetica frammentaria e di non semplice lettura, ma era ed è una delle opere più amate e conosciute dal pubblico italiano. Un volume che sul mercato editoriale ha avuto un riscontro così forte che, ad oggi, si è giunti ad un totale di sei prime edizioni ad opera di diversi curatori¹³, nonostante sia proprio la prima versione, quella di Tabucchi e Lancastre, che rimarrà la più letta, comprata, riedita (nel 2020 è stata pubblicata la 24^a riedizione). Un'opera, peraltro, quasi completamente inedita poiché solamente undici frammenti erano stati pubblicati in vita da Pessoa e, dunque, proposta dai

¹³ L'edizione di Piero Ceccucci è del 2006, quella di Valeria Tocco del 2011, quella di Paolo Collo è del 2012. Nel 2013 Roberto Francavilla pubblica *Il secondo libro dell'inquietudine* (continuo ideale del libro tabucchiano), mentre nel 2019 Davide Braga propone una nuova traduzione/edizione del *Livro*.

curatori solo in una delle possibili combinazioni che compongono il *Libro dell'inquietudine*, che rimane un libro assolutamente aperto.

Anche in questo caso la prima edizione non è di certo quella filologicamente più accurata né quella che propone le traduzioni che rispecchiano maggiormente il linguaggio di Pessoa, eppure per il grande pubblico Pessoa è quest'opera, in questa edizione.

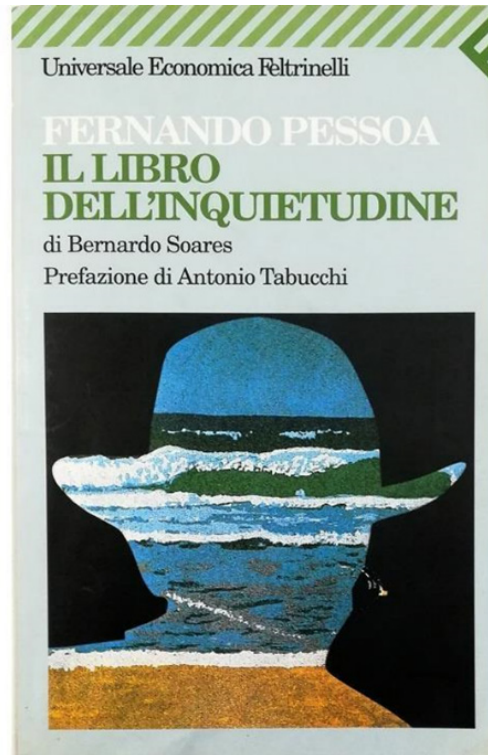


Figura 3 – Copertina de *Il libro dell'inquietudine* di Bernardo Soares (1986)

Dalla metà degli anni '80 alla metà degli anni '90 saranno le case editrici Feltrinelli e Adelphi¹⁴ che proporranno le opere pessoane e non si assisterà più a una personalizzazione del progetto e del catalogo editoriale nelle varie case editrici, con un conseguente tendenziale appiattimento delle differenze. Per esempio, nel 1988 Feltrinelli pubblica *Il poeta è un fingitore* che raccoglie duecento citazioni di Pessoa, scelte e tradotte da Tabucchi, ancora una volta in modo arbitrario, ma comunque dal successo straordinario (nel 2017 si è arrivati alla diciannovesima edizione).

Da ricordare, sempre in quegli anni, un'altra operazione editoriale di grande successo della casa editrice Feltrinelli: il volume del 1990, sempre a cura di Antonio Tabucchi, dal titolo *Un baule pieno di gente: scritti su Fernando Pessoa*, una raccolta di saggi critici pubblicata per la collezione *Impronte* (n.

¹⁴ Nel 1988 viene anche pubblicato il volume a cura di M.J. de Lancastre, *Fernando Pessoa: immagini della sua vita*, sempre nel catalogo Adelphi.

80) che rimarrà per molti anni un punto di riferimento imprescindibile negli studi pessoani.

Ancora, nella collana *Piccola biblioteca Adelphi* troviamo, sempre nel medesimo periodo, altri tre volumi che hanno avuto un buon successo: nel 1988 esce a cura di Antonio Tabucchi *Lettere alla fidanzata* (Piccola biblioteca Adelphi n. 218), nel 1993 Maria José de Lancastre propone le *Poesie di Álvaro de Campos* (n. 279) e nel 1997 Silvano Peloso pubblica le *Pagine esoteriche* (n. 391).

Un passo ulteriore viene compiuto nella metà degli anni '90, quando, oltre a Feltrinelli e Adelphi, anche Mondadori inizia a occuparsi in modo significativo di Pessoa, proponendo sia opere poetiche sia in prosa. Con la direzione di Renata Colorni dal 1995 in poi (che dirigerà sia "I Classici" che "I Meridiani", per poi guidare tutto il settore dell'editoria letteraria) usciranno proprio nel 1995 due volumi a cura di Amina di Munno: *Il violinista pazzo* ("Piccola biblioteca Oscar" 117) e *Una cena molto originale* ("Piccoli classici" 29 e "Piccola biblioteca Oscar" 139). L'anno seguente Pietro Civitareale curerà l'edizione di *L'enigma e le maschere: 44 poesie* ("I miti. Poesia" 23) e nel 1997 Luigi Panarese pubblicherà *48 poesie* ("I miti. Poesia" 247).

Oltre a queste tre case editrici, si aggiungono infine Rizzoli, che pubblicherà, però, solamente saggi di critica pessoana e non opere di Fernando Pessoa¹⁵ per tutti gli anni '90 (aprendosi alla traduzione e pubblicazione di opere di autoria pessoana solo in questo nuovo secolo) e la casa editrice La Vita Felice, nata nel 1992, che, tuttavia, proporrà unicamente due volumi nella collana di poesia *Labirinti*: nel 1997 esce l'opera *Odi di Ricardo Reis* a cura di Libero Corsi e nel 1999 *Poemi di Alberto Caeiro* a cura di Pierluigi Raule.

2. PESSOA A MILANO NEL XXI SECOLO

Nel secolo scorso erano poche le case editrici – e quasi tutte milanesi – che si occupavano di pubblicare opere pessoane, e la proposta era spesso legata a progetti editoriali strutturati in cui il ruolo dei curatori, molte volte anche mediatori e traduttori, era imprescindibile. In particolare, come detto, risulta fondamentale il ruolo di Luigi Panarese e soprattutto di Antonio Tabucchi, senza i quali sicuramente la ricezione italiana di Pessoa sarebbe stata differente.

Lo scenario che si presenta invece in questo nuovo secolo è molto diverso: Pessoa rimane ad oggi l'autore portoghese più pubblicato e tradotto in assoluto, ma l'editoria milanese ha perso il suo primato e la sua egemonia.

¹⁵ Per esempio, nel 1992 Pietro Citati pubblica il saggio *Pessoa e l'infinito* nel volume *Ritratti di donne* e nel 1995 Giorgio Galli pubblicherà *Pessoa: occultismo etno-lusitano* nel volume *La politica e i maghi*.

L'offerta è oggi molto più articolata e case editrici come la fiorentina Passigli, la romana Newton Compton o la maceratese Quodlibet hanno proposto e continuano a proporre edizioni di qualità, a prezzi accessibili, di opere pessoane spesso inedite.

La novità editoriale di questo nuovo secolo è l'attenzione molto maggiore verso l'opera in prosa di Fernando Pessoa, che non rientra nel *Libro dell'inquietudine*, da parte di molte case editrici nazionali, tra le quali ricordiamo due piccole case editrici milanesi che nel 2016 hanno proposto due volumi di buona qualità e originalità: Antonio Cardiello ha curato il libro dal significativo titolo *Una stirpe incognita* (con i disegni di Fernando Pessoa e Massimo Dagnino) per la casa editrice EDB in cui propone tredici testi in prosa (di cui dieci inediti e due tradotti per la prima volta) e Cinzia Russo, per i tipi della Jouvence, propone la traduzione di alcuni importanti saggi teorici pessoani ne *Un visionario lucido: pagine per una teoria poetica*.

Accanto a ciò, i grandi nomi dell'editoria milanese, come Feltrinelli e Adelphi, propongono per lo più riedizioni di opere già precedentemente pubblicate e che avevano riscontrato un buon successo; proprio Feltrinelli, ad esempio, negli ultimi vent'anni ha proposto una sola novità, ossia *Il secondo libro dell'inquietudine* a cura di Roberto Francavilla, mentre ha ripubblicato quasi annualmente opere quali *Il Libro dell'inquietudine di Bernardo Soares* e *Il poeta è un fingitore*.

Parallelamente, le case editrici Rizzoli¹⁶ e Mondadori propongono nuove opere di Pessoa, a volte parzialmente inedite, oppure nuove traduzioni in edizioni rinnovate. Ne sono un esempio le edizioni a cura di Piero Ceccucci¹⁷ di *Racconti dell'inquietudine* (2007), *Il mondo che non vedo: poesie ortonime* (2009), *Poesie* (2009) e *Un'affollata solitudine: poesie eteronime* (2012), tutte pubblicate con il marchio BUR; o ancora, la nuova edizione de *Il Libro dell'inquietudine* (2011) a cura di Valeria Tocco e *Il libro del genio e della follia* (2012) e *Messaggio* (2014) a cura di Giulia Lanciani, pubblicate da Mondadori.

CONCLUSIONI

Possiamo dunque concludere che fin dall'inizio della ricezione italiana di Pessoa l'editoria milanese ha svolto un ruolo davvero importante. Le principali case editrici, interessandosi da vicino all'opera pessoana, seguono quasi sempre quelle tendenze riscontrabili sia a livello nazionale che internazionale, ossia un Pessoa che dapprima è esclusivamente poeta, eccezion fatta per i frammenti raccolti nei *'Libri' dell'inquietudine*. È indubbio che nella

¹⁶ Ricordiamo che nel 2015 RCS Libri viene ceduta al Gruppo Mondadori.

¹⁷ Tutti i volumi citati presentano le traduzioni di Piero Ceccucci e Orietta Abbati tranne i *Racconti dell'inquietudine* in cui sia la curatela che le traduzioni sono solo di Piero Ceccucci.

seconda metà del secolo scorso la traduzione poetica diventi il motore per il compimento di progetti culturali e editoriali di ampio respiro, che si realizzano attraverso la figura di studiosi – che divengono anche mediatori e traduttori –, così come per mezzo della nascita di collane editoriali, molte delle quali ancora oggi rappresentano un punto di riferimento per tutti i lettori.

Come abbiamo accennato, con gli anni '90 la situazione muta completamente, le case editrici sul territorio nazionale che si occupano di Pessoa si moltiplicano, mentre per quanto riguarda l'editoria milanese le case editrici 'pessoane' negli ultimi anni ripubblicano molto, rieditano opere già presentate, ma difficilmente si lanciano in progetti completamente nuovi, con davvero poche eccezioni, per quanto di buona qualità.

Bibliografia

EDIZIONI DELLE OPERE DI FERNANDO PESSOA

- Antinous: a poem*, Lisbon, Monteiro & Co., 1918.
35 Sonnets, Lisbon, Olisipo, 1918.
Mensagem, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1934.
Lettere alla fidanzata, a cura di A. Tabucchi, Milano, Adelphi, 1988.
English Poems I-II, Lisbon, Olisipo, 1921.
English Poems III, Lisbon, Olisipo, 1921.
Poesias, Lisboa, Ática, 1942.
Poésies d'Álvaro de Campos, traduction et préface d'A. Guibert, Paris, Gallimard, 1944.
Poemas de Alberto Caetano, Lisboa, Ática, 1946.
Bureau de tabac et autres poèmes, Paris, Éd. Caractères, 1955.
Ode maritime, traduit du portugais par A. Guibert, Paris, Seghers, 1955.
Il guardiano di greggi, a cura di E. Cicogna, Milano, Tip. Esperia, 1957.
Ode triomphale et autres poèmes d'Álvaro de Campos, Paris, P.J. Oswald, 1960.
Poesie; Cronistoria della vita e delle opere, versione, bibliografia e note, a cura di L. Panarese, Milano, Lerici, 1967.
Imminenza dell'ignoto, a cura di L. Panarese, Milano, Accademia, 1972.
Antinoüs, traduit par A. Guibert, Montpellier, Fata Morgana, 1979.
Una sola moltitudine, vol. I, a cura di A. Tabucchi, Milano, Adelphi, 1979.
Una sola moltitudine, vol. II, a cura di A. Tabucchi, Milano, Adelphi, 1984.
Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares, a cura di M.J. de Lancastre, traduzione it. di M. J. de Lancastre e A. Tabucchi, Milano, Feltrinelli, 1986.
Il poeta è un fangitore, a cura di A. Tabucchi, Milano, Feltrinelli, 1988.

- Un baule pieno di gente*, Milano, Feltrinelli, 1990.
- Poesie di Álvaro de Campos*, a cura di M.J. de Lancastre, trad. it. A. Tabucchi, Milano, Adelphi, 1993.
- Una cena molto originale*, a cura di A. di Munno, Milano, Mondadori, 1995.
- Il violinista pazzo*, a cura di A. di Munno, Milano, Mondadori, 1995.
- L'enigma e le maschere: 44 poesie*, trad. it. P. Civitareale, Milano, Mondadori, 1996.
- Odi di Ricardo Reis*, a cura di L. Corsi, Milano, La vita felice, 1997.
- Pagine esoteriche*, a cura di S. Peloso, Milano, Adelphi, 1997.
- 48 poesie*, a cura di L. Panarese, Milano, Mondadori, 1997.
- Poemi di Alberto Caeiro*, a cura di P. Raule, Milano, La vita felice, 1999.
- Il libro dell'inquietudine (di Bernardo Soares)*, a cura di P. Ceccucci, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 2006.
- Il mondo che non vedo: poesie oronime*, a cura di P. Ceccucci, trad. it. P. Ceccucci e O. Abbati, Milano, BUR, 2009.
- Il mondo che non vedo: poesie oronime*, a cura di P. Ceccucci, trad. it. P. Ceccucci e O. Abbati, Milano, BUR, 2009.
- Poesie*, a cura di P. Ceccucci, Milano, BUR, 2009.
- Il libro dell'inquietudine*, a cura di V. Tocco, Milano, Mondadori, 2011.
- Il libro del genio e della follia*, a cura di G. Lanciani, Milano, Mondadori, 2012.
- Libro dell'inquietudine*, a cura di P. Collo, Torino, Einaudi, 2012.
- Racconti dell'inquietudine*, a cura di P. Ceccucci, Milano, BUR, 2007.
- Un'affollata solitudine: poesie eteronime*, a cura di P. Ceccucci, trad. it. P. Ceccucci e O. Abbati, Milano, BUR, 2012.
- Il secondo libro dell'inquietudine*, a cura di R. Francavilla, Milano, Feltrinelli, 2013.
- Eu sou uma antologia. 136 autores fictícios*, edição de J. Pizarro-P. Ferrari, Lisboa, Tintada-China, 2013.
- Messaggio*, a cura di G. Lanciani, Milano, Mondadori, 2014.
- Un visionario lucido: pagine per una teoria poetica*, a cura di C. Russo, Milano, Jouvence, 2016.
- Una stirpe incognita (con i disegni di F. Pessoa e M. Dagnino)*, a cura di A. Cardiello, Milano, EDB, 2016.
- Il libro dell'inquietudine*, trad. it. D. Braga, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 2019.
- Teoria dell'eteronimia*, a cura e con un saggio di V. Russo, Macerata, Quodlibet, 2020

ALTRI TESTI CITATI

- Alberani E., *La ricezione italiana di Fernando Pessoa: tra mitizzazioni e appropriazioni (in)debite*, Milano-Udine, Mimesis, 2018.
- Blanco J., *Pessoana*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.
- Citati P., *Ritratti di donne*, Milano, Rizzoli, 1992.
- Crespo Á., *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- Galli G., *La politica e i maghi*, Milano, Rizzoli, 1995.

- Gasparini M., *Poesia, Quaderno Secondo*, Milano, Mondadori, 1945.
- , *Fernando Pessoa*, Paris, Seghers, 1960.
- Guibert A., *Nota su Fernando Pessoa*, in *Poesia, quaderno secondo*, Milano, Mondadori, 1945.
- Jannini P.A., *Pagine della letteratura portoghese*, Milano, Nuova Accademia, 1955.
- La Cute P., *Scrittori Stranieri*, Milano, Trevisini, 1950.
- Lancastre M.J. de, *Fernando Pessoa: immagini della sua vita*, Milano, Adelphi, 1988.
- Lind G.R., *Das Buch Der Unruhe Das Hilfsbuchhalters Bernardo Soares*, Zürich, Ammann Verlag, 1986.
- Miraglia G., *Le traduzioni italiane di Álvaro de Campos*, «Del tradurre» 1, 1992: 161-176.
- Mulinacci R., *Translation revisited. Ritorno alle traduzioni italiane della poesia di Pessoa*, «Estudos italianos em Portugal» 7, 2012: 103-126.
- Spiritini M., *Poeti del mondo*, Milano, Garzanti, 1939.
- Tabucchi A., *Fernando Pessoa: verità della finzione e simulazione della verità*, in *Simulazione. Per capire e intervenire nella complessità del mondo contemporaneo*, Milano, FrancoAngeli, 1989.
- Tavani G., *Da Pessoa a Oliveira: la moderna poesia portoghese: modernismo, surrealismo, neorealismo*, Milano, Accademia, 1973.
- Zenith R., *Pessoa. Uma Biografia*, Lisboa, Quetzal Editores, 2022.

CARLO BO E QUEI 'NUTRIMENTI NON TERRESTRI' CERCATI IN EUROPA

Ermanno Paccagnini

C'è una premessa di ordine cronologico che si impone in questa mia rivisitazione del rapporto di Carlo Bo con la traduzione: la presa visione del suo momento originario, che peraltro coincide col suo momento formativo, e che lo vede trascorrere da studente ventenne – che si muove tra Sestri e la Firenze dove entra nel circolo in particolare del «Frontespizio», ma anche dei caffè stringendo intensi rapporti con coetanei o appena di poco più anziani come Montale – a docente universitario in quel di Urbino nei primi anni Quaranta.

Sono anni nei quali in Carlo Bo vengono a vivere due tipi di traduzione: una 'tutta e solo sua' per come è gestita e vissuta; l'altra, nel significato comune del termine 'traduzione'.

Si tratta in realtà di due modalità che appartengono a due differenti dimensioni: la prima, almeno inizialmente, alla letteratura francese; la seconda alla letteratura spagnola; che però, venendo dopo, si mostra non certo dimentica della prima modalità, ma anzi la indirizza.

Il Bo francese dunque: che negli anni Trenta vanta a ben vedere una sola traduzione linguistica da quella letteratura, ossia *Le docteur Angélique* di Jacques Maritain¹, dovendo attendere il 1949 la sua seconda versione, del

¹ J. Maritain, *Le Docteur Angélique*, Paris, Desclée De Brouwer et Cie Editeurs, 1930 (Paul Hartmann, 1929); e, da quest'ultima proprio per la presenza di una prefazione dell'autore: J. MARITAIN, *S. Tommaso d'Aquino*, traduzione e prefazione di C. Bo, «Vite dei Santi» I. XII, 179 Siena, Cantagalli, 1936. Pur uscendo ufficialmente nel 1936, il volume era già annunciato e disponibile nel settembre 1935. E come lo stesso Maritain avvertiva nella *Préface* datata «janvier 1930»: «Cet ouvrage n'est pas un exposé de la doctrine thomiste, il essaie plutôt de mettre en lumière certains aspects essentiels de la personnalité et de l'action du Docteur Angélique» (vii).

Monsieur Ouine di Georges Bernanos². Una traduzione, quella di Maritain, che nasce peraltro come ripiego, sia pur interessando un autore a lui molto caro, e al quale nel 1935 ha dedicato un saggio, *Maritain e la poesia*, sulla «Rivista rosminiana»³. A spiegarlo è una lettera del 15 settembre 1935 da Sestri Levante nella quale chiede a don Giuseppe de Luca suggerimenti, intenzionato a tradurre sì vite di santi, ma dall'inglese, il tutto dettato da una necessità di guadagno:

Mio caro Ireneo,
consigliami – a giro di posta – una bella vita di santo in inglese
(per tradurre) – non lunga e commerciabile.
È una decisione che ti chiedo – io ho sotto mano dei nomi, ma in
materia sono paurosamente incerto.⁴

Una richiesta che va a vuoto, perché «*S. Fr[ancesco]* di Chesterton oppure *S. Tomm*. Sono già impegnati, né si sa da cui: fatto sta che a Londra rispondo-
no *no* alla Morcelliana», ed eventuali altri titoli non sono «commerciabili»⁵.

E dunque: a quale tipo di traduzione mi riferivo in ambito francese?

È qui che entra in gioco il Bo lettore, rivisitabile sotto due aspetti: di insaziabile fagocitatore di libri, come ricorda sì Bargellini: «Fra gli amici Carlo Bo aveva invece grande fama di lettore senza fondo. Pile di libri, nella sua camera di studente, dove egli rimaneva giornate intere, involtato in una coperta di lana e assorto nella lettura, sprofondavano nel suo spirito. È la parola giusta: sprofondavano»⁶; ma soprattutto come egli stesso confessava a don De Luca: «Leggo quasi tutto il giorno e qualche po' della notte – fino

2 G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, Paris, Plon, 1946 (Rio de Janeiro, 1943); *Il signor Ouine*. Romanzo. Unica traduzione autorizzata dal francese di Bo, [Milano], Mondadori, 1949.

3 C. Bo, *Nota su Maritain*, «Rivista rosminiana» anno 30°, fasc. IV, XV, 1936: 240-246, ove Bo ritiene che Maritain «può pretendere al titolo di guida (241) per la sua visione di “ce que nous appellons Poésie” come “divination du spirituel dans le sensible”» (243), consigliando, di conseguenza, l'ascolto di questa voce che è riuscita ad armonizzare il cuore e l'intelligenza: «uso del cuore ma uso della ragione» (246). Una zona quest'ultima che, sempre secondo Bo, «soprattutto da noi, è rimasta nella più paurosa oscurità: solo un piccolo gruppo fino ad oggi s'è battuto per confondere, in una stessa luce di ignoranza, assoluta incapacità artistica e ridicoli pretesti di apologia (oh! quanto dannosa) e abitudine a mezzi propagandistici (magari, innocente abitudine)» (245). Il saggio sarà più volte riproposto negli anni a venire, col titolo *Maritain e la poesia*, a partire da *Saggi di letteratura francese*, Brescia, Morcelliana, 1940.

4 C. Bo-G. De Luca, *Carteggio 1932-1961*, a cura di M. Bruscia, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1999: 136. Ireneo è uno degli pseudonimi con cui De Luca firmava su «Il Frontespizio».

5 «[Roma] 28 settembre 1935», Ivi: 137. Anche il *S. Tommaso*, pubblicato nel 1933 a dieci anni di distanza dal *S. Francesco*, è di Chesterton. Curiosamente, mentre il *S. Tommaso* uscirà in italiano nel 1938 (Milano, Agnelli), il *S. Francesco* dovrà aspettare addirittura nel 1967 (Milano, Istituto di Propaganda Libreria).

6 In L. Bedeschi, *Il tempo de 'Il Frontespizio'*, *Carteggio Bargellini-Bo 1930-1943*, Milano, Camunia, 1989: 268. È la ripresa di P. Bargellini, *L'unico Bo*, «La festa» 29/6/1941: 314-315.

all'*incretinimento*»⁷; ricevendo in risposta: «leggi, tu mi dici, sino all'*incretinimento*. E fai bene bisogna ridursi in quello stato, leggendo, se poi si vuol incominciare a scrivere, e così compiere la nostra catarsi dalle tante letture»⁸.

Una lettura che, in tempi rapidi, da 'materiale' e culturale si fa sempre più 'spirituale', con un rapporto con quanto legge e con gli autori fatto sempre più di «spirito», «conversazione», «dialogo», per riprendere le espressioni cardine che Bo acquisisce dalle letture francesi.

È insomma un Carlo Bo che ormai, nel privato, più che 'per sé', traduce 'in sé' quanto viene leggendo. E ridonandolo agli altri, in seguito a questo rapporto di confronto, dialogo e anche, in taluni casi e con un certo autore in particolare, di 'identificazione'.

Un procedere da lui espressamente dichiarato. Lo fa nell'elzeviro *Scheggie* sull'«*Avvenire d'Italia*» del 21 giugno 1932 parlando di *Moi-juiif* di René Schwob e di *A la trace de Dieu* di Rivière: «La forma quasi asciutta della prosa pur commossa di Rivière, se allora mi lasciava distratto, ora mi lega. Vado oltre le righe. Leggo e completo da me»⁹.

E due anni dopo in una lettera a Piero Bargellini del 14 dicembre 1934, parlando delle proprie passioni culturali: «le mie ammirazioni, se finiscono, finiscono nel sangue. Nel mio sangue»¹⁰.

Un procedere ben avvertito dai suoi lettori, come nel caso di don De Luca che, leggendo il manoscritto del Rivière che egli stesso gli ha commissionato e al quale Bo lavora mentre nel frattempo è impegnato nella stesura della tesi di laurea su Huysmans, scrive: «ho scoperto, lì dentro, Bo. Il vero»;¹¹ con Bo che finirà per confessargli:

pensavo che il Rivière non potesse piacerti e d'altronde sapevo troppo bene quali difetti mostrasse, quanti vuoti aprisse. Hai avuto il merito, per me la bontà, di capirne il senso, la forza dei desideri. E te ne ringrazio. E soprattutto hai saputo trovare notizie di me, della mia vita spirituale e una simile assistenza mi ha riempito di gioia.¹²

7 «Sestri Levante, 25 novembre 1932», in C. Bo-G. De Luca, *Carteggio* cit.: 20.

8 «Roma, 26 novembre 1932 Via Barnaba Tortolini 4», *Ivi*: 20-21. E che era poi quanto ricordava sempre Bargellini, che così proseguiva: «E Carlo Bo non li risputava subito alla prima occasione. Andavano a formare i suoli della sua cultura e non rimanevano a ingombrare la sua profonda anima. Di tante e così lunghe letture egli restava insaziato. Tra il livello della sua anima e quello della sua cultura restava sempre un incolmabile spazio» (L. Bedeschi, *Il tempo de 'Il Frontespizio'* cit.: 268).

9 C. Bo, *Scheggie*, «*L'Avvenire d'Italia*» 21/6/1932.

10 L. Bedeschi, *Il tempo de 'Il Frontespizio'* cit.: 178.

11 «Roma, 3 gennaio 1934», in C. Bo-G. De Luca, *Carteggio* cit.: 73.

12 «Sestri Levante, 13 gennaio 1935, *Ivi*, p. 112. Recensendo il *Jacques Rivière*, Giancarlo Vigorelli accostava Rivière a Carlo Bo sottolineando come «appunto le coincidenze (coincidenze più che dipendenze) non sono primamente di metodo – sono d'anima. Interiori [...]. Gli amici di Rivière (non pochi, e per alcuni è 'indispensabile') avranno per Bo così buona

Insomma, c'è nel *Rivière* una sorta di autobiografismo critico indiretto; con un Bo che, sulla scorta dell'insegnamento di Charles Du Bos, procede per «approssimazioni» nel dialogo con Rivière, i cui «libri per me [...] sono stati ogni volta motivo di meditazioni»¹³; di fatto attuando quanto Rivière chiedeva al lettore, ossia una sua «collaborazione». Ed è a Rivière, come del resto anche a Du Bos e a Gide, che il giovane Bo domanda «nutrimenti non terrestri»¹⁴, attraverso una condivisione con ciò che per Rivière suona come «un'assoluta necessità» e «per noi, importantissimi»¹⁵; cioè «Ce lieu intérieur» e «cette petite maison de la conscience»¹⁶:

Rivière (e qui sottolineare uno dei suoi grandi meriti) ha ridato al cuore un ufficio capitale. Cuore mezzo di conoscenza, strumento di conoscenza. Pascal ha in lui un discepolo. Cercare subito il cuore è stato sempre il primo moto, il movimento istintivo di Rivière, incontrando un uomo, un libro. Le mani, anzi gli occhi li mette là. Sa quello che ci vuole per formare un'anima. «Puisque dans une âme on distingue l'esprit et le cœur». Ha bisogno di sapere con che voce l'altro, quello che ha scelto e a cui si era rivolto, risponderà. Se esiste una possibilità di intesa, una probabilità di corrispondenza. Scandaglio dei fondi e prove delle voci.¹⁷

Quanto poi a quel Charles Du Bos che «ha fatto del leggere il vivere»¹⁸ e che Bo conosce più che probabilmente grazie a Montale, si va persino oltre,

riconoscenza, da non poter distinguere lui da Jacques» (G. Vigorelli, *Il cuore di Jacques Rivière*, «Il Frontespizio» 4.VIII, aprile 1936: 21-22).

13 C. Bo, *Rivière*, in C. Bo, *Letteratura come vita. Antologia critica*, a cura di S. Pautasso, Milano, Rizzoli, 1994: 675.

14 *Ibidem*.

15 C. Bo, *Rivière* cit.: 677.

16 *Ibidem*. Si tratta di due passi che Rivière riprende da una lettera di Rimbaud a M. Izambard del 2 novembre 1870 che Bo poteva leggere in J. Rivière, *Rimbaud*, «La Nouvelle Revue Française», 6^e année, 671, 1/7/1914: 8, più ancora che nell'edizione limitata del *Rimbaud*, Paris, Editions Kra, 1930 (nella «nouvelle édition» [1938], Paris, Émile-Paul frères, il passo è a pagina 17).

17 C. Bo, *Rivière* cit.: 678.

18 C. Bo, *Ci sono ancora veri lettori?*, «Corriere della sera» 23/3/1983; ripreso in *Diario riaperto. Pensieri sulla lettura*, «Lingua e letteratura» voll. III-V, 1984: 17 (alla data «1979. 10 ottobre»); quindi in C. Bo, *Diario ininterrotto 1932-1991*, in Id., *Letteratura come vita* cit.: 1858. E in un altro passo si fa evidente da dove provenga quel «finiscono nel sangue. Nel mio sangue» le letture di Bo, già sopra richiamate: «Che cosa c'era, dunque, in Du Bos e ne faceva un lettore d'eccezione e insieme un critico sospetto? Per troppe persone, il critico si confonde con una specie di giustiziere. Du Bos stava invece dall'altra parte, dalla parte opposta: sarebbe detto che il giudizio – preso in questo senso, come voce sbrigativa da enciclopedia tascabile – non lo interessasse. In realtà gli interessava soltanto scendere nello scrittore che studiava, senza pregiudizi, in assoluta libertà d'intelligenza. [...] Perché egli intendeva farsi carne dello stesso corpo, entrare come sangue in quella figura. La sua, dunque, era prima di tutto un'operazione di immedesimazione ma, detto questo, si sbaglierebbe a pensare a Du Bos come a un semplice

perché qui ci si trova dentro un autentico processo di identificazione. Un processo che si fa subito evidentissimo non solo in quel suo continuo riferirsi nelle sue note critiche (del tipo: «quella che Charles Du Bos ha così ben definito...»; «E Du Bos ha ragione a ricordarci subito...», e così via tra «come ha scritto, come diceva»), ma probabilmente anche nella quotidianità dei riferimenti se si giunge al punto che Bo si ritrova col soprannome di Charlie, vezzeggiativo affibbiatogli dagli amici per la sua ammirazione proprio per quel «Charles Du Bos, Charlie per gli amici (amici che si chiamavano Gide, Berenson, Mauriac, ecc.), [...] un critico unico. Un mostro, qualcosa che si dà una sola volta in natura e non si ripeterà più»¹⁹, e che egli assume a sua volta firmandosi proprio con quel nomignolo.

Du Bos è davvero la punta di diamante in quella sua formazione-traduzione che vede i nomi di Rivière, il primo Gide²⁰ (e con lui il gruppo della «Nouvelle Revue Française») e Sainte-Beuve parte di quella che Carlo Bo chiama «famiglia di spiriti senza autorità costituita, questa famiglia di maestri non consacrati, di maestri spontanei e naturali»²¹ a cui Bo aveva guardato cercando anche qui delle risposte; perché anche se – e vi aggiunge nel frattempo Maritain, Péguy, Bernanos, lo stesso Mauriac – «sono tutti scrittori che, se considerati alla luce dell'ortodossia e della regola, non rispondono o danno delle risposte che rasentano o bruciano l'errore [...], mettendo a fuoco le nostre preoccupazioni ci hanno fatto chiaramente capire dove stava la verità»²². Un legame che, proprio come dicono i nomi

“imitatore”, come a qualcuno che rinunci alla sua personalità. [...] Invece abbiamo a che fare con una delle grandi anime del nostro tempo, un'anima per cui la letteratura è stata una arma di perfezione, di conoscenza. [...] per Du Bos l'intelligenza è un punto di passaggio, dopo l'amore e prima della conoscenza. [...] ci sono i nove volumi del *Journal*, i sette delle *Approximations* per metterci in guardia e farci capire che la critica dovrebbe essere prima di tutto un atto d'amore verso la conoscenza» (C. Bo, *Letteratura francese. Un critico unico*, «L'Approdo letterario. Rivista trimestrale di lettere e arti» 16. (n.s.), anno VII, ottobre-dicembre 1961: 155-156).

19 *Ivi*: 155.

20 Accomunati anche nella informazione fornita a Bargellini il 21 novembre 1936 annunciandogli che «ho finito il *Sainte-Beuve* e (almeno la prima volta) lavorerò di nuovo. Per il cinque avrai Gide» (L. Bedeschi, *Il tempo de 'Il Frontespizio'* cit.: 204); e sarà *Vecchia nota su Gide (aggiornata)*, «Il Frontespizio» 1. gennaio 1937-XV, nella quale si legge: «Mi pare che siamo senz'altro di fronte all'eccezionale importanza di questo scrittore. Importanza che non accenna a diminuire di una voce che ogni uomo di coscienza sa di dover riconoscere come una nostra voce» (69). Un autore che per Bo ha rappresentato una «grande lezione di impegno morale che, nonostante tutto, nonostante una grossa apparente contraddizione, egli ci ha puntualmente fornito, ogni volta che prendeva la parola fra noi». Quanto al *Sainte-Beuve* – «“lo tuo autore” in tutti i sensi», come gli scrive De Luca a Ognissanti del 1934 (C. Bo-G. De Luca, *Carteggio* cit.: 102) –, da lui Bo riprende la lezione del «“leggete, leggete, rileggete” e del lasciarsi fare appunto dalla lettura» (*Ci sono ancora veri lettori?*, cit.), e che «la conoscenza con un'anima si fa con l'abitudine della sua presenza, non con un'operazione complessa di dati favorevoli e contrari» (*Delle immagini giovanili di Sainte-Beuve*, Firenze, Parenti, 1938: 358).

21 C. Bo, *L'immagine dell'uomo moderno nell'opera di Jacques Maritain*, «La Stampa», 7/9/1956 (poi con titolo *Il dialogo è condannato*, in *Siamo ancora Cristiani?*, Firenze, Vallecchi, 1964: 25-31).

22 *Ibidem*.

prescelti, è dettato da ragioni profonde; al tempo stesso: «dei compagni, dei fratelli, dei dottori raggiungibili, a portata del nostro smarrimento e della nostra passione»²³. Un legame che lo stesso Bo richiama anni dopo, al momento della sua scomparsa, con parole che bastano da sole a ricostruire un mondo e una atmosfera:

ma consideriamo il mio debito verso di lui, anche se in questi ultimi tempi ho potuto sentirmi staccato e lontano da un modo di vita spirituale che è stato mio, interiore e pieno. A un certo momento non so tutto quello che Du Bos mi ha imprestato e non penso alle differenze di clima, al giuoco che suscita l'intervento di un'intelligenza così nuova, disposta in un senso così largo e infinito: non penso alle frasi di pura conversazione spirituale ma a tutto il peso con cui si è introdotto dentro di me, alla fine non si trattava più di differenze da combinare e da definire ma di una materia che assorbivo intatta, di una parte di vita che sostituiva l'ordine stesso delle mie interpretazioni dirette. Du Bos mi ha insegnato molte cose e prima di tutto direi che mi ha insegnato a parlare, mi ha dato il senso della misura – non conta se apparentemente il suo discorso sia indefinito, moltiplicabile, estremamente diffuso: mi ha dato il senso del pudore e del rispetto, mi ha fatto vedere in tutta la sua luce che cosa è uno spirito, che cosa è un libro, fino a che punto è lecito introdursi nell'opera degli altri, i modi dell'amore valido e non interessato, trasferito in questi costumi dell'intelligenza applicata e sorvegliata, ci sono stati dei mesi che le stesse pieghe del linguaggio si definivano su un metro dubossiano, in cui gli stessi nomi subivano i gradi esatti delle sue interrogazioni. Non dirò che fossi vittima allora di una infatuazione, tale paura è sconfessata dalla mia fedeltà, dal peso interiore della mia partecipazione: ma il modo del suo sguardo mi aveva profondamente persuaso che difficilmente avrei allora saputo impegnare le mie forze senza quella assistenza, senza quel riguardo d'intelligenza, quella precauzione dell'anima. (...) Ricordo che mi ha insegnato a conoscere la parte sana dell'entusiasmo, a non lasciare cioè confuso in uno stesso tempo una facile esaltazione e un'interpretazione inesatta perché troppo particolare, secondo lui bisognava entrare in uno spirito e prendervi dimora, senza chiedere alla fine si sarebbero ottenuti non si sa quanti doni. È facile pensare in questo senso a Sainte-Beuve e a una sua famosa raccomandazione, ma in Du Bos la misura della partecipazione è un'altra mentre in Sainte-Beuve c'è sempre una parte di vigilanza interessata, delle

23 *Ibidem.*

soluzioni ben precise e ben nominate per poter rifarsi nelle fila di un discorso generale, in un'interpretazione fissa. Più che nel *Journal* vale cercarlo a questo proposito nei primi volumi delle *Approximations* [...]. Era per me un'immagine attiva dello spirito. (...) Penso ancora a me, a tutto quello che ha voluto dire Du Bos e ora non so più distinguere tanto la sua sostanza si è identificata con i miei movimenti migliori, non è soltanto una stagione del mio spirito come nonostante tutto è stato Rivière o Gide ma un modo inavvertito di collaborazione e di invenzione segreta.²⁴

*

Quanto al Bo ispanista, considerando in particolare la mole di scritti intorno al suo lavoro di traduttore di lirici spagnoli tra il 1938 – quando offre a «una rivista bolognese che ebbe timore a pubblicarle e finalmente furono accolte con coraggio da Bonsanti per “Letteratura”»²⁵ le versioni di alcune poesie di Lorca – e il 1940²⁶, vorrei soffermarmi su due aspetti meno considerati: gli inizi del suo rapporto con la letteratura spagnola; e la ‘dimensione d’anima’ francese che caratterizza le sue scelte nel lavoro traduttorio, in particolare di prosa e teatro; per chiudere con i risvolti di una postilla sulle traduzioni di testi sudamericani.

Contrariamente a quanto si pensa, il rapporto di Carlo Bo con la Spagna inizia abbastanza presto, se è vero che è proprio a lui come «spagnolista»²⁷, prima ancor che come slavista, che Bargellini pensa per «Il Frontespizio», assegnandogli a inizio febbraio «da recensire subito. Gracian, *Oraculo manual*, Carabba di Lanciano. Se lo procuri subito e per 15 torni a Firenze

²⁴ C. Bo, *Charles du Bos è morto*, in *Diario aperto e chiuso. 1932-1944*, Milano, Edizioni di Uomo, 1945: 292-296, alla data «settembre 1939».

²⁵ C. Bo, *Che cosa ha lasciato Lorca all'Europa*, «Corriere della sera» 19/8/1976.

²⁶ Seguono al Lorca per «Letteratura» (n. 2, aprile-giugno 1938; e poi *Introduzione al Lorca*, «Prospettive», 3, 15 marzo 1940), Jimenez sempre per «Letteratura» (4, ottobre-dicembre 1938) e Machado per «Corrente» (20, 15 dicembre 1938); quindi, sempre per «Corrente», l'anno successivo, nuove traduzioni da Jimenez (11, 15 giugno e 16, 16 settembre 1939), mentre Machado toccherà a «Letteratura» (2, aprile-giugno 1939) e «Il Tesoretto» (agosto 1939); quindi, nel 1940, ancora per «Corrente» (2, gennaio 1940), testi di Fernando Villalón. Alle traduzioni seguiranno poi ovviamente anche i saggi dedicati ai *Lirici spagnoli* sulla rivista «Il Maestrale» (9, settembre e 10, ottobre 1941). Da aggiungere che già nel 1935 si era occupato anche di letteratura portoghese (*Dati per Eça De Queiroz*, «Circoli», 9, novembre 1935). A suggerire la rivista di Borlenghi può aver inciso il fatto che sul numero 2 dell'aprile-giugno 1937 era comparso il saggio di Angiolo Marcori, *Poesia spagnola contemporanea* (124-138); un autore, Marcori, che si sarebbe suicidato poco dopo ma col quale Bo ha condiviso la faticata edizione del romanzo *La caduta della casa Limones*, di Ramon Perez de Ayala (Bompiani), già pronto per il 1940, ma scivolato per difficoltà censorie al 1942 (si vedano *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, a cura di G. D'Ina e G. Zaccaria, Milano, Bompiani, 1988: 56 e 575; ed E. Vittorini, *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1985: 133 e 192).

²⁷ Lettera del «primo febbraio 1930», in L. Bedeschi, *Il tempo de 'Il Frontespizio'* cit.: 99.

con l'articolo, corto ma salato»²⁸. Che è quanto avviene, se a metà febbraio Bargellini scrive a Bo di aver riletto la recensione restandone di fatto scontento, tanto da sottoporgli tutta una serie di

domande che 'domandano' una risposta: mi risponderai che la recensione diventerebbe uno studio. E una recensione infatti deve essere uno studio in germe. Non c'è bisogno di appesantirla, basta accennare opportunamente alle questioni in parola,²⁹

e suggerendo di parlarne con Papini. E, a fronte di tutte le domande su questioni che si sarebbero potuto e dovuto affrontare sottoposte da Bargellini, vien da ritenere che l'articolo poi pubblicato nel numero di febbraio 1930 del «Frontespizio» con titolo *Machiavelli chierico*, non può che essere una recensione differente e riscritta³⁰.

C'è dunque un interesse sotterraneo per questo mondo³¹, se è vero che, pur laureandosi in letteratura francese con Luigi Benedetto Foscolo, con una tesi su Huysmans, dopo la laurea nel luglio 1934 Bo sognava in un primo tempo di poter andare in Spagna quale addetto culturale dell'Istituto di cultura italiana all'estero³²; un sogno che avrebbe lasciato posto alla realtà con la scelta caduta poi su Parigi, dove si sarebbe recato nella primavera successiva per specializzarsi in letteratura francese.

È invece di quattro anni più tardi un articolo nel quale figura uno scrittore spagnolo contemporaneo: si tratta di Gabriel Mirò (1876-1930), cui Bo, pur non dedicandogli uno specifico ritratto, trattandosi di «certe parentele»³³,

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Lettera di «metà febbraio 1930», *ivi*: 100.

³⁰ C. Bo, *Machiavelli chierico*, «Il Frontespizio» II, 2/02/1930: 7-8.

³¹ Nell'intervista rilasciata ad Alfonso Botti ricorda tra l'altro «un dato di carattere più strettamente familiare: avevo una zia argentina e soprattutto una cognata di questa mia zia che insegnava lo spagnolo, che mi faceva leggere i giornali che riceveva e che aveva un fratello redattore de "La Prensa" di Buenos Aires. Ed è stato grazie a lui che ho potuto avere i libri, le prime edizioni di Machado, Jiménez e degli altri poeti di quel tempo. Un altro dato che posso aggiungere, anche questo strettamente personale, è che la principale libreria di Firenze, che era allora la libreria Seeber, una libreria oggi impensabile, dove si trovavano le novità inglesi soprattutto, americane, tedesche, aveva anche una piccola sezione di libri spagnoli con le opere di Azorín, di Baroja e naturalmente i classici spagnoli della Espasa-Calpe e anche questo mi ha invogliato» (A. Botti *Le carte spagnole di Carlo Bo con bibliografia e nota*, «Spagna Contemporanea», 3, 1993: 101).

³² L. Bedeschi, *Il tempo del 'Il Frontespizio'* cit.: 176.

³³ È probabilmente l'articolo – *Scandagli*, «Il Frontespizio», a. VI, n. 3, marzo 1934: 16-18 – che Bo ha preannunciato a Bargellini nel dicembre precedente, anticipandogli che si sarebbe occupato «degli inglesi e degli spagnoli e forse un tedesco». In realtà l'articolo, suddiviso in tre sezioni, ha poi preso probabilmente altra direzione, figurandovi l'interessamento di Bo per «certe parentele» tra Bossuet e Pascal; Mauriac; Rivière; Domenico Giuliotti, ma pure di quelle più problematiche fra Claudel, Gide, Du Bos; e appunto Gabriel Mirò, trattando del quale fa pure capolino Ortega y Gasset. La citazione a testo è a pagina 16.

dice molte più informazioni anche su se stesso di quanto la critica abbia sin qui rilevato. Questo per due ragioni: perché, affacciandosi di passaggio la figura di Ortega y Gasset – al quale comunque peraltro Bo, come scrive in una lettera a De Luca, «ci penso da tre mesi e ancora non ne ho scritto una riga»³⁴, anche potendo usufruire della «Revista de Occidente» alla quale Montale era abbonato³⁵, – è per la presenza di questo nome che l'articolo è spesso utilizzato quale riferimento per dire dell'interesse di Bo per Ortega y Gasset; ma questo accade anche per un disguido filologico: che nasce dal fatto di leggere lo scritto che Bo dedica a Mirò non nella versione originale, che occupava la terza e ultima sezione, dipanantesi tra le ultime sei righe di p. 17 e l'intera p. 18, ma nella completa riscrittura del 1940 poi consegnata a *Carte spagnole*.

In realtà l'articolo comparso sul «Frontespizio» dice di una familiarità non casuale e ancor più antica di quel 1933-1934 con Mirò, come si può leggere dall'incipit:

Ancora da dei miei vecchi appunti. Trovo una lista di sei saggi impossibili almeno per ora. Temi così attraenti o più attraenti più sinceri nel dichiarare i pericoli. Eppure sono scrittori con i quali da anni ho incominciato la più appassionante delle corrispondenze delle conversazioni. Di fronte ai quali ogni giorno di più mi sento attento e mi trovo amorosamente disposto e questo non mi pare ancora il tempo in cui i frutti di amicizie di vicinanze così belle debbano diminuire. E forse è qui la ragione per cui non posso parlarne a lungo non riesco a costruire un discorso. Sempre il bisogno di ricordarli (una continua presenza) e impossibilità di dir qualcosa su di loro e su di me. [...] Sei bei temi, me li trovo segnati in mezzo a degli appunti. E che nomi! basterebbe aggiungerne pochi altri e una mia prima antologia sarebbe al completo. George, (sul Dio di George), Claudel, Gide, Du Bos. E infine Joubert e Miró. Anzi Miró lo facevo seguire da un interrogativo. Si vede che capivo come di tutti sarebbe stato il più difficile quello che avrebbe ingannato di più, che non avrebbe fatto che sfuggirmi.

Mirò lo riservo in un ordine di spiriti forse a me un po' estranei – dove non ritrovo voci della nostra isola. Ci tradisce

34 Lettera del 19 giugno 1933, in C. Bo-G. De Luca, *Carteggio* cit.: 57.

35 Alla Spagna «una certa attenzione si era avuta già prima, attorno al 1929-1930. Era condivisa, occorre ricordarlo, da Montale, in possesso fin da allora di antologie di poeti spagnoli e abbonato alla «Rivista de Occidente»» (M.G. Rabiolo, *Leggere il Novecento con Carlo Bo*. Radiotelevisione svizzera di lingua italiana-Armando Dadò Editore, [Locarno], 1994: 47). «Per i lettori della mia generazione, le antologie della poesia spagnola del Novecento erano due: quella di Federico de Onis e l'altra di Gerardo Diego (per la precisione bisognerebbe dire, le due di Diego, dal momento che ha avuto due edizioni abbastanza distinte e diverse», C. Bo *Un'antologia-manifesto della poesia spagnola 1939-1959*, «L'Europa letteraria», a. 1, n. 4, 1960: III.

continuamente la ricerca di un secondo piano che ormai siamo abituati a fare in ogni spirito. Zona che Mirò non esiste – o se sì, talmente invisibile, introvabile. Ma estranei cari. Di quelle persone che mettete dopo gli amici e a volte con essi. Raramente (ma in certi momenti sì) prima. Per questo, l'interrogativo? Ora non lo scelgo per un saggio (sarebbe un saggio paralizzato) ma lo preferisco agli altri per una nota. Nel suo cielo mi piace innalzare un palloncino sonda.³⁶

E tralasciando quanto Bo, citando da *Obras completas* di 18 volumi, viene scrivendo del lavoro «che non è stato di moda, di posa» di questo come «prosatore completo – di una lingua precisa per noi abbastanza difficile – sensuale. [...] Scrittore che vive delle proprie sensazioni. Non saprei trovargli dei compagni. [...] Di una rara eleganza nei modi – quasi unico esempio nella letteratura dei nostri giorni»³⁷, per quanto riguarda le datazioni dei rapporti di Bo con la letteratura spagnola vale quanto appunto scompare nelle redazioni successive: «Importanza di una voce rara. Il piacere di sentire il gusto di un frutto di cui non si conosceva che il nome. [...] I suoi libri sono stati spesso per me dei rifugi»³⁸.

E non solo: perché della familiarità con questo scrittore Bo darà testimonianza anni dopo nella antologia del 1941 *Narratori spagnoli*, nella quale, tradotto da lui, col Jimenez di *Platero*, figurerà proprio Mirò con *Doña Francesca*, così presentato nell'*Introduzione*:

Mirò è un artista puro e i suoi libri restano appunto a testimoniare l'assoluta purezza dei suoi interessi e la dedizione alla perfetta bellezza della pagina. Infatti in lui hanno un valore tecnico e sono accettati unicamente come probabilità stilistiche. [...] Certo l'amore per la bella pagina è la sua prima ragione di scrittura,³⁹

così completandolo nella scheda introduttiva della sezione *Gli scrittori del Novecento*: «oltre allo spettacolo d'una perfezione formale, lascia sentire che dentro di lui vibra una passione, la presenza di un'anima»⁴⁰.

³⁶ C. Bo, *Scandagli*, cit.: 17-18. Mirò muore a 51 anni lasciando 18 volumi raccolti in *Obras completas* da cui Bo cita.

³⁷ *Ivi*: 18.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ C. Bo, *Introduzione a Narratori spagnoli. Raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai nostri giorni*, a cura di C. Bo, Milano, Bompiani, 1941: XIV.

⁴⁰ C. Bo, *Gli scrittori del Novecento* *ivi*: 779. E in *Scandagli*: «Doña Francisca chi riuscirà a farcela dimenticare? Libro che riporta alle labbra i versi di Manuel Machado per la Primavera del Botticelli» (18).

Quanto poi alla 'dimensione d'anima francese' che operativamente può essere letta come 'traduzioni d'anima', la si può anche rinvenire nei confronti della letteratura spagnola attraverso due linee.

Da un lato la ricerca degli autori: altri anche rispetto ai già ricordati Jimenez, Machado e soprattutto Lorca, in seguito al cui assassinio il sentimento

specialmente per la poesia [...] si è arricchito, si è approfondito. Da lì è partito un lungo periodo prima di innamoramento e successivamente di continua esaltazione, per cui Lorca ha assunto una posizione preminente nell'ambito della mia – come potremmo chiamarla? – della mia grande simpatia per una letteratura allora così grandemente dimenticata o trascurata. Lorca è diventato il simbolo di una poesia spontanea, diretta.⁴¹

E non per nulla sono termini come 'sincerità', 'immediatezza', 'verginità', 'spontaneità' e altri simili a caratterizzare ciò che spinge Bo verso questi autori di «una poesia chiara e cosciente delle proprie aspirazioni»⁴², che porta in sé «il dato della necessità»⁴³. Ma dove quella 'dimensione d'anima francese' si manifesta è con Angel Ganivet e Azorín (pseudonimo di José Martínez Ruiz; quest'ultimo attraverso la monografia dedicatagli da Ortega y Gasset)⁴⁴; dove, e in particolare con Ganivet, «una delle più vive e segrete personalità dell'Europa di fine secolo»⁴⁵, una figura «estremamente ricca di suggestioni»⁴⁶, la cui «stessa storia offre mille pretesti di interrogazione personale e di amplificazioni»⁴⁷, la cui «sostanza sta [...] principalmente nella tensione della sua anima, nel suo cuore spirituale, nell'identità che ha stabilito fra le idee e la propria vita»⁴⁸, sembra di rileggere modalità di avvicinamento già visti a proposito di Rivière e di Du Bos. Ne viene la sua traduzione di *Idearium spagnolo*, «uno strano breviario di una vita bruciata

41 M.G. Rabiolo cit.: 49.

42 C. Bo, *Un'antologia-manifesto della poesia spagnola 1939-1959* cit.: III.

43 *Ibidem*.

44 «l'opera di Azorin è basata sulla pura acquisizione del suo spirito e sul modo vivo e deciso della sua intelligenza»; «se c'è un eccesso di fervore sarà sempre dalla parte dell'interrogazione, delle domande, e mai per una suggestione di egoismo letterario. [...] Per lui *conoscere* ha significato nello stesso tempo di *dire*, una misura tradotta dall'anima» (J. Ortega Y Gasset, *Azorín*, traduzione di C. Bo, con una introduzione e una nota bibliografica di C. Bo, Cedam, Padova, 1944: 7, 10). Il saggio era stato anticipato in "Letteratura" 20, V, 4. ottobre-dicembre 1941: 3-12; 22, VI, 2. aprile-giugno 1942: 3-14. Dello stesso Ortega Bo tradurrà anche *Lo spettatore*, vol. I, Milano, Bompiani, 1949, con sua introduzione; vol. II, Milano, Bompiani, 1960.

45 C. Bo, *Introduzione* a A. Ganivet, *Le fatiche dell'infaticabile creatore Pio Cid*, traduzione e introduzione di C. Bo, Milano, Rosa e Ballo, 1944: VII.

46 C. Bo, *Prefazione* a A. Ganivet, *Idearium spagnolo*, a cura di C. Bo, Milano, Muggiani tipografico-editore, 1946: 9.

47 *Ibidem*.

48 *Ibidem*.

nell'inseguimento della verità»⁴⁹, nel quale «conviene scoprire il segno di una fede, la testimonianza di una dedizione al numero vivificatore di un agente o meglio di una posizione dello spirito»; e se anche ha perso, «per noi varrà sempre di più la memoria viva dello slancio, dell'offerta, che non il calcolo delle probabilità minime e limitate». ⁵⁰ Un Ganivet «esempio perfetto di discorso spirituale [...], una scommessa della vita che resta ancora una testimonianza di vita»⁵¹: con Bo che non manca di sottolineare il filo che parte da Ganivet: un filo di risalita, da parte di Bo; un filo a seguire, che da Ganivet giunge a Lorca⁵².

E c'è poi la scelta dei temi: e qui a dimostrarsi sostanziale non è tanto il volume da lui curato dei *Narratori spagnoli*, quanto quello del *Teatro spagnolo*⁵³, la cui curatela è assunta da Vittorini, significativo con le sue scelte dal forte legame con quelle francesi. Entrambe, indubbiamente, nate come traduzioni 'di necessità' e 'di mestiere', coinvolto in entrambi i casi da Vittorini per due operazioni di casa Bompiani, nei risultati, e segnatamente nel caso del *Teatro spagnolo*, dicono ben altro. In effetti, meno sentita l'operazione *Narratori spagnoli*, per i quali a Bo è affidata una curatela che gestisce con tali e tanti pasticci da rischiare di perdere questo compito; e salvandosene solo accettando di stendere quella *Introduzione* che in realtà è poi un vero gioiello, in sostituzione di quelle «notizie sui singoli autori» affidategli (ossia tutte, salvo le tre di Gianfranco Contini) e passate a Carlo Cordié⁵⁴.

Ed è proprio quest'ultima a suggerire alcune considerazioni, tanto più che è quasi sempre ignorata, se non addirittura dimenticata, e che invece ha in sé spie significative della fedeltà di Carlo Bo alla propria linea. Ricordato che i traduttori portano i nomi di Corrado Alvaro, Eugenio Montale, Sergio Solmi, Leone Traverso Elio Vittorini (sua la versione di *Nozze di sangue* di Lorca), A. R. Ferrarin, Bianca Ugo e Cesare Giardini, Bo vi figura con la traduzione di tre testi, due dei quali quanto mai significativi per quella fedeltà a sé stesso pur in una situazione 'di mestiere'. Due soli, in quanto, come si dirà, il terzo è di ripiego, non essendo andata a buon fine la ricerca del testo per lui importante nel disegnare una autentica trilogia attraverso i secoli.

49 *Ivi*: 12. Ed è quanto è possibile rilevare in *Le fatiche dell'infaticabile creatore Pio Cid*.

50 *Ivi*: 10.

51 *Ibidem*.

52 F.G. Lorca, *Angel Ganivet. Su idea del hombre*, Buenos Ayres, Editorial Rosada S. A., 1952.

53 *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*, a cura di E. Vittorini, Milano, Bompiani anno XIX [1941].

54 Lo scambio epistolare con gli imbufaliti Valentino Bompiani e Vittorini (che comunque cerca una mediazione) si leggono rispettivamente in *Caro Bompiani*, cit.: 56, 95, 574-575; ed E. Vittorini, *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943* cit.: 141, 163, 165, 167-169. Il Bo traduttore (presente con Jimenez e Mirò) è affiancato da G.M. Bertini, Celestino Capasso, Gianfranco Contini, Carlo Cordié, A.R. Ferrarin, Oreste Frattonoi, Carlo Emilio Gadda, Marco Lombardi, Oreste Macrì, Angiolo Marcori, Eugenio Montale, Leone Traverso, Bianca Ugo ed Elio Vittorini.

Questi i testi che si leggono in *Teatro spagnolo: La Sibilla Cassandra* di Gil Vicente; *Il mago dei prodigi* di Calderon de la Barca, dichiarato «mai finora tradotta in italiano», anche se in realtà già vi aveva provveduto nel 1920, per La Nuova Italia Editrice, Angelo Monteverdi; e, appunto, *Le pareti odono* di Ruiz de Alarcón. Una trilogia incompiuta nella intenzione di Carlo Bo di tracciare un filo dal tema religioso.

Nel testo quattrocentesco di Gil Vicente, infatti, a dichiararlo è la presenza stessa di personaggi quali il pastore Salomone e Isaia, Mosé e Abramo in qualità di zii della pastora Cassandra, che ha invece come zie Cimeria, Peresica ed Erutea. Al centro il matrimonio: che Cassandra rifiuta sin dalla prima battuta, e cantandola poi di continuo come risposta, con un perentorio «Non mi voglio sposare»⁵⁵; una scelta, la sua, non però di zitellaggio:

voglio dire e far sapere perché voglio rimanere vergine: so che Dio deve incarnarsi e una vergine lo deve partorire. [...] Ho nella mia fantasia, e lo giurerei, che deve nascere da me: nessun'altra fuori di me può esserci così meritevole per bontà e nobiltà,⁵⁶

contrastata da Isaia che le ricorda che «La madre di Dio è senza pari, deve nascere umile, e umile concepire, e umile partorire»; e nella «scena di un parto» conclusiva con «quattro angeli che cantano», una Cassandra che recita: «Bambino, adoro fermamente la tua grandezza: ai tuoi piedi confesso la mia colpa e perché non ho discolpa piangi la mia debolezza»⁵⁷.

Come esempio di teatro delle origini Bo ha dunque scelto un «Auto sacramental». In linea col quale ben si pone la scelta di *Il mago dei prodigi* di Calderon, trattandosi sì di una «Commedia drammatica in Tre Giornate», ma a tema religioso – quindi in linea con la forma di teatro allegorico come la sacra rappresentazione, il mistero medioevale, la *comedia de santos* o l'*auto sacramental* – come ben dicono la presenza, tra i personaggi, di Cipriano e Giustina, oltre al Demonio, oltre che l'ambientazione «in Antiochia e fuori delle mura».

Una vicenda che ha le sue radici in materiali dai quali si è poi originato il mito faustiano, e precisamente nel racconto agiografico *Carmen de sancto Cypriano* dell'imperatrice Eudocia, e che ha quale personaggio centrale la vergine Giustina che libera Antiochia dalla carestia e sulla quale si posano i desideri di Aglaide, il quale decide di ricorrere ai sortilegi del mago Cipriano per farla innamorare. Di qui l'evocazione del diavolo da parte di Cipriano, ma non per Aglaide quanto invece per sé. Con uno sviluppo che vede Cipriano convertirsi al cristianesimo, e il conclusivo martirio di Giustina e Cipriano.

⁵⁵ *Teatro spagnolo* cit.: 81.

⁵⁶ *Ivi*: 86.

⁵⁷ *Ivi*: 87.

A essere elaborata da Calderon è dunque una vicenda che ha al centro il patto col diavolo, che conosce il momento centrale nella Seconda Giornata:

CIPRIANO – E tanto questa passione trascina il mio pensiero, tanto (ahimè) questo tormento trasporta la mia immaginazione, che darei (pazzo rispetto, indegno d'un nobile ingegno) ormai arreso, ormai vinto a penare e a soffrire, per godere questa donna, darei l'anima allo spirito più diabolico.

DEMONIO – Accetto. (*Rumore di tuoni con tempesta e lampi*).⁵⁸

Ed è proprio questa concordanza tematica a far sorgere sospetti a proposito del terzo testo, di tutt'altro tema, accolto in *Teatro spagnolo: Le pareti odono* di Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, sulle cattive conseguenze della maldicenza attraverso la contrapposizione di virtù e vizio, rappresentata la prima dal personaggio di Don Giovanni, dietro il quale si cela ovviamente l'autore stesso. Un testo che non posso non considerare tappabuchi, sostitutivo di un possibile terzo lavoro invece concordante tematicamente coi due precedenti.

Il sospetto mi nasce da una lettera di Carlo Bo a don Giuseppe De Luca del 23 dicembre 1940: «Si trova a Roma d'occasione *Cruz y Raya*? O se tu l'hai come mi sembra vuoi vedere se c'è *El hombre deshabitado* di Rafael Alberti? Mi servirebbe però qualcosa di teatro contemporaneo che abbiano pubblicato lì»⁵⁹; dove il senso della lettera sta anche nel fatto che la rivista fondata a Madrid e diretta da José Bergamin sino allo scoppio della guerra civile (15 aprile 1933-giugno 1936) era di area cattolica, ma con una propria indipendenza di giudizio, sottolineata anche dalla corrispondenza tra Bergamin e Maritain, cui nel 1938 dedica *Tre sonetti a Cristo crocifisso davanti al mare*, e il sogno utopico di conciliare cattolicesimo e comunismo. Un testo quindi già di per sé in linea con quanto intendeva proporre; pur dovendo eventualmente rinunciare al testo di Alberti, che però viene specificato in una lettera successiva, dell'8 gennaio 1941: «Carissimo, che risposta mi dai di *Cruz y Raya*, hai consultato gli indici per vedere se c'è quell'Alberti»⁶⁰. Un'insistenza dovuta al fatto che proprio quello di Alberti avrebbe costituito coi due precedenti testi di Vicente e Calderon una perfetta triade spirituale che attraversava tutto l'arco del teatro spagnolo, dalle primissime origini (secolo XVI) all'oggi più vicino alla composizione dell'antologia (1931), passando per il secolo XVII.

Una speranza vana, perché pur possedendo De Luca 37 dei 39 (gli mancano il 30 e il 35), «Nei numeri che ho quell'Alberti non c'è di sicuro»⁶¹.

⁵⁸ *Ivi*: 439.

⁵⁹ C. Bo-G. De Luca, *Carteggio* cit.: 213.

⁶⁰ *Ivi*: 215.

⁶¹ *Ibidem*. E non solo: «Non ho mai veduto in nessun antiquariato – e tu sai che, dopo le chiese, sono i luoghi più visitati da me – la serie *Cruz y Raya*, se la vedo, te ne avvertirò; ma

Il motivo della ricerca di Bo? In *El hombre deshabitado*, «auto in un prologo, un atto e un epilogo», Alberti sviluppa «una specie di *auto sacramental*, certo senza sacramenti, o per meglio dire, come osservò il critico di Díez-Canedo, nella sua cronaca elogiativa della “prima”, di una *moralità*, più vicina al poeta ispano-portoghese Gil Vicente che a Calderón de la Barca» figurandovi: «L’Uomo, con i suoi Cinque Sensi, in allegorica reincarnazione; il Creatore, nelle vesti di Guardia Notturna e due donne: la moglie dell’Uomo e la Tentazione, che trama la rovina di entrambi con la complicità dei Cinque Sensi»⁶². Vi torna il discorso teologico circa il tema della predestinazione e del libero arbitrio, già in Calderón, ma riproponendo entro uno specchio deformante, quasi surreale, la tensione tra solitudine e falsa libertà, assurdo e responsabilità, ricalcando e riscrivendo in clima fosco, con anche riprese letterali, la scena originaria della vita dell’uomo di *Genesis* 1.26-2.22.

*

Infine, un risvolto dai contorni singolari. Riguarda il Bo traduttore di romanzi sudamericani. Si tratta del venezuelano Ramundo Gallegos di *Donna Barbara* (Milano, Editrice Antonioli di Carlo Pastore, 1946); quindi dell’equadoregno Jorge Icaza con *I meticci* (Torino, Einaudi, 1949); ma, prima ancora, dell’argentino Ricardo Güiraldes con *Don Segundo Sombra* (Modena, Guanda, 1940). Non è qui il tempo e lo spazio per soffermarsi su quanto parrebbe darsi come ‘traduzioni di mestiere’. È però vero che proprio l’ultimo dei romanzi citati ci offre da un lato una conferma di quanto qui sostenuto a proposito del periodo che ha visto Carlo Bo interessarsi della letteratura ispanica; dall’altro ci consente di svelare un segreto ‘poetico’ custodito da Bo. Perché quell’autore e quel romanzo argentino uscito nel 1926 con ogni probabilità Carlo Bo lo ha conosciuto anni prima, se non attraverso la zia argentina, perché circolava in quel di Firenze, come ricorda Eugenio Montale: il quale, parlando a fine 1963 della lettura di quel capolavoro della letteratura argentina, ricorda appunto quel «bel libro di Ricardo Güiraldes che ci fu rivelato trent’anni fa da Valery Larbaud»⁶³.

Trent’anni prima, e forse anche di più, come ci svela un testo del 1932.

dubito assai» (*Ibidem*). Da aggiungere che a una consultazione anche dei due numeri mancanti a De Luca, il testo di Alberti non vi compare.

62 Alberti ricorda la serata della prima e gli effetti dirompenti del lavoro – «La critica, tranne quella dei giornali cattolici che mi trattavano da empio, irrispettoso, blasfemo, fu unanime [...]. Anche fuori di Spagna si parlò molto dell’opera» – «in una sua pagina di ricordi, ampi e significativi» in *La arboleda perdida (Libro primero y segundo de memorias)*. (Buenos Ayres, Compañía Fabril Editora, 1959: 308-310), riportata nella sua prefazione da Dario Puccini, in R. Alberti, *L’uomo disabitato. Notte di guerra al Museo del Prado*, prefazione e traduzione di D. Puccini, Torino, Einaudi, 1974: 5-6. Né è forse da escludere che l’idea dell’abbinamento tra i tre testi venga proprio dalla recensione di E. Díez-Canedo, *El hombre deshabitado por Rafael Alberti*, «El Sol» 27/02/1931.

63 E. Montale, *Ipotesi di Borges*, «Corriere della sera» 1/12/1963.

Penso a un elzeviro di «L'Avvenire d'Italia» di Bologna del 9 aprile 1932, che a p. 3, sotto il titolo «PROSE», portava questa presentazione: «Diamo qui la traduzione di alcune prose di *Goyo Sombra*, uno dei più giovani poeti sud-americani».

Seguivano quattro prose: senza titolo la prima, quindi: *Veniva il gabbiano*; *Sole e pietre*; *La Chiesa al sole*.

I.

Quando io mozzo nell'ultimo ciel di febbraio vedrò che nasce la primavera, certo pregherò il capitano che ci faccia fuggire.

Allora dirò: Stanotte quando, il sonno era solo stanchezza i miei occhi hanno visto sui monti la primavera baciare la luce delle stelle e stamane sulle mie mani con la gioia della rugiada i colori dei fiori di peschi.

O capitano fuggi la primavera che non ci ammali con le sue gioie.

Dopo è impossibile lasciare i suoi sorrisi umidi di mare e di falso incanto di riposo quelle sue braccia. Fà che ancora ci perdiamo nella sicurezza degli inverni.

Perché se viene la primavera, le mie mani più non sapranno il comando delle vele e il tuo occhio la strada.

II.

Veniva il gabbiano

Ricordo ore addormentate del mio mare. Sola la danza lunga del gabbiano. Portava dalle sue scogliere le nevi e la pioggia. Per la gioia delle notti. Passate ai cancelli dei giardini. E gli occhi sullo splendore dei molli corpi degli eucalipti quel nero umido illuminato sull'azzurro dei prati.

E il domani senza colori. Quando il gabbiano scompariva nelle nebbie come nel nero dell'acqua le labbra della neve.

III.

Sole e pietre

Disperato nel lontano mare i miei occhi non avessero che il bianco infondo delle sue pianure.

Lasciarmi nelle correnti – preferirei – anche se le mie mani potessero inchiodar con le dita il fianco sicuro d'una nave-regina.

Forse sì, la nave regina e le vele avesse grappoli gonfi di più – che – speranze e la prua ancora volesse aprire mille e giorni e notti preferirei l'inganno dell'acqua.

Partirei dalle voci dell'uomo.

Poi un giorno agli occhi nascerà la terra e le mani terranno i fiori morti di scogli.

Poter morire «fra tante alghe strappate sugli scogli» nel sole.

IV.

La Chiesa nuda di sole

Come una vela spiegata nel sole.

Da quanti anni, ma per quanti ancora vive sul mare e dura con lo scoglio.

Dalle sue labbra aride e bruciate abbiamo preso bambini sostanze di vita e ora persi negli errori delle parole il ricordo è mare aperto di pace.

E il rimpianto di non aver saputo entrare e non essere eternamente rimasti – l'ho come amaro senso che segue l'ore più buone.

La vita sarebbe stata per me come si deve.

Non il falso avanzare del mondo. Sulle mie mani cercherei il chiaro delle mattine e le notti piene di vento risentirei.

Non l'amaro crudele dell'albe «noi uccidiamo il pericolo del sonno» non le gioie pericolose ai tramonti, ci sarebbero leggi.

La barca povera e forte, la vedremo nelle disperanti calme l'estate e con più gioia nell'aria aperta dei libeccì, e con lei allontanarsi dalla sicurezza dei porti e sempre prima che il sole, alzare la vela.

La pace «non quella che vivo e addolora» l'avrei vista nei miei occhi intorno alla Chiesa nei campi seminati di pietre e di sole e le dita avrebbero avuta la secchezza gonfia delle viti e il tenero corpo dei pochi umili fiori permessi – ma tutti permessi.

Quante volte il sole ci avrebbe nati e uccisi – forse lo conosceremmo com'è – non certo come questo che conosco nel cielo viola delle città.

Ora la piccola felicità di malato di vedere la sua pallida pioggia sulle nude cime degli abeti.

Questo senso di gioia perduta – che ci fa male.

Finalmente nell'illuminata terra della Chiesa – povera nuda, nessuno l'aiuta – pregare. Meglio esser rimasti su quel piede di terra fra gli scogli vinti dal mare.

Il muro che tanto sognammo e sognamo con le sue erbe secche in alto che da segni di mare e la notte riscalda chi è povero, ci avrebbe difeso.

Non aver errato e lassù sullo scoglio morire di sole a poco a poco gli occhi nell'azzurro dei fondi, sole le mani sull'agave dolce.

Così per noi l'ultimo sorso d'acqua-mare.

E che allora dovrei morire, saprei nelle parole che suona la piccola viva campana.

Subito sotto la firma del poeta si leggeva «(Trad. di Carlo Bo.)».

Il problema è che in realtà di quel giovane poeta sudamericano non si ha traccia alcuna. La stessa identità attribuitagli ha chiaramente del falso, in quanto in cognome «Sombra» riprende quello del protagonista del *Don Segundo Sombra* di Güiraldes, e il nome «Goyo» corrisponde al nome di Goyo Lopez, l'amico dell'io narrante dello stesso romanzo che, come

ricordato, già circolava nel giro montaliano nei primi anni Trenta, la cui traduzione di Bo sarebbe uscita nel 1940.

Va per di più aggiunto che il tema delle prose qui riproposte presenta forti corrispondenze con quello delle «prose» che nei due anni precedenti Bo ha dato al «Frontespizio» – *Sabato* (n. 5, maggio 1930: 8); *Invito al porto della terza stella* (n. 12, dicembre 1930: 4); *Nonna Tavia* e *Sole in giardino* (n. 5, maggio 1931: 11); una versione ridotta e corretta di *Sole in giardino* e *Sud-Est* (n. 8, agosto 1931: 7) –, al pari probabilmente delle successive che ha inviato alla rivista ma che Bargellini non solo decide di non pubblicare – due «liriche, buona quella in prosa, quella in versi meno»⁶⁴ (che peraltro Bo aveva specificato, nell’inviarglielle, che «la prosa l’ho scritta male, non è a versetti. Va tutta di seguito; è stato un errore dattilografico» –⁶⁵, ma gli conferma che «i tuoi scritti giacciono inediti perché sempre eccessivamente decadenti», ribadendo «che non te n’avrei passati più»⁶⁶, nella speranza di indurlo a impegnarsi maggiormente nella critica letteraria.

E, allora: si è poi così lontani dal vero nell’ipotizzare, dietro quel *nome de plume*, la presenza di un Bo che decide di chiudere giocosamente con un falso la sua giovanile stagione creativa?

Bibliografia

- Alberti R., *La arboleda perdida*, (*Libro primero y segundo de memorias*), Buenos Ayres, Compañía Fabril Editora, 1959.
- , *L’uomo disabitato. Notte di guerra al Museo del Prado*, prefazione e traduzione di D. Puccini, Torino, Einaudi, 1974.
- Bargellini P., *L’unico Bo*, «La festa» 29/06/1941: 314-315.
- Bedeschi L., *Il tempo de ‘Il Frontespizio’, Carteggio Bargellini-Bo 1930-1943*, Milano, Camunia, 1989.
- Bernanos G., *Monsieur Ouine*, Paris, Plon, 1946 (Rio de Janeiro, 1943).
- , *Il signor Ouine*, traduzione di C. Bo, [Milano], Mondadori, 1949.
- Bo C., *Machiavelli chierico*, «Il Frontespizio» 11, 2/02/1930: 7-8.
- , *Scheggie*, «L’Avvenire d’Italia» 21/06/1932.
- , *Nota su Maritain*, «Rivista rosminiana» anno 30°, fasc. IV, XV, 1936: 240-246.
- , *Saggi di letteratura francese*, Brescia, Morcelliana, 1940.

⁶⁴ Lettera di Bargellini del 24 settembre 1931, in L. Bedeschi, *Il tempo de ‘Il Frontespizio’* cit.: 110.

⁶⁵ Lettera di Bo del 23 settembre 1931 *ivi*: 111.

⁶⁶ Lettera di Bargellini del 30 novembre 1931 *ivi*: 114.

- , *Narratori spagnoli. Raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai nostri giorni*, introduzione e traduzione di C. Bo, Milano, Bompiani, 1941.
- , *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*, traduzione di C. Bo, a cura di E. Vittorini, Milano, Bompiani anno XIX. 1941.
- , *Charles du Bos è morto*, in *Diario aperto e chiuso. 1932-1944*, Milano, Edizioni di Uomo, 1945: 292-296.
- , *L'immagine dell'uomo moderno nell'opera di Jacques Maritain*, «La Stampa», 7/09/1956 (poi con titolo *Il dialogo è condannato*, in *Siamo ancora Cristiani?*, Firenze, Vallecchi, 1964: 25-31).
- , *Un'antologia-manifesto della poesia spagnola 1939-1959*, «L'Europa letteraria» 4. ottobre 1960: 110-112.
- , *Letteratura francese. Un critico unico*, «L'Approdo letterario Rivista trimestrale di lettere e arti» 16. VII, ottobre-dicembre 1961: 155-156.
- , *Che cosa ha lasciato Lorca all'Europa*, «Corriere della sera» 19/08/1976.
- , *Ci sono ancora veri lettori?*, «Corriere della sera» 23/3/1983.
- , *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, a cura di G. D'Ina e G. Zaccaria, Milano, Bompiani, 1988.
- , *Letteratura come vita. Antologia critica*, a cura di S. Pautasso, Milano, Rizzoli, 1994.
- Bo C.-De Luca G., *Carteggio 1932-1961*, a cura di M. Bruscia, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1999.
- Botti A., *Le carte spagnole di Carlo Bo. Con bibliografia e nota*, «Spagna Contemporanea» 3. 1993: 101-113.
- Díez-Canedo E., *El hombre deshabitado por Rafael Alberti*, «El Sol» 27/02/1931.
- Ganivet A., *Le fatiche dell'infaticabile creatore Pio Cid*, traduzione e introduzione di C. Bo, Milano, Rosa e Ballo, 1944.
- , *Idearium spagnolo*, a cura di C. Bo, Milano, Muggiani tipografico-editore, 1946.
- Lorca F.G., *Angel Ganivet. Su idea del hombre*, Buenos Ayres, Editorial Rosada S. A., 1952.
- Maritain J., *Le Docteur Angélique*, Paris, Desclée De Brouwer et Cie Editeurs, 1930 (Paul Hartmann, 1929).
- , *S. Tommaso d'Aquino*, traduzione e prefazione di C. Bo, «Vite dei Santi», Siena, Cantagalli, 1936.
- Montale E., *Ipotesi di Borges*, «Corriere della sera» 1/12/1963.
- Ortega Y Gasset J., *Azorín*, traduzione di C. Bo, con una introduzione e una nota bibliografica di C. Bo, Padova, Cedam, 1944.
- , *Lo spettatore*, con un'introduzione di C. Bo, vol. I, Milano, Bompiani, 1949, vol. II, Milano, Bompiani, 1960.
- Rabiolo M.G., *Leggere il Novecento con Carlo Bo*, Radiotelevisione svizzera di lingua italiana, Locarno, Armando Dodò Editore, 1994.
- Rivière J., *Rimbaud*, «La Nouvelle Revue Française» 6^e année, 67, 1/07/1914.
- Vigorelli G., *Il cuore di Jacques Rivière*, «Il Frontespizio» 4. VIII, 1936: 21-22.
- Vittorini E., *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1985.

LE TRADUZIONI DAL FRANCESE
A MILANO NEGLI ANNI CINQUANTA:
UN MODELLO DI ANALISI BASATO
SULLA *BIBLIOGRAPHIC DATA SCIENCE**

Monica Barsi

Il numero degli autori che dovevano conoscere i candidati al concorso a cattedre della scuola pubblica negli anni Sessanta del Novecento meritava, secondo Carlo Cordié¹, di essere ampliato:

Prendendo ad esempio proprio il programma del liceo scientifico è da considerare troppo esigua la rosa dei dieci autori da cui i candidati scelgono i sei autori d'esame (con una o più opere). Si suggerisce di aggiungere per il secolo XV François Villon; per il secolo XVII, Jean Racine, una tragedia, e Jean de La Fontaine, *Fables*, e per il secolo XX: Alain-Fournier, *Le grand Meaulnes*; André Gide; un'opera; Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*; Maurice Barrès, un'opera; Paul Claudel, un'opera; Paul

* Questa ricerca è stata condotta con la collaborazione di Danilo Deana, che lavora presso il Servizio bibliotecario d'Ateneo dell'Università degli Studi di Milano ed è autore di *La scienza dei dati in biblioteca* (Milano, Editrice Bibliografica, 2021). Il confronto e l'integrazione delle nostre diverse competenze sono stati fondamentali per rendere eloquente il Catalogo dell'Indice del Servizio bibliotecario nazionale, OPAC SBN. La sinergia che si crea tra diverse discipline, in questo caso tra studi linguistico-letterari e biblioteconomia, offre la possibilità di illuminare porzioni di indagini destinate altrimenti a restare inerti nei singoli settori e fornisce, di fatto, nuovi modelli di analisi.

¹ Carlo Cordié (1910-2002), italianista, francesista e comparatista, insegnò in diverse università italiane tra cui la Statale di Milano (Facoltà di Lettere e Filosofia) tra il 1942-43 e il 1950-51.

Valéry, un'opera; Colette, un'opera; Georges Bernanos, un'opera;
Albert Camus, *L'étranger* (o *La peste*).²

Queste indicazioni riguardo a scrittori che sono entrati a far parte del canone dei classici e di tanti programmi universitari destano oggi un sincero stupore. Le opere suggerite, peraltro, erano comunemente lette anche in traduzione già da tempo ed erano necessariamente state oggetto di valutazione da parte delle diverse case editrici per essere pubblicate. Allora, come ricostruire una storia della letteratura parallela a quella in lingua originale, ossia la storia della letteratura tradotta, che ormai da diversi anni non si limita più al caso di una singola opera o di un singolo autore³? Per rispondere a questa domanda, ho preso in considerazione le opere letterarie tradotte dal francese durante gli anni Cinquanta a Milano, la città italiana in quel momento editorialmente più produttiva⁴. La raccolta e l'analisi dei dati realizzate con i metodi della

2 C. Cordié, *Commento ai programmi di lingua e letteratura francese, Nuova edizione riveduta e aggiornata*, Milano, Marzorati, 1964: 9.

3 Non esistono ancora, in ambito italiano, opere di sintesi, ma alcuni progetti sono stati realizzati in questa direzione come nel caso del Progetto di Ricerca del 2015-2019 TRALYT, *Translation and Lyrical Tradition between Italy and France (19th-21st Century)* diretto da Tobia Zanon e finanziato dal MIUR presso l'Università degli Studi di Padova e del Progetto di ricerca LTit – *Letteratura tradotta in Italia*, inaugurato nel 2013 sotto la direzione di Michele Sisto presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università 'Gabriele d'Annunzio' di Chieti-Pescara (si vedano anche la banca dati www.ltit.it e le recenti pubblicazioni presso Quolibet in ambito germanista). La storia della traduzione verso altre lingue è stata oggetto di studi approfonditi in prospettiva diacronica. In Francia i quattro volumi dell'*Histoire des traductions vers le français*, pubblicate a Parigi da Verdier tra il 2012 e il 2019, coprono i secoli XV-XX e sono il risultato di una ricerca finanziata a livello nazionale (ANR), coordinata da Yves Chevrel e Jean-Yves Masson e realizzata da un grande numero di specialisti. Si segnalano inoltre C. Scandura, *Letteratura russa in Italia, Un secolo di traduzioni*, Roma, Bulzoni, 2002, i cinque volumi dal Medioevo all'anno 2000 intitolati *The Oxford History of Literary Translation in English* (coord. Gordon Braden, Peter France e Stuart Gillespie) e pubblicati tra il 2005 e il 2010 presso Oxford University Press, la *Historia de la traducción en España* (dir. Francisco Lafarga e Luis Pegenaute) pubblicata nel 2004 a Salamanca presso Ambos Mundos, oltre al Portale <https://phte.upf.edu/>, il progetto *Histoire de la traduction en Amérique latine* (www.histal.net) dell'Université de Montréal, il volume *The Routledge Handbook of Translation History* curato da Christopher Rundle nel 2022 e il recente network 'History and Translation' (www.historyandtranslation.net). Per quanto riguarda i siti, ultima consultazione: gennaio 2023.

4 Lo resterà anche successivamente, si vedano i dati in M. Prina-D. Deana, *L'Archivio della produzione editoriale della Regione Lombardia: Un bilancio a tre anni dall'avvio*, «Biblioteche oggi» 29. 1, 2011: 29-33. Tra i numerosi studi sull'editoria a Milano, si rimanda a: E. Decleva, *L'attività editoriale*, in *Storia di Milano*, vol. XVIII: *il Novecento*, t. III, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, 1996: 102-151; B. Pischedda, *Editoria a Milano: 1945-1970. Gli anni dell'entusiasmo*, in G. Montecchi (ed.), *La città dell'editoria: dal libro tipografico all'opera digitale, (1880-2020)*, Milano, Skira, 2001: 125-139 e G. Bernardi, *Cronache dell'editoria italiana del dopoguerra*, Milano, Unicopli, 2018. Più in generale si vedano G.C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004 e il recente e poderoso volume di I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021. Rimando anche al contributo in questo stesso volume di Irene Piazzoni, che tengo a ringraziare per tutte le indicazioni che mi ha dato.

*Bibliographic Data Science*⁵ per l'intero *corpus* di volumi catalogati nell'Indice del Servizio bibliotecario nazionale (SBN), secondo i limiti di genere e di tempo prescelti, consente di osservare delle tendenze su base statistica e non solo su considerazioni storiche o critico-letterarie relative al contesto⁶.

I. UN'ANALISI QUANTITATIVA DELLE OPERE TRADOTTE

I dati contenuti nelle registrazioni bibliografiche del Catalogo dell'Indice SBN, l'OPAC SBN⁷, hanno permesso di selezionare le opere letterarie tradotte dal francese (di autori francesi, naturalizzati francesi, belgi e svizzeri) nel decennio 1950-1959⁸. Il periodo prescelto è stato fissato in modo convenzionale, corrispondendo alla fase iniziale dello studio promosso nel volume di cui questo contributo fa parte. Il *corpus* ricavato comprende 473 autori e 3.816 volumi⁹, di cui diversi titoli si ripetono per essere stati pubblicati da più editori o per essere stati ristampati. Da un punto di vista quantitativo

5 Si veda sulla BDS: L. Lahti-J. Marjanen-H. Roivainen-M. Tolonen, *Bibliographic Data Science and the History of the Book (c. 1500-1800)*, «Cataloging & Classification Quarterly» 57.1, 2019: 5-23, DOI: 10.1080/01639374.2018.1543747

6 Vi sono naturalmente dei precedenti sebbene siano relativi a un numero ristretto di autori e basati su altri mezzi di rilevamento, si vedano il volume di R. Muller, *Le livre français et ses lecteurs italiens. De l'achèvement de l'Unité à la montée du fascisme*, Paris, Armand Colin, 2013, e i due volumi di G. Vigni intitolati *Il Novecento letterario francese in Italia. Bibliografia delle traduzioni (1901-2000)*. *Narrativa poesia teatro*: I. Adamov-Frénaud, presentazione di G. Bogliolo, Milano, Editrice bibliografica, 2002 e II. Gadenne-Yourcenar, Milano, Editrice bibliografica, 2003. Sempre di G. Vigni si veda l'*Appendice Honoré de Balzac, Alexandre Dumas e Victor Hugo nelle edizioni milanesi dal 1860 al 1940* contenuta alle pagine 105-154 in Id., *Editori a Milano: una storia illustrata dal 1860 al 1940*, Milano, Editrice bibliografica, 2018. L'autore spiega il motivo dell'appendice mettendo in evidenza il prolifico numero degli editori milanesi: «La scelta di documentare in questa appendice le traduzioni di Balzac, Dumas padre e Hugo è giustificata dal fatto che questi sono gli scrittori stranieri che – per quanto si è potuto ricostruire – vantano nel periodo considerato il maggior numero di titoli pubblicati da editori milanesi. [...] C'è da rilevare in particolare, per quanto riguarda Milano, che, nonostante la presenza dominante degli editori maggiori del secondo Ottocento (come Sonzogno e Treves), l'accoglienza delle loro opere è stata particolarmente estesa e come anche piccoli editori milanesi di narrativa hanno notevolmente contribuito a diffonderle: a volte, per alcuni romanzi e racconti, anche per primi», *ivi*: 105-106.

7 Aggiornato al 25 luglio 2022.

8 I dati riguardano le opere tradotte in edizioni autonome, ad esclusione quindi delle traduzioni pubblicate in giornali e riviste o volumi miscellanei. Non si sono prese in considerazione neanche le raccolte di autori, come *Romanzi francesi dei secoli 17. e 18.*, a cura di M. Rago, Milano, Bompiani, 1951, 2 voll. oppure *La vecchia signora di Bayeux* / G. Simenon. *Il poliziotto stregato* / D. L. Sayers. *Il delitto all'angolino intimo* / R. Vickers. *Mamma sa il fatto suo* / J. Yaffe. *Gli occhi rossi e iniettati di sangue* / MacKinlay Kantor. *Papà vi saluta* / Kitty Harwood. *La morte del vecchio* / Arthur Miller, Milano, Garzanti, 1952. Si segnala inoltre che per studiare il genere teatrale questa indagine è parziale, poiché le *pièces* sono pubblicate soprattutto nelle riviste, per esempio «Il Sipario».

9 Il dato è approssimativo perché, oltre al possibile margine di errore, il criterio del computo resta arbitrario nel tenere conto delle opere che si situano tra la letteratura e altra disciplina come per esempio la filosofia (è spesso il caso per i *philosophes* del XVIII secolo ma anche per scrittori come Sartre o Camus).

– in base al numero di libri tradotti, scrittori, date, editori e luoghi – alcuni dati rappresentati tramite gli istogrammi riportati in appendice forniscono una panoramica delle opere letterarie disponibili sul mercato.

Il primo istogramma (Fig. 1) mostra la curva delle pubblicazioni italiane delle opere letterarie tradotte dal francese in cui si nota un picco nel 1955, una discesa nel 1956 che è comunque superiore alla quantità rilevata nel 1950 e una risalita nel 1959, quando sono pubblicati 427 volumi a fronte dei 377 del 1950. Questi numeri registrano una crescita della letteratura francese tradotta che potrebbe essere paragonata con precisione, disponendo dei dati, alla crescita di altre letterature straniere, in particolare della letteratura angloamericana.

Il secondo istogramma (Fig. 2) mostra i cinquanta autori più tradotti dal francese, in cui il primo posto è occupato da Verne seguito, appena dopo Dumas padre, da Jean de La Hire¹⁰. Questo dato attesta l'interesse della rilevazione che porta alla ribalta un autore di libri di avventura oggi dimenticato, ma che aveva colpito per esempio l'attenzione del giovanissimo Sartre. Con questo entusiasmo lo ricorderà in *Les Mots*:

Au cours d'une de nos promenades, Anne-Marie [la madre di Sartre] s'arrêta comme par hasard devant le kiosque qui se trouve encore à l'angle du boulevard Saint-Michel et de la rue Soufflot : je vis des images merveilleuses, leurs couleurs criardes me fascinèrent, je les réclamai, je les obtins ; le tour était joué : je voulus avoir toutes les semaines *Cri-Cri*, *l'Épatant*, *Les Vacances*, *Les Trois Boy-Scouts* de Jean de La Hire et *Le Tour du monde en aéroplane*, d'Arnould Galopin.¹¹

Per quanto non attestabile con dati certi, è possibile correlare le quantità evidenziate da questi calcoli con la frequentazione più o meno assidua di certi scrittori da parte del pubblico dei lettori. L'impatto che poteva per esempio avere La Hire è un elemento che non può più restare in ombra, concorrendo a definire un certo gusto dell'epoca.

Il terzo istogramma (Fig. 3) mostra i trentacinque editori italiani che hanno pubblicato più opere letterarie tradotte dal francese nel decennio considerato. In questo caso si nota come singoli editori di diverse città si contendano i vertici: spicca comunque Mondadori seguito da Salani, Sonzogno e Rizzoli. Sempre per deduzione si può così supporre quali linee editoriali influenzassero maggiormente la fruizione delle opere tradotte dal

¹⁰ Jean de La Hire è il *nom de plume* del conte Adolphe d'Espie (1878-1956), autore di più di 600 libri di diverso genere soprattutto di letteratura popolare. La sua fama iniziò a declinare a causa del suo collaborazionismo sotto l'occupazione tedesca.

¹¹ J.-P. Sartre, *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, éd publiée sous la dir. de J.-F. Louette avec la collaboration de G. Philippe et de J. Simont, Paris, Gallimard, 2010: 39, si vedano anche le altre citazioni che riguardano La Hire: 114, 115 e 117.

francese. Mondadori e Rizzoli immettono sul mercato una varietà di classici appartenenti ai secoli XV-XVIII, oltre che scrittori della prima metà del XX secolo, Sonzogno è particolarmente attiva nel pubblicare il grande romanzo ottocentesco e Salani è dedita soprattutto al romanzo rosa o sentimentale. Il posto occupato dagli editori che pubblicano soprattutto autori ‘contemporanei’ è ugualmente indicativo se si osserva la posizione di Longanesi, Cino del Duca, Garzanti e Feltrinelli per citare alcuni audaci promotori di novità, non ancora garantiti da un ampio catalogo di opere di sicura vendita. Si può altrettanto valutare la posizione dell’Universale economica in ottica comparativa per considerarne l’impatto a fronte della sua linea politica di sviluppo presso un pubblico ancora poco abituato alla lettura regolare di libri¹².

Il quarto istogramma (Fig. 4) mostra le dieci città dove è stato pubblicato il maggior numero di opere letterarie tradotte dal francese e la preminenza di Milano, seguita da Torino, Firenze e Roma. I numeri che emergono giustificano la scelta di focalizzarsi sul capoluogo lombardo, che potrebbe essere in uno studio successivo paragonato ad altre città.

Il quinto istogramma (Fig. 5) mostra gli editori che hanno pubblicato a Milano opere letterarie tradotte dal francese nel decennio considerato. Mi sono soffermata sulle pubblicazioni di alcuni di questi: Mondadori, Sonzogno, Rizzoli, Lucchi, Longanesi, Bompiani, Fabbri, (Cino) Del Duca, Principato, Carroccio, Garzanti, Boschi, Bietti, Dall’Oglio, Universale economica (Colip), Pagotto, Massimo, Elmo, La Sorgente, Giachini, Mursia con Corticelli, Cavallotti, Feltrinelli, APE (Artistiche Propaganda Editoriali), ELI (Edizioni librerie italiane) e Schwarz¹³. L’OPAC SBN fornisce informazioni sistematiche su autore, titolo, editore, luogo, data di pubblicazione e collana, mentre fornisce informazioni non sistematiche, né estraibili automaticamente, sui nomi dei traduttori e dei curatori, che non sono quindi oggetto di rilevazione. Riguardo alle collane ho prestato attenzione unicamente

¹² Si veda A. Cadioli, *Letterati editori. Attività editoriali e modelli letterari nel Novecento*, Milano, il Saggiatore, 2017: 159-161.

¹³ Dagli editori presi in considerazione sono stati esclusi Ricordi per il suo ambito specifico e Signorelli che pubblica testi in francese. Sono stati inclusi ELI e Schwarz come esempi minori, escludendo invece Vallardi, Piccoli, Vita e pensiero, Baldini e Castoldi, Ancora, Corbaccio. All’interno dell’ampia bibliografia sull’editoria milanese, ci si limita a rimandare ad alcuni studi: E. Decleva, *Arnoldo Mondadori*, Torino, Utet, 1993; L. Braida (ed.), *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore “artigiano”*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003, che contiene il contributo specifico di Maria Giulia Longhi sugli autori francesi: *Valentino Bompiani e la ‘carta’ della Francia: 144-159*; I. Piazzoni, *Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, Milano, LED, 2007; G.C. Ferretti, *Un editore imprevedibile. Livio Garzanti*, Novara, Interlinea, 2020; R. Liucci, *Leo Longanesi, un borghese corsaro tra fascismo e Repubblica*, Roma, Carocci, 2016; H. Moosbrugger, *I ricercati di Schwarz*, «Wuz» 1.VII, settembre 2002; C. Carotti-G. Andriani (eds.), *La Fabbri dei fratelli Fabbri*, Milano, FrancoAngeli, 2010; R. Cesana, *“Libri necessari”. Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1956)*, Milano, Unicopli, 2010; A. Lo Presti, *Libri per uomini semplici. Bibliografia illustrata dell’Universale Economica della Cooperativa del Libro Popolare*, Macerata, Biblohaus, 2019; N. Tranfaglia-A. Vittoria, *Storia degli editori italiani. Dall’Unità alla fine degli anni Sessanta*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

alla BUR (Biblioteca Universale Rizzoli) e alla BMM (Biblioteca moderna Mondadori)¹⁴.

Tutte queste misurazioni si situano in un contesto in cui il francese era la prima lingua straniera secondo una prospettiva linguistica e storico-letteraria di cui si deve necessariamente tener conto, se si vuole riflettere sui libri tradotti dal francese in quel periodo.

2. IL FRANCESE LINGUA DI STUDIO, LA LETTURA DELLA LETTERATURA FRANCESE

Nel decennio preso in considerazione il francese era studiato, ad eccezione che nelle scuole elementari, in quasi tutti gli ordini e gradi di scuole fin dalle scuole medie inferiori, di avviamento e anche professionali¹⁵. La traduzione era inoltre la tecnica didattica più diffusa per praticare la lingua dai più semplici esercizi di versione nei due sensi (*version* e *thème*, cioè dal francese e verso il francese) alla resa in italiano di brani di autore essenzialmente incentrata su conoscenza grammaticale e lessicale basata sulle diverse parti del discorso (e non ancora sui futuri sviluppi della linguistica, della sociolinguistica e della pragmatica)¹⁶. A tutti i livelli esprimersi in francese era inoltre, come si sa, un tratto di distinzione sociale, anche se solo un gruppo particolarmente istruito possedeva una competenza di lettura tale da poter leggere qualsiasi testo nella versione originale. È tuttavia assodato che anche chi poteva permettersi di leggere direttamente in francese, leggeva ugualmente, con immutato interesse, in traduzione libri che, pubblicati in Italia, erano certamente più disponibili di quelli importati¹⁷. D'altra parte,

¹⁴ Riguardo alle collane, si vedano, sulla BUR, O. Diliberto, *Nostalgia del grigio. 60 anni di BUR. Catalogo illustrato della BUR. 1949-1972*, Macerata, Bibliohaus, 2009 e M. Cervini, *La prima BUR. Nascita e formazione della Biblioteca Universale Rizzoli (1949-1972)*, Milano, Unicopli, 2015; sulla BMM, E. Decleva, *Arnoldo Mondadori cit.*: 407-410.

¹⁵ Si veda a questo proposito un mio breve studio che mi permetto di citare: M. Barsi, 1952: *esempio per un repertorio dei manuali di francese in Italia negli anni Cinquanta*, Bologna, BUP (Bologna University Press), in corso di pubblicazione.

¹⁶ Rimando a questo proposito a un altro mio contributo in cui presento i manuali e i dizionari di riferimento dell'epoca: M. Barsi, *Studiare il francese a Milano negli anni Cinquanta. Un'analisi delle bibliografie universitarie*, in M. Barsi-G. Iamartino (eds.), *Le lingue straniere nell'Università italiana, dall'Unità al 1980: percorsi di ricerca*, Seminario del Cirsil 2017, «Italiano Lingua Due» 10.1, 2018 : 91-117, <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/10391/9748> (consultazione: gennaio 2023). Per ricostruire quello che poteva essere un approccio ragionato alla traduzione, ci si può concretamente riferire ai due tomi della raccolta di testi con traduzione commentata a fronte di A. Landini: *L'arte del tradurre e del comporre in francese*, 1: Dai contemporanei al Foscolo, Milano, Marzorati, 1954 e *L'arte del tradurre e del comporre in francese*, 2: Dall'Alfieri a Dante, Milano, Marzorati, 1959.

¹⁷ Sull'abitudine di lettura dei testi francesi in Italia si veda ad esempio il fondo Gadda conservato alla Biblioteca del Burcardo: <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/catalogues/burcardoNP.php> (consultazione: gennaio 2023), in cui sono presenti svariate opere sia in francese, sia in traduzione a riprova di questa doppia lettura. L'elenco dei libri del fondo Gadda è particolarmente pertinente perché la madre dello scrittore, Adele Gadda, nata Lehr,

come spiega Enrico Decleva¹⁸, all'indomani della Seconda Guerra Mondiale l'interesse per la cultura francese si rianima in diversi ambiti e riguarda anche il mercato librario. Un lettore d'eccezione come Carlo Bo lamentava nel novembre 1945 proprio la penuria dei testi francesi che non arrivavano a valicare le frontiere¹⁹. Le aspettative dei lettori verso la letteratura d'Oltralpe negli anni Cinquanta si riallaccia a un passato di scambi e di importazione dei tanti autori di successo²⁰, nonostante la concorrenza degli autori americani nuovamente arrivati e tradotti con il favore del pubblico²¹. Come dimostrano i numeri riportati, l'attrazione verso la Francia – la dannunziana «sorella latina» – e gli autori di lingua francese rimarrà infatti ancora forte tra lettori colti e meno colti.

Riguardo alla letteratura francese si assiste in quegli anni a un cambiamento di visione descritto da Giovanni Macchia, che afferma come l'ideale di chiarezza e limpidezza attribuita alla letteratura francese non sia completamente aderente al vero. Lo afferma nel 1960 all'inizio del suo libro *Il Paradiso della ragione*:

La letteratura francese somiglia a una di quelle città, di cui parla Cartesio nel *Discours de la méthode*, più belle e perfette se pensate da un solo cervello e fatte da una sola mano: città comoda e razionale, che si può percorrere senza pericoli, con ampie prospettive, com'è la Parigi di Napoleone III e di Haussmann [...] Noi non neghiamo affatto che la città di cui si parlava esista. Ma essa riesce soltanto a nascondere, e non a distruggere – malgrado i brutali sventramenti – un'altra città in disordine, con le strade in formazione e piene di fermenti, e senza piani regolatori; popolosa e

(1861-1936), era, come si sa, insegnante di francese. Le note di possesso e le dediche quando presenti, oltre che le date di pubblicazione, permettono di distinguere i libri delle due generazioni e di constatare di quali opere si fosse potuto nutrire Emilio Gadda.

18 Si veda E. Decleva, *Italia e Francia nella "nuova Europa": gli orientamenti dell'opinione liberaldemocratica e azionista (1943-1945)*, in J.B. Duroselle-E. Serra (eds.), *Italia e Francia 1939-1945*, ISPI, Milano, FrancoAngeli, 1984: 9-36.

19 «Costume», I/II/1945, riportato in E. Decleva, *Italia e Francia* cit.: 33.

20 Si vedano a questo proposito e anche sulla visione della traduzione in epoca fascista: E. Decleva, *La scena editoriale italiana negli anni Venti: lo spazio degli autori francesi*, in E. Decleva-P. Milza (eds.), *La Francia e l'Italia negli anni Venti: tra politica e cultura*, Milano, SPAI, 1996: 192-224, E. Decleva, *Présence germanique et influences françaises dans l'édition italienne aux XIX^e et XX^e siècles*, in J.Y. Mollier (ed.), *Les Mutations du livre et de l'édition dans le monde, du XVIII^e siècle à l'an 2000*, Actes du colloque international de Sherbrooke 2000, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2001: 191-205; J.P. Viallet, *Statistiques et histoire des relations culturelles franco-italiennes: l'exemple des traductions (1932-1939)*, in J.B. Duroselle-E. Serra (eds.), *Il vincolo culturale tra Italia e Francia negli anni Trenta e Quaranta*, Milano, FrancoAngeli, 1986: 246-294 e A.-R. Hermetet, *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Étude de réception (1919-1943)*, Paris, Champion, 2003.

21 Oltre agli studi indicati qui sopra, le affermazioni di un testimone d'eccezione sono in questo senso esemplificative; si veda F. Fortini, *Il cocktail e la spada*, «Il Contemporaneo», 3/7/1954.

affascinante come sono ancora oggi interi quartieri di Parigi, con le strutture che cominciano a cedere, a essere scosse e minate; e fantasie di ponti e improvvise e silenziose macchie di verde, cinte dall'ombra della cattedrale gotica, con le sue chimere [...] La letteratura della *clarté*, della *netteté*, del razionalismo critico, può divenire senza sforzo la letteratura dell'ombra, del caso e della dismisura.²²

Sulla consueta immagine che viene messa in dubbio hanno sicuramente influito almeno in parte anche le traduzioni del periodo precedente corrispondente appunto agli anni Cinquanta, ovvero dal Secondo Dopoguerra in poi. L'insieme delle opere tradotte è in effetti estremamente variegato sia in prospettiva diacronica per le ristampe di molte opere di largo consumo e di alcuni autori che si avviano ad essere ritenuti nel novero dei classici, sia in prospettiva sincronica per tutte le prime edizioni pubblicate da ogni casa editrice. Tale varietà dipende naturalmente dalle scelte di mercato orientate verso determinati pubblici dai diversi editori, come dimostrano per esempio la linea marcatamente imprenditoriale di Mondadori e Rizzoli, la produzione di largo consumo di Sonzogno, Bietti, Fabbri, Boschi e Pagotto, il tratto elitario di Bompiani, Longanesi, Garzanti, Feltrinelli, l'immersione di Cino del Duca nel contesto francese e l'anelito per così dire etico di Universale economica, Massimo e Schwarz. Non è tuttavia la politica del singolo editore che si vuole illustrare, quanto una panoramica sull'insieme delle opere tradotte in base alla loro appartenenza alla storia della letteratura.

3. UN CORPUS DI OPERE VARIEGATO NEL TEMPO E NEI GENERI

Il *corpus* delle opere letterarie tradotte negli anni Cinquanta²³ può utilmente essere presentato cronologicamente in due parti senza per ora nette distinzioni di genere (né della fascia d'età del pubblico). La prima parte raccoglie le opere pubblicate in Francia anteriormente al Novecento e si divide in due periodi di tempo: 1) le traduzioni delle opere dei secoli XV-XVIII, quasi tutte prime edizioni per i tipi degli editori presi in considerazione, 2) le traduzioni delle opere del XIX secolo, tra cui vi sono numerose ristampe. La seconda

²² G. Macchia, *Il paradiso della ragione*, Torino, Einaudi, 1972 (1960): 5-7. Sulla critica italiana della letteratura francese gli studi pubblicati negli anni Cinquanta sono repertoriati in AA.VV., *Littérature française et critique italienne (1950-1980)*, *Bibliographie* par D. Gambelli-A.M. Scaiola, *Essais de G. Macchia-M. Colesanti-L. Sozzi*, Roma, Bulzoni, 1981.

²³ Ho segnalato gli studi dedicati, almeno parzialmente, alle traduzioni di questo periodo, anche se non esiste un repertorio che permetta di essere esaurienti. In generale, per cercare di immaginare le condizioni di lavoro dell'epoca è significativo il caso della traduzione dei *Gioielli indiscreti* di Diderot nel 1949 da parte di Oreste del Buono per l'Universale economica, si veda R. Cesana, *Il lavoro editoriale di Oreste del Buono*, in G. Rosa (ed.), *L'infaticabile OdB*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2016: 24-25.

parte raccoglie le opere del Novecento e si divide a sua volta in due periodi: 1) le traduzioni delle opere pubblicate in Francia tra il 1900 e il 1949, di cui alcune sono ristampe, e 2) le traduzioni delle opere ‘contemporanee’ pubblicate in Francia e in Italia tra il 1950 e il 1959, prime edizioni destinate ad avere più o meno successo.

Questa presentazione non può essere esaustiva, segnalare cioè ogni autore e ogni opera,²⁴ ma solo rappresentativa di una dinamicità altrimenti non visibile soprattutto in un quadro d’insieme. Come già indicato, sono inoltre presi in considerazione solo gli editori già elencati (vedi *supra*) e, tranne qualche ristampa, solo le prime edizioni interne ad ogni casa editrice.

3.1 Traduzioni di opere dei secoli XV-XIX

3.1.1 Secoli XV-XVIII

Negli anni Cinquanta l’attenzione dedicata alla letteratura francese precedente il secolo dei grandi romanzieri ottocenteschi è decisamente in crescita ben al di là della favolistica seicentesca, tradizionalmente dedicata a un pubblico giovanile.

L’unico testo del XV secolo è quello di François Villon (*Poesie*, Feltrinelli, 1959, trad. N. De Paoli e R. Vecchi), che mette a disposizione i versi di uno dei maggiori poeti del tardo Medioevo di ben difficile accesso nella lingua originale, che nelle edizioni francesi è a volte spiegata tramite glossario²⁵. Del XVI secolo è tradotto un altro autore linguisticamente lontano nel tempo, oltre che lessicalmente creativo, ovvero Rabelais, di cui sono adattate per un pubblico giovanile le storie dei due giganti padre e figlio (*Gargantua e Pantagruele*, adattamento di G. Mursia Re, illustrazioni di P. Bernardini, Corticelli - Mursia, 1958). Montaigne presentato da André Gide è tradotto da Orlando Bernardi (BMM, 1950) e il *Giornale di viaggio in Italia* è tradotto da Ettore Camesasca (BUR, 1956).

Il XVII è rappresentato da più autori, le cui opere pubblicate sono tutte nuove traduzioni. La *Principessa di Clèves* è tradotta da Alberto Carocci (BUR, 1952), che procura una nuova versione a seguito di quella di Sibilla Aleramo (Mondadori, 1934). Le *Massime* con altri scritti di La Rochefoucauld sono tradotte da Ugo Bernasconi e curate da Aldo Devizzi (BMM, 1950). Il *Tartufo* di Molière è tradotto più volte: da Eugenio Levi (Universale economica, 1952), da Mario Bonfantini (BMM, 1956), da Ugo Dèttore (BUR, 1957) e da Salvatore Quasimodo (Bompiani, 1958). Anche l’*Avaro* è tradotto ben due volte: da Massimo Bontempelli (Universale economica, 1950) e da

²⁴ Non ho riportato sistematicamente per ogni volume citato il nome dei traduttori, peraltro non sempre indicato nei libri stessi. Il traduttore più attivo nel decennio è senza dubbio Oreste Del Buono, di cui si contano una trentina di traduzioni.

²⁵ Nel 1952 Giuseppe Antonio Brunelli fornirà la sua traduzione delle rime per Vita e Pensiero.

Ugo Dèttore (BUR, 1951). Le altre *pièces* passate all'italiano sono la *Scuola delle mogli* insieme alla *Critica delle mogli* (BUR, 1951, trad. Paola Ojetti), il *Misanthropo* (BUR, 1952, trad. Ugo Dèttore), il *Malato immaginario*²⁶ (insieme al già citato *Tartufo* in BMM, 1956, trad. Mario Bonfantini). Nel 1950 Giuseppe Ungaretti traduce la *Fedra* di Racine (Mondadori, 1950),²⁷ a cui segue la traduzione di Ugo Dèttore con un saggio di Francesco De Sanctis (BUR, 1952). Longanesi pubblica, nel 1955, *Tallemant des Réaux* (trad. Corrado Pavolini, prefazione di Pietro Paolo Trompeo) e, nel 1958, *Brantôme* (trad. Sestilio Montanelli). Si segnalano infine i *Pensieri* di Pascal nella traduzione del filosofo Vittorio Enzo Alfieri (BUR, 1952) e l'*Introduzione alla vita devota* di François de Sales introdotto e tradotto da Nanda Colombo (BUR 1956).

Tra gli scrittori del *Grand Siècle* più tradotti vi sono naturalmente i favolisti, di cui si ricordano le nuove edizioni. Le favole di La Fontaine sono variamente presentate e rimaneggiate, come anche spesso illustrate per essere piacevolmente lette ai più piccoli (Principato, 1952, trad. Renata Carloni Valentini, illustrazioni André Pec; ELI, 1953, trad. Giulia Bartholini, illustrazioni Alberto Mattoni; Lucchi 1957, scelta e trad. Curzio Siniscalchi; Fabbri, 1958, trad. Maggiorina Castoldi, illustrazioni di W. Cremonini)²⁸. Gli altri noti autori sono Charles Perrault e Marie Catherine d'Aulnoy, pubblicati in varie forme ad uso di un pubblico giovanile presso Sonzogno, Bietti, Lucchi, Boschi Principato, Carroccio, La Sorgente, APE. Delle numerose raccolte di fiabe di Perrault si segnala quella tradotta dalla scrittrice Marise Ferri presso Fabbri (1955). Quest'ultimo editore fornisce insieme ai libri di fiabe anche i dischi registrati.

Molte nuove traduzioni di autori del XVIII secolo mettono in circolazione testi che sono a volte a metà strada tra diversi generi (si ricorda che non si considerano quelli di ambito prettamente filosofico)²⁹. La favola illustrata della bella e la bestia nella versione di Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (Carroccio, 1955) si inserisce nell'ampio filone dedicato al genere. Rivolti al grande pubblico adulto sono le altre opere, a volte tradotte in più versioni. È il caso di Beaumarchais per il *Barbiere di Siviglia* tradotto da Felice Filippini

²⁶ Mondadori aveva già pubblicato nel 1932 la versione di Alessandro Donati con introduzione e note di G.D. Leoni.

²⁷ Si vedano M. Geat, *Traduzioni per due messinscena italiane della Fedra di Jean Racine: Giuseppe Ungaretti (1950) e Giovanni Raboni (1983)*, «Il Traduttore nuovo» 33-34, 1990: 139-149, T. Zanon, *Tradurre Racine: esempi novecenteschi di resa dell'alexandrin'*, in A. Soldani (ed.), *Metrica italiana e discipline letterarie*, Atti del Convegno di Verona (8-10 maggio 2008), «Stilistica e metrica italiana» 9, 2009: 365-384 e G. Ungaretti, *Vita di un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura di C. Ossola e G. Radin, con un saggio introduttivo di C. Ossola, Milano, Mondadori, 2010.

²⁸ Diverso il caso degli *Amori di Psiche e Cupido* tradotti da Ugo Dèttore e destinati al pubblico adulto (BUR, 1954).

²⁹ Questi testi meritano uno studio specifico, come attestano per esempio la traduzione di Palmiro Togliatti del *Trattato della tolleranza* di Voltaire presso l'Universale economica, che nel 1950 pubblica anche il *Dizionario filosofico* a cura di Julien Benda, e la traduzione del filosofo Giulio Preti di *L'uomo-macchina* e altri scritti di La Mettrie presso Feltrinelli nel 1955.

(BUR, 1951) e da Bruno Grieco con prefazione di Valerio Riva, entrambi noti nomi del giornalismo, (Universale economica, 1954), di Prévost per *Manon Lescaut* tradotto da Mario Bonfantini (Universale economica, 1953) e presso Giachini (1954) senza indicazione del traduttore. Gli altri titoli tradotti sono *Le nozze di Figaro* di Beaumarchais (BUR, 1953, trad. Felice Filippini), *Il diavolo innamorato* di Cazotte (BUR, 1952, trad. Ugo Dèttore), *Il diavolo zoppo* di Lesage (BUR, 1956, trad. Felice Filippini), *La vita di Marianna* di Marivaux (BUR 1951, trad. Renato Arienta), *Paolo e Virginia* di Bernardin de Saint-Pierre (Principato, 1956, trad. Ferdinando Palazzi, ill. di Maurizio Leloir), *I legami pericolosi* di Laclos (trad. Piero Bianconi, BUR 1953) e il *Viaggio attorno alla mia camera*, oltre ad altre opere di inizio Ottocento, di Xavier de Maistre (BUR, 1951, trad. Alvisè Zorzi). Un forte impulso è dato anche alla pubblicazione delle opere letterarie di Diderot, Montesquieu, Rousseau e Voltaire. Diderot è tradotto da Piero Bianconi nella BUR³⁰ e da Giuseppe Carbone³¹, Franco Calamandrei³² e Massimo Aloisi³³ nell'Universale economica. Giuseppina Alfieri Todaro-Faranda traduce le *Lettere persiane* di Montesquieu apparse nella BUR (1952). Di Voltaire *Candido* con altri racconti è tradotto da Riccardo Bacchelli per la BMM nel 1953³⁴. Nel 1951 Piero Bianconi aveva tradotto *Zadig* e nel 1952 *Candido* per la BUR, dove nel 1956 saranno inserite anche le sue traduzioni della *Principessa di Babilonia* e dell'*Ingenuo*, oltre all'*Uomo dai quaranta scudi* nel 1958. Nell'Universale economica la curatela e presumibilmente la traduzione di *Zadig* del 1952 è di Claudio Pavone e quella di *Micromegas* e altri racconti, nel 1953, di Biagia Marniti. Rousseau è tradotto nella BUR da Felice Filippini³⁵ e da Nadia Cappelletti³⁶.

3.1.2 Secolo XIX

Le traduzioni delle opere dell'Ottocento occupano per quantità di ristampe e nuove edizioni il primo posto all'interno del *corpus* selezionato. Un'indagine Doxa condotta da Pierpaolo Luzzatto Fegiz nel 1956³⁷ fornisce il titolo del libro più letto, ovvero i *Miserabili*, che con altre opere fa sì che Victor Hugo sia presente nei cataloghi di molti editori: Sonzogno, Lucchi, Fabbri, Bietti, Mursia-Corticelli, Cavallotti, Carroccio, Mondadori, Rizzoli e Garzanti. Quest'ultima casa editrice si distingue tuttavia per avere pubblicato nel 1952

³⁰ *La monaca; Il nipote di Rameau; Giacomo il fatalista e il suo padrone* (BUR, 1956), *La monaca* (BUR, 1956), *Giacomo il fatalista e il suo padrone* (BUR 1959).

³¹ *Il nipote di Rameau* (Universale economica, 1950).

³² *La monaca* (Universale economica, 1951).

³³ *Colloquio fra Diderot e D'Alembert; Sogno di D'Alembert* (Universale economica, 1952).

³⁴ Di Bacchelli era già la traduzione dei *Romanzi e racconti*, pubblicati nel 1938 nella Biblioteca romantica di Mondadori.

³⁵ *Le Confessioni* (BUR, 1955).

³⁶ *Le fantasticherie del passeggiatore solitario* (BUR, 1957)

³⁷ P. Luzzatto Fegiz, *Il volto sconosciuto dell'Italia. Dieci anni di sondaggi Doxa*, Milano, Giuffrè, 1956: 859-881.

l'opera poetica dell'autore, le *Liriche* con introduzione, scelta e versione dal francese a cura del poeta Luigi Orsini.

Come si è detto, le opere di Jules Verne sono ai vertici della classifica (Fig. 2) con traduzioni integrali o adattamenti con il frequente corredo delle illustrazioni presso Sonzogno, Lucchi, Fabbri, Principato, Mursia-Corticelli, La Sorgente, Cavallotti, Carroccio, Garzanti, Mondadori, Rizzoli, Longanesi.

Un altro autore che occupa un posto di rilievo secondo un criterio quantitativo è Jules Renard per le nuove edizioni della prima metà degli anni Cinquanta di *Pel di carota*³⁸: BMM 1951, BUR 1951, Carroccio 1951, Lucchi 1953, Corticelli 1953, Boschi 1953, Conti 1954, Sonzogno 1955 e Fabbri 1955.

Per avere una panoramica degli scrittori continuamente ristampati per il successo riscosso lungo il tempo è di riferimento l'elenco che si ricava dalle traduzioni pubblicate da Sonzogno comprendente Achard, Daudet, Dumas, Flaubert, Gautier, Hugo, Leroux, Loti, Louÿs, Malot, Maupassant³⁹, Meilhac, Ponson du Terrail, Prévost M., Renard, Scribe, Sardou e Verne. Si devono aggiungere a questi autori come Montépin, Ohnet e Sue, pubblicati tra gli altri da Lucchi.

La BMM e la BUR pubblicano per la maggior parte le prime edizioni di nuove traduzioni di autori che sostituiranno i grandi successi oggi dimenticati (si pensi per esempio a Malot, Montépin, Ponson du Terrail che saranno sempre meno letti)⁴⁰. La BMM fa largo spazio a Balzac – di cui pubblica per la prima volta *La pelle di Zigrino*, *Il giglio della valle* e *La cugina Betta* – e a Flaubert – di cui pubblica per la prima volta *L'Educazione sentimentale*, *i Tre racconti* e *Salambo*⁴¹ –, aggiungendo alla collana, oltre a Dumas, Hugo, Maupassant e Verne, *Nanà* di Zola nella traduzione di Sestilio Montanelli (BMM, 1955). Gli autori che si contano nella BUR sono numerosissimi e rappresentativi di tutto il secolo: About⁴², Balzac, Baudelaire, Becque, Chateaubriand, Constant, Daudet, Dumas (padre e figlio), De Maistre, Feuillet, Flaubert, Fromentin, Gautier, i fratelli Goncourt⁴³, Hugo, Huysmans⁴⁴, Lamartine, Loti, Louÿs, Maupassant, Mérimée⁴⁵, Murger,

38 Si veda C. Elefante, *'Poil de Carotte' et ses traductions italiennes au féminin: l'évolution d'un classique littéraire*, «Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde» 47-48, 2012: 299-315.

39 Su alcune traduzioni di *Boule de suif* di Maupassant, si veda M. Raccanello, *Camillo Sbarbaro e Diego Valeri traduttori di 'Boule de suif'*, in G. Benelli-M. Raccanello (eds), *Il cavallo e la formica. Saggi di critica sulla traduzione*, Firenze, Le Lettere-Università, 2010: 29-55.

40 Ohnet è ancora pubblicato nella BUR nel 1959.

41 *La Signora Bovary* era già stata tradotta da Diego Valeri nel 1944 e viene solo ristampata.

42 E. About, *Il naso d'un notaio*, introduzione e traduzione di G. Marcellini, Milano, BUR, 1958.

43 Anche Garzanti pubblica i fratelli Goncourt: *Il diario: memorie di vita letteraria: 1851-1896*, scelta, traduzione, introduzione di Mario Lavagetto (1956).

44 BUR pubblica nel 1953 *A ritroso* e *Zaino in spalla* (trad. U. Dèttore). Dall'Oglio aveva già pubblicato *Laggiù* (trad. C.H. Dé Medici) nel 1951.

45 Nel 1950 la traduzione di *Colomba* è di Enrico Piceni per BUR (insieme alla *Venere d'Ile*), di Bruno Tescaro per l'Universale economica e, nel 1953, di Fabio Ara per BMM, ma vi

Musset, Nerval, Ohnet, Renard, Rodenbach, Sainte-Beuve, Sand, Scribe, Stendhal, Tillier, Verne, Vigny, Zola.

Balzac è l'autore più tradotto in nuove edizioni. Oltre alla BMM e alla BUR, altri editori pubblicano le opere della *Comédie humaine*: Longanesi *Il cugino Pons* (1952), Giachini *Eugenia Grandet* (1954), Feltrinelli *Gli impiegati* (1956), *Mercadet l'affarista* (1959) e *Scritti critici* (1958). Segue Zola tradotto, sempre oltre che nella BMM e nella BUR, presso Giachini, quasi interamente da Carlo Villa, e presso Bietti ed ELI.

Si scoprono anche opere come *Il ladro* di Georges Darien (Longanesi 1958), *I monologhi (1842-1888)* di Charles Cros (Bompiani, 1958), *Il ragazzo* di Jules Vallès, *Mio zio Beniamino* di Claude Tillier (Universale economica, 1951), *Un maschio* di Camille Lemonnier (Giachini 1955), *Il giardino dei supplizi* di Octave Mirbeau (Giachini, 1952) e i *Viaggi straordinari di saturnino Farandola in Oceania* di Albert Robida (Mondadori, 1952; pubblicati insieme al *Viaggio di Babar* di Jean de Brunhoff nel 1959).

Di grande rilevanza è l'impegno nel tradurre la grande poesia francese di Baudelaire⁴⁶, Rimbaud⁴⁷, Verlaine⁴⁸, Mallarmé e, travalicando il secolo considerato, di Apollinaire. Dall'Oglio ripubblica l'edizione del 1948 dei *Fiori del male* e dà alle stampe tra il 1951 e il 1956 altre opere di Baudelaire che culminano nel volume delle *Opere*, a cura di Clemente Fusero, nella collana Ammiraglia del 1957. Sempre a cura di Clemente Fusero Dall'Oglio pubblica tra il 1950 e il 1959 Rimbaud, Verlaine, Mallarmé e Apollinaire. Baudelaire è anche tradotto da Piero Bianconi nella BUR (1955) e da Orsola Nemi per Longanesi (1951 e 1955). Rimbaud è ugualmente tradotto da Orsola Nemi per lo stesso editore nel 1951. Fuori dai limiti temporali qui fissati e dai criteri relativi all'indicazione dell'autore, si segnala in ultimo il volume dedicato da Schwarz alla poesia surrealista, tradotta in parte dallo stesso editore (Tristan Sauvage): *La poesia surrealista francese*, a cura di Benjamin Péret; traduzione di Roberto Sanesi e Tristan Sauvage; illustrazioni di Arp et al.; più un cadavere squisito di Breton, Eluard, Hugo e un prospetto illustrato per un ciclo di conferenze surrealiste, Milano, A. Schwarz, [1959].

sono anche diverse altre edizioni non solo milanesi. Enrico Piveni aveva già tradotto *Carmen* nel 1949 sempre per BUR. Mérimée farà parte della raccolta di racconti pubblicati da Rizzoli nel 1959: *Dieci grandi racconti d'amore, Racconti di Mérimée, Puskin, Keller, Stendhal, Tolstoj, Maupassant, Cechov, Poe, Musset, Wilde*.

46 Si veda G. Bernardelli, *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, con un saggio di D. Vago, Milano, EDUCatt, 2015.

47 Si vedano S. Giovine, *Le traduzioni di Rimbaud in Italia*, «Incontri» 33/2, 2018: 65-77, <http://doi.org/10.18352/incontri.10269> (consultazione: gennaio 2023) e F. Miliucci, *Arthur Rimbaud nel secondo dopoguerra italiano*, in J. Galavotti-S. Giovine-G. Morbiato (eds.), *I gesti del mestiere. Traduzione e autotraduzione tra Italia e Francia dal XIX al XXI secolo*, Padova, Padova University Press, 2021: 13-28.

48 Si veda S. Giovine, «Une chimère vitale et essentielle». Tradurre Verlaine in Italia, in J. Galavotti-S. Giovine-G. Morbiato (eds.), *I gesti del mestiere* cit.: 29-50.

3.2 Traduzioni di opere tra il 1900 e il 1959

3.2.1 1900-1949

Il periodo che va dal 1900 al 1949 non può essere unitario, dato il susseguirsi dei fatti storici che ne determinano le grandi fratture, né chiuso in sé stesso perché alcuni autori, come Mauriac o Camus, continuano a pubblicare nei decenni successivi. Esso permette tuttavia di tracciare, in questa sede, i confini per individuare una convenzionale ‘contemporaneità’ dei successivi anni Cinquanta.

In questa prima metà di secolo colpisce per quantità il numero di libri appartenenti ai diversi filoni di letteratura di intrattenimento, a lungo ristampati. Il caso più clamoroso è quello dei circa 150 volumi dedicati alle avventure di un gruppo di boy scouts di Jean de La Hire tradotti presso Sonzogno e amati, come si è detto, dal giovane Sartre⁴⁹. Seguono le serie di Arsenio Lupin di Maurice Leblanc (presso Sonzogno e Pagotto), di Fantomas di Pierre Souvestre (presso Pagotto), dei romanzi di cappa e spada di Michel Zévaco (presso Bietti) e dei polizieschi di Pierre Boileau (presso Pagotto e Garzanti). La lunga fortuna dei *Maigret* di Simenon, prime traduzioni pubblicate da Mondadori in diverse collane (e anche lettura distensiva di Arnoldo Mondadori stesso)⁵⁰, segna oltre gli anni considerati anche i due successivi decenni.

I grandi classici affermati e in via di affermazione sono pubblicati in primo luogo da Mondadori e da Bompiani. Mondadori ristampa Alain-Fournier (primo libro della “Medusa”), Cocteau, Saint-Exupéry e Colette⁵¹, di cui pubblica anche nuove edizioni, e fornisce le prime edizioni interne alle proprie collane di Bernanos, Chabrier, France, Gide, Green, Lemarchand, Maeterlinck, Malraux, Mauriac, Maurois, Martet, Martin du Gard, Montherlant, Peynet, Sartre e Valéry. L'intera *Ricerca* di Proust nella collana “Il Bosco” è la riproduzione dell'edizione di Einaudi come anche *La nausea* di Sartre, secondo l'accordo stretto nel 1957 tra le due case editrici⁵². Bompiani dà alle stampe Camus⁵³, Crommelynck, Gide, Larbaud, Malraux (la *Condizione umana* era uscita del 1934), Montherlant, Radiguet, Saint-Hélier, Saint-Exupéry, Sartre (già pubblicato negli anni Quaranta),

49 Si veda la citazione riportata qui sopra tratta da *Les Mots*.

50 Si veda E. Decleva, *Arnoldo Mondadori* cit.: 446.

51 Sulle traduzioni di Colette, si veda P. Cadeddu, *Traduzione e ideologia: Colette in Italia*, in Ead., *Variazioni sul ritmo: da Paul Valéry ad Amélie Nothomb*, Milano, FrancoAngeli, 2016: 47-72.

52 *Ivi*: 447-449.

53 Si veda su Bompiani a questo proposito il contributo già citato di Maria Giulia Longhi in L. Braidà (ed.), *Valentino Bompiani* cit. L'opera di Camus è stata recentemente rivisitata dall'editore con nuove traduzioni, si vedano D. Latella, *A volte ritornano (ma in gran silenzio)*, «Tradurre.Pratiche teorie strumenti» 9, autunno 2015 <https://rivistatradurre.it/a-volte-ritornano-ma-in-gran-silenzio/> (consultazione: gennaio 2023) e A. Della Rocca, *L'espressione della temporalità nelle traduzioni italiane de “La Peste” di Albert Camus*, «Ricognizioni. Rivista di lingue, letterature e culture moderne» 17. X, 2022: 171-185.

Serge V.⁵⁴. L'elenco degli autori pubblicati da Rizzoli è più contenuto: Alain-Fournier, Bédier⁵⁵, Colette, France, Gide, Maeterlinck, Maurois, Philippe Ch. L., Roland M⁵⁶. Sono ristampe ma anche prime edizioni le traduzioni pubblicate da Sonzogno che mette sul mercato, oltre al già citato Leblanc, autori di rilievo come Barbusse, Bazin, Colette, Dupuy-Mazuel, France e Rolland. Di pregio nella letteratura per bambini sono, dell' *Uccellino azzurro* di Maeterlinck, la traduzione di Milly Dandolo per il Carroccio (1951) e l'adattamento di Laura Okely Romiti per Conte (1952).

Tra gli autori più tradotti spiccano François Mauriac, (presso Mondadori con un'edizione anche presso Dall'Oglio), che deve essere considerato anche tra i 'contemporanei' (è Nobel nel 1952), André Malraux (presso Mondadori) e Anatole France (soprattutto nella BUR, ma anche nella BMM e presso Sonzogno). Mauriac è reso in italiano da Massimo Bontempelli, Renzo Tian, C. Castellaneta e Giuseppe Sozzi presso Mondadori; Malraux da Corrado Pavolini, Giuseppe Ravagnani e Liliana Magrini; France da Ugo Dettore e Enrico Piceni nella BUR. Alcuni nomi di traduttori ricorrono in associazione con gli autori. È il caso di Oreste del Buono per Gide nella BUR, di Laura Marchiori per Colette sempre nella BUR, di Giorgio Monicelli per Sartre nelle varie collane di Mondadori.

Alcuni editori introducono autori ancora poco noti in Italia. Cino del Duca è l'editore privilegiato di Henry Troyat, che continua a pubblicare anche negli anni Cinquanta, e di Gabriel Chevallier, Garzanti di Roger Frison-Roche, Feltrinelli di Louis Guilloux e Jacques Rivière (*Aimée*, 1959), Longanesi di Roger Peyrefitte, Pagotto di Jacques Decrest.

Alcuni scrittori di stampo cattolico sono riuniti dall'editore Massimo attorno a Claudel in un succedersi di pubblicazioni che accolgono anche i 'contemporanei': Marie Gasquet, Luc Estang, Grégoire Leclos, André Dupeyrat.

3.2.2 1950-1959

Primi tra tutti come novità narrativa si possono segnalare due autori del *nouveau roman*⁵⁷ tradotti da Oreste del Buono e pubblicati alla fine degli anni Cinquanta: Nathalie Sarraute (*Ritratto d'ignoto*; *Tropismi*; *Conversazione*

54 Viktor L'vovič Kibal'čič è un belga figlio di russi emigrati, autore di *Il caso Toulavev*, trad. Federico Federici, Bompiani, 1952. La prima edizione francese esce a Parigi nel 1948. L'edizione in russo sarà pubblicata nel 1972.

55 Il noto filologo Joseph Bédier è l'autore del *Romanzo di Tristano e Isotta* (introduzione e traduzione di Giovanni Marcellini, prefazione di Gaston Paris, BUR, 1952), pubblicato in francese a inizio Novecento. Si tratta di una riscrittura del ciclo di romanzi bretoni sulla leggenda di Tristano e Isotta.

56 M. Roland, *Canti d'uccelli e musiche d'insetti*, trad. e note di R. Costanzi, BUR, 1951.

57 Si veda a questo proposito A. Chiurato, *La ricezione del Nouveau Roman in Italia dagli anni Cinquanta alle soglie del nuovo millennio*, «Testo a fronte» 48.I, 2013: 125-140. Su Butor si vedano C. Sauli, *Tradurre la ripetizione nella 'Modification' di Butor*, in G. Benelli-M. Raccanello (eds), *Il cavallo e la formica* cit.: 129-148 e A. Chiurato, *Oltre le frontiere del racconto. Note sulla ricezione e sulla traduzione di Michel Butor in Italia*, «Testo a fronte» 45.II, 2011: 113-121.

e sottoconversazione, Feltrinelli, 1959) e Michel Butor (*La modificazione*⁵⁸, Mondadori, 1959). Segna ugualmente il decennio *Bonjour tristesse* tradotto da Ruggero Sandanieli per Longanesi già nel 1954⁵⁹, anno della pubblicazione in Francia, e ristampato nel 1955 (anno del conferimento del Premio Bancarella per gli altri vincitori dopo *Lo spretato* di Le Boterf), 1956 e 1959, come lo segnano anche i successivi libri di Françoise Sagan pubblicati da Bompiani: *Un certo sorriso* e *Tra un mese, tra un anno* tradotti entrambi da Bruno Oddera rispettivamente nel 1956 e nel 1957, oltre a *Le piace Brahms?* tradotto da Maria Heller nel 1959.

Continuano ad essere tradotti gli scrittori di fama come i già citati Mauriac presso Mondadori, Camus presso Bompiani, che continuerà a ristampare anche le opere dell'autore (Nobel nel 1957), Peyrefitte presso Feltrinelli, Troyat presso Del Duca. Sempre Del Duca pubblica Julien Gracq (*La riva delle Sirti*, trad. Mario Bonfantini, Mondadori, 1952) e Romain Gary (*Lady L.*, trad. Francesco Saba Sardi, 1956 e *Le radici del cielo*⁶⁰, trad. Ettore Capriolo, 1958).

La corrente degli 'ussari' è rappresentata da Antoine Blondin presso Longanesi e Jacques Laurent presso Cino del Duca.

Scrittori di fatti storici, casi giuridici, cronache del passato, storie quotidiane sono tradotti da più case editrici: Gabriel Chevallier e Jean Dutourd presso Longanesi, Bertrand Poirot-Delpech (*Il giuggiolone*)⁶¹ e Pierre Henri Simon (*Ritratto di un ufficiale*) presso Bompiani entrambi nel 1959, Maurice Druon con il ciclo dei *Re maledetti* presso Cino del Duca, Anne Golon insieme al marito Serge Golon con il ciclo di *Angelica* presso Garzanti, Claude Manceron (*Una sola primavera*, 1958) presso Dall'Oglio.

I romanzi con adattamento cinematografico spaziano tra i generi. Se ne citano alcuni: *Il ponte sul fiume Kwai* di Pierre Boulle (Mondadori, 1959), *Domani è troppo tardi* di Alfred Machard (Rizzoli, 1952), *Fanfan la tulipe* di F.G. Toudouze (Rizzoli, 1952), *I gioielli di Madame D* di Louise Vilmorin (Rizzoli 1953), *Gli aristocratici* di Michel de Saint-Pierre⁶² (Del Duca, 1956), *La donna che visse due volte* di Pierre Boileau e Thomas Narcejac (Garzanti, 1958), *Vittoria amara* di René Hardy (Garzanti 1957), *Cani perduti senza collare* di Gilbert Cesbron (Massimo, 1954).

Alcune scrittrici si distinguono in un universo ancora maschile come Françoise Mallet-Joris⁶³, Michèle Perrein, Christiane Rochefort (tutte presso Longanesi), Christine Rivoyre presso Cino del Duca, Josette Duval

58 Prix Théophraste Renaudot 1957.

59 Si veda G. Benelli, *Le traduzioni italiane di 'Bonjour tristesse'*, in G. Benelli-M. Raccanello (eds.), *Il cavallo e la formica* cit.: 7-27.

60 Prix Goncourt 1956.

61 Prix Interallié 1958.

62 Grand Prix du roman de l'Académie française 1955 e Prix des libraires 1956.

63 Prix des libraires 1957 e Prix Femina 1958.

e Françoise Paturier presso Garzanti, oltre alle già citate Anne Golon, Françoise Sagan e Nathalie Sarraute.

Gli autori che si servono dell'argot soprattutto nel genere poliziesco riscuotono il favore del pubblico. Sono per esempio Frédéric Dard, il creatore di San-Antonio, presso Cino del Duca (*Le canaglie vanno all'inferno*, trad. Ettore Capriolo, 1957), Auguste Le Breton con i suoi *Rififi*⁶⁴ soprattutto presso Garzanti e Albert Simonin con *Grisbi* e *Ciao Grisbi*⁶⁵ tradotti da Franco Salerno nel 1954 e nel 1957 per Del Duca.

I libri di Pierre Daninos, in cui compare il Maggiore Thompson, che descrive con un fortunato humor i francesi sono tradotti da Camilla Cederna (Mondadori, 1959). Daninos è anche nel catalogo di Elmo, dedito alla traduzione di altri testi umoristici come quelli di Jean Duché.

I romanzi sull'alta montagna di Frison-Roche, già pubblicato da Garzanti, sono anche pubblicati da Cino del Duca. Sono per l'appunto questi gli anni dei grandi libri di fotografia e di descrizione delle grandi vette.

Il romanzo sentimentale continua il suo corso con autrici come Claude Virmonne presso Cino del Duca e Marie Anne Desmarest presso Mursia-Corticelli.

Tra i libri per i giovani di Fabbri spicca tra il 1957 e il 1959 la serie in cui è protagonista 'Silvia', moderna eroina femminile anche se non in rottura con la tradizione, del belga René Philippe tradotta da L. M. Pugliese.

La collezione "Urania" di Mondadori conta numerosi autori francesi tradotti per la maggior parte da Patrizio Dalloro: Barjavel, Bessière, Bruss, Crémieux, Didelot, Guieu, Vandel e Versins.

Tra i libri che ricevono l'attenzione del pubblico che legge in traduzione vi sono anche titoli di romanzi come *Lo spretato* di Hervé Le Boterf, trad. Milla Contini (ELI), che vince nel 1955, collocato al primo posto, il Premio Bancarella e altre opere spesso in correlazione con la risposta del pubblico francese (per esempio con l'assegnazione di premi, come segnalato sopra in alcuni casi). Si osserva che, dopo Mondadori, Del Duca risulta particolarmente attivo nell'importazione dei 'contemporanei' precedendo Longanesi e Bompiani. Degno di nota è anche la produzione di ELI che, oltre a Le Boterf, pubblica Yonnet, Benoît, Bessy, Bernier, France Cl., Vidalie e di Massimo che pubblica il vendutissimo Gilbert Cesbron. Mursia-Corticelli traduce il romanzo di André Soubiran sulla professione di medico: *Il grande mestiere*, trad. F. Cannarozzo (1958) e, per citare come ultimo esempio un testo tratto da un film (una *novélisation*), *Vacanze romane* di Odette Ferry (1956), in cui sono ben tre le lingue che si riversano le une nelle altre: inglese, francese e italiano.

⁶⁴ Il film *Rififi* di Jules Dassin arriva in Italia con vari tagli.

⁶⁵ I film *Touchez pas au grisbi* di Jacques Becker e *Le cave se rebiffe* (titolo italiano: *Il re dei falsari*) di Gilles Grangier mostrano sugli schermi Jean Gabin, nuovo protagonista del poliziesco.

CONCLUSIONE

Raccogliere l'integralità delle opere tradotte in un determinato periodo senza alcun filtro interpretativo, come nel caso della ricerca realizzata in questo studio, permette di conoscere come la cultura nazionale sia entrata in contatto con la cultura straniera in un movimento che nel corso del tempo risulta inevitabilmente sfuggente. Ogni volume che è stato in circolazione, di cui in molti casi non c'è traccia nelle storie letterarie, dovrebbe di conseguenza essere preso in esame per non incorrere in una sorta di deformazione temporale in cui le opere oggi considerate 'classiche' rischiano di oscurare a posteriori la reale fruizione di molti libri di successo presso intere generazioni. La grande varietà dei libri tradotti, appartenenti soprattutto a una letteratura di largo consumo non necessariamente popolare ma neanche elitaria, fa inoltre intravedere entro quali limiti l'accoglienza di ciò che proviene dall'estero diventa uno specchio per riflettere consapevolmente sulla propria identità paragonata a quella d'Oltralpe. L'editoria, che si sviluppa in questo decennio sempre più come industria culturale moderna, mette infatti per la prima volta a disposizione di tutti una notevole quantità di testi tradotti che costituiscono una delle forme di divulgazione più socialmente accessibile. Di certo, molto resta da studiare. Ci si potrebbe per esempio interrogare su come si traducesse e con quali strumenti, o ancora su che tipo di formazione avessero i traduttori (tra cui numerose donne) che, come emerge dai dati bibliografici del *corpus* studiato, all'epoca sono scrittori più o meno noti, insegnanti, universitari, redattori, giornalisti, pubblicitari, artisti lontani dalla professionalizzazione odierna.



Fig. 1 – Opere letterarie tradotte dal francese pubblicate in Italia tra il 1950 e il 1959

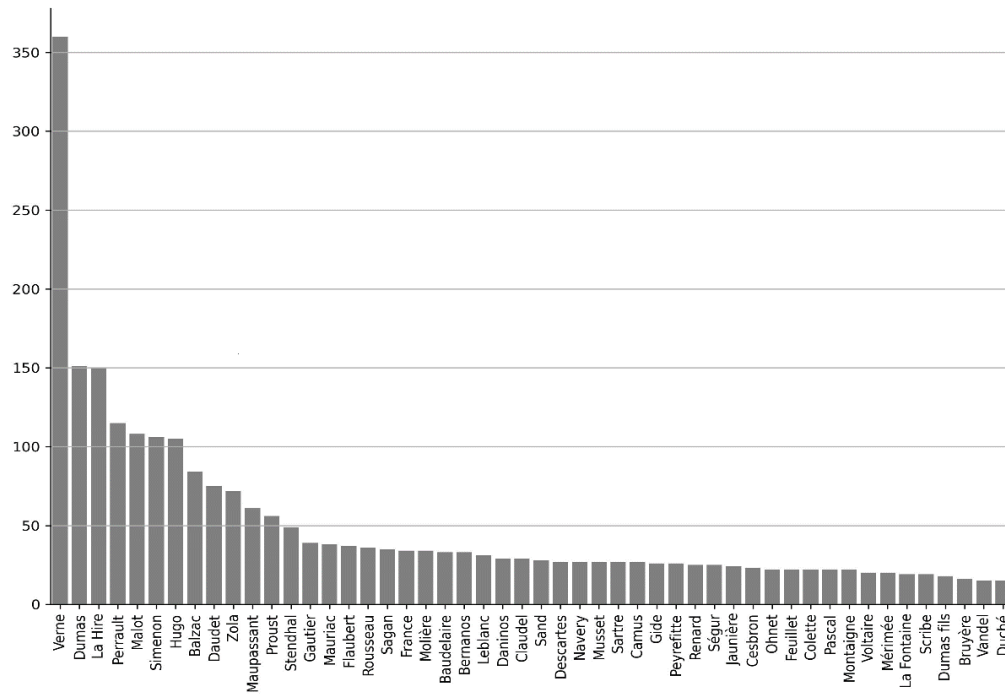


Fig. 2 – I cinquanta autori più tradotti dal francese in Italia tra il 1950 e il 1959

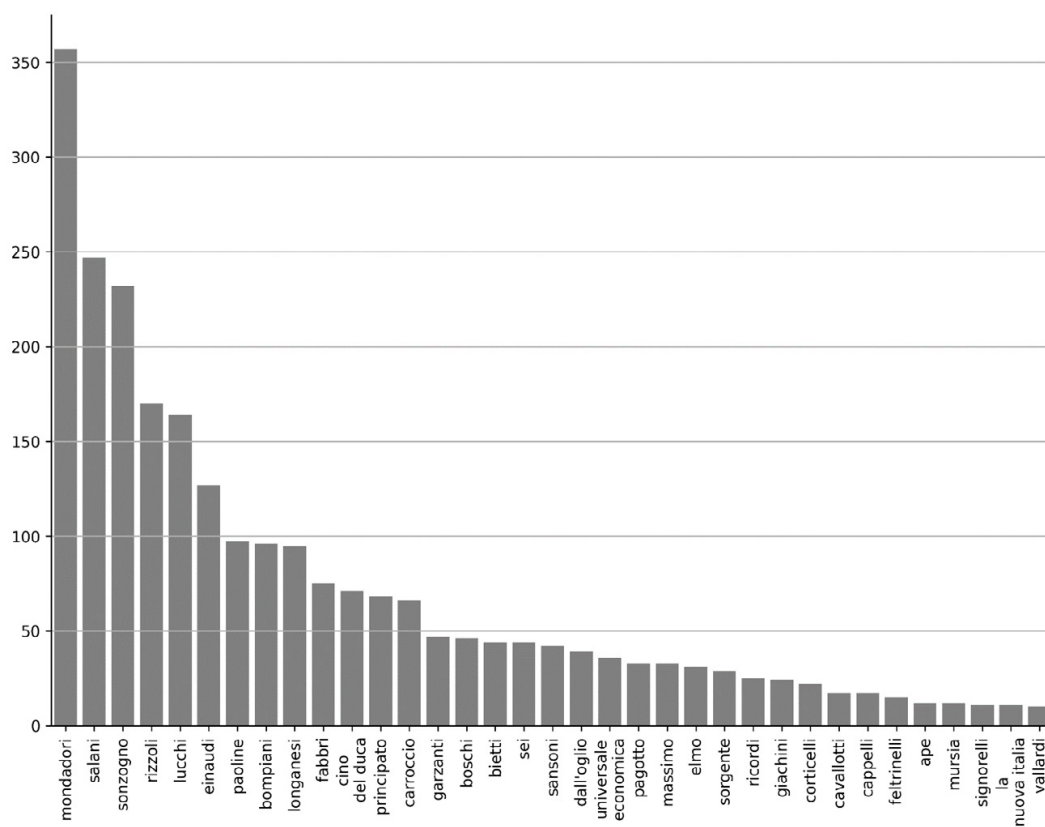


Fig. 3 – I trentacinque editori italiani che hanno pubblicato più opere letterarie tradotte dal francese tra il 1950 e il 1959

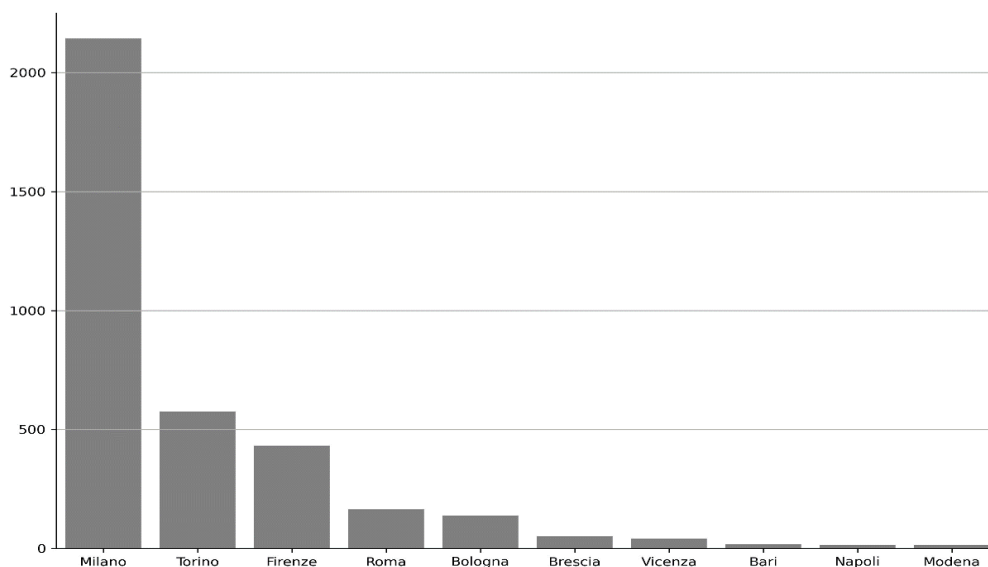


Fig. 4 – Le dieci città dove è stato pubblicato il maggior numero di opere letterarie tradotte dal francese tra il 1950 e il 1959

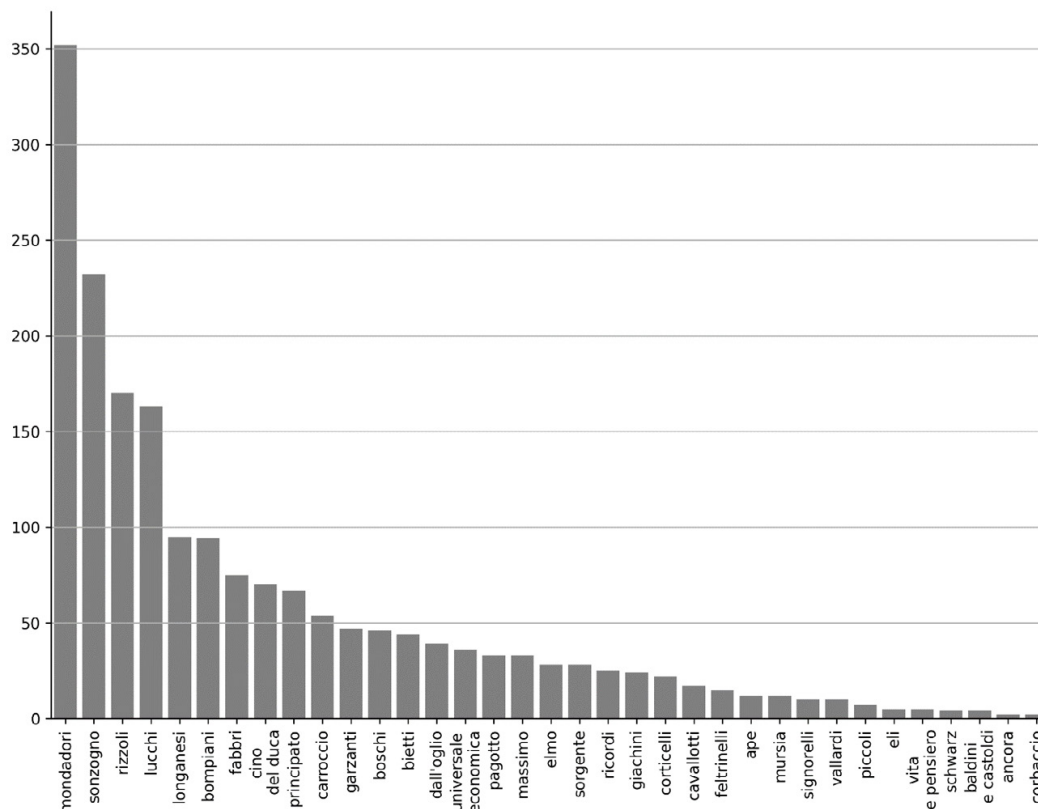


Fig. 5 – Editori milanesi che hanno pubblicato opere letterarie tradotte dal francese tra il 1950 e il 1959

Bibliografia

- AA.VV., *Littérature française et critique italienne (1950-1980)*, Bibliographie par D. Gambelli-A.M. Scaiola. *Essais* de G. Macchia-M. Colesanti-L. Sozzi, Roma, Bulzoni, 1981.
- Banoun B.-Poulin I.-Chevrel Y., (eds.), *Histoire des traductions en langue française, XX^e siècle (1914-2000)*, Lagrasse, Verdier, 2019.
- Barsi M., *Studiare il francese a Milano negli anni Cinquanta. Un'analisi delle bibliografie universitarie*, in M. Barsi-G. Iamartino (eds.), *Le lingue straniere nell'Università italiana, dall'Unità al 1980: percorsi di ricerca*, Seminario del Cirsil 2017, «Italiano Lingua Due» 10.1, 2018: 91-117, <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/10391/9748> (consultazione: gennaio 2023).

- , 1952: *esempio per un repertorio dei manuali di francese in Italia negli anni Cinquanta*, in *Nosotros somos nos y somos otros*, Estudios dedicados a Félix San Vicente, Bologna, BUP (Bologna University Press), 2023: 189-204.
- Benelli G., *Le traduzioni italiane di 'Bonjour tristesse'*, in G. Benelli-M. Raccanello (eds.), *Il cavallo e la formica. Saggi di critica sulla traduzione*, Firenze, Le Lettere-Università, 2010: 7-27.
- Bernardelli G., *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, con un saggio di D. Vago, Milano, EDUCatt, 2015.
- Bernardi G., *Cronache dell'editoria italiana del dopoguerra*, Milano, Unicopli, 2018.
- Braden G.-Cummings R.-Gillespie S. (eds.), *The Oxford History of Literary Translation in English*, Vol. II: 1550-1660, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Braida L. (ed.), *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore "artigiano"*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003.
- Cadeddu P., *Traduzione e ideologia: Colette in Italia*, in Ead., *Variazioni sul ritmo: da Paul Valéry ad Amélie Nothomb*, Milano, FrancoAngeli, 2016.
- Cadioli A., *Letterati editori. Attività editoriali e modelli letterari nel Novecento*, Milano, il Saggiatore, 2017.
- Carotti C.-Andriani G. (eds.), *La Fabbri dei fratelli Fabbri*, Milano, FrancoAngeli, 2010.
- Cervini M., *La prima BUR. Nascita e formazione della Biblioteca Universale Rizzoli (1949-1972)*, Milano, Unicopli, 2015.
- Cesana R., *"Libri necessari". Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1956)*, Milano, Unicopli, 2010.
- , *Il lavoro editoriale di Oreste del Buono*, in G. Rosa (ed.), *L'infaticabile OdB*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2016: 19-50.
- Chevrel Y.-Cointre A.-Tran-Gervat Y.-M. (eds.), *Histoire des traductions en langue française, XVII^e et XVIII^e siècles, (1610-1815)*, Lagrasse, Verdier, 2014.
- Chevrel Y.-D'Hulst L.-Lombes C. (eds.), *Histoire des traductions en langue française, XIX^e siècle (1815-1914)*, Lagrasse, Verdier, 2012.
- Chiurato A., *Oltre le frontiere del racconto. Note sulla ricezione e sulla traduzione di Michel Butor in Italia*, «Testo a fronte» 45.II, 2011: 113-121.
- , *La ricezione del Nouveau Roman in Italia dagli anni Cinquanta alle soglie del nuovo millennio*, «Testo a fronte» 48.I, 2013: 125-140.
- Cordié C., *Commento ai programmi di lingua e letteratura francese*, Nuova edizione riveduta e aggiornata, Milano, Marzorati, 1964.
- Decleva E., *Italia e Francia nella "nuova Europa": gli orientamenti dell'opinione liberaldemocratica e azionista (1943-1945)*, in J.B. Duroselle-E. Serra (eds.), *Italia e Francia 1939-1945*, ISPI, Milano, FrancoAngeli, 1984: 9-36.
- , *Arnoldo Mondadori*, Torino, Utet, 1993.
- , *L'attività editoriale*, in *Storia di Milano*, vol. XVIII: *il Novecento*, t. III, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, 1996: 102-151.

- , *La scena editoriale italiana negli anni Venti: lo spazio degli autori francesi*, in E. Decleva-P. Milza (eds.), *La Francia e l'Italia negli anni Venti: tra politica e cultura*, Milano, SPAI, 1996: 192-224.
- , *Présence germanique et influences françaises dans l'édition italienne aux XIX^e et XX^e siècles*, in J.-Y. Mollier (ed.), *Les Mutations du livre et de l'édition dans le monde, du XVIII^e siècle à l'an 2000*, Actes du colloque international de Sherbrooke 2000, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2001: 191-205.
- Della Rocca A., *L'espressione della temporalità nelle traduzioni italiane de "La Peste" di Albert Camus*, «Ricognizioni. Rivista di lingue, letterature e culture moderne» 17.X, 2022: 171-185.
- Diliberto O., *Nostalgia del grigio. 60 anni di BUR. Catalogo illustrato della BUR. 1949-1972*, Macerata, Bibliothaus, 2009.
- Duché V. (ed.), *Histoire des traductions en langue française, XV^e et XVI^e siècles (1470-1610)*, Lagrasse, Verdier, 2015.
- Elefante C., 'Poil de Carotte' et ses traductions italiennes au féminin: l'évolution d'un classique littéraire, «Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde» 47-48, 2012: 299-315.
- Ellis R. (ed.), *The Oxford History of Literary Translation in English*, Vol. I: To 1550, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Ferretti G.C., *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.
- , *Un editore imprevedibile. Livio Garzanti*, Novara, Interlinea, 2020.
- Fortini F., *Il cocktail e la spada*, «Il Contemporaneo» 3/07/1954.
- France P.-K. Haynes (eds.), *The Oxford History of Literary Translation in English*, Vol. IV: 1790-1900, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- Galavotti J.-Giovine S.-Morbiato G. (eds.), *I gesti del mestiere. Traduzione e autotraduzione tra Italia e Francia dal XIX al XXI secolo*, Padova, Padova University Press, 2021.
- Geat M., *Traduzioni per due messinscena italiane della Fedra di Jean Racine: Giuseppe Ungaretti (1950) e Giovanni Raboni (1983)*, «Il Traduttore nuovo» 33-34, 1990: 139-149.
- Gillespie S.-Hopkins D. (eds.), *The Oxford History of Literary Translation in English*, Volume 3: 1660-1790, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Giovine S., «Une chimère vitale et essentielle». Tradurre Verlaine in Italia, in J. Galavotti-S. Giovine-G. Morbiato (eds.), *I gesti del mestiere. Traduzione e autotraduzione tra Italia e Francia dal XIX al XXI secolo*, Padova, Padova University Press, 2021: 29-50.
- , *Le traduzioni di Rimbaud in Italia*, «Incontri» 33/2, 2018: 65-77, <http://doi.org/10.18352/incontri.10269> (consultazione: gennaio 2023).
- Hermetet A.-R., *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Étude de réception (1919-1943)*, Paris, Champion, 2003.
- Lafarga F.-Pegenaute L. (eds.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos, 2004.

- Lahti L.-Marjanen J.-Roivainen H.-Tolonen M., *Bibliographic Data Science and the History of the Book (c. 1500-1800)*, «Cataloging & Classification Quarterly» 1.LVIII, 2019: 5-23.
- Landini A., *L'arte del tradurre e del comporre in francese*, vol.I: Dai contemporanei al Foscolo, Milano, Marzorati, 1954.
- , *L'arte del tradurre e del comporre in francese*, vol. II: Dall'Alfieri a Dante, Milano, Marzorati, 1959.
- Latella D., *A volte ritornano (ma in gran silenzio)*, «Tradurre.Pratiche teorie strumenti» 9, autunno 2015, <https://rivistatradurre.it/a-volte-ritornano-ma-in-gran-silenzio/> (consultazione: gennaio 2023).
- Liucci R., *Leo Longanesi, un borghese corsaro tra fascismo e Repubblica*, Roma, Carocci, 2016.
- Longhi M.G., *Valentino Bompiani e la 'carta' della Francia*, in L. Braidà (ed.), *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore "artigiano"*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003: 144-159.
- Lo Presti A., *Libri per uomini semplici. Bibliografia illustrata dell'Universale Economica della Cooperativa del Libro Popolare*, Macerata, Biblohaus, 2019.
- Luzzatto Fegiz P., *Il volto sconosciuto dell'Italia. Dieci anni di sondaggi Doxa*, Milano, Giuffrè, 1956.
- Macchia G., *Il paradiso della ragione*, Torino, Einaudi, 1972 (1960).
- Miliucci F., *Arthur Rimbaud nel secondo dopoguerra italiano*, in J. Galavotti-S. Giovine-G. Morbiato (eds.), *I gesti del mestiere. Traduzione e autotraduzione tra Italia e Francia dal XIX al XXI secolo*, Padova, Padova University Press, 2021: 13-28.
- Moosbrugger H., *I ricercati di Schwarz*, «Wuz» 1.VII, settembre 2002.
- Muller R., *Le livre français et ses lecteurs italiens. De l'achèvement de l'Unité à la montée du fascisme*, Paris, Armand Colin, 2013.
- Piazzoni I., *Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, Milano, LED, 2007.
- , *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021.
- Pischedda B., *Editoria a Milano: 1945-1970. Gli anni dell'entusiasmo*, in G. Montecchi (ed.), *La città dell'editoria: dal libro tipografico all'opera digitale, (1880-2020)*, Milano, Skira, 2001: 125-139.
- Prina M.-Deana D., *L'Archivio della produzione editoriale della Regione Lombardia: Un bilancio a tre anni dall'avvio*, «Biblioteche oggi» 29.I, 2011: 29-33.
- Raccanello M., *Camillo Sbarbaro e Diego Valeri traduttori di 'Boule de suif'*, in G. Benelli-M. Raccanello (eds.), *Il cavallo e la formica. Saggi di critica sulla traduzione*, Firenze, Le Lettere-Università, 2010: 29-55.
- Rundle C. (ed.), *The Routledge Handbook of Translation History*, London, Routledge, 2022.
- Sartre J.-P., *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, éd publiée sous la dir. de Jean-François Louette avec la collaboration de G. Philippe et de J. Simont, Paris, Gallimard, 2010.

- Sauli C., *Tradurre la ripetizione nella 'Modification' di Butor*, in G. Benelli-M. Raccanello (eds.), *Il cavallo e la formica. Saggi di critica sulla traduzione*, Firenze, Le Lettere-Università, 2010: 129-148.
- Scandura C., *Letteratura russa in Italia, Un secolo di traduzioni*, Roma, Bulzoni, 2002.
- Tranfaglia N.-Vittoria A., *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- Ungaretti G., *Vita di un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura di C. Ossola e G. Radin, con un saggio introduttivo di C. Ossola, Milano, Mondadori, 2010.
- Viallet J.P., *Statistiques et histoire des relations culturelles franco-italiennes: l'exemple des traductions (1932-1939)*, in J.B. Duroselle-E. Serra (eds.), *Il vincolo culturale tra Italia e Francia negli anni Trenta e Quaranta*, Milano, FrancoAngeli, 1986: 246-294.
- Vigini G., *Il Novecento letterario francese in Italia. Bibliografia delle traduzioni (1901-2000). Narrativa poesia teatro: I. Adamov-Frénaud*, presentazione di G. Bogliolo, Milano, Editrice bibliografica, 2002.
- , *Il Novecento letterario francese in Italia. Bibliografia delle traduzioni (1901-2000). Narrativa poesia teatro: II. Gadenne-Yourcenar*, Milano, Editrice bibliografica, 2003.
- , *Editori a Milano: una storia illustrata dal 1860 al 1940*, Milano, Editrice bibliografica, 2018.
- Zanon T., *Tradurre Racine: esempi novecenteschi di resa dell'alexandrin'*, in A. Soldani (ed.), *Metrica italiana e discipline letterarie*, Atti del Convegno di Verona (8-10 maggio 2008), «Stilistica e metrica italiana» IX, 2009: 365-384.

II. DAL XX AL XXI SECOLO:
MILANO, I CONTINENTI, IL FUTURO

GIUSEPPE BELLINI E LA TRADUZIONE DELLA LETTERATURA ISPANOAMERICANA IN ITALIA

Emilia Perassi

La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes è il più grande archivio digitale ad accesso aperto di testi storici e letterari in lingua spagnola del mondo ibero-americano¹. Al suo interno, si trova il portale d'autore dedicato a Giuseppe Bellini², primo fra gli ispanoamericanisti del mondo ad avere questo riconoscimento. La bibliografia è completa, registrata dalla curatrice del sito, Patrizia Spinato, sino al 2017. Comprende cinquantacinque monografie (la prima è del 1950: *Figure della poesia negra ispanoamericana*, edizioni La Goliardica; l'ultima del 2016, *Gli effimeri regni di questo mondo. La narrativa di Alejo Carpentier*, per Bulzoni, pubblicata pochi mesi prima di congedarsi dal mondo); circa cinquecento fra saggi e recensioni; ottantuno traduzioni (la prima è l'antologia nerudiana *Poesia*, per la Nuova Accademia, del 1960); ventidue le edizioni di testi e le curatele, che esordiscono con la *Respuesta a Sor Filotea* de Juana Inés de la Cruz per Cisalpino nel 1953.

Italiane, e milanesi, sono dunque queste prime azioni, immediatamente seguite in alternanza dalle innumerevoli pubblicazioni internazionali. Oggi, lo sguardo tassonomico delle valutazioni della ricerca probabilmente metterebbe in secondo piano la produzione scientifica 'locale', preferendo elogiare la sede 'internazionale' delle altre pubblicazioni come atto di per sé encomiabile. Non così negli anni in cui pubblica Bellini. E non già perché non si sentisse la necessità, l'urgenza direi, di sporgersi oltre i confini nazionali, ma perché era naturalmente intrecciata – in studiosi di questo tipo – quella che definirei una progettualità relazionale, onnivora, dove il

¹ Consultabile all'indirizzo <https://www.cervantesvirtual.com> (consultazione: ottobre 2022).

² <https://www.cervantesvirtual.com/obra/biblioteca-de-giuseppe-bellini-0/> (consultazione: ottobre 2022).

qua e il là, il dentro e il fuori, il nazionale e l'internazionale facevano parte di una medesima zona, fluida, porosa, transcontinentale per vocazione logica della stranieristica americanista. In questa concezione della stranieristica, a contare non erano i confini ma i contatti, gli scambi e non i monopoli, l'incessante viaggiare di idee, di persone, di libri, al di là e ben oltre le gabbie normative, le indicizzazioni, le fasce A, i *peer reviewers* eccetera. L'azione locale era premessa indispensabile per quella internazionale, perché era 'qui' più che 'là' che alcune discipline, quella della letteratura latinoamericana in particolare, andavano istituite come tali.

La progettualità, le strategie e le politiche della ricerca così come le intendeva uno studioso come Bellini vivono anche di questa libertà snella e necessaria che il sistema lasciava, una libertà immaginativa e operativa, sempre che si fosse studiosi immaginativi e operativi, naturalmente. È una libertà che verrà usata per riempire il vuoto di conoscenza sulla letteratura latinoamericana in Italia, una letteratura della quale Bellini avvertiva la stupefacente ricchezza.

Su questo vuoto, o comunque discontinuo interesse della cultura italiana per quella latinoamericana, si installa il pieno di una produzione critica a tutti gli effetti monumentale, fatta di cartografie in costante ampliamento, come *La storia della letteratura ispanoamericana*, con una prima edizione del 1970 per Sansoni Accademia, poi continuamente rivista, sino alla *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, nell'edizione madrilenza di Castalia, del 1997; di gallerie di ritratti in *mise en abîme* di autori e opere di ogni regione del continente, comprese le meno conosciute; di traduzioni incessanti, che scoprono, propongono, consacrano. Le traduzioni, specialmente, sono pietra angolare del progetto latinoamericano di Giuseppe Bellini, costituendone una sorta di vertice e sbocco.

Gli anni in cui lo studioso comincia a operare sono dunque sostanzialmente gli anni '50. Termina l'attività nel 2016, data della sua scomparsa, non avendo sino ad allora mai smesso di scrivere e di pubblicare. In quei primi decenni del Novecento, l'interesse editoriale per l'America latina appariva decisamente slavato. E ciò nonostante le relazioni editoriali fra quel mondo e il nostro fossero assai antiche, se si considera ad esempio quel cantiere traduttivo che fu la Venezia del Cinquecento, dalle cui stamperie uscirono le prime grandi opere europee sulla scoperta del nuovo mondo. Penso alla grandiosa opera del Ramusio, *Delle navigationi et viaggi*³, il primo trattato geografico europeo dell'età moderna, pubblicato fra il 1550 e il 1606, che aveva riunito – traducendoli – più di cinquanta memoriali di viaggio e di esplorazioni e che, soprattutto nel V e nel VI tomo, conteneva – appunto tradotte – le prime lettere e opere sulle Indie Occidentali, da Hernán Cortés

3 Ne è disponibile l'edizione moderna in sei volumi: G.B. Ramusio, *Navigazioni e viaggi*, a cura di M. Milanese, I Millenni, Torino, Einaudi, 1978-2010.

ad Álgvar Núñez Cabeza de Vaca, da Francisco López de Xerez a Gonzalo Fernández de Oviedo, per un totale di venticinque testi fondazionali.

Non entro qui nel merito dell'andamento carsico dell'interesse della cultura italiana per quella latinoamericana, articolato in un doppio canale di discontinuità eppure di permanenza. Molto si è scritto sull'argomento, a partire da Bellini anche in questo pioniere, poi – fra gli altri – da Albònico, Serafin, Meyran, Spinato, la sottoscritta, studiosi e studiosi della scuola romana come Cattarulla e Tedeschi, storiche e storici come Benzoni e De Giuseppe⁴. Indipendentemente dallo stato cangiante di queste relazioni, delle diverse coloriture e inflessioni che assumono nel tempo, anche politiche, è certo che la costruzione di un immaginario sull'America Latina coerente con la consistenza di lunga data dei rapporti è – nella seconda metà del Novecento – decisamente pallido. Lo oscurano gli stereotipi del colonialismo fascista, che conosce uno specifico appetito latinoamericano, eretto all'inizio su un progetto espansionistico in periferie del mondo da redimere in forza di una robusta insemminazione di latinità romana, poi spento dalle meno trionfali realtà dell'immigrazione italiana⁵. La memoria fastosa del passato preispanico vigente sino al Cattaneo de *Gli antichi messicani* (1860),

4 Segnalo alcuni titoli, soprattutto di testi in formato di monografia o curatela. La messe di contributi in rivista e in libro è di fatto molto consistente. G. Bellini, *Storia delle relazioni letterarie fra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, Milano, Cisalpino Goliardica – C.N.R., 1982; G. Bellini, *Colombo e la Scoperta nelle grandi opere letterarie*. Parte Prima: *Colombo nelle grandi opere letterarie iberiche, iberoamericane e italiane*, Roma, Nuova Raccolta Colombiana, Poligrafico e Zecca dello Stato, 1993; A. Albònico, *Bibliografia della storiografia e pubblicistica italiana sull'America Latina (1940-1980)*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1981; A. Albònico, *L'America Latina e l'Italia*, Roma, Bulzoni, 1984; A. Albònico (ed.), *Il mondo americano di Giovanni Botero. Con una selezione dalle «Epistolae» e dalle «Relationi universali»*, Roma, Bulzoni, 1990; A. Albònico (ed.), *Libri, idee, uomini tra l'America Latina, l'Italia e la Sicilia*, Roma, Bulzoni, 1993; A. Albònico, *La presenza italiana en el Nuevo Mundo y la imagen de América en Italia*, in A. Albònico-G. Rosoli (eds.), *Italia y América*, Madrid, MAPFRE, 1994: 15-201; S. Serafin, *Scoperta e conquista americana in Spagna e in Italia: vincitori e vinti raccontano*, Roma, Bulzoni, 2000; D. Meyran (ed.), *Italie, Amérique Latine. Influences réciproques (art, culture, société)*, Roma, Bulzoni, 2001; C. Camplani-P. Spinato Buschi-M. Sánchez (eds.), *Italia, Iberia y el Mundo Nuevo. Presencias culturales italianas e ibéricas en el Nuevo Mundo*, Roma, Bulzoni, 1997; A. Litta Modignani, *Da Buenos Aires a Valparaíso, introduzione*, trascrizione a note a cura di P. Spinato Bruschi, Roma, C.N.R.-Bulzoni, 2008; F. de Alva Ixtlilxochitl, *Orribili crudeltà dei conquistatori del Messico* nella versione di F. Scifoni, edizione, introduzione e note a cura di E. Perassi, Roma, Bulzoni, 1990; E. Perassi-F. Pino (eds.), *Antonello Gerbi tra Vecchio e Nuovo mondo*, Milano, Cisalpino, 2009; M.L. Fagioli-C. Cattarulla, *Antichi libri d'America. Censimento romano: 1493-1701*, Roma, Edizioni Associate, 1992; C. Cattarulla (ed.), *Argentina 1976-1983. Immaginari italiani*, Roma, Nova Delphi, 2016; S. Tedeschi, *All'inseguimento dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America Latina*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2005; M.M. Benzoni, *La cultura italiana e il Messico. Storia di un'immagine da Temistitan all'Indipendenza (1519-182)*, Milano, Unicopli, 2004; M. de Giuseppe, *L'altra America. I cattolici italiani e l'America Latina*, Brescia, Morcelliana, 2017.

5 Si veda A. Albònico-G. Rosoli (eds.), *Italia y América* cit.; M. Mugnaini, *L'America Latina e Mussolini. Brasile e Argentina nella politica estera dell'Italia (1919-1943)*, Milano, FrancoAngeli, 2008; E. Perassi, *La nascita di una nuova visione dell'America*, in E. Perassi-F. Pino (eds.), *Antonello Gerbi* cit.: 181-206.

si fa deriva di civiltà stroncata dalla violenza coloniale, resa invincibile “periferia del male” dal Gadda de *La cognizione del dolore* (1963) e, prima, di *Racconto italiano del Novecento* (1924). ‘Poco’ prestigiosa, la cultura continentale non attrae gli editori (nei primi decenni del secolo non sono più di sette le opere tradotte). Queste proposte non vengono mai premiate da incoraggianti risultati commerciali, se è vero che nel 1940 l’editore Guanda, per attirare lettori, proponeva due premi di mille lire per chi avesse espresso i migliori giudizi su due romanzi, uno dei quali era il *Don Segundo Sombra* dell’argentino Ricardo Güiraldes, che di lire ne costava 10⁶.

È su questo scenario, sommariamente accennato, che va proiettato il senso del progetto latinoamericano di Bellini, che ha come primo atto la fondazione della disciplina stessa e la costruzione di una tradizione di studi che dall’accademia costituisca riconoscimento e consacrazione istituzionale di quella letteratura. È un atto che si produce a Milano, quando il grande ispanista e maestro Franco Meregalli affida all’allievo un corso di letteratura ispanoamericana che affiancasse quello di letteratura spagnola che teneva alla Bocconi. Come scrive Patrizia Spinato nel bell’articolo dedicato alla figura del ‘Profe’, il crescente consenso fra gli studenti «indusse le autorità accademiche della Bocconi a chiedere al Ministero una riforma dello statuto della Facoltà di Lingue e con l’anno accademico 1959-1960 fu ufficialmente istituito in Italia il primo insegnamento ufficiale di Letteratura ispanoamericana, indipendente da quello di Lingua e letteratura spagnola e fu affidato a Giuseppe Bellini»⁷. A seguito delle occupazioni del ’68, che provocano la chiusura della facoltà in Bocconi, prosegue la propria attività a Cà Foscari, vinto l’ordinariato, per poi rientrare alla Statale di Milano nel 1969.

Da quel 1959 inizia dunque la fondazione scientifica della disciplina, una fondazione basata sul conoscere e sul far conoscere, con un’ampiezza di interessi di studio spiegata dalla volontà di costruire un grande oggetto continentale, concependo una visione unitaria per quello che sinora era stato un frastagliato coacervo di frammenti prodotti dagli interessi e dal gusto dei singoli, seppure ‘benemeriti’ studiosi.

Tutto studierà, racconterà, promuoverà il Bellini della letteratura di quel continente, inaugurando un dialogo scientifico organico fra Italia e America Latina, accogliendo per lezioni e conferenze i nomi maggiori della letteratura ispanoamericana, insegnando e individuando allievi, formando dunque una Scuola destinata al crescere delle cattedre di letteratura ispanoamericana in varie università di Italia.

Cerco, all’interno di questa costellazione di azioni, di segnalare alcune delle maggiori linee di ricerca: le origini preispaniche e la formazione

6 G. Bellini, *L’ispanoamericanismo da Milano a Milano*, https://www.cervantesvirtual.com/portales/giuseppe_bellini/obra/lispanoamericano-da-milano-a-milano--o/ (consultazione: ottobre 2022).

7 P. Spinato, *L’America Latina a Milano: storie, viaggi, scritture, incontri*, in M.V. Calvi-E. Perassi (eds.), *Milano città delle culture*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015: 306.

coloniale, con speciale attenzione agli esploratori, ai conquistatori e ai cronisti, e con tappa nel favoloso barocco della messicana Sor Juana Inés de la Cruz, la decima musa della poesia in lingua spagnola, o nella scrittura ibrida, meticciosa che interrompe il canone rinascimentale del peruviano Garcilaso el Inca; l'Ottocento modernista e la transizione di fine secolo; il Novecento tellurico e delle avanguardie, della poesia negrista e femminile, del romanzo della dittatura, delle grandi voci poetiche e narrative (Miguel Ángel Asturias, guatemalteco, e Pablo Neruda, cileno, fra le più ripercorse, anche in forza di una profonda amicizia, Nobel per la letteratura nel 1967 il primo e nel 1971 il secondo); le relazioni fra Italia, Spagna e America latina.

Insieme all'azione individuale quella collettiva, che crea reti di collaborazione e squadre di lavoro. Penso a progetti di respiro continentale come gli *Archives de la littérature hispanoaméricaine du XX^e siècle*, che partono quando è presidente del Comitato dei garanti dei paesi fondatori voluto dall'UNESCO o la collezione Quinto Centenario, che nasce quando è membro della Commissione per la quinta ricorrenza della scoperta dell'America; la creazione di riviste storiche per l'ispanoamericanismo, come i «Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane» o «Rassegna Iberistica»; la creazione del Centro per lo Studio delle Letterature e Culture delle Aree Emergenti (CSAE) entro il C.N.R., ora ISEM (Istituto per la Storia dell'Europa Mediterranea), che riunisce studiosi delle letterature d'Africa, Asia, America Latina, Australia; l'istituzione di collane utili a raccogliere i risultati sempre maggiori del lavoro scientifico nazionale e internazionale sulla cultura letteraria dell'America Latina, vista come laboratorio della modernità dell'intero emisfero occidentale in forza degli scambi, dei contatti, dei flussi transatlantici.

Innumerevoli le onorificenze: dalla Medaglia d'Oro del C.N.R. alle *condecoraciones* dei maggiori paesi latinoamericani. Nel 1999 il Premio Nazionale del Ministero dei Beni Culturali per l'opera di diffusione delle letterature iberiche attraverso la traduzione.

Con la menzione a questo Premio, posso finalmente accostarmi allo specifico dell'attività del traduttore. Si tratta di un'attività che a mio parere ha senso compiuto solo se la si vede come coronamento di quella fondazione e radicamento extraterritoriale di cui ha accennato sinora. È lo stesso Bellini a dichiararlo, nelle sue pagine autobiografiche, ovvero nell'autoritratto che apre il portale della Biblioteca Virtual Cervantes: «Ufficializzato l'insegnamento della disciplina, bisognava crearle un pubblico attraverso le traduzioni ed i saggi»⁸. Nel saggio *Del tradurre: riflessioni, ragioni ed esperienze*, il pensiero si completa e specifica: «[...] nel 1959 e negli anni immediatamente successivi, non esistendo ancora un vero pubblico lettore esterno all'Università, si rendeva necessario crearlo. Come fare? Attraverso l'intensificazione

⁸ In https://www.cervantesvirtual.com/portales/giuseppe_bellini/autor_apunte/ (consultazione: ottobre 2022).

delle traduzioni di opere che richiamassero l'attenzione, o comunque rispondessero a quanto si tentava di fare in università. [...] Occorreva andare all'assalto dell'editoria [...]»⁹.

«Creare un pubblico» e «andare all'assalto dell'editoria» sono le prospettive demiurgiche, trasformative, di un vasto e costante programma traduttivo. L'editoria e la traduzione sono gli ambienti che un'università che voglia 'uscire di sé' per offrirsi come generatrice di cultura sociale deve 'occupare'. Momento di sintesi, dunque, direi di restituzione, del privilegio del mestiere della ricerca, con un precoce (per le nostre latitudini accademiche) accento postcoloniale nell'obiettivo di disseminare la letteratura del grande Altro americano, rimescolando le carte delle egemonie delle culture, per costruire una nuova enciclopedia e una nuova biblioteca.

Come dicevo in principio, sono ottantuno le traduzioni registrate nel portale della Biblioteca Virtual Cervantes. Spadroneggia Neruda, con cinquantadue titoli, seguito a larga distanza dai tre di Asturias e i due di Octavio Paz, senza dimenticare la titanica impresa del *Teatro Sacro* di Sor Juana o l'antologia del '63, antesignana, sui *Poeti delle Antille*.

Bellini è dunque fundamentalmente un traduttore di poesia, e ciò andando in un qualche modo controcorrente rispetto al consumo dominante di beni latinoamericani giunti in Italia soprattutto in forma di romanzo. Anche questo pare un modo per integrare al 'canone occidentale' quella letteratura, mostrandone il potere e la potenza nel genere per eccellenza, la poesia appunto. Un modo che peraltro continua a esprimere la portata di una vera e propria pedagogia culturale praticata soprattutto attraverso la progettualità traduttiva: il pubblico va creato e al contempo va educato ad affrontare i segreti della lingua, la complessità della parola così come si mostra nel metaforico e nel simbolico immediato del verso.

Gli editori con i quali Bellini intrattiene un rapporto privilegiato sono sostanzialmente cinque: Guanda (Parma), la Nuova Accademia (Milano), Bulzoni (Roma), Tallone (Alpignano, Torino) e Passigli (Firenze). Un rapporto affettuoso, complice nel perseguire il sogno americano, quando non di profonda amicizia, come con Bulzoni, lega lo studioso ai suoi editori, specialmente Guanda e Tallone. Della funzione essenziale dell'editore in quel progetto di 'sconfinamento' del e dal mondo accademico, rimane una bella traccia autobiografica, là dove Bellini ricorda Guanda:

⁹ *Ibidem*. Vale la pena di proseguire nella lettura del brano autobiografico, nel quale Bellini precisa il proprio contributo a questa politica della traduzione, che comprende «l'antologia *Poeti delle Antille*, la traduzione di *Huasiungo*, di Jorge Icaza, de *Los perros hambrientos* di Ciro Alegría, la scelta di poesie di Octavio Paz, *Libertà sulla parola*, e dello stesso autore la traduzione de *El laberinto de la soledad*, che corrispondevano ai miei corsi universitari, quindi i numerosi altri titoli seguiti, fino alla traduzione quasi completa, negli anni, della poesia e della prosa nerudiana, ma anche del romanzo *Week-end en Guatemala*, di Miguel Ángel Asturias e della sua poesia nell'antologico *Parla il Gran Lengua*, e al teatro di Suor Juana Inés de la Cruz».

Varrà la pena di sottolineare il concreto apporto nel tempo dell'editore parmense Ugo Guanda alla diffusione della poesia internazionale e contemporanea attraverso la famosa collana "La Fenice". Fu Guanda a pubblicare per primo García Lorca nelle traduzioni di Bo e di Macrì, a diffondere sia pure parzialmente il *Canto general* di Neruda nella traduzione di Dario Puccini. Guanda fu un carissimo amico: lo conobbi nei miei anni di docenza all'Università parmense e per le sue edizioni curai le antologie poetiche di Paz, di Asturias e della poesia barocca. Varrà la pena un giorno di celebrare questi, ed altri benemeriti, della diffusione delle letterature ispaniche e americane.¹⁰

Del rapporto con l'editore Tallone – noto per la eleganza e la raffinatezza grafica e tipografica delle sue edizioni – resta un celebre episodio, peraltro di vasta menzione nella biografia nerudiana. Neruda, a Milano nel '19 per incontrare gli studenti che in Bocconi seguivano i corsi di Bellini, voleva conoscere l'editore, i cui libri lo avevano affascinato sin dagli anni '40 a Parigi (prima sede della casa editrice piemontese), ove era console. Nel capoluogo lombardo, li aveva rivisti esposti nella vetrina della libreria Garzanti, e premette per un incontro con l'editore¹¹. Bellini lo accompagna. Su suo suggerimento, all'arrivo della macchina, Tallone fa fumare la locomotiva che esibiva all'entrata della sede di Alpignano, avendo saputo della passione del poeta, figlio di ferroviere, per i treni. Neruda definì questa fumata «cordiale» e da lì nacque la grande amicizia con il «rettore della suprema chiarezza»¹², che darà luogo a una serie di progetti editoriali e traduttivi unici e ribadita nel poema in prosa «Adiós a Tallone», incluso nella raccolta *Copa de sangre* che la vedova dell'editore pubblica nel 1969.

Un paio di gemelli in forma di locomotiva donati da Neruda a Bianca sono un altro dei molti segni di affetto¹³, peraltro espliciti nelle lettere puntualmente indirizzate a «Ma chère et belle Blanche»¹⁴. Neruda affiderà perciò all'editore alcuni suoi inediti: nel '63, *Sumario – Libro donde nace la lluvia*, «mazzo di ombra antartica»¹⁵ che anticipa il *Memorial de Isla Negra*, uno

¹⁰ G. Bellini, *L'ispanoamericanismo* cit.

¹¹ G. Calcagno, *La locomotiva di Neruda*, in «La Stampa» 23/10/997.

¹² Così Neruda definisce Tallone nella prefazione a *Sommario. Libro dove nasce la pioggia*, a cura di G. Bellini, Alpignano, Tallone, 1963: 11.

¹³ Episodio narrato da Bianca Tallone nell'intervista di S. Beltrame contenuta in *Ricardo Nefalí Basoalto*, supplemento a «Colors» 62, 2004 cit. in *La "locomotora" di via Diaz: Pablo Neruda e i Tallone*, <http://editoria.letteratura.it/la-locomotora-di-via-diaz-pablo-neruda-e-i-tallone> (consultazione: ottobre 2022).

¹⁴ Si vedano gli esemplari di lettere contenute nel sito dell'editore e che accompagnano le descrizioni dei libri di Neruda: <https://www.talloneeditore.com/tallone/> (consultazione: ottobre 2022). Nel sito, anche il racconto audio di Enrico, figlio di Alberto, sull'amicizia fra il poeta e suo padre.

¹⁵ G. Bellini, *Neruda*, Milano, Sansoni Accademia, 1973, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/neruda-1/html/01dcd770-82b2-11df-acc7-002185ce6064_49.html (consultazione:

dei momenti più alti della poesia nerudiana. Il *Sommario* apparirà perciò prima in Italia che in Cile, seguito nello stesso anno, sempre per Tallone, dall'edizione in italiano curata e tradotta da Bellini. Lo stesso accadrà con la già citata *Copa de sangre* del 1969.

Nel '72 Tallone pubblica il «Discurso de Stockolm», pronunciato per il Nobel, seguito, nel '99 dall'edizione in italiano, sempre curata da Bellini e corredata da un'opera grafica originale di Ugo Nespolo.

Il rapporto ispirato fra editore, traduttore e autore fa vivere anche il volume 2000, con nove poesie dedicate al nuovo millennio, profetiche e appassionate, edite in edizione bilingue, precedute dalla lettera, toccante, di Matilde Urrutia, moglie del poeta, a Bianca Tallone, importante testimonianza storica dei giorni del golpe del '73.

Se nella 'fabbrica dei classici' è centrale anche la perseveranza dell'editore nel continuare a proporre gli autori che considera irrinunciabili, non posso non menzionare la riedizione, nel 2022, de «Il treno notturno», tratto da quel *Libro dove nasce la pioggia* del '63, per celebrare il 50° anniversario del Nobel a Neruda (13 novembre 1971 – 13 dicembre 2021)¹⁶.

Rapporto di grande bellezza quello fra l'editore e il poeta, reso possibile da un traduttore che conosceva molto bene l'uomo e l'artista, attraversati ambedue da una passione festiva per gli oggetti, di fronte ai quali Neruda 'neo-nasceva' e giocava col mondo. Consapevole di questa passione, Bellini dirige la regia di un incontro destinato a farsi sodalizio attorno alla fragranza sprigionata dalle pagine dei libri di Tallone.

La conoscenza profonda dell'autore, delle sue grammatiche intime, così come della lingua in cui si esprime, restano un fondamentale delle riflessioni di Bellini sulla traduzione. Sensibilità, orecchio musicale, scelte oculute dei termini sono suoi concetti ricorrenti, a dire del tradurre come accadimento empatico, non come tecnica. Da qui che tenda ad evidenziare

settembre 2022).

¹⁶ Nella descrizione del libro, l'editore racconta: «Il richiamo alla ferrovia è evidente nell'impaginazione del componimento, i cui versi corrono paralleli come rotaie. Un volume nel formato album (21x28cm) di 80 pagine composte a mano con i tipi Caslon originali corpo 24 e corpo 16. La cartella "El poeta y la locomotora" contiene tre fotografie: Neruda a bordo della 829.001 (Alpignano, 7 giugno 1962 - fotografia di Aldo Moisis); la 829.001 oggi (cabina e vista laterale - fotografie di Giorgio Stella).

Neruda apprezzava le opere di Tallone sin dagli anni Quaranta, quando entrambi erano a Parigi. Figlio di un macchinista delle ferrovie cilene – «marinero en tierra» –, fu entusiasta di trovare nel giardino dell'amico editore una locomotiva a vapore che Alberto Tallone aveva acceso in suo onore. La prima volta che Neruda gli inviò alcune raccolte di versi inediti scrisse: «Quello che non ti piace gettalo nella locomotiva; il suo fumo renderà giustizia». Nel corso di un decennio furono tre le opere inedite stampate da Tallone: *Sumario - Libro donde nace la lluvia* (1963); *La Copa de Sangre* (1969); *Discurso Nobel* (1972). Emulando l'amico italiano, Neruda acquistò anch'egli una macchina a vapore che ancora oggi, dipinta in colori sgargianti, campeggia all'ingresso del suo "buen retiro" di Isla Negra. La locomotiva 829.001 è la più antica italiana oggi conservata, assieme alla 552.036 del Museo della Scienza e della Tecnica di Milano, entrambe del 1900» <https://www.talloneeditoreshop.com/tallone/it/catalogo/186-il-treno-notturno-pablo-neruda.html> (consultazione: ottobre 2022).

problemi, più che strategie, sistemandosi nella soggettività risonante del traduttore più che nell'oggettività assonante del metodo¹⁷.

Se la sensibilità, l'orecchio, l'adeguatezza delle scelte lessicali sono i fondamentali, chi meglio di un poeta per tradurre un altro poeta, si domanda. La risposta evidenzia un'idea della traduzione che si ispira a un tema caro alla critica letteraria così come la intendeva Bellini e di cui la traduzione era uno sbocco: la critica come servizio preposto allo scioglimento di nodi interpretativi, alla collocazione genealogica del testo, all'organizzazione di un canone, cioè di uno statuto di autorevolezza per una letteratura finora percepita come complessivamente secondaria.

La competenza socio-storica, la visione panoramica del discorso letterario cui appartiene il testo, sono proprietà del mestiere degli studiosi, non di quello dei poeti, secondo Bellini. I poeti – commenta – sono non di rado «traduttori arbitrari»¹⁸. Lo ha fatto Ungaretti con la poesia brasiliana, o Quasimodo con Neruda – dice – tanto che il poeta cileno ebbe ad affermare più volte, riservatamente, che «la traduzione delle sue poesie, nell'antologia einaudiana del 1952, illustrata da Guttuso, rappresentava in realtà l'amico italiano su tema suo»¹⁹. Una stoccata al poeta che traduce così narcisisticamente il poeta, per dire più di sé che dell'altro, Bellini non se la può risparmiare. Racconta perciò del discreto successo di questa antologia e del momento in cui, giunta alla nona edizione,

fummo a Torino per informarci sui diritti mai percepiti. Neruda, assai timido nel difendere i propri interessi (io e la moglie andammo dall'editore), riscosse solo una modestissima somma di scarsa consolazione, con la quale, poiché pioveva, andò subito a comprarsi un impermeabile, che da quel momento chiamò "l'Einaudi". A detta degli amministratori i diritti erano sempre stati versati al traduttore (cioè a Quasimodo) e più non indagammo.²⁰

Anche attraverso questo episodio spicca un'idea di traduzione come servizio, non testo antagonistico che ri-crea, competendovi, l'originale. Il traduttore come anti-Narciso, capace di rinunciare a se stesso, di farsi attraversare dagli stili dell'altro, farsi plasmare e riplasmare ogni volta dalle tante soggettività con le quali si confronta, capace di mutevolezza, adattamento, spossessamento. Un traduttore servizievole, appunto, disposto a farsi ombra, ma – proprio perché ombra – garanzia del corpo in vita dell'opera.

Nonostante la tensione traduttiva imponga a chi ne è attraversato uno sforzo verso il conoscere (l'autore, il testo, la lingua), tuttavia in Bellini predomina un concetto di traduzione più legato al servizio del 'far conoscere'

¹⁷ G. Bellini, *Del tradurre* cit.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

le alterità del mondo, per «prendervi contatto», così scrive²¹, un contatto che definisce «ginnico»²² utile a stabilire «vasi comunicanti fra le culture», sempre che «la traduzione sia nella sostanza, non dirò perfetta, perché la perfezione non si raggiunge mai, ma onesta»²³.

Nel privilegiare l'onestà alla perfezione, la traduzione viene dunque consapevolmente lasciata ad una sua logica, connaturata, ineluttabile imperfezione, che autorizza un traduttore come Bellini a deporre nelle sue versioni consapevoli tracce di estraneità, che non si limitano a eventuali culturemi, ma semmai attengono al ritmo (come in *Week end in Guatemala*), ai neologismi conati per l'italiano (come in *Extravagario*), alle rinunce (alla rima, nei sonetti di Sor Juana).

Ciò a spingere la traduzione 'onestamente' sulla soglia della sua impossibilità, mantenendo quel fremito dissonante che le vieta di sovrapporsi, facendola dimenticare, all' esistenza di un originale. Un resto non addomesticato della lingua (e della cultura) di arrivo agisce a mio parere nelle traduzioni di Bellini. L'italiano ospita la lingua dell'altro, ma – coerentemente – ne rimane contaminata, viene segnata dall'incontro, non potendo cioè rimanere più eguale a se stessa. So che questo atteggiamento confligge con le attuali teorie e tecniche della traduzione. Ma un traduttore come Bellini lascia comunque una domanda importante circa il confine fra traduzione e colonizzazione...

Bibliografia

- Albònico A., *Bibliografia della storiografia e pubblicistica italiana sull'America Latina (1940-1980)*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1981.
- , *L'America Latina e l'Italia*, Roma, Bulzoni, 1984.
- , *La presencia italiana en el Nuevo Mundo y la imagen de América en Italia*, in A. Albònico-G. Rosoli (eds.), *Italia y América*, Madrid, MAPFRE, 1994; 15-201.
- Albònico A. (ed.), *Il mondo americano di Giovanni Botero. Con una selezione dalle «Epistolae» e dalle «Relationi universali»*, Roma, Bulzoni, 1990.
- Albònico A. (ed.), *Libri, idee, uomini tra l'America Latina, l'Italia e la Sicilia*, Roma, Bulzoni, 1993.
- Alva Ixtlilxochitl de F., *Orribili crudeltà dei conquistatori del Messico* nella versione di F. Scifoni, edizione, introduzione e note a cura di E. Perassi, Roma, Bulzoni, 1990.

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*

²³ *Ibidem.*

- Bellini G., *Figure della poesia negra ispanoamericana*, Milano, edizioni La Goliardica, 1950.
- , *La storia della letteratura ispanoamericana*, Firenze, Sansoni Accademia, 1970.
- , *Neruda*, Milano, Sansoni Accademia, 1973, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/neruda-1/html/01dcd770-82b2-11df-acc7-002185ce6064_49.html (consultazione: settembre 2022).
- , *Storia delle relazioni letterarie fra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, Milano, Cisalpino Goliardica-C.N.R., 1982.
- , *Colombo e la Scoperta nelle grandi opere letterarie. Parte Prima: Colombo nelle grandi opere letterarie iberiche, iberoamericane e italiane*, Roma, Nuova Raccolta Colombiana, Poligrafico e Zecca dello Stato, 1993.
- , *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997.
- , *Gli effimeri regni di questo mondo. La narrativa di Alejo Carpentier*, Roma, Bulzoni, 2016.
- , *Del tradurre: riflessioni, ragioni ed esperienze*, https://www.cervantesvirtual.com/portales/giuseppe_bellini/autor_apunte/ (consultazione: ottobre 2022).
- , *L'ispanoamericanismo da Milano a Milano*, https://www.cervantesvirtual.com/portales/giuseppe_bellini/obra/lispanoamericano-da-milano-a-milano--0/ (consultazione: ottobre 2022).
- Benzoni M.M., *La cultura italiana e il Messico. Storia di un'immagine da Temistitan all'Indipendenza (1519-182)*, Milano, Edizioni Unicopli, 2004.
- Camplani C.-Spinato Bruschi P.-Sánchez M. (eds.), *Italia, Iberia y el Mundo Nuevo. Presencias culturales italianas e ibéricas en el Nuevo Mundo*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Cattarulla C. (ed.), *Argentina 1976-1983. Immaginare italiani*, Roma, Nova Delphi, 2016.
- Cruz de la J.I., *Respuesta a Sor Filotea*, a cura di G. Bellini, Milano, Cisalpino, 1953.
- Fagioli M.L.-Cattarulla C., *Antichi libri d'America. Censimento romano: 1493-1701*, Roma, Edizioni Associate, 1992.
- Giuseppe de M., *L'altra America. I cattolici italiani e l'America Latina*, Brescia, Morcelliana, 2017.
- La "locomotora" di via Diaz: Pablo Neruda e i Tallone <http://editoria.letteratura.it/la-locomotora-di-via-diaz-pablo-neruda-e-i-tallone> (consultazione: ottobre 2022).
- Litta Modignani A., *Da Buenos Aires a Valparaíso, introduzione*, trascrizione a note a cura di P. Spinato Bruschi, Roma, C.N.R.-Bulzoni, 2008.
- Meyran D. (ed.), *Italie, Amérique Latine. Influences réciproques (art, culture, société)*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Mugnaini M., *L'America Latina e Mussolini. Brasile e Argentina nella politica estera dell'Italia (1919-1943)*, Milano, FrancoAngeli, 2008.
- Neruda P., *Poesia*, a cura di G. Bellini, Nuova Accademia, 1960.
- , *Sommario. Libro dove nasce la pioggia*, a cura di G. Bellini, Alpignano, Tallone, 1963.
- Perassi E., *La nascita di una nuova visione dell'America*, in E. Perassi-F. Pino (eds.), *Antonello Gerbi tra Vecchio e Nuovo mondo*, Milano, Cisalpino, 2009: 181-206.

- Perassi E.-Pino F. (eds.), *Antonello Gerbi tra Vecchio e Nuovo mondo*, Milano, Cisalpino, 2009.
- Ramusio G.B., *Navigazioni e viaggi*, a cura di M. Milanesi, I Millenni, Torino, Einaudi, 2010 (1978).
- Serafin S., *Scoperta e conquista americana in Spagna e in Italia: vincitori e vinti raccontano*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Spinato P., *L'America Latina a Milano: storie, viaggi, scritture, incontri*, in M.V. Calvi-E. Perassi (eds.), *Milano città delle culture*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2015: 301-312.
- Tedeschi S., *All'inseguimento dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America Latina*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2005.

ARCHIVI DIGITALI

- <https://www.cervantesvirtual.com> (consultazione: ottobre 2022) .
- <https://www.cervantesvirtual.com/obra/biblioteca-de-giuseppe-bellini-o/> (consultazione: ottobre 2022).
- <https://www.talloneeditore.com/tallone/> (consultazione: ottobre 2022).

NARRATIVA ARABA: UNA SFIDA PER EDITORI, TRADUTTORI E LETTORI

Elisabetta Bartuli

In Italia, la narrativa araba – scritta, cioè, in arabo da un autore arabo per un destinatario arabo – gode di buona salute. A fine 2021 i romanzi e le raccolte di racconti di letteratura moderna e contemporanea tradotti nella nostra lingua raggiungevano il ragguardevole numero di 360 titoli e collocavano il mercato editoriale italiano tra i più virtuosi a livello europeo. La constatazione emerge dalla ricognizione svolta nel 2010 all'interno del progetto *Traduire en Méditerranée: état des lieux de la traduction en Méditerranée*¹, finanziato dall'Unione Europea, coprodotto dalla Fondazione Anna Lindh di Alessandria d'Egitto e dalla rivista parigina «Transeuropéennes». Alla fine del 2022 verrà pubblicata la sua attualizzazione al 2020² grazie a un secondo progetto, anch'esso finanziato dall'Unione Europea, che va sotto il nome di LEILA³ (acronimo inverso di *Arabic Literature In European Languages*) coordinato da *iReMMO* (Institut de Recherche et d'Études Méditerranée Moyen-Orient), un think tank indipendente con sede a Parigi e che, per quel che concerne la sezione arabo-italiano, garantisce la continuità metodo-logica Lingua e Letteratura araba presso l'Università di Macerata, già curatrice del precedente report.

I primi due titoli tradotti e pubblicati da case editrici ben distribuite su tutto il territorio nazionale datano del 1986 e dell'inizio del 1989. Assieme a un terzo titolo uscito nel 1988, si pongono nell'intersezione tra desiderio di proporre una letteratura extra-europea fino ad allora sconosciuta e la

¹ <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03893589/document> (consultazione: gennaio 2023).

² <https://www.lit-across-frontiers.org/wp-content/uploads/2013/03/ITALY-Arabic-Lit-Translation-2021-1.pdf> (consultazione: gennaio 2023).

³ <https://iremno.org/departement-recherche-2/projets-de-cooperation/leila-arabic-literature-in-european-languages-english-version/> (consultazione: gennaio 2023).

volontà di divulgare alterità socio-politiche attraverso voci che mettono in luce il dissenso e spesso sconfinano nell'attivismo militante. *Firdaus*, dell'egiziana Nawal al-Sa'dawi, e *La svergognata*, della palestinese Sahar Khalifa, escono entrambi all'interno della collana Astrea, edita da Giunti, curata da Roberta Mazzanti e dedicata alla narrativa a firma femminile di varie epoche e paesi, un'ottima e lungimirante avventura durata fino al 2010. Il terzo volume è un'antologia, *La terra più amata. Voci della letteratura palestinese*, a cura di Wassim Dahmash, Pino Blasone e Tommaso Di Francesco, uscita per Manifesto Libri.

A partire da allora, i romanzi arabi hanno continuato a essere annualmente pubblicati senza soluzione di continuità, secondo un andamento che nel tempo si è adeguato a vari fattori non sempre solo interni al mercato del libro.

La data più significativa è stata, ovviamente, il 1988, anno dell'assegnazione del premio Nobel allo scrittore egiziano Nagib Mahfuz – l'unico arabo, a tutt'oggi, a esserne insignito – del quale, nel biennio successivo, si traducono 7 romanzi e che, negli anni a seguire, fa da traino anche a un ristretto numero di opere di altri romanzieri arabi. A partire dal 1993, inoltre, un deciso contributo viene dalla creazione di due collane – Narratori arabi e Memorie del Mediterraneo – entrambe curate da Isabella Camera d'Afflitto all'interno della casa editrice Jouvence che, fino al momento della chiusura della sede romana nel 2009, pubblica 43 titoli.

Un secondo sussulto di rinnovato interesse si registra con l'attentato alle Torri gemelle dell'11 settembre 2001 anche se, in realtà, in quest'occasione gli editori italiani sembrano rivolgersi, più che alla letteratura, alla saggistica politico-religiosa e alle narrazioni di stampo giornalistico che si incentrano su casi estremi di oppressione femminile.

Un terzo stimolo arriva dall'editoria internazionale quando i paesi arabi vengono scelti come ospite d'onore della Fiera del Libro di Francoforte nel 2004 e di Londra nel 2007. Le due kermesse, le più importanti vetrine a livello mondiale, mostrano per la prima volta agli addetti ai lavori l'esistenza di un mercato fin lì inesplorato ma promettente sia per quantità sia per qualità, e originano sporadici tentativi da parte di agenzie letterarie, nazionali e internazionali, di inserire nei loro cataloghi alcuni titoli di narrativa araba.

Le rivoluzioni del 2011 portano alla quarta accelerazione. Dopo un primo exploit – a volte frettoloso ma comunque numericamente consistente (76 titoli nel quadriennio 2011-2014) – segue un fisiologico calo ma, nel giro di poco, si arriva all'attuale stabilizzarsi delle nuove uscite tra i 15 e i 20 titoli all'anno, un numero congruo alla situazione generale del panorama italiano in materia di traduzioni che nel 2021, secondo le stime dell'ultimo *Rapporto sull'editoria in Italia* condotto dall'Associazione Italiana Editori (AIE), registra, su un valore assoluto di 8.850 testi, una percentuale del 6,7% per le

nuove pubblicazioni tradotte da lingue diverse da inglese, francese, tedesco, spagnolo e lingue slave.

Un secondo motivo per il quale è possibile affermare che la narrativa araba in traduzione italiana gode di buona salute si rintraccia nell'aderenza dei titoli tradotti al canone letterario interno al Mondo arabo. La rispondenza non è facilmente riscontrabile poiché il mercato editoriale arabo non è, per sua natura, né omogeneo né limitato geograficamente ma, anzi, comprende la produzione letteraria di 22 paesi diversi. Paesi che si definiscono in base a un fattore linguistico – sono, cioè i 22 paesi che adottano come lingua ufficiale l'arabo – e a un fattore politico – aderiscono, cioè, alla Lega Araba. In ordine alfabetico: Algeria, Arabia Saudita, Bahrein, Comore, Egitto, Emirati Arabi Uniti, Gibuti, Giordania, Iraq, Kuwait, Libano, Libia, Mauritania, Marocco, Oman, Palestina, Qatar, Siria, Somalia, Sudan, Tunisia e Yemen. Le variabili da paese a paese, ovviamente, sono innumerevoli e vanno, solo per fare alcuni esempi, dal numero di abitanti – 100 milioni in Egitto, 3 in Qatar – al reddito pro-capite – 3.876 dollari in Egitto, 50.124 in Qatar.

Pur non potendo contare su rendicontazioni affidabili, però, alcuni documenti riassuntivi ci permettono di verificare come le scelte dell'editoria italiana siano adeguate alla reputazione di cui godono autori e titoli all'interno dell'insieme dei 22 paesi.

Il primo documento consiste in una lista stilata dall'Unione degli Scrittori Arabi, associazione che riunisce rappresentanti delle varie unioni nazionali, fondata nel 1969 a Damasco dove ha avuto sede fino al 2008 e poi spostatasi al Cairo e, dal 2015, ad Abu Dhabi. Pubblicata nel 2001⁴, nella lista figurano i 105 romanzi editi nel XX secolo che l'Unione giudica sostanziali per la formazione del canone letterario arabo. Il criterio prescelto permetteva un unico titolo per autore e, di conseguenza, è lecito considerarla un canone autoriale.

Il secondo documento viene dalla rivista quadrimestrale londinese «Banipal, Magazine of Modern Arab Literature», giunta al suo venticinquesimo anno di vita. Consolidatasi nel tempo come un punto di riferimento imprescindibile per studiosi e appassionati, «Banipal» pubblica ampi stralci di narrativa e poesia in traduzione dall'arabo all'inglese, recensioni, rendicontazioni dei maggiori eventi culturali che hanno luogo nei vari paesi, articoli di approfondimento su autori e/o opere e, saltuariamente, riflessioni di romanzieri sul proprio percorso letterario. L'impresa editoriale della rivista si avvale della collaborazione di un autorevole stuolo di studiosi e traduttori ai quali, nel 2018, è stato chiesto di compilare una lista dei 100 migliori titoli di letteratura araba moderna e contemporanea. Contrariamente a quanto

⁴ <https://arablit.org/2011/04/21/the-arab-writers-unions-top-105-of-the-20th-century/> (consultazione: gennaio 2023).

avvenuto con l'Unione degli Scrittori, in questo caso il criterio di selezione permetteva di citare più opere per autore ed è ragionevole stabilire, perciò, che il risultato rappresenti a pieno titolo il moderno canone letterario arabo. Tanto più che le due liste, nonostante siano state pubblicate a diciassette anni di distanza e da due diversi organismi, concordano su 44 testi, che appaiono in entrambe.

Vi è un terzo documento che permette l'aggiornamento costante dei romanzi considerati importanti dal pubblico e dalla critica. Si tratta dei risultati del maggior premio letterario arabo, fondato nel 2008, internazionalmente conosciuto come International Prize for Arabic Fiction (IPAF) o come Booker Arabo. Nei limiti intrinseci a qualsiasi premio in qualsiasi luogo del mondo, i romanzi finalisti permettono di seguire da vicino le tendenze di un'editoria che pubblica tra i 700 e gli 800 nuovi titoli di narrativa all'anno.

Da un confronto tra questi tre documenti e i titoli tradotti in italiano, emerge incontestabilmente che l'aderenza della produzione italiana al canone letterario arabo è un dato acquisito. Nello specifico:

- dei 105 titoli citati dall'Unione degli Scrittori, 34 appaiono in traduzione e di molti dei 34 autori citati sono state tradotte più opere, per un totale di 104;
- dei 100 titoli citati dalla rivista «Banipal», 51, tra cui i primi 11, esistono in italiano;
- dei 14 romanzi vincitori del premio IPAF, 12 sono già stati tradotti, così come altri 23 che figuravano nelle sestine finali.

Quanto ai contenuti, in italiano sono disponibili esempi concreti di tutti i generi presenti nella letteratura araba analogamente a quella mondiale:

- dalla pura fiction ai romanzi storici, spesso declinati in forma di saghe familiari che ripercorrono svariati decenni dando conto dei cambiamenti avvenuti in seno alla società dopo l'intrusione della modernità nel tessuto tradizionale del paese e che, spesso, hanno la funzione di proporre un ripensamento sul presente – come, a titolo di esempio, la trilogia⁵ che è valsa il Nobel al suo autore, l'egiziano Nagib Mahfuz, scritta tra il 1956 e il 1957, che copre gli anni tra il 1917 e il 1952, oppure *Corpi celesti* dell'omanita Jokha Alharthy (traduzione di Giacomo Longhi, Bompiani 2022), che segue il percorso di quattro generazioni al femminile declinate nelle varie fasce sociali del paese;
- dalla rivisitazione di momenti fondamentali nella storia del paese di appartenenza – argomento molto presente, ad esempio, in romanzi libanesi che riflettono sulla guerra civile (1975-1990) come *L'uomo che arava le*

5 Naghib Mahfuz, *Tra i due palazzi*, trad. it. C. Sarnelli Cerqua, Napoli, Pironti, 1989, Id. *Il palazzo del desiderio*, trad. it. B. Pirone, Napoli, Pironti, 1992; Id. *La via dello zucchero*, trad. it. C. Sarnelli Cerqua, Napoli, Pironti, 1992.

acque di Hoda Barakat (trad. it. Samuela Pagani, Ponte alle Grazie 2003) o *Pioggia di giugno* e *San Giorgio guardava altrove* di Jabbour Douaihy (trad. it. Elisabetta Bartuli, Feltrinelli 2010 e 2012) – ai romanzi intimisti, minimalisti e universali come *Dunyazad* dell’egiziana May Tilmisani (trad. it. Ramona Ciucani, ev 2010) che segue l’elaborazione del lutto di una madre che partorisce una bimba nata morta;

- dalle autobiografie e/o *memoir* come quelle dei poeti palestinesi Mahmud Darwish⁶ e Murid Barghuthi⁷ ai racconti di fantascienza come *Frankenstein a Baghdad* dell’iracheno Ahmed al-Saadawi (trad. Barbara Teresi, e/o 2014);
- dalle narrazioni di vita in esilio o di percorsi di migrazione – come in *Abbracciarsi sul ponte di Brooklyn* dell’egiziano Ezzeddine Fishere (trad. Elisabetta Bartuli, Brioschi 2019) o *Diario di un clandestino* del marocchino Rashid Nini (trad. Camilla Albanese, Mesogea 2011) – ai romanzi di formazione come *Quelli che hanno paura* della siriana Dima Wannous (trad. Elisabetta Bartuli e Cristina Dozio, Baldini+Castoldi 2019) e alle narrazioni distopiche come *La fila* dell’egiziana Basma Abdel Aziz (trad. Fernanda Fischione, Nero 2018).

All’appello mancano i romanzi rosa e i romanzi umoristici, molto presenti sul mercato arabo, dei quali esistono in traduzione italiana soltanto alcuni sporadici esempi egiziani come *Toya* di Ashraf al-Ashmawi (trad. Elisabetta Bartuli e Giacomo Longhi, Brioschi 2021) e *Che il velo sia da sposa!* di Ghada Abdel Aal (trad. di Barbara Teresi, Epochè 2009 e Il Narratore Audiolibri 2020). Poco presente anche il genere più mondialmente in voga del momento, il giallo poliziesco, che in arabo ha preso poco piede ma è stato spesso sostituito – in assenza di un poliziotto che si presti a ricoprire il ruolo dell’eroe positivo – da inchieste operate da persone comuni, come avviene in *Facce bianche* del libanese Elias Khuri (trad. Elisabetta Bartuli, Einaudi 2007). Si aggiunge, però, in una sorta di contropartita, un genere poco rappresentato nella letteratura mondiale ma canonico in quella araba, la cosiddetta ‘letteratura di prigionia’ che tratta della detenzione di molti intellettuali arabi – musulmani, cristiani o laici, senza distinzione – che hanno trascorso mesi e a volte anni tra le quattro pareti di una cella a causa di una esplicita opposizione alle politiche dei governi in carica quando non per una semplice affiliazione ai partiti d’opposizione, e che in italiano, solo per citarne alcuni, troviamo in romanzi come *Ogni volta che prendo il volo* del marocchino Youssef Fadel (trad. it. Cristina Dozio, Brioschi 2019) e *Rapsodia irachena* dell’iracheno Sinan Antoon (trad. it. Ramona Ciucani, Feltrinelli 2010).

Eppure.

⁶ Mahmud Darwish, *Una trilogia palestinese*, trad. it. E. Bartuli e R. Ciucani, Feltrinelli, 2014.

⁷ Murid Barghuthi, *Ho visto Ramallah*, trad. it. di M. Ruocco, Nuoro, Ilisso, 2005; Id., *Sono nato lì. Sono nato qui*, trad. it. E. Preti, Roma, Edizioni Q, 2021.

Eppure, a fronte di un panorama così vasto e di una situazione quantitativa e qualitativa così favorevole, la narrativa araba tradotta in italiano non ha ottenuto il riconoscimento che le spetterebbe. Tra gli addetti ai lavori – librai, editori, recensori – circola la convinzione che ‘gli arabi non si vendono’, e ciò avviene a dispetto del numero di copie acquistate che, proporzionalmente alla capacità distributiva e divulgativa degli editori che le pubblicano, non è inferiore a quello di altre letterature provenienti da aree geografiche e linguistiche cosiddette ‘minori’.

È inutile, in questa sede, nascondere che sugli arabi sembra pesare uno stigma atavico, un pregiudizio che affonda le sue radici nella retorica del feroce Saladino, delle Crociate, del ‘Mammali turchi’, dei musulmani alle porte di Vienna e, in tempi più recenti, nella macchietta del ‘Vu compra’. Un immaginario collettivo che, dall’11 settembre 2001, viene costantemente corroborato da narrazioni fuorvianti che confondono termini in realtà non sovrapponibili quali arabo, musulmano, islamista, terrorista e finanche immigrato. Narrazioni che sono più o meno sistemiche per quel che concerne, ad esempio, le serie televisive nazionali e internazionali, ma molto spesso veicolate anche dall’informazione giornalistica e massmediatica.

Ed è altrettanto inutile nascondere che il cambio di destinatario intrinseco al fatto che le opere arrivano in traduzione e si rivolgono perciò a una platea diversa – non più un lettore arabo per sua natura addentro alla storia politico-sociale araba ma un lettore italiano poco a conoscenza delle dinamiche interne a quel mondo – rende più arduo afferrare nell’immediato riferimenti che i testi danno per scontati. Anche se, a ben guardare, lo stesso fenomeno si riscontra in gran parte delle letterature che provengono dal mondo non prettamente occidentale e, talvolta, anche da aree europee meno inserite nei normali percorsi di studio, basti pensare ai paesi scandinavi e baltici o all’area dei Balcani.

Le cause della scarsa legittimazione della letteratura araba in Italia, però, possono essere ricercate anche in motivazioni tutte interne al mercato editoriale nazionale. Scorrendo la lista dei romanzi arabi pubblicati in traduzione italiana, infatti, risulta evidente che sarebbe più realistico sostenere non tanto che ‘gli arabi non si vendono’ quanto, piuttosto, che ‘gli arabi non si vedono’. Perché se è vero – com’è vero secondo il rapporto AIE – che la metà del valore del mercato *trade* viene realizzato nel perimetro di consolidamento dei gruppi editoriali maggiori, per lo più lombardi, non può sfuggire che, per la traduzione di narrativa dall’arabo, questi ultimi non hanno fatto – e non fanno a tutt’oggi – la parte del leone. Dei 360 volumi di narrativa pubblicati, infatti, solo 81 sono usciti per i tipi dell’editoria milanese, quella che, a ragione, questo convegno definisce ‘Fabbrica dei classici’.

Nei primi anni Novanta, sulla scia del Nobel a Nagib Mahfuz, Mondadori pubblica un unico testo, una raccolta di racconti (*Il richiamo*, trad. Giuseppe Margherita, 1992) dell’egiziano Yussuf Idris – innegabilmente un nome di

peso nel panorama arabo ma, altrettanto innegabilmente, di poco appeal in un paese in cui i racconti brevi non incontrano il favore del pubblico – e la fa seguire, oltre che da altre due raccolte antologiche a tema prettamente socio-politico (2004 e 2005), da: un romanzo che la critica araba definisce ‘scandalistico’ poiché narra per la prima volta gli escamotage amorosi della gioventù saudita ma che, a onore del vero, è di scarso interesse se inserito nel contesto italiano (Raja’ al-Sani’a, *Le ragazze di Riad*, trad. Valentina Colombo e Berta Smiths-Jacob, 2008); due opere della scrittrice libanese ‘Alawiyya Subuh⁸, altro esempio che la critica araba accoglie con favore per via di una sua aura anch’essa ‘scandalistica’ che, caso quanto mai raro, mette in luce istanze femministe all’interno alla comunità sciita; e, infine, sempre nel 2013, un romanzo sulla migrazione londinese di tre giovani egiziani (Khaled al-Berry, *Danza orientale*, trad. Lorenzo Declich e Daniele Mascitelli). Bompiani, da parte sua, pubblica anch’essa un’antologia di racconti (*Narratori arabi del Novecento*, a cura di Isabella Camera d’Afflitto, 1994, cui farà seguire, a distanza di quasi un ventennio, due nuove raccolte⁹) e, dopo aver rieditato nel 1992 e nel 2002 due traduzioni¹⁰ apparse anni prima presso piccoli editori, sceglie infine di ripiegare su una politica d’autore pubblicando le opere di un unico scrittore, il siriano Khaled Khalifa¹¹. Assestarsi sulla politica d’autore sembra essere la scelta finale anche di Piemme – che dopo qualche tentativo compiuto in seguito allo scoppio delle rivoluzioni del 2011, si assesta sulle opere della libanese Hanan al-Shaykh¹² – e per Neri Pozza – che pubblica con continuità l’egiziano Youssef Ziedan¹³. Al ventennio tra il Nobel e le Rivoluzioni, in quella che avrebbe potuto e dovuto essere l’età dell’oro della ‘Fabbrica dei classici’, rimangono senza seguito le occasionali uscite di Frassinelli (due titoli nel 2004), Ponte alle Grazie (2003 e 2006), il Saggiatore (1995 e 2009) e Sperling & Kupfer (1997). Feltrinelli fa storia a sé. Pioniera nel 1989 e 1990 con tre romanzi di Nagib

8 Alawiyya Subuh, *Il suo nome è passione*, trad. it. V. Colombo, Milano, Mondadori, 2011; Id., *I miei sogni nei tuoi*, trad. it. C. Cartolano, Milano, Mondadori, 2013.

9 I. Camera d’Afflitto (ed.), *Voci di scrittori arabi di ieri e di oggi*, Milano, Bompiani, 2018; Id. (ed.), *Scrittori arabi di oggi e di domani*, Milano, Bompiani, 2021.

10 Muhammad Shukri, *Il pane nudo*, Theoria, Rimini, 1989 – Milano, Bompiani 1992 (trad. da trad. francese di M. Fortunato) e Emil Habbibi, *Le straordinarie avventure di Felice Sventura* Roma, Editori Riuniti 1990, Id., *il pessottimista. Un arabo in Israele*, Milano, Bompiani 2002 (trad. it. I. Camera d’Afflitto-L. Ladykoff).

11 Khaled Khalifa, *Elogio dell’odio*, trad. it. F. Prevedello, Milano, Bompiani, 2011; Id., *Non ci sono coltelli nelle cucine di questa città*, trad. it. M. Avino, Milano, Bompiani, 2018; Id., *Morire è un mestiere difficile*, trad. it. M. Avino, Milano, Bompiani, 2019; Id., *Nessuno ha pregato per loro*, trad. it. E. Chiti, Milano, Bompiani, 2021.

12 Hanan al-Shaykh *La sposa ribelle*, trad. it. A. Hassan e S. Tolino, Milano Piemme, 2010; Id., *Mio signore, mio carnefice*, trad. it. A. Hassan e S. Tolino, Milano, Piemme, 2011; Id., *Fresco sulle labbra, fuoco nel cuore*, trad. it. A. Hassan e S. Tolino, Milano, Piemme, 2013.

13 Youssef Ziedan, *Azazel*, trad. it. L. Declich e D. Mascitelli, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2010; Id., *Il nabateo, lo scriba*, Vicenza, Neri Pozza editore, 2011; Id., *Sette terre*, Vicenza, Neri Pozza editore, 2013; Id., *Guantanamo*, Vicenza, Neri Pozza editore, 2018; Id., *Nel castello di fardaqqan*, Vicenza, Neri Pozza editore, 2020 (trad. it. D. Mascitelli).

Mahfuz – autore che continua a pubblicare anche in seguito – nel 2006 e 2008 propone due titoli che diventano long seller da diverse migliaia di copie: *Palazzo Yacoubian* dell'egiziano 'Ala' al-Aswani (trad. Bianca Longhi) che narra degli abitanti di un palazzo cairota in una forma che si avvicina al romanzo realistico in chiave popolare, e *La prova del miele* della siriana Salwa al-Na'imi (trad. Francesca Prevedello), un *divertissement* sulle avventure amorose di una bibliotecaria e sulla sua passione per la manualistica erotica araba medievale. La ricerca di titoli arabi che possano riproporre il successo dei due romanzi porta la casa editrice milanese a pubblicare, tra il 2009 e il 2014, un'altra decina di romanzi in traduzione dall'arabo, titoli che ottengono un buon successo in termini di critica ma, evidentemente, non altrettanto in termini di vendita visto che, da allora, anche Feltrinelli ripiega su una politica d'autore e si limita a seguire le nuove uscite di al-Aswani.

La maggior parte dei titoli tradotti dall'arabo, dunque, esce per i tipi di una pletera di piccole sigle editoriali – in Italia, l'AIE ne conta quasi 9.000 che pubblicano fino a un massimo di 10 titoli l'anno – e risulta visibile alla nicchia ristretta di chi è interessato a priori a quest'area di mondo ma non al lettore comune. Penalizzate da una distribuzione che ha oramai assunto forme quasi monopolistiche, queste case editrici nella maggior parte dei casi esauriscono le proprie risorse con la stampa del volume e non possono investire né nella promozione né, per lo più, in un'accurata revisione delle traduzioni, troppo spesso prodotte – come evidenzia l'elevato numero di giovanissimi traduttori di un unico testo – all'interno del sistema universitario e perciò, per loro natura, più letterali che letterarie. Resta il fatto, comunque, che ai piccoli editori va riconosciuto un impagabile valore aggiunto perché sono fondamentali per la conservazione dei libri a catalogo e, di conseguenza, per la loro sopravvivenza sul mercato.

Considerate queste premesse e tenendo conto del preciso momento storico in cui viviamo, risulta evidente, a parere di chi scrive, l'improcrastinabile necessità di rimettersi al lavoro per costruire un immaginario condiviso con la riva sud del Mediterraneo e porre le basi per una futura convivenza pacifica. Per farlo, la via più percorribile sembra quella di iniziare, qui e ora, a 'fabbricare' i classici arabi in traduzione italiana. Tornare, cioè, a tradurre (o in qualche caso, a ritradurre e ripubblicare) i testi fondamentali del canone arabo, a farli entrare nelle collane economiche e soprattutto in quelle dedicate ai capisaldi delle letterature mondiali, a legittimare l'esistenza a pieno titolo della letteratura araba come parte integrante della *World Literature* attraverso saggi, accompagnamenti alla lettura, divulgazioni critiche su base scientifica, incontri con gli autori, e quant'altro si reputi utile a renderla visibile – e, verrebbe da dire, appetibile – per un pubblico più vasto.

La sfida è rivolta all'intera filiera del libro:

- ai rarissimi scout di narrativa araba, agli agenti letterari, a quanti propon-

- gono titoli da tradurre e agli editor di narrativa straniera, cui si chiede di non rincorrere le mode del momento ma di sostenere romanzi di indiscutibile valore letterario che permettono di trasformare il particolare in universale e favoriscono l'identificazione del lettore con l'altro da sé;
- ai traduttori, cui è richiesto di affrontare il mestiere di tradurre non come un incontro tra due lingue ma, piuttosto, come l'incontro tra due testi;
 - ai revisori, cui si suggerisce di non limitarsi alle correzioni redazionali ma di proporre le infinite possibilità di resa nella nostra lingua, che ha tutte le caratteristiche per essere molto accogliente nei confronti dell'arabo;
 - ai recensori, che si vorrebbe leggessero i testi come opere letterarie e non come documenti etnografici o testimonianze storico/politiche;
 - e, infine, ai lettori, ai quali basterebbe prendere confidenza anche solo con qualche romanzo per godere del piacere di farsi stupire. E per sovvertire le idee preconcepite che gravano sul Mondo arabo, per sentire in presa diretta le voci delle numerose scrittrici che dichiarano la propria autonomia, per uscire dallo stereotipo che vuole le società arabe irrimediabilmente scisse tra una élite abbiente e 'occidentalizzata' e un popolino incolto e tradizionalista, per gettare uno sguardo sui cambiamenti esistenziali di una società considerata conservatrice e tradizionalista e invece, nella realtà, 'globalizzata' e perciò preda di quei sussulti identitari che nascono – a ogni latitudine – dai cambiamenti repentini. In quegli stessi testi, il lettore troverebbe anche conferma delle ricadute nel vivere quotidiano di fenomeni sociali, politici, economici e culturali che pre/occupano l'opinione pubblica araba da decenni: la tendenza ad apparire più che a essere, l'acquisizione di beni di consumo a mo' di *status symbol*, il turismo divenuto di massa, la privatizzazione imperante nel mercato del lavoro, l'impoverimento culturale, la decadenza del senso di appartenenza allo Stato, l'affievolimento dell'etica e della morale, l'arrivismo esasperato, il consumismo sfrenato, e finanche una richiesta di un'ecologia salvifica. A ben vedere, gli stessi argomenti noti anche all'opinione pubblica europea, avvezza a ritrovarli citati e commentati negli articoli di costume che la stampa dedica a intervalli regolari al *cahier de doléances* sulle problematiche inerenti alla civiltà contemporanea.

Nell'ottica di questa sfida, a Milano qualcosa si sta già muovendo. Bompiani ha pubblicato il già citato *Corpi celesti* dell'omanita Jokha Alharthy, primo romanzo arabo a vincere, nel 2019, il britannico Man Booker International Prize, e si prepara a tradurre altre sue opere. La casa editrice Utopia, concepita e nata durante il lockdown da Covid-19, annovera tra i suoi primi titoli l'irriverente, e a tratti blasfemo, scrittore iracheno Hassan Blasim (*Allah 99* e *Il cristo iracheno*, trad. Barbara Teresi). Francesco Brioschi editore ha inserito nella sua collana GliAltri, dedicata alle letterature dei paesi che

circondano l'Europa, una sezione araba che presenta con continuità importanti titoli scelti tra i migliori classici e le migliori novità del momento.

E nel frattempo, a poche centinaia di metri dalla sede di Brioschi, è già attiva una 'Fabbrica dei classici' che muove nell'altro senso di marcia – che traduce, cioè, dall'italiano all'arabo. L'artefice è il siriano di origini palestinesi Khaled Soliman al-Nassiry, che proprio a Milano ha fondato la casa editrice al-Mutawassit (evocativo termine arabo per Mediterraneo che, letteralmente, significa 'che sta in mezzo'). Assiduo frequentatore delle fiere del libro – che nel Mondo arabo si configurano, diversamente che in occidente, come fiere di vendita e si susseguono a rotazione nei vari paesi per tutto l'anno solare ad esclusione dei mesi estivi – è presente con il suo stand da Sharjah ad Abu Dhabi, dal Cairo a Baghdad, da Riad ad Algeri, da Casablanca a Beirut, a Tunisi, a Doha e in molte altre città. Nel suo catalogo, oltre a un vasto assortimento di romanzi a firma di scrittori arabi emergenti ma anche di nomi di spicco già consolidati e apprezzati, salta all'occhio l'ampio spazio occupato dalla letteratura italiana: da *Pinocchio* al *Corsaro nero* di Salgari, dal *Giorno della civetta* di Sciascia e *Il bell'Antonio* di Brancati a *Oceano mare* e *Novecento* di Baricco, dal *Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa al *Tempo materiale* di Giorgio Vasta, da *La storia* di Elsa Morante e *La bella estate* di Pavese a *Non dirmi che hai paura* di Giuseppe Catozzella. Romanzi che hanno un buon riscontro in termini di vendita e – per dirla con le parole di Mohammed Dib, scrittore algerino di lingua francese (1920-2003) – dimostrano che: “La traversata da cultura a cultura non è di una difficoltà sovrumana. Basta volerla intraprendere e si scopre che è un'avventura appassionante”.

Bibliografia

- Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia. Consolidato 2021 e primi sei mesi 2022*, (a cura dell'Ufficio Studi dall'Associazione Italiana Editori-AIE), 2022.
- Allen R., *An Introduction to Arabic Literature*, trad. it. B. Soravia, La letteratura araba, Bologna, Il Mulino, 2006 (2000).
- Bartuli E., “Figures de l'étranger à travers le miroir de la littérature en Italie contemporaine”, in Zeghib H. (ed.), *Etre étranger dans l'Europe du Sud*, Aix-en-Provence, Edisud, 2005, 23-28
- , *Parole che migrano da sud a nord: la responsabilità del traduttore*, in Trevisan Semi E. (ed) *Mediterraneo e migrazioni oggi*, Bologna, Il Ponte, 2006: 91-96.

- , *La ricezione della letteratura araba in Italia*, «L'indice dei libri del mese», , Dossier, novembre 2001.
- , *L'editoria a un anno dalle rivoluzioni arabe*, «L'indice dei libri del mese», aprile 2012.
- , *Narrativa tradotta dall'arabo: quali romanzi per quali lettori?*, «L'indice dei libri del mese», settembre 2013.
- Camera d'Afflitto I. (ed), *La presenza arabo-islamica nell'editoria italiana*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Divisione Editoria, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 2000.
- , *Letteratura araba contemporanea. Dalla nahdah a oggi*, Roma, Carocci, 2007 (2021).
- Fernández Parrilla G.-Montoro Murillo R. (eds), *El Maghreb y Europa: literatura y traducción*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, col. Escuela de Traductores de Toledo, 2000.
- Glasson Deschaumes G., *L'état des lieux de la traduction dans la région euro-méditerranéenne*, Assemblée transeuropéenne pour traduire entre les cultures/ revue Transeuropéennes, 2012.
- Hernando de Larramendi M.-Pérez Cañada L. (eds), *La traducción de literatura arabe contemporánea: Antes y después Naguib Mahfuz*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, col. Escuela de Traductores de Toledo, 2000.
- Lynx Qualey M., "The Arab Writers Union's 'Top 105' of the 20th Century", «Arablit & Arablit Quarterly» 21 aprile, 2011.
- Masullo M., *Translating from Arabic into Italian*, Paris, Transeuropéenne e Napoli, L'Università di Napoli L'Orientale, 2010.
- Masullo M.-Murgia P., *Literary Translation from Arabic into Italian 2010–2020*, Aberystwyth: Literature Across Frontiers 2021.
- Shimon S, *The 100 best Arabic novels*, «Banipal» 63, Autunno/Inverno 2018.

SITOGRAFIA

- Arablit. Letteratura moderna e contemporanea, <http://www.arablit.it/homeitalia.htm>
- Arablit & *Arablit Quarterly*. A magazine of Arabic literature in translation, <https://arablit.org>
- Banipal. Magazine of Modern Arab Literature, <http://www.banipal.co.uk>
- Editoriaraba. Libri, autori ed eventi letterari da Maghreb, Medio Oriente e Golfo, <https://editoriaraba.com/editoriaraba/>
- LEILA. Arabic Literature In European Languages, <https://iremno.org/departement-recherche-2/projets-de-cooperation/leila-arabic-literature-in-european-languages-english-version/>
- IPIAF. International Prize for Arabic Fiction, <https://arabicfiction.org>

CONFUCIO, POUND “ALL’INSEGNA DEL PESCE D’ORO”

Alessandra C. Lavagnino

PREMESSA

Sono volumi belli, oltre che interessanti e inconsueti, quelli che raccolgono in italiano le traduzioni/interpretazioni di Ezra Pound dell’opera di Confucio e delle raccolte poetiche cinesi; e sono volumi eleganti, piacevoli al tatto, armoniosamente composti per rendere più agevole una lettura che non appare certamente facile. E quanto anche queste preziose scelte grafiche ed estetiche – che degli Scheiwiller hanno sempre costituito uno dei tratti distintivi – abbiano contribuito, nel corso dei quarant’anni di collaborazione con l’Autore, a far meglio conoscere al lettore italiano uno scrittore-poeta ‘difficile’ e controverso quale fu Pound nel nostro paese, è materia che oggi, nella lucidità che la distante prospettiva del passare degli anni ha faticosamente costruito, andrebbe nuovamente approfondita, con rinnovato coraggio oltre che con la necessaria maturità critica¹.

Di coraggio aveva dato prova Vanni Scheiwiller allorché nel 1953, non ancora ventenne, aveva scritto a Pound, allora internato nel manicomio di S. Elizabeth, presso Washington, per chiedergli un autografo e iniziare con

¹ Tra le iniziative più recenti vale la pena segnalare lo spettacolo teatrale andato in scena a Benevento nell’agosto 2020 *Ezra in gabbia o il caso Ezra Pound*, interpretato da Mariano Rigillo e Anna Teresa Rossini, scritto e diretto da Leonardo Petrillo, liberamente tratto dagli scritti e dalle dichiarazioni di del grande poeta americano, e la mostra fotografica che si è tenuta a Conversano nell’autunno 2022 *Pasolini/Pound. Scatti da un’intervista*; curata da Francesca Barbi Marinetti, l’esposizione ripercorre l’intervista che Pasolini fece a Pound nel 1967, ricordando così tanto il centenario della nascita del poeta friulano quanto i 50 anni della morte di Ezra Pound, a Venezia il primo novembre del 1972. La mostra fotografica è stata presentata con lo spettacolo teatrale *Pasolini/Pound. Odi et amo* di Leonardo Petrillo, prodotto dal Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia. Cfr. P. Vitagliano, *Confronto poetico tra Pasolini e Ezra Pound*, «Il Manifesto» 13/10/2022.

l'Autore una proficua e duratura corrispondenza che gli consentirà di continuare per anni a pubblicarne e e ripubblicarne testi poetici e non...².

I. SCHEIWILLER, EDITORE DI POUND IN ITALIA: GLI INIZI

Non era certo, quello del giovane Vanni, il primo approccio da parte delle edizioni Scheiwiller con il poeta americano. È noto che la collaborazione fra Ezra Pound e la casa editrice milanese aveva avuto inizio fin dai primi anni '30: era stato Giovanni, il padre di Vanni, a dare inizio a questo importante rapporto – che non sarà soltanto editoriale – pubblicando nel 1932 a firma di Pound *Profile*, un volume di 140 pagine, in lingua inglese nel quale lo scrittore americano, allora portavoce del movimento modernista, si serviva del genere testuale dell'antologia come veicolo per la presentazione di poesia innovativa e come guida alla lettura attraverso prefazioni e commenti illustrativi³. Una modalità che Pound aveva già felicemente sperimentato nel suo primo testo 'cinese' del 1915⁴, e che a più riprese utilizzerà anche in altre occasioni relative a testi confuciani, come vedremo più avanti (cfr. *infra...*). Con la pubblicazione di *Profile*, una «unusual anthology that few have had the pleasure to see»⁵, prende vita una collaborazione editoriale che produrrà quarantuno titoli⁶ e un'amicizia che durerà per quarant'anni (Pound muore nel '72).

Qualche anno dopo, nel 1937, la neonata (1936) casa editrice “All'Insegna del Pesce d'Oro” pubblica la prima traduzione – in inglese – di un testo cinese ad opera di Pound: un volumetto di sole 32 pagine che esce fuori serie nella “Serie letteraria” curata da Giovanni Scheiwiller: s'intitola *Confucius. Digest of the Analects*⁷. Si tratta ancora una volta di un'antologia, ed è la prima versione in inglese di una succinta selezione che Pound ha operato di passi tratti dall'opera basilare della storia del pensiero cinese conosciuta con il titolo di

2 Si veda A. Kerbaker, “Cronologia”, in A. Cadioli-A. Kerbaker-A. Negri, (eds.), *I Due Scheiwiller, Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, Università degli Studi di Milano, Skira, 2009: 9.

3 *Profile* raccoglie testi poetici dello stesso Pound, di James Joyce, William Carlos Williams, Ford Madox Ford, T.S. Eliot, Ernest Hemingway, Basil Bunting e altri, in ordine cronologico di composizione, e introdotti dallo stesso Pound. Cfr. J.G. Nichols, *Ezra Pound's Poetic Anthologies and the Architecture of Reading*, «PMLA» (Publications of the Modern Language Association), Vol. 121, Issue 1, Special Topic: *The History of the Book and the Idea of Literature*, January 2006: 170-185.

4 Si tratta di *Cathay*, breve antologia di poesie cinesi su cui ci soffermeremo più avanti (cfr. *infra* p. 174). Nel 1918 Pound dà alle stampe un piccolo saggio, *Chinese Poetry*, nel quale afferma: «In Cina, il 'compilatore' è una figura ben diversa dal commentatore. Il compilatore non soltanto riunisce insieme, ma il suo merito principale sta nel selezionare, e persino nel rivedere». Cfr. *Chinese Poetry*, «To-Day» III, 1918: 54.

5 M. Bacigalupo, *In memoriam: Vanni Scheiwiller, Italian Publisher of Ezra Pound*, «Paideuma» 3.XXIX, 2000: 245-252.

6 *Ivi*: 251-252.

7 Il volumetto è oggi difficilmente reperibile sul mercato librario, e a prezzi esorbitanti: la libreria Marini ne propone l'acquisto – nell'ottobre del 2022 – dell'unica copia disponibile per la cifra di 3.600 euro.

Lun Yu – alla lettera ‘A proposito dei Detti’, nota anche come *Analecta*, o *Dialoghi*⁸ – celeberrima raccolta di massime e brevi parabole che la tradizione vuole essere stata messa insieme intorno al VI secolo a. C. dagli stessi allievi del Maestro cinese per antonomasia, Confucio (Kongzi, o Kongfuzi ‘Maestro del clan dei Kong’), il Saggio per eccellenza le cui parole, opportunamente selezionate e confezionate poi in un unico testo, hanno costituito per secoli il fondamento su cui è stato costruito il solidissimo monumento della dottrina confuciana e della cosiddetta Scuola degli Eruditi⁹.

In quegli anni Pound è un autore che ormai da quasi vent’anni frequenta con assiduità i testi classici della tradizione cinese e ha già proprie idee, precise e molto articolate sulla lingua e la scrittura del celeste impero, idee che si è da tempo formato e ha approfondito sviluppando una sua propria poetica ‘cinese’, tanto da far dire a Eliot che Pound è «l’inventore della poesia cinese»¹⁰. Non è quindi più il neofita entusiasta della scoperta degli ‘ideogrammi’ del periodo della sua prima gioventù londinese. Come è noto, il suo primo incontro con la poesia cinese, folgorante, era avvenuto intorno al 1908: appena arrivato dall’America, il giovane Pound si era gettato in pieno nell’atmosfera cosmopolita di quella Londra trionfale e spavalda che stava sviluppando in maniera massiccia anche gli studi sull’Asia, mentre si raccoglievano nei suoi splendidi musei capolavori d’arte provenienti da conquiste ed esplorazioni coraggiose, avventurose e spregiudicate¹¹. Frequentando studiosi di Cina del peso di Laurence Binyon e prendendo confidenza con la poesia e la letteratura cinese grazie alle traduzioni in inglese del grande sinologo Herbert Giles, già nella raccolta *Des Imagistes* del 1914¹², Pound include la sua traduzione/rielaborazione in inglese di tre testi cinesi. Tra questi spicca un vero e proprio concentrato poetico che è ispirato al celebre ‘Lamento’ (*Yuange xing*) che la concubina Ban Jieyu aveva scritto su di un ventaglio e aveva fatto avere al suo sovrano allorché questi, il decimo imperatore della dinastia Han (43-3 a.C.), l’aveva messa da parte in favore di una più giovane bellezza: in 17 sillabe Pound riesce a riassumere ed esprimere appieno il sommerso dolore dell’abbandono¹³.

8 Sterminata la bibliografia sull’argomento; in italiano consiglio Confucio, *Dialoghi*, con testo cinese a fronte e una buona bibliografia, a cura di T. Lippiello, Torino, Einaudi, 2008.

9 Cfr. T. Lippiello, *Confucianesimo*, Bologna, Il Mulino, 2009.

10 «As for *Cathay*, it must be pointed out that Pound is the inventor of Chinese poetry for our time.», T.S. Eliot, “Introduction”, *Selected Poems*, in J.P. Sullivan (ed.), *Ezra Pound, a Critical Anthology*, Harmondsworth, Penguin Books, 1970: 105.

11 Basterà ricordare le spericolate spedizioni in Asia centrale guidate da Sir Aurel Stein alla fine dell’Ottocento, con il sotterfugio grazie al quale era riuscito a sottrarre migliaia di manoscritti preziosissimi dal complesso rupestre di Dunhuang, lungo la Via della Seta, per metterli al sicuro presso il British Museum, come ci racconta Peter Hopkirk in *Foreign Devils on the Silk Road*, John Murray Pbs, London, 2006, (*Diavoli stranieri lungo la via della seta*, trad. it. G. Tofano, Milano, Adelphi, 2006).

12 *Des Imagistes*, New York, Albert and Charles Bon, 1914.

13 Prendendo a modello le traduzioni in inglese di Giles, (1901), in 17 sillabe Pound sintetizza un testo poetico di 57 sinogrammi. Cfr. E. Pound *Antiche poesie cinesi- Cathay*, versioni italiane di

Avremo agio più avanti (Cfr. *infra*, p. 174) di ritornare a soffermarci su questo momento fondativo di quella ‘componente cinese’ che costituirà un elemento tanto importante nella poetica poundiana. Continuiamo qui a seguire il filo conduttore di questa ricerca, il rapporto del Pound ‘cinese’ con gli Scheiwiller.

2. VANNI SCHEIWILLER E POUND

Bisognerà aspettare fino agli anni Cinquanta quando per Vanni, che è appena succeduto al padre alla guida delle edizioni “All’Insegna del Pesce d’Oro”, si presenta finalmente l’opportunità di fornire al proprio già profondo interesse per l’Oriente – non dimentichiamo che la prima pubblicazione che il giovane editore milanese cura appena arrivato alla direzione della casa editrice sarà proprio una preziosa, piccola collezione di *Proverbi cinesi*¹⁴, un’ottima occasione per poter cominciare a pubblicare anche in italiano la produzione ‘cinese’ e ‘orientale’ di Pound¹⁵: grazie al contatto stabilito con Mary, la figlia di Pound che vive nel nostro paese e che proprio allora sta iniziando a occuparsi della pubblicazione delle opere del padre nella nostra lingua, nel 1954 esce, a cura della stessa Mary, *L’introduzione ai Nô*, il primo titolo che fa conoscere anche al lettore italiano il sodalizio letterario Pound – Fenollosa¹⁶, un sodalizio proficuo e profondo che era nato in modo del tutto fortuito nella Londra dei primi anni del secolo¹⁷.

M. de Rachewiltz-A.C. Lavagnino-M.R. Masci, Torino, Einaudi, 1993: 131. Quanto profondo fu l’impatto esercitato dalla poetica dell’Imagismo sugli intellettuali cinesi dei primi del Novecento che, viaggiando in Occidente, ne recepivano stimoli e suggestioni per riportarli creativamente nei nuovi confini di una modernità nella scrittura che allora si andava faticosamente delineando, costituisce ancora oggi un tema di grande fascino, che conduce a proficue intersezioni transculturali. Si veda ad esempio l’influenza evidente dell’Imagismo Poundiano su uno degli autori cinesi più importanti del tempo. Cfr. J. Heaton, *Gained in Translation: Ezra Pound, Hu Shi, and Literary Revolution*, «Journal of Cultural Interaction in East Asia» 1. III, 2012: 35-55.

14 È del 1951 la prima serie di testi poetici dal mondo che Vanni intitola *Oltremare*: è in ventiquattresimi, e si apre con una scelta di *Proverbi cinesi* curata da Giacomo Prampolini (una traduzione dall’inglese, che in copertina reca un elegante illustrazione che raffigura Wen Cheng, il dio della letteratura), e il secondo volume è ancora cinese: una selezione anonima di *Poesie T’ang* (di cui si ignora la provenienza, con illustrazione di copertina tratta dalla raccolta fiorentina di Berenson). Nel ’56 la raccolta è completa, in 10 volumetti, e viene periodicamente ripresa e ripubblicata, in diverse occasioni. «I cofanetti di poesie orientali erano così interessanti e raffinati che continuai per anni a comprarli, qualche volta a regalarli, soprattutto a venderli», ricorda Nada Nidoli nel cit. *I Due Scheiwiller*: 78.

15 M. Bacigalupo, *op. cit.*: 248, sottolinea che «Pound Confucian passion fitted Vanni’s Oriental and pictorial bent, so Confucius returned among us to give us his wisdom, with Pound additions ...».

16 E. Fenollosa-E. Pound, *Introduzione ai Nô; con un dramma in un atto di Motokiyo: Kagekiyo*; traduzione dall’inglese di M. de Rachewiltz, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, 1954. Il testo italiano rielabora due dei primi lavori del giovane Pound, *Certain Noble plays of Japan With an Introduction by W.B. Yeats*, Churchtown, Cuala Press 1916, *Noh-or Accomplishment*, London, Faber&Faber, 1916.

17 Da poco arrivato in quella Londra che guardava ad Oriente, Pound ha l’avventura di incontrare la vedova di Ernest Fenollosa, uno dei primi occidentali ad aver insegnato economia

E l’anno successivo (1955) ecco nuovamente tornare, e questa volta in maniera più massiccia e strutturata, Confucio e la sua opera, sempre secondo la lettura di Pound. Il secondo volume della Serie Ideografica che è curata dall’Autore – sempre “All’Insegna del Pesce d’Oro” – si intitola *Confucio: Studio Integrale & L’Asse che non vacilla*. Anche questa volta si tratta due dei testi confuciani più celebri ad essere tradotti in italiano e commentati in maniera creativa e a volte fantasiosa¹⁸ da Pound stesso che – per il primo testo – si avvale anche della collaborazione di Alberto Luchini. Il volume, che viene ristampato nel 1960, contiene a fronte il testo cinese, riprodotto da incisioni su pietra di epoca Song, come bene illustra il saggio introduttivo di Achilles Fang nella traduzione italiana di Mary De Rachewilz¹⁹.

Per meglio comprendere il senso e il valore di questa pubblicazione, nel quadro della complessa esperienza di vita e dello sviluppo della poetica poundiana, si rivela davvero illuminante la Nota dell’Editore che figura a conclusione del volume del 1960, e che qui di seguito riporto per intero:

Mi pare che la cosa più utile che io possa fare in Italia sia di portarvi ogni anno un brano del testo di Confucio, in modo che questo brano vi entri nel cervello. Si legge una frase di Confucio, e può sembrare niente. Vent’anni dopo si torna a meditarne la portata. A trent’anni io lessi una traduzione francese, poi una inglese, a poco a poco mi sono valso delle note di Fenollosa. Senza analizzare gli ideogrammi non si arriva al senso pieno [in c.vo nel testo]. Carta da visita [in maiuscolo nel testo] di E.P. Lettere d’Oggi, Roma, 1942: 51-52.

La traduzione italiana di E.P. dei due libri confuciani (oggi riveduta e aggiornata) fu stampata a Rapallo e Venezia in tre introvabili opuscoli durante la guerra [nel 1942²⁰]. (Anonimo, *L’Asse che non vacilla* fu dato quasi interamente alle fiamme subito dopo la Liberazione perché sospetto di propaganda in favore dell’Asse’ Berlino – Roma – Tokyo).

politica e filosofia all’Università imperiale di Tokyo, città dove a partire dal 1878, aveva a lungo soggiornato, studiando lingue e culture orientali e raccogliendo prezioso materiale documentale in ambito letterario e artistico. Mary Fenollosa è colpita dalla vena poetica del giovane Pound e dal suo interesse per le ricerche condotte dal defunto marito, e decide di affidargli il copioso materiale di cui è in possesso, sedici grossi quaderni di appunti, e di farne il proprio esecutore. E per Pound il ‘tesoro’ costituito dal materiale poetico del fondo Fenollosa costituirà negli anni una inesauribile sorgente di creatività poetica. Cfr. il mio “Ezra Pound e la poesia cinese”, in E. Pound, *Antiche poesie cinesi-Cathay* cit., 1993: 133-154.

¹⁸ Non è questa la sede per un esame della qualità e dello spessore ‘sinologico’ di Pound, un esercizio questo che da tempo costituisce oggetto di controversie anche animate. Rimandiamo il lettore al recente lavoro di J. R. Williams, *Modernist Scandals: Ezra Pound’s Translations of ‘the’ Chinese poem*, in S. Sielke-C. Kloeckner (eds.), *Orient and Orientalisms in US-American Poetry and Poetics, Transcriptions*, vol. IV, Peter Lang, 2009: 145-165

¹⁹ Cfr. A. Fang, “Una nota sui Classici di pietra”, in *Confucio: Studio Integrale & L’Asse che non vacilla*, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, Scheiwiller, 1955 (1960): 9-13.

²⁰ Scrive lo stesso Pound nel cit. *Confucio*: 24.

Ricorderò inoltre che la traduzione inglese dei due libri fu iniziata dal poeta isolato in una gabbia del Campo correzionale di Pisa (1945). (Invece di preoccuparsi della stesura di ‘memoriali’, ‘suppliche’, ecc. – tutti ‘generi letterari’ oggi in voga – componeva i *Pisan Cantos* e traduceva *Confucio* ignaro della sua sorte).

La lettura di *Confucio* è indispensabile per prima comprendere e poi giudicare la figura e il pensiero di Pound, che del confucianesimo ha fatto la base della sua etica²¹.

In realtà dei due testi cinesi, rispettivamente *Da Xue* (da Pound trascritto come *Ta Hio* e tradotto come *Studio integrale*) e *Zhong Yong* (*Chung Yung, L’Asse che non vacilla*)²² il primo era già stato dall’autore tradotto e pubblicato in inglese nel 1928, con il titolo *Ta Hio: The Great Learning*²³, e in italiano *Confucio: Studio Integrale*, versione italiana di Ezra Pound e di Alberto Luchini, (Rapallo, 1942); il secondo, con il titolo *Confucio: L’asse che non vacilla*, era stato pubblicato dalla “Casa editrice delle edizioni popolari”, Venezia, 1945, mentre in inglese compare nel 1947 *Confucius: the Unwobbling Pivot and the Great Digest*, Translated by E. Pound, Pharos, Norfolk, Connecticut, Winter 1947²⁴.

Ecco quindi che Pound, il quale vive ormai stabilmente in Italia, può riprendere e portare avanti le sue ricerche cinesi e confuciane anche in qualità di curatore della Serie Ideografica degli Scheiwiller, rivolgendosi direttamente a un pubblico di lettori italiani che in quegli anni stanno prendendo sempre più confidenza con la tradizione letteraria e filosofica della Cina imperiale²⁵.

3. IDEOGRAMMI, CATHAY, E ANCORA CONFUCIO...

Arriviamo così al 1960, anno in cui, nel febbraio, esce di Ernest Fenollosa *L’ideogramma cinese come mezzo di poesia*, con “Introduzione e Note di Ezra

²¹ Cfr. *Confucio, Studio integrale* cit.: 197.

²² Cfr. Anonimo, *Testi confuciani*, traduzione dal cinese di F. Tomassini, Torino, UTET, 1974.

²³ Cfr. *Ta Hio: The Great Learning*, Newly rendered into the American Language by Ezra Pound, Ideogramic Series edited by Ezra Pound, University of Washington Bookstore 1928, e poi Stanley Nott, London 1936,

²⁴ Cfr. *Confucio: Studio integrale* cit.: 194.

²⁵ Vale la pena ricordare almeno alcune delle pregevoli imprese editoriali che in quegli anni vengono coraggiosamente portate avanti dall’editoria milanese e italiana: il cofanetto che custodisce i due volumi, foderati in prezioso broccato di seta, che raccolgono di Pu Songling *I racconti fantastici dello studio Liao*, tradotti dal cinese dal diplomatico e sinologo Ludovico Nicola di Giura, che Mondadori pubblica nel 1955 (una prima edizione era già stata data alle stampe con il titolo *Fiabe cinesi* già nel 1926); nel 1958 pubblica un altro volume di racconti cinesi, sempre a cura del medesimo di Giura, e sempre impreziosito da una bella copertina in preziosa seta illustrata, intitolato *Le famose concubine imperiali*, Torino, Einaudi nel 1956, nelle *Poesie del fiume Wang*, affida al sinologo Martin Benediker la traduzione dal cinese delle poesie di Wang Wei e Pei’ti, riproducendo nel volume celebri rotoli dipinti in suggestivi colori. E sarà di Eugenio Montale la bella prefazione alla collezione – pubblicata da Einaudi nel 1963 – di *Liriche cinesi* che Giorgia Valensin aveva tradotto – purtroppo dall’inglese – già nel lontano 1942.

Pound”, nella «versione dall’inglese di Mary De Rachewiltz», come recita il colophon. Si tratta della traduzione dell’opera che più di quarant’anni prima, nel 1919, Pound aveva curato e pubblicato in inglese con il titolo *The Chinese Written Character a Medium for Poetry*²⁶. Ricordiamo che questo breve testo, che costituisce uno stimolante – anche se per molti versi impreciso e persino fuorviante – piccolo trattato di poetica cinese scritto da un occidentale letteralmente incantato dal fascino della scrittura cinese, faceva parte del citato lascito della vedova Fenollosa, come abbiamo detto più sopra (si veda più sopra la nota 17), ed era stato per Pound la scoperta illuminante che gli aveva permesso di configurare poi in maniera più articolata quella ‘svolta ideografica’ che rimarrà un elemento caratterizzante della sua poetica, diventando un punto di riferimento per generazioni di studiosi, poeti, sinologi e non, e scatenando polemiche e discussioni ancora oggi ben lontani dall’essere estinte²⁷. Per tutto il Novecento, infatti buona parte del mondo letterario internazionale ha conosciuto e letto la poesia cinese del passato soprattutto grazie alle ‘traduzioni’ poetiche di Ezra Pound, il quale, pur non avendo mai intrapreso uno studio sistematico della lingua cinese²⁸, grazie alla straordinaria opportunità di avvicinarsi ai capolavori della poesia cinese del passato soprattutto attraverso la mediazione – pur se per molti versi fuorviante e superficiale – di Fenollosa²⁹, e da poeta sensibile e tormentato qual era, proprio nei segreti della scrittura cinese si era tuffato con sconfinata passione.

Ricordiamo, a titolo di esempio, una delle suggestive para-etimologie che Pound assimila da Fenollosa: il carattere 東 *dōng*, “Oriente, Est”, è composto

26 Si veda al proposito il recente: T. Billings-H. Saussy (eds), *Ernest Franciscus Fenollosa, Ezra Pound, The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: A Critical Edition*, New York, Fordham Univ. Press. 2011.

27 Si veda, ad esempio M. Xie, *Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry*, London, Routledge, 1999.

28 Una nuova, interessante luce sugli studi cinesi di Pound è stata di recente gettata dal volume, curato da Zhaoming Qian, stimato specialista poundiano, intitolato *Ezra Pound’s Chinese Friends*, Oxford University Press, 2008, nel quale viene pubblicata l’inedita, ricca corrispondenza tra Pound e diversi specialisti cinesi, dalla quale emerge chiaramente l’acutezza e la profondità degli interessi ‘sinologici’ dello scrittore americano.

29 Ricordiamo che Fenollosa si era avvicinato agli studi di cinese classico durante i suoi soggiorni in Giappone, grazie all’aiuto di maestri giapponesi, gli stimati professori Kainan Mori e Nagao Ariga che avevano condiviso con il «...loro allievo una scelta di testi cinesi in base alle precise scelte antologiche che anche nell’illuminato Giappone Meiji, costituivano un dotto costume», e quindi «quello su cui Pound lavora è materiale scelto in base al gusto di letterati giapponesi che interpretano testi classici della letteratura cinese per un lettore americano (Fenollosa) che non solo non conosce il cinese classico, ma forse ignora in parte anche il giapponese, visto che è documentato l’uso di un interprete (Ariga)». Cfr. A. Lavagnino, *Pound* cit.: 142-43. Si stratificano così una serie di trasferimenti linguistici, oltre che culturali, decisamente complessi che costituiranno un fertile terreno sul quale fioriranno le annose controversie e le critiche rivolte ai fraintendimenti che, voluti o meno, affollano le traduzioni ‘cinesi’ di Pound. Cfr. A. Jung Palandri, *La pietra mi è viva nella mano, tre traduzioni dal cinese di Ezra Pound*, «Il Verri» 27/04/1968: 1-9.

dal “sole” 日 *rì* che si intravede mentre sorge, a Oriente, tra gli “alberi”, 木 *mù*³⁰.

Qualche mese più tardi esce finalmente anche in italiano *Catai*, quella prima raccolta di poesie che nel lontano 1915 aveva segnato l’inizio in maniera tanto brillante e impegnativa dell’avventura ‘cinese’ di Pound. Il volume bilingue (inglese e italiano) vede il nome di Ezra Pound come autore, e quello di Mary de Rachewiltz come curatrice e traduttrice dall’inglese. In una breve nota introduttiva la signora precisa: «La presente versione di *Cathay* non deve considerarsi una traduzione letterale da Ezra Pound avendo tenuto conto anche delle note originali di Ernest Fenollosa, nonché degli interventi di Pound stesso sull’italiano». E qui appare evidente che, non ostante le complesse e a volte oscure sovrapposizioni interlinguistiche e interculturali, tanto nel lavoro di selezione dei testi cinesi dagli appunti di Fenollosa, e poi in quello di traduzione/riscrittura in inglese, l’intuizione poetica di Pound riesce brillantemente ad arrivare là dove la più specializzata filologia si deve fermare, e gli consente di scavare all’interno delle recondite implicazioni radicate nei caratteri cinesi per giungere a risultati poetici a volte strabilianti. E questo emerge ancora oggi, ed in maniera sempre più definita e puntuale, anche grazie alle ricerche più recenti: è del 2019 la nuova edizione critica di *Cathay*³¹ dove il metodo ideogrammatico, di Fenollosa/Pound – per quanto controverso, problematico ed anche mal giudicato, esecrato e disprezzato da alcuni linguisti – viene ripreso, ripensato e rivalutato³².

È del 1964 la pubblicazione di un altro volume ‘cinese’ che vede Ezra Pound in veste di autore: *Confucio: L’antologia classica cinese*, «curata e volta in italiano da Carlo Scarfoglio» come recita il colophon. Si tratta della traduzione nella nostra lingua del volume intitolato *The Classic Anthology Defined by Confucius*, ovvero *The 305 Odes of Confucius recreated for modern readers by Ezra Pound*, Harvard University Press, 1954. La prima, più importante raccolta della Cina antica di testi poetici anonimi databili intorno all’Ottavo secolo a.C., *Shi jing (Classico della poesia*, o come viene spesso reso in italiano *Libro delle Odi*), la cui compilazione viene tradizionalmente attribuita a Confucio, viene presentata al lettore italiano come ‘ricreata per i lettori moderni’ da Ezra Pound. E anche nel caso di questo importante testo della tradizione letteraria cinese varrebbe la pena, oggi, provare a mettere sistematicamente a confronto i testi originali cinesi con la versione poetica

30 Cfr. E. Fenollosa, *L’Ideogramma cinese* cit.: 24. In merito all’equivoco di considerare tutti i sinogrammi come ‘ideogrammi’, termine affascinante di sicuro ma di certo non rispondente a verità, si veda ancora il mio *Pound* cit.

31 T. Billings (ed.), *Ezra Pound, Cathay: A Critical Edition*, New York, Fordham U.P. 2019.

32 Cfr. S. Golden, *Liu Xie’s Wenxin diaolong, Ernest Fenollosa’s The Chinese Written Character as a medium for Poetry and 20th Century Avant Garde*, in T. Lippiello-C. Yuehong-M. Barenghi (eds.), *Continuities and Discontinuities in Chinese Literature*, «Sinica Venetiana» 3, 2016: 265-282.

poundiana, per meglio cogliere sfumature, suggestioni e stimoli, che brillantemente superano le pur necessarie notazioni filologiche, e che sicuramente non potranno che arricchire il nostro comune patrimonio poetico

CONCLUSIONE

Tutto questo, in italiano, conosciamo grazie al "Pesce d'Oro" dei milanesi Scheiwiller, che con ammirazione, rispetto, devozione e umiltà hanno accompagnato le preziose edizioni poundiane con annotazioni, precisazioni e commenti che ne hanno illuminato il senso e il valore.

Ecco allora che questi testi ci restituiscono non solo un mondo poetico di straordinaria freschezza, ma sono testimonianza di una volontà da parte di un editore fuori del comune di attraversare confini importanti per entrare in maniera pur sommessa ma decisa e originale all'interno di territori letterari e poetici mai prima sperimentati.

Bibliografia

- Anonimo, *Fiabe cinesi*, traduzione dal cinese di L. Nicola di Giura, Milano, Mondadori, 1926.
- Anonimo, *Liriche cinesi*, traduzione dall'inglese e dal francese di G. Valensin, Torino Einaudi, 1942.
- Anonimo, *Proverbi cinesi*, a cura di G. Prampolini, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, Scheiwiller, 1951.
- Anonimo, *Le famose concubine imperiali*, traduzione dal cinese di L. Nicola di Giura, Milano, Mondadori 1958.
- Anonimo, *Testi confuciani*, traduzione dal cinese di F. Tomassini, Torino, UTET, 1974.
- Anonimo, *Poesie T'ang*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, Scheiwiller, 1956.
- Bacigalupo M., *In memoriam: Vanni Scheiwiller, Italian Publisher of Ezra Pound*, «Paideuma» 3.XXIX, 2000: 245- 252.
- Billings T. (ed.), *Ezra Pound, Cathay: A Critical Edition*, New York, Fordham Univ. Press, 2019.
- Billings T.-Saussy H. (eds.), *Ernest Franciscus Fenollosa, Ezra Pound, The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: A Critical Edition*, New York, Fordham Univ. Press, 2011.

- Confucio, *Dialoghi*, con testo cinese a fronte, a cura di T. Lippiello, Torino, Einaudi, 2008.
- Fang A., “Una nota sui Classici di pietra”, in E. Pound, *Confucio: Studio Integrato & L’Asse che non vacilla*, Milano, All’Insegna del Pesce d’oro, Scheiwiller, 1955 (1960): 9-13.
- Eliot T.S., “Introduction”, *Selected Poems*, in J.P. Sullivan (ed.), *Ezra Pound, a Critical Anthology*, Harmondsworth, Penguin Books, 1970.
- Fenollosa E., *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, London, City Lights Books, 1919.
- , *L’ideogramma cinese come mezzo di poesia*, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, Scheiwiller, 1960.
- Fenollosa E.-Pound E., *Introduzione ai Nô; con un dramma in un atto di Motokiyo: Kagekiyo*, traduzione dall’inglese di M. de Rachewiltz, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, Scheiwiller, 1954.
- Golden S., *Liu Xie’s Wenxin diaolong, Ernest Fenollosa’s The Chinese Written Character as a medium for Poetry and 20th Century Avant Garde*, in T. Lippiello-C. Yuehong-M. Barengi (eds.), *Continuities and Discontinuities in Chinese Literature*, «Sinica Venetiana» 3. 2016: 265-282.
- Heaton J., *Gained in Translation: Ezra Pound, Hu Shi, and Literary Revolution*, «Journal of Cultural Interaction in East Asia» 1.III, 2012: 35-55.
- Hopkirk P., *Foreign Devils on the Silk Road*, London, John Murray Pbs, 2006, (*Diavoli stranieri lungo la via della seta*, trad. it. G. Tofano, Milano, Adelphi, 2006).
- Kerbaker, A. “Cronologia”, in A. Cadioli-A. Kerbaker-A. Negri, (ed.), *I Due Scheiwiller, Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, Università degli Studi di Milano, Skirà, 2009.
- Jung Palandri A., *La pietra mi è viva nella mano, Tre traduzioni dal cinese di Ezra Pound*, «Il Verri» 27/04/1968: 1-9.
- Lavagnino A.C., “Ezra Pound e la poesia cinese”, in E. Pound, *Antiche poesie cinesi-Cathay*, versioni italiane di M. de Rachewiltz-A.C. Lavagnino-M.R. Masci, Torino, Einaudi, 1993: 133-154.
- Lippiello T., *Confucianesimo*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Montale E., “Prefazione”, in Anonimo, *Liriche cinesi*, traduzione dall’inglese e dal francese G. Valensin, Torino, Einaudi, 1963: VII, XV.
- Nichols J.G., *Ezra Pound’s Poetic Anthologies and the Architecture of Reading*, «PMLA» (Publications of the Modern Language Association), Vol.121, Issue 1, Special Topic: *The History of the Book and the Idea of Literature*, January 2006: 170-185.
- Pound E., *Des Imagistes*, New York, Albert and Charles Bon, 1914.
- , *Cathay*, London, London, Elkin Mathews, 1915.
- , *Certain Noble plays of Japan With an Introduction by W.B. Yeats*, Churchtown, Cuala Press, 1916.
- , *Noh-or Accomplishment*, London, Faber&Faber, 1916.
- , *Chinese Poetry*, «To-Day» III, 1918: 28-48.

- , *Ta Hio: The Great Learning, Newly rendered into the American Language by Ezra Pound*, Ideogramic Series edited by E. Pound, University of Washington Bookstore, 1928, e poi London, Stanley Nott, 1936.
- , *Profile*, Milano, Scheiwiller, 1932.
- , *Confucius, Digest of the Analects*, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, Scheiwiller, 1937.
- , *Confucio: Studio Integrare*, versione italiana di E. Pound e di A. Luchini, Rapallo, Scuola Tipografica Orfanotrofio Emiliani, 1942.
- , *Confucio: L’asse che non vacilla*, Venezia, Casa editrice delle edizioni popolari, 1945.
- , *Confucius: the Unwobbling Pivot and the Great Digest*, Translated by E. Pound, Norfolk, Connecticut, Pharos, Winter 1947.
- , *Confucio: Studio Integrare & L’Asse che non vacilla*, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, Scheiwiller, 1955 (1960).
- , *Antiche poesie cinesi- Cathay*, Versioni italiane di M. de Rachewiltz-A.C. Lavagnino-M.R. Masci, Torino, Einaudi, 1993.
- Pu Songling, *I racconti fantastici dello studio Liao*, traduzione dal cinese di L.N. di Giura, Milano, Mondadori, 1955.
- Qian Z. (ed.), *Ezra Pound’s Chinese Friends*, Oxford University Press, 2008.
- Vitagliano P., *Confronto poetico tra Pasolini e Ezra Pound*, «Il Manifesto» 13/10/2022.
- Wei Wang-Pei’ti, *Poesie del fiume Wang*, traduzione dal cinese di M. Benedikter, Torino, Einaudi, 1956.
- Williams J.R., “Modernist Scandals: Ezra Pound’s Translations of ‘the’ Chinese poem”, in S. Sielke-C. Kloeckner (eds.), *Orient and Orientalisms in US-American Poetry and Poetics, Transcriptions*, vol. IV, Peter Lang, 2009: 145-165.
- Xie M., *Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry*, London, Routledge, 1999.

I CLASSICI MONDADORI DEL GIALLO STATUNITENSE.
I CASI DI ELLERY QUEEN, GARDNER (E WANDA OSIRIS)

Cinzia Scarpino

Il 1929 è un anno cruciale per il giallo. Negli Stati Uniti segna il debutto di Sam Spade, il detective di *The Maltese Falcon* di Dashiell Hammett, e di Ellery Queen, con il romanzo *The Roman Hat Mystery*. In Italia, Arnoldo Mondadori pubblica il primo numero della collana dei “Libri gialli” – La strana morte del Signor Benson (*The Benson Murder Case*, 1926) – di S.S. Van Dine, il padre, americano, di Philo Vance. La veste è elegante, la copertina, cartonata, presenta un’illustrazione nei contorni di un esagono rosso, che sarà sostituito da un cerchio dopo i primi quattro titoli. Al prezzo di cinque lire, i «Libri Gialli» usciranno prima a cadenza irregolare e poi quindicinale fino al 1941.

Mondadori lancia la collana grazie a Lorenzo Montano – pseudonimo di Danilo Lebrecht – rondista e collaboratore dell’editore milanese che ne seguirà per i primi due anni selezione e traduzioni, mansione poi affidata ad Alberto Tedeschi fino agli anni Ottanta (con pausa forzata, dovuta alla censura, tra il 1941 e il 1946). Nei “Libri gialli” (1929-1941), così come nella loro veste post-bellica a partire dal 1946, i “Libri gialli Nuova Serie” (poi “Gialli Mondadori”), nei “Gialli economici” (1933-1942) e nei “Supergialli” (1933-1942), sono *mysteries*, *detective stories* e *courtroom stories* di matrice anglosassone e paradigma deduttivo a fare la parte del leone.

Nel contingente statunitense figurano i maggiori esponenti della *detective fiction*, protagonisti di una vera e propria industria editoriale e culturale oltreoceano così come in Italia. Oltre al già citato S.S. Van Dine, Ellery Queen (pseudonimo dei due cugini Frederic Dannay e Manfred Lee), Erle Stanley Gardner, il padre di Perry Mason, e Rex Stout con Nero Wolfe. Siamo di fronte a un giallo antitetico rispetto all’*hardboiled* di Dashiell Hammett, Raymond Chandler e James M. Cain; un giallo prevedibile, formulaico nel

paradigma indiziario delle trame e lontano dalla violenza esplicita. La ripetizione di una formula narrativa ben riconoscibile, oltre a essere la chiave del successo commerciale del genere, è anche, in buona parte, il segreto della produttività “industriale” dei suoi autori: Gardner pubblicherà, in quarant’anni di attività, più di centoquaranta titoli – ottanta solo di Perry Mason¹.

In questo articolo mi occuperò della traiettoria mondadoriana di Ellery Queen e Stanley Gardner sulla scorta dei documenti d’archivio conservati presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori: tirature, pareri di lettura, transazioni editoriali. Sono due nomi che contribuiscono al successo dell’esportazione della *detective story* e *courtroom story* in Italia, un genere dalle origini demotiche in grado tanto di ‘fidelizzare’ un pubblico ampio e diversificato quanto di emanciparsi, in virtù di una fortuna commerciale e critica sempre più trasversale, dallo statuto di ‘paraletteratura’. Quando, nel 1967, Mondadori lancia la collana mensile “I classici del giallo” e sancisce così l’avvenuta promozione del genere a classico, opta, non a caso, per un titolo di sicura efficacia commerciale e culturale: *Perry Mason e il pugno nell’occhio*. Il 1967 è anche l’anno dell’ultimo parere di lettura su Gardner, in uno dei suoi pseudonimi, A.A. Fair, firmato da Lydia Felicioni, *Traps Need Fresh Baits*. Ma i lettori e le lettrici, come si evince dai ventisette pareri su Gardner, di trappole ed esche non hanno più bisogno. Il nome di Gardner, soprattutto se associato a Perry Mason, è ormai quello di ‘maestro’ del giallo. Meno appariscente – sicuramente, in Italia, meno mediatica – è la vicenda italiana di Ellery Queen, comunque assai presente nel catalogo Mondadori. Se l’ultimo parere di lettura risale al 1969, il caso di studio più significativo a emergere dalle carte dell’archivio è quello della «Rivista Ellery Queen», pubblicazione a cui Frederick Dannay tiene per molti versi più che ai romanzi. Lo studio dei carteggi relativi alle negoziazioni mondadoriane della «Rivista Ellery Queen» dimostra quanto l’editore milanese sia sempre attento, quando possibile, a ottenere il ‘monopolio’ di un nome – un nome, in questo caso, conteso da Garzanti, che pubblica la traduzione italiana di «Ellery Queen Mystery Magazine» fino al 1955 – ma anche come, di fronte a dati di vendita in calo, si adoperi per cercare collocazioni meno onerose.

I. IL GIALLO MONDADORI E GLI AMERICANI

Nel lanciare “I Libri gialli”, l’intento dichiarato di Mondadori è di offrire polizieschi che, grazie anche a una veste grafica accurata ed elegante, pos-

¹ Cfr. M. Lyons, *The Typewriter Century: A Cultural History of Writing Practices*, Toronto, University of Toronto Press, 2021: 155-171 (capitolo “Erle Stanley Gardner: The Fiction Factory”).

sano trovare posto senza vergogna nelle biblioteche private degli italiani². L'editore milanese deve infatti superare pregiudizi e resistenze, e quello che Alessandro Varaldo – autore del primo 'giallo' italiano, *Il sette bello* (1931) – chiamerà, nel 1935, «il pudore del giallo». In un articolo intitolato *La moda del giallo*, Varaldo si sofferma sulla doppia copertina della collana mondadoriana che, dopo i primi quattro titoli, si presenta al lettore con una sovra coperta gialla e una copertina cartonata arancione sottostante. «Non ci si vanta di leggere il romanzo poliziesco. I più ne tolgono la copertina e da giallo diventa arancione». Quei «più» sono per Varaldo i lettori medi e benpensanti (potremmo dire oggi 'middle brow') giustapposti tanto a quelli spregiudicati ('high brow') che a quelli con meno pretese ('low brow') – «Ma per lo più il gran pubblico se ne infischia allegramente»³. Varaldo esalta comunque le virtù per così dire *mainstream* del giallo – parla di «gran pubblico» di «un insegnamento utile», di «una buona medicina» – definendolo infine «novello vaso di Pandora» pieno di speranza. La necessità di tessere gli elogi del giallo negli anni Trenta nasce da tre ordini di problemi legati tanto alla ricezione del genere da parte di critici e intellettuali italiani quanto all'ostilità, poi sfociata in censura, con la quale è visto dal regime fascista nei suoi vari organi di controllo della stampa. Tra i primi critici a fare i conti con il giallo è Aldo Sorani, in un articolo dell'agosto 1930 comparso su «Pègaso». Il pezzo di Sorani – poi citato da Antonio Gramsci nelle sue riflessioni sul romanzo poliziesco – ragiona della straordinaria – e inaudita – popolarità del nuovo fenomeno narrativo e editoriale così: «Il romanzo poliziesco trionfa oggi in tutti i paesi e specialmente in quelli anglosassoni, con un crescendo quasi spaventoso. Lo sherlockismo è diventato una specie di malattia che ossessiona e fa strage»⁴.

2 Cfr. M. Pistelli, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano*, Roma, Donzelli, 2006: 99. I gialli entreranno anche nelle biblioteche dopolavoristiche italiane. Come ricorda Maria Luisa Betri, nella Cassa di Risparmio Fiorentina – forse la più aggiornata in termini di titoli posseduti – figurava «una nutritissima collezione di libri gialli, da Agatha Christie a Georges Simenon, da Stanley Gardner a Ellery Queen a Rex Stout». M.L. Betri, *Leggere, obbedire, combattere. Le biblioteche popolari durante il fascismo*, Milano, FrancoAngeli, 1991: 105. Ancora, significativa, è l'esperienza del Gabinetto Vieusseux di Firenze, che offriva ai propri lettori e alle proprie lettrici – non di rado inglesi – un ricco ventaglio di gialli. Eugenio Montale, direttore della biblioteca dal 1929 al 1938, «Ai miei tempi chiedevano soprattutto libri gialli...veniva spesso un'americana. Entrava e gridava soltanto *murder!* E le portavamo subito l'ultimo giallo». Eugenio Montale citato in M. Martelli, *Le donne, il Vieusseux ed altro ancora*, «La nazione» 6/05/1978. Si veda G. Braschi, *Il lettore di gialli*, in R. Cremante-L. Mastroianni (eds.), *Il giallo e il suo lettore*, Bologna, Editrice Compositori, 2005: 19-27.

3 A. Varaldo, *La moda del giallo*, «L'illustrazione del medico» 1935 cit. in L. Rambelli, *Il pudore del libro giallo negli anni Trenta*, in *Il giallo e il suo lettore* cit.: 29-39.

4 A. Sorani, *Conan Doyle e la fortuna del romanzo poliziesco*, «Pègaso» VIII 2/08/1930: 212-20. Per le riflessioni di Gramsci, si veda A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1991: 136-137. Sorani insiste anche sul poliziesco come risposta alla crescente meccanizzazione delle civiltà industriali – un punto poi criticato da Gramsci – la diffusione del poliziesco presso «una umanità affannosa e senza riposo e insieme standardizzata e meccanizzata».

Nel 1933, Vitaliano Brancati esaspera i toni nel suo articolo per il «Popolo d'Italia» mettendo i libri gialli sullo stesso piano della pornografia e di altre forme letterarie dozzinali: «I libri gialli, i libri pornografici, i libri orribilmente mediocri sono a portata di tutti»⁵. Nel 1938 è invece la volta di Alberto Savinio che scredita la verosimiglianza del poliziesco in un contesto italiano: «Le nostre città tutt'altro che tentacolari e rinettate dal sole non 'fanno quadro' al giallo, né può 'fargli ambiente' la nostra brava borghesia, i nostri commendatori con la pancetta e le guancione da vitello, le nostre belle signore paciose ed esperte nelle confezioni delle fettuccine alla chitarra [...] Dove sono i mostri della criminalità, dove i re del delitto?»⁶.

Al di là di una ricezione critica antagonista, il giallo deve vedersela poi con sospetti e sbarramenti del regime. Da un lato, la centralità del crimine fondativa del genere poco aderisce all'immagine di un paese che Mussolini dichiara libero dal crimine grazie alle efficienti forze di polizia – i giornali stessi non potevano riportare fatti di cronaca nera senza incorrere in censure. Dall'altro, la matrice anglofona, soprattutto americana, incontra le resistenze autarchiche dei vari organi di propaganda culturale fascista, resistenze che, pur raggiungendo il loro apice tra il 1939 e il 1941, portano a una serie di misure di censura preventiva sui gialli già a partire dai primi anni Trenta. Se alle trame dei polizieschi viene fatto divieto di includere non solo suicidi ma anche omicidi italiani, ancora più significativa è la richiesta a tutti gli editori con una collana di gialli di includere almeno il venti per cento di titoli italiani. È così che, nel 1931, il già citato *Sette Bello* è commissionato da Mondadori a Varaldo. In mancanza di una produzione autoctona spontanea – nessuno scrittore italiano pensa di cimentarsi in un 'sottogenere' come il poliziesco – il primo giallo italiano è frutto di un'operazione, per così dire, *in vitro*.

Le restrizioni fasciste sui gialli assecondano l'inasprimento nei confronti delle traduzioni di libri americani e si addensano sull'anno 1941. Nell'agosto di quell'anno, il Minculpop prevede infatti che per ogni pubblicazione gialla ci sia una autorizzazione preventiva, portando così a un passo dal ritiro dal mercato delle opere non allineate al regime. Mentre altri editori – su tutti Nerbini e Sonzogno – vanno avanti con le pubblicazioni dei gialli italiani o tedeschi (o italiani 'tedeschizzati'), Mondadori non ha alternative e chiude una collana composta in maggioranza di titoli inglesi e americani. La chiusura dei «Libri gialli» sarà così evocata, anni dopo, da Alberto Tedeschi:

Per dirla con il titolo di un giallo, La tela calò nel 1941, quando un gruppo di giovani della buona borghesia milanese tentò una rapina alquanto maldestra. Acciuffati, gli aspiranti rapinatori

⁵ V. Brancati, *I libri gialli e i libri pornografici*, «Il popolo d'Italia» 8/06/1933, citato in E. Declava, *Arnoldo Mondadori*, Torino, UTET, 1993: 539.

⁶ A. Savinio, *Riprese e novità*, «Omnibus» 23/07/1938.

dichiaravano di essere grandi lettori di gialli. Anzi di essersi ispirati al giallo per organizzare il colpo. A questo punto Mussolini intervenne personalmente e, attraverso il Minculpop, decretò la chiusura della collana. Fino al 1946, di gialli, non si parlò più.⁷

In realtà la rapina milanese è, secondo Maurizio Pistelli, del giugno 1943 e segna il ritiro dei gialli – non solo mondadoriani – in tutta Italia⁸.

Riavviati da Mondadori nel 1946, “I Libri Gialli Nuova Serie” diventeranno un periodico settimanale destinato a vendere negli anni Cinquanta, oltre 100.000 copie a numero. Le copertine sono affidate a Carlo Jacono – che succede a Guido Tabet che le aveva firmate negli anni Trenta⁹. A presiedere quasi tutta la filiera – pareri di lettura, scelte editoriali e traduzioni – sarà, si è già scritto, Alberto Tedeschi che si circonda di un gruppo di fedeli collaboratori e collaboratrici. Tra questi, i nomi Laura Grimaldi, Ida Omboni e Lydia Felicioni ricorrono in molti dei pareri di lettura su Gardner.

2. ELLERY QUEEN E IL CASO DELLA «RIVISTA ELLERY QUEEN»

Per quanto siano i romanzi di Ellery Queen ad arrivare con successo in Italia, la vera passione di Frederic Dannay, il più famoso dei due cugini, è il racconto. Nella forma breve Dannay vede l'espressione più vera della *detection* tanto da fondare e dirigere, per più di quarant'anni (1941-1982), la rivista «Ellery Queen Mystery Magazine» («EQMM»), fucina e vetrina di vecchi e nuovi maestri del genere. I migliori racconti pubblicati nella rivista finiscono poi raccolti in antologie, circa un centinaio, dando così ulteriore visibilità ai rispettivi autori, al genere e al marchio Ellery Queen. Un marchio che si allarga prima alla radio e poi, tra gli anni Sessanta e Settanta, alla televisione, grazie alla scrittura di molte sceneggiature.

La produzione narrativa di Ellery Queen si può dividere in due fasi: il crinale è il 1936. In titoli come *The Roman Hat Mystery* (1929), *The Greek Coffin Mystery* (1932), *The Spanish Cape Mystery* (1935), il detective/scrittore di gialli Ellery Queen – scoperta, e nel segno del doppio, è infatti l'identificazione autore/narratore – è la classica macchina raziocinante, l'intellettuale eccentrico non privo di affettazione che si immette nella scia di Auguste

7 A. Tedeschi, *Ma il vero colpevole sono io*, «La Repubblica» 1/04/1979 cit. in L. Rambelli, *Il pudore del libro giallo negli anni Trenta*, in *Il giallo* cit.: 29-39.

8 M. Pistelli, *Questo giallo non s'ha da scrivere*. Pregiudizi estetici e censure morali nel romanzo d'indagine italiano, in M. Pistelli-N. Cacciaglia (eds.), *Perugia in giallo 2009. Indagine sul poliziesco italiano*, Roma, Donzelli, 2012: 3-11. «[...] quando, sotto l'onda emotiva di un fatto di cronaca nera strumentalizzato a dovere [...] il Minculpop impone il sequestro di tutta la produzione gialla edita nel nostro paese»

9 E. Balzaretto, *Jacono e gli altri. Appunti sugli illustratori del giallo italiano dal dopoguerra*, in *Il giallo* cit.: 41-46.

Dupin, Sherlock Holmes e Philo Vance (quest'ultimo il modello riconosciuto). I racconti di questa prima fase, costruiti sull'incastro indiziario, presentano la cosiddetta 'sfida al lettore' come interludio prima del *dénouement*. Non così dopo il 1936, quando i romanzi cominciano a essere connotati da un diverso accento sull'umanità delle situazioni, scalfendo via via le pose da dandy e abbracciando invece riflessioni e critiche sociali, abbandonando il mero gioco intellettuale deduttivo¹⁰.

In Italia l'agente di Ellery Queen è Fabio Coen, fino al 1951, quando – almeno sui titoli dei romanzi – gli subentra l'Agenzia Letteraria Internazionale, ovvero Erich Linder. I rapporti tra Mondadori e Coen non sono sempre facili. C'è una negoziazione che culmina con la richiesta di quest'ultimo del 1° settembre 1947 di avere indietro i volumi che l'editore milanese aveva preso in visione (*Halfway Home*, *Calamity Town*, *The Dragon's Teeth*, *There Was an Old Woman*) e ci sono quattro contratti ancora di firmare e pagare (*Drury Lane's Last Case*; *The Tragedy of X*, *The Tragedy of Y*, *The Tragedy of Z*).

Linder annuncia l'avvenuto avvicendamento in una lettera dell'11 ottobre 1951, chiedendo a Mondadori di stilare un elenco completo dei contratti e dei titoli già pubblicati di Ellery Queen così che la gestione pre- e post-bellifica sia più agevole¹¹.

Mondadori risponde quindi con un dattiloscritto che riporta tutti i contratti in essere e i titoli già pubblicati¹².

Nello stesso dattiloscritto si legge che nel 1951 è stato pubblicato un «Omnibus» contenente *La poltrona n. 30*, *L'affare Kalkis*, *Il delitto alla rovescia*, *Il caso dei fratelli siamesi*, *Il mistero delle croci egizie*, *Sorpresa a mezzogiorno*, e per il quale non sarebbero stati presi accordi particolari. Linder risponde il 14 novembre 1951 che Curtis Brown, l'agenzia newyorchese di Ellery Queen, è assai poco contenta della pubblicazione in «Omnibus», operazione sulla quale non era stata consultata.

¹⁰ Cfr. L.R. Blackwell, *Frederic Dannay, Ellery Queen's Mystery Magazine and the Art of the Detective Short Story*, North Carolina, McFarland and Co., 2019.

¹¹ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio storico Arnoldo Mondadori (d'ora in poi ArchAME), Segreteria Editoriale Estero (See), AB, b 64, fasc. 2 (Ellery Queen). Lettera di Erich Linder a Arnoldo Mondadori Editore (AME), 11 ottobre 1951. Si ringraziano tutti gli eredi che concedendo l'utilizzo dei testi riportati hanno reso possibile questa pubblicazione e si rimane a disposizione per eventuali altri aventi diritto che non è stato possibile reperire.

¹² Ivi. *The Roman Hat Mystery/La poltrona n. 30*, uscito nel 1934; *The American Gun Mystery/Cinquemila hanno visto*, 1935; *The Greek Coffin Mystery/L'affare Kalkis*, 1936; *The Siamese Twin Mystery/Il caso dei fratelli siamesi*, 1938; *The Egyptian Cross Mystery/Il mistero delle croci egizie*, 1936; *The Chinese Orange Mystery/Il delitto alla rovescia*, 1937; *The French Powder Mystery/Sorpresa a mezzogiorno*, 1937; *The Devil to Pay/Hollywood in subbuglio*, 1939; *The Four of Heart/Il quattro di cuori*, 1940; *The Dutch Shoe Mystery/Un paio di scarpe*, 1940; *The Dragon's Teeth/I denti del drago*, 1940; *The Door Between/La porta chiusa*, 1946; *Halfway House/La casa della metamorfosi*, 1950; *Calamity Town/Il paese del maleficio*, 1951; *There Was an Old Woman/Una volta c'era una vecchia*, 1950; *La tragedia di X*, 1949; *La tragedia di Y*, 1951; *La tragedia di Z* (non pubb.); *Drury Lane's Last Case* (non pubb.)

Parallele corrono le trattative su «EQMM». In un appunto per il Presidente non firmato, ma datato 2 aprile 1951, si legge che per «i libri pubblicati con lo pseudonimo Ellery Queen non esiste con la nostra casa un contratto di esclusività e anzi Curtis Brown, tramite l'agente Coen, dimostra una preferenza verso Garzanti, che pubblica già in italiano un «Magazine di Ellery Queen»¹³. È infatti Garzanti a pubblicare la rivista in italiano sotto il titolo «I gialli di Ellery Queen», per ben settantaquattro numeri, dal 1950 al 1957. Nel 1955, tuttavia, per tramite di Coen – che continua a gestire la rivista pur non essendo più l'agente dei romanzi di Ellery Queen – si avviano le pratiche di Mondadori per rilevare «EQMM». Dal 3 marzo 1956, la casa milanese pubblica così «La rivista di Ellery Queen» come periodico nei “Gialli Mondadori”. I profitti non sono però quelli sperati e l'editore propone di collocare i numeri della rivista in appendice ai periodici gialli e ai “Capolavori del giallo”. Che i dati di vendita siano meno incoraggianti di quanto auspicato emerge già in una lettera a Coen del gennaio 1957. Mondadori vi allega le tirature dei primi dieci numeri della rivista, annotando che dalle 21.830 copie del n. 6 si è scesi a 19.281 del n. 10 con, aspetto rilevante, un aumento del 34 % dei resi¹⁴.

Segue quindi il 13 febbraio 1957, una lettera in cui Arnoldo manda a Coen una possibile simulazione di copertina dei gialli che ospiterebbero la rivista in appendice. La risposta di Ellery Queen, sempre attraverso Coen, arriva il 5 marzo dello stesso anno e richiede alcuni aggiustamenti circa la posizione della dicitura «in appendice», la grandezza, che si vorrebbe accresciuta, dei caratteri «Ellery Queen», e l'aggiunta del riferimento all'originale «Ellery Queen Mystery Magazine»¹⁵. Mondadori torna a scrivere a Coen il 31 luglio 1957, riportando tanto che la rivista vende sempre di meno quanto che la citazione «Ellery Queen Mystery Magazine» sulla copertina dei gialli avrebbe l'effetto di confondere il pubblico. Se Mercury Publications, l'editore americano della rivista, non accettasse la proposta, Mondadori rinuncerebbe alla pubblicazione dando la disdetta nei tempi previsti dal contratto¹⁶. A questo punto subentra uno stallone, interrotto da una richiesta, per così dire tangenziale, di Mercury Publications che scrive direttamente a Alberto Tedeschi per raccogliere informazioni circa l'esistenza e la portata commerciale di altre riviste giallistiche in Italia¹⁷. La risposta arriva il 21 settembre 1957, e individua nella rivista «Detective», prima «Crimen», l'unica altra rivista italiana, con una tiratura maggiore rispetto a «La rivista di Ellery Queen»¹⁸.

13 *Ivi*. Appunto per il Presidente. Non firmato, 2/04/1951.

14 *Ivi*, Arnoldo Mondadori a Fabio Coen, 23/01/1957.

15 *Ivi*, Ellery Queen a Fabio Coen, 5/03/1957.

16 *Ivi*, AME e Fabio Coen, 31/07/1957.

17 *Ivi*, B.G. Davis (Mercury Publications) a Alberto Tedeschi, 28/08/1957.

18 *Ivi*, AME a Mercury Publications, 21/09/1957.

L'impasse tuttavia non si sblocca¹⁹. Arriva quindi, il 29 ottobre 1957, un comunicato della Direzione Periodici a uso interno che informa del passaggio della rivista da pubblicazione periodica individuale a uscita in appendice ai "Libri Gialli" a partire «dal n. 465 del 28 dicembre P.V.»²⁰. E così sarà, «La rivista Ellery Queen» sarà pubblicata in appendice ai "Gialli" a partire dal dicembre 1957.

Oltre a due pareri di lettura, entrambi favorevoli, di Liliana Bonini su *The Black Dog Mystery*, datato 17 ottobre 1950; e, del 7 febbraio 1951, di Lydia Capece su *The White Elephant Mystery*, si arriva poi a varie letture e giudizi su *The Woman in the Case*²¹. Il 18 ottobre 1966 un appunto per il «Dottor Sereni» della Segreteria Editoriale (Direzione Commerciale) riassume il dossier allegando il parere di Alberto Tedeschi che descrive il titolo come una raccolta, curata da Ellery Queen, di casi di cronaca, difficilmente pubblicabili nei "Gialli" ancorché piacevolmente leggibili. Tedeschi propone quindi la pubblicazione in altre collane, tra queste "Presadiretta"²². Alla fine dell'appunto contenente la lettura di Tedeschi si legge però che Alberto Mondadori avrebbe messo un fermo sull'acquisto di altri titoli per "Presadiretta" (1966-1974), guidata da Carlo Fruttero. Proprio a quest'ultimo spetta quindi di pronunciarsi sull'inclusione o meno del titolo. La risposta di Fruttero è negativa, si tratterebbe infatti di casi criminali con protagoniste donne che, già pubblicati sulla rivista «EQMM», conservano la loro natura di «riempitivi da periodico»²³.

Al di là dei singoli casi, il catalogo Mondadori è ricco di libri di Ellery Queen e le tirature sono allineate a quelle della collana in cui escono²⁴. Tra il 1934 e il 1940 sono pubblicati undici titoli, tra il 1946 e il 1964 altri nove. Oltre a questi venti, escono, nel 1951, 1952 e 1967, tre raccolte di racconti già pubblicati in precedenza: *Le avventure di Ellery Queen* (che contiene sei titoli, «Omnibus»); *Ellery Queen non sbaglia* (tre titoli, "Supergialli"); *Cinque colpi*

19 Si vedano, in *Ivi*, le lettere di AME a Mercury Publications del 9/10/1957 e di AME a Coen del 24/10/1957.

20 *Ivi*, Direzione Periodici AME, "Promemoria. La rivista Ellery Queen", 29/10/1957.

21 ArchAME, See, AB, b159 (Ellery Queen). Parere di lettura di Liliana Bonini su *The Black Dog Mystery*, 17/10/1950; parere di lettura di Lydia Capece su *The White Elephant Mystery*, 7/02/1951.

22 *Ivi*, Appunto per il Dottor Sereni, 18/10/1966.

23 *Ivi*, Carlo Fruttero a See, 27/12/1966. L'ultimo parere degli anni Sessanta (2/10/1968), è firmato Lydia Felicioni su *The Last Man Club* e consiste in due pagine fitte di trama e una conclusione che accosta i racconti al modello Sherlock Holmes, e li definisce non privi di attrattive. Il titolo viene quindi rimbalzato qua: Tedeschi non lo vuole nei "Gialli", e non va meglio con "Arianna". Alla fine – come si legge in una comunicazione dello stesso Tedeschi del 21 ottobre 1969 – lo pubblicherà «Grazia».

24 Le tirature sono quelle tipiche dei gialli, cfr. Tabella n. 1. Ma a queste vanno aggiunte appunto le vendite in periodico della «Rivista di Ellery Queen» dal marzo 1956 al dicembre 1957 – di cui non sono conservate tirature ma che dagli scambi sopracitati sappiamo aggirarsi sulle 15.000 copie a numero. ArchAME, Tirature dei libri AME del Magazzino editoriale di Verona 1924-1980, schede relative a Ellery Queen.

per Ellery Queen (sei gialli, “Omnibus gialli e fantascienza”)²⁵. Alcuni titoli sono inoltre riproposti in più collane: *Il mistero delle croci egizie* è sia “Gialli” n. 143 sia, nel 1968, “Classico del giallo” n. 31; *Hollywood in subbuglio* sia “Gialli” n. 202 sia “Biblioteca del giallo” n. 24; *La casa delle metamorfosi*, sia “Gialli” n. 81 sia “Biblioteca del giallo” n. 6.

In sintesi, dalle carte conservate nell’archivio AME relative a Ellery Queen, la vicenda più significativa è quella della pubblicazione della «Rivista di Ellery Queen». Il non detto delle trattative su «EQMM» è evidente: per poter continuare a pubblicare i romanzi – e non farlo, con tirature così solide, sarebbe un grave errore commerciale – l’editore milanese dovrà accollarsi il futuro italiano della rivista di racconti, fiore all’occhiello di Dannay che, tuttavia, per formato e consuetudine poco si attaglia al pubblico dei “Gialli”. Allo scadere del primo anno, Mondadori chiude quindi l’esperimento proponendo, di fatto, una collocazione secondaria che Mercury Publications dovrà accettare *oborto collo* pena la scomparsa dei numeri della «Rivista di Ellery Queen» sul mercato italiano.

A ospitare, in appendice, molti di quei numeri a partire dal 1957, saranno i gialli di Stanley Gardner.

3. PERRY MASON E IL CASO DEI PARERI SPASSOSI

Perry Mason – un avvocato difensore californiano sagace e poco convenzionale – debutta nel 1933 con il primo romanzo di Stanley Gardner, *The Case of the Velvet Claws*. Da quel momento il successo di Gardner sarà inarrestabile e il suo personaggio più fortunato conquisterà il grande e il piccolo schermo – dove passerà alla storia con il volto di Raymond Barr. Quando Gardner muore nel 1970, il suo editore, William Morrow, ha pubblicato più di centoquaranta libri e d’altronde lo stesso autore – che ha usato numerosi pseudonimi, tra cui quello di A. A. Fair, il padre di Donald Lam – si è sempre definito «uno scrittore di quantità»²⁶. Al 1979 ha venduto quasi 311 milioni di copie, 170 milioni nei soli Stati Uniti. La strategia di Morrow è di pubblicare il primo *hardback* a due dollari; dopo due anni, la versione *paperback*, a 75 cents, per Grosset and Dunlap, e dopo cinque anni, per Pocket Books, a 25 cents²⁷.

Prima di approdare a Morrow, tuttavia, Gardner – avvocato che si ritaglia il tempo per scrivere i suoi primi racconti di notte – comincia a pubblicare sui *pulp magazines*, i periodici pubblicati su carta di scarsa qualità che tra gli

25 Cfr. Tabella n. 1.

26 Cfr. M. Lyons, *The Typewriter Century* cit.: 168.

27 *Ivi*: 156.

anni Venti e Trenta si specializzano in *detective stories*²⁸. *Pulp* come «Black Mask» fanno presa sulle fantasie maschili di lettori *working-class* attratti dalla presenza di eroi indipendenti e scaltri capaci di navigare nel mondo impersonale e corrotto che li circonda. Non di rado al limite del machismo e di una erotizzazione scoperta dei personaggi femminili, la caratterizzazione di detective solitari sempre più *hard-boiled* inizia ben presto a stare stretta a Gardner che vuole invece raggiungere un pubblico più trasversale – quindi anche femminile e *middle-class* – attraverso gli *slick magazines*, i periodici patinati come il «Saturday Evening Post» e «Collier's». Gardner capisce infatti che la linea Hammett-Chandler dell'*hardboiled* con battute a labbra strette e stile duro e fotografico non corrisponde né alla propria vena immaginifica né tantomeno alle aspettative di un pubblico femminile poco interessato alla resa mimetica di cadaveri e sangue²⁹.

Non stupisce quindi che Gardner sia *la* stella nel firmamento dei “Gialli”, una collana capace di raggiungere segmenti di pubblico molto ampi e spesso anche generalisti sotto la guida di un direttore, Alberto Tedeschi, lontano dalle venature *hard-boiled* di una certa produzione statunitense.

Mondadori pubblica così, tra il 1937 e il 1971, ben quarantaquattro titoli di Gardner di cui l'archivio AME conserva ventisette pareri di lettura che coprono tuttavia, a eccezione di tre casi, solo il periodo 1954-1967³⁰. Prima di passare a una rassegna dei pareri di lettura e per contestualizzarli all'interno della produttività editoriale e commerciale di Gardner, è utile soffermarsi sulle tirature di cui si conserva traccia. Dal primo titolo, del 1937, *Perry Mason e la zampe di velluto* (*The Case of the Velvet Claws*, 1933), “Libri gialli” n. 175, all'ultimo, la ristampa del 1969 e del 1971 dell'«Omnibus» del 1956 *La parola a Perry Mason* (composto di *La cliente misteriosa*, *Il cane molesto*, *La strana sposina*, *Gli occhi di vetro*, *La signora cleptomane*), la tiratura media di un libro firmato Gardner è sulle 9.000/10.000 copie, un vero e proprio tesoro giallo³¹.

28 Da «True Crimes», «Detective Annals», «Actual Detective», «Detective Stories» e, soprattutto, «Black Mask» fondata nel 1920 da H.L. Mencken e G.J. Nathan e che farà il pieno di Hammett, Chandler e Gardner.

29 Cfr. M. Lyons, *The Typewriter Century* cit.: 158-159.

30 Per l'elenco completo dei titoli si veda Tabella n. 2.

31 Cfr. Tabella n. 2. Nei “Libri Gialli”: 1937 *Perry Mason e la zampe di velluto* (*The Case of the Velvet Claws*, 1933), n. 175, 10.795, Lire 5; 1938, *La cliente misteriosa*, (*The Case of the Stuttering Bishop*, 1936), n. 179, 10.677; *Perry Mason e l'ereditiera bizzarra* (*The Case of the Sulky Girl*, 1933), n. 180, 10.781; *Perry Mason e le caviglie d'oro* (*The Case of the Lucky Legs*, 1934), n. 187, 9.604; *Perry Mason e il cane molesto* (*The Case of the Howling Dog*, 1934), n. 252, 9.554; *Perry Mason e il mistero del gatto grigio* (*The Case of Caretaker's Cat*, 1935), n. 195, 9.536; *Perry Mason e la strana sposina* (*The Case of the Curious Bride*, 1934); n. 199, 9.557; nel 1939, *Perry Mason e gli occhi di vetro* (*The Case of the Counterfeit Eye*, 1935), n. 204, 9.600; *Perry Mason e la nipote del sonnambulo* (*The Case of the Sleepwalker's Niece*, 1936), n. 209, 9.642; *Perry Mason e la nave-bisca* (*The Case of the Dangerous Dowager*, 1937), n. 215, 9.580; nel 1940, *Perry Mason e il canarino zoppo* (*The Case of the Lame Canary*, 1937), n. 225, 9.554; *Perry Mason e la signora cleptomane* (*The Case of the Shoplifter's Shoe*, 1938), n. 240, 9.089; nel 1941, *Perry Mason e la banconota da 10.000* (*The Case of the Baited Hook*, 1940), n. 262, 11.174. Nei “Gialli

Tra i documenti d'archivio AME sono conservate soprattutto le transazioni editoriali con Fabio Coen, agente italiano di Gardner. Una delle lettere più significative è firmata da Arnoldo Mondadori e fa il punto, il 13 dicembre 1946, sull'impossibilità di versare l'*avaloir* dei titoli di Gardner acquistati in dollari – che andrebbero acquistati sul mercato nero comportando un esborso di «290.000 lire per quattro libri polizieschi, cioè più di 70.000 l'uno». L'operazione – che costerebbe insomma una cifra mai spesa per nessun altro autore americano – dovrebbe comunque essere autorizzata del Governo italiano le cui priorità, in emergenza di ricostruzione, non includono certo volumi polizieschi³².

Sono tuttavia i pareri di lettura a costituire la parte più interessante delle carte AME relative a Stanley Gardner.

Gli unici tre giudizi precedenti alla guerra sono datati 1940 e 1941. Il primo, datato 26 settembre 1940, non è firmato, ed è su *The Case of the Baited Hook*, che diventerà *Perry Mason e la banconota da 10.000 dollari* ("Libri Gialli", n. 262, 1941). Descritta la trama, arriva il commento editoriale: «Il libro mi sembra molto buono, per l'abilità e la meticolosità con la quale è congegnata e svolto. [...]»³³. Del 23.10.1940, un altro parere anonimo su *D.A. Goes to Trial*, che non sarà mai pubblicato. Ecco la sintesi:

Anche qui il plot prende le mosse da molto lontano, con un piglio brillante e movimentato, e si svolge con molta sottigliezza e

Nuova Serie", poi "Gialli Mondadori": 1946, *Perry Mason e l'avversario leale* (*The Case of the Silent Partner*, 1940), 19.836, 60 lire; *Perry Mason e il marito introvabile* (*The Case of the Haunted Husband*, 1941), n. 12, 17.233; 1949, *Selby fiuta il delitto* (*The D.A. Calls it Murder*, 1945), n. 58, 25.045 a lire 120. Nella "Biblioteca Economica Mondadori": 1954, *Perry Mason e la ninfa negligente* (*The Case of the Negligent Nymph*, 1950), n. 7, 14.666, Lire 200. In "I classici del giallo": 1967, *Perry Mason e il pugno nell'occhio* (*The Case of the Black-eyed Blonde*, 1944), 14.092, Lire 300; *Perry Mason e la brunetta in prestito* (*The Case of the Borrowed Brunette*, 1946), 9.622, Lire 300; *Perry Mason e il siero della verità* (*The Case of the Demure Defendant*, 1956), 11.947. Tra il 1952 e il 1956 escono, in "Supergiallo", quattro raccolte di racconti precedentemente pubblicati: nel 1952, *Perry Mason avvocato del diavolo* (contiene *Perry Mason e l'avversario leale*; *Perry Mason e il marito introvabile*; *Perry Mason e i due ritratti*), n. 3, 8.079 copie, Lire 700; nel 1953, *Perry Mason e i tra problemi* (contiene *Perry Mason e la nipote del sonnambulo*; *Perry Mason e la nave-bisca*; *Perry Mason e il mistero del gatto grigio*), n. 11, 400 lire, 10.020; nel 1954, *Perry Mason rasenta il codice* (contiene *Perry Mason e le zampe di velluto*, *Perry Mason e l'ereditiera bizzarra*, *Perry Mason e le caviglie d'oro*), n. 22, Lire 600, 8.009. In «Omnibus» nel 1956, *La parola a Perry Mason* (contiene *La cliente misteriosa*, *Il cane molesto*, *La strana sposina*, *Gli occhi di vetro*, *La signora cleptomane*), Lire 2.500 che sarà poi ristampato nel 1969 (7.032, lire 3.500) e nel 1971 (2.923, Lire 4.000). ArchAME, Tirature dei libri AME del Magazzino editoriale di Verona 1924-1980, schede relative a Erle Stanley Gardner.

³² ArchAME, Carteggio Arnoldo Mondadori, fasc. Gardner. Lettera di Arnoldo a Fabio Coen, 13/12/1946.

³³ ArchAME, See, AB (Gardner). Parere di lettura non firmato su *The Case of the Baited Hook*, 26.9.1040. Disponibile anche sul *Livre de l'hospitalité*/Il decennio delle traduzioni, Scheda n. 203. Accessibile al link https://www.fondazionemondadori.it/livre/01_I%20opere/012_I_percorsi/0123_La_letteratura_di_genere/0123I_I_gialli/index.htm (consultazione: gennaio 2023).

abilità. Un po' di deserto messicano aggiunge colore. Mi sembra insomma un buon giallo.³⁴

Questi due pareri non sono dei migliori, anzi sono probabilmente tra i meno coloriti. Dicono però qualcosa, in termine di scelte lessicali, dei venticinque a venire. Non è infatti difficile notare la ricorrenza di alcuni termini chiave: plot/trama (6); giallo (7); abilità/abile (3); congegnato (3); a cui si aggiungeranno brillante (4); interessante/interesse (5); vivace (2); piacere/piacevole (3); simpatico (2); fiato sospeso (2). Diverso è invece il tono, personale, vivace e schietto di lettrici/traduttrici (e in alcuni casi scrittrici) come Ida Omboni, Vittoria Comucci e Laura Grimaldi.

Il primo parere firmato e l'ultimo per periodo pre-bellico è di Giuliana Pozzo. Siamo nell'aprile 1941 e il titolo in oggetto è *The Case of the Silent Partner* (uscito l'anno prima). Pozzo scrive che è un giallo buono come tutti quelli di Gardner e che l'interesse maggiore va cercato nell'ambiente «colorito». È poi con gli anni Cinquanta che i pareri su Gardner si fanno sempre più d'autrice, quasi un genere a sé. E tra questi spicca la firma di Ida Omboni che porta le proprie annotazioni di lettura a un livello di scrittura inusuale nei pareri, per verve autoironica, capacità di sintesi e cifra stilistica. Del 4 agosto 1954, su un titolo che non sarà pubblicato, *The Court of the Last Resort* (1949), è il primo parere di sei a firma Ida Omboni, traduttrice, oltre che di Gardner, di Raymond Chandler, James M. Cain e Rex Stout³⁵. Il giudizio è qui per così dire sospeso, il libro non è all'altezza del miglior Gardner, è anzi piuttosto noioso e andrebbe riscritto, operazione per la quale Omboni si offre, giocando l'intero commento editoriale sulla propria fedeltà all'autore³⁶.

Si passa quindi a un parere di Vittoria Comucci – anche traduttrice di Gardner – che ne firmerà ben sette – su *The Case of the Daring Decoy*, 3 gennaio 1958. Il giudizio positivo e il libro uscirà col titolo *Perry Mason brinda al delitto* nel 1960 (“Gialli” n. 596)³⁷. Sempre Comucci, nella stessa data, firma un parere su *Some Slips Don't Show*, titolo pubblicato con lo pseudonimo A. A. Fair. Anche qui il giudizio è favorevole, ma Comucci conclude definendolo «un cibo gradito per i palati poco esigenti, passabile per gli altri»³⁸. Il

34 *Ivi*, parere di lettura non firmato su *D.A. Goes to Trial*, 23.10.1940. Cfr. *Livre de l'hospitalité*/Il decennio delle traduzioni, Scheda n. 204.

35 Ida Omboni tradurrà undici titoli di Rex Stout, *Serenata* (1955) di Cain e, di Chandler, *Il grande sonno* (1958); *Finestra sul vuoto* (1963); *Troppo tardi* (1967); *La signora nel lago* (1980); *La sorellina* (1989).

36 ArchAME, See AB, b 79 (Gardner). Parere di Ida Omboni su *The Court of the Last Resort* 4/08/1954.

37 ArchAME, See AB (Gardner). Parere di Vittoria Comucci su *The Case of the Daring Decoy*, 3.1.1958. Cfr. *Livre de l'hospitalité*/Il giallo, Scheda n.1093. *P.M. brinda al delitto* uscirà nella traduzione di Giuseppe Goglioso.

38 *Ivi*, parere di Vittoria Comucci su *Some Slips Don't Show* 3/01/1958. Cfr. *Livre de l'hospitalité*/Il giallo, Scheda n.1078. Anche *La vita è breve*, copertina Jacano, contiene la «Rivista E.Q.» n. 58.

libro sarà pubblicato nel 1960 con il titolo *La vita è breve*, traduzione Ida Omboni, “Gialli” n. 585.

Il 13 maggio 1959 è invece un parere di Laura Grimaldi, oggetto *The Case of the Deadly Toy*. Grimaldi esordisce con una dichiarazione di stanchezza e idiosincrasia nei confronti di Gardner. Il vero problema di questo titolo, per Grimaldi, non è la propria cattiva disposizione ma la qualità un po’ scadente della costruzione, ovvero il suo essere troppo scoperta, e l’usura dei personaggi. Arrivati al 68mo libro di Perry Mason, scrive Grimaldi, anche Gardner mostra la corda. La chiusa è però una dichiarazione di consapevolezza editoriale: Gardner vende e quindi si farà lo stesso³⁹. Sul parere tornerà Alberto Tedeschi il 25 marzo 1960: per quanto Grimaldi abbia ragione, la sua lettura non tiene conto del pubblico generalista che nemmeno noterà le smagliature così evidenti agli esperti:

È verissimo che, da qualche tempo in qua, i romanzi di Gardner, giudicati con i nostri occhi troppo esperti, fanno acqua da qualche parte, ma questo non fa più acqua degli altri ed è ormai comprovato che la stragrande maggioranza del pubblico, influenzato dalla simpatia che Perry Mason e compagnia si sono conquistata, accoglie con grande favore le avventure dell’Avvocato del Diavolo e non sta nemmeno a polemizzarci sopra.⁴⁰

Il libro uscirà così nel 1960, come *Perry, sei grande!*, “Gialli” n. 607.

Ma è poi il parere del 2/08/1959 di Ida Omboni su *The Case of the Mythical Monkey* a costituire una sorta di manifesto della ricezione dei gialli di Perry Mason in Italia:

Gardner è come Wanda Osiris. Qualunque cosa faccia si battono le mani. Quindi anche se stavolta ha scritto come minimo ottanta-novanta pagine più del necessario (agli effetti dell’economia della trama, intendo), se ha battuto il record di lunghezza del processetto finale registrando anche gli starnuti degli uscieri, e se ha appioppato la colpa del complicato e non superappetibile pastrocchio a una signora collateralissima intravista sì e no per tre pagine e mossa da anemici motivi (gelosia, pare, ma poi non è certo) io non oso neanche dire bah. Perry Mason c’è, i tiremolla con la legge ci sono, c’è la curiosità, se non l’avventura e c’è

³⁹ Ivi, parere di Laura Grimaldi su *The Case of the Deadly Toy*, 13.5.1959. Cfr. *Livre de l’hospitalité/Il giallo*, Scheda n. 1088.

⁴⁰ Ivi, parere di Alberto Tedeschi su *The Case of the Deadly Toy*, 25.3.1960. Cfr. *Livre de l’hospitalité/Il giallo*, Scheda n. 1089.

il tono Gardner. Cosa importa se il mondo lo rese letal? Tanto mi gioco il collo che lo pubblichiamo lo stesso.⁴¹

E infatti così sarà, uscirà come *Perry Mason e la voce fantasma* nel 1960, “Gialli” n. 619, traduzione di Andreina Negretti. Sempre Omboni licenzia il 1.6.1960 un parere su *The Case of The Wayland Wolf*, evocando il proprio piacere nel leggere Perry Mason al divertimento della «Settimana enigmistica»; il libro uscirà nel 1962 come *Perry Mason con l'acqua alla gola*, “Gialli” 683⁴². Del 30.6.1960 è il parere su *The Case of the Turning Tide*, pubblicato con il titolo *Alta marea* per “I capolavori dei gialli” n. 208. Gli elementi di successo ci sono tutti – la trama è «moderna, cristallina, evoluta», il finale funziona, i personaggi sono «simpatici» e, chiude Omboni, «Gardner, che qui non bara, più issimo di tuttissimi»⁴³.

Con la stessa data, 30/06/1960, è conservato un altro parere di Omboni su *The Clue of the Forgotten Murder* scritto da Gardner con lo pseudonimo Carlton Kendrake, un titolo già pubblicato da Casini come *L'indizio dell'omicidio dimenticato*. Il giudizio di Omboni è qui in bilico, riconosce che il romanzo è comunque «ben congegnato» e che con qualche sfrondata ben fatta ne possa ricavare un buon libro, ma non è all'altezza del solito Gardner⁴⁴.

L'ultimo parere della traduttrice/collaboratrice su Gardner è su *The Case of the Backward Mule*, 31/01/1961. Si tratta di un Gardner senza Perry Mason, il titolo sarà pubblicato col titolo *Due modi per morire* nel 1962, “Gialli” n. 687. La penna graffiante di Omboni coglie, ancora una volta, nel segno quando conclude che, trattandosi del «mostro sacro numero uno», anche questo titolo resistibile si finirà col pubblicarlo, «E allora perché mai ho parlato tanto?»⁴⁵.

Una chiusa epigrammatica che dice molto della ricezione editoriale mondadoriana non solo di Gardner ma di un genere capace di assicurare intorno a un nome, una formula, un personaggio, la fedeltà incondizionata di lettori e lettrici. Per simpatia dei personaggi, abilità nel congegnare meccanismi narrativi brillanti, trame capaci di suscitare interesse e tenere il fiato sospeso, una qualità di scrittura vivace e piacevole, i gialli americani Mondadori saranno a lungo, per dirla con Omboni, come Wanda Osiris, «più issimi di tuttissimi».

41 ArchAME, See, AB, b79 (Gardner). Parere di Ida Omboni su *The Case of the Mythical Monkeys*, 2/08/1959.

42 ArchAME, See, AB (Gardner). Parere di Ida Omboni su *The Case of the Wayland Wolf*, 1.6.1960. Cfr. *Livre de l'hospitalité/Il giallo*, Scheda n. 1083

43 *Ivi*, parere di Ida Omboni su *The Case of the Turning Tide*, 30/06/1960. Cfr. *Livre de l'hospitalité/Il giallo*, Scheda n. 1082. Il titolo era già uscito nel 1953 per l'editore Casini nella collana “I gialli del secolo”.

44 *Ivi*, parere di Ida Omboni su *The Clue of the Forgotten Murder*, 30/06/1960. Cfr. *Livre de l'hospitalité/Il giallo*, Scheda n.1082.

45 *Ivi*, parere di Ida Omboni su *The Case of the Backward Mule*, 31/01/1961. Cfr. *Livre de l'hospitalité/Il giallo*, Scheda n. 1091.

*Titoli e tirature dei libri AME del Magazzino editoriale di Verona
1924-1980. Schede relative a Ellery Queen*

Titolo	Anno	Tirature	Collana
La poltrona n. 30 (The Roman Hat Mystery)	1934	11.090	L. Gialli n. 85
Cinquemila hanno visto (The American Gun Mystery)	1935	10.111	L. Gialli n. 118
L'affare Kalkis (The Greek Coffin Mystery)	1936	9.724	L. Gialli n. 133
Il mistero delle croci egizie (The Egyptian Cross Mystery)	1936 1968	9.771 10.173	L. Gialli n. 143 I classici del giallo 31
Delitto alla rovescia (The Chinese Orange Mystery)	1937	11.690	L. Gialli n. 159
Sorpresa a mezzogiorno (The French Powder Mystery)	1937	10.773	L. Gialli n. 171
Hollywood in subbuglio (The Devil to Pay)	1939 1965	9.541 12.020	L. Gialli n. 202 Biblioteca del giallo 24
Il quattro di cuori (The Four of Heart)	1940	9.586	L. Gialli n. 207
Un paio di scarpe (The Dutch Shoe Mystery)	1940	9.532	L. Gialli n. 235
I denti del drago (The Dragon's Teeth)	1940	9.061	L. Gialli n. 246
La porta chiusa (The Door Between)	1946	---	L.G. nuova serie, 11
La tragedia di X (The Tragedy of X)	1949	---	L.G., 60
La casa delle metamorfosi (Halfway House)	1950 1963	---	L.G., 81 Biblioteca del giallo M. 6
Una volta c'era una vecchia (There Was an Old Woman)	1950 1964	---	L.G., 65 Bibl. del giallo 18
La tragedia di Y (The Tragedy of Y)	1951	---	L.G., 110
Il paese del maleficio (Calamity Town)	1951	---	L.G., 133
Le avventure di Ellery Queen (6 gialli)	1951	7.925	Omnibus
Cala la tela (Drury Lane's Last Case)	1952	---	L.G, 163
Ellery Queen non sbaglia (3 gialli)	1952	10.037	Supergiallo 6
La tragedia di Z (The Tragedy of Z)	1956	---	I capolavori dei gialli 53
Cinque colpi per Ellery Queen (5 gialli)	1967	---	Omnibus gialli e di fanta- scienza a c. di Alberto Tedeschi

Titolo	Anno	Tirature	Collana/trad.
Perry Mason [PM] e le zampe di velluto (The Case of the Velvet Claws, 1933)	1937	10.795	L. Gialli n. 175
La cliente misteriosa (The Case of the Stuttering Bishop, 1936)	1938	10.677	L.G. n. 179
PM e l'ereditiera bizzarra (The Case of the Sulky Girl, 1933)	1938	10.781	L.G. n. 180
PM e le caviglie d'oro (The Case of the Lucky Legs, 1934)	1938	9.604	L.G. n. 187
PM e il cane molesto (The Case of the Howling Dog, 1934)	1938	9.554	L.G. n. 252
PM e il mistero del gatto grigio (The Case of the Caretaker's Cat, 1935)	1938	9.536	L.G. n. 195
PM e la strana sposina (The Case of the Curious Bride, 1935)	1938	9.557	L.G. n. 199
PM e gli occhi di vetro (The Case of the Counterfeit Eye, 1935)	1939	9.600	L.G. n. 204
PM e la nipote del sonnambulo (The Case of the Sleepwalker's Niece, 1936)	1939	9.642	L.G. n. 209
PM e la nave-bisca (The Case of the Dangerous Dowager, 1937)	1939	9.580	L.G. n. 215
PM e il canarino zoppo (The Case of the Lame Canary, 1937)	1940	9.554	L.G. n. 225
PM e la signora cleptomane (Shoplifter's Shoe, 1938)	1940	9.089	L.G. n. 240
PM e la banconota da 10.000 (The Case of the Baited Hook, 1940)	1941	11.174	L.G. n. 262
PM e l'avversario leale (The Case of the Silent Partner, 1940)	1946	19.836	L. Gialli, Nuova Serie
PM e il marito introvabile (The Case of the Haunted Husband, 1941)	1946	17.233	L.G. 12
PM e I due ritratti (The Case of the Substitute Face, 1938)	1948	22.223	L.G. 55
Selby fiuta un delitto (The D.A. Calls It Murder, 1945)	1949	25.045	L.G. 58
PM avvocato del diavolo (3 gialli: PM e l'avversario leale; PM e il marito introvabile; PM e i due ritratti)	1952	8.079	Supergiallo 3
PM e i tre problemi (3 gialli: PM e la nipote del sonnambulo; PM e la nave bisca; PM e il mistero del gatto grigio)	1953	10.020	Supergiallo 11
PM rasenta il codice (3 gialli: PM e le zampe di velluto; PM e l'ereditiera bizzarra; PM e le caviglie d'oro)	1954	8.009	Supergiallo 22

PM e la ninfa negligente (The Case of the Negligent Nymph, 1954)	1954	14.666	Biblioteca economica Mond. 7
PM e il cliente povero (The Case of the Hesitant Hostess, 1953)	1954	---	---
La parola a PM (5 gialli: La cliente misteriosa; Il cane molesto; La strana sposina; Gli occhi di vetro; La Signora cleptomane)	1956 1969 1971	7.069 7.032 2.923	Omnibus (a c. di Alberto Tedeschi) Trad. Enrico Andri
La vita è breve (Some Slips Don't Show, 1957)	1960	---	Gialli Mondad. (GM) 585 Trad. Ida Omboni
Perry, sei grande! (The Case of the Deadly Toy, 1959)	1960	---	L.G. 607
PM Brinda al delitto (The Case of the Daring Decoy, 1957)	1960	---	L.G. 596
PM e la voce fantasma (The Case of the Mythical Monkeys, 1959)	1960	---	L.G. 619
Rischi troppo PM (The Case of the Singing Skirt, 1959)	1961	---	L.G. 632
PM con l'acqua alla gola (The Case of the Wayland Wolf, 1945)	1962	---	L.G. 683
Due modi per morire (The Case of the Backward Mule, 1946)	1962	---	L.G. 687
Tieni duro, PM (The Case of the Duplicate Daughter, 1960)	1962	---	L.G. 697
Alta marea (The Case of the Turning Tide, 1941)	1962	---	I capolavori gialli 208
PM e le gelide manine (The Case of the Ice-cold Hands, 1962)	1963	---	L.G. 752
PM e la modella altruista (The Reluctant Model, 1962)	1963	---	L.G. 767
PM e il barbablù (The Case of the Amorous Aunt, 1963)	1965	---	L.G. 831
PM e il pugno nell'occhio (The Case of the Black-eyed Blonde, 1944)	1967	14.092	I classici del giallo
PM e la brunetta in prestito (The Case of the Borrowed Brunette, 1946)	1967	9.622	I classici del giallo 15
PM e il siero della verità (The Case of the Demure Defendant, 1956)	1967	11.947	I classici del giallo 24
Sinfonia in Lam maggiore (Traps Need Fresh Baits, 1967)	1968	---	L.G. 1024

Bibliografia

- Balzaretti E., *Jacono e gli altri. Appunti sugli illustratori del giallo italiano dal dopoguerra*, in R. Cremante-L. Mastroianni (eds.), *Il giallo e il suo lettore*, Bologna, Editrice Compositori, 2005: 41-46.
- Betri M.L., *Leggere, obbedire, combattere. Le biblioteche popolari durante il fascismo*, Milano, FrancoAngeli, 1991.
- Blackwell L.R., *Frederic Dannay, Ellery Queen's Mystery Magazine and the Art of the Detective Short Story*, North Carolina, McFarland and Co., 2019.
- Brancati V., *I libri gialli e i libri pornografici*, «Il popolo d'Italia» 8(06/1933).
- Braschi G., *Il lettore di gialli*, in R. Cremante-L. Mastroianni (eds.), *Il giallo e il suo lettore*, Bologna, Editrice Compositori, 2005: 19-27.
- Decleva E., *Arnoldo Mondadori*, Torino, UTET, 1993.
- Gramsci A., *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1991.
- Lyons M., *The Typewriter Century: A Cultural History of Writing Practices*, Toronto, University of Toronto Press, 2021.
- Pistelli M., *'Questo giallo non s'ha da scrivere'. Pregiudizi estetici e censure morali nel romanzo d'indagine italiano*, in M. Pistelli-N. Cacciaglia, *Perugia in giallo 2009. Indagine sul poliziesco italiano*, Roma, Donzelli, 2012.
- , *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano*, Roma, Donzelli, 2006.
- Rambelli L., *Il pudore del libro giallo negli anni Trenta*, in R. Cremante-L. Mastroianni (eds.), *Il giallo e il suo lettore*, Bologna, Editrice Compositori, 2005: 29-39.
- Savinio A., *Riprese e novità*, «Omnibus» 23/07/1938.
- Sorani A., *Conan Doyle e la fortuna del romanzo poliziesco*, «Pègaso» VIII 2/08/1930: 212-20.
- Tedeschi A., *Ma il vero colpevole sono io*, «La Repubblica» 1/04/1979.
- Varaldo A., *La moda del giallo*, «L'illustrazione del medico» 1935.

«NADIE SABE EN QUÉ IMÁGENES LO TRADUCIRÁ EL PORVENIR».
TRADUZIONI E RI-TRADUZIONI ITALIANE
DI JORGE LUIS BORGES

Francesco Fava

La storia delle traduzioni italiane di Jorge Luis Borges ricalca fedelmente e, dal punto di vista cronologico, anticipa di qualche anno, i tre successivi passaggi che hanno contraddistinto la ricezione della letteratura ispanoamericana nel nostro paese e nel nostro sistema editoriale. Partendo dai primi anni '60 del Novecento (dalla seconda metà del decennio precedente, nel caso di Borges)¹ per arrivare all'oggi, si è infatti trattato di una ricezione in tre fasi: scoperta, assimilazione, rielaborazione. L'epoca della 'scoperta' ha visto l'approdo in Italia di un continente letterario fino a quel momento in gran parte sconosciuto ed è stata contrassegnata da entusiasmi ma anche da travisamenti, da ingenuità. Le traduzioni erano le traduzioni dei pionieri, in cui convivevano splendori e abbagli. Se questa prima fase si può grosso modo far coincidere con le decadi dei '60 e dei '70, nel ventennio successivo la letteratura ispanoamericana, non più *terra incognita*, viene assimilata nel nostro panorama culturale attraverso un processo digestivo che avviene a volte nel segno della canonizzazione e a volte dell'oblio, e che non esclude il perpetuarsi di stereotipi o equivoci – inclusi gli equivoci traduttivi, dato che molte delle pubblicazioni di quegli anni consistono nella riproposizione in diversa veste editoriale di traduzioni realizzate nel corso della fase precedente. Gli ultimi vent'anni, infine, andranno descritti come quelli della rielaborazione: il forte ritorno verso la letteratura ispanoamericana che si registra nel nuovo millennio si contraddistingue per una maggiore consa-

¹ Borges condivide da questo punto di vista con Pablo Neruda il ruolo di anticipatore nella diffusione italiana della letteratura ispanoamericana. Nel caso del poeta cileno è del 1952 l'edizione che, grazie anche alla traduzione di Salvatore Quasimodo e alle illustrazioni di Renato Guttuso, ne segna l'ingresso a pieno titolo nel nostro circuito culturale nazionale: P. Neruda, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1952.

pevolezza, frutto di una più approfondita ed equilibrata conoscenza di testi e contesti, anche da parte dei traduttori, e di uno sguardo critico rinnovato (oltre che delle straordinarie possibilità di documentazione fornite dalla rete, non disponibili per traduttori ed editori delle precedenti generazioni) ².

È in questa temperie di ri-scoperta di autori precedentemente tralasciati e di ri-lettura in una diversa chiave interpretativa, nonché editoriale, di autori già presenti nelle nostre librerie, che andrà inquadrato il fenomeno della ri-traduzione – o, più correttamente, della pubblicazione di nuove traduzioni – di opere che erano per la prima volta approdate in Italia nell’epoca del cosiddetto *boom* latinoamericano. Negli ultimi vent’anni hanno perciò conosciuto una nuova traduzione gran parte dei testi fondativi del canone ispanoamericano contemporaneo: da Gabriel García Márquez a Julio Cortázar, da Juan Rulfo a Juan Carlos Onetti, incluso naturalmente Jorge Luis Borges. Per lo scrittore argentino, le tre fasi si possono riassumere in una prima ricezione contrassegnata dal succedersi disordinato di una pluralità di editori (quasi tutti milanesi – Feltrinelli, Ii Saggiatore, Rizzoli, Longanesi – con l’unica eccezione della torinese Einaudi), cui segue un secondo periodo che sancisce la definitiva canonizzazione culminando alla metà degli anni Ottanta con la pubblicazione dei due volumi dei “Meridiani”, per giungere infine alla stagione attuale, che coincide con la ri-traduzione integrale avviata dalla casa editrice Adelphi nel 1997.

Nel 1955 l’opera di Borges arriva per la prima volta in Italia, dove giunge passando per Parigi, vale a dire sulla scia dei due volumi borgesiani pubblicati da Gallimard, nella neonata collezione “La Croix du Sud”, grazie al decisivo impulso di Roger Caillois³. Nel primo decennio di diffusione italiana si segnala già il coinvolgimento di ben sei diversi editori, nonché la proposta di tutti e tre i versanti – narrativo, poetico e saggistico – della produzione di Borges:

² Per un quadro ragionato delle questioni qui sommariamente sintetizzate, si vedano: S. Tedeschi, *All’inseguimento dell’ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell’America latina*, Roma, Nuova Cultura, 2005, e F. Fava (ed.), *Tradurre un continente. La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*, Palermo, Sellerio, 2013.

³ I due volumi sono: J.L. Borges, *Fictions*, traduction fr. P. Verdevoye, N. Ibarra, Paris, Gallimard, 1951, e Id., *Labyrinthes*, traduction fr. de R. Caillois, Paris, Gallimard, 1953. Sulla prima diffusione francese di Borges e sul ruolo di mediatore di Caillois si veda L. Annick, *El Aleph de Roger Caillois en Gallimard o de cómo salir del laberinto*, in G. Guerrero et al. (eds), *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias*, Berlin, De Gruyter, 2020: 125-146. Annick osserva come il volume *Labyrinthes*, composto da una scelta di raccolti incentrati sul tema del labirinto selezionati dallo stesso Caillois, implichi la «fabricación del tema del laberinto como eje de la obra de Borges» (127). Riguardo all’univocità dell’asse interpretativo di Caillois, Néstor Ibarra ha a sua volta commentato il volume del 1953 in questi termini: «*Labyrinthes* est une sorte de jugement porté sur Borges, una définition de Borges par Caillois» (N. Ibarra, *Borges et Borges*, Paris, L’Herne, 1969: 92). È dunque attraverso un filtro fortemente connotante come quello della lettura di Caillois che l’opera di Borges conosce la sua primissima diffusione italiana: un filtro che, almeno in certa misura, influirà anche sulle prime traduzioni.

Anno	Titolo	Edizione	Traduttore
1955	<i>La biblioteca di Babele</i>	Torino, Einaudi	Franco Lucentini
1959	<i>L'Aleph</i>	Milano, Feltrinelli	Francesco Tentori Montalto
1961	<i>Storia universale dell'infamia</i>	Milano, Il Saggiatore	Mario Pasi
1962	<i>Antologia personale</i>	Milano, Silva	Francesco Tentori Montalto
1962	<i>Storia dell'eternità</i>	Milano, Il Saggiatore	Livio Bacchi Wilcock
1963	<i>Altre inquisizioni</i>	Milano, Feltrinelli	Francesco Tentori Montalto
1963	<i>L'artefice</i>	Milano, Rizzoli	Francesco Tentori Montalto
1967	<i>Antologia personale</i> ⁴	Milano, Longanesi	Maria Vasta Dazzi

Il debutto del 1955 è a due facce. Decisamente nobile la sede, la collana einaudiana dei Gettoni creata da Elio Vittorini, e illustre il nome del traduttore, Franco Lucentini; d'altro canto, però, risultano non altrettanto convincenti una strategia traduttiva che si concede libertà talora sconfinanti nell'arbitrario o nel manieristico⁵ e un titolo del volume, *La biblioteca di Babele*, che è sì quello di uno tra i più emblematici racconti di Borges, ma cancella la raffinata e rivelatrice indicazione di poetica del titolo originario: *Ficciones*. Ci vorranno ben trent'anni, con una tappa intermedia nel 1961, prima che le *Finzioni* di Borges siano finalmente proposte da Einaudi con il loro autentico titolo⁶. Nel frattempo, le successive ristampe de *La biblioteca di Babele* (cioè *Ficciones*) e *L'Aleph* diventano le due colonne portanti della fama italiana di Borges, che cresce anno dopo anno e conosce una poderosa seconda ondata nel corso degli anni '70, nell'orbita della 'epidemia' latinoamericana innescata dalla pubblicazione (nel fatidico maggio del 1968) di *Cent'anni di solitudine*. Tra 1969 e 1979, ogni anno compare nelle librerie italiane un nuovo Borges... ogni volta con un editore diverso. Limitandosi alle edizioni che hanno conosciuto maggiore diffusione, il quadro è il seguente:

Anno	Titolo	Edizione	Traduttore
1969	<i>Carme presunto e altre poesie</i>	Torino, Einaudi	Umberto Cianciolo
1970	<i>Evaristo Carriego</i>	Milano, Palazzi	Vanna Brocca
1971	<i>Il manoscritto di Brodie</i>	Milano, Rizzoli	Livio Bacchi Wilcock
1971	<i>Elogio dell'ombra</i>	Torino, Einaudi	Francesco Tentori Montalto

4 Si tratta della stessa antologia (una selezione della propria opera realizzata dallo stesso Borges) pubblicata con scarsa fortuna da Silva cinque anni prima, riproposta da Longanesi in una nuova traduzione.

5 Al riguardo, Stefano Tedeschi parla di una traduzione che tende sistematicamente a «rendere il testo meno concreto e più vago, quasi sospeso tra il generico e l'arcaico» (S. Tedeschi, *All'inseguimento dell'ultima utopia* cit.: 64).

6 Nel 1961, il volume è infatti ristampato come *Finzioni: La biblioteca di Babele* e con questo titolo doppio continuerà a essere riproposto fino ai primi anni '80. Nel 1985 il volume sarà invece pubblicato come *Finzioni* (1935-1944).

1972	<i>Carme presunto e altre poesie</i>	Milano, Mondadori	Umberto Cianciolo
1973	<i>Discussione</i>	Milano, Rizzoli	Livio Bacchi Wilcock
1974	<i>Loro delle tigri</i>	Milano, Rizzoli	Juan Rodolfo Wilcock; Livio Bacchi Wilcock
1975	<i>Carme presunto e altre poesie</i>	Torino, Einaudi	Umberto Cianciolo
1976	<i>Nuova antologia personale</i>	Milano, Rizzoli	Livio Bacchi Wilcock
1977	<i>Il libro di sabbia</i>	Milano, Rizzoli	Livio Bacchi Wilcock
1978	<i>Sei problemi per don Isidro Parodi</i> [con A. Bioy Casares]	Roma, Editori Riuniti	Vanna Brocca
1979	<i>Manuale di zoologia fantastica</i> [con M. Guerrero]	Torino, Einaudi	Franco Lucentini

Le nuove raccolte di racconti o di poesie, che Borges pubblica in quegli anni in spagnolo e che prontamente vengono tradotte, si alternano ai recuperi di testi giovanili (è il caso di *Evaristo Carriego*) e ai florilegi («il meglio di Borges scelto da Borges», promette la copertina Rizzoli del 1976), cui si aggiungono le numerose ristampe dei precedenti volumi e il fiorire di progetti collaterali come la collana di narrativa fantastica che Borges cura per Franco Maria Ricci a partire dal 1975⁷. Un curioso caso limite è quello di *Carme presunto e altre poesie*, antologia poetica che, immutata nella traduzione di Umberto Cianciolo, Einaudi e Mondadori si rimpallano ad anni alterni in virtù dell'accordo commerciale che lega i due marchi editoriali⁸. Di norma, però, alla varietà di editori corrisponde invece un'analoga pluralità di traduttori e, conseguentemente, una dispersiva eterogeneità di 'stili' traduttivi.

Anche quando, ormai negli anni '80, si pubblicano prima un'ampia e autorevole selezione antologica dell'opera poetica, introdotta e annotata da un illustre specialista quale Roberto Paoli, nella Biblioteca Universale Rizzoli⁹, e successivamente l'opera completa nei «Meridiani» Mondadori, in due volumi curati da Domenico Porzio¹⁰, non si procede a un riassetto complessivo delle traduzioni puntando bensì, ove possibile, al recupero delle versioni preesistenti. Nel caso dell'antologia poetica BUR, ci si affida ancora una volta alla resa italiana di Livio Bacchi Wilcock; nell'opera

7 Inevitabilmente intitolata "La Biblioteca di Babele", la collana vanta tra il 1975 e il 1985 una trentina di titoli pubblicati, la gran parte dei quali accompagnati da un breve scritto introduttivo firmato Borges.

8 Di questa selezione antologica si dovrà perlomeno commentare il titolo, non immediatamente trasparente: *Carme presunto* è, difatti, la (discutibile) traduzione del titolo di una tra le più belle liriche di Borges, *Poema conjetural*. In luogo di un più lineare ed efficace *Poesia ipotetica*, o *Poesia congetturale* (è questa seconda la scelta traduttiva di Tommaso Scarano in J.L. Borges, *L'altro, lo stesso*, Milano, Adelphi, 2002: 37), il titolo proposto da Cianciolo mostra una marcatissima tendenza verso il registro aulico e infonde nel sintagma un'aura di imprecisata vaghezza. La poesia di Borges è invece 'congetturale' per una specifica ragione interna: il testo immagina e propone in prima persona gli ipotetici pensieri di Francisco Laprida il 22 settembre 1829, subito prima di essere assassinato.

9 J.L. Borges, *Poesie (1923-1976)*, a cura di R. Paoli, Milano, Rizzoli, 1980.

10 J.L. Borges, *Tutte le opere*, 2 voll., a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 1984-1985.

completa, invece, le traduzioni sono sempre quelle già edite per tutti i libri fino ad allora pubblicati in Italia, integrate dalle versioni del curatore (in collaborazione con Hado Lyria) per le sole raccolte poetiche ancora inedite nel nostro paese. Quindi, se per un verso si mette infine ordine nella babelica proliferazione di pubblicazioni e si stabilisce una fondamentale edizione italiana di riferimento, per altro verso le traduzioni rimangono quelle che erano, con i loro pregi e i loro difetti e, soprattutto, con le reciproche difformità di impianto traduttivo.

All'ombra dell'imponente mole dei Meridiani, ai margini del canone, proliferano intanto Borges 'minori', che approdano in Italia sulla scia della fama ormai dilagante dell'autore argentino, che si estende così alla diffusione della sua prolifica attività di prologhista, o alle conversazioni radiofoniche¹¹, o al *côté* germanistico¹². Gli "Oscar Mondadori", in particolare, setacciano la miniera dei prologhi scritti dall'autore argentino per il circuito editoriale del suo paese, proponendo alcuni capolavori anglofoni (da Melville a Hawthorne, da Jack London a Keats a Oscar Wilde) impreziositi da un'introduzione firmata Borges, evitando accuratamente di far troppo notare al lettore che i prologhi non sono stati composti per l'occasione.

Un primo bilancio può essere tracciato al 1986, anno della morte di Borges: a quella data, si contano in Italia più di cinquanta edizioni in volume delle sue opere, per una decina di diversi editori. Una frammentazione decisamente sorprendente per un autore del calibro di Borges, e che investe anche il versante traduttivo. I diversi traduttori sono infatti una quindicina, tra cui si possono distinguere quattro voci principali (Franco Lucentini, Francesco Tentori Montalto, Livio Bacchi Wilcock e la coppia costituita da Domenico Porzio e Hado Lyria) e una lunga serie di traduttori per così dire occasionali, con all'attivo un solo titolo o al massimo due (Vanna Brocca, Umberto Cianciolo, Cesco Vian, Mario Pasi, Maria Vasta Dazzi, Mirka Eugenia Moras, Gianni Guadalupi, Fausta Antonucci, Juan Rodolfo Wilcock). I nomi dei quattro traduttori principali corrispondono a figure di rilievo nel panorama culturale nazionale, ma anche a profili tra loro assai differenziati per storia, formazione, personalità e poetica traduttiva. Ogni casa editrice, a sua volta, ha in certa misura un proprio *imprinting*, un proprio gusto. Ne deriva un quadro complessivo estremamente disomogeneo, per non dire caotico: avremo, in certa misura, tanti distinti Borges italiani a seconda del traduttore e del contesto editoriale. Volendo trovare un tratto comune, lo si potrebbe forse riassumere in questa formula: il 'mito' Borges rischia a

¹¹ La casa editrice Bompiani raccoglie le conversazioni radiofoniche di Borges con lo scrittore Osvaldo Ferrari in tre successivi volumi, tutti a cura di Francesco Tentori: *Conversazioni con Osvaldo Ferrari* (Milano, 1986); *Altre conversazioni con Osvaldo Ferrari* (Milano, 1989); *Ultime conversazioni con Osvaldo Ferrari* (Milano, 1989).

¹² J.L. Borges-M.E. Vázquez, *Letterature germaniche medievali*, a cura di F. Antonucci, Roma, Theoria, 1985.

tratti di sovrastare la ‘lettera’ dei testi. Nelle traduzioni del trentennio 1955-1985 (dall’inaugurale di Lucentini fino al Meridiano curato da Porzio), la crescente fascinazione per l’universo estetico-simbolico di Borges – con i suoi labirinti e i suoi specchi, le sue erudizioni e i suoi paradossi – finisce talora per far passare traduttivamente in secondo piano l’attenzione verso quelle minuzie stilistiche e acutezze dell’immaginazione che sono il vero tesoro della sua scrittura. L’immagine astratta (e in parte stereotipata) di ciò che si presume debba contraddistinguere il mito Borges porta a volte a oscurare alcune concrete immagini, alcune sottigliezze letterarie, dello scrittore Borges. Il rischio è allora che le traduzioni finiscano paradossalmente per risultare più ‘borgesiane’ degli originali. È sempre pericoloso quando uno scrittore diventa un aggettivo. Chissà se succede anche alle opere di Kafka, di suonare talvolta più ‘kafkiane’ in traduzione che non in tedesco...

Paradigmatico in tal senso è lo slittamento, già commentato, da *Finzioni* a *La biblioteca di Babele*: l’*agudeza* del gioco metatestuale, l’erosiva corrente ironica, l’*understatement* dissimulante cedono il passo a un’immagine che – svincolata dal valore referenziale che conserva finché fa da titolo non all’intera raccolta ma al celebre racconto, laddove gioca un ben diverso ruolo – agisce da sin troppo assertivo, quasi pomposo e quasi didascalico, compendio dei capisaldi di una poetica (o meglio della superficiale lettura riduzionistica, di una poetica). Tale linea interpretativa dell’opera di Borges finisce per sortire dal punto di vista traduttivo altri due effetti collaterali. Essi non andranno integralmente attribuiti all’insieme delle versioni italiane, ma certo ne costituiscono altrettante riconoscibili tendenze che riemergono a più riprese e che, qui, ci si dovrà limitare a richiamare ricorrendo alle parole di due fini lettori. La prima tendenza è la neutralizzazione dell’ironia: alcuni traduttori di Borges, «ossessionati dall’impresa di scoprire significati nascosti [...] perdono di vista così il senso del gioco letterario, l’ironia acuta e profonda che sottende a tutta la sua opera»¹³. La seconda è il rischio della sovratraduzione: «Ils veulent, eux, traducteurs de Borges, laisser trace qu’ils l’ont bien interprété; mais voilà, en l’interprétant, ils privent le lecteur de la joie de l’interpréter»¹⁴.

Un’analisi seria delle decine di traduzioni e traduttori dell’opera di Borges richiederebbe di entrare nel dettaglio esaminando e distinguendo caso per caso, cosa che non è possibile fare dato che il focus dovrà ora spostarsi sulla ri-traduzione integrale presso la casa editrice Adelphi. Analizzando alcuni tratti distintivi del progetto editoriale e traduttivo adelphiano, tuttavia, sarà perlomeno possibile suggerire comparativamente anche qualche riflessione retrospettiva sulle caratteristiche delle precedenti versioni. Inevitabilmente,

¹³ S. Tedeschi, *All’inseguimento dell’ultima utopia* cit.: 66.

¹⁴ N. Ibarra, *Borges et Borges* cit.: 152. Ibarra naturalmente parla dei traduttori francesi di Borges, ma la sua considerazione appare pertinente, in un più di un caso, anche se riferita al contesto italiano.

una nuova traduzione si configura infatti in un modo o nell'altro come la risposta a una domanda lasciata inevasa dalle traduzioni preesistenti. E allora, se il carattere dominante dei primi decenni della ricezione/traduzione italiana di Borges si può senz'altro rintracciare nella estrema dispersività, il tratto distintivo della ri-traduzione Adelphi si potrà, complementarmen- te, riscontrare proprio nella estrema organicità del progetto editoriale: un progetto editoriale avviato nel 1997 e tuttora in corso di realizzazione, con una portata già venticinquennale che lo rende quasi un unicum nel nostro panorama librario.

Dal 1997 al 2022, al ritmo di uno o due volumi l'anno, i trentuno titoli sin qui pubblicati¹⁵ seguono il caratterizzante criterio dell'edizione per singole opere, in volumi autonomi. L'ordine di pubblicazione si attiene a un principio di alternanza tra i tre principali filoni creativi di Borges. Tra le prime uscite si annoverano per esempio nel 1997 la raccolta giovanile di saggi *Storia dell'eternità*, nel 1998 i racconti de *L'Aleph*, tra i culmini dell'opera narrativa, nel 1999 la prima raccolta poetica della piena maturità, *L'artefice*. Le traduzioni, salvo due parziali eccezioni¹⁶, sono sempre realizzate *ex novo* e sono accompagnate da un doppio apparato critico: un breve saggio esegetico-interpretativo, che analizza la singola opera e la colloca nel quadro generale della produzione borgesiana, e una «Nota al testo» di taglio più ecdotico-filologico che informa sulla storia testuale, le ricorrenze tematiche e lessicali con altri luoghi del macrotesto autoriale, l'infinità dei riferimenti culturali, intertestuali, storici e biografici esibiti o nascosti tra le righe. Altra peculiarità è la doppia cornice curatoriale, fondata sulla programmatica sinergia tra figure di spicco dell'organico Adelphi (oltre al diretto coinvolgimento dell'editore Roberto Calasso, saranno da citare *in primis* il lavoro di programmazione e coordinamento editoriale di Giorgio Pinotti, e poi quello di Francesca Erba nella revisione delle traduzioni) e la vera e proprio curatele scientifica, inizialmente affidata a un triumvirato di ispanoamericanisti di grande levatura: Tommaso Scarano ha lavorato insieme con Antonio Melis e Fabio Rodríguez Amaya nel primo decennio, rimanendo successivamente da solo (dopo la prematura scomparsa di Antonio Melis) a farsi carico di un

¹⁵ L'ultimo volume finora pubblicato, il trentunesimo, è stato nel 2022 la raccolta poetica *Storia della notte*, da me curato e tradotto, che per evidenti ragioni ho trattato solo marginalmente in questo studio (J.L. Borges, *Storia della notte*, a cura di F. Fava, Milano, Adelphi, 2022). Dei trentuno titoli complessivi, cinque corrispondono a opere scritte da Borges in collaborazione con altri autori (tre con Adolfo Bioy Casares, uno con María Esther Vázquez, uno con Margarita Guerrero).

¹⁶ Ci si riferisce ai volumi *L'Aleph* (a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 1998) e *Altre inquisizioni* (a cura di F. Rodríguez Amaya, Milano, Adelphi, 2000): in entrambi i casi, a causa di specifici vincoli nella cessione dei diritti d'autore, i curatori si sono visti obbligati ad adottare le precedenti traduzioni di Francesco Tentori Montalto, sebbene riviste e in più di un luogo significativamente emendate. Per il caso de *L'Aleph*, si veda F. Fava, *Le infinite versioni. Alcuni bivi de "La casa de Asterión" di Jorge Luis Borges*, in Id. (ed.), *Tradurre un continente* cit.: 49-72.

ruolo messo nero su bianco nel colophon di ogni volume: «Le opere di Jorge Luis Borges escono sotto la direzione di Tommaso Scarano».

Se i tratti caratterizzanti del progetto editoriale sono quindi la sistematicità e la programmazione a lungo termine, la pubblicazione per singole opere, il coinvolgimento di specialisti accademici e la presenza di corposi apparati critici ed ecdotici, si può presumere che tali peculiarità del ‘modo di produzione’ determinino conseguenti peculiarità nel ‘prodotto’, vale a dire le traduzioni. Data l’impossibilità di analizzare qui dettagliatamente ogni singolo aspetto, conviene forse partire dall’enunciazione dell’idea di fondo: a fare le traduzioni non è solo il traduttore (la qualità individuale delle sue abilità professionali), le traduzioni sono anche il frutto del *modo* della produzione editoriale. Se si tratta di un modo che crea un circolo virtuoso di competenze e di pratiche – editoriali, traduttive, critiche – il risultato si riflette poi proficuamente nelle traduzioni. Non posso che sottoscrivere il postulato di Renata Colorni, secondo cui “la buona editoria si fa con le buone traduzioni”; l’efficacia dell’affermazione rimane tuttavia immutata anche invertendo l’ordine dei fattori: occorre partire da buone pratiche editoriali, se si vogliono ottenere buone traduzioni.

Presupponendo dunque che le modalità di lavoro editoriali si riflettano in analoghe caratteristiche sul fronte delle traduzioni, la sistematicità del progetto adelphiano trova il proprio *pendant* traduttivo nell’attenzione ai sistematismi espressivi: stilemi, procedure retoriche predilette, ricorsività lessicali. Si pensi esemplarmente a tratti fortemente connotanti l’idioletto di Borges, come il ricorso insistito alla figura dell’ipallage o il poco ortodosso uso transitivo del verbo *fatigar*, oppure alle occorrenze di aggettivi particolarmente cari e reiterati quali *cóncavo*, o *tenue*, o *intrincado*, o ancora alla notevole quantità di rimandi interni tra un’opera e l’altra. Da tutti questi punti di vista, l’organicità di un sistematico piano editoriale e traduttivo indirizza verso una maggiore sensibilità alla resa di tali costanti stilistiche e determina concrete condizioni di lavoro che favoriscono la ricerca di una coerenza interna, e complessiva, nelle soluzioni adottate per ogni singola opera. In questo senso, la lunga durata del processo di traduzione presso Adelphi dell’opera di Borges produce inoltre una sedimentazione di competenze, un archivio di soluzioni e riflessioni condivise tra curatori, *editor* e traduttori, determinando in tutti gli attori coinvolti un elevato grado di conoscenza delle caratteristiche stilistico-formali del testo¹⁷.

L’accreciuta sensibilità formale delle ri-traduzioni Adelphi riguarda in modo significativo anche l’ambito metrico. La già rimarcata dispersività

¹⁷ Mi permetto qui di menzionare un esemplificativo aneddoto personale. Nel corso della revisione della mia traduzione della raccolta *Historia de la noche*, tra le varie annotazioni ricevute dall’attentissima lettura di Francesca Erba, mi veniva segnalata la possibile riformulazione di un verso allo scopo di meglio “conservare l’ipallage, tanto caratteristica della scrittura di Borges”. Chi abbia familiarità con il lavoro editoriale, sa bene quanto sia raro e prezioso un simile grado di consapevolezza testuale e stilistica in fase di revisione traduttiva.

delle fasi precedenti aveva portato per la poesia di Borges a un disomogeneo quadro a tre voci (Francesco Tentori Montalto, Livio Bacchi Wilcock, Domenico Porzio/Hado Lyria), tra le quali solo una – quella di Tentori – tenta una riproduzione sistematica della metrica borgesiana, obiettivo molto meno presente, e solo in modo discontinuo, negli altri traduttori. Chi allora voglia leggere la poesia di Borges nei due volumi dei “Meridiani” in cui queste tre voci si alternano in ordine sparso, si troverà davanti rese difforme e una varietà di soluzioni metrico-ritmiche che solo in parte si fonda su ragioni testuali ed è invece, in misura molto maggiore, frutto delle divaricanti strategie traduttive attuate dai differenti autori delle traduzioni italiane. L’attenzione intermittente alla resa metrica arriva a produrre un risultato paradossale nel caso di una poesia come *Versos de catorce* (della raccolta giovanile *Luna de enfrente*). Il titolo allude al numero di sillabe dei versi del componimento, interamente in alessandrini. Nella versione italiana, il corrispettivo titolo *Versi di quattordici* perde del tutto di senso dato che nella traduzione l’alessandrino è scomparso¹⁸. Nell’edizione Adelphi, le raccolte poetiche appaiono univocamente affidate alla traduzione di Tommaso Scarano e la strategia traduttiva opta sempre, in ogni raccolta, per una resa metrica rigorosamente aderente all’ipotesto.

Passando a considerare la scelta editoriale della pubblicazione per singoli volumi, si potrà osservare come essa incoraggi un approccio traduttivo focalizzato sulle specificità espressive di ogni singolo testo, di ogni singolo momento nella traiettoria dell’autore: i racconti degli anni Quaranta hanno idiosincrasie linguistiche in parte diverse rispetto a quelli degli anni Settanta; distinte e distanti influenze letterarie contribuiscono a differenziare la poesia degli esordi rispetto a quella della maturità. Per il traduttore, lavorando di volta in volta su una sola opera sarà più naturale prestare attenzione all’ascolto e alla resa delle sfumature stilistiche che caratterizzano ciascun testo. E per il lettore, di conseguenza, sarà più facile apprezzare tanto la prospettiva diacronica, storicizzando e mettendo tra loro a confronto le diverse opere, quanto quella sincronica, guardando agli equilibri interni del singolo volume. Concentrarsi su un’opera alla volta consente a chi la traduce (e a chi la legge) di esplorarne più a fondo l’architettura nascosta, i pesi e contrappesi stilistici, le ricorsività interne. È la stessa differenza che intercorre, per gli appassionati di musica, tra l’ascolto di un singolo album e quello di un *greatest hits*.

Un ulteriore fattore che merita di essere sottolineato è l’ampiezza degli apparati critico-ecdotici che accompagnano ogni volume. Al di là del valore in sé dei testi critici che introducono e presentano le opere svolgendo una funzione di mediazione parallela e complementare a quella traduttiva¹⁹,

¹⁸ J.L. Borges, *Tutte le opere cit.*, vol. I: 132-133 (trad. it. di D. Porzio e H. Lyria).

¹⁹ Sul ruolo di introduzioni e apparati critici nelle successive edizioni italiane di Borges si concentra il bel saggio di M. Cannavacciuolo: “*Páginas olvidadas*”: prólogos y epílogos a las ediciones italianas de Ficciones y El Aleph, in M. Cannavacciuolo-A. Favaro-S. Regazzoni (eds.),

quale genere di influenza possono esercitare tali apparati in relazione alle versioni italiane dei testi? Se ne segnalano perlomeno due. La prima ricaduta traduttiva riguarda la ricostruzione della storia testuale, in particolare le puntuali indicazioni ecdotiche di cui si ha dettagliata notizia nello spazio della «Nota al testo». Dalla variantistica continiana al ‘movimento del linguaggio’ di Friedmar Apel e alla concezione dinamica di ‘avantesto’ proposta da Franco Buffoni²⁰, l’incrocio tra filologia testuale e traduttologia contemporanea porta a valorizzare quanto estremamente rilevanti, e spesso decisive, siano ai fini della scelta traduttiva le informazioni relative alla storia di un testo fornite dalle lezioni alternative riportate nei manoscritti o in prime edizioni successivamente rimaneggiate. Una nuova versione italiana cui si affianca un lavoro ecdotico accurato, come nel caso del Borges di Adelphi, consentirà quindi alla traduzione di giovare di preziosi elementi supplementari di conoscenza dell’opera.

Un secondo aspetto ha a che fare con il già citato ‘mito Borges’. Al riguardo, la curatela da parte di autorevoli ispanoamericanisti aiuta a superare la persistente illusione ottica che ha spesso fatto guardare a Borges come a una sorta di miracolo caduto dal cielo e per puro caso atterrato in Argentina. Come perfettamente sintetizzato da Beatriz Sarlo, Borges nella sua diffusione internazionale «casi ha perdido su nacionalidad [...]. Si Balzac o Baudelaire, si Dickens o Jane Austen parecen inseparables de algo que se denomina “literatura francesa” o “literatura inglesa”, Borges en cambio navega en la corriente universalista de la “literatura occidental”», con l’effetto di recidere, nella ricezione europea della sua opera, «el lazo que lo unía a las tradiciones culturales rioplatenses y al siglo XIX argentino»²¹. Borges è figlio di un tempo, di un luogo e di una storia. E di un contesto culturale di formazione non solo cosmopolita ed europeizzante, come certo è stato, ma anche profondamente argentino. I volumi Adelphi restituiscono, finalmente, un Borges meglio inquadrato nella trama storico-culturale del suo paese²². Questa correzione di prospettiva non attiene soltanto alla sfera

Jorge Luis Borges. *Viajes y tiempos de un escritor a través de culturas y sistemas*, Hildesheim, OLMS, 2018: 59-76.

20 Si allude rispettivamente a: G. Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970; F. Apel, *Il movimento del linguaggio. Una ricerca sul problema del tradurre*, a cura di E. Mattioli-R. Novello, Milano, Marcos y Marcos, 1997 (1982); F. Buffoni, *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l’essere tradotti*, Novara, Interlinea, 2016 (2007).

21 B. Sarlo, *Borges. Un escritor en las orillas*, Madrid, Siglo XXI, 2007: 2-3.

22 Si può citare, come caso esemplare della distorsione prospettica in chiave esclusivamente universalizzante, la primissima presentazione editoriale italiana di Borges, nella quale il profilo biografico dello scrittore era ricostruito in termini che ne sminuivano il radicamento argentino. La bandella dell’edizione Einaudi del 1955 de *La biblioteca di Babele*, attribuibile direttamente a Elio Vittorini, recitava infatti: «Ispano-anglo-portoghese d’origine, Borges vive da molti anni a Buenos Aires, dove nacque nel 1899. Di rado tante componenti dello stato civile e culturale sono poi risultate così decifrabili nell’opera di un artista quanto sulla pagina di Borges, “cosmopolita” dichiarato» (E. Vittorini, *I risvolti dei “Gettoni”*, a cura di C. De Michelis, Milano, Scheiwiller, 1988: 121).

critica: investe direttamente anche la traduzione. Un piccolo esempio potrà forse risultare rivelatore. L'aggettivo *oriental*, nello spagnolo rioplatense, è abitualmente usato per riferirsi ai territori dell'odierno Uruguay, in quanto essi costituivano in epoca coloniale la «Banda Oriental» del Vicereame del Río de la Plata. In una milonga contenuta nella raccolta *Storia della notte*, intitolata *Milonga del forastero*, l'aggettivo compare con tale accezione nel sintagma «en la campaña oriental». La nuova traduzione italiana, «nei campi in Uruguay» (doverosamente motivata e illustrata nello spazio della nota testuale), rispetto alla resa precedente di Porzio e Lyria («nella campagna orientale») mira a ricondurre in maniera più trasparente l'aggettivo borgesiano al suo contesto di riferimento²³. Riconnettere l'opera di Borges alla trama di relazioni con la cultura argentina della sua epoca, e con la tradizione letteraria e artistica nazionale, è stato uno degli obiettivi preminenti del progetto adelphiano, le cui traduzioni sono, in numerosissimi passi, specchio di tale rinnovata attenzione. Uno scrittore straordinario come Borges non corre affatto il rischio di perdere in universalità, qualora se ne valorizzi maggiormente l'argentinità.

La sottolineatura del ruolo svolto dagli ispanoamericanisti nel progetto Adelphi, sarà forse utile precisare, non intende affatto postulare come valore in sé una presunta primazia accademica. La direzione di Tommaso Scarano non costituisce una garanzia per il fatto che il curatore sia uno studioso anziché un 'semplice' traduttore: a fare da garanzia sono i tanti anni e i tanti saggi che Scarano ha dedicato a Borges, da ben prima di dirigere la ritraduzione delle sue opere. La corposa bibliografia di monografie e articoli di tema borgesiano²⁴ conferisce a Scarano un grado di intimità con i testi che, sebbene non sia in assoluto condizione sufficiente per tradurre bene, tuttavia costituisce di certo una buona premessa.

23 I due passi menzionati si trovano rispettivamente in J.L. Borges, *Storia della notte* cit.: 55; Id., *Tutte le opere* cit., vol. II: 1071.

24 I riferimenti essenziali ai titoli più rilevanti consistono in tre volumi monografici (*Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, Pisa, Giardini, 1987; *Modelli, innovazioni, rifacimenti. Saggi su Borges e altri scrittori argentini*, Viareggio, Baroni, 1994; *Concordanze per lemma dell'opera in versi di J.L. Borges*, Viareggio, Baroni, 1992) e in sei saggi in volume o rivista (tra i quali: *Riscrittura, scrittura, rilettura. Le ragioni dell'intertestualità nelle revisioni di Fervor de Buenos Aires*, «Linguistica e Letteratura» 1991: 9-49; *Intertextualidad y sistema en las variantes de Borges*, «Nueva Revista de Filología Hispánica» 2, 1993: 505-537; *Caracteres y modalidades de la reescritura borgiana*, «Conjurados. Anuario borgiano» I, 1996: 110-118; *Apuntes sobre el soneto de Borges*, in A. De Toro-S. Regazzoni (eds.), *El siglo de Borges*, vol. II, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1999: 203-214; *Strutture aggettivali nella poesia di Borges*, in P. Garelli-G. Marchetti (eds.), *Un hombre de bien. Saggi di Lingue e Letterature Iberiche in onore di R. Frolidi*, vol. II, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004: 515-530; *Aspetti metrici e retorici del sonetto di Borges*, «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche» VIII, 2005: 59-75). Tutte le pubblicazioni citate, si potrà notare, sono letture interne dell'opera di Borges, concentrate sull'analisi testuale: un approccio, quindi, particolarmente affine a quel peculiare tipo di ermeneutica del testo costituita dalla traduzione letteraria. Le *Concordanze per lemma*, in particolare, sono uno strumento utilissimo ai fini traduttivi, facilitando spogli, controlli incrociati e approfondimenti lessicali.

In virtù di quanto osservato finora, si può affermare che le nuove traduzioni borgesiane proposte a partire dal 1997 da Adelphi si inquadrano in un progetto culturale, editoriale e traduttivo non solo di ampio respiro, ma anche di lucida e coerente programmazione. Nei venticinque anni e trentuno volumi intercorsi si sono succeduti dieci diversi traduttori, anche se due sono le voci assolutamente prevalenti, assommando più di due terzi del totale, cioè Tommaso Scarano per le opere in versi e Lucia Lorenzini per le opere in prosa²⁵. Rispetto ai quindici differenti traduttori del primo quarantennio di diffusione italiana di Borges, la pluralità di voci di questi ultimi venticinque anni ha però senz'altro prodotto un quadro molto diverso, decisamente meno dispersivo e dissonante proprio in virtù dei caratterizzanti tratti di uniformità garantiti dalla cornice editoriale e curatoriale. Naturalmente, ciò non fa sì che le ri-traduzioni di Borges presso Adelphi siano sempre e sotto ogni punto di vista più soddisfacenti, e in ogni singola riga più coerenti, di quelle che le hanno precedute. Sarebbe d'altronde impensabile inoltrarsi in queste pagine in una sistematica analisi comparativa di singole scelte e diversificate strategie traduttive, libro per libro, dentro un'opera così vasta e articolata, né sarebbero state sufficientemente rappresentative le illustrazioni cursorie di qualche singolo testo campione. Si è, perciò, scelto in questo saggio un approccio di altro tipo, concentrandosi non tanto sui singoli esiti quanto su una questione di metodo, allo scopo di riflettere su come diversi contesti editoriali e culturali determinino fattori condizionanti per le politiche e le poetiche traduttive di un autore, all'interno delle quali si potranno di conseguenza individuare distinte fasi e successive differenti messe a fuoco. In tal senso, l'esame delle specifiche caratteristiche di uno specifico progetto editoriale quale la ripubblicazione adelphiana dell'opera completa di Borges ha portato a inquadrare quel progetto come la significativa concretizzazione di un principio di carattere generale: quando una nuova traduzione nasce da una proficua osmosi di conoscenze critiche, editoriali e traduttive, produrrà qualcosa di più che una nuova versione di un testo: offrirà una visione rinnovata di un autore e della sua poetica.

L'obiettivo di simili ricognizioni non è mai stabilire una gerarchia o stilare una classifica tra le traduzioni che nei decenni si sono succedute, bensì provare a riconoscere attraverso la somma dei loro tratti nel tempo il progressivo delinearsi di un profilo, di una storia. Ogni traduzione offre una immagine di un testo, un'immagine che ha un proprio senso e un proprio tempo. L'immagine di Borges negli anni '50 del XX secolo è diversa da quella degli anni '80, o dei primi decenni del XXI secolo, e le traduzioni saranno al tempo stesso causa ed effetto di quelle diverse immagini e della loro

²⁵ Sono in tutto dodici i volumi tradotti da Tommaso Scarano, nove quelli resi in italiano nella versione di Lucia Lorenzini. Gli altri otto traduttori coinvolti, quasi sempre con un unico volume a testa, sono: Antonio Melis, Ilide Carmignani, Gianni Guadalupi, Angelo Morino e Vittoria Martinetto, Maia Daverio, Francesco Tentori Montalto (nelle forme e per le ragioni su esposte) e Francesco Fava.

incessante ridefinizione. Borges ha scritto che *nessuno sa in quali immagini lo tradurrà il futuro*²⁶ e José María Micó ha osservato, con capacità di sintesi degna di un teorema, che *un classico è uguale alla somma delle sue traduzioni*²⁷. Utilizzando il pensiero di Borges per chiosare la formula matematica di Micó, si potrebbe concludere così: «Un classico è uguale alla somma delle sue traduzioni, più infinito». Cioè: più le sue future ritraduzioni.

Bibliografia

EDIZIONI ITALIANE CITATE DELLE OPERE DI JORGE LUIS BORGES

- La biblioteca di Babele*, trad. it. F. Lucentini, Torino, Einaudi, 1955.
L'Aleph, trad. it. F. Tentori Montalto, Milano, Feltrinelli, 1959.
Storia universale dell'infamia, trad. it. M. Pasi, Milano, Il Saggiatore, 1961.
Antologia personale, trad. it. F. Tentori Montalto, Milano, Silva, 1962.
Storia dell'eternità, trad. it. L. Bacchi Wilcock, Milano, il Saggiatore, 1962.
Altre inquisizioni, trad. it. F. Tentori Montalto, Milano, Feltrinelli, 1963.
L'artefice, trad. it. F. Tentori Montalto, Milano, Rizzoli, 1963.
Antologia personale, trad. it. M. Vasta Dazzi, Milano, Longanesi, 1967.
Carme presunto e altre poesie, traduzione it. U. Cianciolo, Torino, Einaudi, 1969.
Evaristo Carriego, trad. it. V. Brocca, Milano, Palazzi, 1970.
Il manoscritto di Brodie, trad. it. L. Bacchi Wilcock, Milano, Rizzoli, 1971.
Elogio dell'ombra, trad. it. F. Tentori Montalto, Torino, Einaudi, 1971.
Carme presunto e altre poesie, trad. it. U. Cianciolo, Milano, Mondadori, 1972.
Discussione, trad. it. L. Bacchi Wilcock, Milano, Rizzoli, 1973.
L'oro delle tigri, trad. it. J.R. Wilcock e L. Bacchi Wilcock, Milano, Rizzoli, 1974.
Nuova antologia personale, trad. it. L. Bacchi Wilcock, Milano, Rizzoli, 1976.
Il libro di sabbia, trad. it. L. Bacchi Wilcock, Milano, Rizzoli, 1977.
 [con Bioy Casares, A.] *Sei problemi per don Isidro Parodi*, trad. it. V. Brocca, Roma, Editori Riuniti, 1978.

²⁶ La frase «nadie sabe en qué imágenes lo traducirá el porvenir» si trova in *Mutaciones*, una delle prose che occupano la prima parte della raccolta poetica *El hacedor* (1960). Nella traduzione italiana di Tommaso Scarano: «nessuno sa in quali immagini lo muterà il futuro» (J.L. Borges, *L'artefice*, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 1999: 69).

²⁷ L'affermazione («un clásico es igual a la suma de sus traducciones») è formulata da Micó nel riflettere sulla sua versione castigliana della *Divina Commedia*: J.M. Micó, *Traducir hoy la Commedia de Dante*, in P. Taravacci (ed.), *Poeti traducono poeti*, Trento, Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2015: 129-145.

- [con Guerrero, M.] *Manuale di zoologia fantastica*, trad. it. F. Lucentini, Torino, Einaudi, 1979.
- Poesie (1923-1976)*, a cura di R. Paoli, Milano, Rizzoli, 1980.
- Tutte le opere*, 2 voll., a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 1984-1985.
- [con Vázquez, M.E.] *Letterature germaniche medievali*, a cura di F. Antonucci, Roma, Theoria, 1985.
- [con Ferrari, O.] *Conversazioni con Osvaldo Ferrari*, trad. it. F. Tentori Montalto, Milano, Bompiani, 1986.
- [con Ferrari, O.] *Altre conversazioni con Osvaldo Ferrari*, trad. it. F. Tentori Montalto, Milano, Bompiani, 1989.
- [con Ferrari, O.] *Ultime conversazioni con Osvaldo Ferrari*, trad. it. F. Tentori Montalto, Milano, Bompiani, 1989.
- L'Aleph*, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 1998.
- L'artefice*, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 1999.
- Altre inquisizioni*, a cura di F. Rodríguez Amaya, Milano, Adelphi, 2000.
- L'altro, lo stesso*, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 2002.
- Storia della notte*, a cura di F. Fava, Milano, Adelphi, 2022.

ALTRI TESTI CITATI

- Annick L., *El Aleph de Roger Caillois en Gallimard o de cómo salir del laberinto*, in G. Guerrero et al. (eds.), *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias*, Berlin, De Gruyter, 2020: 125-146.
- Apel F., *Il movimento del linguaggio. Una ricerca sul problema del tradurre*, a cura di E. Mattioli-R. Novello, Milano, Marcos y Marcos, 1997 (1982).
- Borges J.L., *Fictions*, trad. fr. di P. Verdevoye-N. Ibarra, Paris, Gallimard, 1951.
- , *Labyrinthes*, trad. fr. di R. Caillois, Paris, Gallimard, 1953.
- Buffoni F., *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Novara, Interlinea, 2016 (2007).
- Cannavacciuolo M., "Páginas olvidadas": prólogos y epílogos a las ediciones italianas de Ficciones y El Aleph, in M. Cannavacciuolo-A. Favaro-S. Regazzoni (eds.), *Jorge Luis Borges. Viajes y tiempos de un escritor a través de culturas y sistemas*, Hildesheim, OLMS, 2018: 59-76.
- Contini G., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.
- Fava F. (ed.), *Tradurre un continente. La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*, Palermo, Sellerio, 2013.
- Ibarra N., *Borges et Borges*, Paris, L'Herne, 1969.
- Micó J.M., *Traducir hoy la Commedia de Dante*, in P. Taravacci (ed.), *Poeti traducono poeti*, Trento, Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2015: 129-145.
- Neruda P., *Poesie*, Torino, Einaudi, 1952.

- Sarlo B., *Borges. Un escritor en las orillas*, Madrid, Siglo XXI, 2007.
- Scarano T., *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, Pisa, Giardini, 1987.
- , *Riscrittura, scrittura, rilettura. Le ragioni dell'intertestualità nelle revisioni di Fervor de Buenos Aires*, «Linguistica e Letteratura» 1991: 9-49.
- , *Intertextualidad y sistema en las variantes de Borges*, «Nueva Revista de Filología Hispánica» 2.1993: 505-537.
- , *Modelli, innovazioni, rifacimenti. Saggi su Borges e altri scrittori argentini*, Viareggio, Baroni, 1994.
- , *Caracteres y modalidades de la reescritura borgiana*, «Conjurados. Anuario borgiano» I. 1996: 110-118.
- , *Apuntes sobre el soneto de Borges*, in A. De Toro, S. Regazzoni (eds.), *El siglo de Borges*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, vol. II, 1999: 203-214.
- , *Strutture aggettivali nella poesia di Borges*, in P. Garelli-G. Marchetti (eds.), *Un hombre de bien. Saggi di Lingue e Letterature Iberiche in onore di R. Frolidi*, vol. II, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004: 515-530.
- , *Aspetti metrici e retorici del sonetto di Borges*, «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche» VIII, 2005: 59-75.
- Scarano T.-Sassi, M., *Concordanze per lemma dell'opera in versi di J.L. Borges*, Viareggio, Baroni, 1992.
- Tedeschi S., *All'inseguimento dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America latina*, Roma, Nuova Cultura, 2005.
- Vittorini E., *I risvolti dei "Gettoni"*, a cura di C. De Michelis, Milano, Scheiwiller, 1988.

TRADUZIONE LETTERARIA E INTELLIGENZA ARTIFICIALE: MINACCIA O OPPORTUNITÀ?

Hellmut Riediger

PREMESSA

Il discorso sulle tecnologie applicate alla traduzione è tuttora spesso caratterizzato da emozioni e pregiudizi, rischiando di scadere in sterili querelle tra tecnofili e tecnofobi. Uscendo da tale dimensione, questo contributo intende fornire una breve panoramica sulla storia delle tecnologie per la traduzione e riflettere sullo stato dell'arte per quanto riguarda le possibilità d'uso della Traduzione automatica o *Machine Translation* [d'ora in poi MT] e della Traduzione assistita da computer o *Computer assisted translation* [d'ora in poi CAT] per la traduzione di testi letterari ed editoriali.

I. L'EPOCA DELLA IMMEDIATA TRADUCIBILITÀ

La nostra epoca è caratterizzata da questa contraddizione: da una parte abbiamo bisogno che tutto quel che viene detto sia immediatamente traducibile in altre lingue; dall'altra abbiamo la coscienza che ogni lingua è un sistema di pensiero a sé stante, intraducibile per definizione. Le mie previsioni sono queste: ogni lingua si concentrerà attorno a due poli: un polo di immediata traducibilità nelle altre lingue con cui sarà indispensabile comunicare, tendente ad avvicinarsi a una sorta di interlingua mondiale ad alto livello; e un polo in cui si distillerà l'essenza più peculiare e segreta della lingua, intraducibile per eccellenza,

e di cui saranno investiti istituti diversi come l'argot popolare e la creatività poetica della letteratura.¹

Italo Calvino, negli anni '60, nel suo celebre articolo sull'antilingua pare anticipare lo scenario in cui ci troviamo oggi. Calvino vede opporsi nelle lingue europee due spinte, entrambe radicate nei bisogni comunicativi della comunità linguistica: da un lato uno strato di forme e contenuti tendenzialmente universali, presenti in tutte le lingue e come tali più facilmente traducibili; dall'altro lato, invece, uno strato per così dire privato, che caratterizza le singole lingue, e in particolare singoli gruppi di parlanti, singoli individui e singoli autori. Questo secondo strato necessariamente fa resistenza alla comunicazione interlinguistica e, come tale, tende a sfuggire anche alla traduzione, e pertanto rappresenta il vero terreno di sfida con il quali i traduttori, soprattutto quelli letterari, devono confrontarsi.

Oggi l'ascesa delle cosiddette intelligenze artificiali appare inarrestabile e genera aspettative, ma anche inquietudine. Gli algoritmi sono, o saranno, utilizzati per eseguire non solo le attività faticose, noiose o ripetitive, ma anche i processi creativi. Pensiamo al giornalismo robotico (o automatizzato), alla chirurgia robotica, alla musica algoritmica e ovviamente alla traduzione da una lingua all'altra. La MT quale principale strumento del polo della immediata traducibilità pronosticato da Calvino è entrata ormai nella vita quotidiana di agenzie governative, aziende, uffici, studi e redazioni, degli studenti di ogni grado e di tutti gli utenti che hanno la necessità di tradurre siti o post di lingue sconosciute, articoli, istruzioni, e-mail ecc. Gli operatori del mondo della traduzione professionale (fornitori di servizi linguistici, dipartimenti di traduzione, istituti di formazione, traduttori professionisti), considerano la traduzione automatica e il post-editing come il fenomeno più dirompente del settore². Il valore del mercato delle varie applicazioni di traduzione automatica è stato valutato in 400 milioni di dollari nel 2016, e si prevede che raggiunga i 1500 milioni nel 2024³. Tutti questi rapidi cambiamenti, con i loro effetti sui modi di lavorare dei traduttori, hanno spinto sempre più studiosi della traduzione a indirizzare il proprio interesse verso gli aspetti 'applicati' e pragmatici della professione del traduttore. Si sono gettate così le basi per quello che negli ultimi anni è stato definito come *technological turn*, ovvero l'attenzione all'interazione uomo-macchina' come uno dei principali oggetti di studio della traduttologia.

¹ I. Calvino, *Per ora sommersi dall'antilingua*, «Il Giorno» 8/2/1965, riproposto in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980: 122-126, qui 123.

² European Language Industry Survey (2020), *Technology* (47-53) <https://fit-europe-rc.org/wp-content/uploads/2020/06/2020_European_Language_Industry_Survey_full_deck_EUATC_FIT_Europe.pdf>, (consultazione: gennaio 2023).

³ S. Liu, *Machine translation market size worldwide 2016-2024*, in *Statista.com*, 2018, <<https://www.statista.com/statistics/748358/worldwide-machine-translation-market-size/>>, (consultazione: gennaio 2023).

In tale contesto, la letteratura, considerata «l'ultimo baluardo della traduzione umana»⁴ per la sua natura artistica e creativa, quella del secondo polo di cui parla Calvino, è stata per lungo tempo esclusa dal discorso sulle tecnologie e sulla traduzione automatica in particolare⁵. Tuttavia, dal 2016, con l'avvento della traduzione automatica neurale (in inglese *Neural Machine Translation* o NMT) qualcosa è cambiato. Nell'autunno di quell'anno, in occasione della conferenza per il lancio del nuovo sistema di NMT di Google, il CEO Sundar Pichai dichiarò che era stata creata una macchina che aveva imparato a tradurre la letteratura⁶. Mostrò, con l'esempio della traduzione in inglese di una frase di Borges, quanto il nuovo sistema fosse migliorato rispetto al precedente. Poco dopo, nel febbraio 2017 Giordano Vintaloro, traduttore ed ex segretario del sindacato traduttori editoriali affermava in modo perentorio che «le case editrici utilizzeranno a mani basse il nuovo Translate» e «sarà inevitabile che molti traduttori a minore specializzazione (ma pur sempre laureati) si ritroveranno senza lavoro, e chiuderanno molti corsi di traduzione»⁷ e poi che «Google potrà tradurre da solo l'80% di un romanzo impiegando tre settimane al posto dei 7/8 mesi che impiega un uomo e a costi molto più bassi..., si potranno dunque tradurre molti più libri, ma resteranno sul mercato solo pochi traduttori che dovranno forse anche impaginare i libri e fare i talent scout mentre le scuole di traduzione rischieranno la chiusura»⁸. Si tratta di affermazioni con un intento forse anche provocatorio, ma che riflettono l'alternanza di aspettative e timori generate dalla diffusione di queste tecnologie.

Rispetto a tali scenari si contrappongono quindi punti di vista pessimisti, se non catastrofisti, e altri più ottimisti e pragmatici.

La prospettiva pragmatico-ottimista è ben sintetizzata in un recente post di una traduttrice professionista su LinkedIn: «Il mese scorso ho tradotto e rivisto un romanzo storico di quasi 400 pagine in 4 settimane, con un post-editing del 20%, lavorando una media di 3 ore al giorno. Una meraviglia. Chi vuole tornare alla preistoria?» I professionisti, per i quali la traduzione rappresenta la fonte di sostentamento, considerano cruciali la rapidità di esecuzione del lavoro e la sua redditività. Questa prospettiva vede

4 A. Toral-A. Way, *Is Machine Translation Ready for Literature?*, «Proceedings of Translating and the Computer» 36, London, 2014: 174-176.

5 Ovviamente la nozione di 'letteratura' è molto ampia e comprende generi molto diversi. Questi vanno dalla narrativa o saggistica d'autore alla letteratura di genere alla saggistica divulgativa, o molti altri, tutti con caratteristiche, problemi ed esigenze traduttive diverse.

6 K.M. King, *Can Google Translate be taught to Translate Literature? A Case for Humanists to Collaborate in the Future of Machine Translation*, «Translation Review» 105, 1. 2019: 76-92.

7 G. Vintaloro, *Quando a tradurre sarà Google*, «Rivista il Mulino» 6/02/ 2017, <https://www.rivistailmulino.it/news/newsitem/index/Item/News:NEWS_ITEM:3742> (consultazione: gennaio 2023).

8 A. Crea, *Google Translate sostituirà l'uomo nel tradurre romanzi?* <<https://www.tomshw.it/altro/google-translate-sostituirà-luomo-nel-tradurre-romanzi>> (consultazione: gennaio 2023).

quindi le tecnologie come un aiuto, così come lo sono i motori di ricerca su internet, le banche dati, i corpora, i dizionari e le enciclopedie online. Gli strumenti CAT e il post-editing delle traduzioni prodotte dai sistemi di MT possono accelerare il lavoro, anche dei traduttori letterari, e, sollevandoli da attività ripetitive e noiose, liberare le loro risorse cognitive per concentrarsi sulle parti che effettivamente richiedono creatività o comunque maggiore attenzione, aumentando così la loro produttività e compensare le scarse tariffe solitamente offerte per la traduzione. Oppure, come mostra anche il titolo di un recente convegno⁹, non è più un tabù, anche a livello accademico, esplorare i rapporti tra MT e creatività umana. Inoltre, aumentano le possibilità di tradurre testi di tipologie e combinazioni linguistiche che altrimenti difficilmente verrebbero tradotti.

Questo porta a un aumento dell'offerta per i lettori mentre gli autori possono raggiungere lettori e mercati in diverse lingue prima irraggiungibili.

Dall'altra parte vi è invece il fronte scettico-pessimista che comprende i rappresentanti di una certa tradizione di studi sulla traduzione¹⁰ e numerosi traduttori per i quali tutto ciò che è 'macchina' continua a suscitare sospetto, ansia o addirittura ostilità. Le loro obiezioni principali riguardano il problema della qualità delle traduzioni e la professionalità dei traduttori. La 'feticizzazione dell'efficienza' del nuovo 'taylorismo digitale'¹¹, cioè privilegiare indiscriminatamente la produttività potrebbe portare a conseguenze gravi. Alcuni ritengono che i CAT siano noiosi o troppo complicati e pensano che essi riducano la libertà del traduttore, perché inducono al riciclo acritico delle traduzioni precedenti e perché lavorano frase per frase, invece di trattare l'intero testo come unità. Il post-editing è considerato da taluni limitante per la creatività perché il revisore tenderebbe a subire la proposta della macchina¹². Inoltre, si sostiene che la letteratura non sarebbe abbastanza ripetitiva e che le tecnologie sarebbero incapaci ad aiutare a riprodurre lo stile di un originale. Oppure vi è la preoccupazione che gli editori potrebbero essere indotti ad avvalersi di traduttori poco esperti o non professionisti per il post-editing delle traduzioni automatiche, con gravi rischi per il mestiere come professione creativa e per la qualità delle traduzioni, con danni per gli autori, i lettori, la comunità linguistica e la cultura¹³. Molte delle obiezioni sono giustificate, tuttavia talvolta sembra che l'atteggiamento riluttante di

9 Cfr. <<https://www.bolognachildrensbookfair.com/eventi/open-up/edizione-2021/machine-translation-and-human-creativity/10615.html>> (consultazione: gennaio 2023).

10 P. Brusasco, *La traduzione automatica – un po' di storia: successi e qualche riflessione*, «Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti» 14, 2018. <https://rivistatradurre.it/la-traduzione-automatica/> (consultazione: agosto 2022).

11 D. Kenny-J. Moorkens-F. do Carmo, *Fair MT: Towards ethical, sustainable Machine Translation*, «Translation Spaces» 9, 1. 2020: 1-11.

12 Cfr. anche A. Guerberof Arenas-A. Toral, *The Impact of Post-editing and Machine Translation on Creativity and Reading Experience*, «Translation Spaces» 9, 2. 2021: 255-282.

13 Cfr. anche K. Taivalkoski-Shilov, *Ethical issues regarding machine(-assisted) translation of literary texts*, «Perspectives» 27, 5. 2019: 689-703.

alcuni traduttori sia dovuto anche alla loro scarsa conoscenza o esperienza nell'uso di queste tecnologie.

È vero poi che l'applicabilità della MT a testi letterari ha cominciato a trovare un riscontro empirico, e di conseguenza a suscitare l'interesse di studiosi e professionisti, solo negli ultimi anni. È solo da poco che lo sviluppo dei nuovi sistemi di NMT, l'ampia disponibilità di libri in formato digitale la crescente quantità di testi letterari accessibili sul web, stanno cambiando le prospettive riguardo il possibile rapporto tra traduzione automatica e letteratura.

Per contribuire a portare il dibattito su un terreno possibilmente obiettivo, descriveremo ora sinteticamente le caratteristiche e l'evoluzione delle tecnologie per la traduzione e cercheremo di fornire alcune indicazioni sullo stato della ricerca in questo campo.

2. BREVE STORIA DELLE TECNOLOGIE PER LA TRADUZIONE

La scelta degli strumenti di consultazione adeguati e l'uso avveduto degli stessi rappresenta da sempre una delle componenti decisive della professionalità dei traduttori.

Nel tempo sono mutati i media e i supporti. Questi sono diventati via via più maneggevoli, flessibili e capaci di contenere sempre maggiori quantità di dati: dai dizionari su tavolette a quelli su pergamena e su carta, da quelli su CD-Rom alle banche dati sul web, fino alle attuali tecnologie informatiche per la traduzione.

Oggi, i traduttori, come tutti coloro che scrivono testi, usano il computer, usano programmi di videoscrittura, sbrigano la loro corrispondenza e gestiscono i loro incarichi o progetti via e-mail o attraverso altre applicazioni. Usano i social media, i motori di ricerca, i dizionari, le banche dati e molte altre risorse online.

Tuttavia, quando si parla di tecnologie informatiche per la traduzione, ci si riferisce in particolare a quei sistemi progettati appositamente per l'attività traduttiva, da quelli che pretendono di sostituire il traduttore (sistemi di traduzione automatica) a quelli che forniscono al traduttore strumenti per lo svolgimento di attività, come la memorizzazione e la possibilità di richiamare le traduzioni già fatte e la creazione, gestione e consultazione di glossari.

Traduzione umana¹⁴, Traduzione assistita da computer¹⁵, Traduzione automatica¹⁶, Traduzione umana assistita da computer¹⁷ e Traduzione automatica assistita¹⁸ sono denominazioni usate per distinguere i diversi gradi

¹⁴ In inglese *Human Translation* (HT)

¹⁵ In inglese *Computer assisted [o aided] Translation* (CAT)

¹⁶ In inglese *Machine Translation* (MT)

¹⁷ In inglese *Machine assisted [o aided] human translation* (MAHT)

¹⁸ In inglese *Human assisted [o aided] machine translation* (HAMT)

di intervento da parte dell'essere umano o delle macchine, lungo uno spettro che va dalla traduzione interamente umana alla traduzione interamente automatica.

2.1. *Le origini della MT*

Nel 1949 Warren Weaver pubblicò un celebre memorandum in cui delineò le prospettive della MT¹⁹. Da allora la storia della MT è stata un continuo oscillare tra grandi aspettative e forti disillusioni. Già con i primi rudimentali sistemi degli anni '50 basati su vocabolari di qualche centinaio di parole e poche regole grammaticali (RBMT – *Rule Based Machine Translation*) molti pensarono che in tempi rapidi i traduttori automatici avrebbero potuto sostituire i traduttori umani. Un decennio dopo l'ottimismo si smorzò e negli Stati Uniti l'ALPAC (*Automatic Language Processing Advisory Committee*) tagliò i fondi alla ricerca.

2.2. *L'avvento dei CAT-Tools*

Gli sforzi maggiori si concentrarono quindi su altri modi di mettere la tecnologia informatica al servizio del traduttore umano.

Tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 si cominciò a chiedersi se non fosse possibile realizzare programmi in grado di ricordarsi se una parte di un nuovo testo da tradurre era già stata tradotta in precedenza e di visualizzare questa parte in modo automatico. Si diffuse così la tecnologia chiamata memoria di traduzione (in inglese *Translation Memory* o *TM*). Oggi i sistemi di traduzione assistita o CAT-Tools, come SDL Trados, Wordfast, Omega T, Across, Memo Q, Phrase/Memsource, MateCat e tanti altri sono diventati fondamentali nell'ambito della traduzione professionale, per tutte quelle tipologie testuali caratterizzate da qualche forma di ripetitività (testi tecnici e scientifici, manuali, istruzioni d'uso, ma anche certi tipi di saggistica) poiché le memorie di traduzione registrano gli originali e le relative traduzioni. Lavorando a un nuovo testo, la memoria di traduzione propone quindi, se disponibili, frasi già tradotte uguali o simili, segnalando con precisione il grado di somiglianza ma anche le differenze riscontrate. Il traduttore decide di volta in volta se confermare la traduzione trovata nella memoria, se riadattarla o se elaborarne una nuova. Man mano che si lavora con esse, le memorie crescono e diventano un patrimonio di lavoro, di cui avere grande cura. Un altro vantaggio dei sistemi CAT, utile soprattutto per testi graficamente complessi, è il fatto che restituiscono il testo

¹⁹ W. Weaver, "Translation" Memorandum, in A.D. Booth-W.N. Locke (eds.), *Machine Translation of Languages: Fourteen Essays*, Cambridge - Massachusetts, MIT Press, 1949: 15-23.

con il medesimo layout del testo di partenza. Per l'uso di questi strumenti nell'ambito della traduzione di testi letterari, è stato recentemente proposto il termine CALT (*Computer assisted literary translation*)²⁰.

Un'altra ondata di entusiasmo si ebbe negli anni '90 con la seconda generazione di MT (SMT – *Statistical Machine Translation*), non più basati solo su regole, bensì anche su corpora bilingui in cui ritrovare corrispondenze con la traduzione da fare. I progressi apparvero incoraggianti, anche per testi più complessi. Poco dopo con la comparsa dei primi traduttori automatici online, questi sistemi poterono attingere alla sempre crescente mole di testi disponibile in rete. Tuttavia, anche questa volta ci si rese conto che le cose miglioravano, ma che non era possibile ottenere la totale automazione del processo con una buona qualità dell'output (risultato) per tutte le combinazioni linguistiche e per tutti i tipi di testi.

La diffusione, a partire dal 2016, della terza generazione della MT basata su reti neurali e sull'intelligenza artificiale (*Neural Machine Translation* o NMT) ha provocato una nuova impennata delle aspettative. Con la NMT, sin da subito, si è registrato un miglioramento, calcolato in circa il 25% di minore necessità di post-editing²¹.

Qual è la novità? Mentre tutti i precedenti strumenti di ausilio alla traduzione, dai dizionari su tavolette a quelli su carta, dai CD-Rom alle banche dati sul web, dalle memorie di traduzione fino ai precedenti sistemi di MT, erano contenitori di dati e informazioni statici con la funzione di estendere la memoria umana, l'aspetto più significativo di un sistema di traduzione neurale è la capacità di acquisire 'esperienza'. Un sistema quindi, che non è semplicemente chiuso in sé stesso ma riesce, col tempo, a perfezionarsi attraverso un'intelligenza basata su capacità di autoapprendimento (*Machine Learning*).

Inoltre, a differenza di prima, ora è possibile tradurre da e in quasi tutte lingue. Una caratteristica interessante della NMT, infatti, è la traduzione 'zero shot learning': un sistema può essere addestrato a tradurre dalla lingua A alla C, dalla A alla D e dalla B alla C. Sorprendentemente questo stesso sistema, a questo punto, è in grado di tradurre anche dalla lingua B alla D, il che è vantaggioso se non sono disponibili corpora paralleli per quella versione.

Come già la MT statistica, la MT neurale si basa sull'analisi di corpora bilingui. Questi testi vengono 'studiati' dal sistema neurale che individua le correlazioni tra la lingua di origine e quella di destinazione, cioè i modelli ricorrenti (*pattern*). Pertanto, più i corpora sono estesi e qualificati, più

²⁰ R. Youdale, *Can artificial intelligence help literary translators?*, <<https://www.goethe.de/prj/one/en/aco/art/21967545.html>> (consultazione: gennaio 2023).

²¹ L. Bentivogli *et alii*, *Neural versus Phrase-Based Machine Translation Quality: a Case Study*, «Proceedings of the 2016 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing»: Austin, Texas, November 1-5, 2016: 257–267. <<https://www.aclweb.org/anthology/D16-1025.pdf>>, (consultazione: gennaio 2023).

facilmente gli algoritmi del sistema riusciranno a proporre una o più versioni tradotte della parola o delle parole che compongono il testo della lingua di partenza. Tra i sistemi generalisti più noti vi sono Google Traduttore, Microsoft Translator, Amazon Translate e DeepL che si avvantaggiano del fatto di disporre di grandi quantità di testi multilingui.

2.3 Pregi e difetti della NMT

Visto dalla prospettiva dell'utente, i sistemi basati su regole traducevano parola per parola, quelli statistici per gruppi di tre o quattro parole che poi si incastravano più o meno bene con gli altri gruppi. La NMT, invece, qualunque sia il testo di origine, fornisce sempre la traduzione di frasi intere, in genere corrette dal punto di vista grammaticale e morfosintattico, senza gli strafalcioni dei sistemi precedenti. Tuttavia, alla maggiore scorrevolezza del testo non sempre corrisponde una maggiore rispondenza del significato. Anzi, la migliore leggibilità può rischiare di abbassare la soglia di attenzione e indurre chi ha poca formazione a fidarsi troppo dei risultati della traduzione.

La NMT non è esente da errori di senso, come parole mancanti o parole aggiunte, traduzioni errate, ripetizioni inutili di parole, neologismi fantasiosi e problemi con abbreviazioni e nomi. Poi, siccome anche questi sistemi, quanto meno per ora²², non traducono testi, ma solo sequenze di frasi, sono quindi frequenti i problemi di coesione (es. pronomi o generi errati) e di coerenza terminologica, lessicale o sintattica, difficoltà a mantenere il tono e gestire i riferimenti intratestuali. La sintassi può risultare talvolta involuta, con una tendenza al calco della struttura dell'originale, che può generare un effetto di appiattimento e pesantezza. Nonostante i progressi, la NMT continua a incontrare difficoltà nel riconoscere e rendere correttamente i diversi registri linguistici, adattare riferimenti culturali, umorismo, slang, doppi sensi, allusioni ed espressioni figurate e creative. Alcuni di questi problemi sono legati anche all'addestramento. Con dati adeguati questi possono essere eliminati o quanto meno attenuati. Infatti, oltre ai traduttori automatici liberamente disponibili online vi sono servizi che permettono agli utenti di creare software di traduzione addestrati con i propri dati (*domain-specific*), cioè le proprie traduzioni già fatte. Essi imparano da questi esempi distillando parole e frasi equivalenti in modelli linguistici e sono quindi più efficienti, soprattutto per quanto riguarda la coerenza terminologica e lessicale e l'adeguatezza stilistica, per gli specifici tipi di testo sui quali sono addestrati. Tuttavia per creare modelli linguistici e riuscire

²² Cfr. S. Lübbli-R. Sennrich-M. Volk, *Has Machine Translation Achieved Human Parity? A Case for Document-level Evaluation*, in «Proceedings of the 2018 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing» Brussels, Belgium, October 31, 4. 2018: 4791-4796. <<https://www.aclweb.org/anthology/D18-1512/>>, (consultazione: gennaio 2023).

a produrre risultati apprezzabili, sono necessari ingenti quantità di dati di addestramento (memorie di traduzione, file di terminologia per rafforzare la coerenza terminologica e lessicale, file di testo bilingui con gli originali e le relative traduzioni umane), ma anche, fatto finora abbastanza trascurato, persone con le necessarie competenze linguistiche e traduttive in grado di selezionarli.

La separazione tra MT e CAT appare oggi superata. Tutti i sistemi CAT più usati, comprendono programmi per la gestione di memorie di traduzione, la gestione della terminologia, l'allineamento dei file, la gestione del progetto e sempre più frequentemente sono integrati con sistemi di MT. Questo determina una continua integrazione tra contributo della macchina e contributo umano: la MT propone dei suggerimenti, il traduttore (o post-editor) li accetta o li corregge, li memorizza e successivamente avrà a disposizione, oltre a ulteriori proposte della MT, anche quelli derivanti dalla propria memoria di traduzione.

3. ALCUNI ESPERIMENTI

La prima ricerca sull'applicazione della NMT alla traduzione letteraria è del 2018. Nel saggio *What Level of Quality can Neural Machine Translation Attain on Literary Text?*²³ Antonio Toral e Andy Way descrivono i passaggi del loro esperimento per la creazione di un sistema a reti neurali opportunamente adattato alla traduzione letteraria tra l'inglese e il catalano, e comparano i risultati con un sistema di *Statistical Machine Translation* addestrato con gli stessi dati.

Le opere scelte per il test sono dodici romanzi di grande successo di diversi periodi storici: *Sunset Park* (2010) di Paul Auster, *Hunger Games – Il canto della rivolta* (2010) di Suzanne Collins, *Il signore delle mosche* (1954) di William Golding, *Il vecchio e il mare* (1952) di Ernest Hemingway, *Ripley sott'acqua* (1991) di Patricia Highsmith, *Mille splendidi soli* (2007) di Khaled Hosseini, *Ulisse* (1922) di James Joyce, *Sulla strada* (1957) di Jack Kerouac, *1984* (1949) di George Orwell, *Harry Potter e i Doni della Morte* (2007) di J.K. Rowling, *Il giovane Holden* (1951) di J.D. Salinger e *Il Signore degli Anelli – Il ritorno del re* (1955) di J. R. R. Tolkien.

Per l'addestramento dei due sistemi di traduzione automatica sono stati utilizzati dati *domain-specific* attinenti al mondo della letteratura sia in forma monolingue, con l'inserimento nella macchina di circa 1000 libri in catalano (corrispondenti a più di 5 milioni di frasi) e 1600 libri in lingua inglese (corrispondenti a più di 13 milioni di frasi), sia in forma bilingue, attraverso

²³ A. Toral-A. Way, *What Level of Quality Can Neural Machine Translation Attain on Literary Text?*, in J. Moorkens et alii (eds.), *Translation Quality Assessment. Machine Translation: Technologies and Applications*, vol. I, Springer, 2018.

l'inserimento di un corpus parallelo di 133 romanzi (corrispondenti a circa un milione di coppie di frasi). Oltre ai dati *domain-specific*, infine, è stato aggiunto anche un set di dati generico di circa 400.000 frasi allineate, disponibile sul web.

L'esperimento è stato diviso in due fasi: nella prima le performance della SMT e della NMT sono state calcolate automaticamente attraverso l'algoritmo di valutazione denominato BLEU (*Bilingual Evaluation Study*). I risultati mostrano un netto miglioramento delle prestazioni della *Neural Machine Translation* rispetto alla *Statistical Machine Translation*, con un valore medio di miglioramento pari al 10,67%²⁴.

Ritenendo che la superiorità della NMT sulla SMT, tuttavia, non sia una prova sufficiente per suggerire l'effettiva applicabilità della traduzione automatica alla traduzione letteraria, nella seconda fase dell'esperimento gli studiosi hanno scelto di procedere a un'ulteriore valutazione delle prestazioni dei due sistemi. Hanno coinvolto due volontari madrelingua catalani con una buona conoscenza della lingua inglese, per una valutazione umana obiettiva basata su fattori come scorrevolezza e comprensibilità del testo e densità di errori presenti al suo interno.

La valutazione umana è stata condotta su 10 passaggi casuali tratti da tre dei dodici romanzi valutati con l'algoritmo BLEU. Nello specifico *1984* di Orwell, *Harry Potter e i Doni della Morte* di J.K. Rowling e *Il giovane Holden* di Salinger. Ai due partecipanti, entrambi dotati di solida conoscenza della lingua, ma non traduttori di professione, sono state sottoposte tre versioni tradotte, cioè quella prodotta dal sistema di SMT, quella prodotta dal sistema di NMT e quella prodotta da un traduttore professionista, con l'indicazione di classificare le traduzioni dalla migliore alla peggiore attraverso un punteggio da 1 a 3, dove 1 corrispondeva alla traduzione più efficace. Tra il 17% e il 34% delle traduzioni dei brani tratti dai tre romanzi prodotte dal sistema di *Neural Machine Translation* sono state valutate come qualitativamente equivalenti a quella umana²⁵.

Anche uno studio condotto dal ricercatore Evgeny Matusov²⁶ fornisce una visione dettagliata delle potenzialità dei sistemi di NMT applicati alla traduzione letteraria attraverso la valutazione comparata, da parte di alcuni traduttori, di versioni prodotte da traduttori umani, da Google Translate e da un sistema di NMT *domain-specific* per le combinazioni inglese-tedesco e inglese-russo. Circa il 30% dei segmenti prodotti dalla NMT sono stati considerati accettabili senza bisogno di interventi di post-editing. Si sono registrati pochi problemi di sintassi, ma ancora diversi errori di interpretazione, di coerenza, di terminologia, di uso dei pronomi, di resa delle locuzioni e di omissione, riconducibili tutti alla limitata capacità di estrapolare il contesto

²⁴ *Ivi*:12.

²⁵ *Ivi*: 19.

²⁶ E. Matusov, *The Challenges of Using Neural Machine Translation for Literature*, in «Proceedings of the Qualities of Literary Machine Translation», Dublin, 2019: 10-19.

al di fuori delle singole frasi. Tuttavia, secondo lo studioso, se i sistemi venissero opportunamente addestrati per prendere in considerazione anche il contesto del segmento precedente a quella tradotta ci si potrebbe attendere un significativo miglioramento della qualità della MT²⁷, con l'eliminazione di un buon numero di errori sul piano delle concordanze e del lessico.

Secondo Matusov²⁸, inoltre, la *Literary Machine Translation* potrebbe servire altri scopi oltre che agevolare il lavoro dei traduttori letterari. Può essere un utile strumento per rendere istantaneamente accessibili testi minori che non troverebbero mai spazio per la pubblicazione, può agevolare la valutazione delle proposte editoriali fornendo una superficiale visione d'insieme del testo agli editori, può essere utilizzata, in combinazione con gli strumenti per la valutazione automatica, per controllare la qualità della traduzione umana stessa, evidenziando passaggi particolarmente ostici o fornendo informazioni sulla ricchezza del linguaggio utilizzato. Infine, se integrata all'interno degli e-book, potrebbe aiutare gli studenti di lingue che affrontano la lettura di un testo in lingua straniera a superare le difficoltà di comprensione offrendo la possibilità di consultare istantaneamente una traduzione nella propria lingua madre. In uno studio più recente condotto da Fonteyne e altri²⁹ sulla traduzione dall'inglese all'olandese del romanzo *Poirot e il mistero di Styles Court* (1920) di Agatha Christie, i risultati della *Neural Machine Translation* di Google applicata alla traduzione letteraria si sono dimostrati ancora più promettenti. Per la combinazione inglese-olandese, infatti, il 43,9% degli output della NMT sono stati valutati manualmente come privi di errori, un risultato notevole rispetto ad altre combinazioni linguistiche analizzate in precedenza³⁰. La presenza di vari errori come traduzioni errate (34,7% degli errori totali) e mancanza di coesione (30,5%), tuttavia, rende la NMT ancora inadatta a produrre una traduzione accettabile dell'intero testo.

Da quanto visto, la realizzazione di un sistema di FAHQMT (*Fully Automatic High Quality Machine Translation*) senza supervisione umana per la traduzione letteraria si dimostra ancora ben lontano dal diventare realtà. Tuttavia, questi risultati dimostrano che la MT ha comunque saputo fare notevoli progressi nel corso degli ultimi anni e che l'applicabilità delle tecnologie di MT alla traduzione letteraria non è più una chimera, ma un fenomeno in rapido sviluppo.

27 Cfr. *ivi*: 17

28 *Ivi*: 18.

29 M. Fonteyne et alii, *Literary Machine Translation under the Magnifying Glass: Assessing the Quality of an NMT-Translated Detective Novel on Document Level*, in «Proceedings of the 12th Language Resources and Evaluation Conference», Marseille, 2020: 3790-3798.

30 *Ivi*: 2.

CONCLUSIONI

La NMT non è quindi ancora in grado di sostituire i traduttori umani, ma può essere uno strumento di ausilio alla traduzione, anche di testi letterari.

Anche se talvolta la MT può proporre soluzioni talmente audaci da apparire geniali, in genere il computer si trova (ancora) in difficoltà con gli aspetti realmente stimolanti della traduzione umana, quali giochi di parole, espressioni figurate, umorismo, slang, doppi sensi, allusioni, realia e cultu-remi o la decisione se adottare una strategia estraniante o addomesticante. Si tratta per inciso delle stesse difficoltà che hanno molti traduttori mediocri, questi sì ormai resi superflui dalle macchine. Detto con un paradosso: se la macchina diventerà sempre più brava a tradurre tutto ciò che è ‘traducibile’, cioè in qualche modo linguisticamente equivalente, al traduttore degno di questo nome resterà sempre il compito fondamentale di tradurre quello che non è scritto o tradurre l’‘intraducibile’ per adattarlo alla cultura e alla sensibilità del pubblico di destinazione.

Il computer, invece, innanzitutto è velocissimo a tradurre. Poi è molto bravo, a contare e classificare le parole, a fare ricerche approfondite per trovare corrispondenze tra le stringhe, ritrovare facilmente l’ultimo passaggio modificato dopo una pausa, in modo da poter ripercorrere e rivedere l’ultima versione se necessario, cercare nella traduzione per vedere come è stata tradotta una particolare parola o frase in precedenza, esportare una traduzione in diversi formati, come una tabella allineata alle frasi o un normale documento Word.

A partire da queste premesse appare evidente come l’uso della NMT, da sola o integrata in sistemi CAT e in combinazione al processo di post-editing, stia diventando un’opzione percorribile anche per i traduttori letterari. I traduttori che conoscono il funzionamento e i problemi posti da queste tecnologie possono modificare le proposte, così come farebbero quando rivedono la traduzione di un altro traduttore umano, per poi memorizzarle e, se utile, sfruttarle anche in seguito. Oppure possono consultare le proposte di più sistemi di MT, così come fanno con le proposte trovate nei dizionari o in altre risorse per la traduzione.

Pertanto, grazie alla sua capacità di aumentare la produttività e accorciare i tempi di consegna, se usate in modo intelligente queste tecnologie possono risultare un ottimo strumento per rispondere alle sempre più pressanti esigenze del mercato, permettendo non solo di agevolare il lavoro dei traduttori ma anche di favorire una maggiore circolazione dei patrimoni culturali tra popoli e culture diverse.

Affinché questo potenziale si realizzi è necessario comprenderne a fondo i meccanismi e le implicazioni. È necessario passare dalla contrapposizione manicheistica ‘tecnologia sì o tecnologia no’, a un approccio più pragmatico: ‘quale tecnologia per quale scopo e quando sì e quando no’. Per fare questo

è necessaria un'adeguata formazione. La conoscenza delle tecnologie per la traduzione e il loro uso consapevole deve trovare il giusto spazio nei curricula universitari, come componente fondamentale della professionalità degli aspiranti traduttori. È necessaria, infine, la collaborazione tra linguisti-computazionali, traduttori e revisori che capiscano i meccanismi e li controllino, che siano in grado di valutare la traducibilità dei testi, che siano in grado di addestrare con dati di qualità i sistemi, per esempio attraverso la creazione di corpora letterari, e soprattutto siano in grado di riflettere costantemente sul fluttuante equilibrio tra uomo e macchina.

Bibliografia

- Bentivogli L. *et alii*, *Neural versus Phrase-Based Machine Translation Quality: a Case Study*, «Proceedings of the 2016 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing» Austin, Texas, November 1-5, 2016: 257–267 <<https://www.aclweb.org/anthology/D16-1025.pdf>> (consultazione: gennaio 2023).
- Brusasco B., *La traduzione automatica – un po' di storia: successi e qualche riflessione*, «Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti» 14, 2018. <<https://rivistatradurre.it/la-traduzione-automatica>> (consultazione: gennaio 2023).
- Calvino I., *Per ora sommersi dall'antilingua*, «Il Giorno» 8/02/1965, riproposto in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980: 122-126.
- Crea A., *Google Translate sostituirà l'uomo nel tradurre romanzi?* <<https://www.tomshw.it/altro/google-translate-sostituira-luomo-nel-tradurre-romanzi>> (consultazione: gennaio 2023).
- https://fit-europe-rc.org/wp-content/uploads/2020/06/2020_European_Language_Industry_Survey_full_deck_EUATC_FIT_Europe.pdf (consultazione: gennaio 2023).
- Fonteyne M. *et alii*, *Literary Machine Translation under the Magnifying Glass: Assessing the Quality of an NMT-Translated Detective Novel on Document Level*, in «Proceedings of the 12th Language Resources and Evaluation Conference» Marseille, 2020: 3790-3798.
- Guerberof Arenas A.-Toral A., *The Impact of Post-editing and Machine Translation on Creativity and Reading Experience*, «Translation Spaces» 2, 9, 2021: 255-282.
- Kenny D.-Moorkens J.-do Carmo F., *Fair MT: Towards ethical, sustainable Machine Translation*, «Translation Spaces» 1, 9, 2020: 1-11.
- King K.M., *Can Google Translate be taught to Translate Literature? A Case for Humanists to Collaborate in the Future of Machine Translation*, «Translation Review» 1, 105, 2019: 76-92.

- Läubli S.-Sennrich R.-Volk M., *Has Machine Translation Achieved Human Parity? A Case for Document-level Evaluation*, in «Proceedings of the 2018 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing», Brussels, Belgium, October 31 - November 4, 2018: 4791-4796 <<https://www.aclweb.org/anthology/D18-1512/>> (consultazione: gennaio 2023).
- Liu S., *Machine translation market size worldwide 2016-2024*, «Statista.com, 2018», <<https://www.statista.com/statistics/748358/worldwide-machine-translation-market-size/>>, (consultazione: gennaio 2023).
- Matusov E., *The Challenges of Using Neural Machine Translation for Literature*, «Proceedings of the Qualities of Literary Machine Translation» 2019: 10-19.
- Toral A.-Way A., *Is Machine Translation Ready for Literature?*, «Proceedings of Translating and the Computer» 36 2014: 174-176.
- Warren W., *“Translation” Memorandum*, in Booth A.D.-W.N. Locke (eds.), *Machine Translation of Languages: Fourteen Essays*, Cambridge - Massachussets, MIT Press, 1949: 15-23.
- Youdale R., *Can artificial intelligence help literary translators?* <<https://www.goethe.de/prj/one/en/aco/art/21967545.html>> (consultazione: gennaio 2023).

III. TESTIMONIANZE

IL MOTORE DELLA FABBRICA

Alessandra Preda

L'ultima parte del volume raccoglie alcune testimonianze che il mondo stesso dell'editoria milanese e quello dei traduttori – il motore della fabbrica – ci hanno offerto nel novembre del 2021, durante il Convegno. Non si tratta, quindi, di contributi scientifici del mondo accademico, ma di narrazioni in prima persona, esperienze, sentimenti, storie individuali e professionali che danno un volto preciso a questa avventura fra i libri 'degli altri'.

Teresa Cremisi, presidente di Adelphi dal 2021, figura di primo piano dell'editoria internazionale, segnatamente francese, ci ha presentato un ritratto di Livio Garzanti. Laureata in Lingue straniere all'Università Bocconi, lessicografa per i dizionari Garzanti, e poi direttrice di produzione, direttrice letteraria, co-direttrice generale di questa casa editrice, Cremisi ha frequentato a lungo Livio Garzanti, in un ventennio importante, a Milano, tra la fine degli anni Sessanta e il 1989. Alla luce di questa esperienza Cremisi evoca un mondo – il laboratorio dei dizionari bi-lingue – e la presenza di un editore, il suo estro, i suoi chiaroscuri, il suo modo di lavorare unico, come unica era la sua casa editrice. Un racconto asciutto e tuttavia percorso da una persistente tonalità affettiva, quasi nostalgica, pochi tratti ma nitidi ed efficaci per ricordare il talento, la fortuna e le contraddizioni di un protagonista dell'editoria, non solo milanese, del secondo Novecento.

Renata Colorni, traduttrice di fama internazionale, direttrice per decenni della prestigiosa collana "I Meridiani" di Mondadori, si è confrontata per anni con gli autori più rappresentativi della letteratura, della cultura filosofica e civile d'Europa e, in generale, dell'Occidente. Al nostro Convegno ha preso la parola solo per ridarla – un movimento generoso consono alla traduzione – ad amiche e amici che hanno tradotto per la collana "I Meridiani" e che, per lettera, le hanno consegnato alcune riflessioni. Il gesto rivela, più

di ogni discorso, una trama di relazioni intense che anima il laboratorio editoriale, laddove il confronto, la collaborazione e, in senso più stretto, l'alleanza tra l'editor, il revisore e il traduttore genera spesso gratitudine e affetto oltre che la qualità di un prodotto. Pubblichiamo le cinque lettere a cui Renata Colorni ha voluto dar voce, senza aggiungere nulla, in ascolto ancora una volta della parola altrui, nel rispetto di chi, quotidianamente, si misura con le forme della differenza e ce le rende d'un tratto familiari.

Emilia Lodigiani, fondatrice nel 1987 della casa editrice Iperborea, ricostruisce per noi alcuni momenti della sua esperienza professionale, segnata dalla realizzazione di un 'sogno realistico', diffondere e rendere 'classica' la letteratura scandinava, ancora silente e lontana, nella Milano degli anni Ottanta. Con Lodigiani entriamo in una sfera di cristallo dai contorni magici che alimenta via via una fabbrica di successi, ovvero un'impresa solida, con una linea editoriale netta, poco incline alle mode del momento, fedele a onesti obiettivi di qualità. Una sorta di famiglia, agli inizi – che Lodigiani evoca affettuosamente nei 'venerdì d'Iperborea' – che ha contribuito nel tempo ad arricchire lo scenario culturale europeo di nuovi temi e di inedite prospettive letterarie.

L'ultimo intervento è di Yasmina Melaouah, la 'voce italiana' di Pennac, nota al grande pubblico anche per aver tradotto Colette, Jean Genet, Andrei Makine, Mathias Énard ... e la lista sarebbe davvero lunga. A partire dalla sua nuova versione de *La peste* di Albert Camus, pubblicata da Bompiani nel 2017, Melaouah ci ha offerto alcune tracce del suo lavoro, frammenti della sua lunga frequentazione dei testi dell'autore francese, un classico, ampiamente noto alla cultura italiana e già tradotto, da anni. A fronte di una sorta di stratificazione linguistica e culturale che testimonia la fortuna italiana di Camus, Yasmina Melaouah ci ha proposto paradossalmente una forma di vuoto, ci ha parlato del silenzio prima ancora che del ritmo e delle sonorità, ci ha invitato a restare immobili – altro paradosso nella dinamica traduttiva di 'transiti e passaggi' – ad ascoltare il testo, fermi soprattutto dove non torna, stona, disturba. Una lezione di profondo rispetto nei confronti dell'autore, comunque altro anche dalla sua stessa notorietà, un'espressione di fiducia nel lettore, chiamato a confrontarsi senza sconti con tutte le dissonanze di un testo letterario, una testimonianza di fede nei classici, sempre sorprendentemente davanti a noi.

LIVIO GARZANTI

Teresa Cremisi

Prima di tutto grazie per avermi invitato a questo Convegno sulla traduzione e l'editoria milanese degli anni Cinquanta in poi.

Garzanti e la traduzione è una storia molto particolare, infatti entrai in quella casa editrice proprio per tradurre.

I. LA TRADUZIONE COME LESSICOGRAFA

Ho lavorato venticinque anni dallo stesso editore, entrando da una porticina. Per una ragione evidente: avevo appena diciotto anni e mi assunsero per la mia unica competenza. Parlavo francese come una madrelingua e Livio Garzanti aveva lanciato un grande cantiere di dizionari bilingui. L'inglese-italiano era appena concluso, ed era la volta del dizionario francese-italiano. Una solida squadra era stata assunta di giovani universitarie, spiccavano alcuni consulenti francesi fra le quali una traduttrice celebre nel suo paese perché aveva tradotto Malaparte prima della guerra e ne era diventata amica. Si chiamava Juliette Bertrand e fu lei a farmi capire alcuni dei misteriosi meccanismi che permettono di fare rivivere un'opera letteraria in una lingua diversa da quella in cui è stata creata.

Non basta dire che questo primo lavoro da lessicografa fu uno straordinario colpo di fortuna. Quei tre quarti del mio tempo (il resto trascorreva alla Bocconi dove esisteva ancora una facoltà di Lingue e Letterature straniere) sono stati essenziali perché io fissassi i meccanismi della traduzione. Il piano del palazzo di via Spiga dedicato a questo lavoro somigliava a un alveare. Un brusio continuo, un va e vieni incessante. Ogni parola veniva discussa, si elencavano i significati, si cercavano esempi letterari, si traduceva tutto, si

risaliva a dizionari illustri, si consultavano dizionari tecnici, si rileggeva, si riscriveva, si mimava, si scandiva ad alta voce, si inventavano dialoghi. Per una diciottenne senza arte né parte, fu la Scuola con la S maiuscola. Una scuola di logica e una scuola di traduzione.

Due anni e mezzo dopo, il dizionario fu pubblicato e alcuni dei redattori furono assunti nel dipartimento di varia (letteratura italiana e straniera) oppure nella costituenda redazione della Enciclopedia Europea. Partecipai a entrambi. E presto capii che una casa editrice – così come altre imprese intellettuali – aveva delle caratteristiche che non si potevano prendere sottogamba, ignorare o maltrattare.

2. UNA CASA EDITRICE È UNA PERSONA

Una casa editrice è un essere vivente. Ha un profilo tutto suo. Il suo catalogo è il suo ritratto. Il suo catalogo è il suo DNA. Come avviene per gli umani, una casa editrice nasce, cresce e muore. Può evolvere, sviluppare nuovi rami, dar vita a estensioni di se stessa. Cambiare completamente non può. Il rischio è una morte per asfissia, rapida o prolungata.

La Garzanti, come dicevano tutti in quegli anni a Milano. Era un po' speciale e molto doveva al carattere speciale del suo 'padrone' come lo aveva chiamato una volta per tutte Goffredo Parise. Livio Garzanti aveva dato una impronta molto particolare alla sua azienda. Diceva di non amarla. Diceva che aveva accettato di dirigerla per dovere familiare. Diceva che non gli piaceva sopportare gli autori. Diceva però che non gli sarebbe piaciuto fare come gli altri suoi coetanei dell'epoca... Giulio Einaudi, Giangiacomo Feltrinelli, Luciano Foà... E forse non mentiva quando descriveva questo disgusto fondamentale. Perché credo lo sforzo fosse davvero grande per un essere che era stiracchiato tra numerose aspirazioni tutte in contraddizioni le une con le altre. Voleva pubblicare libri utili (da qui il fervore lessicografico, enciclopedico), voleva pubblicare libri che durassero, ma non aveva una passione letteraria. Gli artisti lo affascinavano ma lo annoiavano. Penso che frequentare altri narcisi fosse talvolta al di sopra delle sue forze. Fu amico per davvero di Attilio Bertolucci che tanto diede alla casa editrice: tutti i grandi poeti dell'epoca venivano da lui e poi ci furono lunghe storie con Pierpaolo Pasolini e Gadda.

Il confronto con gli altri editori suoi coetanei che ho citato era un pungolo per continuare e per cercare il successo. Poiché Livio Garzanti era incapace di costruire collane letterarie rigorose, cominciò a teorizzare il lavoro editoriale a partire dal suo estro e dal suo talento. Non poteva fidarsi a lungo di consulenti, aveva amici che gli parlavano di grandi autori stranieri e lo incitavano a tradurli e pubblicarli. Livio accettava. Talvolta sì. Talvolta no. Non c'era la volontà – evidente da Einaudi, evidentissima e schiacciante da

Adelphi – di edificare un catalogo in modo assiduo, uniforme e ragionato. Gli capitava di sbuffare per mascherare una vaga gelosia. «È facile fare l'editore quando ci si chiama Gallimard: i libri arrivano da soli e poi uno li mette in collane. È molto più difficile da Garzanti perché ogni libro è una storia a sé».

3. L'INCOSTANZA RISPETTO AI GRANDI AUTORI STRANIERI

L'andirivieni di grandi autori stranieri era incessante (parlo di loro perché è il nostro argomento, ma lo stesso avveniva per gli italiani).

Nabokov? Un giorno chiesi a Livio Garzanti perché non aveva voluto pubblicare *Lolita*. Risposta: avevo sopportato già abbastanza grane con la censura ai tempi di *Ragazzi di vita* di Pasolini.

Céline? Sì! Giorgio Caproni, che ne assunse la traduzione permise a Garzanti di pubblicare *Morte a credito*. Tutti gli altri libri (come la bella traduzione di Ernesto Ferrero del *Viaggio al termine della notte* che andò al Corbaccio) furono sparpagliati nei cataloghi di altri editori. Capote? Sì ma non tutto. Canetti? Sì per *Auto da Fé*, niente del resto. E così via. L'amore di Livio Garzanti era intermittente. I suoi autori venivano pubblicati in ottime traduzioni, ma spesso il lavoro non proseguiva e i libri successivi si ritrovavano nei cataloghi di altre case editrici.

Peter Handke arrivò un po' più tardi. La sua rugosa malinconia doveva corrispondere a una tendenza profonda e la sua opera fu pubblicata con una certa costanza.

La presenza amichevole di Pietro Zveteremich diede un grande apporto nel campo della traduzione russa: molti classici nella collana di "I Grandi Libri" e l'indimenticabile prima edizione di *Una giornata di Ivan Denisovic* di Solgenitsin. Ma anche in questo caso Garzanti non continuò.

Non ho spiegazione a questa incostanza che era, ne posso testimoniare, piuttosto dolorosa. Ineluttabile ma dolorosa. Quando altri libri di questi grandi nomi venivano pubblicati altrove – con nuove traduzioni, nuove copertine – suscitavano reazioni tristi e un po' risentite. Spiegazioni forzate. C'era una discontinuità, una strana infedeltà che derivava da ragioni profonde e che ha segnato la storia di una casa editrice potente, ma con un catalogo letterario variegato come un coprietto fatto a *patchwork*.

"I Grandi Libri," una collana tascabile, rigorosa e a poco prezzo, fu l'unica isola scampata ai terremoti e agli tsunami. Gli autori erano tutti classici, tutti assolutamente morti, e il lavoro proseguì per anni con un ordine impeccabile, per anni, sotto la guida di Lucio Felici.

4. LA PRESENZA DI AUTORI POPOLARI

A differenza degli editori citati, Einaudi, Adelphi, Feltrinelli, la Garzanti accolse a braccia aperte autori stranieri appartenenti alla categoria dei narratori popolari. Le saghe di Anne e Serge Golon consacrate ad Angelica marchesa degli angeli, la lunga serie dei James Bond di Ian Fleming, quella dei primi Van Gulik ebbero successi strepitosi. Furono declinati in varie collane e contribuirono a fare di Garzanti un editore di tascabili per tutti.

Nel 1971 pubblicammo *Love Story* di Erich Segal. Il successo fu strepitoso. Il libro acquistato a Francoforte da Paola Dalai che per anni fu la responsabile dei diritti stranieri della casa editrice, esplose in tutto il mondo. Ne ho un ricordo personale: fu letto da due redattori con un certo scetticismo, Paola Dalai invece insisteva perché fosse tradotto in fretta, Livio Garzanti decise di farmi leggere le bozze per vedere come una lettrice 'giovane' reagiva. La mattina dopo, dissi che capivo le reticenze dei lettori esperti: il libro era melenso, d'accordo, ma non avevo potuto trattenermi da qualche pianterello. Garzanti si divertì, l'idea che una potesse piangere leggendo un romanzo rosa lo mise di eccezionale buonumore; il libro uscì. In visita poi a Milano dal suo editore, Erich Segal chiese di incontrare 'il padrone' ... Livio era opportunamente partito sul lago di Como.

Michael Crichton fu un altro grande successo della Garzanti; arrivò un po' più tardi, me ne occupai personalmente, Livio era intimidito dalla sua prestanta atletica. Fu un po' geloso della sua vita in Nuova Guinea quale antropologo: gli aneddoti erano ineffabili, per questo gli fu permesso di pubblicare più di uno o due libri...

Che dire? La casa editrice aveva negli anni Settanta-Ottanta estro, fantasia e fortuna. Ma aveva difficoltà a costruire una casa solida per gli autori stranieri di cui acquisiva i diritti. E cosa ancora più strana, aveva meno difficoltà quando si trattava di letteratura destinata a un vasto pubblico, di letteratura di intrattenimento. Non ho spiegazioni, era così. So che la costruzione di un catalogo solido e duraturo in letteratura straniera era a portata di mano e di ingegno in quegli anni. C'erano le persone adatte, c'era il capitale, c'erano traduttori eccellenti e consulenti spesso geniali, Livio aveva cultura e gusto. Ma per qualche ragione oscura, non desiderava proseguire su quella via. Un inceppo, un intoppo di tipo psicologico bloccava quegli sviluppi. Questo non impedì un grande impegno nella saggistica e nelle opere enciclopediche. Non impedì alla casa editrice di essere fedele a grandi autori italiani come Claudio Magris.

Oggi ne parlo con franchezza e nostalgia: questo strano disordine, questa disinvoltura dandy, aveva un sapore di libertà. Furono anni di grandi discussioni e confronti. Le frustrazioni di noi redattori – dovute a questa impronta intermittente – non occultano nella memoria anni di indimenticabile fervore intellettuale.

LE VOCI DEI TRADUTTORI

Renata Colorni

I. GIORGIO AMITRANO

La traduzione del romanzo di Kawabata *Il paese delle nevi* è stata per me, per diverse ragioni, particolarmente impegnativa. Kawabata è famoso come scrittore dell'ambiguità. È un elemento che lo ha caratterizzato da sempre, anche nella vita, e che è diventata la sua cifra stilistica come narratore. L'ambiguità diffonde nella sua scrittura una nebbia poetica che sfuma i contorni delle cose e crea un'atmosfera di indeterminatezza e sospensione. Ma dal punto di vista del traduttore l'ambiguità propone enigmi di difficile soluzione, e diventa un labirinto nel quale è necessario trovare l'uscita per non restarvi imprigionati.

Quando avevo dubbi sul modo di interpretare una certa frase consultavo amici giapponesi, ma le loro risposte spesso non erano chiarificatrici, perché l'ambiguità non nasceva solo da limiti di comprensione da parte di un lettore straniero, ma era profondamente radicata nella scrittura, e impervia agli stessi madrelingua. A un certo punto ho deciso di affrontare questi problemi da solo e, per fortuna, a volte quando si traduce ci sono dei momenti improvvisi di illuminazione. Una luce arriva da non si sa da dove, e il percorso che era buio comincia a rischiararsi.

Il secondo problema è stato quello della resa in italiano, il tono giusto da dare al testo in una lingua diversa da quella in cui era nato. Non era la prima volta che traducevo Kawabata, ma questo era il suo capolavoro, e una delle opere più importanti della letteratura giapponese.

Infine, c'era un'altra difficoltà, di tipo personale. Io avevo letto questo libro per la prima volta a diciassette anni, quando ero ancora studente di liceo. L'avevo letto in una traduzione italiana basata su quella inglese di

Seidensticker. Nonostante il filtro della doppia traduzione, il libro mi era piaciuto moltissimo e il timore di non rendergli giustizia mi frenava. Ma poi mi sono talmente concentrato nel lavoro che non ho avuto più lo spazio mentale per confrontarmi con la vecchia traduzione. Il mio unico interlocutore era diventato il testo. E finalmente ho avuto la sensazione di essere arrivato al punto a cui tendo ogni volta che traduco: quello di sentire che non c'è più un confine preciso tra il testo originale e quello tradotto, come se la scrittura di Kawabata fluisse tra le due lingue senza più ostacoli. È stato allora che ho trovato il tono giusto, e che anche gli ultimi enigmi si sono sciolti.

2. SUSANNA BASSO

Alla traduzione ideale chiediamo di essere per noi il lettore ideale che non possiamo essere: esperto ma non smaliziato, contemporaneo ma vicino alla sensibilità linguistica e culturale del testo fonte. Ogni traduzione si sforza di realizzare un impossibile. E fallisce.

A un certo punto, in questi quattro anni trascorsi a singhiozzo sui suoi romanzi mi sono detta che, dopo tutto, è una vita che traduco Jane Austen. È una vita, cioè, che sto seduta accanto a qualcuno che non c'è. Questa incommensurabile assenza è la lezione del maestro che Jane Austen non smette di impartirmi. Tradurre la scrittura di Jane Austen è difficile per il peso che il suo fragile carico porta con sé, perché ogni lettore – e i suoi sono tantissimi – ha forti aspettative e ostinate idiosincrasie riguardo alle sue storie; perché la sua scrittura è magistrale e moltiplica gli inciampi del mestiere, ma forse, soprattutto, perché Jane Austen sfugge a ogni nostra volontà di costruirci un'opinione su di lei. Perché dopo quasi millecento pagine di lenta, lentissima lettura dei suoi testi non saprei affatto dire come Austen la pensasse sui massimi sistemi e, in fondo, nemmeno sulle piccolissime cose. Saprei immaginare i pensieri di Mrs Bennet su svariati temi; prevedere gli slanci e gli entusiasmi di Marianne Dashwood; saprei quale libro regalare a Natale a Catherine Morland; di che cosa chiacchierare a lungo con Fanny Price, e quando farmi invitare da Mr Knightley a mangiare le sue fragole (potrei intrattenermi per ore con questo bellissimo gioco), ma la verità è che niente di tutto ciò che ho imparato sulle voci, i difetti, le meraviglie e le rendite dei personaggi di Austen mi ha avvicinata di un millimetro a lei.

L'immenso e temibile privilegio di studiare le parole di romanzi come *Pride and Prejudice*, o come *Emma* mi ha permesso di percepire la difformità di temperie sintattica tra un testo e l'altro; ha suscitato nella mia mente al lavoro sulla grammatica cristallina e impervia di Austen il piacere di gustare le differenze, di rintracciare un "clima da consecutive" nel fraseggio parodistico di *Northanger Abbey*, e un'atmosfera invece "concessiva" in *Sense*

and Sensibility, dove tutto sembra accadere malgrado, sebbene, nonostante. Ho sentito dispiegarsi in cinquecento pagine di ferma riflessione sulla vita l'interminabile periodo ipotetico di *Mansfield Park*; ho ascoltato il senso del dolore che si annida negli enunciati causali che hanno annichilito le prospettive di Anne Elliot in *Persuasion*. E naturalmente, ho conosciuto l'intelligenza dell'allegria, quella formidabile lente linguistica attraverso la quale Austen guarda al mondo di cui scrive.

È stato difficile e straordinario restare seduta accanto a una scrittura come questa, fallire nell'intento di eguagliarla, ma sentirla, di quando in quando, trasfondere sangue arterioso nella mia lingua esitante.

3. NADIA FUSINI

Tradurre è un atto di alta filologia, nel senso più semplice e immediato; è, cioè, amore della parola. Corteggiamento della parola. Inseguimento delle infinite sfumature di suono e di senso che la parola letteraria inventa per far cadere la realtà nella lingua.

Tradurre è un modo concreto di testimoniare l'amore per la lingua straniera che vogliamo volgere nella nostra, e l'amore per la nostra propria lingua, in cui vogliamo far risuonare sonorità altre, diverse.

Così io ho praticato sempre la traduzione. Con questo spirito ho avvicinato il *magnum opus* dei due volumi dedicati a Virginia Woolf nella prestigiosa collana dei "I Meridiani", usciti nel 1998. La traduzione e la ritraduzione dei testi fondamentali raccolti in quella edizione era volta a far risuonare all'orecchio dei lettori italiani la 'voce' di una grande artista della scrittura narrativa, la cui opera nasce, e non è certo un caso, in inglese. Quella è la lingua che l'ha generata; farla rinascere in italiano è stata un'operazione di 'ingegneria' genetica di non facile attuazione. Anche perché l'inglese, così come Virginia Woolf lo impiega, si predisponva proprio in quegli anni all'avventura 'modernista', che in quel paese con slancio si arrischiava in rotture epistemologiche, e stilistiche, che nella nostra lingua italiana i suoi primi traduttori, anzi per lo più traduttrici, non ebbero il coraggio di inseguire. Ecco così nel 1934 la *Gita al faro*, di Giulia Celenza, che trasformava il dativo di *To the lighthouse* in moto a luogo, rassicurando i lettori sul contenuto di un romanzo niente affatto a tema... Titolo che io ho 'corretto' in *Al Faro*. Ecco nel 1950 *La camera di Giacobbe* di Anna Banti, che naturalizzava il nome Jacob in Giacobbe, e perdeva una parola chiave del lessico woolfiano, traducendo *room* con *camera*, e non con *stanza*, che già nel titolo allude a una unità di tipo poetico, creativo, oltre che abitativo. *Stanza* è termine che torna nel titolo del saggio, che trasformerà Virginia Woolf in una icona femminista: *A room of one's own*, tradotto in Italia nel 1963 nella raccolta *Per le strade di Londra* (il Saggiatore) da L. Bacchi Wilcock e J.R. Wilcock con il

titolo *Una stanza tutta per sé*. Dove si noti quel *of one's own*, che non è *of her own*, onde sottolineare non tanto la differenza di genere, ma la singolarità dell'esperienza della scrittura, che in effetti la traduzione in italiano perfettamente traduce con quel *per sé*, che riguarda *ognuno*.

È nella passione per sfumature del genere che consiste l'arte della traduzione. O forse, più che di arte dovremmo parlare di malattia; forse addirittura di disturbo del linguaggio – essendo il traduttore, o la traduttrice, una creatura che può passare un pomeriggio intero nell'incertezza, nell'angoscia, in dubbio se scegliere 'malridotto', o 'malandato' per tradurre 'run down'. Una creatura che può ammalarsi di sinonimi, nell'ostinazione folle di trovare equivalenze di suono e di senso tra lingue non necessariamente lontane, come l'inglese e l'italiano, ma comunque diverse. E che nei diversi alfabeti tra consonanti e vocali intrecciano una danza, che sempre e comunque gioca con il suono e con il senso.

4. NICOLETTA MARCIALIS

Aitante, barbuto, gran cacciatore, attento analista della realtà politica del suo paese, Turgenev si presenta agli occhi del pubblico occidentale come un vero, virilissimo *barin* russo, un *gentleman*, un *landlord*, un *seigneur* di lodevole orientamento liberale. Delle sue opere si è sempre privilegiata una lettura politica (piaceva moltissimo a Lenin) incentrata sulla lotta per l'abolizione della servitù della gleba, sulle controverse analisi degli scontri tra liberali cresciuti nell'idealismo tedesco e giovani radicali e materialisti, sulla concettualizzazione del nichilismo (da lui così battezzato). Ritradurlo oggi può aiutare a cogliere altri aspetti non secondari e contraddittori della sua personalità. Torturato da una madre dispotica, masochista (come suo fratello), insicuro, Turgenev ama per tutta la vita Pauline Viardot, moglie di uno dei suoi più cari amici, Louis Viardot, e vive aggrappato al bordo del loro nido, incapace di crearsene uno suo. I suoi 'uomini superflui' sono tutti perdenti, come lui. Nelle memorie dei contemporanei si leggono cose terribili: al poeta Fet avrebbe detto di essere felice solo quando una donna gli pianta il tacco sul collo e gli schiaccia il naso nel fango; all'amico Nekrasov, che gli consigliava di lasciare la Viardot, avrebbe risposto con un triste sorriso: «Oggi, dopo quindici anni, amo talmente questa donna che sono pronto, a un suo ordine, a ballare nudo sul tetto, tutto dipinto con vernice rossa». Questo sottotesto deve essere tenuto presente, a mio avviso, dai traduttori.

Turgenev trascorre pomeriggi interi da solo, sdraiato all'ombra di qualche grandeiglio, a scrutare il cielo, le nuvole all'orizzonte (lo hanno confinato per motivi politici nei suoi possedimenti aviti, lontano dalla donna che ama). Ogni fogliolina, ogni filo d'erba, ogni goccia di pioggia, ogni alito di vento trovano in lui uno straordinario osservatore, capace di fissare sulla

carta sfumature impercettibili di colore e di profumo, di suono e di silenzio. Turgenev si compenetra col paesaggio, ne percepisce il dolcissimo respiro: «dal giardino alitavano freschezza e silenzio, quel silenzio sereno e lieto cui il cuore umano risponde con il dolce struggimento di una profonda consonanza, di vaghi desideri...»; «tutto è immerso nel sopore di una amorosa quiete»; «l'azzurro aere spirava un'angelica mitezza».

Turgenev ama profondamente la natura: conosce i nomi di tutte le piante e di tutti gli animali. È importante per me non tradire questa acribia, non ricorrere a comodi iperonimi (un albero, un'anatra, un pesce), non confondere tremolo e frassino, alzavola e codone, luccio e breme. È importante sottolineare la sua passione per i cani («siamo uguali: in noi arde e riluce la stessa trepida fiammella»). È importante cogliere la contraddizione, evidente per i lettori di oggi, tra la sua passione per la caccia e il suo amore per gli animali, cui chiederà perdono sul letto di morte. «Gli animali maltrattati, i macilenti cani alla catena, i gattini condannati a morte, i passerotti caduti dal nido, persino gli insetti e i rettili trovavano in Elena protezione e rifugio». Elena è l'eroina da lui più amata.

Turgenev cammina per giornate intere nelle campagne russe, sempre in compagnia del suo adorato cane da caccia, si ferma a chiacchierare, garbato e signorile, con decine di popolani, contadini saggi e stravaganti, donne, ragazzini e persino bambini piccoli, riesce a fotografarne con grande abilità la visione del mondo, e soprattutto il loro modo di parlare. Nel tradurre le chiacchiere di contadini e ragazzini analfabeti io evito di usare il congiuntivo, il periodo ipotetico, gli avverbi, i costrutti e le parole 'colte' e introduco qua e là espressioni molto colloquiali e persino qualche regionalismo. Non credo che un contadinello analfabeta di sette anni possa dire: «se avessi saputo che in quel borro avevano affogato Achim, non mi sarei spaventato tanto». Cerco inoltre di rendere al meglio la caratterizzazione dei tipi, per esempio restituendo sempre allo stesso modo espressioni che evidentemente 'marcano' un dato personaggio.

Turgenev si sposta in continuazione, abita ovunque, nelle capitali e in provincia, in città e in campagna, in Russia e all'estero. È «un poeta, un talento, un aristocratico, bello, ricco, intelligente, colto [...] un carattere di infinita dirittura, eccellente, forgiato alla migliore scuola», (lettera di Dostoevskij al fratello), che frequenta la migliore società russa e europea, circoli, salotti e corti. Di tutte queste atmosfere sa dare una resa fedele, descrivendone i personaggi con profondo acume psicologico e trasferendo sulla carta un'oralità che spazia dalla servile compunzione di camerieri e burocrati al chiacchiericcio più insulso, dalle conversazioni scherzose alle accanite dispute filosofiche. Non è facile rendere in italiano questa ampia gamma di registri: oggi i camerieri ci danno del tu, il parlato è quasi sempre regionale, gergale o scurrile. Si tratta di una grande sfida. Più semplice, grazie a internet, è fare attenzione ai *realia*, siano essi il setoso divanetto

stile Luigi XV e la tabacchiera smaltata di Petitot, o le tine di mescola e le gualchiere di cartiere e lanifici.

Turgenev presta alla lingua un'attenzione infinitamente superiore a quella di classici quali Dostoevskij, che un traduttore definisce «incredibilmente intricato, tormentato, rozzo, brusco, ruvido, grezzo». «Se fossi stato pagato quanto Turgenev, – si giustifica Dostoevskij, – certamente avrei scritto altrettanto bene!».

Turgenev, fecondo traduttore dal russo (Puškin, Lermontov, Gogol') e in russo (Byron, Shakespeare, Goethe, de Musset, Flaubert), è noto per essere il più pignolo redattore e correttore di bozze dei propri testi, originali e soprattutto tradotti. Nel trasporlo in italiano è difficile non chiedersi cosa avrebbe pensato di te.

5. PIERLUIGI PELLINI

Affrontare il rischio di una nuova traduzione dell'*Assommoir* era necessario. Basti un esempio, l'*incipit* lapidario del capitolo XI: «Nana grandissait, devenait garce». È la sintesi fulminante di un destino. Attenuazione, normalizzazione, eufemismo sono le strategie dominanti delle precedenti traduzioni. Così rende quella che nel 2010 era la più recente, e corretta (Ferdinando Bruno, Garzanti 1992): «Nanà cresceva, si faceva donna». Oggi, in buon italiano, si direbbe: «Nanà cresceva, diventava troia». O almeno, a voler considerare, di *garce*, l'accezione generica e attenuata, più frequente nell'Ottocento: «Nanà cresceva, diventava una ragazzaccia», o «una puttarella». Quest'ultima la scelta definitiva: va perduto il ritmo sferzante dell'originale, ma linguisticamente è più esatta. Svecchiare senza strafare, senza eccedere nell'attualizzazione: questa la sfida.

Prima ancora, però, si tratta di comprendere correttamente la lettera: in molte traduzioni correnti di testi realisti e naturalisti ci sono errori fattuali a ogni pagina, perché l'Ottocento è vicino per molte cose, esotico per molte altre. Se vuole evitare svarioni, il traduttore di Zola deve saper visualizzare in ogni dettaglio il lavoro del lattoniere e quello dell'orafo, l'organizzazione di un grande magazzino o di una stazione ferroviaria, le abitudini culinarie di operai e borghesi, le fogge dei loro abiti, la forma dei loro mobili. 'Visualizzare', non solo comprendere, perché il romanziere è in costante competizione con i suoi amici pittori impressionisti: gli oggetti che si assiepano nei suoi romanzi vuole metterceli sotto gli occhi, rendendoli palpabili. Per tradurre bene *I Rougon-Macquart*, sarebbe necessario mandare a memoria il *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* di Pierre Larousse, che Zola di frequente consultava; e avere in mente l'immenso repertorio di immagini che ci ha consegnato la Parigi del Secondo Impero, la benjaminiana capitale del diciannovesimo secolo.

Dopo aver ‘visualizzato’ il testo, le difficoltà maggiori si incontrano nella scelta del registro, linguistico e stilistico. Lo stile di Zola è inconfondibile e disomogeneo; troppe traduzioni datate lo rendono uniforme e noioso. Nel francese, sono frequenti gli scarti, anche bruschi: da un dialogo in linguaggio parlato, o gergale, a una descrizione che può impennarsi in metafore di gusto romantico; e poi le tinte cariche del grandioso quadro simbolico si alleggeriscono improvvisamente in notazioni satiriche o ironiche. Ecco: l’ironia dei *Rougon-Macquart*, su cui ha tanto insistito la critica recente, mandando in soffitta lo stereotipo del ‘naturalismo’ serio e un po’ pesante, quasi mai trasparente dalle vecchie traduzioni, che anzi sembrano impegnarsi a alimentare quello stereotipo. Scrollare di dosso a Zola quest’immagine di scrittore tutto d’un pezzo, che si legge per dovere piuttosto che per piacere: questo era il mio obiettivo.

Perché la lingua dell’*Assommoir*, in francese, non ha perso efficacia e freschezza. Il ritmo è serrato e coinvolgente; il lessico è di rado desueto, la sintassi ancora oggi appare spigliata. Proprio per questo, il calco sintattico è improponibile: certe torsioni che in francese possono apparire disinvolute, in italiano, quasi sempre, sono semplicemente insensate, con buona pace degli ammiratori della benjaminiana traduzione interlineare. Soprattutto, è improponibile una traduzione, diciamo così, storicistico-filologica. Quella di Zola è una lingua viva, mentre la lingua letteraria del secondo Ottocento italiano è per lo più stantia. Un eccesso di filologismo trasformerebbe Zola in De Amicis o, peggio, in De Marchi. Meglio correre (con giudizio) il rischio dell’attualizzazione e a volte perfino dell’anacronismo. Sfidando la *vulgata* secondo cui una traduzione che accolga le movenze del parlato, e non rifugga di fronte ai gerghi, sarebbe più deperibile di una versione fossilizzata in una lingua astratta e inesistente, in un italiano standardizzato e atemporale.

Tutte le traduzioni invecchiano. Ma, almeno, una versione in una lingua viva, per qualche anno, o per qualche decennio, si legge bene; e può dare un’idea plausibile della dirompente forza icastica dell’originale. Se invece un malinteso scrupolo storicista impone di adottare una lingua di plastica, asettica, sottovuoto, la traduzione nasce morta.

DALLA SFERA DI CRISTALLO ALLE LUCI DELLA RIBALTA: GLI SCRITTORI SCANDINAVI IN ITALIA

Emilia Lodigiani

Per prima cosa vorrei ringraziare dell'invito a questo incontro: per me è sempre un'emozione, sia affettiva che estetica, tornare nella magnifica università dove mi sono laureata, ma questa volta l'emozione è ancora più intensa, trovandomi al tavolo con Renata Colorni e Teresa Cremisi, due nomi più che illustri, due veri miti nel mondo dell'editoria. Ringrazio quindi doppiamente: per il piacere e per l'onore. Un onore che mai mi sarei immaginata, quando frequentavo questi luoghi. E, avendo davanti giovani studenti, mi viene da aggiungere anche un terzo motivo di gratitudine. Sebbene sia personale, lo citerei ugualmente in particolare per loro, perché mi sembra coerente con il tema sotteso al titolo del Convegno, *La fabbrica dei classici*, e cioè: dobbiamo continuare a rileggere, a ripresentare, a 'rifabbricare' i classici? Io credo che la qualità fondamentale degli scrittori che facciamo assurgere a quella categoria sia che la lettura dei loro testi non rimane un'esperienza puramente estetica, intellettuale o culturale, ma spesso diventa una vera e propria esperienza esistenziale, cioè influenza il nostro pensiero, la nostra formazione, e quindi le nostre scelte di vita. A me è successo con vari autori, tra i quali per esempio Conrad. Approfondendo i suoi romanzi nei miei due anni di borsa di studio passati qui, mi aveva colpito, fino a farne il motto della mia giovinezza, una frase che sintetizza l'essenza del protagonista di *Lord Jim*: «To follow the dream, and again follow the dream, usque – ewig – ad finem». Niente di più romantico in apparenza, ma non è proprio così. Il mio sogno apparteneva alla categoria dei 'sogni realistici', come li definisce il nostro autore Björn Larsson nel suo *La saggezza del mare*, che è quasi un piccolo *vademecum* per chi vuole davvero realizzarli. Io sognavo di lavorare nel campo dei libri: rimanere in università (mi ero

anche iscritta a una seconda laurea), diventare scrittrice, traduttrice, libraia, giornalista, qualunque cosa pur di rimanere legata alla scrittura e alla carta stampata. Stranamente il lavoro di editore non mi era neanche passato per la testa: così è la vita, per fortuna, sempre piena di sorprese. Comunque, trovandomi qui oggi, posso dire e testimoniare a voi giovani presenti che coltivare sogni e inseguirli con costanza può portare non solo a realizzarli davvero, ma anche ad arrivare più in là della meta cui si aspirava.

E già che parliamo di influenza dei classici, vorrei citare anche altre letture che mi piace includere, forse un po' arbitrariamente, nella categoria, e anche queste approfondite all'epoca della mia laurea in questa università. A ogni età – e tuttora – sono sempre stata un'appassionata lettrice di fiabe: ho letto e riletto tutte le storiche raccolte pubblicate da Einaudi, dai Grimm ai norvegesi Asbjørnsen-Moe, dalle fiabe italiane curate da Calvino alle antiche fiabe russe di Afanasjev, oltre ad Andersen, naturalmente, Perrault, le *Mille e una notte*, eccetera. Ma è stato lo studio di *Morfologia della fiaba* di Propp per la mia tesi su J.R.R.Tolkien che mi ha fatto capire davvero perché. Ed è da allora che la filosofia del 'terzo fratello' di tutte le storie di *Quest*, uno dei fondamentali tropoi delle fiabe e dei miti, nonché dei romanzi di Tolkien, è diventata la mia filosofia di vita. Quando, eroe involontario, deve partire per tentare l'impresa dove i due fratelli maggiori hanno fallito – trovare l'uccello d'oro, l'acqua della vita, conquistare la principessa, liberare il paese dal drago – il terzo fratello è consapevole di essere inadeguato, di non avere né l'audacia, né la sicurezza, né le doti degli altri due. Non sa dove andare, ma sente che deve ugualmente partire. Sul cammino si ferma a rispondere gentilmente alla vecchietta, a liberare l'animale intrappolato, a salvare chi è in pericolo, a fornire il soccorso richiesto, al contrario dei fratelli che hanno ignorato chiunque potesse farli deviare dal loro obiettivo. E tutti quei personaggi che sembravano rappresentare superflue perdite di tempo, si riveleranno invece in seguito gli 'aiutanti' indispensabili per arrivare alla meta. E forse è così in fondo che ho realizzato il mio sogno: facendo affidamento sulle doti e le capacità di altri. Invece di scrivere io romanzi mediocri, ho affidato quello che desideravo dire a formidabili scrittori: loro e gli altri appassionati professionisti dei mestieri del libro sono stati i miei 'aiutanti' per raggiungere l'obiettivo sognato. Ho sempre definito il mio mestiere come 'catalizzatore di passioni': il libro è uno dei 'prodotti' che condensa più lavoro umano in ogni sua fase, ed è la passione l'unica giustificazione di tutto il tempo e la dedizione che comporta: dallo scrittore che ci mette la totalità del suo essere e della sua vita, al traduttore che sceglie un lavoro non sempre riconosciuto, spesso anche al tipografo e al grafico, che si sentono parte di un processo creativo davvero speciale, fino ad arrivare alla passione più gratuita e quindi in fondo la più commovente e indispensabile di tutte, senza la quale i libri sarebbero morti: la passione del lettore.

Ma veniamo agli scrittori scandinavi in Italia, partendo dal titolo, che riassume quella che è stata negli ultimi trentacinque anni, cioè dalla nascita di Iperborea nel 1987 a oggi, l'incredibile evoluzione dell'accoglienza della letteratura del Nord Europa in Italia. E cioè da una quasi totale assenza dal mercato librario e dall'interesse degli editori, e quindi dalle traduzioni, i romanzi scandinavi sono passati a essere costantemente ai primi posti nelle top list dei libri più venduti.

Distinguerai quattro fasi in questa evoluzione.

I. LA SFERA DI CRISTALLO

L'immagine è tratta da una citazione dal saggio di Jorge Luis Borges sulle *Letterature germaniche medioevali*. E qui apro un'ennesima parentesi sull'ascendente dei classici: ho appreso in seguito dagli scandinavisti che il saggio di Borges contiene inesattezze e anche qualche tesi superata, eppure a mio parere è un libro che suscita un amore per la letteratura medievale, un desiderio di leggerla e approfondirla, che raramente si trova in testi filologicamente impeccabili, che mancano però del tocco creativo geniale del grande scrittore. Sicuramente così è stato per me, al punto che qualche volta ho pensato addirittura che Iperborea fosse nata per poter citare finalmente da qualche parte quella frase. Come del resto ho fatto, è stata per i primi anni l'epigrafe del catalogo della casa editrice, che riporto integralmente:

Dai mitici Iperborei dei Greci, misteriosi abitanti di vaghe terre al di là del Nord, fino ai giorni nostri, queste le parole che Borges, nel suo splendido saggio sulle letterature germaniche, scriveva a proposito degli scandinavi:

“Come tutti gli uomini, i popoli hanno il loro destino. Avere e perdere è la comune vicenda dei popoli. Essere sul punto di avere tutto e perdere tutto è il tragico destino tedesco. Più strano e più simile a un sogno è il destino scandinavo. Per la storia universale, le guerre e i libri scandinavi è come se non fossero mai esistiti; rimangono isolati e non lasciano traccia, come se si fossero verificati in sogno o in quelle sfere di cristallo che scrutano gli indovini. Nel secolo XII gli islandesi scoprono il romanzo, l'arte di Cervantes e di Flaubert, e questa scoperta è segreta e sterile per il resto del mondo, come la loro scoperta dell'America”. Iperborea offre una porta per entrare nella sfera di cristallo, un invito a scoprire un mondo culturale di straordinaria ricchezza e varietà, un ponte per avvicinarsi a una letteratura che faceva già dire cent'anni fa, nella Germania di fine secolo: “Oggi la luce viene dal Nord”.

Quel rifarsi così al passato e presentarsi come la porta per entrare nella sfera di cristallo basta già a far capire com'era la situazione. Quando, nel febbraio del 1987, avevo cominciato a meditare il progetto di una casa editrice specializzata in autori scandinavi, per sapere cosa era stato tradotto in precedenza e cosa esisteva ancora in commercio – era l'ormai inconcepibile epoca pre-internet – avevo finanziato un giovane universitario che ha lavorato per tre mesi negli archivi delle biblioteche, fornendomi un interessante panorama che confermava sia l'assoluta mancanza dei contemporanei, sia l'esistenza di parecchie pubblicazioni dei grandi nordici di fine Ottocento e primi Novecento e sporadiche apparizioni di altri autori presto dimenticati, poi praticamente cessate negli anni Sessanta e sparite dalle librerie, a parte i soliti nomi che tutti conoscono, sempre in qualche modo presenti: Ibsen e Strindberg, grazie alle costanti riprese teatrali, o le fiabe di Andersen, i libri di Astrid Lindgren, qualche Nobel e pochi altri.

Quando, nel 1994, Iperborea ha organizzato una mostra del libro svedese tradotto in Italia – con relativo catalogo – la prima traduzione di August Strindberg trovata nelle biblioteche risale al 1887, pubblicata da Max Kantorowicz – ai tempi benemerito editore milanese di numerosi scandinavi – e negli anni successivi veniva riproposto via via da Rizzoli, Vallecchi, Sugarco, Einaudi, Feltrinelli, Sansoni, Mursia, Adelphi, Ubulibri e, con un inedito, anche da Iperborea. Ancora più vasta era la presenza di Henrik Ibsen, anche questa inaugurata da Max Kantorowicz nel 1892, e arrivata a più di centoventi titoli nella bibliografia delle traduzioni dal norvegese da noi realizzata nel 1999. Ma si tratta sempre delle stesse opere ripresentate da diversi editori. Inoltre, cosa adesso non solo strana, ma inattuabile, addirittura in contemporanea. Per esempio *La saga di Gösta Berling* della scrittrice svedese Selma Lagerlöf – la quale, essendo prima donna ad aver ricevuto il Premio Nobel, nel 1909, era stata quasi integralmente tradotta – tra il 1944 e il 1949 si trova in commercio in diverse traduzioni da ben quattro editori: Mondadori, Einaudi, Rizzoli, Garzanti, per poi sparire nei decenni successivi. Uno dei maggiori contributi all'esplorazione degli autori nordici nel Novecento era stato dato senza dubbio dalla preziosa collana della "Medusa" Mondadori, e al mantenimento della loro diffusione aveva contribuito anche la serie dei Nobel della UTET, dove abbondavano i nomi degli autori scandinavi, all'inizio forse fin troppo generosamente premiati.

Mi fermo qui. Mi sono dilungata sul passato sia per rendere omaggio agli editori che all'epoca pubblicavano con molto tempismo gli autori scandinavi, sia per far capire come l'interesse fosse poi scemato fino quasi a sparire, e quindi il motivo fondamentale che mi aveva spinto a fondare Iperborea: la totale assenza dal mercato librario italiano degli autori scandinavi contemporanei.

Personalmente io li avevo scoperti, non da specialista, ma da normale curiosa lettrice, nei dieci anni passati in Francia, dove cominciavano a essere

tradotti, ed erano in quel periodo quasi in voga. Quando, nel 1986, sono rientrata da Parigi e mi sono resa conto che scrittori come Per Olov Enquist, Lars Gustafsson, Thorkild Hansen, Torgny Lindgren, Henrik Stangerup, Göran Tunström, che per me si erano rivelati una generazione eccezionale di grandi scrittori europei, da noi invece erano del tutto ignoti, mi è sembrato di trovarmi davanti a una miniera d'oro, una caverna di Ali Babà, e di avere il dovere di farli conoscere. Era un po' come scoprire che nessuno avesse pubblicato, che so, Pasolini, Calvino, Sciascia, Moravia, Morante, Pavese, Primo Levi, tanto per citare i primi nomi di italiani di quel livello che mi vengono in mente. E così è nata Iperborea, con l'idea di aggiungere al nostro panorama letterario un fondamentale pezzo di Europa rimasto incredibilmente inesplorato, alternando contemporanei a classici per far capire sia le nostre radici culturali comuni, sia la diversità con cui potevano arricchirlo.

2. I PRIMI BESTSELLER

La seconda fase ha una data di avvio precisa: il 1994, l'anno di uscita in Italia dei primi bestseller scandinavi internazionali, che segna anche l'inizio di quello che nel mondo editoriale nordico venne chiamato 'l'effetto Iperborea'. E cioè il risveglio dell'interesse di altri editori italiani verso i loro scrittori, dopo i primi sei anni del nostro privilegiato 'splendido isolamento', in cui avevamo potuto scegliere liberamente i loro più grandi autori contemporanei, ottenendo in Italia fin da subito una considerevole attenzione di critici e stampa e già qualche premio letterario.

Devo però precisare che, con il fiuto che mi ha sempre contraddistinto nel rifiutare i bestseller, non è stata Iperborea a pubblicare i titoli di maggior successo di quegli anni, bensì Mondadori con *Il senso di Smilla per la neve* del danese Peter Høeg (1994) e Longanesi per *Il mondo di Sofia* del norvegese Jostein Gaarder, e di nuovo Mondadori nel 1996 con un altro norvegese, *Corale alla fine del viaggio* di Erik Fosnes Hansen. Non so i numeri esatti, ma si tratta di parecchie centinaia di migliaia di copie vendute. Ma ne avevamo beneficiato anche noi: i lettori che avevano scoperto il Nord attraverso quei romanzi e volevano leggere altro trovavano solo i nostri. Inoltre, nel fatidico 1994 anche noi abbiamo pubblicato il nostro primo vero successo di vendite: *L'anno della lepre* del finlandese Arto Paasilinna, seguito nel 1998 da *La vera storia del pirata Long John Silver* dello svedese Björn Larsson (1998). Se allora misuravamo il successo nel vedere esaurite entro pochi mesi le quattromila copie della prima tiratura, i due autori sono diventati nostri costanti longseller che hanno superato con i loro titoli le trecentomila copie.

3. LE LUCI DELLA RIBALTA

È nel Duemila che comincia la terza fase, all'inizio quasi in sordina con l'uscita nel 2001 da Marsilio de *L'uomo senza volto* di Henning Mankell, primo volume dei dodici che seguiranno che hanno per protagonista il commissario Kurt Wallander, ma che raggiunge presto il culmine con i cinque milioni di copie vendute della trilogia *Millennium* di Stieg Larsson, iniziata con *Uomini che odiano le donne* del 2005, e che vedrà il giallo svedese e poi scandinavo invadere per un decennio le librerie italiane e occupare i primi posti nella classifica dei titoli più venduti. Tanto per citare i più noti tra i tantissimi nomi: Jo Nesbø, Camilla Läckberg, Åsa Larsson, Anne Holt, Lisa Marklund, Viveka Sten, Anna Grue, Carl-Johan Vallgren, Lars Kepler, Håkan Nesser... divisi tra più editori, ma sicuramente è Marsilio il protagonista di questa ondata. Mentre Iperborea è quasi assente: abbiamo iniziato in ritardo, nel 2010 con la collana "Ombre", di vita breve: una ventina di romanzi di indubbia qualità letteraria, ma poco notati dagli amanti del genere e scartati a priori dai nostri fedeli lettori, proprio perché etichettati come gialli. Avendo avuto in mano per prima la possibilità di pubblicare Mankell e Stieg Larsson (il primo tenuto intonso sul comodino troppo a lungo e il secondo rifiutato *tout court* al momento della proposta!!!) mi sono pentita? In realtà no, mi è spiaciuto un po' per Mankell e parecchio per la coppia Maj Sjöwall-Per Wahlöö, ottimi classici svedesi, iniziatori del genere, ma credo che o non saremmo stati in grado di venderli con altrettanto successo o il successo avrebbe totalmente stravolto la natura della casa editrice. La regola che mi sono sempre data è di pubblicare solo libri che mi piacciono, e molto spesso, ahimè, i bestseller non rientrano nella categoria. Penso sempre che il gusto si formi con l'abitudine e la frequentazione: vale per il cibo, per il senso estetico – e in Italia siamo abituati a mangiare molto bene e siamo circondati da una straordinaria bellezza della natura e dell'arte – ma vale anche per la musica e per la letteratura. Il mio si è formato quasi esclusivamente sui classici, e mi ha lasciato alti standard selettivi; se questo mi ha impedito di pubblicare i bestseller, in compenso ha creato una linea editoriale netta che ha portato una forte fedeltà nei lettori che condividono i miei gusti, magari non sempre amano tutti i singoli titoli, ma per lo meno sanno che hanno una garanzia di qualità. E a lungo termine funziona.

4. GLI ANNI RECENTI

Quando l'ondata dei thriller è defluita, l'interesse per gli autori nordici è però rimasto, magari non così eclatante, ma vivo. Oltre a qualche titolo da top-list, dal comico *Il centenario che saltò dalla finestra e scomparve* di Jonas Jonasson (La nave di Teseo, 2009), al pratico-meditativo *Norwegian Wood*,

il metodo scandinavo per tagliare, accatastare e scaldarsi con la legna del norvegese Lars Mytting (UTET, 2016), o all'autobiografico letterario in sei volumi *La mia lotta* di Karl Ove Knausgård (Feltrinelli), non c'è quasi editore che non abbia in catalogo romanzi nordici. Se per noi vuol dire ahimè avere più concorrenza, posso dire che è proprio l'alta qualità del nostro catalogo che ci permette di competere con editori economicamente ben più agguerriti e aggressivi, e quindi di resisitere. Oltre all'incredibile, straordinaria fedeltà non solo dei lettori, ma anche degli scrittori che non ci hanno abbandonato cedendo alle 'lusinghe' di maggiori guadagni a breve termine.

5. LE TRADUZIONI: BELLE E FEDELI

Non posso non concludere con almeno un accenno ai traduttori, senza i quali ovviamente nulla sarebbe potuto avvenire. Aprendo una casa editrice specializzata in letteratura scandinava, abbiamo da subito avuto un rapporto privilegiato con i traduttori, che erano e sono anche i nostri 'lettori' professionisti. I pochi che esistevano allora si erano subito entusiasmatisi all'idea di avere finalmente uno sbocco alle loro 'stravaganti' scelte di studi e, per vari anni, hanno dato un generoso contributo volontario fondamentale al progetto. Li ho 'reclutati' contattando le varie università dove esisteva una cattedra di scandinavistica – soprattutto ovviamente la Statale di Milano – e ci trovavamo una volta al mese a discutere dei libri che avevo dato loro in lettura. Chiamate con autoironica prosopopea 'I venerdì di Iperborea', queste riunioni hanno creato un senso di amicizia e di appartenenza alla 'famiglia iperborea' che sono durati nel tempo. Dal canto nostro credo che, essendo la traduzione in origine una mia, e adesso nostra, ossessione, abbiamo richiesto degli standard di qualità che sono serviti alla loro professionalità, e offerto libri da tradurre che hanno nutrito e gratificato la loro passione.

Sui più di cinquecento romanzi pubblicati, includendo anche la nuova collana di libri per bambini, circa un terzo sono classici: dalle saghe medievali a premi Nobel, come Knut Hamsun, Eyvind Johnsson, Selma Lagerlöf, Pär Lagerkvist, Halldór Laxness, Sigrid Undset, Mika Waltari, o autori studiati a scuola come Tarej Vesaas, Aksel Sandemose, Hjalmar Söderberg o Stig Dagerman, amatissimo anche da noi. E classici sono diventati gli scrittori della straordinaria generazione attiva quando Iperborea è nata, e ora scomparsi, come P.O. Enquist, Lars Gustafsson, Thorkild Hansen, Tove Jansson, Torgny Lindgren, Henrik Stangerup, Göran Tungström. Ma anche contemporanei della levatura di Dag Solstad, o Jón Kalman Stefánsson rappresentano per i traduttori una sfida, un processo di crescita, e ragione di orgoglio quanto il nostro nel pubblicarli. Abbiamo lavorato molto insieme sulle revisioni e credo che l'essere stati così esigenti e avere posto come

regola ferrea non ‘bella e infedele’, come si usava dire e fare, ma il più impegnativo e umile ‘bella e fedele’, sia stato fondamentale anche per loro.

CONCLUSIONE

Da questa panoramica, credo di poter concludere che la ‘missione’ per cui era nata Iperborea è compiuta: la letteratura scandinava è entrata a far parte del nostro panorama culturale e ad arricchirlo con quello sguardo particolare che trovo perfettamente sintetizzato in una frase di Lars Gustafsson: «Se nel retro della mente di ogni europeo c’è il *cogito ergo sum* di Cartesio, nel retro della mente di ogni svedese c’è Linneo». È proprio quel guardare alla realtà attraverso la meticolosa lente dello scienziato che osserva e classifica – che sia indagando i lati oscuri della società, come nei gialli, o il rapporto con la natura e la storia, la complessità del vivere sociale o i misteri del cuore e dell’anima – che mi sembra sia la caratteristica più forte che accomuna molti scrittori del Nord e che fa parte di quell’‘esotismo’, e di quell’originalità che costituiscono il loro speciale apporto e il loro fascino.

I CLASSICI DAVANTI A NOI.
LEGGERE, RILEGGERE E RITRADURRE ALBERT CAMUS

Yasmina Melaouah

Dal 2015, con il lavoro alla ritraduzione de *La peste*, pubblicata nel 2017, ho iniziato, o per meglio dire riallacciato, una lunga frequentazione con l'opera di Albert Camus, autore di cui mi ero già occupata, svariati decenni fa, per la mia tesi di laurea. Dopo il grande romanzo sul flagello che investe la città di Orano, ho lavorato a *Il diritto e il rovescio*, *La Caduta*, i racconti de *L'Esilio e il Regno*, il volume delle *Conferenze e discorsi*, e per finire al carteggio fra Albert Camus e Maria Casarès tradotto a quattro mani con Camilla Diez (già autrice della ritraduzione di *Caligola*) e uscito nel 2020 sempre per l'editore Bompiani che di Camus detiene i diritti.

Il progetto di ritraduzione dell'opera di Camus rientra nell'idea cruciale di 'manutenzione del catalogo' voluta da Beatrice Masini, direttrice editoriale, idea nata dalla consapevolezza non solo di quanto muti nel tempo lo statuto di un autore e di un testo, ma anche di come cambi la lingua e, più profondamente, di come cambi il modo di tradurre.

Negli ultimi quarant'anni, infatti, la traduzione è diventata forse la pietra angolare di tutte le questioni, le contraddizioni, le riflessioni connesse al rapporto fra culture, al rapporto con l'Altro e alla maniera di accoglierlo. Il piccolo gesto del tradurre, il modesto, millimetrico artigianato di quelle creature sempre relegate a una singolare invisibilità è diventato via via, paradossalmente, un gesto immenso, che dice il modo in cui si decide di incontrare e di dar voce non solo all'Altro inteso come altra lingua o altra cultura, ma anche – ed è quello che più ci interessa, il nucleo più *sacro* quel gesto – all'Altro nel senso di quell'Alterità suprema che è la parola della letteratura, parola "straniera", parola non addomesticabile, anche dentro alla propria lingua.

La manutenzione del catalogo, quindi, per continuare con la bellissima definizione di Beatrice Masini, è di fatto un movimento continuo, un'instancabile messa a punto, un percorso senza fine. Significa muoversi con il movimento della lingua e in qualche misura affermare nel contempo il carattere inesorabilmente *vivente* di un testo letterario, e specie di un classico, registrando insieme il continuo aggiustamento dello sguardo sull'Altro.

Fra gli anni '80 e gli anni '90 credo si compia una svolta: il traduttore esce dall'invisibilità, sia in termini di definizione della propria figura professionale, sia per il diffondersi di studi teorici, riviste, convegni, scuole e poi corsi di laurea. I traduttori studiano, si confrontano, leggono teoria e traggono profitto dall'ondata degli studi culturali e postcoloniali. Visibili, cominciamo a diventarlo anche in minima misura per il lettore: una piccola conquista grafica porta il nostro nome e cognome stampato dal corpo minuscolo nel colophon del testo a un corpo maggiore nel frontespizio, sotto il nome dell'autore e il titolo. Questo passaggio sancisce simbolicamente l'occupazione di uno *spazio*, l'affermazione di una presenza che dice finalmente al lettore che il testo tradotto è frutto di una mediazione, e che questa mediazione non deve più essere occultata. I testi stranieri non nascono magicamente in lingua italiana, sono il frutto di un processo creativo che ha tutti i caratteri dell'autorialità.

Albert Camus è presente nel catalogo Bompiani sin dal 1947, con l'uscita della traduzione dello *Straniero* a cura di Alberto Zevi (cui fece seguito nel 1948 *La peste* curata da Beniamino Dal Fabbro). Le sue traduzioni, affidate tutte a voci diverse, sono raccolte nel 1988 nel volume della collana dei Classici Bompiani, che consacra anche per i lettori italiani l'autore francese come un classico. Nonostante il prestigio di questa collocazione, i tempi non sono ancora maturi perché sia dato il giusto peso alla qualità delle traduzioni e l'editore non ritiene di dover approntarne di nuove, limitandosi a una semplice revisione redazionale. La collana dei Classici, pensata sul modello della storica "Pléiade" francese e dei "Meridiani" Mondadori, ha vita breve, e fino alla ritraduzione de *Lo Straniero* nel 2015 l'evento editoriale più rilevante riguardo a Camus è, nel 1994, la pubblicazione de *Il primo uomo*, il romanzo inedito che l'autore stava terminando al momento della morte, tradotto da Ettore Capriolo.

Con il progetto delle nuove traduzioni avviato già nel 2015, la casa editrice Bompiani, allora ancora guidata da Elisabetta Sgarbi, sceglie di affidare i testi a poche voci, che ne seguissero così l'opera con maggiore continuità. La traduttrice o il traduttore impegnato per anni su vari testi di un medesimo autore è infatti in condizione di redigere una specie di mappa dell'intera opera, di coglierne i nessi, il disegno unitario e, sperabilmente, di restituirlo.

Camus ha goduto, dalle prime traduzioni a oggi, di una fortuna italiana più o meno costante ma dominata perlopiù dall'ombra ingombrante della sua figura di intellettuale, di filosofo, di pensatore, nonché dalla

contrapposizione con Sartre, dalle polemiche filosofiche e poi soprattutto politiche fra i due. Questo retaggio per molti versi extra-letterario ha finito con il condizionarne la ricezione e la lettura; si legge *Lo Straniero* per rintracciare la filosofia dell'assurdo, si legge *La peste* per cogliere l'allegoria della Francia occupata o al massimo della rivolta contro il male della Storia. Non è peraltro, questo, solo un approccio italiano: anche in Francia, fatta eccezione forse per lo *scandalo* letterario dello *Straniero*, l'attenzione alla sua lingua, agli aspetti più propriamente stilistici è per lungo tempo passata in secondo piano rispetto agli elementi tematici e ai tratti complessi della sua figura di intellettuale. Paradossalmente, la morte improvvisa e tragica in un incidente d'auto nel 1960 ha reso ancora più vivido il personaggio a scapito della voce dello scrittore.

Ed è invece proprio uno scrittore a tutto tondo quello che emerge dai testi con cui mi sono cimentata, uno scrittore puro, capace di articolare un'ampia gamma stilistica, e la cui cifra è tutta in una sorta di lirismo trattenuto, di equilibrio fra asciuttezza e canto. Talmente 'scrittore' che le sue metafore ossessive, che le sue immagini predilette tornano anche nei testi filosofici, nelle lettere, nelle conferenze.

Proprio la sua dimensione di scrittore puro, le sue pure parole, la tessitura del suo mito personale dipanato da un'opera all'altra è stata quindi la bussola nel mio lavoro di traduzione. Ciò ha significato entrare nel suo lessico e scoprire, per esempio, la persistenza di alcuni campi semantici: il campo semantico della luce, ma anche della dell'asciuttezza e della sobrietà nei primi racconti, impregnati del mito del Mediterraneo, e poi le immagini dell'acqua nella *Caduta* e quelle del mondo minerale in alcuni dei racconti dell'*Esilio e il regno*, e persino le parole legate al respiro, al *souffle* (così importanti in lui tubercolotico) che tornano anche nelle lettere a Maria Casarès. Calarmi dentro la sua prosa, a una profondità tale cui forse si può giungere davvero solo in quell'immersione che è l'atto del tradurre, mi ha rivelato attraverso certi snodi della sintassi il contrasto continuo tra la frammentazione, la concisione paratattica e l'abbandono lirico che esige una campata di frase più ariosa e più mossa. Uomo di polarità, che tornano nella sua scrittura.

Affinché questo scavo, questa immersione siano possibili occorre fare il vuoto, leggere tutto, prendere minuziosamente le misure del monumento (tale è, spesso, l'autore entrato nel canone letterario), e poi dimenticare. Con il monumento occorre provare a stabilire un'intimità, affinché la sua voce possa finalmente giungerci all'orecchio in un dialogo tutto privato, e il mormorio spenga il rumore di fondo. Nudi alla pagina, si dovrebbe andare.

Quel che reputo più importante affrontando la nuova traduzione di un classico è tentare infatti proprio di ascoltare *le parole del testo*. Se per un traduttore che si cimenta con un grande classico pare impossibile eludere quanto scritto e detto intorno all'autore, il posto che occupa nella cultura

ricevente – tutto ciò che nel tempo (anni, decenni o secoli) lo ha consacrato quale *classico* – è forte dall'altro lato il desiderio, l'aspirazione la *necessità* di fare vuoto e fare silenzio, di accostarsi alla pagina provando a *non* fare i conti con la stratificazione di letture e con il monumento che spesso il classico è diventato.

Mi piace pensare, e ritengo cruciale, che la premessa del tradurre sia insomma un momento di silenzio assoluto, in cui tace non solo il rumore di fondo, ma anche quella specie di frenesia che ben conoscono i traduttori verso l'oggetto *prodotto finito*, verso la resa, la voce da rendere. Non c'è nulla di più difficile, ma anche di più decisivo, che inizialmente non curarsi ancora della voce da rendere, e concentrarsi sulla voce da ascoltare. Un momento di stasi e di passività, tanto prezioso quanto all'apparenza innaturale in un processo quale quello del tradurre che ha un carattere assolutamente dinamico – tutte le metafore del tradurre sono metafore di movimento, di passaggio, di spostamento, di traghettamento, da là a qua, dall'Altro al Proprio.

Sicché il valore aggiunto di una ritraduzione sta proprio nel nuovo ascolto dell'originale, non con la pretesa di far meglio di chi ci ha preceduto, ma con la consapevolezza che i classici continuano a parlare, ci aspettano nel presente e nel futuro: quanto ci abbia *parlato*, un romanzo del 1947 come *La peste* nei due anni della pandemia, è la riprova di come quel testo di Camus fosse già qui ad aspettarci. È in fondo un processo circolare, il ritradurre, in cui si torna indietro per correre avanti, per scoprire che l'originale non sta dietro di noi, ma davanti a noi e che questo tornare è un andare avanti.

Questa esigenza di un faccia a faccia aurorale con la pagina, questa necessità di fare silenzio intorno per cogliere nitida la parola in tutta la sua insopprimibile alterità è per me la condizione di qualsiasi traduzione. Questo *affinamento dell'orecchio più che della penna*, questo sostare più consapevole fra le pieghe della pagina, credo sia la preoccupazione più condivisa a partire dalla mia generazione di traduttori. Per molti di noi è accaduto, negli ultimi decenni, grazie anche al fiorire di riflessioni teoriche sul tradurre, che mettersi al servizio del testo sia diventato prioritario rispetto al dogma dell'accessibilità, alla fantomatica 'scorrevolezza': solo mettendosi pienamente al servizio della pagina ci si mette davvero al servizio del lettore, che si vorrebbe coinvolto in un'avventura altissima come un interlocutore adulto, e non più infantilizzato con proposte all'insegna di una perniciosissima facilità. A un certo momento, la maggior visibilità e consapevolezza delle traduttrici e dei traduttori ha prodotto anche una visione più matura del lettore. Si è pensato, finalmente, che gli si potesse chiedere di accollarsi la preziosa fatica di andare verso il testo insieme con il traduttore, che lo si potesse ritenere disposto a tenere gli occhi aperti dinnanzi a tutto lo *scandalo* della letteratura: le sue asperità, i suoi angoli d'ombra, le sue ambiguità, la piena forza espressiva dei testi, senza sconti, senza scorciatoie.

Decidere di portare il lettore verso il testo, e non viceversa, significa accompagnarlo ad accogliere i preziosi inciampi della pagina: quei luoghi di apparente dissonanza, quegli scarti, quelle forzature che sono il più delle volte le chiavi di accesso privilegiate al senso profondo del testo. *La vérité est ce qui cloche*, scriveva Jacques Lacan, che di scavo nel senso profondo un po' se ne intendeva.

Qualcosa *qui cloche*, che stona: una ripetizione di troppo, un tempo verbale che sembra far saltare in aria l'architettura temporale di una pagina, un segno di interpunzione disturbante, un aggettivo che sembra far le bocacce al sostantivo cui è accostato. Non inciampi da appianare, sviste da emendare, goffaggini da riformulare nel famigerato *bell'italiano*, ma luoghi privilegiati in cui più che mai il testo parla.

Di quanto proprio nei nodi, negli apparenti elementi di disturbo, di stranezza di un testo sia custodita non solo la cifra stilistica ma la sua verità più profonda sono un esempio due parole che basterebbero da sole in Camus a tracciare la mappa della sua biografia, del suo pensiero, della sua opera, della sua solitudine di intellettuale, della sua poetica.

Sin da *Il diritto e il rovescio*, pubblicato per la prima volta nel 1937 e ripubblicato nel 1958 con una importante prefazione dell'autore, compare la parola *dénuement* che il dizionario Petit Robert definisce come 'stato di una persona priva del necessario'. In questa privazione, in questa povertà, è racchiuso l'aggettivo *nu*, nudo: è lo stato di chi è spogliato di tutto, nudo al mondo, ed è per Camus, il bambino dei quartieri poveri di Algeri, che tutto ha imparato nella sua vita di scrittore da quell'infanzia misera e luminosa, il nucleo originario di un mito personale che lungo tutta l'opera risuona in sintonia con l'invincibile estate del mito mediterraneo. Torna spesso, questa parola, attraversa tutta la sua opera, come una piccola bussola preziosa che ribadisce ogni volta una fedeltà a un mondo scarno e sobrio, a una lucidità di chi spogliato di illusioni e di false credenze guarda in faccia la condizione umana. La presta, Camus, a descrivere un mondo, uno stato d'animo ma anche a dire un posizionamento filosofico: non *povertà*, quindi, non *miseria*, possono tradurla, così negativamente connotate. La bella parola italiana *nudezza*, così rara e così forte, mi è sembrata la sola che potesse restituirne la polisemia.

Un discorso a parte, invece, meriterebbe l'ossessione camusiana per la congiunzione *mais*, 'ma', non fosse che per il suo carattere esemplare di apparente inciampo traduttivo. Pagine e pagine de *La peste* sono letteralmente disseminate di periodi che si aprono con 'ma', tanto che, in sede di revisione, qualche scrupoloso redattore non ha mancato di suggerire un alleggerimento. Lo stesso dicasi per i testi raccolti in *Conferenze e discorsi*, dove l'autore affronta questioni che vanno dalla politica internazionale, alla crisi dell'uomo contemporaneo, alla tragedia greca. Anche qui spicca in maniera singolare la profusione della congiunzione avversativa: in inizio

di frase, all'interno della frase quale snodo sintattico. Persino nelle lettere a Maria Casarès, meno sorvegliate sul piano dello stile, si ha l'impressione di inciamparvi di continuo. Un macro-inciampo, insomma, che un ascolto superficiale della pagina e dell'opera tutta, che un ossequio pedantesco alla famigerata bella lingua, che un'idea pigra e conformista della letteratura, indurrebbe ad aggiustare con qualche sana variazione, una di quelle *tendenze deformanti* così ben descritte da Antoine Berman.

Si dà il caso, però, che Albert Camus sia, precisamente, l'uomo della contraddizione, l'uomo dei *ma*: si vedano solo alcuni titoli come *Il diritto e il rovescio*, *L'esilio e il regno*. Uomo e scrittore delle polarità: solitario e solidale, algerino e francese, che lungo tutta la sua opera modula asciuttezza e lirismo, pietra e acqua, assurdo e rivolta, sole e morte, dolore e bellezza, felicità individuale e felicità collettiva. Una contraddizione incarnata, che non si può e non si vuole risolvere, e che una piccola nuda parola come un *ma* racchiude, appunto senza risolvere.

A meno che qualche diligente redattore non abbia paura degli inciampi.

Ecco perché ritraduciamo in continuazione i classici, non per un'operazione vagamente archeologica, di dissotterramento, non per *svecchiare*, non per tirare per la giacchetta un'anticaglia fino all'orizzonte del nostro tempo. Li ritraduciamo per continuare ad ascoltarli sempre meglio, consapevoli che con i traduttori che ci precedono facciamo parte di una corsa a staffetta: ci passiamo il testimone, di generazione in generazione, consci che i grandi classici sono molto più avanti di noi. E non possiamo fare altro che provare disperatamente a inseguirli nel tentativo, sempre ricominciato e da ricominciare, di raggiungere un'opera che non è sepolta nel passato, ma lontana nel futuro.

TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim
Vieillir selon Flaubert

| 2 |

Simone Cattaneo
La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.
Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada

| 3 |

Oleg Rumyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)
The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)
Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent,
Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)
Provence and the British Imagination

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)
Tabucchi o Del Novecento

| 7 |

Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi (a cura di)
Il fascino inquieto dell'utopia.
Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami

| 8 |

Marco Castellari (a cura di)
Formula e metafora.
Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee

| 9 |

Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena (eds.)
Reading in Russia. Practices of reading and literary communication, 1760-1930

| 10 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo I)

| 11 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo II)

| 12 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo III)

| 13 |

Nicoletta Brazzelli
L'Antartide nell'immaginario inglese.
Spazio geografico e rappresentazione letteraria

| 14 |

Valerio Bini, Marina Vitale Ney (eds.)
Alimentazione, cultura e società in Africa. Crisi globali, risorse locali

| 15 |

Andrea Meregalli, Camilla Storskog (eds.)
Bridges to Scandinavia

| 16 |

Paolo Caponi, Mariacristina Cavecchi, Margaret Rose (eds.)
ExpoShakespeare.
Il Sommo gourmet, il cibo e i cannibali

| 17 |

Giuliana Calabrese
La conseguenza di una metamorfosi
Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero

| 18 |

Anna Pasolini
Bodies That Bleed
Metamorphosis in Angela Carter's Fairy Tales

| 19 |

Fabio Rodríguez Amaya (ed.)
La Política de la mirada.
Felisberto Hernández hoy

| 20 |

Elisabetta Lonati
Communicating Medicine.
British Medical Discourse in Eighteenth-Century Reference Works

| 21 |

Marzia Rosti y Valentina Paleari (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio. Perspectivas socio-jurídicas

| 22 |

A.M. González Luna y A. Sagi-Vela (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica

| 23 |

Laura Scarabelli y Serena Cappellini (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Chile

| 24 |

Emilia Perassi y Giuliana Calabrese (eds.)
Donde no habite el Olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Argentina

| 25 |

Camilla Storskog
Literary Impressionisms.
Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900

| 26 |

Maurizio Pirro (a cura di)
La densità meravigliosa del sapere.
Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento

| 27 |

Marina Cometta, Elena Di Venosa,
Andrea Meregalli, Paola Spazzali (a cura di)
La tradizione gnomica nelle letterature germaniche medievali

| 28 |

Alicia Kozameh
Antología personal

| 29 |

Monica Barsi e Laura Pinnavaia (a cura di)
Esempi di seconda mano.
Studi sulla citazione in contesti europeo ed extraeuropeo

| 30 |

Marcella Uberti-Bona
Geografías del diálogo.
La traducción en la obra de Carmen Martín Gaité

| 31 |

Sara Sullam (a cura di)
Filigrane

| 32 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 1)

| 33 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 2)

| 34 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 3)

| 35 |

Nicoletta Brazzelli (a cura di)
Estremi confini. Spazi e narrazioni nella letteratura in lingua inglese

| 36 |

Camilla Binasco
*Un tacito conversare. Natura, etica e poesia in Mary Oliver,
Denise Levertov e Louise Glück*

| 37 |

Gabriele Bizzarri
*'Performar' Latinoamérica. Estrategias queer de representación y agenciamiento
del Nuevo Mundo en la literatura hispanoamericana contemporánea*

| 38 |

Emilia Perassi (a cura di)
in collaborazione con Simone Ferrari e Alice Nagini
Dante nelle letterature straniere. Dialoghi e percorsi

| 39 |

Alessandra Preda e Eleonora Sparvoli (a cura di)
*Il lettore per amico:
strategie di complicità nella scrittura di finzione*

| 40 |

Moira Paleari (a cura di)
Gelebte Intermedialität: Doppelbegabung(en) in den Künsten

| 41 |

Elisa Alberani, Angela Andreani, Cristina Dozio, Laila Paracchini (a cura di)
Sui sentieri delle lingue. Sistemi linguistici tra movimento e complessità

| 42 |

Sandra Lorenzano
Antígonas de America latina: po/éticas y políticas en diálogo

| 43 |

Paolo Cherchi
Studi ispanici. Fonti, topoi, intertesti

| 44 |

Andrea Meregalli, Chiara Di Sciacca (eds.)
Feeding the Dragon: an Eschatological Motif in Medieval Europe

| 45 |

Raul Ciannella
Roberta Rambelli e la sua fantascienza

| 46 |

Alessandra Preda e Nicoletta Vallorani (a cura di)
La Fabbrica dei classici.
La Traduzione delle Letterature straniere e l'Editoria milanese

