

**«LA DENSITÀ MERAVIGLIOSA
DEL SAPERE»**

Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento

a cura di Maurizio Pirro

di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Facoltà di Studi Umanistici

Università degli Studi di Milano

Ledizioni

NEL MESE DI GIU-
GNO 2018

www.ledizioni.it
www.ledipubli-
shing.com
info@ledizioni.it
Via Alamanni 11 –
20141 Milano

© 2018 di
autori e
autrici dei
contributi
e di Maurizio
Pirro per
l'insieme
del volume
ISBN 978-
88-6705-
753-5

ILLUSTRAZIONE DI
COPERTINA:
James Ste-
phanoff,
*Buckingham
House: The
East Li-
brary*, 1817

n°26
Collana sottoposta
a double blind
peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:
Raúl Díaz Rosales

Composizione:
Ledizioni

Disegno del logo:
Paola Turino

STAMPATO A MI-
LANO

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 Francesca Orestano
Marco Castellari Carlo Pagetti
Laura Scarabelli Nicoletta Vallorani
Andrea Meregalli Raffaella Vassena
Giovanni Iamartino

Comitato scientifico internazionale

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

Comitato di redazione

Sara Sullam Simone Cattaneo
Valentina Crestani Elisa Alberani
Nataliya Stoyanova Angela Andreani



Indice

<i>Nota introduttiva</i>	II
<i>Il transfert italiano di Johann Joachim Winckelmann (1755-1786)</i>	13
STEFANO FERRARI	
<i>Due riviste romane nel transfert culturale italo-tedesco dell'età di Winckelmann</i>	29
GIULIA CANTARUTTI	
<i>Edizioni, traduzioni e censure: Cicognara, i fratelli Giachetti e l'editoria artistica di inizio Ottocento</i>	57
ALEXANDER AUF DER HEYDE	
BARBARA STEINDL	
<i>La «Biblioteca scelta di opere tedesche tradotte in lingua italiana» di Giovanni Silvestri</i> ...	85
MAURIZIO PIRRO	
<i>Italiani a Parigi tra radicalismo politico e Weltliteratur. Per una storia della prima traduzione italiana del Faust</i>	99
MICHELE SISTO	
<i>Archeologia in Magna Grecia e 'mito germanico'. L'istituzione degli studi di archeologia nell'Italia meridionale post-unitaria e il modello accademico tedesco</i>	123
FLAVIA FRISONE	

<i>La cultura tedesca nelle riviste dell'avanguardia fiorentina (1903-15)</i>	147
ANNA BALDINI	
<i>Una lingua per il romanzo moderno. Borgese editore e traduttore</i>	167
DARIA BIAGI	
<i>Marco Levi Bianchini, primo divulgatore di Sigmund Freud in Italia: analisi traduttologica della sua opera (1915-1921)</i>	187
ITALO MICHELE BATTAFARANO	
<i>L'Istituto di psicologia di Padova e la tradizione psicologica mitteleuropea</i>	229
MAURO ANTONELLI	
<i>La cultura tedesca nell'orizzonte della Biblioteca filosofica di Palermo. Gli anni Venti e Trenta: Felix Braun, Walter Heymann ed Ernst Moritz Manasse</i>	257
NICOLA DE DOMENICO	
<i>La letteratura tedesca nelle rassegne bibliografiche italiane tra le due guerre</i>	279
NATASCIA BARRALE	
<i>«Il popolo più alto». Germanofilia e scienza dell'antichità nella Normale di Giorgio Pasquali</i>	301
MARCO ROMANI MISTRETTA	
<i>Il Minnesang nella germanistica italiana del dopoguerra</i>	321
BARBARA SASSE	
<i>La prima «Rinascita» tedesca (giugno 1944 – aprile 1962)</i>	337
ANNA ANTONELLO	
<i>Cultura tedesca in «Società» e nel «Politecnico»</i>	357
DOMENICO MUGNOLO	
<i>Indice dei nomi</i>	381

UNA LINGUA PER IL ROMANZO MODERNO. BORGESE EDITORE E TRADUTTORE

Daria Biagi

I. BORGESE E LE LETTERATURE STRANIERE: IL LAVORO EDITORIALE¹

1.1. *Modernità e romanzo*

Che negli anni fra le due guerre – anni che coincidono, di fatto, con il ventennio fascista – la cultura italiana sia rimasta chiusa in una pregiudiziale indifferenza verso le letterature straniere, è da tempo considerato un luogo comune da rimettere in discussione. «Sostenibile, suppongo, per altri campi del sapere», affermava Giovanni Raboni già all’inizio degli anni Ottanta, «l’immagine di una provinciale, autarchica ignoranza o indifferenza o disattenzione o chiusura della cultura italiana e dell’editoria italiane nei confronti dell’Europa e del mondo mi sembra del tutto insostenibile per quel che riguarda la produzione narrativa, il romanzo» (1983: 56)². È proprio verso il romanzo che convergono in questa fase gli interessi di scrittori, editori e responsabili della politica culturale³ decisi a elaborare nuove forme di rappresentazione per un’Italia ormai irreversibilmente entrata nella moderni-

¹ Questo lavoro è nato nell’ambito del progetto MIUR-Futuro in Ricerca *Storia e mappe digitali della letteratura tedesca in Italia nel Novecento: editoria, campo letterario, interferenza* (2013-2018), che coinvolge studiosi dell’Istituto Italiano di Studi Germanici di Roma, dell’Università per Stranieri di Siena e di Sapienza Università di Roma. Le ricerche sono state svolte presso l’Archivio Giuseppe Prezzolini della Biblioteca Cantonale di Lugano e presso la Biblioteca Umanistica dell’Università di Firenze: ringrazio le responsabili delle due istituzioni, Diana Rüesch e Giovanna Grifoni, nonché gli eredi di Giuseppe Prezzolini e di Giuseppe Antonio Borgese per aver autorizzato la consultazione e la pubblicazione dei materiali.

² Gli studi dedicati alla diffusione delle letterature straniere nel periodo tra le due guerre sono da allora aumentati considerevolmente: rimando soprattutto a Rubino 2002, Esposito 2004, Rundle 2004 e 2010, Barrale 2012.

³ Sulle politiche culturali del governo fascista, che almeno fino alla metà degli anni Trenta incoraggia attivamente la produzione di romanzi attraverso finanziamenti e premi, cfr. Ben-Ghiat 2000: 83-119.

tà, e la rivalutazione di questo genere letterario, almeno dal punto di vista estetico, è inscindibilmente legata alla figura di Giuseppe Antonio Borgese. Per più ragioni vicino al mondo tedesco – da giornalista fu corrispondente estero a Berlino, poi professore di Letteratura tedesca a Roma e a Milano nonché traduttore di Chamisso e di Goethe –, Borgese aveva intrapreso la sua battaglia a favore del romanzo già dai primi anni Venti, e non soltanto in veste di scrittore e critico letterario. Come si propongono di mostrare le pagine che seguono, il suo progetto di ‘riedificazione’ prendeva corpo infatti anche attraverso una più nascosta attività di curatore editoriale, per la collana «Antichi e Moderni» prima e per la «Biblioteca Romantica» poi. Borgese non si limita a far conoscere gli autori stranieri scrivendo di loro, ma fa in modo di mettere materialmente a disposizione dei lettori italiani le loro opere, in versioni accurate ed eleganti. La ricerca di una lingua adeguata al tempo, da elaborare attraverso le traduzioni, trasforma le sue collane – soprattutto la «Romantica» – in un laboratorio del romanzo a cui prendono parte, nel ruolo di traduttori, i più significativi scrittori della sua epoca. La letteratura di area germanica riveste un ruolo di primo piano nel progetto di Borgese (che per la «Romantica» tradurrà in prima persona il *Werther*), ma entrambe le collane includono romanzi delle più disparate provenienze nazionali, ed è in questa idea di *Weltliteratur*, più che nella selezione delle opere da tradurre, che si riconosce il segno lasciato dalla cultura letteraria tedesca nel lavoro dello scrittore.

1.2 «Antichi e Moderni»

L’inizio dell’attività di mediatore di letteratura straniera⁴ si colloca per Borgese già all’inizio degli anni Dieci, quando l’editore Carabba di Lanciano gli affida l’incarico di curare la collana letteraria «Antichi e Moderni» (1912-1935). Appena trentenne, Borgese è già noto per i suoi studi di letteratura italiana (la sua tesi di laurea, *Storia della critica romantica in Italia*, viene pubblicata nel 1905 grazie all’interessamento di Croce; del 1909 è il saggio *Gabriele D’Annunzio*, che lo rende uno dei più apprezzati critici del momento) e per i suoi reportage dalla Germania, realizzati tra il 1907 e il 1908 in qualità di corrispondente a Berlino per «Il Mattino» e per «La Stampa», e poi raccolti nel volume *La nuova Germania* (1909). La sua attività di docente all’università di Roma, inaugurata nel 1910 con una prolusione su Goethe⁵, si concentra in prevalenza sugli autori del Sette e dell’Ottocento, in linea con quel rinnovato interesse per l’Età romantica che, sotto la guida del compara-

4 Per un quadro generale si veda il paragrafo *Borgese e le letterature straniere* in Giudicetti 2005: 43-46, che riporta anche un’ampia bibliografia sul tema. Specificamente su Borgese germanista cfr. invece Saito 1985; Bevilacqua 1996; Piola Caselli 2015.

5 Si tratta del discorso intitolato *La personalità di Goethe*, poi pubblicato in volume insieme al saggio *La disfatta di Mefistofele* (cfr. Borgese 1911).

tista Arturo Farinelli, accomuna i letterati più all'avanguardia della giovane generazione. Anche per un comune intento di svecchiamento del repertorio letterario Borgese è dunque vicino, in questi primi anni di attività, agli intellettuali fiorentini che gravitano intorno alla «Voce»: è a Papini – che come lui dirige una collana per Carabba, «La Cultura dell'Anima» – e soprattutto a Prezzolini che si rivolge per avere consigli su autori da pubblicare, titoli da scegliere ed eventuali collaboratori da coinvolgere nell'impresa. «Dirigo, da Carabba, una collezione di classici, antichi e moderni, tradotti», scrive a Prezzolini nel gennaio del 1911. «Vuoi farmi e procurarmi roba diffondendo la notizia fra i tuoi amici?»⁶. E ancora, pochi giorni dopo:

Nella collez. darò moltissima importanza ai tedeschi delle liriche, delle novelle, dei saggi, si potranno fare scelte: le opere organiche saranno complete. Qualche succosa introd. non guasterà. I volumetti saranno press'a poco come quelli di Papini [...]. Si potranno fare cose molto belle ed utili. Promettimi qualche cosa, diffondi la notizia, mandami suggerimenti e consigli⁷.

«Antichi e Moderni» accoglie così opere letterarie che rispondono agli interessi eterogenei dei suoi collaboratori, senza restrizioni di genere letterario, epoca o appartenenza linguistica: «Nessuna letteratura, classica o romantica, sarà esclusa», dichiara Borgese; «saranno ammesse antologie di liriche, di novelle, di saggi critici; per il resto, opere complete»⁸. Tra i titoli in catalogo troviamo *La figlia del capitano* di Puškin insieme alle tragedie di Eschilo, un'antologia della poesia polacca contemporanea accanto alle *Novelle rumene* di Ion Luca Caragiale, ma la letteratura più rappresentata è quella di lingua tedesca, di cui si presentano ai lettori italiani – spesso per la prima volta, come nel caso dell'*Enrico d'Ofterdingen* di Novalis – opere di Lessing, Jean Paul, Tieck, Hoffmann, Kleist, Grillparzer, Heine, Lenau, Hebbel, Storm, Keller, fino ad autori contemporanei come Hofmannsthal e Dehmel.

Dal confronto fra Borgese e Prezzolini nasce anche l'idea di tradurre integralmente l'«Athenäum» dei fratelli Schlegel e i *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe: Prezzolini suggerisce di affidare il lavoro al giovane triestino Alberto Spaini, suo collaboratore alla redazione della «Voce», ma i due progetti sono forse troppo ambiziosi per rientrare nella logica dei «volumetti» e infatti, almeno in questa collana, non vedranno la luce⁹. Nonostante qual-

⁶ Borgese a Prezzolini, 14/11/1911, Biblioteca Cantonale di Lugano, Archivio Prezzolini (da qui in poi: AP), Fasc. Borgese 1911, lettera 38.

⁷ Borgese a Prezzolini, 17/1/1911, AP, Fasc. Borgese 1911, lettera 39.

⁸ Borgese a Prezzolini, 19/1/1911, AP, Fasc. Borgese 1911, lettera 40.

⁹ Di entrambe le cose si parla a più riprese nell'epistolario, in particolare nelle lettere 42-45. Alla traduzione dei *Lehrjahre*, che Spaini realizzerà insieme a Rosina Pisaneschi ma per la collana «Scrittori Stranieri» di Manacorda, Borgese accenna invece in una lettera del

che prevedibile cambiamento di programma, tuttavia, «Antichi e Moderni» contribuisce in misura rilevante a rinnovare il repertorio di letture del pubblico italiano, e getta le basi dell'attività editoriale a cui Borgese darà seguito quindici anni più tardi ideando la «Biblioteca Romantica» Mondadori.

1.3 La «Biblioteca Romantica»

1.3.1 I protagonisti: Mondadori e Borgese nella Milano degli anni Trenta

Lo stesso sguardo aperto alla letteratura universale caratterizzerà infatti il progetto della «Biblioteca Romantica», che Borgese inizia a concepire nel 1926 e che dirige a partire dal 1930 presso la casa editrice Mondadori. Dal 1917 Borgese vive a Milano, dove è passato a ricoprire la cattedra di Letteratura tedesca (da cui si sposterà poi su quella di Estetica), e dal 1921 collabora con Mondadori, ormai avviato a ottenere il predominio indiscusso nel panorama editoriale italiano. Alla nuova «Collezione Straniera» voluta da Mondadori, Borgese imprime una dichiarata vocazione narrativa che privilegia i generi in prosa, racconto lungo e romanzo, scegliendo per essa anche un nuovo nome: la «Biblioteca Romantica» è dunque in primo luogo una biblioteca *del romanzo*, inteso come genere chiave di un'età moderna che si richiama a un comune passato europeo e latino. «Per opere romantiche», spiega «intendiamo, storicamente, opere delle letterature cristiane e moderne; romantico, come dice il nome stesso, è ciò ch'è nato sull'eredità di Roma. In queste letterature il genere più felice, il genere eccellente, è l'epica in prosa: il romanzo» (Borgese 1930a: 672). Borgese dirigerà la collana anche dopo il suo 'esilio volontario' negli Stati Uniti, finché i contatti professionali con l'Italia fascista non diventeranno impossibili¹⁰: nel 1937 verrà sollevato ufficialmente dall'incarico di direttore, e la collana concluderà il suo ciclo di pubblicazioni senza la sua supervisione, nel 1942.

1.3.2 L'idea: il modello «Epikon»?

I pochi anni in cui Borgese dirige di persona la «Romantica» sono comunque sufficienti a imprimervi indelebilmente il suo marchio, riconoscibile in ognuno dei cinquanta volumi che costituiscono la collezione. L'idea di una raccolta organica di classici presentati da scrittori contemporanei

2/5/1911 («Va benissimo il *Wilhelm Meister*. È cosa difficilissima a tradursi con arte; ma spero che lo Spaini sia capace. Incuoralo al lavoro, e digli che ti mandi o mi mandi un saggio, appena possa», AP, Fasc. Borgese 1911, lettera 49). Sulle vicende legate a questa traduzione, e in generale sul ruolo della letteratura tedesca nell'Italia d'inizio secolo, cfr. Baldini-Biagi-De Lucia-Fantappiè-Sisto 2018.

¹⁰ Com'è noto Borgese abbandonerà l'Italia in seguito a reiterate intimidazioni nei confronti suoi e dei suoi studenti da parte dei militanti del GUF milanese, delle quali ritiene direttamente responsabili – come afferma in una lettera a Papini del 14/10/1934 – i colleghi dell'università (cfr. Borgese 1988: 149).

ha un precedente certamente noto a Borgese nella collana «Epikon. Eine Sammlung klassischer Romane», varata nel 1925 dallo scrittore Emil Alphons Rheinhardt¹¹ per l'editore Paul List di Lipsia. La collana, come riportano gli articoli dell'epoca sul «Berliner Börsen-Courier»¹², si proponeva di offrire al suo pubblico trenta romanzi classici della letteratura universale, fra cui *Die Wahlverwandtschaften* di Goethe (con postfazione di Thomas Mann), *Der Nachsommer* di Stifter (a cura di Hofmannsthal), *Niels Lyhne* di Jacobsen (presentato da Stefan Zweig) e *Padri e figli* di Turgenew (con una nota di Bruno Frank). Rheinhardt, curatore della collana e per essa traduttore dell'*Educazione sentimentale* di Flaubert, esplicitava la sua interpretazione del genere romanzo – vicina per molti aspetti a quella formulata dieci anni prima da Lukács nella sua *Theorie des Romans* – in un articolo intitolato *Réflexions sur le roman*, pubblicato su «900» nella traduzione francese di Andrea Caffi. Unico genere letterario capace di rappresentare e di dare ragione dello scorrere del tempo, il romanzo era per Rheinhardt il mezzo letterario più adeguato a narrare l'epoca moderna, e la costruzione di una «“Bibliothèque de romans”», di conseguenza, l'unico modo di conoscere «les confessions successives de l'humanité européenne pendant l'époque historique où le roman fleurit» (Rheinhardt 1927: 160).

1.3.3 La «Romantica»: «Cinquanta cose belle tradotte bene»

«Epikon» anticipa la «Romantica» nella decisione di concentrarsi sul romanzo e nel coinvolgere affermati scrittori contemporanei, ma soprattutto nell'idea di concepire la collana come un *corpus* unico, pensato secondo una logica sistematica. Le «cinquanta cose belle tradotte bene» (Borgese 1930a: 672) che Mondadori intende far uscire nel giro di quattro anni – in elegante carta Oxford con copertina di tela verde, al prezzo (non basso per la media dell'epoca) di 20 lire a volume – sono presentate da Borgese non solo come singole opere di grande valore, ma anche come un quadro complessivo di quello che è stata la narrativa europea degli ultimi tre secoli. Gli autori selezionati sono in gran parte gli stessi di «Epikon» – da Goethe a Flaubert, da Gogol' a Jakobsen e a Meredith – e vengono messi in relazione gli uni con gli altri attraverso le note d'autore poste a chiusa dei volumi, che tracciando collegamenti e discendenze rendono familiari al lettore anche nomi fino a quel momento sconosciuti.

¹¹ Scrittore e traduttore viennese, Rheinhardt (1889-1945) fu autore di una biografia di Eleonora Duse e visse a lungo in Italia alla metà degli anni Venti.

¹² I tre testi di presentazione della collana, pubblicati tra il 1924 e il 1926, sono riuniti in Loerke 1965: 263-265, 304-305, 325-326. Sul numero del 27/11/1926 del settimanale berlinese «Das Tage-Buch» compare inoltre un annuncio pubblicitario che riporta i primi titoli in programma e le reazioni della stampa: come accade per la «Romantica», anche nel caso di «Epikon» viene dato risalto al fatto che il formato elegante e maneggevole dei volumi «paßt ins Haus, ins Gebirge, ans Meer gleich gut» (Anonimo 1926: 1817-1818).

L'aspetto più originale della «Romantica» resta tuttavia il *modo* in cui scrittori e intellettuali contemporanei entrano a far parte del progetto. Se in «Epikon» erano incaricati per lo più di redigere le postfazioni – anche perché la collana accoglieva molti titoli tedeschi che non richiedevano traduzione –, con la «Romantica» – che invece non include alcun classico italiano – Borgese affida a ciascun collaboratore la responsabilità di costruire la voce di un autore straniero, attraverso traduzioni che devono dunque conformarsi a precise linee guida. L'intento dichiarato della «Romantica» è infatti quello di far diventare gli scrittori stranieri «scrittori classici italiani [...], conquistando alla letteratura italiana i più bei libri del mondo moderno»¹³. Fondamentale è perciò che il traduttore lavori su un testo a lui congeniale, anche a costo di modificare l'elenco dei romanzi in programma¹⁴: la prima operazione che Borgese svolge come direttore di collana non consiste dunque nel selezionare i titoli, bensì nel radunare la squadra dei collaboratori. Fra questi figurano i nomi di scrittori rimasti nel nostro canone letterario – dal francese traducono, fra gli altri, Alfredo Panzini, Grazia Deledda, Massimo Bontempelli, Aldo Palazzeschi, Sibilla Aleramo e Riccardo Bacchelli; dall'inglese Corrado Alvaro ed Elio Vittorini – insieme ad autori oggi poco noti ma al tempo non meno accreditati, come il poeta triestino Giulio Caprin (che, con il titolo *Orgoglio e prevenzione*, offre ai lettori italiani la prima versione di *Pride and Prejudice*) o il drammaturgo Ossip Felyne, traduttore di *Anna Karenina*. Ai nomi noti si affiancano in corso d'opera collaboratori più giovani destinati a diventare, negli anni a seguire, importanti traduttori e studiosi di letterature straniere: Diego Valeri si cimenta con la traduzione di *Madame Bovary* e Mario Praz con *Esther Waters* di George Moore, mentre Giacomo Debenedetti, all'epoca non ancora trentenne e noto principalmente per la raccolta *Amedeo e altri racconti* (1926), cura la versione italiana di *Il mulino sulla Floss* di George Eliot. Vengono infine recuperate traduzioni di scrittori canonici – da Ugo Foscolo, di cui viene riproposta la traduzione del *Viaggio sentimentale* di Sterne, a Berchet, presente nelle vesti di traduttore di Schiller – «perché», afferma Borgese «quanto di meglio la letteratura italiana ha fatto e fa per assimilarsi alle letterature narrative straniere sia raccolto, potendosi, in un unico corpo» (1930a: 687).

Cinquant'anni dopo, scrivendo della «Romantica», Calvino noterà come nel novero dei collaboratori non compaia nessun esponente «della Firenze

¹³ La frase compare nell'introduzione anonima (verosimilmente di pugno di Mondadori) al volumetto di lancio *Biblioteca romantica diretta da G.A. Borgese*, pubblicato nel 1930 nella stessa foggia dei volumi. L'introduzione è seguita dall'elenco dei titoli in programma e dalle note di presentazione dei primi dodici romanzi.

¹⁴ Soprattutto a impreviste defezioni dei traduttori sono da ricondurre le discrepanze tra i cinquanta titoli progettati e quelli poi effettivamente realizzati, l'elenco dei quali viene stampato alla fine di ogni volume. Singolare il caso di *Madame Bovary*: escluso dal catalogo iniziale perché nessuno degli scrittori interpellati da Borgese si ritiene in grado di tradurlo, viene rimpiazzato da un altro titolo flaubertiano, *La tentazione di Sant'Antonio* a cura di Filippo Tommaso Marinetti, e poi inserito quando l'accordo con Marinetti salta e per la traduzione si fa avanti Diego Valeri.

degli ermetici» dove anche Borgese si era formato, «come se le polemiche letterarie dell'epoca avessero scavato un fossato invalicabile» (1983: 178). Il fossato che separava Borgese dai colleghi di un tempo non era forse così profondo – tra i primi si era rivolto, anche in questo caso, a Papini¹⁵ –, ma è palese, nei suoi anni da 'edificatore', il tentativo di prendere le distanze dall'esperienza fiorentina, che anzi arriva a definire un «bel ginepraio dove una gioventù sviata cercava graffiandosi la strada»¹⁶. Sono piuttosto i «modelli forestieri»¹⁷ a costituire la chiave per aprire alla letteratura contemporanea possibilità alternative, nuove strade da lui a lungo battute in solitudine e adesso divenute, grazie al lavoro editoriale, terreno di sperimentazioni concrete.

2. COME SI DEVE TRADURRE: UNA LINGUA PER IL ROMANZO

2.1. *Il problema dell'italiano in traduzione*

All'inizio degli anni Trenta, dunque, anche la «Biblioteca Romantica» contribuisce ad ampliare il panorama di letteratura tradotta offerto al nuovo pubblico di lettori. Questo incremento di romanzi stranieri è alla base di un dibattito sempre più acceso fra i letterati italiani, dibattito che tocca prima il problema dell'affidabilità delle traduzioni e da lì, con toni progressivamente più polemicici, quello della lingua in cui sono scritte. La «Romantica», auspicando una diminuzione della «strabocchevole quantità» di traduzioni per «migliorarne qualità e modi» (Borgese 1930a: 675), non è l'unica collana a prendere posizione su questo tema: già «Il genio russo», ideata da Alfredo Polledro per la casa editrice torinese Slavia, operava dal 1926 con l'intento di tradurre integralmente e dalla lingua originale le opere dei grandi autori russi; e nel 1929 esordiva per Modernissima «Scrittori di Tutto il Mondo», il cui curatore, Gian Dàuli, garantiva ai lettori versioni italiane realizzate esclusivamente da traduttori esperti. Sulle riviste, almeno in relazione alla letteratura tedesca, il dibattito sulla necessità di pubblicare traduzioni prive di tagli arbitrari e

¹⁵ «Vuoi farmi il piacere di collaborare a questa collezione?», scrive Borgese a Papini il 16/6/1926; «quale è il grande testo narrativo (o piccolo, purché sia grande) spagnolo o inglese, o tedesco, che ti piacerebbe tradurre? Il *Don Chisciotte*? Questa sarebbe la più coraggiosa speranza, ma a te la scelta. Ho l'ambizione di una raccolta di testi – principi, tradotti con accuratezza filologica e col magistero, possibilmente di scrittori di prim'ordine». Nonostante le insistenze di Borgese, Papini deciderà tuttavia di non partecipare al progetto (cfr. Borgese 1988: 135-144).

¹⁶ Borgese a Papini, 14/10/1934 (Borgese 1988: 147).

¹⁷ «Non è inutile ripetere che in Borgese, studioso di letterature straniere e in particolare professore di letteratura tedesca, la tendenza verso l'opera di grande formato, romanzo o dramma, era incoraggiata anche dalla frequentazione di quei modelli forestieri (mentre vociani e rondisti, escluso l'anglista Cecchi, si nutrivano di letteratura francese, nei suoi esempi più recenti, lirici d'avanguardia, simbolisti e post-simbolisti, piuttosto che romanzieri)» (Debenedetti 2008: 129-130).

condotte sulla lingua originale era vivo dalla metà degli anni Dieci¹⁸; ma alla fine del decennio successivo andava ormai assumendo toni che – parlando dei romanzi tradotti in termini di ‘invasione’ o di ‘penetrazione’ – lasciavano trasparire intenti sempre più marcatamente filofascisti¹⁹.

Anche per Borgese, dunque, la veste italiana da dare ai romanzi stranieri è una delle preoccupazioni più urgenti: ma non è soltanto schierando una squadra di ‘nomi illustri’ che intende garantire la qualità delle opere tradotte. A tutti i collaboratori viene infatti chiesto di attenersi ad una serie di linee guida che regolano il rapporto con le opere originali ma che entrano anche in questioni più squisitamente stilistiche, con l’intenzione di contribuire a creare una lingua moderna per il romanzo moderno. Il lavoro di revisione linguistica di Borgese, che si lamenta spesso con Mondadori per l’«incuria dei traduttori»²⁰, è minuzioso e talvolta invasivo – «nessuna pagina si stampa se il direttore non l’ha letta e occorrendo riletta» (Borgese 1930a: 689) –, anche sulle opere tradotte da lingue che non conosce, come ad esempio il russo. Dalle traduzioni pretende infatti che siano a un tempo fedeli e belle, dotate della stessa spontaneità dei testi originali: «Non prediligiamo le traduzioni che si chiamavano barbare: quelle che fanno desiderare il testo. Una buona traduzione dovrebbe far dimenticare il testo» (677). Rievocando fra le righe la distinzione schleiermacheriana fra traduzioni che muovono lo scrittore verso il lettore e traduzioni che muovono il lettore verso lo scrittore, Borgese non ha dubbi nel collocarsi chiaramente al primo polo: l’intento delle traduzioni della «Romantica» è quello di *conquistare* – anche linguisticamente – i capolavori di tutto il mondo, per stabilire un rapporto tra letteratura italiana e letterature straniere che non si sviluppi in termini d’ignoranza né di sudditanza, ma piuttosto nella forma di un’«assimilazione superatrice» (676)²¹.

2.2 Cinque linee guida per i traduttori

Traduttore a sua volta, Borgese è tuttavia consapevole del fatto che proclami generali di questo tipo aiutano ben poco nel lavoro. I collaboratori vengono dunque invitati ad attenersi alle seguenti regole:

¹⁸ Ad esempio su una rivista come la «Voce», dove escono articoli su questo tema a firma di Scipio Slataper, Alberto Spaini, Lavinia Mazzucchetti.

¹⁹ Christopher Rundle (2004 e 2010) osserva come sulla stampa periodica si cominci a parlare di un’invasione delle traduzioni già intorno al 1928, dunque prima che l’industria editoriale raggiunga il suo picco. Il dibattito sulle traduzioni, negli anni Venti ancora tutto interno al campo letterario e guidato da considerazioni prevalentemente estetiche, inizia qui a essere lentamente assorbito nella battaglia ideologica del fascismo, rivelando anche a livello linguistico il ruolo che riveste nel progetto autarchico del governo.

²⁰ Così Borgese in una lettera a Mondadori del 6/9/1932 (cit. in Cattaneo 2010: 14).

²¹ Le conseguenze di questo atteggiamento affiorano già nel modo di tradurre i titoli: il gogoliano *Mirgorod*, presente nel catalogo delle opere progettate, viene sostituito nella versione definitiva da un più familiare *Piccolo mondo antico*.

Si deve tradurre direttamente dal testo, adottando la migliore edizione. Si deve tradurre integralmente, senza tagli ed arbitrii. Perché la traduzione sia durevole, occorre ch'essa sia scritta in piana lingua italiana corrente, senza sfoggi arcaici o vernacolari, tranne i casi in cui particolari accentuazioni servano a imitare certi caratteri del testo. [...] la traduzione dev'essere sinceramente sotto la responsabilità di chi la firma, non affidata a un giovane amico o a una persona di famiglia e poi convalidata con l'autorità di un chiaro nome. (Borgese 1930a: 678)

Ai traduttori-studiosi viene inoltre chiesto espressamente

di non intromettersi fra l'opera tradotta e i suoi lettori, di non invadere il campo col loro ingegno critico, di non vincolare la fortuna del libro a quella della loro interpretazione. (*Ibidem*)

Dal punto di vista di quella che potremmo chiamare la deontologia del traduttore, la nota di Borgese segna un punto fermo rispetto alle pratiche consuete all'epoca. Tradurre direttamente dalla lingua originale e senza operare tagli – per non parlare della consuetudine, viva ancora per tutto il Novecento, di affidare le traduzioni a competenti ma oscuri conoscitori della lingua poi rimpiazzati in quarta di copertina da nomi più autorevoli – non era scontato nel 1930, nonostante da anni molti addetti ai lavori cercassero di portare il tema all'attenzione dei lettori. Il 'regolamento' per i traduttori – il rispetto del quale andrebbe peraltro verificato caso per caso – ha qui anche la funzione di collocare la «Romantica» in uno spazio ben preciso, quello dell'editoria di alta qualità che però non si rivolge soltanto agli esperti e agli studiosi, ma punta a raggiungere un pubblico ampio. L'invito a non soffocare il testo con interpretazioni troppo invasive, o anche semplicemente con troppe note, contribuisce a differenziare i volumi, ad esempio, da quelli di una collana concorrente come la «Biblioteca Sansoniana Straniera», che con i suoi apparati filologici finiva per diventare, più che una piacevole lettura, un «sussidio alla lettura» (675)²².

2.3 Una lingua per il romanzo moderno

La regola a cui si fanno più deroghe è inevitabilmente la terza, quella che riguarda le caratteristiche dell'italiano utilizzato e che entra quindi nello spazio creativo del traduttore. Sebbene l'aspirazione sia di andare verso una lingua «piana» e da tutti comprensibile – qualcosa che i traduttori del tempo,

²² Lo scrittore fa esprimere questo giudizio al classicista Ettore Romagnoli, riportando il passo di un suo articolo uscito su «Il Secolo» del 4/8/1926.

a differenza dei loro predecessori, ritengono di aver ormai a disposizione²³ – e sebbene le espressioni vernacolari siano limitate al massimo, la libertà stilistica accordata ai traduttori è ampia, e anzi il curatore deve ammettere già nella nota al primo volume di aver dovuto, per la *Vie de Bohème*, lasciare mano libera all'«eminente letterato» Alfredo Panzini (Borgese 1930a: 678). Anche la traduzione realizzata da Palazzeschi del *Tartarin* di Daudet, che Borgese mostra peraltro di apprezzare molto, è deliberatamente toscaneggiante: «mi parve allora», ricorderà Palazzeschi a distanza di anni, «che toscaneggiando ci si avvicinasse di più a quell'atmosfera provenzale»²⁴. È evidente dunque che Borgese non intende la «piana lingua italiana corrente» in senso monolinguisco, ben sapendo quanto l'orchestrazione delle voci sia fondamentale alla costruzione del romanzo: la «“frase pura”», spiega, «inafferrabile in sé, cerca di raggiungersi sperimentandosi *in quante più voci, in quante più tonalità, in quanti più timbri* può; donde quasi il bisogno, quanto più cresce la spiritualità del mondo, di orchestre perfin materialmente sempre più estese» (Borgese 1930a: 681, mio corsivo). E come l'insieme delle traduzioni di un testo è il modo migliore per avvicinarsi alla profondità del suo significato, così la forza espressiva della lingua non si manifesta se non attraverso la varietà dei suoi elementi.

L'unica traduzione che Borgese realizza personalmente per la «Romantica», quella dei *Leiden des jungen Werther*, rimarca nella sua nota d'accompagnamento quanto la questione dei linguaggi sia centrale nel romanzo: il *Werther*, afferma Borgese, «fa popolare la lingua tedesca fra i Tedeschi come non era mai stata se non per la Bibbia di Lutero» e «innalza definitivamente alla dignità dei generi illustri, epopea, tragedia, lirica, il romanzo moderno, l'epica in prosa, terzo stato letterario che da tempo stringeva d'assedio i privilegi accademici e ora gli espugna di scatto», poiché in esso «l'umiltà della prosa è intrinseca al realismo della materia» (Borgese 1930b: 265). Brevemente il traduttore accenna anche ai criteri da lui seguiti: «Volevo, quanto era in me, tenermi sempre fedele alla lettera; non abbellire mai dove il poeta volle scabra prosa; ma seguire anche, quanto le mie forze valevano, i ritmi alti; e tenere conto di quella *ricca e strana* tessitura linguistica che il Leopardi notò» (267, mio corsivo). Questa lingua che nasconde le sue ricchezze sotto una superficie apparentemente uniforme sembra voler richiamare il canto di Ariel nella *Tempesta* shakespeariana, dove si parla di corpi umani che l'azione del mare trasforma in perle e coralli, «in qualcosa di ricco e strano». Uno sguardo più approfondito sul laboratorio traduttivo dello scrittore ci permetterà di comprendere, almeno in parte, in che modo anche la lingua

23 Lo sottolinea Guido Mazzoni nell'*Avvertenza* che accompagna la sua traduzione del *Vicario di Wakefield*: i difetti della precedente traduzione italiana, realizzata da Berchet, sarebbero da ricondurre in primo luogo al fatto che questa risale «a molti anni innanzi che il Manzoni pubblicasse il suo romanzo, e a moltissimi anni innanzi che lo sottoponesse tutto alla revisione linguistica» (1933: 336).

24 Palazzeschi a Paola Ojetti, 10/10/1961 (cit. in Magherini-Manghetti 2001: 121).

piana auspicata dal Borgese-curatore sia capace di trasformarsi, nelle mani del Borgese-traduttore, *into something rich and strange*.

3. BORGESE TRADUTTORE: CHAMISSO E GOETHE

3.1. *La selezione tedesca della Romantica*

La traduzione del *Werther* costituisce il secondo volume della «Romantica», il primo dedicato a un autore tedesco. Dopo Goethe la collana ospiterà tre racconti di Mörike (*Mozart in viaggio per Praga*, *La storia della bella Lau* e *Il tesoro* nella versione di Tomaso Gnoli); un secondo titolo goethiano, ovvero *La missione teatrale di Guglielmo Meister* tradotta per la prima volta in italiano da Silvio Benco; *Il visionario* di Schiller tradotto da Giovanni Berchet con una nota di Lavinia Mazzucchetti; *Il rabbi di Bacharach e altri racconti* di Heine e infine *Lo scapolo ed altri racconti* di Stifter, tradotti rispettivamente da Enrico Rocca e ancora da Mazzucchetti. La selezione tedesca, secondo Calvino «la migliore della “Romantica”, cioè la meno ovvia e nella sua essenzialità e agilità la più rigorosa» (1983: 177), privilegia evidentemente il racconto più che il romanzo. Scrivendo a Papini, Borgese non aveva escluso la possibilità di pubblicare testi brevi, tuttavia si sente in dovere di dare ragione di queste scelte:

Di regola abbiamo escluso le novelle [...]. Ma alcune eccezioni si son dovute fare, specie per la letteratura tedesca, la quale sarebbe molto imperfettamente rappresentata se non si tenesse conto del tipo narrativo in cui essa ha fatto forse le sue prove migliori e che sta a mezza strada fra la novella lunga e il romanzo breve, di quelle sue soavissime storie d'un'ora come il *Mozart* di Mörike o il *Vagabondo* di Eichendorff. (Borgese 1930a: 672-673)

Ciò che colpisce è piuttosto l'assenza pressoché totale dei nomi che Borgese aveva selezionato quindici anni prima per «Antichi e Moderni»: a eccezione di Heine, non ritroviamo nessuno degli autori della precedente collana – e, a eccezione di Gnoli, nessuno dei traduttori – quasi a rimarcare ancora una volta la distanza da un progetto editoriale nato da presupposti ormai avvertiti come superati.

3.2. *Un «Faust in sedicesimo»: Borgese e Peter Schlemihl*

Il *Vagabondo* di Eichendorff, che Borgese dice di voler includere nella «Romantica», rientra nel progetto di un volume contenente appunto *Aus*

dem Leben eines Taugenichts (con il titolo *Storia di un buono a nulla*), unito a *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (*L'uomo senz'ombra*) di Chamisso e alla *Novelle* (*Novella*) di Goethe. Borgese stesso si incarica della traduzione del trittico, che non viene però portata a termine: dei tre testi traduce solo quello di Chamisso che possiamo leggere in un'edizione del 1924, accompagnata dalle illustrazioni del figlio Leonardo e pubblicata dall'editore milanese Guido Modiano.

Peter Schlemihl e Werther sono dunque gli unici due personaggi a cui Borgese si presta a dare voce. Entrambi, peraltro, già ben presenti al lettore italiano: se del *Werther* erano già state realizzate almeno cinque diverse versioni quando Borgese si accinge a ritradurlo per la sua collana²⁵, anche la storia di Peter Schlemihl circolava da tempo nel nostro paese, tanto più da quando Pirandello l'aveva eletta a massimo esempio di racconto umoristico, cimentandosi a sua volta con la resa di alcuni passi²⁶. Perché dunque tradurli ancora una volta?

Di Chamisso Borgese scrive in *Ottocento europeo*, in un saggio che, menzionando il diavolo fin nel titolo, rivela chiaramente le radici del suo interesse per questa storia. Nell'*Uomo senz'ombra*, a suo parere, «il mito più grandioso del romanticismo, il sentimento più tragico dell'uomo moderno si sono cristallizzati in una piccola e perfetta gemma fiabesca» (Borgese 1927: 180): in essa cerca dunque il tema faustiano del patto col diavolo, filo conduttore di una lunga riflessione che dai suoi primi saggi accademici (il già menzionato *Mefistofele*) arriva fino agli scritti dell'ultimo periodo. Rispetto a quello goethiano, la potenza di questo «Faust in sedicesimo»²⁷ che è Peter Schlemihl risiede nel fatto che qui «tutto è visibile e palpabile. Faust che vende l'anima resta ancora nel regno sfumato dell'idea [...]. Ma Schlemihl vende l'ombra, una cosa che si vede; e nel libriccino di Chamisso si vede anche il diavolo che l'arrotoia e se la mette in tasca» (179, corsivi dell'autore). Peccato che il lettore, continua Borgese sfogliando la versione italiana della «Biblioteca Universale», veda ben poco e finisca anzi per sentirsi piantato in asso dal traduttore, che si perde a poetare tra anacoluti e iperbatì anche laddove «bisogna riconoscere che il poeta aveva parlato in modo un po' meno sibillino» (174)²⁸. Non mi soffermo in dettaglio, anche per ragioni di spazio, sulla traduzione che realizzerà Borgese di questo testo: per il momento è

25 Nella *Nota* vengono menzionate le traduzioni di Gaetano Grassi (1782), Riccardo Ceroni (1858), Luisa Graziani (1922), oltre a quella, mai ritrovata, che Antonietta Fagnani Arese realizzò per Ugo Foscolo (cfr. Borgese 1930b: 275). A queste sono da aggiungere le versioni di Corrado Ludger e Michiel Salom, pubblicate entrambe nel 1788.

26 Lo *Schlemihl* viene citato da Pirandello nel *Fu Mattia Pascal* e nel saggio *L'umorismo*. Le bozze di una sua traduzione del romanzo, indicato con il titolo di *Pietro Schlemihl*, sono conservate presso l'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo di Roma.

27 Così il recensore del «Corriere della Sera», secondo cui la versione di Borgese riesce a mantenere «la nitidezza elegante e la musicale cadenza della prosa originale» (Bucci 1928).

28 La traduzione a cui fa riferimento è *La storia meravigliosa di Pietro Schlemihl* di Pietro Valabrego, edita da Sonzogno.

importante notare soltanto che, a suo parere, ciò che manca alla precedente è una lingua adeguata, capace di attestarsi senza artifici sullo stesso registro fiabesco e giocoso dell'originale.

3.3. *Lingua «piana» e lingua a «sbalzi»: appunti di lavoro sul Werther.*

La ricerca di una lingua in cui riambientare i grandi romanzi del passato, operazione che Borgese ha cura di non presentare mai come un ammodernamento ma sempre come il tentativo di tornare alla diretta semplicità dell'originale, si concretizza soprattutto nella traduzione del *Werther*. Lo scrittore vi mette mano quasi come a una distrazione – per un «bisogno di pellegrinare» (Borgese 1930b: 267) – e vi lavora dal maggio del 1926 al dicembre dell'anno successivo. In corso d'opera annota dubbi e difficoltà, accanto a idee che gli saranno utili nel redigere la nota di accompagnamento, in una serie di appunti ordinati sotto la dicitura *Goethe, Werther (prefazione al)*²⁹. «Difficoltà principale del W.», vi leggiamo, «questo continuo sbalzo dal linguaggio epistolare e conversativo a un lirismo ancora klopstokiano [sic]»³⁰.

La sfida posta da questa traduzione consiste dunque in primo luogo nella capacità di creare una lingua che sia moderna e comprensibile – *piana*, come prescrivono le linee guida della collana – ma che non rinunci ai cambi di tono, agli «sbalzi» tra registri diversi che danno il colore dell'opera e che soprattutto hanno un ruolo narrativo imprescindibile nel caratterizzare il personaggio Werther. Borgese ammette che non sarebbe valsa la pena di tradurre un romanzo già tanto presente nel canone italiano se non avesse ritenuto di poterlo fare meglio dei suoi predecessori, o almeno di poter far emergere qualcosa che mancava ancora alle traduzioni esistenti. Il difetto principale che identifica nella traduzione immediatamente precedente la sua consiste appunto nella malriuscita resa di questi salti stilistici: la versione di Luisa Graziani, a suo giudizio, è «buona, spesso ottima, quando il linguaggio dev'essere parlato», ma «debole quando il discorso dev'essere inevitabilmente – salvo che non si voglia falsificare G[oethe] e meisterizzare il *Werther* – lirico o eloquente»³¹, e cita a questo proposito il termine *Gesang* reso con un più quotidiano «lettura» nella scena in cui Werther, commuovendosi fino alle lacrime, declama a Lotte passi dei *Canti di Ossian* da lui tradotti.

I suoi appunti di lavoro registrano dunque la continua preoccupazione di mantenere operanti queste differenze di tono e di stile, ora conservando un

29 Gli appunti relativi alla traduzione del *Werther* sono conservati presso la Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Firenze, Fondo Giuseppe Antonio Borgese, Fascicolo II/2.3 *Schede di appunti* – Cc. 1-109 (Scatola 23).

30 Ms. Borgese, II/2.3, Sc. 23, C. 60.

31 Ms. Borgese, II/2.3, Sc. 23, Cc. 34-35.

linguaggio più pedestre («non abbellire; p.e. ho tradotto con *impressionante* il *frappant* di p. 64»³²), ora restituendo una specifica ‘lingua altrui’ che affiora nella voce del narratore («cercare l’espressione biblica adatta per *der die Himmel zusammenrollt wie ein Tuch*, p. 99»³³), ma soprattutto lasciando che il tasso di lirismo salga quando è necessario, aspetto che Borgese considera evidentemente il più sgradevole per le orecchie dei suoi contemporanei. In una prima fase del lavoro valuta persino l’ipotesi di differenziare graficamente le diverse voci, salvo poi dover prendere atto di quanto queste si mescolino inscindibilmente nel tessuto della narrazione («Mi piacerebbe di far comporre in carattere più piccolo (o in corsivo?) ciò che non è di Werther, p.e. la prosa del *Berichterstatter*, la traduzione da Ossian (anche se questa, in qualche modo, è di Werther)»³⁴).

Le pagine potenzialmente più indigeste sono appunto quelle dei *Canti*:

Che cosa commovente è quel commuoversi a quella brutta roba di Ossian! Come ciò dà un senso dileguante del tempo! Non era nemmeno un perfetto capolavoro il romanzo che leggevano Paolo e Francesca. Qui l’errore è nella lunghezza della citazione. Ma com’è possibile, ci domandiamo noi, quella irresistibile commozione dopo la lettura di quegli orrori? Di quella specie di sommario (come gli “argomenti” dei canti in ottave)? Dopo quel rotolo esametrico che pare una valanga di ciottoli»³⁵.

Per rendere il tono elevato e a tratti pomposo di questo passaggio il traduttore si ripromette, in linea con lo stile lirico italiano più tradizionale, di sfruttare le risorse della *variatio* e di «alternare un po’ le parole bufera, procella, turbine, alla parola tempesta nel pezzo ossianico»³⁶, senza tuttavia indulgere troppo ai vezzi di uno stile che rischia di suonare ormai ridicolo. «In questa traduzione», dichiara infine, «si è conservato quel tanto d’enfasi che è tollerabile ad orecchi moderni»³⁷.

I lettori del tempo sembrano apprezzare molto le scelte adottate in questa versione. Guido Piovene, recensendola sul «Leonardo», trova che la penna di Borgese sia particolarmente adatta a tradurre il romanzo goethiano per «lo stesso suo stile, che intensamente guardato par tutto sbalzi e illuminazioni, a primo sguardo par liscio e lavorato a cesello» (Piovene 1931: 632). Lo stesso apprezzamento per il lavoro realizzato dal traduttore sulla lingua spinge il germanista Enrico Rocca ad affermare che Werther

32 Ms. Borgese, II/2.3, Sc. 23, C. 8.

33 Ms. Borgese, II/2.3, Sc. 23, C. 88.

34 Ms. Borgese, II/2.3, Sc. 23, C. 25.

35 Ms. Borgese, II/2.3, Sc. 23, Cc. 25-26.

36 Ms. Borgese, II/2.3, Sc. 23, C. 90.

37 Ms. Borgese, II/2.3, Sc. 23, C. 60.

è, oserei dire, per la prima volta tra noi, perché, smettendo la parlata d'oltralpe avuta in sorte col sangue dal suo genitore grandissimo, per la prima volta respira, s'esalta, geme, grida, vagheggia, parla e tace in un italiano non più, come per il passato, cartaceo e pieno d'inconscie [sic] lepidità ottocentesche o moderno epperò universitariamente meticoloso e pedestre, ma in una lingua tutta nostra e tutta d'oggi eppur densa di un profumo d'altri tempi, aderente ed eterea, concretissima e quasi irreale (1931: 637).

Riceve il plauso del recensore persino il lungo frammento di Ossian – «quel che è drammatico ti toglie il respiro, e le pagine di Ossian sembrano esistere dall'origine dei tempi» (639) –, sfuggito sia al rischio di scadere «a battuta di romanzo d'appendice», come accade secondo Rocca nella traduzione di Graziani, sia a quello di trasformarsi in una «parodia involontaria», come accade invece in quella di Ceroni (640).

3.4. *Werther alla fontana: lo strano saluto.*

Tra i passaggi che Rocca considera particolarmente riusciti, viene citato lo scambio di battute tra Werther e la servetta scesa ad attingere acqua alla fontana. È una delle scene più celebri del romanzo, intessuta di significati simbolici: la fontana, già descritta nella lettera del 12 maggio, è per Werther un luogo abitato da spiriti benefici, dove un tempo si recavano ad attingere acqua le figlie dei re. Il carattere generoso e irruento di Werther – che parla una lingua spontanea, diretta, ma inevitabilmente legata alla classe sociale da cui proviene – si rivela quando nell'avvicinare la giovane esordisce con un insolito «Soll ich Ihr helfen, Jungfer?» che lascia interdetta la sua interlocutrice.

Questa è l'intera scena in originale e nella versione di Borgese:

Am 15. Mai.

Die geringen Leute des Orts kennen mich schon, und lieben mich, besonders die Kinder. Wie ich im Anfange mich zu ihnen gesellte, sie freundschaftlich fragte über dies und das, glaubten einige, ich wollte ihrer spotten, und fertigten mich wohl gar grob ab. Ich ließ mich das nicht verdrießen, nur fühlt ich, was ich schon oft bemerkt habe, auf das lebhafteste: Leute von einigem Stande werden sich immer in kalter Entfernung vom gemeinen Volke halten, als glaubten sie durch Annäherung zu verlieren, und dann gibts Flüchtlinge und üble Spaßvögel, die sich herabzulassen scheinen, um ihren Übermut dem armen Volke desto empfindlicher zu machen.

Ich weiß wohl, daß wir nicht gleich sind, noch sein können. Aber ich halte dafür, daß der, der nötig zu haben glaubt, vom sogenannten Pöbel sich zu entfernen, um den Respekt zu erhalten, ebenso tadelhaft ist als ein Feiger, der sich vor seinem Feinde verbirgt, weil er zu unterliegen fürchtet. Letzthin kam ich zum Brunnen und fand ein junges Dienstmädchen, das ihr Gefäß auf die unterste Treppe gesetzt hatte und sich umsah, ob keine Kamerädin kommen wollte, ihr es auf den Kopf zu helfen. Ich stieg hinunter und sah sie an. – Soll ich Ihr helfen, Jungfer? sagt ich. – Sie ward rot über und über. – O nein, Herr! sagte sie. – Ohne Umstände – Sie legte ihren Kringen zurecht, und ich half ihr. Sie dankte und stieg hinauf. (Goethe 1906: 7-8)

15 maggio

Il popolino del luogo mi conosce già, e mi vuol bene, specialmente i fanciulli. Nei primi tempi, quando m'accompagnavo con questa gente, e amichevolmente li interrogavo su questo e su quello, alcuni credevano ch'io mi volessi burlar di loro, e mi piantavano in malo modo. Ma io non mi lascio scoraggiare; e mi rendevo conto, più chiaramente che mai, di ciò che tante altre volte avevo osservato, che le persone di una certa condizione si tengono sempre a una fredda distanza dal popolo comune come se avvicinandosi temessero di rimetterci, mentre poi ci sono i dilettanti e i malvagi burloni che si dan l'aria di piegarsi fino al popolo solo per fargli meglio sentire la loro arroganza.

Io so bene che né siamo né possiamo essere uguali, ma son d'avviso che chi, per mantenere il rispetto, crede necessario di star lontano dalla cosiddetta plebe, non merita minor biasimo del vile che, per paura di prenderle, evita i contatti col nemico. Recentemente andai alla fontana e vidi una servetta che aveva appoggiato la sua brocca all'ultimo scalino e si guardava attorno, sperando che qualche compagna sopraggiungesse e l'aiutasse ad alzarsela sul capo. Io scesi, e la guardai. – Volete aiuto, ragazza? – le chiesi. Essa arrossì fino alla radice dei capelli, e disse: – Oh no, signore! – . – Senza complimenti – feci io. Allora si aggiustò il cercine; e io l'aiutai. Essa mi ringraziò, e salì la scala. (Goethe 1930: 22-23)

Anzitutto Borgese ripulisce la sua versione dagli arcaismi e da tutte quelle «lepidità ottocentesche» che caratterizzavano il «giovine Werther» del Ceroni: la protagonista della scena è una «servetta» [ein junges Dienstmädchen] e non una «giovane villanella» (Goethe 1873: 36), e di fronte all'invito

di Werther, anziché «farsi tutta di porpora», arrossisce «fino alla radice dei capelli» [Sie ward rot über und über]. Il dialogo tra i due personaggi è rapido, spontaneo, coerentemente con il desiderio di Werther di trattare anche la gente del popolo come suoi pari. Ed è proprio questo a farlo apparire fuori luogo: nel rivolgersi alla servetta, il giovane usa un epiteto – *Jungfer* – che stando al dizionario dei Grimm veniva utilizzato per le ragazze di classe borghese, e che dunque non è per nulla adatto a comparire in un dialogo tra un ‘giovane signore’ e una serva. Per di più si tratta di un termine ormai in disuso (Goethe stesso lo utilizza piuttosto in poesia), che ‘stonata’ in un dialogo realistico: anche per questo l’invito lascia interdetta la ragazza, che, proprio come i contadini descritti poco sopra nel brano, pensa forse che Werther voglia prendersi gioco di lei³⁸. Borgese risolve la scena con un rapido «Volete aiuto, ragazza?»³⁹, che mescolando la cortesia del *voi* a un termine più quotidiano cerca di rendere l’atteggiamento informale (e proprio per questo inadeguato) di Werther. Che la frase risulti un po’ stonata è fondamentale per lo sviluppo narrativo del passaggio, perché la lingua non è mai decorativa ma sempre *intrinseca* alla scena («l’umiltà della prosa è intrinseca al realismo della materia»), determinante nello stabilire la sua funzione all’interno del romanzo.

L’entusiasmo dei recensori di fronte a scene come questa deriva certamente dall’ammirazione per una lingua ‘bella’ ed elegante, ma forse più ancora dalla riconoscenza che nasce dal poter finalmente comprendere la logica narrativa che essa veicola, senza sentirsi ‘piantati in asso’ dal traduttore. Borgese, che costruisce le sue collane editoriali con il preciso disegno di mettere nelle mani dei suoi contemporanei una tradizione narrativa che deve diventare *anche* italiana, riesce attraverso la traduzione a trasformare un progetto individuale in un laboratorio collettivo, coinvolgendovi anche scrittori e intellettuali che in fatto di romanzi avevano idee assai distanti dalle sue. Con «Antichi e Moderni», e soprattutto con la «Biblioteca Romantica», consegna così ai lettori e agli scrittori che verranno dopo di lui un nuovo canone letterario, scritto in una lingua capace di essere a un tempo *piana, ricca e strana*.

³⁸ Risuona in questa scena anche la memoria dell’episodio biblico dell’Annunciazione, che tanto filo da torcere aveva dato al traduttore Lutero proprio per la stranezza del saluto che l’angelo rivolge a Maria, stranezza che andava in qualche modo ricreata anche in tedesco. Nel significato originario di *Jungfer* è presente del resto anche un riferimento alla verginità (per i Grimm corrisponde al latino *virgo*).

³⁹ Da notare che la traduzione di Luisa Graziani, generalmente precisa, qui rinuncia del tutto a tradurre *Jungfer*, e la frase suona semplicemente «Posso aiutarvi?» (Goethe 1922: 9).

Bibliografia

- Anonimo, 1926, *Epikon*, «Das Tage-Buch» 48.7: 1817-1818.
- Anonimo, 1930, *Biblioteca Romantica diretta da G.A. Borgese*, Milano, Mondadori.
- Baldini A.-Biagi D.-De Lucia S.-Fantappiè I.-Sisto M., 2018, *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione (1900-1920)*, Macerata, Quodlibet.
- Barrale N., 2012, *Le traduzioni di narrativa tedesca durante il fascismo*, Roma, Carocci.
- Ben-Ghiat R., 2000, *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino.
- Bevilacqua G., 1996, *La questione tedesca nella riflessione di G.A. Borgese*, «Rivista di letterature moderne e comparate» 49.3: 349-356.
- Borgese G. A., 1911, *Mefistofele, con un discorso su La personalità di Goethe*, Firenze, Casa Editrice Italiana.
- , 1927, *Il diavolo di Chamisso*, in *Ottocento europeo*, Milano, Treves: 172-183.
- , 1930a, *Nota a Stendhal, La certosa di Parma*, trad. di F. Martini, Milano, Mondadori (Biblioteca Romantica, 1): 671-692.
- , 1930b, *Nota a Volfrango Goethe, I dolori del giovane Werther*, trad. di G. A. Borgese, Milano, Mondadori (Biblioteca Romantica, 2): 263-267.
- , 1988, *Lettere a Giovanni Papini e Clotilde Margheri (1903-1952)*, a cura di M. Olivieri, Napoli, ESI.
- Bucci V., 1928, *L'uomo senz'ombra*, «Corriere della Sera» 20/4/1928.
- Calvino I., 1983, *La «Romantica»*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940): Milano 19-20-21 febbraio 1981: atti del convegno*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori: 172-178.
- Cattaneo E., 2010, *Borgese e la "Biblioteca Romantica" Mondadori*, «La fabbrica del Libro» 2: 12-17.
- Debenedetti G., 2008, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti.
- Esposito E. (a cura di), 2004, *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, Lecce, Pensa Multimedia.
- Giudicetti G. P., 2005, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese. Una risposta alla crisi letteraria e di valori del primo '900*, Firenze, Cesati.
- Goethe J.W., 1906, *Die Leiden des jungen Werthers, Kleinere Erzählungen*, Stuttgart-Berlin. Jubiläums-Ausgabe in 40 Bänden (vol. 16).
- Goethe V., 1873, *Werther*, trad. di R. Ceroni, Firenze, Successori Le Monnier (1858).
- , 1922, *I dolori del giovane Werther*, trad. di L. Graziani, Firenze, Sansoni.
- , 1930, *I dolori del giovane Werther*, trad. di G. A. Borgese, Milano, Mondadori.
- Loerke O. (a cura di), 1965, *Der Bücherkarren: Besprechungen im Berliner Börsen-Courier, 1920-1928*, Heidelberg, Schneider.
- Magherini S.-Manghetti G. (a cura di), 2001, *Scherzi di gioventù e d'altre età: album Palazzeschi (1885-1974)*, Firenze, Polistampa.
- Mazzoni G., 1933, *Avvertenza a O. Goldsmith, Il vicario di Wakefield*, trad. di G. Mazzoni, Milano, Mondadori (Biblioteca Romantica, 24).
- Piola Caselli C., 2015, *G.A. Borgese traduttore del Werther*, «Kwartalniki Neofilologiczny» 62. 2: 171-180.

- Piovene G., 1931, *Recensione a Volfrango Goethe, I dolori del giovane Werther*. Trad. di G.A. Borgese, «Leonardo» 2.II: 632.
- Raboni G., 1983, *La narrativa straniera negli anni '24-'40*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940): Milano 19-20-21 febbraio 1981: atti del convegno*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori: 50-56.
- Rheinhardt E. A., 1927, *Réflexions sur le roman*, «900» 3: 146-162.
- Rocca E., 1931, *Recensione a Volfrango Goethe, I dolori del giovane Werther*. Trad. di G.A. Borgese, «Pègaso» 2.II: 636-640.
- Rubino M.L., 2002, *I mille demoni della modernità. L'immagine della Germania e la ricezione della narrativa tedesca contemporanea in Italia fra le due guerre*, Palermo, Flaccovio.
- Rundle C., 2004, *Resisting Foreign Penetration: the Anti-translation Campaign in Italy in the Wake of the Ethiopian War*, in *Reconstructing Societies in the Aftermath of War: Memory, Identity and Reconciliation*, Boca Raton, Bordighera Press: 292-307
- , 2010, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Oxford, Lang.
- Saito N., 1985, *Borgese germanista*, in G. Santangelo (a cura di), *G.A. Borgese. La figura e l'opera*, *Atti del convegno nazionale (Palermo – Polizzi Generosa, 18-21 aprile 1983)*, Palermo: 451-459.