

Quodlibet Studio

Letteratura tradotta in Italia

La donna invisibile

Traduttrici nell'Italia del primo Novecento

A cura di Anna Baldini e Giulia Marcucci

Prima edizione: ottobre 2023
ISBN 978-88-229-2146-8
© 2023 Quodlibet srl
Via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 - 62100 Macerata
www.quodlibet.it

Letteratura tradotta in Italia
Collana diretta da Anna Baldini, Irene Fantappiè, Michele Sisto

Comitato scientifico: Francesca Billiani (University of Manchester), Arno Dusini (Universität Wien), Bernhard Huß (Freie Universität Berlin), Camilla Miglio (Sapienza Università di Roma), Christopher Rundle (Università di Bologna), Massimiliano Tortora (Sapienza Università di Roma), Blaise Wilfert-Portal (École Normale Supérieure Paris)

Volume realizzato con il contributo del Centro studi sulla traduzione (CeST) e del Dipartimento di Studi Umanistici (DiSU) dell'Università per Stranieri di Siena.

Indice

7	Introduzione. Gradienti di oscurità. Traiettorie di traduttrici nell'Italia di primo Novecento Anna Baldini
19	Autorialità femminile e questione della donna tra Italia e Austria a inizio Novecento Irene Fantappiè
35	Invisibili? Il riconoscimento della figura del traduttore nel campo letterario italiano del primo Novecento Michele Sisto
65	Ebba Atterbom (1868-1961) Catia De Marco
79	Ada Salvatore (1878-1961) Sara Sullam
93	Olga Malavasi Arpshofen (1879-?) Stefano Garzonio
99	Lavinia Mazzucchetti (1889-1965) Anna Antonello
113	Rosina Pisaneschi (1890-1960) Daria Biagi
125	Alessandra Scalero (1893-1944) Elisa Bolchi

141	Maria Martone (1900-1990) Nicola Paladin
167	Ada Prospero (1902-1968) Anna De Biasio
183	Natalia Ginzburg (1916-1991) Giulia Bassi
197	Gabriella Bemporad (1904-1999) e Giovanna Bemporad (1923-2013) Flavia Di Battista
209	Notizie biografiche
213	Indice dei nomi

Introduzione.

Gradienti di oscurità. Traiettorie di traduttrici nell'Italia di primo
Novecento

Anna Baldini

Questo libro propone un'esplorazione delle traiettorie, spesso occultate o non abbastanza valorizzate, di alcune traduttrici protagoniste del campo letterario ed editoriale della prima metà del Novecento. Autori e autrici si sono interrogati sulle condizioni sociali che hanno consentito a queste donne l'accesso a una professione intellettuale in un periodo storico caratterizzato tanto da progressi quanto da resistenze nel miglioramento della condizione femminile.

Il titolo che abbiamo scelto, *La donna invisibile*, rovescia quello della traduzione italiana di un testo cruciale dei *Translation Studies*, *The Translator's Invisibility* di Lawrence Venuti¹. Se la lingua in cui quest'ultimo scrive non gli impone di specificare l'identità di genere di chi traduce, la traduttrice italiana ha dovuto servirsi del genere maschile, che in italiano è la forma grammaticale che esprime l'universale. Rovesciando quel maschile universale, il titolo del nostro libro intende anche mettere a fuoco forme di "invisibilità" diverse da quella testuale concettualizzata da Venuti, per il quale la trasparenza del testo tradotto – e dunque l'invisibilità della sua istanza autoriale – sarebbe il requisito storicamente invalso e imposto alla maggior parte delle operazioni traduttive. In questo libro intendiamo invece mettere a fuoco la dimensione storica, sociale e di genere dell'invisibilità di chi traduce. Ci inseriamo pertanto in quella espansione nel metodo e nella scelta degli oggetti di ricerca che ha interessato gli studi sulla traduzione negli ultimi decenni.

¹ Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, New York-London 1995, trad. it. di Marina Guglielmi, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Armando, Roma 1999.

Invisibili? Il riconoscimento della figura del traduttore nel campo letterario italiano del primo Novecento

Michele Sisto

Nel 1995 Lawrence Venuti introduceva una formula molto fortunata negli studi sulla traduzione intitolando un suo libro, apparso nella collana TRANSLATION STUDIES diretta da André Lefevere e Susan Bassnett, *The Translator's Invisibility*¹. L'invisibilità di cui Venuti si occupa è un'invisibilità testuale: nella gran parte delle traduzioni prodotte in ambito anglosassone, rileva polemicamente, il lavoro svolto dal traduttore, per una tacita ma pressante richiesta di editori, recensori e lettori, è e deve essere invisibile, trasparente, in modo che la traduzione si possa leggere come un originale², ignorando che è invece il risultato di una necessaria *risrittura* o *manipolazione*, i due termini provocatori ma scientificamente produttivi su cui i curatori della collana hanno impostato i loro innovativi studi.

L'invisibilità del traduttore, tuttavia, non è solo testuale, ma anche sociale. A differenza dell'*autore*, che nella modernità gode di un capitale simbolico rilevante e perfino istituzionalizzato (in manuali scolastici, edizioni di *opera omnia*, statue, targhe, intitolazioni di vie, ecc.), tale da consentirgli (almeno in certe epoche) di intervenire in modo influente nelle questioni sociali e politiche del proprio paese, la presenza del traduttore è generalmente trascurabile e trascurata non solo nella sfera pubblica, ma anche nel mondo più ristretto di coloro che si occupano di letteratura: per lunghi periodi, anche in piena modernità, traduzioni anche importanti possono essere pubblicate anonime o sotto pseudonimo, i recensori possono discutere criticamente il libro

¹ Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London 1995.

² Ivi, p. 1.

di un autore straniero senza nemmeno rilevare di averlo letto in traduzione, e perfino gli studiosi di letteratura tendono a ignorare del tutto il loro ruolo, al punto che le biografie dei traduttori, un genere indispensabile per la ricerca di base in storia letteraria, sono pressoché inesistenti. Di questa invisibilità sociale si occupano i saggi raccolti in questo volume, al quale vorrei, nelle pagine che seguono, premettere alcune considerazioni generali sulle condizioni di possibilità per l'accesso dei traduttori – e delle traduttrici – a un certo grado di *visibilità*.

Credo infatti che per comprendere realmente in che misura le traduttrici siano invisibili sia indispensabile tratteggiare il quadro sociologico generale in cui si muovono tanto le traduttrici quanto i traduttori. Chi lavora nell'ambito della traduzione – e più in generale della mediazione letteraria – si trova infatti in una posizione di relativa invisibilità a prescindere dal genere, come denuncia il titolo di un volumetto curato dalla Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori: *Protagonisti nell'ombra*³. Certo, la sensazione è che le traduttrici, sottoposte anche ai vincoli specifici del dominio maschile⁴, siano doppiamente nell'ombra, ancora più invisibili dei traduttori. Ma proprio per questo è utile ricostruire le loro traiettorie reali: nel loro insieme ci presentano infatti un panorama complesso e articolato – la regola, ma anche l'eccezione – in cui si va da personaggi davvero misconosciuti come Rosina Pisaneschi o Alessandra Scalerò, a vere e proprie celebrità della scena letteraria come Natalia Ginzburg o Fernanda Pivano.

Se invece di concentrarci unicamente sulla dominazione di genere osserviamo le diverse forme di dominazione, reale e simbolica, a cui è sottoposta la figura del traduttore, la questione si potrebbe porre in questi termini: assodato che uscire dall'invisibilità è un problema sia per i traduttori che per le traduttrici, e assodato che le traduttrici hanno in genere meno risorse e possibilità per

³ *Protagonisti nell'ombra*. Bonchio Brega Ferrata Gallo Garboli Ginzburg Mauri Pocar Porzio, a cura di Gian Carlo Ferretti, Unicopli, Milano 2002. Il volume contiene saggi su personaggi del mondo editoriale come Roberto Bonchio, Gian Piero Brega, Giansiro Ferrata, Niccolò Gallo, Cesare Garboli, Natalia Ginzburg, Luciano Mauri, Ervino Pocar, Domenico Porzio.

⁴ Pierre Bourdieu, *Il dominio maschile* [1999], trad. it. di Alessandro Serra, Feltrinelli, Milano 2002.

farcela rispetto ai colleghi maschi, quali sono le strategie a cui tanto le donne quanto gli uomini possono fare ricorso (e che hanno storicamente messo in atto) per accedere alla visibilità?

Per affrontarla mi rifarò al quadro teorico e ai risultati ottenuti dal progetto di ricerca *LTit – Letteratura tradotta in Italia*, uno dei cui strumenti fondamentali è la sociologia di Pierre Bourdieu, che invita a posizionare ogni attore/attrice del campo letterario all'interno dei reali rapporti di forza esistenti, delle lotte per il riconoscimento, e a individuarne il capitale simbolico nelle diverse tappe della traiettoria⁵. Poiché la ricerca ha mosso i suoi primi passi a partire dal caso della letteratura tedesca tradotta in Italia, gli esempi che porterò verranno in gran parte da questo specifico ambito.

Dopo alcune considerazioni di metodo introduttive, utili ad articolare in modo più chiaro il problema della visibilità/invisibilità, proverò a contestualizzare la problematica dell'invisibilità del traduttore in un orizzonte storico specifico, quello dell'Italia di inizio Novecento, individuando infine alcune strategie tipo accessibili ai traduttori – e alle traduttrici – per raggiungere un certo grado di *visibilità*.

1. *Che cos'è la visibilità, chi è un traduttore*

Appena lo esaminiamo più da vicino, il concetto di *visibilità*, utile per indagare le tracce testuali della presenza (o assenza) del traduttore, si rivela sfuggente, e di fatto inutilizzabile ai fini di un'indagine sulla sua effettiva presenza (o assenza) nel mondo sociale. Per questo mi sembra utile ricorrere, invece, al concetto sociologico di riconoscimento, in particolare per come è utilizzato da Pierre Bourdieu nelle *Regole dell'arte*⁶. Ogni attore o azione del mondo sociale, osserva Bourdieu, esiste socialmente solo nella misura in cui la sua esistenza viene riconosciuta. Da chi? La

⁵ Per maggiori informazioni sul progetto, che indaga le traduzioni con un approccio in primo luogo storico-sociologico, considerandole come parte integrante del corpus (e della storia) della letteratura italiana, rimando al sito *LTit – Letteratura tradotta in Italia* (www.ltit.it) e alla collana LETTERATURA TRADOTTA IN ITALIA (Quodlibet).

⁶ Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* [1992], trad. it. di Anna Boschetti e Emanuele Bottaro, il Saggiatore, Milano 2005.

teoria dei campi invita a declinare la risposta non in modo binario (da tutti/da nessuno) ma, appunto, sociologico, individuando gli ambiti in cui il riconoscimento ha luogo: essere riconosciuti, e dunque esistere, per esempio, nel campo letterario non implica affatto essere riconosciuti, e dunque esistere, in altri campi (politico, filosofico, medico, giuridico, economico, religioso, ecc.) o in quel luogo di mediazione fra i campi specifici che è il campo del potere (a cui gli *autori* talora possono accedere, come dimostra in modo paradigmatico il caso del *J'accuse* di Zola). Il riconoscimento è dunque *specifico*, cioè indissolubilmente legato a uno specifico contesto sociale.

Adottare questa prospettiva ci consente di distinguere almeno tre gradi di riconoscimento, in relazione agli ambiti in cui questo ha luogo, e di abbozzare una prima, essenziale tipologia dei diversi gradi di riconoscimento sociale a cui può giungere un traduttore.

Il primo ambito, e il più circoscritto, è quello degli addetti ai lavori, che per un traduttore è in primo luogo quello dei suoi principali committenti, gli editori: attraverso reiterate prestazioni d'opera alcuni traduttori arrivano a godere di un certo capitale simbolico come professionisti. Questo può consentire loro non solo di negoziare contratti migliori e, in una certa misura, di scegliere quali testi o autori tradurre (il che può avere di per sé ripercussioni sul riconoscimento esterno, per esempio come traduttore di quel determinato scrittore), ma anche, a volte, di vedere il proprio nome esposto in copertina o in quarta (magari accompagnato da un breve profilo biografico) e, in alcuni casi, di prendere la parola attraverso una "nota del traduttore".

Il secondo ambito è il campo letterario nel suo complesso: alcuni traduttori possono ottenere il riconoscimento da parte di scrittori e critici, o meglio di una parte di essi, per esempio una certa avanguardia, un certo milieu letterario locale, gli animatori di una certa rivista, gli studiosi accademici di una certa disciplina. Questo può far sì che vengano nominati (e magari espressamente apprezzati) dai recensori che discutono le opere da loro tradotte, che vengano invitati a prendere la parola sulle pagine di una rivista letteraria o in determinate occasioni pubbliche (la presentazione di un libro, una lezione universitaria, un corso di

traduzione), o che vengano loro attribuiti premi per la traduzione (conferiti da giurie che includono scrittori, critici, professori universitari, ecc.). Possono così affacciarsi al di fuori dell'ambito strettamente professionale e accedere a un grado di visibilità relativamente più alto.

Il terzo ambito, e senz'altro il più vasto, è la sfera pubblica *tout court*: alcuni traduttori possono – in casi a dire il vero assai rari – suscitare l'interesse dello Stato o di altre istituzioni non solo letterarie (che possono conferire loro titoli, premi, emolumenti) o dei mass media (ed essere invitati a scrivere sui giornali, intervistati alla radio o in televisione, come accade più facilmente agli autori). Solo in questo caso possiamo parlare di quello che è il grado più alto di visibilità: la fama.

Per comodità possiamo provvisoriamente definire i tre tipi individuati dai rispettivi ambiti (e gradi) di riconoscimento traduttore-*professionista*, traduttore-*letterato* e traduttore-*personaggio*. Questa distinzione ci servirà più avanti. Va da sé che non si tratta di tipi esistenti come tali nel mondo sociale ma di idealtipi – nel senso weberiano – a cui certi traduttori possono più o meno avvicinarsi. E occorre inoltre precisare che nel mondo sociale le forme di riconoscimento possono essere cumulate, nel senso che un traduttore-*personaggio* può essere riconosciuto anche come professionista e come letterato, e così via.

A questo punto però dobbiamo precisare anche il concetto di traduttore. In primo luogo e pur senza esplicitarlo, stiamo parlando del traduttore letterario, una categoria molto specifica. Il che implica escludere dalla nostra indagine tutti gli altri tipi di traduttore (di saggistica, di film, di testi amministrativi, giuridici, tecnici, per non parlare degli interpreti), che sono la maggioranza e che hanno accesso a possibilità di carriera e di riconoscimento diverse da quelle del traduttore letterario.

In secondo luogo, un traduttore – e a maggior ragione un traduttore letterario – quasi mai è *solo* un traduttore⁷: trattandosi di una professione a bassissimo grado di codificazione (non prevede né una formazione specifica né titoli per accedervi, non

⁷ Su questo insiste giustamente Anthony Pym, *Method in Translation History* [1998], Routledge, London-New York 2014, pp. 160-165.

contempla né un impiego fisso né prospettive stabili di carriera, non è normata giuridicamente né a livello nazionale né internazionale), quella del traduttore è un'attività che per lo più si affianca (o lascia dopo qualche tempo il posto) ad altre attività più stabili e remunerative, tra le quali prevalgono in genere l'insegnamento scolastico o universitario, il giornalismo e i mestieri editoriali. Quindi un traduttore, prima di essere un traduttore, è quasi sempre qualcos'altro, fa un altro mestiere, e la visibilità, il riconoscimento, può venirgli – ed è facile che gli venga – da questo “primo” mestiere. È il caso per esempio dei molti scrittori che, riconosciuti in quanto tali, si cimentano occasionalmente con la traduzione, come Borgese, Deledda, Bellonci, Montale, Vittorini, Pavese, Ginzburg, Fortini, Giudici, Eco, Busi, Capriolo o Nori. Lo stesso vale per artisti, politici, giornalisti, professori universitari, ecc. che, per motivi di solito contingenti, si siano trovati a fare traduzioni: il loro riconoscimento non viene dal tradurre (Rossana Rossanda ha tradotto *La Marchesa di O...* di Kleist, ma la sua notorietà non viene certo da questo).

Dobbiamo dunque distinguere fra traduttori *puri* (un tipo sociologicamente rarissimo, perché quasi tutti fanno anche un altro mestiere) e traduttori *impuri* (quasi tutti), tenendo conto che questi ultimi si dividono in due categorie fondamentali: quelli che fanno un altro mestiere simbolicamente più remunerativo del traduttore (almeno in potenza: per esempio lo scrittore, l'artista, il politico); quelli che ne fanno uno meno remunerativo (per esempio l'insegnante, l'editor, l'impiegato) e che, qualora accedano a circuiti più ampi di riconoscimento, lo fanno *in quanto traduttori*. Sono questi ultimi, infatti, a interessarci particolarmente in questa sede.

Questo ci porta a introdurre un'ultima distinzione, relativa ai traduttori-*letterati*, il cui riconoscimento avviene nel secondo ambito che abbiamo individuato, il campo letterario. Quest'ultimo, infatti, non è un tutto omogeneo, ma, come ha rilevato Bourdieu, si struttura su un'opposizione fondamentale, quella fra un polo di produzione di massa, dove prevale la logica del mercato, e un polo di produzione ristretta, dove prevale invece la logica specifica della letteratura e dove è possibile accumulare un capitale simbolico durevole. Per intenderci: Guido da Verona e Fabio Volo

sono prodotti del sottocampo di produzione di massa, Giuseppe Ungaretti ed Ermanno Cavazzoni del sottocampo di produzione ristretta. Lo stesso vale per le traduzioni: un conto è tradurre E. Werner, il più tradotto (e oggi dimenticato) scrittore tedesco all'inizio del Novecento (non a caso una donna) per la popolare ed economica BIBLIOTECA AMENA dei F.lli Treves, un conto è tradurre Kafka nel 1933 per Frassinelli, nella raffinata collana BIBLIOTECA EUROPEA di Franco Antonicelli⁸. Analogamente, oggi, un conto è tradurre Dan Brown per il colosso commerciale Mondadori, un conto è tradurre Roberto Bolaño per l'Adelphi di Roberto Calasso. Se il sottocampo della produzione di massa può garantire maggiori profitti economici (grazie a contratti migliori o anche solo al maggior numero di incarichi), quello della produzione ristretta può dare accesso a ben altri, e più durevoli, profitti simbolici.

2. I traduttori all'inizio del Novecento

Uno studio pionieristico nell'affrontare la questione del riconoscimento sociale dei traduttori è *Cosmopolis et l'Homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914* di Blaise Wilfert, il cui titolo richiama, oltre al libro di Venuti, due romanzi sintomatici dell'epoca, *Cosmopolis* di Paul Bourget (1892) e *The Invisible Man* di H.G. Wells (1897)⁹.

Wilfert prende in esame un centinaio di “importatori”, con l'obiettivo di tracciare una “biografia collettiva” degli attori sociali che si dedicano all'importazione di letterature straniere, agendo nei diversi ruoli di traduttori, editori, direttori di collana, critici, ecc. Il panorama che arriva così a descrivere per la Francia di inizio Novecento – allora centro del campo letterario

⁸ Per questi due casi: Anna Baldini, Daria Biagi, Stefania De Lucia, Irene Fantappiè, Michele Sisto, *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione 1900-1920*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 61-67, e Michele Sisto, «Cose dell'altro mondo». *Leggere e tradurre Kafka nell'Italia del 1933*, in Franz Kafka, *Il processo*, trad. it. di Alberto Spaini, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 317-350.

⁹ Blaise Wilfert, *Cosmopolis et l'Homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914*, «Actes de la recherche en sciences sociales», 144, septembre 2002, pp. 33-46. Si tratta del numero della rivista di Bourdieu dedicato a *Traductions: les échanges littéraires internationaux*.

internazionale – è in larga misura valido anche per l'Italia di allora, e ci permette di avere una base di partenza rispetto alla quale misurare analogie e differenze, ma soprattutto progressi e regressi nel riconoscimento dei traduttori nel nostro paese.

Secondo Wilfert, nel periodo preso in esame il traduttore è un «uomo invisibile»: il suo è un «lavoro senza gloria» o addirittura un'«attività indegna con un volto nobile»¹⁰. Quasi nessuno riesce a vivere del mestiere: come eccezione viene citato il caso di Eugène-Melchior de Vogüé, che come scopritore di Tolstoj e Dostoevskij diventa una celebrità europea. Le traduzioni si devono per lo più alla committenza degli editori, e sono dunque un affare del campo di produzione di massa, mentre quelle «elettive» sono rare, vengono realizzate solo a costo di grandi sforzi e comunque restano sporadiche fino agli anni Venti del Novecento (vedi i casi di Georges Hérelle traduttore di d'Annunzio e di Alexandre Vialatte traduttore di Kafka). Il riconoscimento va, nei pochi casi in cui c'è, non tanto a chi lavora sul testo quanto piuttosto a chi si occupa della sua mediazione simbolica, in particolare i prefatori (critici, scrittori, accademici, mediatori). In estrema sintesi: «L'importazione di letterature straniere era in larga misura opera di attori poco o mal integrati nella vita letteraria e dotati di un capitale sociale o economico modesto»¹¹. Non stupisce dunque che anche in Francia sia difficile reperire i più elementari dati biografici sui traduttori e nei pochi casi in cui li si trova (ca. 30 su 100 traduttori presi in considerazione) sono largamente lacunosi.

Chi sono, allora, i traduttori? Semplificando un po', possiamo dire che Wilfert individua cinque categorie predominanti: le donne, i giovani, gli stranieri, i professori universitari e i diplomatici. È significativo che le prime tre siano, nell'organizzazione simbolica della società del tempo, categorie di per sé strutturalmente dominate, per appartenenza di genere, età o cultura.

Le donne sono molto numerose, il 15-20%, una percentuale sopra la media dell'occupazione femminile nello stesso periodo. Molte di loro firmano le loro traduzioni con pseudonimi maschili (o con il cognome del marito): «Tradurre un uomo, spesso assu-

¹⁰ Ivi, pp. 35 e 38; le traduzioni, qualora non diversamente specificato, sono mie.

¹¹ Ivi, p. 41.

mendo a propria volta un nome maschile, era, sia per gli uomini sia per le donne che avevano interiorizzato le logiche del dominio maschile, una via d'accesso accettabile al mondo maschile della letteratura, una postura modesta di quasi-invisibilità largamente condivisa dalle donne della borghesia francese attratte dall'attività intellettuale»¹². In Italia, per esempio, Luisa Macina Gervasio, scrittrice di romanzi e di favole per bambini nonché poetessa attiva tra il 1891 e il 1933 si firma sempre Luigi di San Giusto, anche quando traduce Goethe, Theodor Mommsen o *I Nibelunghi*.

I giovani, o per meglio dire i nuovi entranti (letterati in cerca di consacrazione) sono altrettanto numerosi: quasi la metà dei traduttori censiti è alle sue prime esperienze nel mondo letterario. Si tratta spesso di letterati con scarsi mezzi che per mantenersi accettano di tradurre per il mercato, un mestiere notoriamente oscuro e poco remunerativo ma pur sempre utile a costruire relazioni e ad associare il proprio nome a un'operazione culturale: in caso di successo, il premio è l'accesso al campo letterario; in caso contrario, questi nuovi entranti restano relegati nell'ambito della traduzione (che a un certo punto abbandoneranno per un mestiere più remunerativo). Questo vale senz'altro anche per l'Italia, dove la traduzione è per moltissimi giovani bohémien allo stesso tempo un lavoro alimentare e un'occasione di intervento culturale. Le due istanze convivono tanto nel campo di produzione ristretta quanto in quello della grande produzione, come dimostrano da una parte i numerosi giovani vociani che traducono per le collane di Papini e Prezzolini, dall'altra le traduzioni strategiche dei giovani letterati gravitanti intorno alla rivista a larga tiratura «Il Mondo» di Sonzognò¹³.

Molto rappresentati sono gli stranieri, categoria in cui Wilfert include anche gli immigrati di seconda generazione e quelli con un solo genitore straniero o nati in terre di confine: «Molto

¹² Ivi, p. 41.

¹³ Baldini, Biagi, De Lucia, Fantappiè, Sisto, *La letteratura tedesca in Italia* cit., pp. 68-80, e Michele Sisto, *Heinrich Mann «romanziera della rivoluzione»: strategie di legittimazione della letteratura tradotta nel campo di produzione di massa (1915-1925)*, in *Politiken der Translation in Italien. Wegmarken einer deutsch-italienischen Übersetzungsgeschichte vom Risorgimento bis zum Faschismus*, a cura di Andreas Gipper, Lavinia Heller, Robert Lukenda, Steiner, Stuttgart 2022, pp. 123-140.

meno della nazionalità è l'origine periferica in rapporto al centro parigino a essere decisiva per il loro ingresso nell'ambito dell'importazione letteraria»¹⁴. Metà della popolazione presa in esame possiede, per casualità biografica, un legame personale con una risorsa straniera, relazionale o linguistica, che costituisce un capitale spendibile nei luoghi centrali della produzione letteraria ed editoriale. Frequente, rileva Wilfert, è la combinazione giovane e straniero. Anche in Italia molti traduttori vengono dall'estero (per esempio gli esuli russi in Italia¹⁵) o dalle zone di confine (come Trieste¹⁶), e in generale accade spesso che chi si dedica alla traduzione venga dalla provincia.

Consistente è anche il numero – circa il 10% – degli accademici o aspiranti tali, che hanno contatti di prima mano con letterature straniere se non altro attraverso i viaggi di ricerca. Questo testimonia anche che l'attività di traduzione può essere spesa sul piano della carriera universitaria e garantire una certa aura di internazionalità. Quasi tutti i primi germanisti italiani – Arturo Farinelli, Giuseppe Antonio Borgese, Guido Manacorda, Giuseppe Gabetti, Bonaventura Tecchi, Giovanni Vittorio Amoretti, Vincenzo Errante, Leonello Vincenti – sono attivi anche come traduttori, e a margine va rilevato che assai spesso hanno anche ruoli editoriali, come funzionari di grandi case o più frequentemente come fondatori e direttori di collane.

Intorno al 5% si attesta la percentuale, fra i traduttori presi in esame da Wilfert, dei diplomatici di carriera, non di rado di origini aristocratiche, che per motivi di lavoro soggiornano in paesi stranieri e ne parlano la lingua. È il caso dello stesso Vogüé, e in Italia di Giuseppe Biagi, autore nel 1900 di una traduzione del *Faust* di Goethe pubblicata da Sansoni.

Wilfert rileva inoltre che la figura dominante resta quella del traduttore poligrafo, non specializzato, che si esercita in più ge-

¹⁴ Wilfert, *Cosmopolis* cit., p. 41.

¹⁵ Si veda Giulia Marcucci, *Čechov in Italia. La duchessa d'Andria e altre traduzioni (1905-1936)*, Quodlibet, Macerata 2022, che tratta casi come quelli di Nina Romanovskaja, Olga Resnevič-Signorelli e Sergej Jastrebcov; e inoltre il sito del progetto *Russi in Italia* (www.russinitalia.it).

¹⁶ Cfr. Renate Lunzer, *Irredenti redenti. Intellettuali giuliani del '900* [2002], LINT, Trieste 2009.

neri (anche non letterari) e traduce da più lingue. Caratteristico il caso, in Italia, di Gustavo Strafforello, attivo dagli anni Quaranta dell'Ottocento all'inizio del Novecento, autore soprattutto di rassegne letterarie, di scritti storici e tecnico-scientifici di ispirazione positivista, nonché di manuali di pedagogia sociale ispirati a *Self-Help* di Samuel Smiles, che egli stesso tradusse dall'inglese vendendone oltre 150.000 copie. Come molti suoi contemporanei Strafforello traduce – probabilmente sempre passando dal francese – autori tedeschi (Büchner, Auerbach, Heyse), americani (Hawthorne, Emerson, Twain), inglesi (George Eliot), danesi (Holst), russi (Lermontov) e francesi (Dumas padre, About). Ma ancora in pieno Novecento la già citata Lucia Macina Gervasio traduce, oltre che dal tedesco, anche dal francese (*Paolo e Virginia* di Bernardin de Sainte Pierre), dall'inglese (*L'ultimo dei Mohicani* di Cooper, *La capanna dello zio Tom* di Beecher Stowe) e dallo spagnolo (il *Don Chisciotte*).

Tirando le somme, da questa indagine emerge che anche nella Francia di inizio Novecento – allora centro indiscusso della *République mondiale des lettres* – i traduttori restano (con poche eccezioni) invisibili, indipendentemente dal fatto che siano uomini o donne.

Wilfert non si interroga su quali mutamenti abbiano generato le condizioni di possibilità per un più ampio riconoscimento della figura del traduttore. Il suo scopo è mostrare come pressoché tutti gli importatori di letteratura straniera nel periodo considerato, anche quando in aperta rivalità fra loro, concorrano di fatto al processo di nazionalizzazione della vita culturale francese negli anni che precedono lo scoppio della Grande guerra. Questo è di per sé un risultato interessante, che sfata il luogo comune secondo cui la traduzione è di per sé una pratica internazionalista, votata alla conoscenza reciproca fra le culture e dunque a favorirne la convivenza pacifica. Non è così: può essere invece lo strumento di lotta fra fazioni letterarie rivali e tuttavia entrambe accomunate da una forte ideologia nazionalista: l'«*homme invisible*», il traduttore, può quindi essere un agente che contribuisce a consolidare i confini e a ostacolare il dialogo fra le nazioni.

C'è però un aspetto della sua ricostruzione che ci permette di vedere, *in nuce*, il principio di un cambiamento nel riconosci-

mento sociale dei traduttori. Wilfert osserva che dal 1890 circa la traduzione in Francia diventa il terreno di scontro fra due gruppi: da una parte l'avanguardia consacrata, legata al naturalismo, all'Académie de France, a riviste come la «Revue des Deux Mondes» e la «Revue Bleue», a grandi editori come Plon, Perrin o Calmann-Lévy e ai grandi giornali parigini; dall'altra l'avanguardia dei nuovi entranti, che adotta la bandiera del simbolismo e si organizza «attorno a piccole riviste e case editrici indipendenti fondate essenzialmente sulla negazione della logica economica», come il «Mercure de France», la «Revue Blanche» e più tardi la «Nouvelle Revue Française»¹⁷. Mentre i traduttori attivi al polo dominante, osserva, sono «donne, che firmano quasi sempre con un nome maschile, letterati poligrafi che rappresentano il vecchio tipo dell'uomo di lettere, diplomatici, professori di scuola superiore o universitari, e infine qualche funzionario»¹⁸, quelli che si raggruppano intorno all'avanguardia in ascesa sono per lo più giovani con un alto grado d'istruzione spesso provenienti dalla provincia o dall'estero, tra cui Remy de Gourmont, Marcel Schwob, André Gide, Valéry Larbaud e Charles du Bos. Questi ultimi, associando «l'importazione di letteratura straniera a un progetto globale di sovversione delle norme letterarie e di liberazione della lingua»¹⁹, creano i presupposti per conferire alla figura del traduttore uno statuto più prestigioso e influente.

3. Nuove condizioni di possibilità

Qualcosa di simile accade anche in Italia qualche anno più tardi. Nel primo decennio del Novecento le avanguardie legate a Benedetto Croce a Napoli e a Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini a Firenze costituiscono, con le loro riviste e appoggiandosi a piccole case editrici allora periferiche come Laterza e Carabba, un campo di produzione ristretta che si contrappone struttural-

¹⁷ Wilfert, *Cosmopolis* cit., p. 42.

¹⁸ Ivi, p. 43.

¹⁹ Ivi, p. 42.

mente a quello della grande produzione dominato dai gruppi editoriali milanesi di Treves e Sonzogno e dai grandi giornali legati alle élite nazionali²⁰. Mentre questi ultimi continuano a fare ricorso a traduttori dalle caratteristiche analoghe a quelle individuate da Wilfert per il polo dominante in Francia, le collane di Croce (per esempio SCRITTORI STRANIERI), Papini (CULTURA DELL'ANIMA) Prezzolini (QUADERNI DELLA VOCE) e Giuseppe Antonio Borgese (ANTICHI E MODERNI) arruolano soprattutto, come l'avanguardia simbolista francese, giovani traduttori molto istruiti che spesso provengono dalla provincia e si stabiliscono nelle capitali letterarie di allora: Firenze, Napoli e più tardi, dai primi anni Venti, Roma e Torino (mentre Milano resta a lungo legata alla sola produzione commerciale)²¹. Il fatto stesso che questi giovani traduttori siano organici alle avanguardie conferisce al loro lavoro un'aura di letterarietà, e dunque un prestigio, difficilmente sottovalutabile, come mostra il caso delle traduzioni hebbeliane di Scipio Slataper²².

Questa polarizzazione del campo letterario ha conseguenze di rilievo anche nell'ambito della traduzione. In primo luogo, la costituzione di riviste e case editrici presso le quali la logica artistica prevale su quella economica, come «La Critica», «La Voce», SCRITTORI STRANIERI (Laterza), CULTURA DELL'ANIMA e ANTICHI E MODERNI (Carabba), fa sì che si attivi un circuito di produzione di traduzioni selezionate non in base al mercato e alle mode ma alle poetiche delle avanguardie. Questo fa una prima sostanziale differenza: gli autori tradotti, spesso per la prima volta, come Novalis, Hebbel, Kleist e Hölderlin sono connotati da un più alto capitale simbolico rispetto non solo alle E. Werner ma anche ai vari Gerhart Hauptmann, Hermann Sudermann o Paul Heyse proposti da Treves e Sonzogno. E questo prestigio si riverbera sui loro traduttori²³.

²⁰ Anna Baldini, *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Quodlibet, Macerata 2023, pp. 27-120.

²¹ Baldini, Biagi, De Lucia, Fantappiè, Sisto, *La letteratura tedesca in Italia* cit., pp. 68-82.

²² Ivi, pp. 119-123.

²³ Cfr. Pascale Casanova, *Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal*, «Actes de la recherche en sciences sociales», 144, 2002, pp. 7-20.

Nel campo di produzione ristretta, inoltre, la logica artistica viene applicata coerentemente anche alle traduzioni, che non sono più trattate come prodotti industriali ma appunto come opere d'arte: vengono così inaugurate pratiche traduttive avanzate, che nel giro di alcuni anni determinano un graduale innalzamento degli standard in tutto il campo letterario. Le traduzioni sono firmate (non più anonime o pseudonime), condotte sul testo originale (non sul francese come lingua di passaggio), filologicamente accurate (senza più tagli, a meno che non siano giustificati in sede critica o poetica), marcate con il sigillo di un letterato-editore prestigioso (Croce, Papini, Borgese, ecc.), corredate di introduzioni militanti che le inseriscono nella problematica corrente del campo letterario (Novalis e Hölderlin, ad esempio, vengono "frammentizzati", anche quando scrivono romanzi²⁴), focalizzate soprattutto sui generi legittimi (per i vociani l'autobiografia lirica e il frammento, programmaticamente contrapposti al romanzo, considerato troppo compromesso col mercato²⁵) e nel complesso molto più aperte alla sperimentazione (sia nella selezione sia nella marcatura sia nella lettura²⁶). Queste nuove pratiche, che richiedono un alto grado di cura, competenza e familiarità con le poetiche del momento, contribuiscono a loro volta a far uscire la figura del traduttore dal limbo del dilettantismo e ad avviare il processo di professionalizzazione²⁷.

Alla professionalizzazione dei traduttori contribuisce anche un altro fattore, di per sé indipendente ma sostanzialmente intrecciato con la genesi di un campo di produzione ristretta: l'istituzione nelle università italiane delle prime cattedre stabili di

²⁴ Baldini, Biagi, De Lucia, Fantappiè, Sisto, *La letteratura tedesca in Italia* cit., pp. 86-87, 176-177.

²⁵ Ivi, pp. 48-53; Baldini, *A regola d'arte* cit., pp. 90-100.

²⁶ Secondo Bourdieu «il transfert da un campo nazionale a un altro si fa attraverso una serie di operazioni sociali: un'operazione di selezione [*sélection*] (che cosa si traduce? che cosa si pubblica? chi traduce? chi pubblica?); un'operazione di marcatura [*marquage*] attraverso la casa editrice, la collezione, il traduttore e il prefatore (che presenta l'opera appropriandosene e unendola alla propria visione) [...]; un'operazione di lettura [*lecture*], poiché i lettori applicano all'opera delle categorie di percezione e delle problematiche che sono il prodotto di un campo di produzione differente» (cfr. Pierre Bourdieu, *Le condizioni sociali della circolazione internazionale delle idee* [1990], «Studi Culturali», XIII, 1, 2016, pp. 71-72).

²⁷ Ivi, pp. 82-85.

letteratura straniera. La cronologia di quelle di letteratura tedesca, che vede le prime cinque istituite fra il 1898 e il 1915²⁸, è in larga parte sovrapponibile a quelle delle altre maggiori letterature moderne (francese, inglese, spagnola) a cui seguiranno a partire dagli anni Venti le cattedre delle altre letterature (russa, per esempio). Queste cattedre in pochi anni formano un numero senza precedenti di laureati specializzati nelle letterature moderne, che possono dedicarsi con competenza alla traduzione.

Negli anni Venti, poi, l'editoria italiana entra in nuova fase del processo di industrializzazione già avviato nell'Ottocento. Le grandi case si dotano di una rete strutturata di consulenti specializzati e l'aumento della produzione richiede l'arruolamento di schiere di traduttori per alimentare collane ad alta produttività come gli SCRITTORI STRANIERI MODERNI (1929) e la NUOVA BIBLIOTECA AMENA (1931) di Treves, I LIBRI GIALLI (1929), la BIBLIOTECA ROMANTICA (1930), i ROMANZI DELLA PALMA (1932) e MEDUSA (1933) di Mondadori, I GRANDI SCRITTORI STRANIERI (1930) di UTET o I ROMANZI DELLA VITA MODERNA (1931) di Bemporad. Parallelamente si sviluppa un circuito di case editrici più piccole, a più bassa produttività ma più audaci nella ricerca di nuovi autori e nella sperimentazione stilistica, con collane in cui domina la logica artistica come IL GENIO RUSSO (1926) di Slavia, SCRITTORI DI TUTTO IL MONDO (1929) di Modernissima, NARRATORI NORDICI (1929) di Sperling & Kupfer, LETTERARIA (1930) di Bompiani, la BIBLIOTECA EUROPEA (1932) di Frassinelli e i NARRATORI STRANIERI TRADOTTI (1938) di Einaudi²⁹. Nel "decennio delle traduzioni" non solo si moltiplicano le occasioni di lavoro per i traduttori, ma anche le possibilità di fare traduzioni "elettive", e dunque più prestigiose: è il caso, famoso, del *Moby Dick* di Pavese (che nel 1932 era ancora ben lontano dall'affermarsi come scrittore), o quello, clamoroso, di Lavinia Mazzucchetti, che per tradurre (e far tradurre) gli scrittori che più apprezza arriva a fondare la collana NARRATORI NORDICI³⁰.

²⁸ Michele Sisto, *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 155-176.

²⁹ Ivi, pp. 237-275.

³⁰ Anna Antonello, *Una germanista scapigliata. Vita e traduzioni di Lavinia Mazzucchetti*, Quodlibet, Macerata 2023, pp. 114-121.

Infine va ricordato che la proliferazione di collane di narrativa come quelle sopra citate (e soprattutto quelle del campo di produzione ristretta) contribuisce alla diffusione e in parte anche alla legittimazione letteraria del romanzo, genere da sempre prediletto dagli editori commerciali ma apertamente avversato dalle avanguardie primonovecentesche³¹. E poiché la traduzione di romanzi, a differenza di quella di poesia e di teatro, è prevalentemente demandata alle donne, questa trasformazione implica per loro maggiori possibilità di accesso alla traduzione, e in particolare a traduzioni prestigiose (o che sono in procinto di diventarlo). Lo testimoniano per esempio le traduzioni della *Montagna incantata* di Mann (Bice Giachetti-Sorteni), di *Nuova York* di Dos Passos (Alessandra Scalero), di *Gita al faro* di Woolf (Giulia Celenza), di *Narciso e Boccadoro* di Hesse (Cristina Baseggio), dei *Cento giorni* di Joseph Roth (Lavinia Mazzucchetti) o di *Guerra e pace* di Tolstoj (Enrichetta Carafa D'Andria), ma anche operazioni più complesse, come la scelta del premio Nobel Grazia Deledda per canonizzare *Eugenia Grandet* di Balzac nella BIBLIOTECA ROMANTICA di Borgese (1931), o quella di affidare a Natalia Ginzburg la traduzione del volume inaugurale della *Recherche* di Proust per i NARRATORI STRANIERI TRADOTTI Einaudi (1946).

Il complesso di queste trasformazioni del campo letterario – insieme ad altri fattori secondari che non è questo il luogo per approfondire – genera nuove e più favorevoli condizioni di possibilità per un riconoscimento dei traduttori. Queste condizioni non sono uguali per gli uomini e per le donne: queste, ancora almeno per tutta la prima metà del Novecento, hanno raramente accesso alle traduzioni più remunerative sul piano simbolico, sia per quanto riguarda la zona del campo in cui avvengono (raramente sono ammesse al campo di produzione ristretta, mentre sono assai presenti in quello della grande produzione), sia per quanto riguarda il prestigio degli autori tradotti (i classici greco-latini restano appannaggio degli uomini, e se autori come Hesse e Mann sono lasciati alle donne è in genere perché il loro va-

³¹ Baldini, *A regola d'arte* cit., pp. 90-100; Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 37-41.

lore letterario non è ancora riconosciuto) e dei generi letterari a cui appartengono i testi (la poesia e il teatro, come abbiamo visto, restano appannaggio degli uomini) sia, infine, per quanto riguarda le pratiche di marcatura (le prefazioni sono in genere riservate agli uomini: *Gita al faro* è sì tradotto da Celenza, ma è prefato da Emilio Cecchi). Inoltre vanno considerate le ragioni contingenti (“woolfiane”: la mancanza di una stanza tutta per sé e di una piccola rendita) che inibiscono le traduttrici dal tentare seriamente la carriera letteraria, e quindi di investire nel campo di produzione ristretta anziché sopravvivere di lavori occasionali e mal pagati per il campo di grande produzione: la famiglia, i figli, l'assistenza attiva data alle carriere dei mariti o compagni, le difficoltà di accesso a mestieri paralleli per sostentarsi (giornalismo, editoria, ecc.).

Ma la questione più generale è che uscire dall'invisibilità costituisce un problema tanto per i traduttori quanto per le traduttrici. Posto, peraltro, che lo vogliano: l'invisibilità sociale può in certe condizioni essere una risorsa più che uno svantaggio, dal momento che in cambio del mancato riconoscimento garantisce minore esposizione e minori responsabilità (il che può essere desiderabile in determinate fasi della propria vita personale o in tempi politicamente turbolenti). Dunque, assodato che le condizioni di possibilità per ottenere un riconoscimento pubblico sono, dall'inizio del Novecento, maggiori rispetto al passato ma pur sempre molto circoscritte, quello che diventa davvero interessante sono le strategie concretamente adottate – dalle donne come dagli uomini – per giungervi.

4. Tre traiettorie esemplari

Quali strade erano effettivamente percorribili, a un traduttore che lo desiderasse, per uscire dall'invisibilità? Vorrei provare a illustrarle attraverso tre casi, quelli di Ervino Pocar, Alberto Spaini e Vincenzo Errante, che ottengono un certo grado di riconoscimento *in quanto traduttori* rispettivamente nel mondo editoriale, nel campo letterario e nella sfera pubblica, e che per questo illustrano piuttosto bene i tre tipi sopra abbozzati del tra-

duttore-*professionista*, del traduttore-*letterato* e del traduttore-*personaggio*. Sono volutamente tre casi maschili, perché credo che le possibilità e le strategie storicamente praticabili debbano essere indagate innanzitutto sul genere dominante e privilegiato, verificando successivamente in che misura fossero accessibili anche al genere dominato. Per agevolare la confrontabilità, ho scelto inoltre tre figure appartenenti alla stessa generazione, quella dei nati intorno al 1890, che si affaccia sulla scena letteraria negli anni immediatamente precedenti la Grande guerra: come vedremo, i luoghi di produzione dove fanno le loro esperienze (case editrici, collane, riviste, ecc.) sono in gran parte – e non casualmente – gli stessi.

4.1 *Il traduttore-professionista: Ervino Pocar*

Ervino Pocar (Pirano, Istria, 1892-Milano 1981)³² è senza dubbio il traduttore dal tedesco più prolifico del Novecento: lui stesso contava di aver tradotto almeno 240 opere per oltre 50.000 pagine. Stando alla classificazione di Wilfert è uno “straniero”: nato in Istria, cittadino dell'impero asburgico, è bilingue, frequenta le scuole tedesche a Gorizia e si iscrive a lettere classiche a Vienna (non si laurea: per il suo irredentismo deve scontare un periodo di confino a Graz). Dopo la guerra, in una Gorizia divenuta italiana, tenta diversi “primi mestieri” (bibliotecario, insegnante) ed è solo in seguito a una cocente delusione in queste carriere più regolari che decide di mettere a frutto il suo bilinguismo nel suo nuovo paese, l'Italia. Nel '22, all'età già relativamente avanzata di trent'anni, esordisce come traduttore nella collana ANTICHI E MODERNI di Borgese (con i *Piccoli drammi* di Hofmannsthal e i *Racconti* di Kleist), e nel '23 tenta la fortuna spostandosi dalla periferia al centro: sceglie la capitale della produzione libraria italiana, Milano, dove lavora come redattore al Touring Club, per passare poi alla De Agostini di Novara. Ma è solo nel '30 che, licenziato, si avvia alla carriera di traduttore

³² Traggio le notizie per questa breve traiettoria principalmente da Celso Macor, *Ervino Pocar*, Studio Tesi, Pordenone 1996, e Anna Antonello, *Ervino Pocar: una vita tra le righe*, in *Protagonisti nell'ombra* cit., pp. 151-179.

free-lance: le sue versioni (non solo dal tedesco ma da tutte le lingue nordiche, inclusa quella – probabilmente eseguita sul testo tedesco – di *La mia vita* di Trockij) cominciano a comparire nelle principali collane a cui si deve la polarizzazione del campo letterario e la modernizzazione dell'industria della traduzione: la già citata ANTICHI E MODERNI (per cui traduce due volumi di Jacobsen), I GRANDI SCRITTORI STRANIERI di Arturo Farinelli (Bjørnson, Keller, Andersen), i NARRATORI NORDICI di Lavinia Mazzucchetti (H.E. Jacob), la MEDUSA di Mondadori (Feuchtwanger, von Scholz) e un'altra mezza dozzina.

Per la prima volta va alla ricerca della visibilità: ha bisogno di farsi conoscere nel mondo degli addetti ai lavori. È rapido, puntuale, accurato, non rifiuta nessun incarico (in soli quattro anni, fra il 1930 e il '33 pubblica 16 volumi, tra romanzi, biografie, filosofia, libri di storia e di viaggio), e questo gli procura presso molti editori la fama di professionista rigoroso e affidabile. Il momento decisivo per la sua carriera, come in molte altre traiettorie, è legato al caso: nel 1934, in seguito alla perdita della moglie e a una grave crisi personale, accetta un posto in Mondadori, dove l'amico Luigi Rusca, conosciuto al Touring, è diventato direttore editoriale. È la grande espansione del mercato delle traduzioni, di cui è protagonista la Mondadori, allora in fase di prepotente ascesa, a creare le condizioni di possibilità perché il primo mestiere di Pocar diventi quello di funzionario editoriale. La sua carriera è da allora strettamente legata alle scelte di Arnoldo Mondadori (di cui sposa in seconde nozze la segretaria personale, Fausta Frigerio) e del figlio Alberto, che gli assegnano mansioni a tutto campo, dalla redazione di pareri di lettura alla correzione di bozze, dalla corrispondenza con autori italiani e stranieri al coordinamento di grandi imprese editoriali come l'*Opera omnia* di Thomas Mann curata da Lavinia Mazzucchetti. All'inizio le sue mansioni sono quelle di redattore capo e – come riportano diverse fonti – «traduttore ufficiale dal tedesco» della casa editrice. Credo che questa notizia sia da verificare accuratamente, perché la struttura organizzativa della casa editrice non prevedeva la figura del traduttore *in house* e anche perché contrasta con l'affermazione, fatta da Pocar stesso, di aver praticato la traduzione «per lo più come “occupazione secondaria”»:

Oggiorno infatti il mondo è organizzato in modo tale che le persone spesso devono rinunciare a quella attività per la quale sono tagliati, ed esercitarne un'altra, meno confacente, ma che permette loro il sostentamento. Così anche per me: motivi politici e circostanze esterne mi costrinsero a rinunciare al posto al ginnasio e a esercitare numerose attività singolari che non ritengo di dover elencare nel dettaglio. Ho così dedicato alle traduzioni, da me sempre considerate il vero compito della mia vita, il cosiddetto tempo libero: le ore del dopocena, le domeniche, le ferie³³.

Ma anche se la notizia del «traduttore ufficiale» non fosse fondata su una specifica forma contrattuale, la sua stessa diffusione testimonierebbe che gli veniva riconosciuto un ruolo inaudito in una casa editrice sotto le cui insegne pubblica effettivamente due-tre libri all'anno per oltre un quarantennio. La sua carriera editoriale, che nel '54 lo vede ascendere allo scranno dirigenziale e si conclude solo nel '61 con il pensionamento, ha un'interruzione solo nel 1944, quando, in seguito al commissariamento della Mondadori da parte del governo di Salò, decide di licenziarsi e di tornare a fare il traduttore free-lance. Questo periodo, che si conclude nel '48 col suo rientro in Mondadori, è molto significativo per misurare il grado di identificazione, soggettiva e oggettiva, di Pocar nella figura del traduttore-*professionista*. A questo periodo risale infatti il portfolio a stampa con cui si presenta a case editrici come Rosa e Ballo, Cederna, La Nuova Italia, Ultra, Paravia o Hoepli: si tratta di un foglio di carta velina azzurra intitolato *Elenco delle opere di autori tedeschi tradotte dal Prof. Ervino Pocar*, a cui seguono l'indirizzo («Milano, via Cadore 48, telef. 52727») e il motto «Travasa, non travisa»³⁴.

La fama di Pocar nel mondo degli addetti ai lavori si consolida ulteriormente a seguito di imprese come la traduzione del *Doctor Faustus* (1949) e della *Montagna incantata* (1965) di Mann, delle opere complete di Kleist e di Kafka, così come di molti romanzi di Hesse, Remarque, Andersch, Doderer e Robert Walser. Egli stesso si batte, in sedi istituzionali e culturali, per il riconosci-

³³ Ervino Pocar, *Dalla vita di un traduttore* [1972 ca.], «Comunicare Letteratura», 5, 2012, pp. 43-58.

³⁴ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Rosa e Ballo, Cart. 4, Fasc. 22: Ervino Pocar.

mento economico, giuridico e pubblico della figura del traduttore. E i riconoscimenti ufficiali arrivano tutti da questo ambiente: la Goethe-Medaille della Repubblica federale tedesca per meriti culturali (1956), il premio della Federazione internazionale dei traduttori (1970), la convocazione nel Comitato d'onore del Premio Monselice per la traduzione letteraria (1974), la presidenza onoraria dell'Associazione italiana traduttori e interpreti (1976), la laurea *honoris causa* in lingue all'Università di Trieste (1977) e, dopo la sua morte, l'istituzione di un premio per la traduzione dal tedesco a lui intitolato, promosso dalla Provincia di Gorizia. Al riconoscimento in quanto traduttore-*professionista*, che è poi quello a tutt'oggi più frequente e diffuso, arrivano negli stessi anni figure come Lavinia Mazzucchetti, Giacomo Prampolini, Aldo Oberdorfer, Alessandra Scalero e Anita Rho.

4.2. Il traduttore-letterato: Alberto Spaini

Alberto Spaini³⁵ (Trieste 1892-Roma 1975) è un traduttore di tipo molto diverso: se la caratteristica di Pocar è la produttività, la sua è il tempismo. È infatti il primo a tradurre autori chiave per il Novecento italiano come Wedekind (1921), Mann (1926), Büchner (1928), Brecht (1930), Döblin (1931) e Kafka (1933). Questo si deve al fatto che, se l'ambiente di riferimento per Pocar è quello editoriale, per Spaini è l'avanguardia letteraria. Anch'egli è suddito asburgico, quindi «straniero», ma non è bilingue: a Trieste frequenta le scuole italiane e impara il tedesco solo all'università di Firenze, insieme alla sua futura moglie, la senese Rosina Pisaneschi. A Firenze, che allora è il centro della vita letteraria italiana come Milano lo è di quella editoriale, entra nel circuito della «Voce» di Prezzolini, che lo avvia alla traduzione così come aveva fatto con Slataper e molti altri triestini. Il primo incarico è il poderoso *Le esperienze di Wilhelm Meister* di Goethe (1913-15) che, tradotto a quattro mani con Pisane-

³⁵ Traggio le informazioni su Spaini prevalentemente da Baldini, Biagi, De Lucia, Fantappiè, Sisto, *La letteratura tedesca in Italia* cit., pp. 211-219; Alberto Spaini, Giuseppe Prezzolini, *Carteggio 1911-1974*, a cura di Daria Biagi, Edizioni dello Stato del Cantone Ticino, Bellinzona 2020; Biagi, *Prosaici e moderni* cit., pp. 37-60, 214-233, 288-297.

schi, è in un primo momento destinato agli ANTICHI E MODERNI di Borgese (dove nel 1914 esce invece l'*Enrico di Ofterdingen* di Novalis, autore scoperto da Prezzolini e tradotto dalla sola Pisaneschi) ma verrà poi pubblicato negli SCRITTORI STRANIERI di Croce. Nel frattempo, a differenza di Pocar, si laurea – a Roma, con Giuseppe Antonio Borgese – ottenendo così il titolo istituzionalizzato di specialista di letteratura tedesca.

Come Pocar, anche Spaini esordisce dunque nelle collane del campo di produzione ristretta, ma a differenza di lui non passerà mai al campo della grande produzione. Stabilitosi dal '21 a Roma, la nuova capitale letteraria del momento, per un *habitus* acquisito attraverso la fondamentale esperienza vociana, frequenta soprattutto i principali circuiti delle avanguardie, dalla «Ronda» a «900», dal Teatro degli Indipendenti di Bragaglia al Teatro d'Arte di Pirandello. Sono i suoi stretti rapporti con i protagonisti di successive stagioni letterarie come lo stesso Prezzolini, Scipio Slataper, Emilio Cecchi, Antonio Baldini, Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Bottai, Arnaldo Frateili, Massimo Bontempelli, Curzio Malaparte o Corrado Alvaro, nonché la sua collaborazione con riviste militanti e teatri di ricerca, a fare di lui una figura esemplare di traduttore-*letterato*, che non manca di cimentarsi a sua volta nella scrittura di romanzi, racconti, commedie e sceneggiature cinematografiche.

Mentre Pocar traduce prevalentemente su committenza, Spaini traduce soprattutto per adesione a una poetica, per persuasione letteraria. Per molti anni cerca invano un editore per *Altezza reale* di Thomas Mann e per le opere di Georg Büchner, da lui tradotti di propria iniziativa durante la guerra, mentre la moglie lavorava a sua volta alla traduzione di tutte le opere di E.T.A. Hoffmann – autore che consideravano fondamentale per l'evoluzione della letteratura italiana negli anni Venti – per disseminarle poi, in mancanza di alternative, tra diverse case editrici di ricerca. Un tratto distintivo del suo presentarsi ed essere riconosciuto come traduttore-*letterato* è il fatto che tutte le sue traduzioni escano precedute da un'introduzione a sua firma, in cui si preoccupa tra l'altro di leggere l'autore tradotto secondo le categorie del campo letterario italiano (anche Pocar firma numerose introduzioni, ma solo ad autori ampiamente canonizzati, mentre

Spaini introduce autori che egli stesso presenta per la prima volta ai lettori italiani; mentre l'uno, possiamo dire, opera alla stregua di un germanista, l'altro agisce come un critico militante).

Spaini non sarà mai un traduttore-*professionista*: il suo tentativo di una carriera traduttiva, coltivato per gran parte degli anni Venti, si scontra con la ristrettezza del mondo editoriale romano e con lo scarso interesse degli editori italiani per le traduzioni, come testimonia egli stesso in un articolo del 1925 intitolato *Disgrazie del traduttore*³⁶. Quando pochi anni dopo ha inizio il boom delle traduzioni, di cui Pocar può approfittare a proprio vantaggio, Spaini ha ormai intrapreso la carriera giornalistica, ottenendo un posto stabile al «Resto del Carlino» (1928). Questo non gli impedisce di continuare a tradurre come “secondo mestiere”, ma ormai non più di propria iniziativa bensì su committenza, e stando ben attento a contrattare condizioni economiche vantaggiose. A questo periodo risalgono peraltro i primi riconoscimenti professionali interni al campo editoriale: nel 1931 Alessandra Scalero, editor degli SCRITTORI DI TUTTO IL MONDO di Modernissima, lo considera l'unico traduttore italiano in grado di affrontare *Berlin Alexanderplatz* di Döblin; nel '33 Franco Antonicelli gli affida la traduzione del *Processo* di Kafka per la BIBLIOTECA EUROPEA Frassinelli; nel '36 Giulio Einaudi lo incarica di tradurre il *Werther* di Goethe come volume inaugurale della nuovissima collana NARRATORI STRANIERI TRADOTTI. Alla caduta del fascismo, in un periodo di incertezza lavorativa, intensifica la sua attività traduttiva per motivi economici. Anche in questa circostanza non si presenta come professionista, alla Pocar, ma propone traduzioni scelte di propria iniziativa a piccoli editori, soprattutto a quelli che proliferavano nella capitale occupata e in via di liberazione come le Edizioni della Bussola, Astrea e De Carlo: tra queste anche le *Considerazioni di un apolitico* dell'amato Thomas Mann e *Il teatro politico* di Erwin Piscator, probabilmente destinati alle Nuove Edizioni Italiane di Enrico Falqui, e rimasti inediti (il Piscator sarà poi pubblicato da Einaudi nel 1960). A differenza di Pocar, che traduce fino agli ultimi anni

³⁶ Alberto Spaini, *Disgrazie del traduttore*, «Leonardo», I, 11, novembre 1925, pp. 241-242.

della sua vita, dopo il '46 Spaini si limita a tradurre un paio di titoli (in trent'anni!), mentre, dopo la pensione, intensifica la sua attività di scrittore e memorialista. Questa culmina nell'*Auto-ritratto triestino* (1963), in cui rappresenta non tanto come un traduttore ma soprattutto come un letterato, protagonista – sebbene in secondo piano – del movimento di rinnovamento della cultura italiana avviatosi con «La Voce».

In effetti il riconoscimento gli viene, oltre che dagli addetti ai lavori sopra citati (Scalero, Antonicelli, Einaudi), soprattutto dagli attori del campo letterario: viene invitato a scrivere, soprattutto di letteratura tedesca contemporanea e talvolta anche di traduzione, sulla «Voce» di Prezzolini, sul «Conciliatore» di Borgese, sulla «Ronda» di Cecchi, sullo «Spettatore Italiano» di Bottai, sulla «Fiera Letteraria» di Fracchia, su «900» di Bontempelli e su «Scenario» di Silvio D'Amico, che gli commissiona anche un volume sul *Teatro tedesco* (1933); Bragaglia mette in scena le sue traduzioni al Teatro degli Indipendenti (dando evidenza al nome del traduttore); gli editori più autonomi gli chiedono di introdurre e di sincronizzare con la problematica del campo letterario italiano le sue traduzioni di Goethe, Wedekind, Büchner, Döblin, Kafka, Piscator e molti altri. Nel complesso le cerchie letterarie italiane tra i primi anni Venti e il secondo dopoguerra riconoscono Spaini come un personaggio di un certo rilievo anche *in quanto traduttore* e in particolare in quanto traduttore *vociano*, così come più tardi altri traduttori-*letterati* saranno riconosciuti in rapporto alle avanguardie a cui sono stati organici: penso a Leone Traverso come traduttore dal tedesco dell'ermetismo e a Enrico Filippini come traduttore dal tedesco della neoavanguardia³⁷.

4.3 Il traduttore-personaggio: Vincenzo Errante

Rispetto ai primi due tipi presi in esame, quello del traduttore-*personaggio* è decisamente più raro: è davvero difficile che un traduttore riesca, *in quanto traduttore*, a trovare riconoscimento

³⁷ Cfr. Flavia Di Battista, «Tradurre è come scrivere». Leone Traverso e Hugo von Hofmannsthal, Quodlibet, Macerata 2023 e Marino Fuchs, Enrico Filippini editore e scrittore. La letteratura sperimentale tra Feltrinelli e il Gruppo 63, Carocci, Roma 2018.

nella sfera pubblica, fra istituzioni statali e mass media. Fra i traduttori dal tedesco del primo Novecento quello che ci si avvicina di più è probabilmente Vincenzo Errante. La sua evidente ricerca di una visibilità pubblica fa sì che la sua figura, osservata oggi, appaia rispetto alle due precedenti maggiormente compromessa con la politica, e quindi col fascismo: ciò è dovuto al fatto che la sfera pubblica era in quegli anni dominata dalle istituzioni e dalle retoriche del regime e chiunque ambisse alla fama doveva inevitabilmente avervi a che fare³⁸.

Anche Errante³⁹ (Roma 1890-Riva del Garda 1951) è, secondo la classificazione di Wilfert, uno “straniero”: mentre il padre appartiene a una famiglia baronale palermitana, la madre è roveretana, dunque cittadina dell'impero asburgico, ed è lei ad avvicinarlo ancora giovanissimo al tedesco. A differenza di Spaini, per eccellenza traduttore di testi moderni, Errante possiede l'*habitus*, dominante in Italia almeno fino alla fine dell'Ottocento, del traduttore di classici (intesi come greco-latini). Dopo l'esperienza del liceo classico a Roma e un passaggio veloce alla facoltà di lettere di Roma (dove incrocia Borgese, di fresca nomina sulla cattedra di Letteratura tedesca), è il grecista Ettore Romagnoli, di cui è allievo a Padova nel 1911-13, a fargli fare l'esperienza decisiva: mettere in scena con la compagnia del Teatro greco le traduzioni, rigorosamente in versi, di Euripide e Aristofane (si laureerà infatti non in letteratura tedesca ma in filologia classica). Dopo qualche prova minore anche lui esordisce, come Spaini e Pocar, nelle collane del campo di produzione ristretta, pubblicando fra il 1919 e il '20 negli ANTICHI E MODERNI di Borgese le traduzioni (realizzate negli anni di guerra) della *Saffo* e del *Vello d'oro* di Grillparzer e del *Faust* di Lenau. Per mantenersi intraprende la carriera editoriale, rivestendo i ruoli di segretario generale per la Zanichelli di Bologna (1921-23), di direttore generale della Unitas di Milano (1924-26) e di condirettore editoriale in Mondadori (1926-32), che lascia poco pri-

³⁸ Anna Baldini, *L'autonomia letteraria tra Stato e mercato sotto il regime fascista*, «allegoria», 84, 2021, pp. 45-63.

³⁹ Traggo i dati sulla traiettoria di Errante prevalentemente dal ricco volume *Errantiana. Materiali per una biografia d'artista*, a cura di Paola Maria Filippi e Lorenzo Bonosi, Il Sommolago editore, Arco (TN) 2022.

ma dell'arrivo di Pocar. Ma parallelamente persegue la carriera accademica, attraverso l'usuale iter di pubblicazioni, incarichi e concorsi, e nel 1932 ottiene la cattedra di Letteratura tedesca lasciata vacante da Borgese all'università di Milano.

Inoltre, a differenza di Pocar e Spaini, Errante, che ha qualcosa anche dell'*habitus* dell'aristocratico e di quello dell'attore (convive per tutta la vita con l'attrice Mary Martello Maluta), costruisce con estrema accuratezza una sua immagine pubblica, modellandola in parte su quella del letterato italiano vivente allora di maggior fama, Gabriele d'Annunzio: nelle sue lezioni e conferenze pubbliche pronuncia le sue traduzioni con voce ispirata, tanto nell'abbigliamento quanto nei luoghi in cui vive ostenta un gusto estetizzante (al punto da ribattezzare *Il Ninfale* la villa messagli a disposizione da un amico a Riva del Garda, sulla sponda opposta al *Vittoriale* di d'Annunzio) e – mentre Pocar invia agli editori un asciutto portfolio da professionista –, lui scrive le sue lettere su carta di lusso, ornata da uno stemma col motto «Non giova l'ala a chi non abbia artigli» usando una grafia solenne che ricorda quella dannunziana. Lo stile stesso delle sue traduzioni, che come abbiamo visto ha radici soprattutto nel magistero di Romagnoli, viene percepito dai contemporanei come “dannunzianeggiante”, e come tale ammirato o esecrato. Inoltre, il terreno che sceglie per cimentarsi nella traduzione non è quello della prosa, a cui si dedicano prevalentemente Pocar e Spaini, ma quello della poesia, il genere che ancora per tutto il primo Novecento è considerato il più nobile, e per questo dà maggiori profitti simbolici.

I primi segni di un riconoscimento che va al di là dei confini del campo editoriale e di quello letterario – nei quali pur incontra apprezzamento – arrivano in seguito ad alcune imprese traduttive particolarmente ambiziose e apprezzate, che associano il suo nome a quello di alcuni degli autori tedeschi più rappresentativi del momento, come Goethe, Hölderlin, Wagner e Rilke. Si tratta in particolare della traduzione delle *Opere* di Rilke (1929-30) e del *Faust* (1941-42), accanto alle quali vanno menzionati almeno quella del *Tristano e Isotta* (1938) e il volume *La lirica di Hölderlin* (1940).

Frutto evidente di una scelta elettiva, i cinque volumi dedicati a Rilke (le *Liriche*, il *Malte*, le *Storie del buon Dio* e il *Rodin*, seguiti dallo studio *Rilke: storia di un'anima e di una poesia*)

pubblicati dalla Alpes del gerarca Franco Ciarlantini, costituiscono un'operazione editoriale imponente e del tutto inconsueta per uno scrittore contemporaneo (Rilke era morto solo nel '26), e hanno un'evidente funzione legittimante (sia per Rilke, sia per il traduttore). In breve tempo diventano un punto di riferimento imprescindibile per la generazione che si affaccia alla scrittura poetica in quegli anni, al punto che concorrenti come Giaime Pintor e Leone Traverso cercano di insidiare il prestigio di cui godono (e di acquisirne a propria volta) contrapponendo loro traduzioni alternative. Ma il successo della traduzione errantiana va ben oltre i confini del campo letterario, e nel 1931 gli vale un premio speciale dell'Accademia d'Italia. L'Accademia, modellata sulla parigina Académie Française, è una delle istituzioni chiave volute dal regime per assicurarsi il consenso degli intellettuali, e nel '31 annovera già personaggi come Filippo Tommaso Marinetti, Luigi Pirandello, Massimo Bontempelli, Ugo Ojetti, il decano dei germanisti Arturo Farinelli e lo stesso Ettore Romagnoli. Errante cercherà strenuamente di farsi nominare a sua volta accademico, ma senza successo.

Un decennio più tardi è la sua traduzione del *Faust* di Goethe, pubblicata dalla Sansoni ormai controllata da Giovanni Gentile, ad attrarre ancora una volta su di lui l'attenzione dello Stato, che la usa abilmente per coltivare i suoi rapporti con la Germania hitleriana. Nel marzo del 1942 Errante viene invitato, con Gentile, a consegnarla ufficialmente nelle mani di Mussolini a Palazzo Venezia; lo stesso mese è chiamato a leggerne alcuni brani a un “raduno italo-tedesco” organizzato dall'Università di Milano alla presenza dell'ambasciatore tedesco Hans Georg von Mackensen, che gli consegna la Goethe-Medaille; in settembre il ministro della Cultura popolare Alessandro Pavolini ne organizza una rappresentazione teatrale nell'ambito della XXIII Biennale d'Arte di Venezia. In questo clima Federico Gentile, figlio di Giovanni e direttore editoriale della Sansoni, accetta di inaugurare una collana personale, le *OPERE DI VINCENZO ERRANTE*, in cui fra il 1942 e il '52 vengono ripubblicati, oltre al *Faust* e all'imponente studio *Il mito di Faust*, i cinque volumi rilkeiani, *La lirica di Hölderlin*, *l'Ifigenia* di Goethe, il *Tristano* di Wagner e tutte le traduzioni shakespeariane (*Amleto*, *Giulio Cesare*, *Macbeth*, *Otello*, *Re Lear*, *Romeo e Giulietta*, *Il mercante di Ve-*

nezia, *Il sogno di una notte d'estate*, *La tempesta*), per un totale di quasi venti titoli. È un riconoscimento, quello di una collana interamente dedicata a un traduttore (per di più vivente), che non ha precedenti, se non nelle OPERE EDITE ED INEDITE DEL CAV. ANDREA MAFFEI, il principe dei traduttori dell'Ottocento e uno degli indubbi modelli di Errante, pubblicate dall'editore Pirola a Milano esattamente un secolo prima (1842-53).

Negli anni Quaranta Errante arriva al culmine dell'intensa attività di conferenziere avviata tempo prima, che lo porta a leggere pubblicamente le sue traduzioni nei contesti più diversi: nel 1941 il Ministro degli Esteri Galeazzo Ciano lo invita a tenere alcune letture-conferenze su Hölderlin a Vienna, dove viene accolto caldamente dalle autorità e dal pubblico e la sua voce (in tedesco) viene registrata per poterla conservare nel *Phono-Archiv* insieme a quelle dei maggiori attori e dicitori tedeschi; nel 1943 legge la sua traduzione del *Tristano e Isotta* – già precedentemente trasmessa per radio nell'interpretazione di Emma Gramatica e Renzo Ricci – a palazzo Vendramin a Venezia, ultima dimora di Wagner, in occasione della commemorazione dei sessant'anni dalla morte del musicista. L'immagine pubblica di Errante, coinvolto nei processi di epurazione seguiti alla caduta del fascismo, si appanna negli anni del dopoguerra, anche se il riconoscimento del suo lavoro di traduttore continua a essere relativamente alto: ancora nel 1949, per i duecento anni dalla nascita di Goethe, viene invitato a leggere dal suo *Faust* alla Scala di Milano, mentre le sue traduzioni teatrali continuano essere messe in scena (nel 1950 l'*Ifigenia* al Festival Teatrale Veronese, per la regia di Luigi Squarzina e con Vittorio Gassman nel ruolo di Oreste; nel 1953 il *Faust* a Bolzano, per la regia di Fantasio Piccoli).

Benché la sua visibilità pubblica non sia né vasta né durevole, Errante si spinge più avanti di qualsiasi altro traduttore dal tedesco della sua generazione sulla strada di accreditarsi come traduttore-*personaggio*, un tipo forse meglio rappresentato un secolo prima dal citato Andrea Maffei e qualche decennio dopo da una figura come Fernanda Pivano.

5. Strategie

L'analisi di queste traiettorie ci consente di individuare alcune strategie che, nell'Italia del primo Novecento, erano effettivamente praticabili dai traduttori in cerca di riconoscimento.

Per tutti sono fondamentali l'uscita dall'anonimato (la traduzione dev'essere firmata), un certo grado di specializzazione (in una lingua, in un genere, ecc.) e la negoziazione di contratti vantaggiosi (ad eccezione dei casi in cui rinunciare al profitto economico dia in cambio accesso a profitti simbolici). La ricerca di un "primo mestiere" che garantisca entrate costanti è invece un elemento ambivalente, dal momento che alla traduzione si fa ricorso prevalentemente nelle fasi iniziali della carriera o nei momenti di crisi. Spaini, giornalista dal '28, smette di tradurre dopo pochi anni; Errante, professore universitario dal '32 e Pocar, funzionario editoriale dal '34, non smettono affatto. Tutti e tre però intensificano la loro attività traduttiva in corrispondenza dei momenti critici della prima e della seconda guerra mondiale, e molti traduttori iniziano la loro attività quando *perdono* il loro posto fisso (Pocar stesso nel 1922, ma anche Mazzucchetti, Allason e molti altri).

Si possono poi individuare strategie più specifiche a seconda del tipo di riconoscimento di cui si va in cerca.

Per il traduttore-*professionista*: tradurre tanto, regolarmente e puntualmente; accettare la maggior parte delle committenze senza privilegiare inizialmente alcun genere; eventualmente, ma solo in un secondo tempo, specializzarsi in un genere specifico; costruire rapporti di reciproca fiducia soprattutto con le case editrici del campo della grande produzione, che garantiscono più incarichi e maggiore continuità; curare la propria immagine professionale costruendosi un profilo chiaramente individuabile (il portfolio di Pocar); essere attivi all'interno delle istituzioni di settore (associazioni, sindacati, ecc.) volte a migliorare le condizioni generali di esercizio della professione.

Per il traduttore-*letterato*: puntare su traduzioni "elettive", selezionate sulla base degli orientamenti delle avanguardie letterarie del momento; coltivare rapporti organici con esse; specializzarsi molto presto (come Spaini in letteratura ultracontemporanea, o come Traverso nella poesia); proporre traduzioni che

appaiano come novità (o perché testi tradotti per la prima volta o perché tradotti in modo nuovo); collaborare con le case editrici del campo di produzione ristretta e con collane di riconosciuto prestigio; curare la propria immagine letteraria, per esempio scrivendo sulle riviste letterarie, firmando introduzioni, ecc.

Per il traduttore-*personaggio*: puntare su traduzioni “elettive” di autori e testi già canonici, che assicurano un certo prestigio anche al traduttore, e/o associare il proprio nome a uno o più autori del momento (il Rilke di Errante, il Brecht di Fortini, i poeti *beat* di Pivano); specializzarsi nei generi letterari più legittimi, come la poesia; elaborare uno stile traduttivo fortemente marcato e riconoscibile (il contrario della “trasparenza” analizzata da Venuti); coltivare rapporti con case editrici prestigiose e a larga diffusione nazionale; costruire accuratamente la propria immagine pubblica; ricercare l’attenzione delle istituzioni statali e dei mass media.

A partire da queste strategie, che abbiamo visto attuabili dai traduttori nell’Italia del primo Novecento, è possibile misurare quale fosse lo spazio dei possibili aperto alle traduttrici negli stessi anni, e verificare quali ulteriori condizionamenti, specificamente legati al genere e alla sua posizione socialmente dominata, rendessero più difficile (o in alcuni casi potessero anche favorire) la loro uscita dall’invisibilità.

Ma alla loro uscita dall’invisibilità può e deve contribuire, oggi, anche la ricerca. Se infatti fino a tempi molto recenti gli studi letterari hanno trascurato la figura del traduttore è perché le discipline letterarie per tradizione assegnano la priorità, e quasi l’esclusiva, allo studio degli autori e dei testi, e, sulla base di un paradigma nazionalistico adottato nell’Ottocento, relegano la letteratura tradotta ai margini del loro campo d’interesse, consegnando le indagini sui traduttori, nel migliore dei casi, alla storia dell’editoria e ai *Translation Studies*. Considerare le traduzioni parte integrante del corpus della letteratura italiana significa mettere in discussione il paradigma autoriale, testocentrico e nazionalistico ancora dominante e rendere i traduttori e le traduzioni oggetti legittimi di studio per la storiografia e la critica letteraria. E ricostruire le biografie dei traduttori del passato – e a maggior ragione quelle delle traduttrici – è un compito prioritario della ricerca di base indispensabile a questo cambio di paradigma.