

quasi coetaneo come Pocar, dalla collaborazione con una Mondadori che, coi tempi, andava mutando pelle. Ottima la scelta di riportare pressoché per intero la recensione di Cesare Cases alla raccolta di saggi *Novecento in Germania* (pp. 143-146), magistrale riepilogo dell'opera di una grande intellettuale e di una grande donna.

Non inficia in nulla questo genuino apprezzamento il dovere di avanzare qui alcune precisazioni che, in apparenza puramente pedanti, costituiscono un invito a conoscere meglio il periodo storico, così rilevante, di cui Mazzucchetti è stata protagonista. Gianfranco Mattei, figlio della grande amica di Mazzucchetti Clara Friedmann, non è «caduto nella Resistenza milanese» (p. 34 nota), ma in quella romana, accomunato in questa sorte al genovese Giorgio Labò, a sua volta figlio di una sorella di un'altra protagonista della storia italiana della traduzione, Lucia Morpurgo Rodocanachi (lei sì, ebrea triestina). All'Aja nel 1922 non si tenne la «conferenza di pace» (p. 53), che, come è noto, si svolse tra il 1919 e il 1920 a Versailles e dipendenze, ma una più modesta riunione di esperti delle potenze vincitrici per regolare l'intricatissima questione dei debiti di guerra della Russia. Nel 1945 a Roma liberata da mesi non c'era nessun bisogno che l'editore De Carlo pubblicasse «clandestinamente» la versione di Giorgio Picconi di *Il mondo di ieri* di Stefan Zweig (p. 181). Inoltre, *Un pilastro della «Medusa»* non è una scheda di Natascia Barrale nel portale *LTit* (p.

139 nota), ma un sostanzioso articolo di Elisa Bolchi su Alessandra Scalero pubblicato sul n. 13 (primavera 2018) di «tradurre».

Mi è incomprendibile poi l'uso ormai invalso tra gli studiosi di ultima generazione, e qui ricorrente in vari punti (almeno alle pp. 156 e 186), dell'espressione «le Opera omnia». *Opera* è originariamente un neutro plurale latino. Per una secolare convenzione l'articolo usato in italiano, che non possiede il neutro, in questi casi è il maschile plurale: si dice «i *carmina*», benché la traduzione suoni «poesie» (vi piacerebbe «le *carmina*»?). Quella convenzione vorrebbe quindi che si dicesse e scrivesse un altrettanto orrendo «gli Opera omnia». Ma quel neutro plurale latino è divenuto da secoli un femminile singolare italiano, che per estensione è stato a lungo adattato anche all'espressione «opera omnia». Sicché fino a questa nuova ondata si è sempre detto e scritto «l'opera omnia» (di Goethe, di Mann, di Dante...). E non vedo motivo di cambiare.

Gianfranco Petrillo

Alice Gardoncini, *Tradurre la luna. I romantici tedeschi in Tommaso Landolfi (1933-1946)*, Macerata, Quodlibet, 2023, 246 p.

Per scrivere questo libro Alice Gardoncini è partita, come lei stessa racconta nell'introduzione, da una impressione che certo avrà colto molti dei lettori abituali di Tommaso Landolfi, quella cioè di trovarsi di fronte un testo tradotto pur

sfogliando un'opera "originale" dello scrittore. Come pochi altri nel panorama italiano a lui coevo, Landolfi è stato in effetti in maniera esibita un autore al secondo grado, assiduo frequentatore del *pastiche*, dell'assemblaggio, della riscrittura. E della traduzione: non solo dal russo, fatto molto noto e molto studiato, ma anche da altre lingue, tra cui il tedesco. Sebbene su quest'ultima porzione dell'opera traduttoria di Landolfi le ricerche non siano mancate, Gardoncini dedica all'argomento un approfondimento tanto più opportuno quanto più i piani su cui è possibile trattarlo sono intersecati. L'analisi verte sul primo periodo dell'attività di Landolfi, a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta, sia come scrittore che come traduttore (ma di seguito converrà forse abbandonare questa distinzione, se si vuol seguire il ragionamento dell'autrice). La scelta di quel preciso momento è motivata non solo a partire dal riconoscimento della sua importanza nell'arco della produzione landolfiana, ma altresì in ragione della rilevanza di quel giro d'anni per la storia della traduzione in Italia.

Se la traiettoria di Landolfi è sempre apparsa eccentrica per quanto riguarda il contenuto e lo stile dei suoi testi, è altrettanto vero che la sua carriera si è svolta da una posizione tutt'altro che marginale all'interno del sistema letterario italiano e dunque inevitabilmente in dialogo con le idee e le pratiche correnti. Per questo, Gardoncini antepone ai capitoli più specificamente dedicati a Landolfi un riassunto dei principali

sviluppi sul terreno della mediazione delle letterature straniere avvenuti durante il famigerato decennio delle traduzioni. In assenza di un esplicito manifesto teorico, la ricostruzione del personale posizionamento di Landolfi in tale scenario poggia sulle tracce disseminate in contesti sia pubblici che privati. Il suo atteggiamento rispetto alla traduzione risulta attraversato da una continua tensione tra la ricerca della «letteralità» e la difesa del «piglio». È così che da un lato rimprovera al proprio sodale e maestro Renato Poggioli di essersi preso troppe libertà nelle sue versioni dai poeti russi, peraltro apprezzatissime negli ambienti dell'ermetismo fiorentino, e di aver sacrificato il criterio della letteralità a quello dell'affinità; dall'altro però si ribella quando l'amico fraterno Leone Traverso, nelle vesti di revisore delle sue traduzioni per l'antologia *Germanica*, gli propone delle correzioni che rischierebbero di «compromettere il tono generale della [sua] cattiva prosa» e di «alterare quel po' di piglio che è l'unica risorsa d'una versione in fondo così piatta e normale» (lettere del 16 e del 22 luglio 1941, citate a p. 75).

Questa tensione si riflette concretamente sul modo di tradurre di Landolfi. Le sue versioni dai Grimm e da Novalis condotte per *Germanica* si rivelano, all'attento esame di Gardoncini, letterali sul versante sintattico ma piene di parole definibili come *landolfismi*. Del resto le stesse caratteristiche, fa notare l'autrice, sono riscontrabili nella scrittura di Landolfi *tout court*, in cui una

sintassi semplice e non marcata si accompagna a un lessico esuberante e personalissimo, ai limiti dell'idioletto. Seguendo una prassi allora assai diffusa, specialmente tra gli scrittori-traduttori, Landolfi fa largo affidamento su fonti deputate a risolvere le difficoltà sul piano della semplice comprensione del testo di partenza: brogliacci preparati da un "negro", come si era soliti chiamare i traduttori che nell'ombra lavoravano al servizio di firme di maggiore prestigio, o versioni italiane degli stessi testi già edite in precedenza fungono da canovaccio, su cui poi viene apposta una chiara marcatura autoriale.

La scelta degli autori da tradurre per *Germanica* avviene di concerto fra Traverso, curatore dell'antologia, ed Elio Vittorini, che dirige la collana «Pantheon». Landolfi vi è coinvolto solo in seconda battuta, al momento della selezione dei brani, eppure non si può dire che la decisione di assegnare a lui la trasposizione di alcune delle fiabe dei Grimm e del romanzo di Novalis *Heinrich von Ofterdingen* sia neutra. Con la sua opera, Landolfi ha infatti contribuito a sottrarre il genere fiaba all'ambito esclusivo della letteratura per l'infanzia (non a caso, Landolfi sarà uno dei "padri nobili" cui si richiamerà Italo Calvino nell'accreditarsi come il «Grimm italiano»), e molti dei temi ricorrenti nei *Kinder- und Hausmärchen* rappresentano altrettanti *topoi* landolfiani, come la morte apparente della fanciulla o la vincita di grosse somme di denaro. Inoltre, dal punto di vista stilistico, è interessante il

modo, ancora una volta sospeso tra letteralità e piglio, in cui Landolfi maneggia i numerosi diminutivi e vezzeggiativi: rispetto alla precedente versione di Franco Bianchi, questi «si fanno al contempo più vicini all'originale (perché li elimina quando non corrispondono al testo tedesco, come per "Kleider auf dem Leib": per Bianchi "una vestina indosso" e per Landolfi "gli abiti indosso"), ma più personali nel tono, poiché vengono talvolta accentuati, come nel caso di "Kämmerchen", reso da Landolfi con "la più piccola stanzuccia" (dove Bianchi traduceva più semplicemente "una cameretta"»; p. 94).

Anche più stimolante è l'interferenza che si viene a creare tra l'orizzonte di Landolfi e il romanzo *Heinrich von Ofterdingen*, di cui sorprendentemente quella commissionata ai tempi di *Germanica* è l'unica traduzione italiana tuttora in commercio. Novalis tocca il punto sensibile che è a ben guardare il centro di tutte le questioni sollevate dal libro di Gardoncini, vale a dire la riflessione sul linguaggio. L'idea prospettata dal poeta tedesco che «l'accesso al linguaggio universale e primigenio sia a portata di mano può essere lett[a] come il grande antefatto, la premessa implicita dell'intero primo volume di racconti di Landolfi» (p. 195). Questo anelito si risolve però in Landolfi in un riconoscimento dell'incomunicabilità tra gli esseri umani, e dunque dell'impraticabilità di un'arte spontanea, irriflessa, "ingenua" secondo la dialettica tra ingenuo e sentimentale teorizzata da Friedrich Schiller.

In questo modo sofferto di intendere il linguaggio finisce per risiedere la maggiore differenza che separa Landolfi dai suoi compagni di strada ermetici, una differenza che si palesa più chiaramente che altrove proprio sul terreno della traduzione: se gli ermetici difendono «una concezione forte del tradurre, legata a una simmetrica concezione forte di scrittura poetica [...], Landolfi sembra sviluppare una visione opposta, una poetica dell'insufficienza attiva sia nel tradurre sia nello scrivere» (p. 13). L'esercizio di Landolfi, apparentemente ludico e in aperta opposizione rispetto agli scrittori tradotti, si scopre allora persino più serio e pensoso del gesto profetico tipico dei traduttori ermetici, fondato su una presunta identità d'ispirazione tra autore e interprete.

Flavia Di Battista

Piero Gobetti, *Una precoce consapevolezza. Scritti di critica delle traduzioni (1919-1921)*, a cura di Simone Giusti, Modena, Mucchi, 2022, 105 p.

Una precoce consapevolezza. Scritti di critica delle traduzioni (1919-1921) è uscito nel 2022 nella collana STRUMENTI (nuova serie) curata da Antonio Lavieri per Mucchi editore. Nello stile di questa recente ma già ricchissima e agile collana dedicata a teoria, storia e pratiche della traduzione, in poco più di cento pagine Simone Giusti riunisce, preceduti da una sua introduzione, otto saggi di

Piero Gobetti scritti tra il 1919 e il 1921: sul ruolo della cultura e dell'editoria nell'Italia del dopoguerra; sulla critica delle traduzioni italiane, in particolare, dell'opera di Leonid Andreev; sui limiti di certa critica letteraria dell'epoca, che, succube di preconcetti e pregiudizi, aveva secondo Gobetti trascurato di interrogarsi sulle ragioni profonde del successo dello stesso Andreev in Italia. I brevi saggi conclusivi esplorano le traduzioni italiane di *I dodici* di Aleksandr Blok, tra cui quella di Ettore Lo Gatto, e la versione di quest'ultimo di *Lettere dal sottosuolo* di Dostoevskij uscita per l'Editrice italiana.

Nell'introduzione Giusti mette a fuoco i punti centrali dell'attività appassionata e vitale di Gobetti – a cui già Laurent Béghin ha dedicato un ampio capitolo del suo *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del dopoguerra* (pp. 137-216) – come traduttore dalla lingua russa, critico e editore. Emerge chiaramente come ad animare il progetto culturale del giovane Piero, che tra l'estate e l'autunno del 1918 fonda la rivista «Energie nove» guardando al modello militante della «Voce» di Giuseppe Prezzolini, sia il tentativo di rimediare alle gravi lacune della cultura italiana del dopoguerra; il settore dell'editoria, che non deve ispirarsi al modello di Treves (Gobetti lo definisce con tono sprezzante tipografo e non editore), bensì a un modello di editore colto e con grandi capacità organizzative, può rivelarsi secondo lui strategico.