



PALERMO
UNIVERSITY
PRESS

Editoria traduzione lettura



Atti del Convegno inaugurale
della Fondazione Liborio Mario Rubino
Palermo 9 maggio 2025

a cura di
Laura Auteri e Natascia Barrale

Atti e Convegni

Atti del Convegno inaugurale
della Fondazione Liborio Mario Rubino
Palermo 9 maggio 2025

a cura di
Laura Auteri e Natascia Barrale



PALERMO
UNIVERSITY
PRESS



Atti e Convegni

Editoria, traduzione, lettura

Atti del Convegno inaugurale della Fondazione Liborio Mario Rubino, Palermo 9 maggio 2025

Curatela:

Laura Auteri e Natascia Barrale

Pubblicazione realizzata con il contributo del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Palermo (budget strategico)

ISBN (a stampa): 978-88-5509-868-7

ISBN (online): 978-88-5509-869-4

In copertina:

Produzione grafica ispirata alla locandina del Convegno, realizzata da Guido Mapelli

© Copyright 2026 New Digital Frontiers srl

Piazza Marina 29 - 90133 Palermo

www.unipapress.it

Indice

Premessa	9
LAURA AUTERI E NATASCIA BARRALE	
<i>Editoria e traduzione in dialogo</i>	
Traduttore, canone, editoria: un dialogo necessario	19
BRUNO BERNI	
«Mi sento, infatti, pieno di parole» (Giobbe 32, 18). Dialogo a due voci su traduzione e revisione dei classici	31
CLAUDIA ZONGHETTI E VALENTINA BARBERO	
Commentare e (poi) tradurre	43
LUCA CRESCENZI	
Pizzi di carota selvatica e altri brevi ragguagli sulla cura editoriale del testo	53
MARCO CORSI	
Brodie & Company, o come fare cose con le traduzioni	57
ANTONIO LAVIERI	
L'impresa comune: tradurre Daniel Pennac	69
YASMINA MELAOUAH	
L'arte complessa della semplicità. Scrutare e tradurre Simenon	73
MARINA DI LEO	
Scenari futuri dell'editoria: traduzione, scrittura e intelligenza artificiale	79
SILVIA PARESCHI	

Lettura, biblioteche, bibliofilia

Donne di carattere. Per una storia dell'editoria (anche) al femminile ROBERTA CESANA	87
Di Palermo, dei suoi libri, delle sue biblioteche e (forse) dei suoi lettori GIUSEPPE SCUDERI	99
La biblioteca è aperta per lavori BIANCA STANCANELLI	105
Biblioteche e bibliofilie. Una piccola storia di collezionismo OLGA VISENTINI	111
La bibliofilia, questa sconosciuta ANTONIO CASTRONUOVO	119

Premessa

LAURA AUTERI E NATASCIA BARRALE

Per ‘Atti di convegno’ si intende generalmente una pubblicazione di tipo accademico, a stampa o no, che documenti le relazioni tenute e possibilmente anche le discussioni, gli stimoli che si sono avuti in quel contesto. Pur documentando le attività del convegno *Editoria, traduzione, lettura*, le pagine che seguono non sono contributi di carattere accademico, come d'altronde non lo è stato il convegno stesso: piuttosto, una giornata di studio e riflessione con partecipanti di altissimo profilo, traduttori e traduttrici, scrittori e scrittrici, rappresentanti di case editrici. E, ancora, questa raccolta non rispecchia del tutto l'andamento della giornata: alcune relazioni sono state redatte a quattro mani, da traduttori ed editor o redattrici, altre sono a sola firma di chi ha tradotto, che pure dà conto delle posizioni di chi il testo ha rivisto, altre ancora riportano separatamente le voci dei singoli partecipanti al convegno. Gli ‘Atti’ si sono infine arricchiti di tre contributi a firma di chi aveva svolto funzione di chair, ma che ora si addentra a spiegare la propria esperienza e passione di traduttore/traduttrice o di bibliofilo/a. Tuttavia, pur con le dovute modifiche nella forma, ciò che raccogliamo qui intende restituire al lettore uno sguardo d'insieme sul dibattito che ha animato la Sala dei 99 di Palazzo Branciforte il 9 maggio del 2025.

Ancora una premessa: alcune difformità redazionali fra i contributi sono dovute alla scelta di lasciare ampia libertà, senza costringere i creativi ‘contributori’ entro schemi troppo rigidi e mantenendo i loro numerosissimi riferimenti ad altri autori e autrici con l'indicazione solo delle opere ma senza quella delle pagine, come sarebbe stato d'obbligo in Atti accademici. Del resto, quei richiami suonano famigliari alle orecchie del lettore accorto e interessato, e costituiscono in primo luogo una conferma della fitta rete di relazioni in cui si inserisce chi lavora a un testo, come chi lo legge. È una forma di comunicazione privilegiata che consente di dedicarsi a rapporti dettati solo da affinità di pensieri e sentimenti. E quelle voci autoriali, contemporanee o no, diventano parte indissolubile della nostra individualità. Il risultato, al livello dei nostri relatori e delle nostre relatrici, è affascinante testimonianza di invidiabile ricchezza interiore.

Procediamo però con ordine, chiarendo innanzitutto la scelta del tema. Abbiamo dedicato questo primo convegno ad alcuni degli interessi ricorrenti del prof. Mario Rubino, a cui è intitolata la Fondazione, appunto: editoria, traduzione, lettura. Temi sui quali

intendiamo ritornare anche nei prossimi anni – del resto, già a ottobre 2025 abbiamo presentato il primo volume della traduzione integrale dei Diari di Thomas Mann¹.

Il convegno inaugurale della Fondazione Liborio Mario Rubino si è tenuto a Palermo il 9 maggio 2025 presso Palazzo Branciforte, messo a disposizione dalla Presidente della Fondazione Sicilia, Maria Concetta di Natale, che ha portato i saluti insieme alla Presidente della Fondazione Rubino, Laura Auteri, e ad Antonio Sellerio che, oltre a essere noto editore siciliano ma di fama ormai sovranazionale, era in rapporti con Rubino che a sua volta, per la casa editrice, aveva tradotto diversi romanzi e redigeva pareri di lettura.

I contributi dei relatori vengono qui raccolti e suddivisi in due parti, rispettivamente intitolate *Editoria e traduzione in dialogo* e *Lettura, biblioteche, bibliofilia*, che riproducono grossomodo, con qualche piccola variazione, la suddivisione degli interventi fra la mattina e il pomeriggio della giornata di studi. Il convegno si proponeva due obiettivi. Il primo, ed è stato argomento della mattina, fare dialogare traduttori e traduttrici di alto livello con i/le loro referenti editoriali perché illustrassero al pubblico, con alcuni esempi, le difficoltà o comunque gli aspetti più complessi del tradurre e del lavoro editoriale. C'era poi un secondo obiettivo, che del primo è premessa e conseguenza a un tempo: confrontarsi sulla lettura oggi, attività senza la quale non avrebbe senso tradurre, e della quale vivono le case editrici. Nel pomeriggio si è discusso così di numeri di lettori e lettrici, di biblioteche, della capacità di queste ultime di incidere sulla vita culturale del territorio, si è parlato di bibliofilia e perfino di bibliomania.

Dopo i saluti di prammatica, ad aprire i lavori è stato Bruno Berni, studioso di letterature nordiche presso l'*Istituto Italiano di Studi Germanici* e traduttore lui stesso, in particolare dal danese, oltre che nostro consigliere per la scelta di alcuni relatori. Berni, che aveva presentato le prime due sezioni, di slavistica e germanistica, offre qui un suo contributo, dal titolo *Traduttore, canone, editoria: un dialogo necessario*, che rappresenta un'ottima introduzione al tema della giornata. Nel chiedersi, fra l'altro, che cosa significhi tradurre oggi, Berni osserva che la traduzione non è un atto isolato, ma «il segmento di una catena lunga anche secoli, in cui ogni scelta individuale si innesta su scelte pregresse e, a sua volta, ne prepara altre». In un campo costellato di variabili storiche, cambiano perciò le responsabilità e i ruoli, che dipendono anche dal testo che si traduce, se si tratta di un classico o di una novità, come dalla lingua di provenienza, se appartiene a quelle «egemoniche» o non piuttosto a quelle «attualmente di minore diffusione».

Il primo confronto, in area slavistica e sulla traduzione di un 'classico', è testimoniato qui dall'avvincente relazione di Claudia Zonghetti, conosciuta e stimata traduttrice dal russo, e della sua redattrice editoriale, Valentina Barbero, della casa editrice Einaudi. Più che un inizio è parso un finale pirotecnico che ha conquistato da subito il pubblico, composto sia da addetti ai lavori sia, e soprattutto, da persone use alla lettura di cui gustano il piacere, e che hanno apprezzato anche i molteplici riferimenti letterari delle due relatrici.

¹ La presentazione dei *Diari*, a cura di Elisabeth Galvan e Luca Crescenzi, intitolata *Thomas Mann: "Che il mondo mi conosca, ma soltanto quando tutto sarà finito"*, si è svolta il 31 ottobre 2025 presso la Sala Lanza dell'Orto botanico di Palermo: <https://www.fondazionemariorubino.org/2025/10/13/31-10-2025-thomas-mann-che-il-mondo-mi-conosca-ma-soltanto-quando-tutto-sara-finito/>

Il loro intervento, «*Mi sento, infatti, pieno di parole*» (*Giobbe 32, 18*). *Dialogo a due voci su traduzione e revisione dei classici*, parte dal concetto di 'nuove traduzioni', difeso da entrambe le relatrici. In particolare Barbero, nel suo ruolo, sottolinea l'impegno letterario ed economico della Einaudi e riferisce della storia e delle intenzioni che hanno portato alla nascita della collana «Grandi traduzioni», una costola dei «Supercoralli». Il contributo si incentra poi sulla nuova traduzione de *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij da parte di Zonghetti, che si sofferma sulla necessità di rendere le specificità linguistiche del romanzo. Con una serie di esempi calzanti – purtroppo il testo scritto non può rendere pienamente giustizia alla lettura, magistrale e appassionata, dei passaggi – Zonghetti evidenzia il ritmo diverso che l'autore russo voleva imprimere alle sue frasi, dovuto anche, talvolta, al ricorso a ripetizioni, che vanno conservate tutte quando «la letteratura ne fa la scansione ritmica, sincopata, singhiozzata di un testo». E Barbero, che non conosce il russo, asseconda e guida a un tempo, ma dichiara che «[...] prima di prendere in carico un lavoro simile occorre prepararsi come per affrontare un tornado, in modo da non essere spazzati via dal mix micidiale della furia creatrice di Dostoevskij unita al cavallo a briglie sciolte di Claudia».

Dalla slavistica alla germanistica con l'intervento di Luca Crescenzi, ordinario di Letteratura Tedesca a Venezia, Ca' Foscari, oltre che traduttore, e di Marco Corsi, responsabile del coordinamento editoriale dei «Meridiani» Mondadori, che hanno contribuito a questo volume con due testi separati. Crescenzi, nel suo *Commentare e (poi) tradurre*, muove le sue considerazioni focalizzando le due figure possibili di chi si accinge a tradurre, il 'traduttore puro' o 'professionale' e il 'traduttore-critico' o 'traduttore-professore'. E insiste quindi su un aspetto controverso, la necessità di un apparato critico di commento che, se ovvia, ad esempio, per i classici latini e greci, viene invece non di rado considerata superflua per autori più recenti. Ma per Crescenzi l'approccio al testo da tradurre deve partire «da una lettura analitica che mira a inquadrare prima di tutto la chiave interpretativa, l'orientamento da dare al testo stesso nella sua nuova veste». È una posizione analoga a quella di Zonghetti, anche se diversamente articolata: di ogni componente del testo si deve tenere conto, a cominciare dalle scelte stilistiche, e Crescenzi, di nuovo per esemplificare, cita il ruolo del *Leitmotiv* nei testi manniani, a cui nella lingua di arrivo non si può rinunciare. Ma se questo è vero, Crescenzi, addentrandosi nelle particolarità della prosa kafkiana, di cui al convegno riferiva, dopo aver citato diversi brani, da ultimo si dice convinto che «nessuna traduzione italiana può rendere – senza cadere in stucchevoli ripetizioni – il gioco ingannevole delle ripetizioni kafkiane.» E qui viene in aiuto il commento del traduttore-critico, che a quello stile irripetibile «può rendergli giustizia».

Marco Corsi, con un contributo dal titolo *Pizzi di carota selvatica e altri brevi ragguagli sulla cura editoriale del testo*, parte invece dalle caratteristiche che connotano in generale il revisore, che nel processo editoriale costituisce una tappa fondamentale. Si stabilisce, infatti, scrive, «una nuova triangolazione nel confronto con la voce originale dell'autore», dove il revisore diventa una sorta di «tecnico del suono». Entra poi nel merito del rapporto di lavoro con Crescenzi ricordando che, quando si progetta un volume in collane di rilievo come quella dei «Meridiani», si affida la traduzione solo a esperti traduttori. Per quanto attiene alla nuova edizione di Kafka, in sintonia con Crescenzi, Corsi ritiene che il nuovo approccio critico-filologico del traduttore abbia fortemente e positivamente connotato la traduzione.

A condurre il dibattito di area francesistica è stato Antonio Lavieri, ordinario di Lingua Francese presso l'Università degli Studi di Palermo e traduttore (si veda tra l'altro il *Mon Faust* di Valery per i «Meridiani» Mondadori). Qui Lavieri propone un lavoro circostanziato sulla traduttologia e sulle sue esperienze di traduttore e con il suo contributo, ricco di riferimenti ad altri autori, conferma le posizioni di chi lo ha preceduto. Per lui la «pratica traduttiva entra in rapporto diretto con la forma-collana, e ogni decisione di lessico e di ritmo dialoga con un progetto di ricezione e con un'idea di canone che per esempio i *Meridiani* esercitano per continuità di volumi e per prossimità di repertori». Ma, ricorda inoltre, a fronte della continuità, obiettivo di prestigiose collane, altre edizioni minori (è il caso di *DieciXUno. Una poesia, dieci traduzioni*, collana da lui inaugurata per l'editore Mucchi nel 2019), puntano a rendere percepibili le variazioni invece della durata.

Il contributo di Yasmina Melaouah, *L'impresa comune: tradurre Daniel Pennac*, porta chi legge, come ha condotto chi ascoltava, in una dimensione affatto differente, perché riferisce del lavoro di traduzione di un autore ancora vivente e di grande successo di pubblico. Bisogna dunque dare il meglio ma anche sottomettersi al mercato editoriale che richiede tempi strettissimi per mettere in vendita la versione italiana possibilmente in contemporanea, o quasi in contemporanea, con l'uscita del romanzo francese. Un'impresa davvero non da poco, una «palestra del compromesso» come scrive la traduttrice. Spiega Melaouah che questo significa, infatti, che chi traduce e chi rivede il testo lavorano spesso insieme all'autore stesso, e porta esempi del divenire di un testo che non di rado l'autore poi va modificando proprio quando si credeva di essere giunti a una soluzione. È un modo di procedere che testimonia di un movimento intenso che contraddice in parte la ricorrente immagine dell'atto del tradurre come esperienza solitaria, nel chiuso del proprio studio, e che rivela piuttosto una quasi frenetica attività, che richiama una competizione agonistica. Se Maddalena Ceretti (Feltrinelli) non ha potuto collaborare alla stesura del testo, le sue osservazioni al convegno vengono riportate da Melaouah, che nel riferire della complessa collaborazione fra redattrice e traduttrice, sottolinea anche «le personali idiosincrasie di cui ciascuna sa, e che in casi fortunati come il nostro diventano come i passi di una coreografia ben roduta». Una lavora avendo sempre presente l'altra: «mentre traduco, lo sguardo di Maddalena è come già a sbirciare la pagina da sopra la mia spalla, e a volte mi frena la mano quando corre in zone troppo accidentate. E quando Maddalena rivede, sa già quali scelte difenderò a spada tratta e su cui perciò è inutile provare a obiettare».

Con il successivo contributo siamo ancora in ambito francofono: Marina Di Leo, con *L'arte complessa della semplicità. Scrutare e tradurre Simenon*, spiega chiaramente la difficoltà della traduzione delle opere di Simenon che consiste, in primo luogo, nel dover ricreare una semplicità che è solo apparente, e che richiede piuttosto una progressiva messa a punto. Durante il convegno era stata affiancata da Ena Marchi, editor della casa editrice Adelphi per la narrativa francese e italiana. Di Leo racconta del suo rapporto di lavoro con Marchi, che testava innanzitutto le potenzialità della persona a cui affidava una traduzione – e cioè la sua sensibilità linguistica nella lingua di arrivo – e fornisce anche esempi pratici di traduzione nell'interazione con un'altra figura editoriale, la redattrice editoriale Daniela Salomoni, consentendoci così di capire anche in questo caso come proceda *in fieri* il lavoro di traduzione nell'interazione fra chi traduce e chi rivede.

Scenari futuri dell'editoria: traduzione, scrittura e intelligenza artificiale è il titolo del contributo di Silvia Pareschi, traduttrice di letteratura angloamericana e autrice di un fortunatissimo libro uscito nel 2024 per Laterza, *Fra le righe. Il piacere di tradurre*. Nel suo intervento – che si era svolto nella sessione pomeridiana ma che qui viene collocato nella prima parte del volume, per affinità di temi con gli altri articoli sulla traduzione – Pareschi affronta un tema di estrema attualità, il ricorso alla cosiddetta intelligenza artificiale, e sostiene con convinzione la propria tesi: solo l'essere umano, a differenza della macchina, riesce a desumere l'intenzione dell'autore dal contesto e sa trovare così, riflettendo, la soluzione migliore, che può essere anche del tutto impreveduta. La traduzione, infatti, è soprattutto un «laboratorio di pensiero critico e creativo». Pareschi esemplifica poi, e convince, con l'incipit del racconto di Rick Moody *Boys*: propone, commentandole, la traduzione 'classica', pubblicata a firma di Sergio Claudio Perroni, e due output di ChatGPT 5 aggiornati al settembre del 2025. Il risultato parla da sé.

La seconda parte del volume si apre col contributo di Roberta Cesana, dal titolo *Donne di carattere. Per una storia dell'editoria (anche) al femminile*. Cesana propone uno studio sul ruolo delle donne fra i vari mestieri che ruotano intorno al libro, e mette l'accento sulle strategie di negoziazione del potere all'interno di un campo professionale profondamente segnato da asimmetrie di genere. In una veloce ma informata panoramica, citando nomi e illustrando contesti, Cesana mostra con chiarezza che, se dopo gli anni '70 del secolo scorso, con l'avvento di una nuova fase del femminismo, le donne editrici sono ormai riconosciute come tali, da Inge Feltrinelli a Elvira Sellerio, in precedenza, pur avendo assolto a una funzione imprescindibile, esse ricoprivano quasi sempre posizioni che «sfuggono alla piena formalizzazione giuridica e professionale», ricondotte piuttosto all'interno dell'impresa familiare. Solo la vedovanza regalava loro qualche volta autonomia e un minimo di visibilità, benché ancora sotto l'etichetta di 'vedova di'. Cesana menziona infine il pubblico femminile spesso privilegiato dalle 'editrici', così Virginia Tedeschi (1849-1916), che fu scrittrice, nota con lo pseudonimo di Cordelia, che partecipò in modo sostanziale alla vita della casa editrice Treves, anche come direttrice di riviste di moda, di pubblicazioni per l'infanzia e di periodici destinati a un pubblico femminile, mentre Ottavia Mellone (1894-1975) nel 1933, dopo la morte del marito, l'editore Nino Vitagliano, fondava la rivista EVA, che godette di notevole e duraturo successo².

Il contributo dell'architetto Giuseppe Scuderi, funzionario dell'Assessorato regionale ai Beni Culturali, dal titolo *Di Palermo, dei suoi libri, delle sue biblioteche, e (forse) dei suoi lettori*, documenta, numeri alla mano, l'andamento dei lettori in Italia, decrescente dal dopoguerra in poi e diverso per regioni. Si legge più al Nord, meno al Centro, ancor meno al Sud e peggio ancora nelle Isole, tra cui la Sicilia rappresenta il fanalino di coda. Colpisce che numeri più elevati si abbiano fra i giovanissimi, più o meno fino all'adolescenza, fase in cui evidentemente l'attenzione è rivolta altrove, così come gli impegni lavorativi distolgono molti adulti dalla lettura. Resta invece, a quanto pare, una preminenza

² Il fenomeno si riscontra anche altrove: nel 1949 Aenne Burda (Anna Magdalena Lemminger 1909-2005) fonda una sua casa editrice di moda in Germania e nel 1950 viene pubblicato il primo numero della rivista «Burda Moden» con una tiratura di 100.000 copie, ancora oggi presente sul mercato.

delle lettrici sui lettori, un fenomeno ricorrente nei primi secoli della modernità, una volta legato al maggior tempo disponibile delle donne di ceti medio-alti, mentre gli uomini attendevano alle loro attività fuori casa. Sorprende però che la tendenza continui ancora oggi, e ci devono essere altre ragioni, per Scuderi maggiore curiosità e sensibilità. Per quanto riguarda i numeri bassi della realtà siciliana, l'autore li attribuisce sia al marcato disinteresse delle istituzioni nei confronti del tema lettura e delle biblioteche, sia alla condizione sociale ed economica precaria di larga parte della popolazione: chi ha problemi ad arrivare a fine mese, e ancor più chi nasce e cresce in un ambiente incolto, o anche segnato da analfabetismo di ritorno, difficilmente leggerà. Eppure, l'autore non chiude con pessimismo, o realismo se si preferisce, ma accenna invece alla nascita di nuove realtà, come la Biblioteca della Fondazione Rubino, piccolo tassello nel panorama bibliotecario palermitano, e soprattutto riferisce dei numerosi progetti che tuttora circolano, e di quello a lui più caro e che si impegna a rendere sempre più operativo in Sicilia: i 'Patti per la lettura'.

A prima vista sembra più pessimista la scrittrice e giornalista Bianca Stancanelli, che con un contributo dal titolo *La biblioteca è aperta per lavori* allarga lo sguardo anche allo stato dell'arte della capitale, dove lei stessa risiede. Inizia, infatti, dicendosi convinta che oggi viviamo tutti un po' un «inverno dello spirito», e porta dati che confermano quelli di Scuderi: il mondo della lettura è salvato solo dai giovanissimi e dagli studenti, e vi sono evidenti squilibri regionali. Stancanelli fa poi riferimento a un tema che oggi non si può trascurare, la digitalizzazione. Citando gli autorevoli studi di Giovanni Solimine, ci ricorda che il digitale sta cambiando la natura del rapporto con i libri e quindi con le biblioteche, che avranno tanta maggiore importanza quanto più saranno in grado di fornire servizi. Più che il patrimonio librario in sé, ad attrarre il pubblico sono oggi le piattaforme che registrano annualmente transazioni (download, ebook, consultazioni di giornali, audiolibri, musica, film), che aumentano in maniera esponenziale. Chi acquirerà il libro cartaceo, chi si recherà in una biblioteca? La velocità del cambiamento, scrive, ci turba e impedisce di vedere in prospettiva.

E ci avviciniamo così agli interventi conclusivi, che vertono su lettura e bibliofilia. Ne parlano Olga Visentini, musicologa, traduttrice e bibliofila che ha presieduto l'ultima sessione, e Antonio Castronuovo, scrittore e bibliofilo erudito.

Col testo dal titolo *Biblioteche e bibliofilie. Una piccola storia di collezionismo*, Visentini – che discende da bibliofili 'incalliti' – coniuga con passione vicende famigliari con la storia del libro nella sua terra d'origine, il trevigiano, spingendosi verso Venezia, fin dai primi anni dopo l'invenzione della stampa. E racconta che se Venezia era famosa per l'editoria, le cartiere più produttive erano quelle di Treviso, grazie al fiume Sile, con le sue forti correnti, e tutti i suoi canali. Parla così delle 'vie della carta', e però anche e soprattutto degli incunabuli trevigiani del Rinascimento. Racconta il suo 'destino' di bibliofila – i genitori l'avevano indirizzata alla lettura di Proust e Thomas Mann quando non era ancora quindicenne – e del suo sentirsi in obbligo a proseguire e arricchire la collezione degli acquisti di incunaboli trevigiani iniziata dal nonno e continuata dal padre. Illustrando il suo personale 'destino', Visentini raffigura anche un contesto storico e culturale, fatto di persone e di eventi, che copre buona parte del Novecento.

Il contributo di Antonio Castronuovo, *La bibliofilia, questa sconosciuta*, ha infine chiuso i lavori con un omaggio al libro, qui cartaceo – ad onta della dematerializzazione che, seppur di innegabile utilità per la consultazione, delude certamente non solo il bibliofilo ma anche tanti semplici lettori e lettrici che amano avere fra le mani l'oggetto libro. L'autore si muove a suo agio fra dotte citazioni, etimologie e concetti fra loro prossimi ma ben differenziati – bibliologia, bibliografia, biblioteconomia e naturalmente bibliofilia. Quest'ultima, ci informa per dichiarata esperienza personale, esiste davvero ed «è una condizione sensibile, un legame anche dominante; e un cosmo di affinità tra oggetto e uomo che non ha tuttavia dato vita a una disciplina, non ha suscitato l'esigenza di studiare il fenomeno con rigore scientifico». Castronuovo colloca il momento più fortunato del sentimento della bibliofilia in Francia fra Otto e Novecento e fa risalire la nascita del moderno bibliofilo alla Rivoluzione francese: se prima di allora solo un'élite poteva spendere cifre consistenti per l'acquisto di materiali «visti anche come oggetti di prestigio e di potere», dopo il 1789 si vendettero o passarono di mano intere biblioteche di nobili e di conventi, si posero le basi di biblioteche pubbliche e private e il libro divenne di fatto più accessibile. Castronuovo conclude passando dalla bibliofilia alla bibliomania e cita Seneca, che nel *De tranquillitate animi* scriveva: «nessuna spesa è più nobile di quella che si fa per l'acquisto di libri, ma nessuna spesa è meno giudiziosa di quella fatta per l'acquisto di troppi libri» (IX, 9). E ci informa che la bibliomania dal 2013 viene considerata dal *Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali* (DSM-5) pubblicato dalla *American Psychiatric Association* un vero e proprio disturbo da accumulo patologico.

Certo è che l'amore per i libri resta fra le 'manie' più innocue e amabili; e se talvolta rischia di distogliere chi ne è affetto dalla 'realtà' del mondo che lo circonda, non da ultimo proprio in questo risiede il suo fascino.

Editoria e traduzione in dialogo

Traduttore, canone, editoria: un dialogo necessario

BRUNO BERNI

Da molti anni la mia attività oscilla fra la traduzione editoriale, prevalentemente dal danese, e la ricerca sulla storia della traduzione e sui suoi agenti, cioè su chi permette ai libri di viaggiare tra lingue e culture. Questa duplice pratica – il tavolo di lavoro col testo tradotto da me e l'osservatorio storico sui percorsi compiuti dai libri tradotti da altri – obbliga a non guardare alla traduzione come un atto isolato, ma come il segmento di una catena lunga anche secoli, in cui ogni scelta individuale si innesta su scelte pregresse e, a sua volta, ne prepara altre. È inevitabile che da questa prospettiva, che apre spazi sulla traduzione in altre epoche e in altri sistemi letterari, e dall'esperienza personale, nascano riflessioni e interrogativi su cosa significhi tradurre oggi. La riflessione riguarda tra l'altro le mutazioni del lavoro di mediazione: un'attività che, contrariamente all'opinione comune, non ha un carattere costante nel tempo, ma è un campo costellato di variabili storiche. Pur rimanendo nella contemporaneità, non è difficile percepire come cambino le responsabilità e i ruoli quando ci si muove dalla traduzione di classici a quella delle ultime novità, quando si paragona la traduzione da lingue egemoniche e quella da lingue attualmente di minore diffusione, oppure quando si tiene conto della differenza fra tradizioni consolidate e campi ancora meno diffusi.

In altri contesti ho definito la traduzione una forma di «teletrasporto» o, in altri casi, di «macchina del tempo» (Berni 2021): spostare opere nello spazio è il lavoro quotidiano del traduttore, spostarle anche nel tempo è il compito delicato di chi si confronta con i classici. A questo si aggiunge un terzo movimento, meno visibile ma altrettanto decisivo: il passaggio dalla dimensione individuale (il mio rapporto con il testo) a quella collettiva (il posto che quel testo avrà, o non avrà, nel patrimonio letterario della lingua d'arrivo). Ogni traduzione, anche quando apparentemente si configura solo come un incarico professionale, implica infatti, ancor prima di cominciare il lavoro, scelte su cosa rendere accessibile, quando farlo, come collocarlo in un contesto editoriale e sul perché proprio quel libro e non un altro debba occupare spazio nel paesaggio mentale di una comunità di lettori. È per questo che mi interessa capire fin dove si spinge il lavoro del traduttore e cosa cambia quando il testo arriva da una letteratura di grande diffusione o da una cosiddetta 'letteratura minore', quando è di un autore contemporaneo oppure di un classico, senza dimenticare il rapporto con l'editoria, con la filiera del libro, con il lettore e, soprattutto, con il proprio ruolo di mediatore. In filigrana,

si tratta di interrogare la figura del traduttore non solo come artigiano del ‘come’ si traduce – ovvero sull’uso dello strumento linguistico –, ma come soggetto responsabile del cosa, del quando, del dove, del perché e, infine, del chi della circolazione letteraria.

Quando si tratta di prendere in considerazione la traduzione dell’opera di un contemporaneo, il traduttore lavora su un testo scritto più o meno nel suo stesso tempo storico, la lingua condivisa è quella di oggi, lo spostamento principale è geografico, culturale, editoriale. Accade persino che l’originale e la traduzione vengano pubblicati contemporaneamente o a distanza di poco tempo, che il traduttore sia al lavoro sulle bozze di un libro non ancora in commercio in originale. Quando invece si tratta di testi nati in un’altra epoca, il traduttore agisce anche sulla distanza temporale fra il prototesto e il metatesto, fra la lingua storica dell’originale e la lingua d’arrivo, sapendo che questa distanza non è mai solo linguistica, ma anche quella di orizzonti di attesa, di sistemi di genere, di modi di leggere. In teoria si direbbe che il traduttore attualizza il passato, ma la realtà è meno semplice: la versione di un classico non può limitarsi a cambiare abito al testo, facendolo sfilare in passerella col lessico del giorno, né può congelarlo in un museo di arcaismi. Il rischio, nel primo caso, è quello di produrre un falso storico, un originale che sembra scritto ieri e perde la propria stratificazione; nel secondo, di renderlo illeggibile o relegarlo a oggetto di culto per pochi specialisti. L’intervallo di tempo tra l’uscita dell’originale e quella della traduzione obbliga quindi a cercare un equilibrio: la lingua va attualizzata, ma il testo d’arrivo deve conservare indizi di un’epoca diversa, una patina che mantenga la percezione di distanza storica. Patina che talvolta è obbligata, perché in molti casi parliamo di un lessico che identifica cose che non esistono più e perciò non sarebbe attualizzabile, ma che può anche essere costruita attraverso scelte di ritmo, sintassi, registro. In questo senso, affrontare un classico è sempre anche una presa di posizione su come vogliamo leggere il passato oggi: quanto lo avviciniamo, quanto lo teniamo a distanza, quanto vogliamo che sfidi il nostro orecchio contemporaneo – e quello del lettore – invece di blandirlo. Al contrario la traduzione del contemporaneo si misura con un presente condiviso, ma non per questo è più neutra: anche rendere in un’altra lingua un testo scritto oggi significa decidere se conservarne lo ‘scarto’ rispetto alla norma della lingua d’arrivo, o se armonizzarlo per renderlo più riconoscibile al lettore, e di conseguenza intervenire su come quel testo verrà percepito nel corpus futuro. Inoltre non è infrequente che proprio la traduzione agisca sulla lingua d’arrivo con un apporto innovativo, perché il passaggio tra culture lontane – ma anche solo in ambito europeo – costringe talvolta a introdurre nuovi elementi lessicali: i realia che, a poco a poco, talvolta, entrano nell’uso della cultura d’arrivo.

La situazione è ancora diversa quando si ritraduce un classico già tradotto più volte nella stessa lingua. In questo caso – frequente in lingue più diffuse, molto meno in quelle più periferiche – il traduttore non dialoga soltanto con il testo di partenza, ma anche con una tradizione traduttiva sedimentata nella cultura ricevente: titoli cristallizzati, scelte lessicali diventate quasi proverbiali, errori ripetuti fino a essere percepiti come soluzioni attendibili, se non addirittura univoche. Ogni nuova versione deve decidere se correggere quegli errori, rovesciare abitudini radicate, proporre nuove soluzioni anche a costo di deludere l’aspettativa del lettore, o se innestarsi con discrezione sulla tradizione esistente.

In questi casi, ogni nuova resa rinnova la collocazione dell'opera nel patrimonio letterario della lingua d'arrivo, ma deve anche misurarsi con la memoria del lettore che, in certi casi, ha incontrato quel testo dapprima in traduzione indiretta e solo dopo – se mai – in una versione eseguita dall'originale: l'atto di ritradurre diventa così un esercizio di filologia e di scrittura, ma anche un gesto critico nei confronti della storia delle versioni precedenti.

La differenza fra una lingua veicolare e una lingua di minore diffusione non è soltanto statistica, ma anche storica e funzionale. Una lingua egemonica non lo è per sua natura, ma per motivi specifici, politici, culturali, e per un periodo che può essere limitato. Nel tempo il latino, il francese, il tedesco, l'inglese hanno svolto, in momenti diversi, il ruolo di lingue di comunicazione, capaci di farsi tramite tra sistemi letterari anche lontani, ovvero di funzionare come lingue ponte della traduzione indiretta, mentre altre lingue – come il danese, di cui mi occupo – non hanno mai avuto tale funzione, pur producendo una letteratura pienamente inserita nel contesto europeo. Ma proprio il danese, per esempio, è a sua volta una lingua che tradizionalmente veicola letterature ancora più periferiche, come in passato quella islandese o faroese, quella sami, ancora oggi quella inuit, diventando a sua volta lingua-ponte per testi che altrimenti non arriverebbero direttamente in altre lingue come l'italiano. In questo panorama, parlare di lingue 'minori' significa spesso parlare di lingue solo attualmente decentrate nei flussi traduttivi, più che di sistemi letterari intrinsecamente marginali: sono lingue che hanno avuto storicamente pochi intermediari e che spesso hanno trovato spazio nel mercato internazionale solo grazie alla traduzione indiretta. È quanto Pascale Casanova ha analizzato con precisione: nella «repubblica mondiale delle lettere» il capitale letterario è distribuito in modo profondamente asimmetrico e la traduzione verso le lingue dominanti funziona come atto di consacrazione, mentre l'assenza di traduzione condanna una letteratura all'invisibilità al di fuori dei propri confini (Casanova 1999). Non è un problema di letterature incapaci di produrre eccellenze, ma di lettori incolpevolmente incapaci di accedere a tali eccellenze.

Il risultato è che quando un testo classico – anche moderno – scritto in una lingua veicolare arriva in traduzione è probabile che trovi ad attenderlo una tradizione critica, una serie di precedenti traduttivi, un canone condiviso con la cultura ricevente: autori che hanno già trovato uno spazio altrove, etichette di genere riconoscibili, recensioni e premi che rassicurano editori e lettori. Quando invece arriva un testo da una lingua che non ha tale diffusione, inizialmente giunge spesso da solo, senza un contesto facilmente evocabile, senza scaffali già predisposti. In molti casi non esiste, nella lingua d'arrivo, uno spazio pronto ad accoglierlo: mancano altri autori con cui metterlo in dialogo, manca un immaginario condiviso che lo collochi subito in un ambiente riconoscibile dal lettore. Persino l'ambientazione geografica di un'opera può apparire ostica al lettore avvezzo a luoghi parigini o londinesi, ma, per esempio, molto meno – fino a pochissimi anni fa – alla topografia di Copenaghen.

Ma anche quando l'opera è già in circolazione può emergere con forza la necessità di ritradurre: non solo per attualizzare la lingua, ma per ricollocare il testo in un campo editoriale diverso, correggendo distorsioni storiche e squilibri di visibilità. Un esempio emblematico è Hans Christian Andersen, che pur appartenendo a una cultura periferica

ha avuto ampio successo internazionale: le sue fiabe entrarono in Italia nell'Ottocento attraverso traduzioni indirette prima dal francese, più tardi dal tedesco, ma le moderne ritraduzioni sono essenziali per restituire fedeltà all'originale e per riposizionare Andersen fuori dallo stereotipo di autore per bambini o di un folklore indistinto del Nord. Si tratta di mostrarlo in quanto scrittore con una voce e una storia editoriale complessa, della quale gli autori di traduzioni indirette non potevano essere a conoscenza. In molti altri casi, ritradurre significa anche rompere l'effetto di novità perenne con cui certe letterature periferiche vengono presentate: ogni libro appare come un'eccezione invece che come parte di una tradizione alla quale semplicemente il lettore non ha avuto accesso.

Per il traduttore, questo significa trovarsi da un lato di fronte a opere che entrano in un discorso già avviato, in dialogo con altre versioni e con una ricezione consolidata, dall'altro davanti a testi che, nella cultura ricevente, devono costruirsi da zero la propria legittimità. Chi traduce da lingue veicolari aggiorna un repertorio esistente, porta novità, ritraduce classici noti, aggiunge tessere a un mosaico già distinguibile dal lettore medio: se il traduttore si misura con una tradizione, anche il lettore sarà in grado di riconoscere continuità e rotture, collocare un libro su uno sfondo già riconoscibile. Chi lavora da lingue di minore diffusione deve invece spesso inventare il mosaico e, cosa più scomoda, convincere editori e lettori che quel mosaico non è un passatempo esotico, ma una tessera necessaria della mappa letteraria comune: deve spiegare, per esempio, che non si tratta di una indistinta e comune letteratura nordica e in quanto tale di nicchia, ma di diverse letterature con storie, tensioni interne e tradizioni proprie.

Nel mio lavoro dal danese, questa asimmetria è stata evidente fin dall'inizio. La storia della mediazione di letterature nordiche in Italia è relativamente recente e ancora frammentaria: iniziata tardi, dopo singole eccezioni come Andersen e il grande teatro nordico tra fine Ottocento e i primi anni del Novecento, è stata a lungo segnata dall'assenza di intermediari diretti e dal ricorso frequente alla traduzione di seconda mano – come si è anticipato, prima dal francese, poi dal tedesco. Questo ha prodotto ritardi nella circolazione di autori centrali, ha importato scelte di catalogo effettuate sotto altri cieli e ha generato un'immagine di queste letterature mediata da filtri culturali che non sempre coincidevano con le esigenze e i riferimenti della cultura italiana. Il risultato è precisamente ciò che Lefevere definisce come funzione della riscrittura: ogni traduzione, ogni antologia, ogni storia letteraria rimodella l'opera originale secondo i vincoli ideologici e poetici della cultura ricevente, selezionando ciò che è funzionale all'immagine dominante e rendendo invisibile il resto (Lefevere 1992). Ne è risultato un panorama in cui alcuni autori venivano rappresentati perché funzionali a un certo stereotipo del Nord, altri rimanevano invisibili perché non riconducibili a tale immagine. Per chi oggi traduce direttamente dal danese – come dalle altre lingue nordiche –, la prima responsabilità è conoscere a fondo questa storia: sapere cosa è arrivato, cosa no (e perché no), come è arrivato, quali falsi amici ha generato nella percezione del lettore.

Tradurre da lingue poco frequentate significa anche confrontarsi con lacune di ricezione e con assenze di riconoscimento. Molte allusioni, molti riferimenti intertestuali, funzionano in modo immediato nel contesto originario, ma diventano opachi nella cultura ricevente, chiedendo al traduttore un'attività di compensazione, sia dentro il

testo sia fuori, tramite soluzioni stilistiche, note, paratesti. Le citazioni nel testo, per esempio, di opere classiche nella cultura di origine, possono non essere evidenti e riconoscibili per il lettore nella cultura di arrivo. Qui il traduttore non è soltanto colui che scioglie un nodo lessicale, ma chi decide se un riferimento culturale deve – e può – essere spiegato, alluso, lasciato volutamente in penombra, sapendo che ogni scelta sposta l'equilibrio tra estraneità e familiarità dell'opera. Questo lavoro di regolazione di dettaglio è tanto più delicato quanto più la letteratura di partenza è vergine nel patrimonio della lingua d'arrivo, perché spesso è la prima volta che un certo immaginario, un certo passato collettivo, una certa geografia simbolica entrano in traduzione. In quel momento il traduttore contribuisce a disegnare i contorni di un canone non ancora esistente, decidendo quali immagini del mondo saranno disponibili per i lettori futuri.

Quando mancano mediatori competenti in una determinata combinazione linguistica, la storia editoriale ricorre spesso a due soluzioni: la traduzione indiretta – cui si è già accennato – e l'autotraduzione. Nel primo caso un testo passa da una lingua di partenza a una lingua veicolare, e da qui alla lingua d'arrivo: il prodotto finale è tradotto da un traduttore che talvolta non conosce il prototesto e la sua cultura, ma lavora su un intermedio, con tutti i limiti culturali del caso, come si è visto nelle prime versioni italiane delle fiabe di Andersen passate per il francese. In queste situazioni la traduzione porta con sé non solo il contenuto del testo e dei suoi eventuali problemi, ma anche le scelte, le omissioni, gli errori e le normalizzazioni operate nella lingua intermedia, che restano invisibili al lettore finale. La traduzione indiretta è una pratica che è stata a lungo criticata, e giustamente da un punto di vista linguistico, ma che ha avuto, e talvolta ha ancora per letterature estremamente periferiche come alcune orientali, una funzione culturale non trascurabile: in molte circostanze la scelta è stata fra traduzione indiretta e l'assenza totale di una versione, fra una presenza deformata e il silenzio (Ringmar 2012).

L'autotraduzione rappresenta l'altra via: consapevole del ruolo marginale della propria lingua, l'autore decide di produrre egli stesso una versione in una lingua veicolare, trasformando questa traduzione in un secondo originale. In questo modo anticipa e, in un certo senso, neutralizza il lavoro del traduttore – oppure gli fornisce un testo ponte d'autore –, garantendosi una circolazione più ampia, ma fissando anche in modo più rigido – rispetto alla traduzione indiretta – la forma testuale che viaggerà fuori dai confini linguistici d'origine. Per quanto riguarda la Danimarca, questo è stato il caso di Karen Blixen che storicamente è stata sempre resa nella maggior parte delle lingue – a eccezione forse di quelle nordiche – partendo dall'originale inglese, senza tener conto delle differenze talvolta profonde che l'autrice aveva inserito nella versione danese. Al punto che ormai non sono infrequenti ritraduzioni dalla versione danese, in vari punti più ricca e completa di quella inglese. L'autotraduttore non è mai un semplice copista di sé stesso: riscrive, taglia, adatta pensando a un altro pubblico, a un altro mercato, a un'altra tradizione critica, producendo talvolta un'opera che diverge in modo significativo dall'altro suo originale (Grutman 2009). Dal punto di vista delle coppie di opposti di cui parlavo – classici/contemporanei, lingue maggiori/minori – sia la traduzione indiretta sia l'autotraduzione sono molto spesso sintomi: indicano dove una cultura non ha

ancora sufficiente densità di mediatori, dove il repertorio è ancora in costruzione, dove il ruolo del traduttore come esperto d'area non è stato pienamente assunto, dove l'autore è costretto a farsi intermediario di sé stesso per non rimanere confinato al margine.

Per chi oggi traduce dal danese in italiano, la consapevolezza della storia di queste pratiche è indispensabile. Significa sapere quali opere sono arrivate tramite un'altra lingua, quali sono state 'filtrate' da sistemi editoriali diversi, quali andrebbero rilette con uno sguardo critico perché la loro collocazione nel nostro patrimonio letterario è frutto di scelte fatte altrove, magari in contesti editoriali e ideologici lontani dai nostri. Vuol dire anche riconoscere che certe assenze non sono semplici dimenticanze, ma il risultato di decenni di dipendenza da lingue ponte, e che ritradurre oggi significa, in alcuni casi, correggere rotte antiche e restituire al testo una voce più vicina a quella originale. È anche, più prosaicamente, la condizione per capire dove ritradurre, dove proporre ex novo, dove ricostruire un contesto che permetta al lettore italiano di percepire un'opera danese come qualcosa di più di una curiosità periferica: un tassello necessario di un repertorio comune che, proprio attraverso le scelte di traduzione, continua a ridisegnarsi.

Tradurre letteratura non è solo trasportare parole da una lingua all'altra: è interessarsi alle novità, esplorare in profondità la letteratura di competenza, fare scouting, proporre testi, negoziare la loro posizione nel catalogo e seguirli nel loro percorso fino ai lettori. Il traduttore editoriale è, di fatto, più un agente culturale che un semplice prestatore d'opera: conosce l'autore, il testo e la cultura di partenza meglio di chiunque altro nella filiera, spesso meglio degli operatori editoriali che decideranno il destino commerciale e simbolico del libro. Proprio per questo, le sue competenze non sono soltanto un capitale culturale, ma anche una risorsa economica: un traduttore che legge in originale, conosce il mercato estero e il catalogo dell'editore, riduce in modo concreto il rischio di acquisizioni alla cieca, di diritti pagati su libri che poi si rivelano impubblicabili, inadeguati o semplicemente non coerenti con la linea editoriale o con le esigenze del lettore, e orienta le scelte verso opere che abbiano effettive possibilità di circolare nella nostra lingua, magari anticipando tendenze editoriali che emergono dopo anni. Non è un caso se, sempre più spesso, è il traduttore a presentare il libro in pubblico, a dialogare con l'autore, a intervenire ai convegni, a spiegare scelte linguistiche e culturali che altrimenti resterebbero opache; a volte è il traduttore stesso ad aver proposto quel titolo. In questo quadro, vedo il traduttore del futuro – e, in parte, del presente – non come un anello debole della catena editoriale, ma come una figura di riferimento culturale per la casa editrice: qualcuno da coinvolgere già nella fase di scouting e di acquisizione, non solo per un atto di fiducia culturale, ma perché è una scelta economicamente sensata, capace di evitare scommesse sbagliate, per investire su titoli letti, valutati e contestualizzati da chi quella lingua e quella letteratura la abita quotidianamente. È un ruolo che molti traduttori già svolgono, spesso senza riconoscimento formale, ma che dovrebbe essere esplicitato se si vuole evitare una deriva in cui le scelte sui testi stranieri tornino a essere delegate a cataloghi in altre lingue, trasformando il traduttore in un semplice esecutore.

L'editoria, in questo quadro, non è un'entità astratta, ma una rete di decisioni e resistenze in cui il traduttore entra spesso tardi e in cui opera in posizione laterale. È nota

la formula dell'editore che proclama di pubblicare solo ciò che legge personalmente, affermazione che vorrebbe essere una dichiarazione di garanzia, e invece ha la conseguenza di ridurre il mondo a due o tre letterature note, delegando il resto a cataloghi stranieri o, più spesso, al silenzio. Questa scelta presuppone due convinzioni discutibili: che esistano, in pratica, solo la letteratura italiana e poche altre, o che le traduzioni in inglese siano di per sé garanzia di qualità e adeguatezza alla nostra cultura, posizioni che espresse in questi termini risultano immediatamente inaccettabili. Nel mio campo l'effetto è un provincialismo di ritorno – intendendo con ciò la paradossale dipendenza da validazioni esterne per legittimare scelte che potrebbero essere operate autonomamente –, molto simile a quello degli anni Settanta e Ottanta, quando per far accettare un'opera nordica bisognava che fosse già uscita in inglese – o almeno in tedesco o in francese – perché l'editore era avvezzo alla carenza di mediatori diretti. Oggi, paradossalmente, i traduttori ci sono, ma spesso si continua ancora ad attendere – anche inconsciamente – l'edizione altrina prima di pubblicare in italiano: così arrivano finalmente titoli che erano stati proposti decenni fa, e che vedono la luce solo dopo il via libera del mercato angloamericano. Casi danesi recenti come *Termush* di Sven Holm o la cosiddetta *Trilogia di Copenaghen* di Tove Ditlevsen – entrambi usciti in traduzioni dirette – mostrano perfettamente tale dinamica: il primo – proposto da vari traduttori in passato – viene infine pubblicato con la postfazione – e la copertina – dell'edizione inglese, dimostrando che esce, appunto, solo dopo che ne è uscita un'edizione inglese; le opere della scrittrice Ditlevsen vengono pubblicate dopo un'attesa che non si giustifica con la mancanza di intermediari ma, anche in questo caso, solo con l'assenza dal mercato anglosassone. Attesa terminata con la comparsa di una versione americana di successo, peraltro elogiata nella prefazione italiana come se fosse una scoperta epocale: anche Ditlevsen veniva proposta in Italia già negli anni Ottanta, ma gli editori italiani hanno avuto bisogno di un'edizione in inglese per accettarla nel proprio catalogo.

Chi si occupa di letterature 'altre', di lingue 'minori', porta ancora in sé tutte le tracce di un processo di definizione del ruolo del traduttore che, per le lingue egemoniche, è ormai sedimentato e meno visibile. Lavorare dal danese in italiano significa, molto concretamente, muoversi in un contesto dove il traduttore non solo è spesso l'unico vero esperto dell'area ma anche in genere lavora senza revisori che conoscano la lingua di partenza. Questa solitudine operativa, che può apparire un limite, è in realtà il segno di un ruolo ancora in definizione, dove il traduttore deve farsi sistema da solo. Al tempo stesso, offre un privilegio raro: lavorare con una letteratura in cui lo spazio di selezione è ampio e il margine di responsabilità sul repertorio è elevato. Chi traduce da una lingua di grande diffusione può attingere a piene mani alle novità e ritradurre classici già noti, scegliendo se navigare su percorsi tracciati da altri o proponendo deviazioni; chi lavora da una lingua più periferica può, in aggiunta, colmare vuoti sistematici, proporre opere fondamentali mai arrivate prima – come alcuni classici novecenteschi –, precisare o persino correggere un'immagine stereotipata della cultura di partenza (i romanzi di pescatori di ieri, i gialli nordici di oggi, per semplificare). Questo non significa dover rinunciare alla letteratura di genere – che può aprire porte preziose, creando lettori iniziali per autori meno noti –, ma significa affiancarla a interventi di lungo periodo sul corpus letterario, capaci di far uscire

un romanzo o un autore dalla nicchia linguistica per farlo esistere, finalmente, per ciò che è, e non come semplice rappresentante del Nord in vetrina.

La consapevolezza della storia della traduzione nella propria area diventa perciò parte integrante del mestiere e dovrebbe essere parte della formazione di ogni traduttore. Non basta più essere solo un buon traduttore: è necessario sapere quali immagini della Danimarca sono state alimentate da scelte editoriali del passato, quali lacune di periodo o di genere andrebbero colmate, quali realtà potrebbe valere la pena importare per cambiare la percezione di un paese e collocarlo definitivamente sulla carta geografica della letteratura mondiale. Questo implica anche una responsabilità etica: decidere se perpetuare stereotipi consolidati o sfidarli, se privilegiare il mainstream locale o scavare nei margini, sapendo che ogni scelta contribuisce a formare l'orizzonte letterario dei lettori italiani per i prossimi decenni. In questo senso, chi traduce letterature più periferiche può lavorare sempre – per riprendere l'immagine iniziale – contemporaneamente nello spazio e nel tempo, allargando i confini geografici della circolazione testuale e riempiendo poco a poco le lacune del canone, agendo tanto sulle novità quanto sui classici ancora assenti. È un lavoro di lungo respiro, che richiede pazienza e visione strategica, ma che alla fine produce un cambiamento tangibile nella mappa culturale italiana: da un Nord generico a letterature, autori, generi e tradizioni riconoscibili.

Se l'editore che non conosce le lingue è, per usare un'immagine di Lawrence Venuti, un tassista che ha bisogno di indicazioni (Cerand 2015), il traduttore è chi invece conosce il percorso e le strade alternative, e può persino suggerire una destinazione diversa da quella inizialmente prevista. In un mercato in cui i tempi di mediazione si sono enormemente abbreviati, e in cui spesso i testi escono quasi contemporaneamente in paesi diversi, dover ricorrere a traduzioni ponte per leggere le novità è del tutto anacronistico e antieconomico, perché prolunga inutilmente i tempi di valutazione. La responsabilità del traduttore è aumentata: ci sono intermediari diretti formati che potrebbero essere coinvolti molto prima nel processo decisionale, dalla lettura dei manoscritti inediti alla valutazione di diritti complessi. E ormai è così: spesso, come si è detto, il coinvolgimento del traduttore è ampio. Ma questo talvolta non avviene abbastanza spesso.

Il problema, naturalmente, non è solo simbolico. La storia recente mostra che il traduttore possiede un grande capitale culturale incorporato, fatto di competenze linguistiche, letterarie, editoriali, che però fatica a trasformarsi in capitale simbolico riconosciuto e, men che meno, in riconoscimento economico. In passato le case editrici preferivano far firmare le versioni a scrittori noti, lasciando nell'ombra chi il testo lo aveva realmente tradotto. Oggi la situazione è diversa, ma il meccanismo di fondo resta simile: si riconosce al traduttore visibilità occasionale, qualche premio e numerose apparizioni pubbliche, ma si evita che questo capitale simbolico si converta in tariffe adeguate, in un riconoscimento strutturale del suo ruolo. Questa resistenza non è solo una questione di compensi, ma di visione: finché il traduttore è considerato come un costo e non come un investimento, l'editoria italiana continuerà a dipendere da decisioni prese altrove.

Per Venuti, la responsabilità del traduttore è innanzitutto etica, politica e culturale: non si limita a una resa trasparente e invisibile, che addomestica il testo straniero, ma

sceglie – anche a costo di una lettura meno fluida – di mantenere la traccia di un'altra cultura, di renderla presente e visibile nella propria (Venuti 1995). Questa prospettiva acquista un peso ancora maggiore quando la lingua di partenza non è egemonica: in quei casi, la decisione di non addomesticare e di dare spazio all'alterità coincide spesso con la possibilità stessa che quella letteratura esista nel nostro canone comune. È un modello che vede il traduttore come agente che si assume la responsabilità di contrastare l'etnocentrismo, l'omologazione e la delega indiscriminata ai cataloghi delle lingue dominanti (Venuti 1998). In questo senso, il traduttore è un intellettuale pubblico che mette in discussione le convenzioni e gli stereotipi che plasmano la ricezione letteraria, rifiutando la propria invisibilità strutturale e lottando per un riconoscimento di valore culturale – ed economico – del proprio lavoro, capace di incidere non solo sui singoli libri, ma sull'intera traiettoria del catalogo editoriale.

Molto spesso, quando i traduttori parlano del proprio lavoro, si soffermano soprattutto sul 'come': le scelte lessicali, le strategie di resa, la fedeltà, i problemi di ritmo e di stile. È un discorso necessario, inevitabile per chi passa ore a sciogliere nodi, e certamente va detto che di un testo letterario il traduttore conosce le pieghe più nascoste, non di rado anche più dello stesso scrittore. Ma questo è un approccio che rischia di nascondere tutta quella parte di lavoro che sta fuori dal testo. Come si è visto, tradurre è anche scegliere quali opere proporre tra centinaia di possibilità, capire in che momento storico o editoriale possano trovare un terreno fertile, individuare l'editore più adatto per quel profilo autoriale e quella scelta narrativa, motivare le decisioni in un quadro più ampio che tenga insieme storia della traduzione, storia dell'editoria, storia delle letture e persino dinamiche di mercato. Sono opzioni che spesso rimangono confinate a mail e riunioni informali, ma che incidono profondamente su ciò che il lettore italiano potrà leggere nei prossimi anni. Tradurre è anche un impegno sociale, nel senso più ampio del termine. Chi porta nella propria lingua un lessico nuovo, l'immagine diversa di un paese, un repertorio che prima non esisteva, modifica, almeno in parte, la percezione del mondo di chi legge. In questo quadro, la traduzione non è mai neutrale, né il traduttore un semplice esecutore, ma un intermediario che – come insiste Venuti – sceglie come rappresentare l'altro, assumendosi la responsabilità di non cancellare la differenza, né di piegare ogni testo straniero alle convenzioni della cultura d'arrivo, e di non rinunciare alla propria visibilità e dignità professionale. E lo fa non solo scegliendo soluzioni per un singolo passo, ma decidendo – a suo rischio – quali voci far entrare o lasciare fuori, quali tradizioni costruire o ignorare.

Non è un caso se, nel quadro europeo PETRA-E (Plateforme Européenne pour la Traduction Littéraire - Education), per la formazione dei traduttori letterari, tra le competenze del traduttore esperto compaiono descrittori come «contribuisce alla tradizione della traduzione letteraria nella cultura d'arrivo» o «contribuisce in modo innovativo al dibattito disciplinare», distinguendo sottocompetenze come euristica (la capacità di trovare testi rilevanti), interculturale (la gestione delle differenze sistemiche) e persino quella di «agente culturale» (PETRA-E Network 2017). Nel lavoro quotidiano mi riconosco pienamente in questa definizione: le decisioni che precedono e seguono il testo tradotto sono parte

integrante della mia responsabilità. Questo è già ciò che molti traduttori fanno, e che raramente viene riconosciuto come tale: spesso sono proprio loro, più degli studiosi esterni al mondo editoriale, a produrre riflessioni teoriche nate dalla pratica, a raccontare non solo il come ma anche i perché delle loro scelte, a scrivere postfazioni che sono saggi critici.

Due traduttori diversi produrranno dello stesso classico due testi diversi, perché diversi sono il loro bagaglio culturale, il loro rapporto con la tradizione, il loro modo di concepire il rispetto dell'originale, le loro scelte su cosa far risuonare e cosa attenuare. Se il mestiere è svolto con consapevolezza, la traduzione sarà al tempo stesso fedele e bella, senza che ci sia bisogno di resuscitare la «bella infedele» come spettro polemico: quel binomio fedeltà/infedeltà ha una storia precisa, legata a un contesto secentesco dominato da polemiche dottrinarie, e oggi è più utile come materiale per seminari che come criterio di giudizio. I traduttori, è stato detto, creano la letteratura del mondo. Senza di loro non esisterebbe molto di ciò che leggiamo – e forse persino molto di ciò che viene scritto, perché anche gli scrittori leggono traduzioni –, e le loro scelte determinano i contorni della nostra letteratura nazionale e internazionale. Sarebbe ora che questa centralità trovasse spazio concreto anche nel modo in cui la filiera editoriale, le istituzioni culturali e la società continuano a rappresentare – e a retribuire – il loro lavoro.

Bibliografia

- Berni, B. 2021. *Teletrasporto e macchina del tempo. Riflessioni sui 'cronotopi' del traduttore*, in *Il traduttore nel testo. Riflessioni, rappresentazioni, immaginari*, a cura di I. Vitali, I libri di Emil, Bologna 2021, pp. 75-90.
- Casanova, P. 1999. *La République mondiale des Lettres*, Seuil, Paris 1999 (trad. it. *La repubblica mondiale delle lettere*, cura e traduzione di C. Benaglia, postfazione di F. Moretti, Nottetempo, Roma 2023).
- Cerand, L. 2015. *The PEN Ten with Lawrence Venuti*, in «Tradurre», primavera 2015. (<https://rivistatradurre.it/lawrence-venuti-e-la-sua-ossessione/> - consultato il 3 febbraio 2026).
- Grutman, R. 2009. *Self-Translation*, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. by M. Baker – G. Saldanha, 2nd ed., Routledge, London 2009, pp. 257-260.
- Lefevere, A. 1992. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London: Routledge, 1992 (trad.it. *Traduzione e riscrittura: la manipolazione della fama letteraria*, a cura di M. Ulrych, traduzione di Silvia Campanini, UTET, Torino 1998).
- PETRA-E Network. *European Framework for the Education of Literary Translators*, Versione 2.0. 2017. (<https://petra-educationframework.eu/> - consultato il 3 febbraio 2026).
- Ringmar, M. 2012. *Relay Translation*, in *Handbook of Translation Studies*, ed. by Y. Gambier – L. van Doorslaer, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2012, vol. 3, pp. 141-144.
- Venuti, L. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London-New York 1995 (trad.it. *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, traduzione di M. Guglielmi, Armando, Roma 1999).
- Venuti, L. 1998. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London-New York 1998 (trad. it. *Gli scandali della traduzione. Per un'etica della differenza*, traduzione di A. Crea – R. Fabbri – S. Sanviti, Guaraldi, Rimini 2005).

«Mi sento, infatti, pieno di parole» (Giobbe 32, 18).
Dialogo a due voci su traduzione e revisione dei classici

CLAUDIA ZONGHETTI E VALENTINA BARBERO

Claudia:

Scriveva con la sua solita arguzia Giuseppe Pontiggia nelle sue *Sabbie immobili*: «Rileggere. Si usa per i classici che si leggono per la prima volta»¹. Cavalcando la sua boutade, ‘ritradurre’ dovrebbe quindi essere un modo per riconquistare l’ingenuità e affrontare un classico come se fosse la prima volta. E di conseguenza, il modo per maneggiare una pagina togliendolo, quel ‘ri’ che rimastica, che biscotta quasi un testo.

Forse per questo preferisco parlare di ‘nuove’ traduzioni, perché la meraviglia, lo stupore, la grazia e la cura nel tradurre *di nuovo* un classico dovrebbero venire proprio dal far depositare il ‘presaputo’, come lo definisce Donata Feroldi, ossia le stratificazioni interpretative calcificate nei decenni se non nei secoli (che bisogna conoscere, per carità, che è *indispensabile* conoscere), per affrontare ogni pagina come se si trattasse di una novità editoriale. Cercandovi solo le intenzioni del testo, per citare anche scontatamente Umberto Eco, non quelle che presumiamo dell’autore (sempre velleitarie, a meno di sue espresse spiegazioni) o del critico letterario (lettore anche lui, pur dotto ed edotto, tanto quanto noi che traduciamo).

Nuove traduzioni dei classici, quindi. Sul perché si continuino a fare si sono versati e si versano fiumi di inchiostro, ma al di là della lingua che cambia (è fisiologico) e delle scuole di traduzione che nel corso dei decenni affilano gli strumenti a disposizione dei traduttori (per cui certe sviste, certe facilonerie oggi sono inammissibili e decisamente meno perdonabili), l’impegno economico – soprattutto per i classici russi e la loro ingente foliazione – è qualcosa da tenere in conto data la salute cagionevole, anzi direi il ‘colorito emorroidale’ dell’editoria italiana di cultura (e con questo ricordo anche Akakij Akakievič del *Cappotto* di Gogol’, primo vero responsabile della mia passione viscerale per il russo).

Per motivi anche e soprattutto economici, è capitato che ai classici si riservasse una ‘spolveratina’ frettolosa, affidata senza grandi remore agli swiffer di qualche neolaureato di poca spesa, che perpetuava le traduzioni ritenute ‘canoniche’ e che a una certa storia della traduzione si rifacevano, senza significativi passi avanti. Va da sé, per esempio, che le traduzioni figlie della prima metà del Novecento rispecchiassero necessariamente il gusto letterario dell’epoca, dominato da una prosa raffinatamente colta e astratta da ap-

¹ G. Pontiggia, *Le sabbie immobili*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 42.

plicarsi a qualunque autore di qualunque provenienza e tradizione letteraria, ingabbiato in un grembiolino ben stirato e senza spiegazzature. Tranne rare e luminose eccezioni, risultava che Dostoevskij e Tolstoj scrivessero allo stesso modo, mentre sin dal secondo anno di lingua russa uno studente riconosce all'istante la penna dell'uno o dell'altro da due libri aperti sotto i suoi occhi.

Spolverare, rimodernare, stirare il già citato grembiolino non ha oggi alcun senso. Ognuna delle voci che moltiplicano le traduzioni dei classici ha ragione d'essere in quanto toglie al silenzio (Lévinas) un'altra, pure ennesima, lettura dell'originale: una accanto all'altra queste voci, senza sostituirsi, costituiscono l'esistenza di un autore in una lingua che non è la sua.

L'impegno letterario ed economico della collana Einaudi di nuove traduzioni deriva da questa consapevolezza. E per questo vorrei che Valentina ve ne raccontasse la storia e le intenzioni.

Valentina:

Apro con una citazione da un articolo di Alessandro Piperno:

Non so voi, ma vi assicuro che ho provato una gioia deliziosa e bizzarra nel trovare sugli scaffali delle librerie il cofanetto di *Guerra e pace*, o quello più recente dei *Fratelli Karamazov*. Una gioia corroborata dall'illusione di avere tra le mani i romanzi inediti di due scrittori niente male come Tolstoj e Dostoevskij. Soltanto immergendomi per l'ennesima volta in quelle opere assolute e smisurate mi sono reso conto che le novità promesse dalla confezione erano tutto fuorché un trucco. Non è forse questo il potere delle grandi traduzioni?²

Ed ecco che dal 'nuove' di Claudia mi permetto di passare alle «Grandi traduzioni», una costola dei «Supercoralli» Einaudi nata nel 2013 per volere del direttore editoriale Ernesto Franco su progetto del grande editor, germanista e traduttore Enrico Ganni.

I primi autori proposti sono stati due dei più famosi classici dell'Ottocento, Stendhal con *Il rosso e il nero* e Dostoevskij con *Delitto e castigo*. Di entrambi i romanzi avevamo in catalogo una traduzione dalla vita lunghissima e ancora in commercio, ma risalente agli anni Quaranta del Novecento, con tutti i segni dell'età. Nelle uscite successive sono stati presentati uno o due titoli l'anno, assegnati a traduttrici e traduttori per noi molto speciali e seguiti con una cura particolare nei molti mesi richiesti dalla gestazione di questi testi generalmente lunghi e complessi, scelti fra quei classici sette-ottocenteschi che meritano una nuova occasione.

L'opera più antica della collana finora è il *Werther* nella traduzione dello stesso Ganni, condotta sulla prima edizione del 1774. La casa editrice continuava a proporre nei Tascabili la versione di Alberto Spaini del 1938, che, va detto, all'epoca era stata commissionata a Spaini da Giulio Einaudi come 'nuova traduzione', a riprova del fatto che l'attenzione all'invecchiamento delle traduzioni italiane non è una questione recente. Ed era il primo titolo di un progetto editoriale chiamato «Narratori

² A. Piperno, *Opere d'arte restaurate che danno la gioia di avere tra le mani (ancora una volta) un inedito*, «La lettura», 11 dicembre 2022.

«Mi sento, infatti, pieno di parole» (Giobbe 32, 18)

stranieri tradotti», nato con questo slogan: *Libri per tutti, a prezzi popolari, magistralmente tradotti, presentati con vigile eleganza.*

Realizzata a partire appunto dal '38 grazie al lavoro di Cesare Pavese, Massimo Mila, Leone e Natalia Ginzburg, la collana dei «Narratori stranieri tradotti» ha attraversato la Seconda guerra mondiale proseguendo fino al 1962 con pochi titoli all'anno, puntando in particolare sulla qualità delle traduzioni e delle revisioni. Ma fu di fatto la prima collana di narrativa einaudiana: prima di allora l'Einaudi si era occupata solo di saggistica. Questa svolta cambiò per sempre la fisionomia della casa editrice, che poco dopo cominciò a pubblicare anche letteratura contemporanea.

Possiamo dire che dal 'magistralmente tradotti' dello slogan di quell'antica collana al nome «Grandi traduzioni» c'è un piccolo scarto di magniloquenza, ma non di ambizione. E se la squadra einaudiana non può più vantare i Pavese e i Ginzburg, né ahimè i Ganni – e oggi vi trovate davanti una semplice Barbero – per fortuna i nomi di Claudia Zonghetti, Emanuela Guercetti, Ottavio Fatica, Margherita Botto, Monica Pareschi e Anna Nadotti, per citarne solo alcuni, si sono guadagnati sul campo l'autorevolezza indispensabile per affrontare i classici e il corredo stratificato di tutte le loro precedenti traduzioni.

Perché i classici, come è noto, vengono ritradotti di continuo: prima di tutto, come ha anticipato Claudia, perché l'italiano delle traduzioni invecchia. Il classico è per costituzione un testo che resiste al tempo, che «non ha mai finito di dire quel che ha da dire», secondo una delle famose definizioni di Calvino³. Ma quando la sua trasposizione in un'altra lingua non è più totalmente comprensibile ai lettori, si limita la capacità di comunicare la freschezza e l'universalità del testo originale.

La proposta di un classico in traduzione contemporanea si pone per noi due obiettivi: comunicare in un modo arricchente con i vecchi lettori, che lo rileggeranno facendone un'esperienza nuova; e parlare in una lingua adatta ai nuovi lettori, che affrontando una traduzione datata potrebbero sentirlo ingiustamente lontano, a causa di ostacoli linguistici di vario genere. Si tratta sempre di trasportare lettrici e lettori sui due assi dello spazio e del tempo, perché il libro – in particolare il romanzo – trasferisce mondi e culture di cui si può fare esperienza solo attraverso la lettura. Ma chi si immerge oggi fra le pagine di un classico deve poter entrare in un altro mondo riconoscendone tutte le voci e cogliendo tutte le sfumature. Soprattutto se quel mondo non esiste più al di fuori delle pagine e delle parole. «Chiamasi classico un libro che si configura come equivalente dell'universo, al pari degli antichi talismani», diceva ancora Calvino: le vicende e le ambientazioni vanno mantenute alla corretta distanza spazio-temporale, ma il nucleo di un classico, i sentimenti e i tormenti narrati, la lotta fra il bene e il male, vivono nel territorio universale del mito.

Tornando al progetto editoriale, l'elenco dei titoli usciti nella collana dei «Narratori stranieri tradotti» e quello delle «Grandi traduzioni» nei «Supercoralli» in buona parte coincidono (finora 10 su 15), anche se non è il caso dei *Karamazov*, la cui precedente versione di Agostino Villa, del 1949, faceva parte della collana dei «Mil-

³ Qui e dopo si cita da I. Calvino, *Italiani, vi esorto ai classici*, «L'Espresso», 28 giugno 1981, pp. 58-68.

lenni». E in quanto ‘classici’, i nostri titoli coincidono molto spesso con le proposte che escono in contemporanea presso gli altri editori. Le traduzioni si moltiplicano e si affiancano come diverse esecuzioni di una stessa partitura musicale, diceva Javier Marías⁴. Di conseguenza, anche se una nuova traduzione sostituisce quella canonica presente in catalogo, idealmente ma anche concretamente nelle nostre biblioteche le si affianca, senza annullarla (il moltiplicarsi di voci di cui parlava Claudia).

Questo dovrebbe pacificare gli animi di quei lettori che protestano come fanno i bambini quando si cambiano le parole della loro fiaba preferita, quei lettori che non hanno intenzione di abbandonare la traduzione del cuore, per esempio i brani di *Guerra e pace* che più amano nella versione della duchessa d’Andria e di Leone Ginzburg, o l’incipit di *Anna Karenina* che conoscono a memoria. Liberissimi – come liberi sono i traduttori e gli editori.

I classici russi, come avrete già capito, hanno una forte presenza nella collana, con cinque libri meravigliosi già pubblicati (*I fratelli Karamazov*, *Delitto e castigo*, *Anna Karenina*, *Guerra e pace* e *I demòni*) e altri progetti in corso. Senza l’opera dei traduttori, chi non conosce il russo – compresa credo la maggioranza dei presenti – non avrebbe potuto incontrare questi libri. Rubo un pensiero ad Anna Nadotti: siccome non avremmo potuto fare queste esperienze, senza i traduttori noi non saremmo le stesse persone (conversazione privata). Io per prima non conosco il russo – ma ne ripareremo. Lasciatemi anche dire che quando la letteratura e la cultura russe, dopo l’aggressione all’Ucraina, hanno cominciato a essere vittime di un certo pregiudizio, la necessità di continuare ad abitare quel territorio letterario si è fatta ancora più stringente e non retorica.

In questa giornata anche altri colleghi parleranno, suppongo, di quanto i traduttori di oggi siano diversi da quelli di ieri. La consapevolezza e lo studio dei meccanismi traduttivi si sommano alle competenze linguistiche e storico-culturali e ai tanti strumenti a disposizione, dando vita a un modo di tradurre che unisce scienza e arte, letteratura, filologia, tecnologia. Secondo lo spirito della nostra collana, questo modo di tradurre deve tenersi alla larga dalle manipolazioni e dai tagli testuali che erano consentiti in passato. Lo spirito filologico è molto importante: l’amore per la parola coniugato al massimo rispetto per la lettera, la specificità e la storicità dell’originale, di cui si segue un’edizione precisa, in modo dichiarato e rigoroso.

È questo intreccio sapiente che conferisce autorevolezza ai traduttori che scegliamo, le cui straordinarie competenze sono parte più che attiva del progetto editoriale. Ma ognuno di loro ha il suo modo di avvicinarsi all’opera e di restituircela, per cui passo finalmente la parola a Claudia perché ci racconti il suo, entrando nel vivo dei *Karamazov*.

Claudia:

In questo caso chiedo aiuto a Italo Calvino: non è la voce che comanda la storia, diceva, sono le orecchie. E infatti a un traduttore le orecchie servono tanto quanto gli occhi per cogliere il ritmo dei diversi russi, nel mio caso, da rendere nei diversi italiani cui sarò in grado di attingere.

⁴ Si veda J. Marías, *El más verdadero amor al arte*, «El País», 11 settembre 2022.

Questo è stato tanto più vero con Dostoevskij.

18 mi sento infatti pieno di parole,
mi preme lo spirito che è dentro di me.
19 Ecco, dentro di me c'è come vino senza sfogo,
come vino che squarcia gli otri nuovi.
20 Parlerò e mi sfogherò,
aprirò le labbra e risponderò.
21 Non guarderò in faccia ad alcuno,
non adulerò nessuno,
22 perché io non so adulare.
Giobbe 32, 18-22

Sono procedimenti che non è difficile afferrare. Sono, diremo anzi, procedimenti che da afferrare non è che sono difficili; anche perché afferrarli, questi procedimenti, difficile non lo è affatto. Però non è così che funziona, la cosa, signori miei, mica è così che si fa, questa cosa qui, e mica è così che ce la portiamo a casa, signori miei, questa cosa qui. Quello che servirebbe, perché, è una cosa diversa, è un'altra cosa, sissignori, quella che servirebbe qui. E quest'altra cosa che servirebbe, questa cosa diversa che serve qui, signori miei, sarebbe il talento, signori miei, quel talento poetico e letterario, pure letterario, signori miei, come no, di cui qui manco l'ombra, si vede.

Konstantin Aksakov

Da una parte Giobbe, la cui fede è messa alla prova da Satana, Giobbe di cui secondo Rozanov il Grande Inquisitore dei *Karamazov* è un epigono, Giobbe con cui Dostoevskij imparò a leggere: le *Centoquattro storie sacre del Vecchio e del Nuovo Testamento* di Johann Hübner, scritto ai primi del Settecento e tradotto in russo un secolo più tardi, fu il primo libro che lesse (e Giobbe fu, per sua ammissione, tra le figure che più lo colpirono durante l'infanzia, così come il libro di Giobbe è il *livre de chevet* di padre Zosima), dall'altra la recezione brusca, irridente, parodistica di un critico dell'epoca, Konstantin Aksakov, all'uscita del *Sosia*.

Da un lato la potenza della parola (anche quella di Dostoevskij) che squarcia gli otri (e dunque lo spazio della frase consueta), dall'altro chi scambia il diversamente scritto con lo scritto male.

La convinzione che la scrittura di Dostoevskij fosse approssimativa e sgraziata non è stata ancora sradicata del tutto nel pensare comune, insieme all'idea che fosse una scrittura impulsiva e di viscere, più che di logica e ragionamento. Niente di più falso. Dostoevskij non scrive male, Dostoevskij scrive in un modo 'altro', diverso rispetto all'epoca, e lo fa in modo del tutto consapevole: «Io non riesco a scrivere di getto [*in russo è 'splečá', intenzionalmente colloquiale: d'un fiato?*], io devo scrivere in modo letterario», spiegava all'amica Pelageja Guseva nel 1880. In altre lettere, poi, si lamenta di avere poco tempo per scrivere (non come i Gončarov e i Turgenev, ironizza), sogna di farlo senza pressione e senza affanno, e questo è tanto più vero per i *Karamazov*, insiste, quando sa di essere malato eppure, scrive comunque «senza fretta, senza gualcire niente, e modifico, e ripulisco, e voglio terminare con scrupolo, poiché non ho mai preso nessuno scritto così sul serio come in questo caso».

Dunque, come sottolinea anche Brodskij, Dostoevskij non era vittima del linguaggio, ma ne era anzi un profondo e consapevole (di nuovo) artefice.

Di conseguenza, esordendo con una contabilità cara ai formalisti russi, nei *Karamazov* i 1166 *vdrug*, i 1821 *-to* (suffisso ora enfatico, ora indefinito), i quasi 500 fra *strašno* e *užasno* usati come rafforzativo dell'aggettivo devono farci capire che il motore

che muove la lingua di Dostoevskij ha meccanismi, velocità, strappi, galvanizzazioni cui la letteratura non era abituata e che proprio per questo vanno strenuamente conservati.

Da qui ha, dunque, inizio quel lavoro «di formica e di cavallo» che è una traduzione. Un lavoro che, come lo vedeva l'appena citata Natalia Ginzburg, deve combinare la minuziosità operosa della formica alla capacità di tiro e ai muscoli – ma anche agli strappi e alle bizzarrie, se volete – di un cavallo.

La minuziosità della formica comincia proprio dalle ripetizioni. Da sempre si dice che la lingua italiana non le tollera o che le tollera meno di altre lingue, e che perciò le ripetizioni vanno limitate, ridotte, sinonimizzate. Quando però la letteratura ne fa la scansione ritmica, sincopata, singhiozzata di un testo vanno conservate meticolosamente. Fino, azzarderei, a enfatizzarle per sottolinearne la valenza e la forza letteraria.

Qualche esempio pratico, per non restare sospesi nella teoria.

Vdrug, dicevamo. *Improvvisamente*. Sei sillabe italiane al posto di un colpo secco, uno schiaffo, in russo. 1166 volte. Cosa ho scelto di fare? Li ho lasciati praticamente tutti. Sdoppiandoli. Fra *di colpo* e *subito* a seconda dell'uso nella pagina. Mai insieme, ovviamente, sempre ripetendoli.

Un'altra, portane un'altra! – gridò Mitja al padrone, dimenticandosi di fare cin-cin col *pan* che tanto solennemente aveva invitato a brindare alla concordia e svuotando *di colpo* il bicchiere senza aspettare nessuno. *Di colpo* cambiò anche faccia. Al posto dell'espressione solenne e tragica con cui era entrato, aveva ora qualcosa di infantile. Era *di colpo* come pacificato, accomodante.

O rafforzandoli, persino, avvicinandoli nella ripetizione scandita:

Alëša alzò gli occhi, *di nuovo* avvampò *di colpo* e *di nuovo* e *di colpo*, senza nemmeno sapere perché gli scappò un sorriso.

O con *subito*:

Aggiungeteci che era anche, in parte, un ragazzo del nostro ultimo tempo, o verosimilmente onesto per natura, che voleva la giustizia, la cercava, ci credeva e, credutoci, voleva esserne parte *subito* e appieno con tutta la forza del suo cuore; un ragazzo che voleva fare *tutto* e *subito* e a quel *tutto* e *subito* desiderava inevitabilmente immolare ogni cosa, addirittura la vita.

L'impresa della formica non è stata nemmeno improba, a ben guardare.

Ora arriva il cavallo.

La lingua di Dostoevskij è galvanizzata. Mi sembra una qualifica molto calzante, sottoposta com'è a stimolazioni quasi elettriche, a scosse estremamente energiche che le infondono una vitalità nuova e mai vista. Il combustibile sintattico, lessicale, sonoro del russo di Dostoevskij è talmente e – ripetiamolo per l'ennesima volta – *consapevolmente* galvanizzato da stordire, a volte. La disarmonia melodica della sua lingua è lampante sin dalla prima pagina. Provate a sentirla:

Disponendomi a scrivere del mio eroe, Aleksej Fëdorovič Karamazov, mi ritrovo con qualche scrupolo. Vale a dire: eroe lo chiamo io, ma so da solo che Aleksej Fëdorovič tutto è meno che un grand'uomo, dunque, già so di non poter sfuggire a domande del tipo:

cos'ha di tanto speciale il suo Aleksej Fëdorovič per averlo eletto a protagonista? Cos'ha fatto per meritarselo? Chi lo conosce e perché? E come mai io, lettore, dovrei perdere tempo a imparare i fatti suoi?

L'ultima domanda è la più ferale, dato che posso giusto rispondere: «Forse lo vedrete da soli leggendo il romanzo». Ma se poi leggono e non capiscono, se non la pensano come me riguardo a quant'è degno di nota il mio Aleksej Fëdorovič? Lo dico perché so che capiterà e me ne rincresce. Degno di nota Aleksej Fëdorovič lo è per me, ma dubito fortemente di riuscire a dimostrarlo a chi legge. Questo perché pur essendo, sì, un uomo *faber* [*tenete a mente questa parola, per favore*], è anche un uomo che ancora ha da farsi, che non si è chiarito del tutto. Pretendere chiarezza da qualcuno, del resto, in tempi come questi nostri è però perfino strano. Una cosa, sì, è abbastanza fuori di dubbio: strano se non strambo Aleksej Fëdorovič lo è eccome. Stranezza e stramberia, però, più che dare diritto all'attenzione è facile che le nuocciano, soprattutto quando l'affanno di tutti è mettere insieme casi particolari per cavare un qualche senso dal marasma generale. E accade perché buona parte delle volte uno strambo è un caso particolare, un caso a sé. Giusto? Comunque, è proprio se non siete d'accordo con quest'ultima tesi e rispondete: «No, che non è giusto» oppure «Non sempre è giusto» che potrei forse rincuorarmi, sí, quanto al valore del mio Aleksej Fëdorovič. Perché non soltanto uno strambo «non sempre» è un caso particolare o un caso a sé, ma capita perfino, al contrario, che certe volte proprio lui abbia in sé, magari, il nocciolo del tutto, laddove per un qualche motivo da quel tutto la parte restante di chi vive nella sua epoca è stata strappata come da un soffio di vento... Fosse stato per me, del resto, mai mi sarei lanciato in spiegazioni tanto confuse e di nessun interesse e avrei subito attaccato a scrivere senza fisime né prefazioni, tanto se il romanzo sarà di suo gusto, il lettore arriverà comunque in fondo; il guaio, però, è che la vita di cui scrivere è una, ma i romanzi sono due.

E via così per un'altra pagina e mezza...

Credo risulti evidente che siamo in un 'altrove' rispetto a Tolstoj, e un altrove che va profondamente, strenuamente rispettato in tutti i suoi nodi, senza scioglierne nemmeno uno, senza diluire nulla. Tra l'altro, c'è anche una 'formica', fra le zampe di questo cavallo: quel *faber*.

La parola *dejetel'* aveva, ai tempi di Dostoevskij, un significato diverso da 'colui che fa, colui che agisce', e che più virava verso 'colui che trasforma, che trasfigura, che crea', colui che facendo cambia, insomma, e inoltre l'ennesima allusione a Gesù. In questo brano (la *Nota dell'Autore*) Alëša viene chiamato sempre per esteso, Aleksej Fëdorovič (ossia, etimologicamente parlando, 'colui che difende il dono di Dio'); ha vent'anni all'inizio della storia e trentatré alla fine (del secondo romanzo, mai scritto), e a detta di Dostoevskij (come riportato nei diari di Aleksej Suvorin, influente letterato ed editore dell'epoca, e confermato da Leonid Grossman e Igor' Volgin) dopo aver lasciato il monastero sarebbe dovuto diventare maestro in una scuola di campagna e arrivare, probabilmente, a uccidere lo zar, facendosi quindi intermediario fra cielo e terra, fra spirito e corpo, grazie alla forza dell'amore. Volendo, la *copula mundi* di Marsilio Ficino. Per questo ho alla fine temerariamente (ma tradurre è pratica da temerari, come dice Claude Hagège nell'*Uomo di parole*) scelto (perché tradurre è una successione concatenata di scelte) di tradurre *dejetel'* con *faber* (o meglio, 'uomo *faber*', non *homo faber*,

proprio per non rimandare direttamente alla formula, ma insinuare che qualcosa sotto può esserci), ottenendo di ‘distanziare’ l’aulicità del lemma russo col latino e dando (spero) l’idea che Aleksej Fëdorovič sia ‘operoso’, sì, ma con un’idea superiore in mente.

Procediamo, sempre in sella...

Da quasi un secolo (il testo di Bachtin è del 1929) la polifonia dei romanzi di Dostoevskij è assodata: i suoi romanzi sono a più voci, che sono le voci del dubbio, del sì e del no insieme, dell’infelicità di non trovare una risposta. Una polifonia che è di idee, ma anche delle voci dei personaggi che le porgono. E che dunque si fa, piuttosto, eteroglossia. Che, di nuovo secondo Bachtin, è l’idea che diverse forme di linguaggio possono (anzi *devono*) esistere all’interno di un unico testo coeso. *Coeso*, sottolineo. Perché nell’eterogeneità dei registri e dei generi (parlato, burocratese, stile pseudobiblico, notizia di cronaca, vaudeville, farsa, agiografia), i *Karamazov* hanno una loro coesione interna fortissima data anche e soprattutto dal ritmo e dall’inseguirsi e dallo stridere dei vari registri.

Per l’oralità della strada Dostoevskij aveva un’ovvia presa diretta quotidiana, per il burocratese degli uffici e il legalese aveva la sua esperienza di corrispondente dalle aule dei tribunali e la sua curiosità di lettore di cronaca, oltre che di compagno di cella e di lavori forzati con detenuti cui – è noto – chiedeva di raccontare crimini ed efferatezze, laddove per certe ambientazioni e scene al limite dell’operetta e dell’avanspettacolo attingeva alle letture burlesche e sguaiate degli epigoni del romanticismo e degli scrittori *à la* Gogol’ di «Biblioteka dlja čtenja», la rivista con cui era cresciuto da ragazzo.

Per i sermoni di padre Zosima (e non solo), oltre alla Bibbia aveva dalla sua la conoscenza delle agiografie, prime fra tutte quelle di Gregorio di Nazianzo, ma soprattutto le storie dei viaggi del monaco Parfenij, che contenevano le descrizioni migliori della vita monastica. In questo caso specifico, per fare un esempio pratico, ho cercato le prime traduzioni in italiano della *Regula Benedicti*. Strada facendo, per quell’energia dell’erare, del perdersi per arrivare alla meta che ci ha insegnato Viktor Šklovskij, ho anche scoperto che il commento più preciso alla *Regula* è di Adalbert de Vogüé, presbitero benedettino, pronipote di quel Marie-Eugène-Melchior de Vogüé cui si deve la frase che tutti gli scrittori russi sono usciti dal cappotto di Gogol’ (a lui, e non a Dostoevskij come invece si crede) e che dei *Karamazov*, per esempio, pensava: «storia interminabile che, per comune riconoscimento, pochissimi russi hanno avuto il coraggio di leggere fino in fondo». I cerchi si chiudono, insomma, ogni tanto.

A quel punto, una volta acquisita quella lingua posata, quieta, liturgica, ho dovuto farla ‘friggere’, per esempio, con l’olio caldo di un russo estremamente popolare presente nella medesima scena. Di nuovo, un esempio per passare dalla teoria alla pratica: il dialogo fra Zosima e una delle donne che va a chiedergli la benedizione al monastero.

– Chi piangi? – le chiede lo *starets*.

– Mio figlio, *batjuška* [*n.b.: niente babbini o piccoli padri!*], che neanche aveva tre anni, che gli mancavano tre mesi per farli. Mi tormento per lui, *batjuška*, per quel figlio mio [*inversione, più popolare-colloquiale*]. Era rimasto l’ultimo, di quattro che ne avevamo avuti io e Nikita mio; non ci campano, a noi, i figli, *batjuška* caro, non ci campano, no. I primi tre sono andati sottoterra senza che ho pianto troppo [*andati sottoterra e non morti, e indicativo al posto del congiuntivo*], ma questo, l’ultimo, non me lo posso scordare. Ce

«Mi sento, infatti, pieno di parole» (Giobbe 32, 18)

l'ho come davanti agli occhi, non va via. E mi consuma il cuore. Gli vedo la vestina, gli vedo la camicina, gli vedo le scarpine [*i diminutivi molto spesso non vanno tradotti, in russo, ma in questo caso invece servono proprio a rafforzare la tristezza della madre*] e attacco a piangere. A casa tiro fuori la roba sua, quella che è rimasta, la guardo, e giù che [*ennesimo abbassamento, e così più avanti, e lascio a chi legge di notarlo*] piango. E a Nikita mio sai cosa gli ho detto? Marito mio, gli ho detto, io vado a pregare da pellegrina, ti va bene? (...) Sicuro sicuro adesso che non ci sono Nikita mio s'è attaccato alla bottiglia, ci giuro. Tanto lo faceva anche prima: io giravo gli occhi e lui ci cascava subito. Però adesso a lui non ci penso. Fanno tre mesi che manco da casa. (...) Non mi importa più niente di casa mia e di quello che c'è dentro, di niente mi importa, oramai!

– Sentimi bene, donna, – disse lo *starets*. – Una volta un sant'uomo dei tempi che furono vide in un tempio una madre come te, che piangeva anche lei e anche lei per un figlio piccolo, l'unico che aveva e che il Signore aveva richiamato a sé. «Non sai forse», le disse il santo, «con quanta arditezza s'ergono quei fanciulli dinanzi al trono di Dio? Maggiore arditezza non c'è in tutto il regno dei cieli: tu ci hai dato la vita, Signore, dicono a Dio, e tu te la sei ripresa quando avevamo appena cominciato a conoscerla. Ma tanto sono arditi nel chiedere e nel domandare, che Dio li fa subito angeli. Perciò», disse il santo, «gioisci anche tu, donna, e non piangere più, perché anche il figlio tuo ora è al cospetto del Signore nostro e nella schiera dei suoi angeli». Questo disse il santo alla donna che piangeva. Era un grande santo e mai le avrebbe detto una menzogna. Sappi, perciò, madre, che anche tuo figlio ora è dinanzi al trono del Signore e gioisce, ed è felice e prega Dio per te. Dunque piangi, ma gioisci con lui.

La donna lo ascoltò con la faccia poggiata su una mano e gli occhi spenti. Poi diede un lungo sospiro.

– Le stesse cose che diceva Nikita mio per consolarmi, uguali proprio: «Cosa piangi, diceva, scema che sei. Sicuro sicuro adesso nostro figlio è con Dio e canta insieme agli angeli». Però lo diceva e piangeva pure lui. «Lo so, Nikita mio, vuoi che non lo so che soltanto li può stare, con Dio nostro Signore? Intanto qui con noi, però, Nikita mio, vicino come prima lui non c'è più!».

Ed è solo uno dei tanti, tantissimi esempi che si rincorrono nel romanzo.

Tutto questo, insomma, va tenuto in conto, traducendo, armati di quell'acribia, di quella 'cattiveria' che, come nota gustosamente Stefano Bartezzaghi, è anagramma di 'creatività'.

E con tutto questo e molto altro ha dovuto fare i conti Valentina nella sua revisione (dopo una prima lettura di Giulia De Florio, che il russo lo conosce eccome). Ma vorrei che fosse lei a dirvi come ha preso le misure.

Valentina:

Capite bene che prima di prendere in carico un lavoro simile occorre prepararsi come per affrontare un tornado, in modo da non essere spazzati via dal mix micidiale della furia creatrice di Dostoevskij unita al cavallo a briglie sciolte di Claudia...

Mi sono innanzitutto 'ancorata' ripassando la trama e l'articolazione dell'opera e mettendo a fuoco i personaggi, con tanto di albero genealogico e appunti sulla pronuncia di nomi e patronimici. Poi è partito il confronto preliminare sulle scelte traduttive. Di base sono necessari fiducia e rispetto reciproci, che nel nostro caso risalgono al precedente lavoro fatto insieme su *Anna Karenina*. In generale, chi rivede deve com-

prendere i criteri che hanno guidato quella specifica traduzione, nel caso di Claudia con uno scambio di mail con spiegazioni dettagliate e note per me che finiscono tutte con tre puntini di sospensione, a significare: parliamone...

Io conoscevo già (e ne ero affascinata) la sua filosofia della traduzione, che riassumei con la formula OSARE IN MODO CONSAPEVOLE, e che si compone di estrema attenzione ai registri e alle diverse lingue parlate nel testo, conservazione della 'lingua sporca', delle coloriture, delle enfasi e di tutti gli 'effetti speciali', eccetera.

La mia filosofia della revisione, invece, è composta principalmente di attenzioni in negativo: non abbellire, non normalizzare, non tagliare, non edulcorare. Ma ovviamente anche porsi tutte le possibili domande, verificare tutto, capire se tutto torna.

Non conoscendo il russo (ho imparato comunque a cercare nel caso le parole sul dizionario) ho seguito l'edizione Feltrinelli tradotta da Serena Prina (2014) soprattutto per la sequenza del testo e per le note (qualche rimando letterario o biblico può sempre sfuggire); della precedente edizione Einaudi di Agostino Villa praticamente solo l'indice, i titoli e i nomi, per essere meno influenzata possibile. (Sebbene anche da un confronto sommario si capiscano tante cose: è più aderente 'Storia di una famiglia' o 'Storia di una certa famigliola'? Vi lascio indovinare).

Ma veniamo al testo. Partiamo dalle già citate ripetizioni. Bene accogliere i 1166 'di colpo' o 'subito', ma come faccio a sapere se su 1000 e più pagine le ripetizioni sono tutte volute? Per esempio, gli avverbi che terminano in '-mente', ossessione di tutti i redattori. Il metodo è semplice, le evidenzio e Claudia pazientemente le conferma – e vi posso garantire che la formica che è in lei non si distrae spesso: al 95% sono volute e lei magari risponde: MI SERVE PER MARTELLARE.

Qualche lapsus però ci può essere, e se è scappato un Fëdor Fëdorovič anziché Pavlovič sta a me accorgermene. Così come un 'gazebo' che è parola del secondo Novecento, e si propone che diventi 'pergola'. Poi le storture, le cacofonie, tutto quello che per me è d'inciampo diventa oggetto di discussione scritta, nello scambio di bozze. L'effetto straniante ci voleva, o no? E quelle sillabe che si ripetono ('è per me memento'...), e che in Word non si vedevano ma nell'impaginato saltano all'occhio?

Insomma, anche se non si conosce la lingua di partenza, va fatto un gran lavoro di controllo e di resa uniforme: dalla tenuta dei modi di parlare specifici dei personaggi ai pronomi di cortesia, dai diversi registri alle varianti stilistiche e sociali (abbassamento e sgrammaticature), dalla coerenza delle note al trattamento delle altre lingue (qui abbiamo del francese e del polacco, e il russo storpiato dai polacchi). In questa collana, generalmente inseriamo una nota per chiarire gli elementi della cronaca contemporanea alla prima edizione che i lettori italiani potrebbero non conoscere, mentre erano immediatamente riconoscibili per i primi lettori; note storiche solo dove non è immediato documentarsi, o per segnalare errori dell'autore; note per segnalare i rimandi biblici e letterari. Ma anche questo si decide insieme, caso per caso.

Un'ultima osservazione: durante la revisione possono emergere questioni controverse – stilistiche, lessicali o grammaticali – per le quali è utile una mediazione: in questo caso avevamo Giulia De Florio, ma anche altri colleghi a cui chiedere pareri, e alla fine trovare una soluzione sulla quale comunque la traduttrice che firma ha l'ultima parola.

Claudia:

Cura meticolosa, curiosità, studio, ma *nessuna* invadenza o prevaricazione. Le sue ‘attenzioni in negativo’ (*non* abbellire, *non* normalizzare, *non* tagliare, *non* edulcorare...) sono un segno di rispetto enorme, commovente per un traduttore. Ed è da questo tipo di scambio che nasce un confronto scrupoloso e, spesso, divertente.

Potrei citare il suo entusiasmo per la Smerdona (tra l’altro il verbo russo *smerdet’* da cui deriva l’appellativo della madre di – appunto – Smerdjakov significa proprio ‘mandare un fetore tremendo’, quindi la fantasia non ha avuto bisogno di un gran carburante...), o la sua difesa del ‘pupo’ dai dardi (affettuosi) di Giulia De Florio, che vi coglieva una sfumatura romanesca che il Grande Dizionario Battaglia ha subito dissipato. Così come devo ringraziarla per avere colto le occasioni in cui, magari, mollavo troppo le briglie del cavallo e c’era bisogno di tornare al passo regolare, dopo una galoppata o un trotto.

Avviandoci a concludere, solo qualche ‘pensiero spettinato’ (e mi perdoni Stanislaw Jerzy Lec).

Quando trascorri l’adolescenza a pane e Dostoevskij, se ti chiedono di tradurlo la prima reazione è di terrore. Non puoi non avere il timore profondo di maltrattarlo, non puoi non temere che proprio questa volta il re sarà inesorabilmente nudo e il passaggio – la tra-duzione – da una lingua all’altra non avrà luogo. In questo, per di più, non ti sono d’aiuto le parole di chi è già stato ‘tradotto’. Due sono le voci che ho sempre nelle orecchie prima di iniziare qualunque traduzione. Una è quella di Igor’ Stravinskij che grida: «Questa non è casa sua, mio caro!» all’amico direttore Ansermet che gli chiede di tagliare tredici battute da *Jeu de cartes* (lo racconta Milan Kundera ne *I testamenti traditi*), e che – per stare più tranquillo – prima di morire registra tutte le sue opere per lasciarne una versione autografa e autentica, secondo lui (e qua si spalancherebbero altri, sterminati orizzonti di discussione). L’altra è quella di Iosif Brodskij. Nel volume *Conversazioni*, curato e tradotto da Matteo Campagnoli, a un certo punto un giornalista gli chiede: «È soddisfatto delle traduzioni delle sue poesie?». E Brodskij nicchia: «Mmmh, *comme-ci comme-ça*». A volte sì altre no. E poi cita un amico, il poeta svedese Tomas Tranströmer, premio Nobel qualche anno dopo di lui, che proprio entusiasta del suo traduttore inglese non era. E che una volta gli aveva detto che il rapporto fra autore e traduttore passa attraverso tre fasi. La prima: tu ti fidi, e lui ti ammazza. La seconda: tu non ti fidi, e lui ti ammazza comunque. La terza: sei tu a sfidarlo, masochista, «ammazzami pure ‘sta volta, no?» E lui lo fa, ti ammazza ancora...

Ecco. L’incubo è questo. L’ho ammazzato.

Ma penso anche a qualcuno che un po’ di speranza ce l’ha data, per le traduzioni, anche quelle intersemiotiche. E mi sia permesso citare, come ho già fatto in altre occasioni, il carteggio fra Albert Camus e Maria Casarès, *Saremo leggeri* (trad. Y. Melaouah e C. Diez, Bompiani, 2021):

Lunedì sera sono andato da solo alle 20.00 a vedere *I fratelli Karamazov*.

Il cinema, forma e odore, faceva pensare a un orinatoio. Dentro, trenta persone del quartiere, vecchi stanchi, la giornalista dell’angolo con il suo bello, il venditore di patate fritte, tre mezze puttane, due futuri clochard, e io. Tutti visibilmente sopraffatti da quella storia fumosa, girata in studio, da attori italiani sconosciuti. Avevano lasciato solo

Claudia Zonghetti e Valentina Barbero

l'intreccio poliziesco e soppresso la questione di Dio. Tanto che il vecchio Karamazov era ormai solo un rimbambito vizioso, Ivan un burocrate con lo stomaco malconcio e Alěša un telegrafista idiota. Dmitrij aveva una certa classe e diceva a ogni scena «sono un balordo». Grušen'ka aveva il suo perché, davanti e dietro, e Katerina non aveva proprio un bel niente. Detto questo, mi sono colpevolmente divertito e sono uscito commosso. A riprova che Dostoevskij può resistere a tutto.

E speriamo che abbia resistito anche nel nostro caso...

Commentare e (poi) tradurre

LUCA CRESCENZI

Molti luoghi comuni intorno alla traduzione sono stati via via smantellati dalle ricerche degli ultimi decenni e ancor più a partire dal momento in cui i traduttori hanno cominciato a far sentire con sempre maggior decisione e competenza (anche) teorica la loro voce. I tempi sarebbero dunque maturi per far cadere, o almeno relativizzare nella sua generica formulazione, un vecchio argomento distintivo intorno al quale ancora si dibatte: se vi sia cioè una differenza sostanziale fra il lavoro del cosiddetto ‘traduttore puro’ o ‘professionale’ e quello del ‘traduttore-critico’ o ‘traduttore-professore’. Per traduttore puro o professionale si intende per solito un traduttore che al lavoro di traduzione si dedica interamente (anche dal punto di vista professionale, di qui la seconda definizione) per contrapporlo allo studioso o più genericamente al professore – quasi sempre universitario, per lo più in campo letterario o filologico o anche filosofico – che accanto al suo lavoro di ricerca si dedichi anche alla traduzione.

La distinzione denuncia una miopia, se non proprio un abbaglio: non sono rari infatti – e sono ormai forse la maggioranza – i ‘traduttori puri’ che sono giunti ad abbracciare il loro lavoro dopo lunghi studi e complessi processi di formazione, anche come ricercatori e studiosi, che in nulla si distinguono da quelli dei professori di letteratura, filologia o filosofia che hanno intrapreso prima la via della ricerca e hanno poi affiancato a quella, per volontà o per caso, l’attività di traduttori. La distinzione – sempre che sia possibile operarne una – deve quindi porsi su un altro piano; empirico, magari, più che teorico o di principio. Forse sono gli editori a richiedere un diverso tipo di lavoro agli uni o agli altri o sono i libri a esigere un tipo di traduttore anziché un altro. Magari i classici, specialmente se ritradotti, richiedono un lavoro di riflessione critica di grado superiore rispetto a opere recenti o tradotte per la prima volta. Una casistica approssimativa sembra confermare questa ipotesi: di certo i classici latini e greci sono raramente affrontati da traduttori puri e per lo più il traduttore-critico si rivolge a testi che sono stati oggetto del suo studio precedente, quindi si tratta, più frequentemente, di classici. Ma nulla di tutto questo sembra corrispondere alla realtà: grandi traduttori puri si sono cimentati sia con le opere di autori contemporanei sia con quelle di Dostoevskij, Flaubert o Goethe ottenendo risultati di valore sia con le une che con le altre. E non mancano i casi di traduttori-professori che all’occorrenza sanno farsi valere anche con opere di contemporanei: per fare un esempio, le traduzioni dei romanzi di Murakami

Haruki di Giorgio Amitrano hanno ottenuto, oltre a un largo successo di pubblico, un universale riconoscimento.

Si potrebbe dunque chiudere in fretta la questione e addivenire sic et simpliciter alla conclusione che una differenza fra i due presunti tipi di traduttori non c'è. Del resto, perché mai dovrebbe esserci: una traduzione, chiunque la esegua, ha per esito un'interpretazione articolata sul piano semantico e stilistico. Eppure qualche distinzione è possibile; intanto empirica. Un traduttore puro tende a rifuggire l'uso della nota esplicativa, sia nel caso che essa sia volta a chiarire aspetti non ovvi del testo, sia in quello – da evitare assolutamente – che essa abbia per fine di integrare la traduzione con l'indicazione di sfumature semantiche, la spiegazione di scelte stilistiche o addirittura la segnalazione di speciali difficoltà del testo originario che hanno condotto a una determinata soluzione traduttiva. A introduzione della piccola compagine di note che accompagna l'edizione italiana del classico di Thomas Wolfe *O Lost*, le traduttrici, Maria Baiocchi e Anna Tagliavini, esprimono in modo assai netto la loro idiosincrasia nei confronti degli apparati critici:

Malgrado il fastidio che, da lettrici come da traduttrici, ci ispirano le note, questo volume ne presenta un gran numero, quasi sempre relative a citazioni, a volte evidenti nel testo, ma non immediatamente riconoscibili in traduzione e soprattutto dal lettore non anglofono. [...] Abbiamo cercato anche di spiegare, nel modo più stringato possibile, alcuni riferimenti che risulterebbero poco chiari ai lettori italiani rispetto a quelli americani e anglosassoni; mentre, per non appesantire la lettura di questo romanzo fluviale ed enciclopedico, non abbiamo inserito in nota i numerosissimi riferimenti alla storia e alla mitologia antiche, che noi europei cogliamo comunque più facilmente del pubblico originale di Wolfe¹.

L'autorevolezza delle due traduttrici suggerisce cautela nel giudizio su queste inquietanti considerazioni. Ma va ricordato, per prima cosa, che è stata proprio una traduttrice di indiscusso valore come Renata Colorni, nella sua veste di direttrice dei Meridiani di Mondadori, a scorgere prima di tutti la necessità di accompagnare le traduzioni nuove e spesso innovative che la sua collana andava presentando con un vasto apparato critico costituito da un'ampia introduzione, una dettagliata cronologia della vita dell'autore e un corposo corredo di annotazioni critiche. Sembra dunque che fra traduttrici pure di grande esperienza ma di diversa impostazione vi sia una divergenza di opinioni in merito allo strumento critico costituito dall'apparato di commento. Certo è che un traduttore-critico o un traduttore-professore non scriverebbe mai una nota come quella citata. Sia per le evidenti e piuttosto approssimative considerazioni che la ispirano (la traduzione non sarebbe in grado di rendere evidenti citazioni che invece lo sono «a volte» nell'originale: ma perché? In che senso «evidenti»? E quante volte significa «a volte»? E a cosa si riferisce, precisamente, la spericolata distinzione fra «noi europei», che saremmo meglio capaci di cogliere riferimenti alla storia e alla mitologia greca, e il non meglio precisato «pubblico originale» di Wolfe fra cui, va ricordato, ci fu il meglio della cultura statunitense dell'epoca) sia, soprattutto, per la professata intol-

¹ T. Wolfe, *O Lost. Storia della vita perduta*, traduzione di M. Baiocchi e A. Tagliavini, Elliot, Roma 2014, p. 752.

leranza nei confronti degli apparati di note e per le sue conseguenze. Si può dire infatti che un traduttore-critico procede alla sua traduzione partendo proprio dal commento.

Con questa affermazione intendo dire che l'approccio al testo da tradurre parte da una lettura analitica che mira a inquadrare prima di tutto la chiave interpretativa, l'orientamento da dare al testo stesso nella sua nuova veste. L'analisi investe vari aspetti, non da ultimo quello stilistico. Per fare il caso delle traduzioni di Thomas Mann: nel volgere in italiano i romanzi (e anche i racconti) sembra impossibile ignorare quello che è lo strumento per eccellenza della prosa manniana, il *Leitmotiv*. Di ricorrenze lessicali, motiviche o anche morfologiche e sintattiche ce ne sono, notoriamente, in tutti o quasi tutti i testi letterari. Ma in Thomas Mann, come si sa, il *Leitmotiv* è sfruttato con valenze evocative a somiglianza di quanto avviene nel teatro musicale di Richard Wagner. In tutti i volumi dell'edizione commentata dei romanzi di Mann apparsi nei Meridiani questo aspetto è stato particolarmente curato e, naturalmente, ha restituito a quei romanzi una parte del loro tono originale. Niente di inedito, l'uso del *Leitmotiv* in Thomas Mann è ben noto alla ricerca da moltissimi anni. Ma perché non si era mai usata, in precedenza, altrettanta cura nel renderli in una traduzione? E poi, partendo dai motivi conduttori, è diventato relativamente facile individuare altri espedienti musicali nella narrativa manniana. Ad esempio la struttura a due voci che fin dalla prima frase della *Montagna magica* organizza il romanzo oppure – e anche questo era in parte noto alla ricerca – le strutture contrappuntistiche nel *Doctor Faustus* e, ancora, la “musica con le parole” ispirata da Beethoven (e da Kierkegaard) che sta alla base di moltissime invenzioni del romanzo. Sapere di queste strutture musicali, non c'è dubbio, aiuta a tradurre, e riconoscerle in anticipo contribuisce a dare coerenza all'insieme fin dall'inizio. Inoltre, una volta compiuto il lavoro di ricognizione critica che permette di individuare i principi-chiave del libro che si sta traducendo, la nota di commento acquista un'altra valenza rispetto alle mere funzioni esplicative o funzionali che spesso le si attribuiscono. La nota diventa rivelatrice, porta alla luce contenuti nascosti, microstrutture a malapena percettibili o anche ambivalenze semantiche o peculiarità formali e strutturali irraggiungibili dalla traduzione, di cui però proprio la traduzione può tenere conto nel definire il proprio stile, la propria forma. Farò un esempio di questo alla fine. Prima, ancora una parola sulla *Montagna magica* di Mann. La collaborazione fra Renata Colorni e me ha funzionato, credo, abbastanza bene, perché il nostro confronto è stato continuo; e man mano che l'analisi portava alla luce la vastità del sottotesto freudiano del romanzo – fino ad allora largamente ignorato – i risultati trovavano terreno fertile nella resa stilistica di Renata Colorni, non solo in quanto traduttrice di Mann, ma in quanto storica traduttrice dell'edizione italiana delle opere di Freud. Il risultato è stato quello di ottenere, sia sul piano del commento che sul piano della traduzione, una nuova lettura del romanzo coerentemente allegorica e fortemente psicoanalitica, guidata dalle immagini apparentemente realistiche, ma in realtà oniriche, che lo percorrono da cima a fondo. In questo senso quello della *Montagna magica* è un caso quasi irripetibile di collaborazione congeniale e di lavoro parallelo di un filologo e di una traduttrice, che si sono dati man forte a vicenda. E la traduzione testimonia di questa collaborazione tanto quanto il commento. Per esemplificare: bisognava capire, prima di tutto, che i

malati del sanatorio «Berghof» soffrono, nel romanzo, certamente di tubercolosi, ma soprattutto di quella «simpatia per la morte»² che è la loro melanconica incapacità di vivere, di trovare ragioni sufficienti per vivere. Mann utilizza per rappresentare i suoi melancolici personaggi tutta una serie di dettagli che derivano dalla vastissima tradizione filosofica e scientifica intorno alla malattia atrabiliare, ma naturalmente fonde a tale rappresentazione anche l'interpretazione della patologia melanconica che la psicoanalisi freudiana aveva dato a partire dal saggio *Lutto e melanconia*. Poteva la sola traduzione integrare al suo interno tutto questo? Il commento – non più come prodromo, ma come conseguenza della traduzione – è intervenuto allora per dare profondità alle soluzioni traduttive, per mettere in evidenza lo sfondo al di sopra del quale quelle acquisivano un'ulteriore valenza critica. Cito questo specifico aspetto di quel lavoro perché a segnalare la doppia origine del pensiero sulla «simpatia per la morte» narrata dal romanzo nel commento si parla sempre di «melancolia» – secondo la traslitterazione maggiormente in uso presso i medici-filosofi cinquecenteschi, mentre nella traduzione il termine adoperato è sempre «melanconia» con riferimento alla terminologia adottata in ambito psicoanalitico. Anche così il commento orienta le scelte della traduzione.

Nel *Doctor Faustus*, invece, il filologo e il traduttore sono tornati a coincidere in una sola persona e in questo caso il commento ha necessariamente preceduto la traduzione, creando una simultaneità di rese altrimenti impossibile. Si trattava di portare alla luce il sottotesto nascosto del romanzo che, come già allora si sapeva, almeno in parte, si rivela alla luce delle inverosimiglianze nel racconto del narratore Serenus Zeitblom. Così l'analisi ha dovuto concentrarsi sui dettagli di quel racconto per portare alla luce le contraddizioni e perfino i lapsus che ne rivelano i veri intenti; e i risultati sono stati notevoli. Perché se prima si riteneva che Zeitblom raccontasse la storia di Adrian Leverkühn mentendo per ingenuità, per imbarazzo o nel tentativo di proteggere la memoria dell'amico, è emerso invece che nella narrazione le sue menzogne sono continue e sistematiche: nel senso cioè che esse seguono un sistema, il quale è destinato a gettare discredito proprio su quel Leverkühn di cui Zeitblom pretende di voler salvare la memoria inventando di sana pianta la storia di un patto col diavolo mai sottoscritto. Tutto questo, però, emerge solo dalla lettura in controluce del romanzo, in molti dettagli che non mutano passando dal tedesco all'italiano. In questo caso, quindi, il commento ha determinato prima di tutto la scelta del tono generale della narrazione di Zeitblom: perché un conto è dare voce a un onesto biografo, un altro è scavare con le parole dentro le sue menzogne e ipocrisie. E anche in questo caso le note hanno avuto una funzione essenziale: perché solo quelle potevano portare alla luce fino in fondo gli inciampi, le ambiguità volute e non volute del racconto di Zeitblom. Per fare un semplicissimo esempio, proprio all'inizio del romanzo Zeitblom accenna alle fonti cui si è ispirata la sua vita e a cui intende egualmente ispirare la sua opera e così vi fa riferimento: «amo considerarmi un discendente degli umanisti tedeschi vissuti al tempo delle "Lettere di uomini oscuri", di un Reuchlin, di un Crotus von Dornheim,

² T. Mann, *Der Zauberberg*, in *Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe* (GKFA), a cura di H. Detering, E. Heftrich et al., vol. 5.1, Fischer, Frankfurt a.M. 2002, p. 988 – *La montagna magica*, traduzione di R. Colorni, a cura di L. Crescenzi, Milano, Mondadori, p. 972.

di un Mutianus e di un Eoban Hesse»³. Si tratta in apparenza di un titolo seguito da un mero elenco di nomi e di una dichiarazione di appartenenza allo spirito della tradizione umanistica. Nemmeno la traduzione più attenta e consapevole può indurre il lettore a soffermarsi per un attimo. Ma in realtà Zeitblom, già qui, si tradisce: perché le *Epistolae obscurorum virorum*, capolavoro della satira umanistica tedesca scritto per la maggior parte da Ulrich von Hutten e Crotus Rubianus (colgo qui l'occasione per dire che l'edizione italiana di Cesare De Marchi è un autentico capolavoro), costituiscono l'atto conclusivo di una dura polemica che aveva opposto l'umanista Johannes Reuchlin all'ebreo convertito Johannes Pfefferkorn sostenuto da alcuni docenti dell'Università di Colonia. Pfefferkorn, in una serie di scritti violentemente provocatori, aveva proposto la distruzione di tutti i libri ebraici a eccezione della Bibbia e aveva indotto l'imperatore Massimiliano I a raccogliere in proposito, fra gli altri, i pareri di alcuni membri del suo circolo umanistico. Reuchlin, tra questi ultimi, aveva espresso parere decisamente contrario alla richiesta di Pfefferkorn e si era attirato forti critiche tanto dei professori dell'università di Colonia fra cui Ortwin de Graes (Ortvinus Gratius). Reuchlin aveva risposto alle polemiche con un libretto (*Augenspiegel*, 1511) che gli aveva procurato nuovi violenti attacchi, ma anche la solidarietà di tutti gli umanisti tedeschi le cui lettere di sostegno aveva poi pubblicato con il titolo *Clarorum virorum epistolae* (1514). Capovolgendo il titolo di questa raccolta Hutten e Rubianus avevano successivamente finto che Ortwin de Graes avesse a sua volta pubblicato le lettere ricevute a sostegno delle sue posizioni da uomini oscuri, non famosi (ma «obscuri» allude anche al loro cupo modo di pensare), i quali in uno sgrammaticato latino maccheronico, creato ad hoc per rivelarne l'ignoranza, si dichiaravano fieri avversari dei «poeti», vale a dire degli umanisti. Un falso dunque, realizzato per nobili ragioni, ma pur sempre un falso; e a questo falso Zeitblom dice di richiamarsi perché sta per creare un altro falso: la falsa biografia di Adrian Leverkühn che poche pagine dopo si avvia.

Insomma, le note di commento sono, in origine, l'effetto di un lavoro di analisi che offre orientamento a chi traduce e, nel loro esito, sono – anche – un aiuto alla comprensione della chiave interpretativa adottata dal traduttore nella sua opera di scavo dentro il significato generale e specifico del testo. Inutile sottolineare che sono altresì lo strumento essenziale mediante cui è possibile trasmettere tutto quanto intorno al testo stesso è noto, è stato scoperto o è essenziale sapere.

Date queste premesse passo a un altro esempio, sviluppato più ampiamente, che desumo dal lavoro di commento e traduzione eseguito sui racconti raccolti da Kafka con il titolo *Un medico di campagna* nel 1917 e pubblicati nel 1919 o, più probabilmente, 1920. Si tratta di quattordici lavori che contengono buona parte delle narrazioni brevi più note di Kafka e anche altre prose meno conosciute. Il primo problema che queste ultime pongono è quello di capirle. Può sembrare – e anzi è – paradossale, ma quattro di questi racconti sono stati largamente ignorati dalla ricerca e tuttora sono poco compresi: si tratta dei racconti *Una visita nella miniera*, *Undici figli*, *Un fratricidio* e *Un sogno*. Fra questi,

³ T. Mann, *Doktor Faustus*, in GKFA, cit., vol. 10.1, Fischer, Frankfurt a.M 2007, p. 12 – *Doctor Faustus*, traduzione e cura di L. Crescenzi, Mondadori, Milano 2016, p. 6.

Un fratricidio è quello che meno sembra aver interessato gli interpreti. Fra le letture più conosciute, almeno agli studiosi di Kafka, c'è quella di Peter-André Alt che si concentra sulla forma «cinematografica» del racconto e sulla sua qualità fortemente espressionista⁴. Incredibilmente però nessun interprete del racconto – forse considerandola superflua o fin troppo ovvia – si pone la domanda che invece chiunque, leggendolo, si pone: in quel brevissimo testo si descrive l'assassinio di un uomo da parte di un suo amico, perché, allora, il titolo *Un fratricidio*? La questione deve essere rilevante, perché Kafka è arrivato a questa intestazione correggendo l'iniziale *Un omicidio*. La questione è un piccolo giallo nel giallo, anche perché Kafka – come di consueto – rende la vita difficile al lettore rendendo difficilmente riconoscibili alcuni elementi-chiave della narrazione.

Un fratricidio

È dimostrato che l'omicidio avvenne nel modo seguente:

Schmar, l'assassino, si appostò intorno alle nove di sera, nella notte rischiarata dalla luna, all'angolo in cui Wese, la vittima, provenendo dal vicolo in cui si trovava il suo ufficio, doveva svoltare nel vicolo in cui abitava.

Fredda aria notturna, da far rabbrivire chiunque. Ma Schmar indossava soltanto un leggero abito blu; la giacchetta, per di più, era sbottonata. Non sentiva freddo; e inoltre si muoveva di continuo. Per tutto il tempo tenne saldamente in pugno l'arma del delitto, via di mezzo fra baionetta e coltello da cucina, completamente snudata. Osservava il coltello alla luce della luna; la lama lampeggiava; non abbastanza per Schmar; la batteva contro i mattoni del lastricato fino a trarne scintille; pentendosene, forse; e per riparare al danno se la passava sopra le suole degli stivali come l'archetto di un violino, mentre lui, in piedi su una gamba sola, chino in avanti, porgeva orecchio contemporaneamente al suono del coltello sullo stivale e alla piccola, fatale via traversa.

Perché il redditiere Pallas, che osservava ogni cosa da vicino, dalla sua finestra al secondo piano, tollerò tutto questo? Va' a capire la natura umana! Con il bavero rialzato, la vestaglia allacciata intorno al ventre voluminoso, guardava giù scuotendo la testa.

E cinque case più avanti, in diagonale di fronte a lui, la signora Wese, con la pelliccia di volpe gettata sopra la camicia da notte, cercava con lo sguardo il marito che oggi si attendeva insolitamente a lungo.

Infine la campanella della porta dell'ufficio di Wese risuona sopra l'intera città, risuona fino al cielo, troppo forte per la campanella d'una porta, e Wese, l'alacre lavoratore notturno, ancora invisibile, annunciato soltanto dal suono della campanella, esce dall'edificio e entra nel vicolo; subito il lastricato conta i suoi passi tranquilli.

Pallas si sporge più in fuori; non deve farsi sfuggire nulla. La signora Wese, tranquillizzata dalla campanella, chiude la sua finestra con un tintinnio. Schmar invece si inginocchia; poiché null'altro, al momento, è scoperto, preme il viso e le mani contro le pietre; mentre tutto gela, Schmar brucia.

Proprio al confine che divide le due strade, Wese si arresta puntando soltanto il bastone nel vicolo di fronte. Un capriccio. Lo ha attirato il cielo notturno, il blu scuro e l'oro. Lo osserva ignaro, e ignaro si liscia i capelli sollevando il cappello; nulla si accosta, lassù, per

⁴ P. A. Alt, *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*, Beck, München 2009, pp. 128-144.

annunciargli il futuro imminente; ogni cosa resta al suo posto insensata e insondabile. Di per sé è ragionevole che Wese prosegua, ma va incontro al coltello di Schmar.

«Wese!» grida Schmar, rizzandosi sulle punte dei piedi, il braccio disteso in alto, il coltello verso il basso a angolo acuto, «Wese! Julia attende invano!» E a destra nel collo e a sinistra nel collo, e una terza volta a fondo, nel ventre, Schmar infila il coltello. I ratti sventrati emettono un suono simile a quello di Wese.

«Fatto», dice Schmar gettando il coltello, inutile zavorra insanguinata, contro la più vicina facciata d'una casa. «Felicità dell'omicidio! Sollievo, esaltazione per lo scorrere del sangue altrui! Wese, vecchia ombra della notte, amico, compagno di bevute, ti disperdi nell'oscurità del fondo stradale. Perché non sei solo una vescica piena di sangue, potrei sedermi su di te e spariresti completamente. Ma non tutto viene esaudito, non tutti i sogni in fiore sbocciano, i tuoi pesanti resti riposano qui, già indifferenti a ogni calcio. A che giova la muta domanda che con essi poni?»

Pallas, soffocando in corpo tutto il veleno accumulato, è in piedi sulla soglia di casa fra i due battenti che si aprono. «Schmar! Schmar! Ho visto tutto, nulla mi è sfuggito». Pallas e Schmar si studiano l'un l'altro. Pallas è soddisfatto, Schmar non ha requie.

Circondata da una folla di persone accorre la signora Wese con il viso invecchiato dall'orrore. La pelliccia si apre, si getta su Wese, il corpo avvolto nella camicia da notte appartiene a lui, la pelliccia che si chiude sopra la coppia come l'erba di una tomba appartiene alla folla. Schmar, reprimendo a fatica l'ultimo moto di nausea, preme la bocca contro la spalla del poliziotto che a passi leggeri lo porta via⁵.

Uno degli elementi decisivi che Kafka nasconde nel suo testo è che si tratta di un interrogatorio, qualcosa come un verbale di polizia nel quale sono presenti due voci e due diversi registri: quello burocratico con cui il racconto si apre e informa i primi due capoversi e quello che Alt definisce «espressionista». Il primo registro connota la voce dell'inquirente che verbalizza, il secondo, invece, il racconto dell'unico testimone. Kafka, come si è già detto, confonde le acque e nel secondo capoverso inserisce un inciso – «nella notte rischiarata dalla luna» – che sembra riconducibile al registro della testimonianza e invece è una comprensibile precisazione da verbale, la quale ha la funzione di accertare che il testimone poteva vedere con chiarezza i fatti che si svolgevano davanti a lui. Questo registro burocratico riappare solo un'altra volta nel racconto, nella domanda che apre il quarto capoverso del racconto («Perché il redditiere Pallas, che osservava ogni cosa da vicino, dalla sua finestra al secondo piano, tollererò tutto questo?»), ma nessun segnale indica qui in modo chiaro il fatto che la domanda provenga da un inquirente.

Allo stesso modo, Kafka confonde le acque nella parte principale del racconto, perché in essa il testimone parla di sé in terza persona: è lui stesso a usare la terza persona o è il verbalizzante a introdurla nella testimonianza per distinguere chiaramente le parti in causa? In fondo, anche nella domanda di cui si è già detto, si rivolge al testimone chiamandolo «il redditiere Pallas». Fatto sta che l'impressione generale offerta dal racconto è quella di una narrazione unitaria laddove invece si tratta di un dialogo in cui una voce ha una parte predominante.

⁵ F. Kafka, *Un medico di campagna*, traduzione e cura di L. Crescenzi, Mondadori, Milano 2024, pp. 71-73.

Questa voce adotta uno stile narrativo effettivamente caratterizzato da un'enfasi di stampo espressionista. Ma la questione da risolvere prima di tradurre è: perché lo fa? Kafka è di solito restio a descrizioni enfatiche e se ne attribuisce una a un suo personaggio ci deve essere un motivo. In effetti il testimone, Pallas, fornisce una descrizione della scena del delitto che risulta convincente: la frase iniziale del racconto dice che la sua testimonianza ha dimostrato come si sia svolto il fatto. Ma in realtà quella testimonianza è, in senso stretto, una messinscena, una sceneggiatura cinematografica messa insieme con il fine di ottenere la massima efficacia e, in tal modo, garantirsi credibilità. La ragione è evidente: Pallas non è intervenuto a fermare l'assassino, Schmar. Tutto il suo racconto è dunque volto a dimostrare che il delitto è stato un'inevitabile fatalità, quasi una volontà celeste. Questa è evocata, ad esempio, dalla campanella della porta dell'ufficio di Pallas, il cui tintinnio – secondo il testimone – «risuona sopra l'intera città, risuona fino al cielo». L'insistito riferimento alla luna, alle stelle, al firmamento, nel racconto di Pallas, non ha altro fine che quello di distogliere dal suo mancato intervento per attribuire ogni responsabilità al destino. Anche la domanda con cui l'inquirente cerca di ottenere chiarezza sul suo operato riceve una risposta elusiva che va nella stessa direzione: «Va' a capire la natura umana!». Il resto è veramente cinema, e sarebbe difficile dar torto a Peter André Alt: è cinema, perché è Pallas a volere così. È lui ad avere in pugno la situazione e offre ai suoi interlocutori la traduzione narrativa e visiva di una pantomima che ha un solo scopo: quello di imprimere forza emotiva alla sua testimonianza e distogliere l'attenzione dalle sue contraddizioni o manchevolezze. Perché Pallas non solo non ha impedito il delitto ma, di fatto, ha permesso che avvenisse. E se l'assassino, Schmar, rivolge alla vittima appellativi come «amico, compagno di bevute», allora tutto ha una sola spiegazione: Pallas è il fratello della vittima, e la sua inazione denuncia anche la sua colpevolezza nel delitto.

Sapere queste cose orienta inevitabilmente la traduzione, perché le menzogne di Pallas – come quelle di Zeitblom – devono essere considerate tali dal traduttore e mostrate per ciò che sono. C'è un espediente, usato da Kafka, che non si vede se non a un'analisi ravvicinatissima del testo. Ne fornisco di seguito una dimostrazione grafica sul testo tedesco del racconto:

Ein Brudermord

Es ist erwiesen, daß der **Mord** auf folgende Weise erfolgte:

Schmar, der Mörder, stellte sich gegen neun Uhr abends in der mondklaren **Nacht** an jener Straßenecke auf, wo Wese, das Opfer, aus der **Gasse**, in welcher sein Bureau lag, in jene **Gasse** einbiegen mußte, in der er wohnte.

Kalte, jeden durchschauende **Nacht**luft. Aber Schmar hatte nur ein dünnes blaues Kleid angezogen; das Röckchen war überdies aufgeknöpft. Er fühlte keine Kälte; auch war er immerfort in Bewegung. Seine **Mord**waffe, halb Bajonett, halb Küchen**messer**, hielt er ganz bloßgelegt immer fest im Griff. Betrachtete das **Messer** gegen das Mondlicht; die Schneide blitzte auf; nicht genug für Schmar; er hieb mit ihr gegen die Backsteine des Pflasters, daß es Funken gab; bereute es vielleicht; und um den Schaden gut zu machen, strich er mit ihr violinbogenartig über seine Stiefelsohle, während er, auf einem Bein stehend, vorgebeugt, gleichzeitig dem Klang des **Messers** an seinem Stiefel, gleichzeitig in die schicksalsvolle Seiteng**asse** lauschte.

Warum duldeten Sie alles der Private Pallas, der in der Nähe aus seinem Fenster im zweiten Stockwerk alles beobachtete? Ergründe die Menschennatur! Mit hochgeschlagenem Kragen, den Schlafrock um den weiten Leib gegürtet, kopfschüttelnd, blickte er hinab. Und fünf Häuser weiter, ihm schräg gegenüber, sah Frau Wese, den Fuchspelz über ihrem Nachthemd, nach ihrem Manne aus, der heute ungewöhnlich lange zögerte.

Endlich ertönt die Türglocke vor Weses Bureau, zu laut für eine Türglocke, über die Stadt hin, zum Himmel auf, und Wese, der fleißige Nachtarbeiter, tritt dort, in dieser Gasse noch unsichtbar, nur durch das Glockenzeichen angekündigt, aus dem Haus; gleich zählt das Pflaster seine ruhigen Schritte.

Pallas beugt sich weit hervor; er darf nichts versäumen. Frau Wese schließt, beruhigt durch die Glocke, klirrend ihr Fenster. Schmar aber kniet nieder; da er augenblicklich keine anderen Blößen hat, drückt er nur Gesicht und Hände gegen die Steine; wo alles friert, glüht Schmar. Gerade an der Grenze, welche die Gassen scheidet, bleibt Wese stehen, nur mit dem Stock stützt er sich in die jenseitige Gasse. Eine Laune. Der Nachthimmel hat ihn angelockt, das Dunkelblaue und das Goldene. Unwissend blickt er es an, unwissend streicht er das Haar unter dem gelüpfen Hut; nichts rückt dort oben zusammen, um ihm die allernächste Zukunft anzuzeigen; alles bleibt an seinem unsinnigen, unerforschlichen Platz. An und für sich sehr vernünftig, daß Wese weitergeht, aber er geht ins Messer des Schmar.

»Wese!« schreit Schmar, auf den Fußspitzen stehend, den Arm aufgereckt, das Messer scharf gesenkt, »Wese! Vergebens wartet Julia!« Und rechts in den Hals und links in den Hals und drittens tief in den Bauch sticht Schmar. Wasserratten, aufgeschlitzt, geben einen ähnlichen Laut von sich wie Wese.

»Getan«, sagt Schmar und wirft das Messer, den überflüssigen blutigen Ballast, gegen die nächste Hausfront. »Seligkeit des Mordes! Erleichterung, Beflügelung durch das Fließen des fremden Blutes! Wese, alter Nachtschatten, Freund, Bierbankgenosse, versickerst im dunklen Straßengrund. Warum bist du nicht einfach eine mit Blut gefüllte Blase, daß ich mich auf dich setzte und du verschwändest ganz und gar. Nicht alles wird erfüllt, nicht alle Blümenträume reifen, dein schwerer Rest liegt hier, schon unzugänglich jedem Tritt. Was soll die stumme Frage, die du damit stellst?«

Pallas, alles Gift durcheinander würgend in seinem Leib, steht in seiner zweiflügelig aufspringenden Haustür. »Schmar! Schmar! Alles bemerkt, nichts übersehen.« Pallas und Schmar prüfen einander. Pallas befriedigt's, Schmar kommt zu keinem Ende.

Frau Wese mit einer Volksmenge zu ihren beiden Seiten eilt mit vor Schrecken ganz gealtertem Gesicht herbei. Der Pelz öffnet sich, sie stürzt über Wese, der nachthemdbekleidete Körper gehört ihm, der über dem Ehepaar sich wie der Rasen eines Grabes schließende Pelz gehört der Menge.

Schmar, mit Mühe die letzte Übelkeit verbeißend, den Mund an die Schulter des Schutzmannes gedrückt, der leichtfüßig ihn davonführt.

Kafka ha attribuito al suo testimone un racconto dalla costruzione così ben calibrata, che tutte le parole chiave ritornano più volte. Tre volte tornano i sostantivi «Mord» (omicidio), «Messer» (coltello), «Pelz» (pelliccia), «Blut» (sangue, anche come aggettivo «blutig»), sei volte (3 x 2) i termini «Gasse» (strada), «Nacht» (notte, che compare anche una settimana volta nell'aggettivo composto «nachthemdbekleidet»), mentre la sola parola «Glocke» (campana) ricorre quattro volte. Lo scenario si fonda interamente su queste poche parole, che hanno il compito di indicare i fatti e gli oggetti essenziali della scena. Per nascondere la com-

Luca Crescenzi

plexità di un accadimento, nulla è più indicato della semplicità. Le ambivalenze di Pallas si fanno scudo della sua scarna descrizione dei fatti, montata ad arte, come la scena di un film.

Nessuna traduzione italiana può rendere – senza cadere in stucchevoli ripetizioni – il gioco ingannevole delle ripetizioni kafkiane. Ma il commento di un traduttore-critico può rendergli giustizia.

Pizzi di carota selvatica e altri brevi ragguagli sulla cura editoriale del testo

MARCO CORSI

Figlia di Giacomo II, già duca di York, e di Lady Anna Hyde, primogenita di Edward, primo conte di Clarendon, Anne Stuart fu l'ultima sovrana d'Inghilterra della sua dinastia. Ebbe diciassette gravidanze, ma ne portò a termine solo una: anche quel figlio, per disgrazia, morì prematuramente. La sua salute era precaria ed è stato ipotizzato che soffrisse della sindrome di Hughes – un disturbo a causa del quale il sistema immunitario attacca per errore le proteine del sangue, causando la formazione di coaguli. Nel ritratto del 1705 eseguito da Michael Dahl, oggi presso la National Portrait Gallery di Londra, la regina Anne indossa un abito color oro finemente ricamato, con un drappo di velluto viola foderato d'ermellino che stringe al ventre con la mano destra, mentre una cascata di pizzo bianco lascia scoperto l'avambraccio bianchissimo. Il 'pizzo inglese', o 'pizzo Madeira', era una delle sue passioni.

'Queen Anne's Lace' è il nome comune di un certo numero di piante della famiglia delle *Apiaceae* caratterizzate da un'infiorescenza ombrelliforme originata da un sistema complesso di petali, sepali e stami che si allargano in forma di disco. È la 'carota selvatica' – ma il suo nome scientifico in inglese è, appunto, regale, altezzoso: è il 'pizzo della Regina Anna'. La *Daucus carota* si distingue dalla cicuta grazie a una macchiolina rossa all'interno del fiore. Questa carota cresce del tutto spontanea in natura, e si manifesta da aprile fino a ottobre inoltrato: aristocratica e flessuosa, essa cela nel suo portamento la natura disarmante del fiorellino di campo. È inoltre un ricettacolo di esseri sociali, dai calabroni alle farfalle alle mosche; si dice addirittura che sia esempio del rapporto dinamico tra magnetismo terrestre e ricettività solare.

In ultimo, per chiudere idealmente il cerchio, si narra che mentre ricamava la regina si punse un dito e quella goccia di sangue cadde al centro al fiore macchiandolo per sempre. La leggenda insegna, una volta di più, che l'eziologia dei nomi – e delle parole con cui diventano immagini – è fortemente legata a narrazioni che intrecciano sistemi complessi di significanti.

Questo breve preambolo, o divagazione sulla storia di un nome, può servirvi da accesso a un mestiere che ha come fine, al pari della traduzione, la cura del testo: quello della revisione, che nel processo editoriale costituisce una tappa fondamentale mettendo in dialogo, attraverso una figura 'terza', professionalmente individuata, il

lavoro del traduttore con quello dell'editore, stabilendo una nuova triangolazione nel confronto con la voce originale dell'autore.

Se il compito del traduttore è quello appunto di individuare una voce, di modularla nelle sue tonalità al fine di restituire nella lingua di arrivo il significato pieno di quanto espresso dall'autore nell'originale, ecco che il lavoro del revisore è quello di registrarsi sulle frequenze individuate dal traduttore per sostenerne le scelte ('tecnico del suono' ci è capitato di chiamarlo parlando con alcuni traduttori, mutuando l'immagine dal mondo delle performance canore) – o, viceversa, per scovare quei glitch che indicano una lacuna, un salto, uno sbalzo termico nel testo tradotto. C'è, nella modulazione della lingua, un calore, una temperatura, un diapason che non possono essere ignorati, e se quest'ultimo – il diapason inteso come strumento di accordo – ha una proprietà a suo modo magnetica, fisica, forse meno percettibile, dall'altra parte è vero che la componente emotiva di un brano in prosa, di un saggio, di una poesia colpiscono la fantasia del lettore nella misura in cui sono in grado di stimolare la sua piena adesione al ritmo, l'indugio su certe immagini, l'inclinazione di chi scrive alla fantasia e all'immaginazione – ciò che costantemente conduce dentro e fuori dal testo medesimo. Insomma, una parola fuori registro può far stranire il meno disattento dei lettori gettandolo in quel piccolo turbamento che lo distoglie dalla piena e profonda adesione al testo. Mentre per il lettore più avvertito quel salto è propriamente un segno di incuria – editoriale, ma non solo – o di mancata attenzione nei confronti del testo in tutte le sue sfumature (semantiche, lessicali, tonali...).

Ovviamente vi è anche una componente più 'filologica' che spesso viene messa in campo da traduttori letterari di professione e dai traduttori accademici (associati in questo in una dimensione comune): è quella che richiede rispetto verso l'intenzione o invenzione del testo: è quel luogo particolare in cui si manifesta insopprimibile la necessità di una nota, di una spiegazione che possa arginare l'eventuale perdita dovuta al trasbordo dei significanti da una canoa all'altra allineate su un fiume pieno di rapide; o, parimenti, di una glossa, di una ammenda che possa lasciar traccia delle profondità di un termine, di un dato concetto espresso da un giro di parole, segnalando talora la disperazione di chi abbia affannosamente cercato, senza successo, una soluzione altrettanto originale come quella presente nel testo d'origine. Quel luogo, insomma, in cui non è possibile "esaurire" il significato di un termine o di una frase perché, come in un gioco di fughe, una parola o un'immagine inevitabilmente rimandano ad altro: quell'altro' che il testo non dice e che abbisogna invece di una nota a piè di pagina quanto meno per essere additato. Un contenuto di conoscenza talora inessenziale alla lettura, ma altresì indispensabile da mettere in prospettiva, se si vuole comprendere fino in fondo il congegno del testo o penetrare, in senso più generale, la poetica dell'autrice o dell'autore, inseguendoli fin nelle variazioni modulate della loro punteggiatura. Scoprire, ad esempio, insieme a Susanna Basso, che il trattone usato da Jane Austen nei suoi «romanzi perfetti» – come li ha giustamente definiti Liliana Rampello –, largamente utilizzato nelle opere dell'epoca in lingua inglese come segno di interpunzione (identificato dal simbolo '—'), può avere un significato scenico in certi luoghi del testo, suggerire una gestualità drammatica fatta di botta e risposta, rimandi e rivolgimenti, contribuire alla messa in scena di un dialogo altrimenti destinato a farsi lettera morta, sbiadita; sug-

gerendo uno stacco di macchina, un'inquadratura diversa, più stretta su un certo personaggio, a volte un salto o un abisso, altre, invece, un balbettio o un'esitazione. Quei trattoni che punteggiano i versi di Emily Dickinson, a cui molti si sono approcciati in maniera diversa cercando di rincorrere profondità e luce. Così, la riflessione su un singolo termine o su immagini ricorrenti, nonché l'indagine intorno all'immaginario agglutinato in *Un medico di campagna*, ha portato Luca Crescenzi a imbastire un discorso critico-filologico nuovo – che inevitabilmente investe la traduzione – per la nuova edizione dei volumi di Kafka nella collana dei Meridiani. Ovviamente la sede editoriale di pubblicazione non è irrilevante nell'approccio che si sceglie nell'affidare la traduzione e poi nel commissionare la revisione, specie nel caso in cui debbano entrare in dialogo con un apparato di commento; e, per di più, quando traduzione e commento vengono realizzati da sensibilità diverse, ciascuna impegnata nel suo agone individuale con un gigante della letteratura. Eppure, la cura del testo non deve mai venire meno, ne va del patto che ogni volta si rinnova, ad apertura di pagina, tra editore e lettore.

Per questo, per quanto possibile e una volta di più, l'attenzione non deve mai venire meno.

Trattandosi dunque di una questione essenzialmente empirica, di un processo da valutare e bilanciare *in fieri*, impossibile da riassumere in un prontuario di norme, ma per il quale esiste – così come per le professioni editoriali – una deontologia, traduzione e revisione definiscono insieme, sinergicamente, ciò che si può definire, in maniera generica ma appropriata, la cura del testo. E anche un'apparentemente semplice «carota selvatica» può essere un pretesto per avanzare piccoli rilievi. O, almeno, mi è capitato di fare tutte queste riflessioni quando, alla mia scrivania, mi sono trovato di fronte a questo termine nelle primissime pagine di un testo appena tradotto e revisionato pronto per la rilettura in bozze. «Our small town overcome with Queen Anne's lace and other invasive species so beautiful no one cared to tame»: tradurre «Queen Anne's lace» solo come «carota selvatica» senza rispettare i nobilissimi natali del termine poteva forse inficiare la lettura, o per lo meno non far combaciare nella testa del lettore l'immagine delle piante infestanti, solitamente connotate in maniera negativa, con quel «so beautiful» che s'incrocia poco dopo. Per questo mi è venuto spontaneo suggerire al traduttore – per tramite del revisore – un'aggiunta apparentemente irrilevante, così che la «piccola cittadina» di cui si parla fosse «invasa dal pizzo della carota selvatica»: in fondo, si tratta di un modo semplicissimo per non privare il lettore di arrivo di quella suggestione che, al di là del nome scientifico, il lettore in originale trova inscritta già nei significanti, in lettere stampate nero su bianco.

Certo, questa piccola modifica non decreterà il successo di vendita del libro: ma nel nostro lavoro, punteggiato da un senso costante di insidie e di possibili fallimenti, un giro di frase ben tornito, con immagini definite, messe a registro, piene e scontornate oppure sfumate, per noi che lavoriamo ogni giorno con le parole, ecco, tutto ciò provoca un grande senso di godimento.

Brodie & Company, o come fare cose con le traduzioni

ANTONIO LAVIERI

ESERCIZI DI FILOLOGIA IMMAGINARIA

C'è forse ancora, in qualche aula universitaria o alla scrivania di una redazione editoriale, chi immagina il traduttore come un impiegato solerte che timbra il cartellino fra due lingue con la diligenza di un doganiere. Un'immagine rassicurante, in cui il mondo resta al suo posto e cambia solo l'etichetta. Il guaio è che ogni etichetta, appena aderisce al contenuto, ne ridisegna i contorni. Conviene allora partire da una premessa meno innocente di quanto sembri: ogni traduzione è una piccola teoria della realtà, in cui le lingue non si limitano a fotografare il mondo, ma lo configurano costruendone una versione abitabile che risponde in modo operativo alla domanda più antica della filosofia: in che modo il mondo prende forma nel linguaggio? L'idea di un significato puro che attraversi illeso i sistemi simbolici appartiene alla mitologia; da una lingua all'altra circola sempre una costellazione di relazioni culturali in cui un termine come "idolo" può evocare una divinità legittima, una superstizione primitiva o una semplice forma di alterità religiosa. La traduzione diventa così un esperimento di antropologia applicata, capace di mettere in comunicazione pratiche, letterature, credenze e istituzioni. Tutto questo accade fra una voce di dizionario e l'altra: scegliendo un pronome o un punto e virgola, il traduttore formula una micro-ipotesi ontologica, decide chi parla, chi riceve l'azione, quale figura assume il tempo.

Questa teoria in miniatura trova una forma quasi pedagogica in un caso esemplare di filologia immaginaria: *Il manoscritto di Brodie*¹. Qui Jorge Luis Borges mette in scena un taccuino ottocentesco attribuito a un missionario scozzese e lo affida a una traduzione presentata con scrupolo archivistico. Bastano pochi indizi di serietà – una provenienza familiare, una data plausibile, l'illusione di una firma – e il lettore si dispone all'assenso. La tribù degli Yahoos compare già nei panni della traduzione, e con quei panni porta con sé una vera e propria retorica della credibilità: un dio diventa idolo, un rito diventa legge, una consuetudine assume l'aria solenne della norma o l'ombra inquieta della devianza. In quell'ordine di parole, in cui finzioni traduttive e distanza

¹ Cfr. J. L. Borges, *Il manoscritto di Brodie*, trad. it. di L. Lorenzini, a cura di A. Melis, Adelphi, Milano 1999.

temporale conferiscono al racconto la sobrietà del documento, si articola l'intero ordine del mondo. Nel laboratorio di Borges, fra schedari immaginari e manoscritti apocrifi, emerge allora qualcosa che tocca da vicino il mestiere quotidiano, un'etica professionale fatta più di matite appuntite che di manifesti teorici; le avventure del senso iniziano spesso in una nota a piè di pagina: basta talvolta un aggettivo ben scelto o la traduzione di un titolo per conferire alla realtà una fisionomia plausibile.

PROVE TECNICHE DI TRADUZIONE DEL MONDO

La plausibilità del mondo, se passa attraverso una scelta di traduzione, riaffiora anche nei primi anni dell'apprendistato. Ho cominciato a sospettare che le traduzioni non si limitino a trasferire significati fra i banchi del liceo, quando tra una versione del *De bello gallico* e un coro di Aristofane mi accorsi che facevano qualcosa di più che spostare parole. Quel presentimento si trasformò in intuizione più tardi, all'università, di fronte ai compendi di linguistica contrastiva che descrivevano la traduzione come una ginnastica composta, con un debole per equilibri simmetrici ed estetiche speculari, come se le parole dovessero mettersi in fila per l'ora di educazione fisica. Ma, a dire il vero, i testi non amano le palestre (e le pratiche traduttive non sono disciplina olimpica); ai giochi olimpici si cerca l'esecuzione impeccabile e l'equilibrio perfetto, impressi nei ricordi di Jury Chechi agli anelli; in traduzione, invece, il risultato si misura nel tempo, ed è lì che si ridisegnano gli equilibri del reale. Accettare una sintassi vuol dire assumere una certa disposizione delle cose, utile a non smarrirsi fra i vicoli del senso: le categorie canoniche – fedeltà, equivalenza, originale – somigliano a norme di galateo che si imparano senza troppi sforzi e servono più che altro ad annuire nei convegni. Chi lavora ogni giorno fra le lingue sa che l'equivalenza cambia natura e diventa una scelta che ridistribuisce accenti e responsabilità. A questo punto la traduzione non somiglia più a un semplice giravite che riallinea parole, ma assume la forma di un dispositivo più complesso che sposta di qualche grado le rappresentazioni del mondo.

A ben guardare, lo spostamento prodotto dalla traduzione supera il perimetro del testo tradotto e tocca il laboratorio stesso delle scienze umane. Ogni disciplina tende a trattare il proprio oggetto come un reperto già pronto: un frammento di mondo posato sul tavolo, con la targhetta in ordine e la luce giusta. Prima di entrare in analisi, però, un oggetto deve diventare dicibile – anche fuori dal lettino. Occorre incorniciarlo, dargli una forma discorsiva, inserirlo entro categorie capaci di renderlo pensabile e condivisibile. In quel momento opera una logica traduttiva, spesso in abiti civili. L'antropologo che descrive un rito, lo storico che ricompona una sequenza di eventi, il teorico che formalizza un concetto compiono un gesto omologo a quello del traduttore: ritagliano tratti pertinenti, stabiliscono relazioni, regolano l'ampiezza delle differenze ammissibili dentro il racconto che accoglie l'oggetto. L'operazione, per quanto appaia tecnica, istituisce una leggibilità, dunque una gerarchia, dunque una porzione di realtà praticabile. Le operazioni interlinguistiche diventano allora il punto di osservazione più nitido sul processo generale di costruzione dei saperi: la lingua funziona come dispositivo in cui ogni scelta lessicale e sintattica agisce da

gesto minimo di istituzione del senso, capace di trasformare un frammento di esperienza in reperto scientifico. Tradurre, su questa strada, coincide con una pratica di oggettivazione, e l'oggettività assomiglia sempre più a un effetto di scrittura ben riuscito.

In fondo, tradurre significa rendere operativo un contenuto entro un diverso contesto simbolico, e in quel movimento si ridistribuiscono gerarchie, responsabilità, prospettive. Le categorie consuete della traduttologia si presentano come criteri di regolazione, parole che promettono continuità. Nel lavoro concreto diventano decisioni operative: una scelta lessicale, una modulazione sintattica, uno scarto d'accento ridefiniscono la fisionomia dell'oggetto e l'assetto delle relazioni che il testo contribuisce a configurare. La traduzione si manifesta così come pratica teorica in atto, in cui ogni soluzione apparentemente tecnica incide sulla distribuzione delle relazioni e sull'ordine che prende forma nel discorso. Quando la letteratura affida la propria autorità a un traduttore o a un manoscritto proveniente da altrove, come in Borges, il dispositivo si espone: la credibilità del racconto nasce da una grammatica di scelte che struttura il reale mentre prende parola. L'attenzione recente per i racconti di traduzione² – il cosiddetto *fictional turn* degli studi traduttologici – non ha a che fare con un vezzo letterario, ma con la consapevolezza che le figure narrative del traduttore rendano visibili i dispositivi attraverso cui una disciplina delimita il proprio campo e ne stabilisce la coerenza. In quella zona intermedia, sospesa tra finzione e teoria, tradurre appare come un intervento sulle condizioni di possibilità del senso, e ogni sapere mostra di attraversare, in qualche misura, un gesto di traduzione.

LA VITA PRIVATA DELLE TRADUZIONI

I racconti di traduzione amano le biblioteche immaginarie. Mettono in scena manoscritti ritrovati, versioni perdute, traduzioni che precedono l'originale o lo inseguono come un'ombra. A forza di frequentarli, si finisce per credere che la traduzione trovi consistenza soprattutto nel momento in cui viene narrata. Basta però fare un giro fra gli archivi per accorgersi che l'invenzione narrativa aveva intercettato una dimensione molto concreta. Prima di diventare libro, la traduzione prende forma in fogli sparsi, in alternative annotate a margine, in verbi al condizionale che trattengono la decisione in uno spazio ancora aperto: *tradurrei, forse, credo sia meglio*. Il racconto aveva trasformato quell'istante in scena; la critica genetica lo rende analizzabile. Qui interviene uno spostamento che riguarda lo statuto stesso dell'oggetto. L'archivio coincide con un dispositivo, opera come principio di selezione delle tracce, come struttura che rende visibile una pratica nel suo svolgersi e condizione che permette di descriverla. Attraverso questo dispositivo la traduzione non appare più soltanto come esito editoriale, ma prende forma di oggetto epistemico. L'archivio la custodisce e, nel custodirla, la istituisce come campo di indagine³.

² Cfr. A. Lavieri, *Translatio in fabula. La letteratura come pratica teorica del tradurre*, pref. di J. R. Ladmiral, Editori Riuniti, Roma 2007 (1° rist. 2016); cfr. anche K. Kaindl, K. Spitzl, *Transfiction. Research into the realities of translation fiction*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2014.

³ Cfr. A. Lavieri, *L'archivio come dispositivo. Dalle pratiche discorsive alle comunità del tradurre*, in V. Agostini-Ouafi, A. Lavieri (a cura di), *Poétiques des archives. Genèse des traductions et communautés de*

Quando la traduzione prende la forma compiuta del testo, l'analisi tende a collocarla entro un lessico disciplinare orientato alla norma, che ne delimita i confini attraverso categorie già consolidate. Seguita invece nei suoi avantesti, fra esitazioni e sostituzioni successive, rivela un processo in cui tempo e memoria intervengono nel movimento del linguaggio, lasciando affiorare la trama delle possibilità che precedono ogni decisione. L'«avantesto» designa allora lo spazio in cui l'enunciazione resta esposta alla reversibilità, e la traduzione appare come un percorso negoziale nel quale le varianti si confrontano, si avvicinano, si scartano, delineando un campo di alternative ancora in tensione. In questa prospettiva l'archivio introduce una diversa modalità di lettura, rallenta lo sguardo e ne modifica il ritmo. La linearità compatta della pagina stampata lascia il posto a una temporalità multipla, nella quale ogni scelta conserva la traccia di altre soluzioni possibili. Le varianti autografe rendono percepibile la configurazione progressiva di una decisione linguistica; le varianti d'edizione, quando un traduttore ritorna su un testo a distanza di anni, consentono di seguire l'ingresso del tempo nel laboratorio della lingua e di osservare come le scelte si trasformino nel corso dell'esperienza. L'opera si presenta così come una forma stratificata, attraversata da regimi temporali eterogenei che la stampa riassorbe entro una superficie unitaria.

Il dossier di Bona de Mandiargues intorno a *Paix dans les brisements* permette di osservare questa dinamica con particolare nitidezza⁴. Nella quiete quasi monastica dell'Abbaye d'Ardenne, le note autografe conservate all'IMEC mostrano la traduzione nel momento in cui si interroga, in una scrittura che accompagna e insieme sorveglia il proprio movimento. Il condizionale 'tradurrei' apre un ventaglio di possibilità, l'avverbio 'forse' mantiene la scelta sospesa, l'espressione 'credo sia meglio' introduce una valutazione provvisoria. In questa scrittura autoriflessiva, il soggetto traduttore si sdoppia fra enunciazione e valutazione, e il tradurre si rende visibile nel suo farsi. L'attenzione si orienta dalla resa puntuale al disegno complessivo della scelta linguistica, che coinvolge grammatica, ritmo, figura e memoria intertestuale. Nel passaggio da 'cruccio' a 'tortura' o 'tormento', nell'esitazione tra 'frantumi' e 'infrangimenti', emerge una poetica in movimento intenta a modulare l'esperienza evocata. Nel poema mescalinico di Michaux l'oggetto da rendere coincide con un evento percettivo che precede la piena articolazione semantica; la traduzione si misura allora con una soglia dell'esperienza in cui il senso resta implesso, vibra come intensità e sollecita una lingua capace di seguirne le variazioni. In quel contesto la scelta lessicale calibra densità e ritmo e dà forma linguistica a una percezione in atto. La decisione traduttiva diventa così un gesto che riallinea il processo traduttivo alla sfera del sensibile, dove la parola restituisce insieme un contenuto e una qualità dell'esperienza.

Attraverso il dispositivo archivistico la traduttologia amplia il proprio raggio e modifica l'oggetto stesso della sua indagine. Il confronto fra originale e versione pubblicata lascia il posto alla ricostruzione della biblioteca del traduttore, alle consultazioni che orientano le scelte, alle autocorrezioni attraverso cui si delineano gerarchie lessicali implicite. Il progetto dichiarato entra così in relazione con la pratica effettiva, e la

pratique, «Transalpina», (18) 2015, Presses universitaires de Caen, pp. 19-32.

⁴ Cfr. A. Lavieri, *Traduire l'événement mescalinien. Un avant-texte inédit de Bona de Mandiargues*, in A. Lavieri, *Sensi obliqui. Tempi e modi del tradurre*, pref. di F. Nasi, Mucchi, Modena 2025, pp. 67-91.

traduzione assume la fisionomia di un'attività inscritta entro coordinate materiali e istituzionali riconoscibili. L'archivio si configura allora come macchina epistemica che mette in relazione tracce disperse, rendendo percepibili continuità e scarti. Osservata da questa angolatura, la traduzione emerge come attività insieme sociale e cognitiva, capace di lasciare tracce, sedimentare decisioni e rendere leggibile la propria temporalità interna. Si apre così un nuovo orizzonte di osservazione: se l'archivio genetico consente di seguire la produzione interlinguistica attraverso le sue carte, lo stesso orientamento può estendersi ad altre forme di archiviazione delle pratiche traduttive: registrazioni, interviste, osservazioni partecipanti, corpora di lavoro. Dal manoscritto al campo, dall'avantesto alla scena viva del tradurre, prende forma una continuità metodologica che fa dell'archivio il punto di cerniera fra filologia ed etnografie del tradurre.

Se l'archivio genetico rende leggibile la formazione di una decisione linguistica attraverso le sue carte, un analogo dispositivo opera nelle pratiche etnografiche, dove la traduzione interviene nella costruzione stessa dell'oggetto osservato⁵. Anche in quel contesto l'archivio non coincide soltanto con un deposito documentario: prende forma nei taccuini di campo, nelle registrazioni, nei lessici provvisori che accompagnano l'incontro con l'altro. L'atto di trascrivere, glossare, scegliere un equivalente entra a far parte del processo conoscitivo e ne condiziona l'esito. Nel passaggio dal manoscritto al campo la struttura resta sorprendentemente affine. Là dove l'avantesto esponeva la reversibilità della decisione linguistica, il quaderno etnografico rende visibile l'oscillazione fra categorie locali e analitiche. Ogni traduzione di un termine indigeno, ogni scelta terminologica con cui si tenta di rendere pratiche, rituali o classificazioni produce uno scarto che registra e definisce l'alterità. L'archivio etnografico documenta la realtà osservata organizzandone le condizioni di intelligibilità, secondo una medesima logica metodologica. Nel dossier del traduttore come nel taccuino dell'etnografo, la traduzione emerge come operazione situata che lascia tracce materiali e istituisce gerarchie concettuali. L'archivio, in entrambe le configurazioni, agisce come dispositivo che seleziona, mette in relazione, stabilizza provvisoriamente un campo di possibilità. Dal laboratorio linguistico alla pratica di campo, la traduzione continua a svolgere una funzione costruttiva, inscrivendo l'alterità entro una grammatica di relazioni.

Per evocare un esempio, nei taccuini di campo di Bronisław Malinowski la trascrizione dei termini trobriandesi e la loro resa in inglese partecipano direttamente alla costruzione dell'oggetto di ricerca, accompagnando l'osservazione con un lavoro continuo di selezione lessicale⁶. L'equivalente proposto organizza il campo semantico entro cui l'esperienza diventa descrivibile e comparabile; l'accostamento a categorie come *magic*, *exchange* o *law* stabilisce corrispondenze che orientano la lettura e dispongono l'esperienza trobriandese entro una grammatica concettuale riconoscibile al lettore europeo. In

⁵ Cfr. A. Lavieri, *Anthropology and translation*, in Y. Gambier e L. Van Dooslaer (a cura di), *Handbook of Translation Studies*, vol. 5, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2021, pp. 11-16; cfr. anche A. Lavieri, D. Londei (a cura di), *Traduire l'Autre. Pratiques interlinguistiques et écritures ethnographiques*, L'Harmattan, Torino-Paris 2018.

⁶ Cfr. A. Lavieri, *Bronislaw Malinowski (1915-18): leggere e tradurre alle Trobriand*, in A. Lavieri, *I sogni di Babele. Studi sull'immaginario del tradurre*, Carocci, Roma 2026, pp. 153-160.

questo passaggio l'archivio svolge una funzione decisiva: dalle annotazioni del taccuino prende forma una griglia ermeneutica destinata a consolidarsi. Le scelte terminologiche si sedimentano nelle monografie, entrano nei manuali, circolano nelle sintesi disciplinari; una categoria tradotta si trasforma progressivamente in categoria canonica. L'equivalente adottato contribuisce così a fissare le coordinate entro cui una tradizione antropologica riconoscerà ambiti quali religione, economia o diritto. La struttura del processo richiama quella che presiede alla formazione dei canoni letterari: quando una traduzione si integra stabilmente nel sistema d'arrivo, fonda modelli, orienta poetiche, ridefinisce gerarchie; nel campo etnografico, una scelta terminologica delimita un orizzonte interpretativo e ne indirizza gli sviluppi teorici. Canone traduttivo e canone antropologico emergono da decisioni linguistiche che, una volta stabilizzate, assumono valore normativo. Dal laboratorio del traduttore al quaderno dell'etnografo, l'archivio rende così visibile il punto in cui una soluzione terminologica diventa principio di intelligibilità collettiva. La variante poetica e l'equivalente antropologico partecipano a una medesima economia della scelta, attraverso la quale il linguaggio organizza l'orizzonte delle categorie operative e ne orienta la configurazione. Prima di consolidarsi in categoria disciplinare, un equivalente è stato parola appuntata in un taccuino o affidata a una lettera. Nelle pagine che Bronisław Malinowski invia a Elsie Masson dalle Trobriand⁷, l'osservazione etnografica convive con la solitudine del campo e con il lavoro silenzioso dell'equivalenza lessicale. La vita privata delle traduzioni prende forma in quella piega, dove il concetto nasce insieme a una voce.

GEOMETRIE DEL CANONE E MACCHINE EDITORIALI

Dopo archivi e taccuini, il dispositivo cambia pelle e conserva la propria funzione. I *Meridiani* – nati nel 1969 per Mondadori sotto l'impulso di Vittorio Sereni come biblioteca ideale di classici 'sempre contemporanei' – portano l'idea di canone dentro un oggetto editoriale compatto, riconoscibile al tatto prima ancora che alla lettura. In quel formato, la traduzione viene accolta in una macchina composta di apparati e gerarchie: introduzioni, note, cronologie, criteri condivisi. Il classico giunge al lettore circondato da una geometria di paratesti che orienta lo sguardo con una discrezione molto italiana: autorevolezza nella rilegatura, rigore tipografico, un'idea di opera che prende posto sullo scaffale come se vi avesse sempre abitato. Dentro questo dispositivo si colloca la mia traduzione del *Mon Faust*⁸: la pratica traduttiva entra in rapporto diretto con la forma-collana, e ogni decisione di lessico e di ritmo dialoga con un progetto di ricezione e con un'idea di canone che i *Meridiani* esercitano per continuità di volumi e per prossimità di repertori. La versione diventa allora un lavoro sulle voci del testo e, insieme, sulla loro collocazione: la scena di

⁷ Cfr. B. Malinowski, E. Masson, *The Story of a Marriage. The Letters of Bronislaw Malinowski and Elsie Masson*, a cura di H. Wayne, Routledge, London/New York 1995, 2 voll.

⁸ Cfr. P. Valéry, *Il mio Faust*, trad. di A. Lavieri, in P. Valéry, *Opere scelte*, a cura di M. T. Giaveri, I Meridiani, Mondadori, Milano 2014, pp. 653-803. Sulla traduzione del *Mon Faust*, cfr. A. Lavieri, *Tradurre il Mon Faust. Il senso, la scena, la voce*, in «Testo a fronte», (55) 2016, Marcos y Marcos, Milano, pp. 25-32.

Valéry in italiano si misura con l'aspettativa di un'“opera scelta” che aspira alla durata, e l'equivalente – specie nei nodi come “*esprit*” e nella trama di richiami intertestuali che lo accompagna – assume il peso di una scelta destinata a restare leggibile a distanza di anni, proprio perché inscritta in una sede che conferisce stabilità e riconoscimento.

Su un'altra scala agiscono dispositivi editoriali che rendono percepibili le variazioni invece della durata. È il caso di *DieciXUno. Una poesia, dieci traduzioni*, collana che ho inaugurato per l'editore Mucchi nel 2019, concepita come forma compatta, agile e colorata, affidata ogni volta a un curatore diverso e costruita attorno a un principio semplice: una poesia, dieci versioni – non necessariamente tutte italiane – ordinate in senso cronologico, precedute da un'ampia introduzione che ricostruisce la tradizione traduttiva e ne mette in tensione teoria, storia e critica⁹. Ogni poesia, presentata attraverso dieci versioni, diventa un archivio insieme sincronico e diacronico, nel quale si leggono le trasformazioni delle strategie traduttive e la stratificazione delle rese. La disposizione cronologica delle versioni traccia una linea che rende visibili le inclinazioni del gusto, le inflessioni poetiche, le ideologie linguistiche. Le dieci traduzioni non convergono verso un punto di arrivo ma compongono un sistema di variazioni che forma un campo di forze, entro cui ogni soluzione acquista rilievo in relazione alle altre. L'effetto è comparativo e dinamico insieme, e invita a sostare sulle differenze. Il modello dialoga con i dispositivi comparativi dell'antropologia e della pragmatica, organizzando il materiale in modo da rendere produttive le differenze, gli scarti, le convergenze. In questo modo l'editoria diventa un laboratorio aperto, in cui la traduzione si dispiega oltre l'idea di una versione conclusa, esponendosi alla differenza e accettando di convivere con le sue alternative. Nella sequenza dei volumi, nella forma che li rende riconoscibili fra molti, prende corpo il modo in cui un testo verrà ricordato: talvolta come presenza stabile, talvolta come trama di versioni; il resto avviene quasi senza rumore, nel modo in cui i libri finiscono per stare insieme.

Le macchine editoriali non operano in vuoto pneumatico: si muovono dentro un mercato che riorganizza la circolazione dei testi e ridisegna le geometrie della legittimazione. Le trasformazioni del sistema editoriale hanno modificato non soltanto le modalità di distribuzione delle opere, ma la configurazione stessa dei lettori. Le concentrazioni societarie cambiano il volto dell'editoria, le politiche di traduzione si ridefiniscono, i supporti digitali si moltiplicano e il dialogo con le *digital humanities* si fa sempre più fitto: ogni elemento interviene nel modo in cui un testo viaggia da un'area culturale all'altra e nel modo in cui viene riconosciuto come autorevole. Le reti di diffusione si ristrutturano con rapidità, le attese dei lettori mutano, le forme di accreditamento scientifico si intrecciano

⁹ Fra i titoli apparsi, *O Capitano! Mio Capitano!* di W. Whitman, a cura di F. Nasi (2019); *Sonetto XLIII* di W. Shakespeare, a cura di C. Lombardi (2019); *All'autunno* di J. Keats, a cura di E. Zuccato (2019); *Il battello ebbro* di A. Rimbaud, a cura di O. Tajani (2019); *Ode all'amata* di Saffo, a cura di S. Fornaro (2020); *La mia vita se ne stava – un fucile carico* di E. Dickinson, a cura di M. Bacigalupo (2021); *Il cigno* di C. Baudelaire, a cura di P. Pellini (2022); *Bellezza screziata* di G. M. Hopkins, a cura di V. Papetti (2022); *Lottava elegia* di R. M. Rilke, a cura di A. Landolfi (2023); *Itaca* di K. Kavafis, a cura di M. Caracausi (2024). Fra le uscite più recenti, *La sentenza* di A. Achmatova, a cura di A. Niero (2026). Sulla fisionomia editoriale di *DieciXUno*, cfr. *L'arte del tradurre. Maristella Petti intervista Antonio Lavieri*, in *Insula europea*, 23 settembre 2019; F. Lorandini, *9 traductions + 1. La collection «Diecixuno» de l'éditeur Mucchi*, in *Acta fabula*, (26) 2025, n. 2.

con logiche economiche e mediatiche. In questo paesaggio, la collana non è soltanto un logo stilizzato sul dorso di un libro; diventa uno spazio di orientamento epistemico. Stabilisce contiguità, produce prossimità inattese, offre coordinate di lettura. Una serie ben costruita lavora come una mappa: indica percorsi, suggerisce genealogie, rende plausibili certi accostamenti e meno evidenti altri. Concepire le collane come spazi di ricerca significa allora accettare la sfida di queste trasformazioni. Rigore teorico e leggibilità non costituiscono poli opposti; possono abitare lo stesso volume. Una collana che dialoga con le questioni contemporanee del tradurre mantiene viva la presenza degli studi traduttologici in un panorama dove il saggio specialistico tende talvolta a chiudersi su sé stesso, fino a trasformare la serialità in struttura dinamica capace di sostenere continuità e variazioni.

Anche le forme editoriali ibride partecipano a questa ridefinizione delle geometrie. Edizioni critiche, opere plurilingue, lavori genetici fondati su archivi letterari o antropologici, volumi nati da ricerche sul campo: formati che rendono visibile il processo, che mostrano la traduzione come documento ed esperienza, che espongono il farsi del testo. In tali configurazioni il libro si presenta come laboratorio, non soltanto come esito concluso. La posta in gioco resta la stessa: mantenere un legame vivido fra ricerca, creazione e diffusione. Le trasformazioni del mercato non impongono un arretramento; offrono al contrario l'occasione per ripensare la funzione sociale dell'editoria scientifica. Aprire i saperi a un pubblico diversificato, moltiplicare i luoghi di mediazione, costruire passerelle fra università, case editrici, centri di ricerca e istituzioni culturali significa intervenire sui tratti concreti del canone, nei suoi equilibri come nelle sue ferite. Le geometrie della memoria letteraria prendono corpo anche attraverso queste reti, che decidono quali opere restano, in quale forma e in quale compagnia.

IL TRADUTTORE NON È UN ALGORITMO

Si può anche restare affascinati dalle macchine senza consegnare loro le chiavi di casa. L'intelligenza artificiale sta entrando nell'editoria con la naturalezza con cui in cucina compare un nuovo elettrodomestico: si avvia in silenzio, promette velocità, accorcia i tempi di preparazione. Accelera, propone, completa, ottimizza. Frulla traduzioni in pochi istanti, scioglie grumi sintattici con nonchalance, dispone sul banco varianti in quantità che nessuna brigata potrebbe mai garantire. La frase ancora cruda viene passata nel mixer, il lessico entra nel tritatutto, le subordinate vengono ridotte in poltiglia. L'intelligenza artificiale libera tempo, standardizza voci, suggerisce combinazioni già collaudate. Lavora con costanza e regolarità, dosa, rimescola, impiatta. Il risultato è ordinato, pronto, riproducibile. Il piatto arriva in tavola prima ancora che la cucina abbia fatto rumore. La temporalità del lavoro cambia ritmo: quello che richiedeva giorni ora compare in pochi secondi; una lenta sedimentazione linguistica si trasforma in arte combinatoria. Il testo, da oggetto stratificato, assume l'aspetto di una superficie mobile, continuamente ricalcolabile. In questo paesaggio la traduzione sembra entrare in un'epoca ad aria compressa. Le parole circolano con velocità aerodinamica, sospinte da modelli statistici addestrati su scala planetaria. Nessuna rivelazione apocalittica: ogni tecnologia ha già riorganizzato le pratiche della scrittura. La stampa

tipografica non ha messo in ferie l'autore; il *word processor* non ha sciolto la sintassi in acqua tiepida. Gli strumenti arrivano, promettono miracoli domestici, e poi si accomodano nella routine. Anche l'algoritmo prende posto in questa genealogia di ausili che amplificano, assistono, accelerano. Il punto non è la macchina; il punto è l'uso che se ne decide¹⁰.

Una traduzione vale per il tipo di rapporto che riesce a tessere fra le lingue, per l'ascolto che sa esercitare, per la memoria che decide di convocare. In ogni versione agisce un soggetto disposto a prendersi la responsabilità dell'interpretazione: qualcuno che sceglie, che rende riconoscibili le proprie opzioni, che alla fine risponde con il proprio nome. L'editoria scientifica, in questo contesto, esercita una vigilanza precisa: rende leggibili i passaggi, esplicita i criteri, garantisce la tracciabilità delle operazioni. Note, introduzioni, apparati non costituiscono ornamento erudito; rappresentano lo spazio in cui la mediazione diventa pubblica e l'enunciazione mostra le proprie condizioni di produzione. L'intelligenza artificiale chiama in causa un'etica dell'attenzione. Si tratta di riconoscere le tracce della generazione automatica, distinguere fra suggerimento e decisione, fra probabilità statistica e scelta interpretativa. La differenza con il lavoro umano non sta nella rapidità; sta nel valore autoriale che ogni scelta implica. Creatività e memoria non coincidono con improvvisazione; implicano la capacità di collocare un testo entro un orizzonte storico, di modulare un ritmo in dialogo con una tradizione, di cogliere un'allusione che attraversa i secoli.

Il futuro editoriale si profila come spazio ibrido, dove strumenti digitali e gesti critici convivono senza confondersi. La macchina suggerisce; l'interprete orienta. L'algoritmo genera; il traduttore valuta. La collaborazione può risultare feconda, a condizione che resti chiaro chi decide. Difendere questa distinzione non vuol dire indulgere in nostalgia; significa custodire una pratica che implica responsabilità e memoria. Il celebre monologo di Roy Batty in *Blade Runner* – “[...] tutti quei momenti andranno perduti nel tempo, come lacrime nella pioggia” – evoca, con immagini stralunate come i “raggi C balenare nel buio vicino alle porte di Tannhäuser”, una memoria di esperienze che svanisce con la fine dell'essere, e in quella dissolvenza emerge la distanza fra generazione automatica e memoria vissuta. Gli archivi della traduzione custodiscono tracce di decisioni, esitazioni, varianti. Conservano il tempo di un'interpretazione, la lentezza di un confronto, la sedimentazione di una scelta. Alcune forme di pensiero esistono solo come gesto: qualcuno le assume, le firma, ne porta il peso. L'algoritmo può affiancare, suggerire, espandere il campo delle opzioni. La scelta su quale mondo rendere leggibile, e a quale ritmo farlo apparire, resta una decisione che porta il segno di una voce riconoscibile.

L'IMMAGINARIO DEL TRADURRE DALLA BIBBIA AI VIDEOGAMES

Da qui comprendiamo perché la traduzione è uno dei luoghi in cui le scienze umane riescono a guardarsi mentre prendono forma. Ogni attraversamento fra lingue riorganizza il campo delle interpretazioni, ogni versione che si stabilizza contribuisce a definire ciò che

¹⁰ Su questi temi, cfr. A. Lavieri, *Cancel culture e traduzione. Dai conflitti linguistici all'oblio digitale*, Meltemi, Milano 2026.

una comunità porta al centro della memoria. Tradurre diventa allora un modo concreto di partecipare alla configurazione del sapere: intervenire nel modo in cui una cultura racconta eredità, affinità, genealogie. Che cosa succede quando una tradizione teorica o filosofica cambia lingua e trova una versione destinata a fare scuola? Non è soltanto un problema di resa lessicale; è il momento in cui certe categorie prendono casa, certi termini cominciano a circolare con aria di famiglia, certi ritmi argomentativi si accomodano in un nuovo ambiente e finiscono per sembrare naturali. Una traduzione destinata a restare non si limita a traghettare concetti. Li sistema con discrezione, li fa circolare, li affida all'abitudine. A un certo punto nessuno ricorda più che hanno viaggiato.

Dentro questo intreccio il passaggio dal laboratorio all'archivio, dalla pagina all'istituzione, finisce per apparire quasi ovvio. Basta seguire una parola. Un dettaglio lessicale rimanda a una biblioteca, reale o immaginaria; una variante lascia intravedere un'abitudine editoriale; un apparato paratestuale indirizza la lettura e orienta il canone con l'efficacia silenziosa di quei dispositivi che non hanno bisogno di presentazioni. Prefazioni, note, collane, cronologie, criteri più o meno dichiarati rendono un testo praticabile e lo sistemano su uno scaffale dove la memoria sociale si dispone per prossimità più che per decreto. A quel punto la traduzione rivela un tratto che ricorda le sfide dell'antropologia. Si muove in uno spazio di relazioni, mette in contatto sistemi di valori, interpreta gesti linguistici che appartengono a un'altra economia simbolica. Nel farlo, offre un'immagine dell'alterità compatibile con le categorie disponibili, e proprio per questo la rende condivisibile. L'originale, visto da qui, smette di occupare un centro solitario e diventa un crocevia attraversato da traduzioni, riscritture, interpretazioni successive. L'opera vive nel circuito delle sue versioni, che nel tempo ne ridefiniscono i contorni. E da quel circuito dipende anche il modo in cui una comunità pensa, argomenta, ricorda.

Derrick de Kerckhove ha scritto che le tecnologie non si limitano a conservare; ridisegnano le mappe. La memoria prende la forma dei percorsi che offre¹¹. La traduzione interviene proprio su quei percorsi. Una versione che diventa riferimento non aggiunge soltanto un testo al repertorio: ne modifica le coordinate. Una resa che scorre diventa abitudine; una che inciampa produce esitazione; una parola accolta senza commento assume, a poco a poco, l'aria dell'origine. Col tempo, la mediazione si ritrae e lascia al suo posto l'evidenza. Seguire una traduzione significa allora osservare la memoria mentre cambia cartografia. L'opera continua a esistere, certo, ma dentro una mappa che nel corso degli anni le versioni aggiornano, restringono, ampliano. È in quella mappa che una comunità impara a orientarsi, a discutere, a ricordare.

Un simile sguardo porta a intendere la traduttologia come disciplina relazionale: uno spazio in cui si osservano interazioni fra testi, pratiche, comunità, istituzioni, supporti. I processi traduttivi funzionano come punto di osservazione sulle modalità con cui una cultura integra l'alterità e ridisegna coordinate simboliche. A forza di ripetersi, i gesti che rendono una versione affidabile smettono di apparire contingenti. La firma che assume la responsabilità, la collocazione che assegna rango, la nota che anticipa l'obiezione diven-

¹¹ Cfr. D. de Kerckhove, *Il futuro della memoria*, Castelvecchi, Roma 2018.

tano parte di un ordine riconosciuto. È in quell'ordine, più che nelle singole scelte, che si profila l'immaginario del tradurre: l'insieme delle credenze operative e dei dispositivi di legittimazione che regolano l'ingresso di un testo in una comunità e ne stabiliscono la durata. Per questa via la traduzione smette di apparire come semplice operazione fra lingue e si presenta come pratica simbolica che organizza la percezione del mondo e dei saperi. Dalla Bibbia ai videogames, dai dispositivi della rivelazione alle utopie linguistiche, dalle pseudotraduzioni alle scritture etnografiche, la traduzione emerge come operatore di memoria sociale e come macchina di realtà: un gesto che ridisegna l'abitabile, stabilisce forme di credibilità, distribuisce autorità. E, tornando a Brodie, la lezione resta semplice: spesso una cultura crede di leggere un documento; in realtà sta già leggendo una traduzione che ha deciso, in anticipo, come il mondo prenderà parola¹².

¹² Cfr. A. Lavieri, *I sogni di Babele. Studi sull'immaginario del tradurre*, Carocci, Roma 2026.

L'impresa comune: tradurre Daniel Pennac

YASMINA MELAOUAH

Quel che per me resta di più vivido del lavoro sui libri di Daniel Pennac è la conferma di quanto l'avventura della traduzione sia irrimediabilmente una sintesi degli opposti, un andirivieni continuo fra apparenti estremi: l'altro e il proprio, lo straniamento e l'accoglienza, l'infinitamente piccolo della singola precisa parola da restituire e l'infinitamente grande del confronto fra le due culture dentro cui testo originale e traduzione vivono e si muovono. All'immagine della traduttrice solitaria alle prese con un lungo dialogo silenzioso con la pagina si può non contrapporre bensì accostare, far coesistere, l'immagine forse meno consueta ma soprattutto meno oleografica di una comunità, all'opera in una impresa inevitabilmente collaborativa, il cui esito è tanto più riuscito quanto più si armonizzano i contributi di tutti coloro che si affacciano sul libro.

Dalle prime righe che prendono forma sul file di word dell'autore nel suo studio al libro italiano fra le mani del lettore si mette in moto, certo, la grande macchina editoriale, ma si avvia soprattutto un lungo cammino all'insegna della mediazione e del dialogo. E tante più voci ha, questo dialogo, quanto più un autore è un grande scrittore popolare di successo: la posta in gioco economica per la casa editrice, il peso cruciale che assumerà la comunicazione, l'urgenza spesso di cavalcare l'effetto novità prevedendo la pubblicazione quasi in concomitanza con l'uscita francese sono tutti elementi assolutamente extratestuali che però si muovono pressanti nell'orbita del testo, incombono sulla pagina, che lo si voglia o no. Il semplice fattore 'tempo' (l'urgenza cioè di pubblicare quanto prima la traduzione italiana per massimizzare l'eventuale successo francese) impone a chi traduce non solo di riorganizzare il proprio ritmo di lavoro ma di allinearsi con millimetrica precisione alle esigenze di una lavorazione serratissima, che coinvolgerà revisore, correttori di bozze, compositori e stampatori, nonché ufficio stampa e rete vendita. C'è il lavoro solitario e silenzioso sulla pagina, l'auscultazione del testo, ma intorno c'è il brusio di un congegno che ha qualcosa di una coreografia, in cui ciascuno sa che il proprio gesto dialoga con quello di altri compagni di danza.

Quasi tutti i testi di Pennac, negli ultimi anni, arrivano a me in un file di word che costituisce un'ultima versione non definitiva. Su questa versione lavoro immediatamente alla traduzione, spesso prima ancora che il romanzo sia pubblicato in Francia. È un elemento non irrilevante: in fase di revisione, occorrerà fare i conti con questa originaria

‘instabilità del testo’, destinato a ulteriori modifiche e interventi da parte dell’autore. Da subito, quindi, la revisione si preannuncia come un dialogo non a due (traduttrice e revisora) bensì a tre – traduttrice-autore-revisore – in uno scambio che contempla anche dubbi e osservazioni rimandati all’autore, il quale a sua volta può intervenire sul proprio testo sulla base di rilievi mossi da traduttrice e revisora. Il testo originale può così costruirsi anche ‘a partire dalla traduzione’, facendo di questa instabilità data dalle ragioni commerciali di cui sopra (essere pubblicato al più presto) una opportunità, diremmo, di movimento. Movimento nello scambio con l’autore mentre il testo originale è ancora nel suo farsi, ma anche movimento del testo in sé nelle fasi della sua genesi di cui, per uno di quei doni inconsapevoli degli accidenti della vita, l’urgenza tutta commerciale di pubblicare in fretta l’ultimo Pennac, ci offrono un preziosissimo scorcio le successive versioni dell’autore. Scoprire, nelle varie versioni de *Le dictateur et le hamac* (pubblicato poi in italiano con il titolo *Ecco la storia*, che era a sua volta una delle originarie ipotesi di titolo francese: *Voilà l’histoire...* ma questa dei titoli, come si dice, è un’altra storia!) che fra i minutissimi interventi di Pennac spicca, riferito alla vita resa meno difficile, meno dura, dalla presenza degli amici, il passaggio dall’aggettivo *supportable* all’aggettivo *acceptable* ci ricorda, se ce n’era bisogno, la centralità della ‘lettera del testo’ su cui Antoine Berman ha scritto pagine definitive nel suo saggio *La traduzione e la lettera*. Una parola è precisamente quella e ‘non tutte le altre’, è la decima scelta quando le altre nove sono state escluse, è ‘accettabile E NON supportabile’, offrendoci l’ennesima conferma sui pericoli e sulla leggerezza con cui si possono maneggiare in traduzione i sinonimi.

È successo a volte che qualche raro luogo del testo originale in cui ho avvertito una incrinatura, come uno sbandamento della forma che diventava sbandamento e opacità del significato, fosse, quando segnalato all’autore, ripreso, ripensato, riformulato. D’altra parte, un traduttore italiano a detta dell’autore di registro troppo sostenuto è riportato da me a una maggiore colloquialità, e in quel punto la pagina accoglie la lingua davvero bassa sulla cui soglia la traduttrice stava senza osare entrare. Il testo genera la traduzione che genera il testo. Movimento, quindi, dialogo, andirivieni di parole da una lingua all’altra, che si rincorrono e ci si scambiano.

Il momento del vero e proprio confronto con la revisora è l’acme, la sintesi ultima e cruciale di questo dialogo sulla pagina. Qui si apre una meravigliosa ‘palestra del compromesso’, nel senso più alto del termine. Traduttrice e revisora, portiamo le nostre ragioni in un gioco delle parti di cui conosciamo e amiamo le regole, perché in una certa misura sappiamo che sono finalizzate a un ‘bene comune’, il libro che di lì a poco uscirà, e che vorremmo preservasse insieme le ragioni dell’autore e quelle del lettore. Collaboriamo, quindi, ciascuna con la propria idea della lingua e della sua congruenza con il dettato del testo, ma sempre al servizio dell’opera comune.

Una lunga frequentazione, la fortuna di avere lavorato insieme nel corso dei decenni su un autore facilitano l’impresa; siamo, la revisora e io, custodi di una memoria storica pennacchiana che ci permette di rintracciare tic linguistici dell’autore ma anche le reciproche idiosincrasie.

Nel caso di Pennac, e in particolare della saga Malaussène, la dominante stilistica è il funambolismo verbale, mai finalizzato a un puro gioco formale ma semmai alla restitui-

zione di un paesaggio linguistico e soprattutto umano all'insegna del meticcio, della mescolanza, di quella sempiterna e festosa legge della 'tribù' che è il filo conduttore della saga. Quella di Pennac è una lingua 'sporca', che pesca nei registri bassi, nei gerghi e nell'argot, nel parlato popolare e nella stratificazione di contributi linguistici venuti dalle mille lingue dell'immigrazione, 'lingua' che fa capriole su sé stessa inanellando giochi di parole, lingua che deride il potere e smaschera la menzogna, ma sempre facendo divertire il lettore. Provare a restituire tutto questo, o almeno una parte di questo, in traduzione significa disporsi ad esplorare anche zone meno frequentate e più rischiose della lingua italiana: scendere più basso possibile quando occorre, fermandosi appena sulla soglia dei dialetti ma non disdegnando le varietà regionali dell'italiano, fare cautissime incursioni nei gerghi e soprattutto osare l'invenzione, dove riesce, osare la creatività, allontanarsi persino eccezionalmente senza troppe remore dalla lettera del testo per restituire salti mortali lessicali, soprannomi parlanti, idioletti bislacchi. A fronte della libertà necessaria per esplorare campi spesso tanto marginali della lingua e per lasciare spazio all'invenzione, il ruolo della revisora è prevedibilmente un contrappeso cruciale, una specie di benevolo super-io della traduzione, che frena gli slittamenti quando i margini toccati sono davvero estremi.

Allo stesso modo, molti romanzi di Daniel Pennac sono disseminati di *realia*, le cosiddette parole culturali perlopiù legate ad aspetti della vita materiale (cucina, urbanistica, tipologie di negozi per citare solo qualche ambito), e di riferimenti alla cultura popolare (canzoni, film, personaggi pubblici, letteratura di massa). Una eccessiva prossimità con la cultura francese produce alla lunga una pericolosa familiarità con un universo culturale che, invece, per un lettore italiano è del tutto opaco. L'orecchio della revisora coglie allora dove è necessaria una mediazione (in forma di nota, di voce di un eventuale glossario o, *extrema ratio*, di un adattamento): le ragioni del testo dialogano con le ragioni del lettore.

Ci sono poi, nelle lunghe collaborazioni fra revisora e traduttrice come quella fra Maddalena Ceretti e me, le personali idiosincrasie di cui ciascuna sa, e che in casi fortunati come il nostro diventano come i passi di una coreografia ben roduta. Mentre traduco, lo sguardo di Maddalena è come già a sbirciare la pagina da sopra la mia spalla, e a volte mi frena la mano quando corre in zone troppo accidentate. E quando Maddalena rivede, sa già quali scelte difenderò a spada tratta e su cui perciò è inutile provare a obiettare.

Il nostro lavoro quando è possibile avviene in presenza (su carta, con matite e gomme!) e quando non è possibile in lunghe conversazioni telefoniche in cui vediamo insieme ciascuno degli interventi di revisione. È uno scambio serrato, ma che la lunga consuetudine ha reso semplice: sappiamo entrambe accogliere le ragioni dell'altra, sappiamo quando è il momento di lasciar andare e quando difendere a ogni costo una soluzione, non perché è la 'nostra' soluzione ma sempre per le ragioni superiori della traduzione, perché possa andare tranquilla nelle mani del lettore.

L'arte complessa della semplicità. Scrutare e tradurre Simenon

MARINA DI LEO

È il 1922 quando Colette, direttrice letteraria del *Matin*, dopo aver letto un paio di racconti del diciannovenne Georges Simenon, dice all'autore che non glieli pubblicherà e lo invita a fare «meno letteratura». Simenon in seguito racconterà di esserci rimasto male, ma di aver tratto da quella strigliata una lezione che avrebbe segnato per sempre la sua scrittura: via le belle frasi, via i termini suggestivi, via gli aggettivi eleganti e gli avverbi didascalici.

Poche parole – duemila in tutto, racconta un altro famoso aneddoto simenoniano –, le più semplici possibili, concrete, materiche, le *mots-matière* appunto, sono l'armamentario lessicale che lo scrittore si concede per costruire le sue storie e imprimerle nella memoria dei lettori. In una conferenza tenuta a l'Institut français di New York nel 1945, Simenon definisce le *mots-matière* come tridimensionali e, ricorrendo a una metafora ispirata alla pittura, dice di perseguire la potenza espressiva di Cézanne, che in appena tre pennellate sapeva dare peso a una mela. «Lo stesso peso», conclude, che «cercavo di dare alle mie parole».

La traduzione dei testi di Simenon, scritti in un francese a prima vista semplice e di immediata comprensione, ruota tutta attorno a questo paradosso: ricreare l'effetto di semplicità attraverso un'accorta orchestrazione dei registri, riadattare la sintassi per mettere in scena dialoghi credibili, riprodurre l'andamento svelto e scorrevole di uno stile che si finge spontaneo, quasi un non-stile, e che invece ha richiesto un lungo tirocinio e una progressiva messa a punto.

Traduco romanzi e racconti di Simenon da oltre venticinque anni, e a volte ho quasi l'impressione che potrei scrivere *à la manière de*. Ricordo molto bene la prima prova sottopostami da Ena Marchi, editor della narrativa francese e italiana per Adelphi, che lavora sui libri di Georges Simenon dal 1990. Dal canto mio, ero stata fin da ragazzina una vorace lettrice dei gialli Mondadori con protagonista Maigret, che trovavo in quantità nella libreria dei miei nonni, e sono stata molto contenta quando mi è stato chiesto di revisionare la traduzione di un capitolo di *Maigret chez le coroner*.

Come avrei capito presto, era una vera e propria prova, il modo in cui in Adelphi venivano rigorosamente selezionati i collaboratori. Maneggiare una traduzione già fatta, scoprirne le eventuali smagliature, posizionarsi alla giusta distanza tra autore, traduttore ed editore richiede occhio, saggezza ed esperienza – cosa che Ena Marchi, naturalmente, sa benissimo, visto che, a un livello più alto, è proprio quello che ha sempre fatto lei. Prima ancora di testare le capacità di un traduttore, dunque, era importante individuar-

ne le potenzialità, verificare cosa gli suonava stonato e di cosa invece non si accorgeva neanche, in che modo interveniva e che tipo di soluzioni proponeva.

Questo metodo, forse ormai non più utilizzato, mi pare racchiuda il segreto dello straordinario rilancio di Simenon in Italia, dopo il suo passaggio da Mondadori ad Adelphi. La mole di romanzi polizieschi e *romans durs*, racconti e reportage che compongono l'opera omnia di uno scrittore tanto prolifico quanto *sui generis* richiede la collaborazione di un certo numero di traduttori. Ognuno di loro, ognuno di noi, si porta dietro il proprio metodo di lavoro, capacità e percorsi di studi diversi, provenienze regionali varie e le più disparate idiosincrasie. Non c'era altra via, credo, che creare una sorta di cantiere, dove tutti trovassero un adeguato riconoscimento personale pur sapendo di partecipare a un'impresa collettiva, con Ena Marchi a vegliare sull'efficacia e sull'uniformità delle scelte di fondo.

All'epoca, peraltro, non esistevano corsi universitari di Traduzione né vere e proprie scuole. Imparavamo facendo, spesso sbagliando, quasi sempre rifacendo, con l'immane dubbio di continuare a sbagliare. Trovare un interlocutore, un gruppo di lavoro, qualcuno con cui condividere responsabilità e da cui mutuare metodi era dunque un'occasione da mettere a frutto per i traduttori, giovani o meno giovani che fossero. E, d'altro canto, dalla fervida attività di quel cantiere ha tratto giovamento l'operazione editoriale nel suo complesso.

Si potrebbe dire che questo vale per ogni libro e per ogni autore. Il che in parte è vero, ma è tanto più vero nel caso di Simenon, proprio perché bisognava restituirgli una voce coerente e credibile, non solo mettendo insieme traduttori eterogenei, ma anche riconoscendo la densità e la limpidezza della sua scrittura, a lungo resa opaca dal *cliché* dello 'scrittore da edicola'.

Provo allora a rievocare alcuni passaggi cruciali del mio lungo apprendistato sulla scrittura di Simenon, che mi piace continuare a pensare come terreno di confronto e conforto con editor, revisori, correttori, nonché con gli altri traduttori.

Si è detto della volontà di Simenon di «non fare letteratura» e di puntare alla semplicità. Ma il primo problema che si incontra nel tradurre questa semplicità è il rischio di trasformarla in piattezza. Bisogna allora abituarsi a riconoscere gli strumenti con cui Simenon dà sostanza, «peso», alla sua lingua, rendendola vivida e familiare, ma non così spontanea come si pretende. Di traduzione in traduzione, abbiamo ragionato spesso su questo aspetto, lavorando sull'idea che quella dei personaggi simenoniani è sì una lingua parlata, ma «una lingua parlata letteraria», per usare la sintesi di Ena Marchi.

Il che non significa che una portinaia si esprima come una ricca signora borghese o come un tormentato intellettuale, cosa a cui Simenon teneva moltissimo. Non a caso, in una lettera a Gide, scritta intorno al 15 gennaio 1939, aveva ribadito:

È da trentadue anni [*sic*] che mi ammazzo per tentare di far dire una parola giusta a un contadino, a un pescatore, e non so a chi altri ancora. Non avrei avuto difficoltà a far parlare gente come me. Il personaggio complesso è il più facile, perché lo scrittore, essendo a priori complicato, lo sente e lo capisce meglio.

Allo stesso modo potremmo dire che per un traduttore sarebbe più facile elevare il tono complessivo della narrazione e raffinare la sintassi, mentre gli tocca esercitare una assidua vigilanza sulla tenuta del registro e tornire in italiano frasi adeguate ai perso-

naggi che le pronunciano, frasi verosimili, corrette ma non artificiose. Per riprendere un illuminante esempio di Ena che mi è stato di grande utilità, alla domanda del commissario che chiede a una portinaia a che ora sia uscito l'inquilino del terzo piano, la risposta: «Je crois qu'il est sorti autour de onze heures», potrebbe diventare: «Saranno state le undici», togliendo il verbo «credere» ed evitando così un congiuntivo presente che alza il registro e suona incongruo in bocca al personaggio in questione.

Un altro caso che costringe il traduttore di Simenon a misurarsi con l'arte complessa della semplicità sono le descrizioni. Anche qui bisogna tenersi in equilibrio sullo stretto crinale dato dal lessico ridotto e da una volontà di precisione in cui ogni parola mira a un'estrema espressività. Quasi sempre si tratta di passaggi rapidi, immagini fulminee costituite da dettagli significativi: una mano che solleva una tendina, il cerchio di luce di un lampione che mostra il tratteggio della pioggia, un acciottolo di piatti che annuncia l'ora di cena. Obiettivo: ottenere il massimo risultato con i minimi mezzi. Capita anche che queste descrizioni siano un po' più lunghe, ma la tecnica rimane la stessa: sintassi elementare e parole quotidiane costruiscono una sequenza di istantanee, che dietro l'apparenza realistica nascondono un'amplificazione sensoriale. L'effetto che ne deriva, e che non può andar perso in traduzione, è quella sorta di sensualità che promana dal testo. Come spesso succede con Simenon, leggi e ti senti il corpo.

Così, nella traduzione del racconto *Le client le plus obstiné du monde* [*Il cliente più ostinato del mondo*], scritto nel 1947:

L'indomani Parigi ebbe in dono una di quelle giornate che la primavera elargisce solo tre o quattro volte all'anno – quando si degna di essere generosa –, una di quelle giornate che bisognerebbe assaporare come un sorbetto senza occuparsi di nient'altro, come si faceva da bambini. Tutto era buono, leggero, inebriante, di qualità sopraffina: l'azzurro del cielo, la vaporosa leggerezza delle poche nuvole, la brezza che ti accarezzava improvvisa a una svolta della strada e il lieve fremito degli ippocastani che induceva a sollevare lo sguardo verso le loro infiorescenze dal profumo zuccherino. Un gatto sul davanzale di una finestra, un cane accovacciato sul marciapiede, un calzolaio in grembiule di cuoio sulla soglia della sua bottega, un banale autobus verde e giallo che passava, tutto era prezioso quel giorno, tutto rallegrava il cuore. Forse è per questo che Maigret conservò per sempre un ricordo delizioso dell'incrocio tra boulevard Saint-Germain e rue des Saints-Pères, e in seguito gli capitò spesso di concedersi una sosta in certi caffè in penombra per bere una birra, che purtroppo non aveva più lo stesso sapore.

Più volte Simenon ha ribadito che il suo interesse per la realtà non fa di lui uno scrittore realista. Se lo fosse, infatti, descriverebbe le cose esattamente per come sono, mentre – come abbiamo visto – si adopera a deformatle, amplificandone la percezione sensoriale. Ed è questo il metodo di cui si serve per farcele sentire vere. Ma non solo: tra gli strumenti messi a punto da Simenon per ottenere un effetto di realtà, rientra anche un'estrema accuratezza nell'uso del linguaggio tecnico, soprattutto in ambiti come la marineria, di cui aveva esperienza diretta. Una precisione della quale il traduttore deve ovviamente farsi carico, riproducendo l'abile dosaggio tra terminologia specialistica, vividezza delle immagini e scioltezza dei dialoghi, idiomatismi compresi. Ecco alcuni

esempi tratti dalla traduzione del racconto *L'énigme de la Marie-Galante* [*L'enigma della Marie-Galante*], scritto nel 1938:

Una chiusa come tante, che separava il bacino dall'avamposto e dai moli. Nell'avamposto c'erano soprattutto barche da pesca dipinte di verde, blu o giallo, che aspettavano l'alta marea per salpare.

Il bacino, invece, ospitava imbarcazioni di grossa stazza. Una decina di uomini seminudi stava scaricando un peschereccio appena tornato da Terranova: casse e casse di merluzzi sotto sale venivano stipate in una fila di vagoni che poi una piccola locomotiva trasportava, lungo il molo, direttamente alla stazione.

A bordo di una sciabica adibita alla pesca delle aringhe alcuni marinai protetti da incerate rosse aspettavano l'alta marea per far rotta verso il Mare del Nord.

«Quattro paratoie e due porte...» mormorò G7. «Per manovrarle basta una sola persona...».

[...]

Bisognava oltrepassare le giave per il sale, dove c'erano quaranta centimetri d'acqua e dove, a beneficio della Procura, era stata allestita una passerella con delle tavole sorrette da botti. All'altezza del castello di prua c'era un serbatoio di alcune migliaia di litri ancorato al ponte. Un'intera parete era stata divelta dal capomastro che aveva scoperto il cadavere.

[...]

«Ecco la carta nautica!» dissi io. «Ti presento il comandante della *Francette*...».

Poi finì di guardare fuori come se fossi molto interessato al panorama. Li vidi sedersi davanti alla carta. G.7 si fece spiegare le abbreviazioni che non capiva. La voce roca dell'uomo di mare borbottò:

«*Cn* significa fondale di conchiglie... E il numeretto a fianco indica la profondità... *S* sta per fondale sabbioso... Questo è il punto in cui abbiamo avvistato la *Marie-Galante*, che ci ha fatto sudare sette camicie prima di lasciarsi rimorchiare...».

E, sempre in tema di dialoghi e idiomatismi, mi viene in mente un altro esempio, questa volta tratto dal racconto *Sept petites croix dans un carnet* [*Sette crocette su un taccuino*], che mi sembra interessante non solo per lo scambio di opinioni in fase di revisione, ma anche perché si tratta di uno di quei casi in cui abbiamo finito per ritenere più opportuno tralasciare l'immagine poiché in italiano si prestava a interpretazioni diverse. Si tratta di una telefonata in cui un barista comunica a un ispettore di aver messo fuori combattimento il delinquente che tentava di uccidere un bambino, il quale è peraltro nipote dell'ispettore.

Ecco il brano in francese:

«Ça va !... Vous roncez pas les sangs... Je lui ai flanqué une bouteille sur la tête... Il a son compte... Je ne sais pas ce qu'il voulait au gamin, mais... Comment?... Vous désirez lui parler?... Viens ici, petit... Donne-moi ton pétard... Je n'aime pas beaucoup ces joujoux- là... Mais, dis donc, il n'est pas chargé...».

La mia prima traduzione dell'espressione: «Vous roncez pas les sangs...» è stata: «Non si faccia cattivo sangue...». L'idea era che il barista rassicurasse l'ispettore, invitandolo a smetterla di tormentarsi sulla sorte del nipotino, e, al mio orecchio, la frase non si prestava a equivoci.

Quando ho ricevuto le bozze rilette, ho trovato questo appunto di Daniela Salomoni, revisora attenta e, come me, sempre pronta interrogarsi: «Mi pare che l'espressione "farsi cattivo sangue" si usi di frequente anche con l'accezione di arrabbiarsi o irritarsi, non vorrei che risultasse ambigua». La sua proposta era di sostituirla con: «Può mettersi il cuore in pace». Ma stavolta ero io a trovare ambigua la resa, perché per me «mettersi il cuore in pace» equivale a rassegnarsi e non a rasserenarsi.

Abbiamo quindi continuato a riflettere e a cercare espressioni equivalenti. In francese, «ronger les sangs» è una delle tante varianti di «se faire du mauvais sang», «se faire un sang d'encre», «se faire du mouron», «se faire des cheveux blancs», e tutte rimandano, con maggiore o minore intensità, a uno stato di ansia, preoccupazione, inquietudine. Bisognava anche tenere presente che si trattava di una telefonata concitata e che a parlare era un barista, dunque ritenevo essenziale mantenere un tono colloquiale e non costringere il lettore a rallentare la lettura per interrogarsi sul senso della frase. Così la scelta finale è caduta su una resa meno idiomatica ma più svelta, funzionale al registro e al ritmo complessivo della conversazione:

«Tutto bene!... Può stare tranquillo... Gli ho spaccato una bottiglia in testa... Ha avuto il fatto suo... Non so perché ce l'aveva con il bambino, ma... Come?... Vuole parlargli?... Vieni qui, piccolo... Dammi la scacciacani... Non mi piacciono certi giocattolini... To', è scarica...».

Non si è perduto molto, mi pare. E, ancora una volta, mi dico che del lavoro della traduzione mi interessa soprattutto imparare a scegliere cosa lasciare andare.

Bibliografia

- Gide, A., Simenon, G. 2000, *Caro Maestro, Caro Simenon*, trad. it. di C. Agostini. Milano, Archinto.
- Simenon, G. 2015. *Il cliente più ostinato del mondo*. In Id., *Un Natale di Maigret, e altri racconti*, trad. it. di M. Di Leo. Milano, Adelphi.
- Simenon, G. 2015, *L'enigma della Marie-Galante*. In Id., *Tre inchieste dell'ispettore G.7*, trad. it. di M. Di Leo. Milano, Adelphi.
- Simenon, G. 2024. *Sette crocette su un taccuino*. In Id., *La cantante di Pigalle e altri racconti*, trad. it. di M. Di Leo. Milano, Adelphi.

Scenari futuri dell'editoria: traduzione, scrittura e intelligenza artificiale

SILVIA PARESCHI

Nel mio libro *Fra le righe. Il piacere di tradurre*, un saggio sulla traduzione uscito nel 2024 per Laterza, ho dedicato un lungo capitolo al rapporto fra la traduzione letteraria e la cosiddetta intelligenza artificiale, per discutere di come la crescente automazione metta in pericolo – da un punto di vista non solo economico, ma anche etico, estetico e cognitivo – il lavoro di traduttrici e traduttori.

Un importante articolo, (cfr. Bender, Gebru, McMillan-Major, Shmitchell 2021) uscito nel 2021 e ancora attuale, definiva i LLM (ovvero i modelli linguistici di grandi dimensioni, come per esempio ChatGPT) «pappagalli stocastici», ovvero sistemi che non hanno alcuna comprensione del significato delle parole o delle espressioni che generano, ma piuttosto individuano schemi verbali ricorrenti nei dati e li ripetono come pappagalli. È questo il motivo per cui la traduzione automatica neurale non è ancora riuscita a fornire risultati accettabili sui testi letterari, che sono testi ai quali è possibile attribuire diverse interpretazioni, e la cui resa in un'altra lingua, lungi dall'essere una trasposizione parola per parola, consiste nel compromesso fra il contenuto e la lettura critica di chi lo traduce.

L'essere umano sa desumere il significato corretto dal contesto usando il buonsenso, una capacità che deriva dalla conoscenza del mondo reale e che come tale resta fuori dalla portata delle macchine. E anche se la macchina riuscirà a rendere (senza per questo comprendere) il significato di un testo, dovrà sempre scontrarsi con il fatto che la letteratura non è solo significato: un'opera letteraria è l'espressione di una voce, e la voce si esprime attraverso lo stile, e lo stile è fatto non solo di registri e ritmi, ma anche di allusioni, echi, ironie, evocazioni, ammiccamenti, metafore, e soprattutto di *intenzione*. E dunque la traduzione non è solo un'operazione tecnica, un trasferimento di significati da una lingua all'altra, ma è anche e soprattutto un laboratorio di pensiero critico e creativo, dove chi traduce può prendere decisioni imprevedibili.

Oggi sempre più spesso i committenti chiedono ai traduttori di trasformarsi in post-editor, ossia in nuove figure 'professionali' che si limitano a rivedere in seconda battuta il testo generato da una macchina. Ma intervenire sul testo dopo che la macchina ne ha già fornito una prima interpretazione, anziché garantire un risparmio di tempo (e dunque di denaro) come auspicato dai committenti che lo richiedono, comporta uno sforzo cognitivo maggiore a fronte di un risparmio di tempo pressoché nullo. Dovendo lavorare su due testi fonte (l'originale e l'output della macchina) invece che su uno solo, il cervello si affatica di più e

tende ad adattarsi sulle proposte della macchina. Si tratta del cosiddetto effetto ancoraggio, la distorsione cognitiva che influenza il processo decisionale ancorandolo alla prima informazione che viene offerta. Così nel processo di post-editing si finisce spesso per mantenere invariate le strutture sintattiche e i tradimenti suggeriti dalla macchina, a scapito della creatività del lavoro di traduzione. Il pericolo più immediato è che passi il principio della *good enough quality*, ossia la tendenza ad accettare traduzioni di qualità 'accettabile', in cui l'unica cosa che conta è la resa del contenuto, in nome dell'efficienza e del risparmio economico. Tale prospettiva, se applicata su larga scala, rischia di produrre un impoverimento estetico e cognitivo, riducendo lingua e letteratura a meri strumenti di comunicazione funzionale.

Un modo per rendersi conto delle differenze fra una traduzione umana e l'output di un LLM è naturalmente fare un confronto diretto. Malgrado la continua e rapida evoluzione dei LLM, il divario fra la creatività umana e la sua pedestre imitazione da parte della macchina rimane incolmabile. Riporto qui l'incipit del racconto di Rick Moody *Boys*, la storia di due gemelli narrata a partire da quando, neonati, arrivano a casa dall'ospedale. Il testo viene proposto nella traduzione pubblicata, a firma di Sergio Claudio Perroni, e in due output di ChatGPT 5 aggiornati al 26/09/2025: il primo è quello standard, il secondo è il risultato del prompt 'versione più letteraria'.

Boys

Boys enter the house, boys enter the house. Boys, and with them the ideas of boys (ideas leaden, reductive, inflexible), enter the house. Boys, two of them, wound into hospital packaging, boys with infant pattern baldness, slung in the arms of parents, boys dreaming of breasts, enter the house. Twin boys, kettles on the boil, boys in hideous vinyl knapsacks that young couples from Edison, NJ, wear on their shirt fronts, knapsacks coated with baby saliva and staphylococcus and milk vomit, enter the house.

Maschietti

Maschietti entrano in casa, maschietti entrano in casa. Maschietti, e con essi entrano in casa idee da maschietti (idee grevi, riduttive, inflessibili). Entrano in casa due bei maschietti, ancora in confezione ospedaliera, maschietti con la tonsura neonatale, bramosi del seno, aggrovigliati ai genitori. Entrano in casa due bei maschietti, maschietti gemelli, maschietti gorgoglianti di biberon, maschietti infilati dentro quegli orrendi zaini di plastica che le giovani coppie di Edison, New York, portano sul petto anziché sul dorso, in un tripudio di saliva e vomito lattiginoso e stafilococchi.

Sergio Claudio Perroni

Ragazzi

I ragazzi entrano in casa, i ragazzi entrano in casa. I ragazzi, e con loro le idee dei ragazzi (idee pesanti, riduttive, inflessibili), entrano in casa. Ragazzi, due di loro, avvolti in imballaggi da ospedale, ragazzi con calvizie infantile, portati in braccio dai genitori, ragazzi che sognano seni, entrano in casa. Gemelli, bollitori sul fuoco, ragazzi in orrendi zainetti di vinile che le giovani coppie di Edison, NJ, portano sul petto, zainetti ricoperti di saliva di bambino, stafilococco e rigurgito di latte, entrano in casa.

Output di GPT 5

Ragazzi

I ragazzi entrano in casa, i ragazzi fanno irruzione in casa. Con loro arrivano le idee dei ragazzi – idee grevi, ristrette, inflessibili – che invadono le stanze. Due ragazzi, ancora fasciati negli involucri d'ospedale, con calvizie precoce d'infante, stretti fra le braccia dei genitori, sognando seni che li nutrano, entrano in casa. Gemelli, come bollitori sul punto di esplodere, arrivano in mostruosi marsupi di vinile che le giovani coppie di Edison, New Jersey, portano appesi al petto, marsupi incrostati di saliva, stafilococco e rigurgiti di latte: così i ragazzi entrano in casa.

Output di GPT 5 'versione più letteraria'

La traduzione di Perroni, a parte l'umana svista di quel New York al posto di New Jersey, è un pezzo di letteratura magnifico quanto l'originale. Già in queste poche righe si nota l'uso magistrale del ritmo e del lessico e l'inventività delle metafore (bellissima quella «tonsura neonatale», ben diversa dalla triste «calvizie infantile» di ChatGPT, che nella 'versione letteraria' si trasforma addirittura in una «calvizie precoce d'infante»). E naturalmente il traduttore umano, al contrario della macchina, capisce di cosa si sta parlando. I *boys* sono due neonati, non due ragazzi, e ci vuole il tocco da maestro di Perroni per trasformarli in «maschiotti»; così le idee sono «idee da maschiotti», non «le idee dei ragazzi», mentre il *wound into hospital packaging* dell'inglese passa dall'accurato ma al contempo creativo «ancora in confezione ospedaliera» di Perroni al pedestre «avvolti in imballaggi da ospedale» di ChatGPT e al pressoché incomprensibile «ancora fasciati negli involucri d'ospedale» di ChatGPT 'versione letteraria'. È di nuovo la creatività del traduttore che rende la metafora *kettles on the boil* come «maschiotti gorgoglianti di biberon», mentre la macchina l'appiattisce in «bollitori sul fuoco», e la 'versione letteraria' la trasforma in «bollitori sul punto di esplodere». Se l'output 'base' di ChatGPT ci rende un testo piatto, anodino e del tutto privo di voce, l'idea di 'letteratura' della versione 'letteraria' è quella di una scrittura pomposa, pretenziosa e inaccurata, che trasforma il verbo *enter* la prima volta in «fare irruzione» e la seconda in «invadere».

Da queste osservazioni credo diventi evidente che, nella traduzione letteraria, il modello efficientista che propone maggiore velocità + abbattimento dei costi grazie alla trasformazione dell'essere umano in mero correttore del lavoro delle macchine non può assolutamente funzionare. La traduttrice impiegherebbe molto più tempo e fatica a risistemare l'output della macchina che a tradurre il testo da sola.

Se ci spostiamo dal campo della traduzione a quello della scrittura, possiamo renderci conto ancora meglio di come l'IA rischi di cambiare in modo permanente il nostro rapporto con la parola scritta. Nel saggio *Perché scrivo*, Joan Didion affermava: «scrivo per scoprire che cosa penso, che cosa guardo, che cosa vedo e che cosa questo significa» (Didion 2022: 70) Ma l'utilizzo, ormai diffusissimo, di ChatGPT (o Claude, o Gemini, o uno dei tanti altri LLM che continuano a venire immessi sul mercato) per la scrittura di testi sta portando all'erosione delle competenze necessarie a comporre un testo in autonomia, e alla separazione dell'atto di scrivere dallo sforzo della creazione, ossia in definitiva dal pensiero.

Un recente studio del MIT (cfr. Kosmyna, Hauptmann, Ye, Situ, Liao, Beresnitzky, Braunstein, Maes 2025) ha analizzato gli effetti neurali e comportamentali della scrittura di saggi assistita da LLM. I partecipanti sono stati suddivisi in tre gruppi: il primo ha scrit-

to il proprio saggio con l'assistenza di ChatGPT, il secondo usando motori di ricerca e il terzo, definito 'Brain Only' ['solo cervello'], senza l'ausilio di nessuno strumento. Usando l'elettroencefalografia per monitorare il carico cognitivo durante la scrittura, sono state evidenziate differenze significative a livello di connettività cerebrale: i partecipanti 'Brain Only' avevano reti neurali più forti e distribuite, quelli che avevano usato un motore di ricerca mostravano un coinvolgimento moderato, mentre il gruppo che aveva usato il LLM presentava la connettività più debole. In generale, l'attività cognitiva diminuiva con l'uso di strumenti esterni. Nel gruppo 'Brain Only' si evidenziava un'attivazione delle aree del cervello connesse con l'ideazione creativa, con l'integrazione dei significati fra loro e con l'automonitoraggio: le funzioni necessarie a generare contenuti, pianificarli e rivederli. Nel gruppo che usava il motore di ricerca, invece, prevalevano la corteccia occipitale e visuale, cioè le aree incaricate di assimilare tramite la vista l'informazione ottenuta sullo schermo. Infine, gli utenti di ChatGPT attivavano soprattutto le aree preposte a funzioni automatiche. Nell'83% dei casi, chi aveva lavorato con ChatGPT ha poi avuto difficoltà nel citare frasi dal proprio testo già pochi minuti dopo averlo consegnato, poiché, rivolgendo l'attenzione solo a come riprodurre passivamente informazioni generate all'esterno, non aveva sviluppato alcun senso di appartenenza riguardo al contenuto del proprio lavoro. Al contrario, pressoché tutti coloro che avevano lavorato da soli sono riusciti a citare frasi dai testi appena scritti, dimostrando molta più attenzione al contenuto e al senso del lavoro svolto. Infine, dopo essere stati privati dell'ausilio del LLM, gli utilizzatori di ChatGPT hanno mostrato un'attivazione cerebrale più debole, come se la mente fosse divenuta più pigra e incapace di creatività, giudizio di merito e memoria profonda.

«Sebbene i LLM offrano un vantaggio immediato in termini di comodità» conclude l'abstract dello studio,

i risultati indicano possibili costi cognitivi. Nel corso di quattro mesi, gli utenti LLM hanno costantemente mostrato prestazioni inferiori a livello neurale, linguistico e comportamentale. Questi dati sollevano interrogativi sulle implicazioni educative a lungo termine della dipendenza dagli LLM e sottolineano l'importanza di approfondire il ruolo dell'AI nell'apprendimento.

È ormai un dato di fatto, dunque, che l'uso di strumenti di intelligenza artificiale, sia nella traduzione letteraria sia nella scrittura creativa, oltre ad abbassare notevolmente la qualità delle opere prodotte presenta rischi significativi per le capacità cognitive dell'essere umano. Nel campo della traduzione, i LLM non sono in grado di sostituire la sensibilità stilistica, la comprensione contestuale e la capacità critica del traduttore umano: intervenire su testi generati dalla macchina richiede più tempo e fatica che tradurre da soli, con il rischio di appiattare la lingua e di accettare traduzioni 'abbastanza buone' a scapito della qualità letteraria.

Questi risultati indicano che, sebbene i LLM possano essere degli strumenti utili se usati con cognizione di causa, il loro uso indiscriminato può portare a un calo non solo della qualità dei testi, ma anche delle capacità cognitive degli utenti. Per il futuro dell'editoria, oltre che dell'apprendimento, è dunque cruciale sviluppare un approccio equilibrato, in cui la cosiddetta intelligenza artificiale venga utilizzata come strumento di supporto e non come sostituto della competenza, del giudizio e della creatività umana.

Bibliografia

- Bender, E. M., Gebru, T., McMillan-Major, A., Shmitchell, S. 2021. *On the Dangers of Stochastic Parrots: Can Language Models Be Too Big?*. «FAccT '21: Proceedings of the 2021 ACM Conference on Fairness, Accountability, and Transparency», 610–623. (<https://dl.acm.org/doi/10.1145/3442188.3445922> - consultato il 19 ottobre 2025).
- Didion, J. 2022. *Perché scrivo*, Milano, Il Saggiatore.
- Kosmyna, N., Hauptmann, E., Ye, T. Y., Situ, J., Liao, X., Beresnitzky, A. V., Braunstein, I., Maes, P. 2025. *Your brain on chatgpt: Accumulation of cognitive debt when using an ai assistant for essay writing task*. MIT Media Lab. (<https://www.media.mit.edu/publications/your-brain-on-chatgpt/> - consultato il 19 ottobre 2025).
- Moody, R. 2001. *Demonology*, New York, Little, Brown and Co.
- Moody, R. 2002. *Racconti di demonologia*, Milano, Bompiani.
- Pareschi, S. 2024. *Fra le righe. Il piacere di tradurre*, Roma, Laterza.

Lettura, biblioteche, bibliofilia

Donne di carattere. Per una storia dell'editoria (anche) al femminile

ROBERTA CESANA

PROSPETTIVE, CATEGORIE E APORIE DELLA STORIA EDITORIALE

Negli ultimi anni la crescente attenzione rivolta alla presenza femminile nei mestieri del libro ha prodotto un ampliamento significativo del campo di studi sulla storia dell'editoria, favorendo il recupero di figure, esperienze e percorsi rimasti a lungo ai margini della narrazione storiografica (Di Nicola 2021; Cesana, Piazzoni 2022, 2024; Braida, Piazzoni 2024). Questa rinnovata stagione di ricerche ha reso possibile non solo l'emergere di soggettività finora poco indagate, ma anche l'apertura di nuovi interrogativi sui criteri interpretativi adottati nello studio dei sistemi di produzione, circolazione e mediazione del libro nelle diverse fasi storiche. In tale prospettiva, l'attenzione alle presenze femminili invita a superare una logica puramente additiva, per interrogare in modo più ampio i presupposti teorici e metodologici su cui la storia dell'editoria è stata sinora costruita.

Il presente contributo assume come punto di partenza la consapevolezza che studiare le donne in editoria non significhi semplicemente ampliare il quadro esistente attraverso l'aggiunta di nuove figure, ma comporti una ridefinizione del punto di osservazione stesso. La presenza femminile, lungi dal configurarsi come un fenomeno marginale o episodico, costituisce infatti un osservatorio privilegiato per comprendere le modalità di funzionamento del sistema del libro nel lungo periodo, mettendo in luce forme di lavoro, di responsabilità e di potere che la storiografia tradizionale ha spesso trascurato o reso invisibili.

Si rende necessario, dunque, disporre di categorie interpretative capaci di nominare e di portare entro l'orizzonte dell'indagine storica quelle componenti della storia editoriale che sono rimaste a lungo sullo sfondo, non perché marginali, ma perché difficilmente riconducibili ai modelli tradizionali di visibilità e legittimazione. È in questo senso che può essere utilmente richiamata la categoria dell'«altra metà», ripresa consapevolmente dall'esperienza critica di Lea Vergine (Vergine 1980; 1982). Tale espressione non va intesa in senso quantitativo o oppositivo, bensì come indicazione di una zona sommersa della storia editoriale: uno spazio popolato da soggettività che hanno operato all'interno di strutture prevalentemente maschili, contribuendo in modo sostanziale alla loro continuità, trasformazione e successo, senza tuttavia ottenere un pieno riconoscimento pubblico e storiografico. L'«altra metà dell'editoria» (Cesana, Piazzoni 2022)

coincide dunque con l'insieme delle pratiche, delle competenze e delle responsabilità femminili che hanno agito spesso entro assetti non formalizzati, familiari o privi di riconoscimento contrattuale, sfuggendo ai tradizionali criteri di visibilità storica.

Da qui discende la necessità di adottare un approccio metodologico capace di valorizzare non solo le presenze documentate, ma anche le assenze, i silenzi e le forme di anonimato che caratterizzano le fonti. L'apparente scarsità della documentazione femminile nei mestieri del libro non va interpretata come un limite oggettivo, bensì come il risultato di assetti giuridici, economici e simbolici che per secoli hanno impedito alle donne di accedere a un riconoscimento formale delle proprie competenze professionali. Interrogare diversamente gli archivi, ricostruire genealogie sommerse, leggere le dinamiche dell'impresa editoriale attraverso la lente della microstoria significa, in questo senso, restituire complessità a un sistema che non può essere compreso esclusivamente attraverso la figura canonica dell'editore-imprenditore.

Attraverso l'analisi di alcune traiettorie esemplari si intende qui mostrare come il processo di legittimazione femminile nell'editoria sia avvenuto lungo direttrici ricorrenti: l'autorialità, il controllo delle risorse economiche, l'assunzione di responsabilità imprenditoriali. Questi elementi, lungi dal configurarsi come eccezioni, rivelano strategie storicamente situate di negoziazione del potere all'interno di un campo professionale strutturalmente segnato da asimmetrie di genere.

PRESENZA FEMMINILE E LUNGA DURATA: UNA PARTECIPAZIONE STRUTTURALE

Affrontare il tema della presenza femminile nei mestieri del libro implica anzitutto gettare uno sguardo di lungo periodo. Solo una prospettiva capace di attraversare le diverse fasi del suo sviluppo storico consente infatti di sottrarre tale presenza a una lettura episodica o emergenziale, restituendole invece il carattere di partecipazione strutturale al sistema della produzione e della circolazione dei testi. Fin dalle epoche precedenti l'invenzione della stampa, e poi con maggiore evidenza nel corso dell'età moderna, le donne risultano coinvolte in molteplici segmenti della filiera libraria, sebbene quasi sempre in posizioni che sfuggono alla piena formalizzazione giuridica e professionale. Eppure, come mostrano sia le testimonianze iconografiche sia le fonti archivistiche, le donne hanno rappresentato una componente essenziale della manodopera nei settori chiave della produzione libraria, dalla manifattura della carta alle operazioni di composizione e stampa (Plebani 2001; Sestini 2015). Un caso emblematico, e molto noto, è quello di Christine de Pizan, a capo di uno *scriptorium* attivo nella produzione di manoscritti di grande pregio, che documenta una presenza femminile qualificata nei mestieri del libro già in età medievale. A distanza di secoli, e in un contesto profondamente mutato, le rappresentazioni iconografiche dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert attestano come tale presenza continui a manifestarsi nei diversi settori della filiera libraria: le donne vi compaiono, infatti, ampiamente impiegate, ad esempio, nelle cartiere, a conferma di una partecipazione strutturale che attraversa l'intero processo di produzione del libro nel lungo periodo.

Proprio questo scarto tra continuità storica della presenza femminile e sua debole visibilità nelle ricostruzioni canoniche consente di mettere a fuoco i limiti dell'elaborazione storiografica tradizionale. La storiografia, infatti, ha a lungo privilegiato una narrazione centrata sulle figure fondative dell'editoria moderna, identificando il progresso del settore con l'affermazione di modelli imprenditoriali maschili, individualizzati e riconoscibili attraverso la firma, il marchio, la proprietà. In questo quadro, il lavoro femminile è rimasto perlopiù invisibile non perché assente, ma perché collocato in spazi considerati secondari: l'ambito domestico, l'impresa familiare, la collaborazione informale, la continuità garantita in assenza o in sostituzione degli uomini.

Questa modalità di impiego, lungi dall'essere marginale, rispondeva a logiche economiche precise: una manodopera meno tutelata e meno riconosciuta consentiva una riduzione dei costi e garantiva una flessibilità strutturale, funzionale alle dinamiche produttive delle botteghe tipografiche e, più tardi, delle imprese editoriali. L'editoria, soprattutto nelle sue fasi preindustriali e protoindustriali, va dunque intesa come un sistema profondamente intrecciato con le dinamiche familiari. In tale contesto, la distinzione tra lavoro produttivo e lavoro riproduttivo, tra sfera pubblica e privata, risulta particolarmente problematica. Le donne operano spesso come mogli, figlie o sorelle dell'editore o del tipografo, acquisendo competenze tecniche e gestionali senza che ciò si traduca in un riconoscimento formale del loro ruolo. Questa modalità di apprendimento e di esercizio professionale, basata sull'esperienza diretta e sulla trasmissione informale del sapere, contribuisce a spiegare tanto l'effettiva centralità del lavoro femminile quanto la difficoltà di rintracciarlo nella documentazione ufficiale.

In questa prospettiva, il frequente ricorso alla formula 'vedova di' nei colophon e nei frontespizi dell'antico regime tipografico non va interpretato unicamente come un residuo linguistico o come una convenzione d'uso, ma come l'indicatore di una più ampia struttura di esclusione simbolica. L'identità professionale della donna viene legittimata solo in relazione all'assenza dell'uomo, e mai come espressione autonoma di competenze maturate spesso in decenni di lavoro condiviso. La vedovanza, paradossalmente, rappresenta così uno dei pochi spazi di autonomia giuridica ed economica concessi alle donne, permettendo loro di assumere formalmente la direzione dell'impresa e di emergere, seppur tardivamente, dalla condizione di anonimato.

Considerare la presenza femminile nei mestieri del libro in una prospettiva di lunga durata significa dunque riconoscere che l'invisibilità non è un accidente, ma una componente strutturale della storia editoriale. Solo a partire da questa consapevolezza è possibile evitare letture semplificanti e restituire al lavoro delle donne la sua reale incidenza nei processi di produzione culturale.

ASSENZA, SILENZIO E FONTI: L'INVISIBILITÀ COME PROBLEMA STORIOGRAFICO

Uno degli ostacoli principali allo studio della presenza femminile nei mestieri del libro è tradizionalmente individuato nella scarsità o frammentarietà delle fonti. Tuttavia, una simile constatazione rischia di risultare fuorviante se non viene accompagnata da una

riflessione critica sui meccanismi che hanno prodotto tale apparente silenzio documentario. L'assenza delle donne dalle fonti non è, nella maggior parte dei casi, il risultato di una loro effettiva marginalità operativa, bensì l'esito di assetti giuridici, sociali e culturali che ne hanno sistematicamente limitato la visibilità pubblica e la nominabilità professionale.

Per secoli, infatti, alle donne è stato negato l'accesso a una piena soggettività giuridica ed economica, condizione che ha inciso profondamente sulle modalità di registrazione del loro lavoro. Nei mestieri del libro, come in altri ambiti artigianali e protoindustriali, la partecipazione femminile si è spesso inscritta all'interno dell'impresa familiare, in una zona grigia caratterizzata dall'inscindibilità dei ruoli e dalla sovrapposizione tra lavoro produttivo e legami di parentela. In questo contesto, la competenza professionale non si traduceva in titolarità formale, e il lavoro svolto dalle donne veniva assorbito sotto l'identità maschile del capo famiglia.

Gli archivi riflettono fedelmente questa asimmetria. Le carte prodotte dalle donne, quando esistono, risultano frequentemente disperse, inglobate nei fondi familiari o attribuite ad altri soggetti. La consuetudine di raccogliere la documentazione femminile all'interno di archivi maschili non è un semplice problema di ordinamento, ma un indice rivelatore delle gerarchie simboliche che hanno governato la trasmissione della memoria. Di conseguenza, la difficoltà di rintracciare le tracce del lavoro femminile non può essere risolta unicamente attraverso l'individuazione di nuove fonti, ma richiede un mutamento dello sguardo storiografico e delle domande che si rivolgono alla documentazione esistente.

Emblematico, in tal senso, è il persistente ricorso all'anonimato o a formule identificative indirette, come quella, già citata, della 'vedova di', ampiamente attestata nei colophon e nei frontespizi dell'antico regime tipografico. Questa prassi, lungi dall'essere un mero espediente linguistico, riflette una concezione dell'identità professionale femminile come derivata e subordinata. La donna può comparire nello spazio pubblico dell'editoria solo in relazione all'uomo, e spesso solo in sua assenza. La vedovanza rappresenta così una soglia ambivalente: da un lato segna una perdita, dall'altro costituisce una delle rare condizioni in cui alla donna è concesso esercitare formalmente un ruolo imprenditoriale, rendendo finalmente visibile un insieme di competenze maturate nel tempo.

Il caso di Margherita Paola Dall'Aglio (1758-1841), moglie e poi vedova di Giambattista Bodoni, restituisce con particolare chiarezza la portata di questo problema. Per lungo tempo relegata al ruolo di fedele compagna del tipografo, anche la sua attività è rimasta in ombra a causa della tarda valorizzazione delle sue carte personali, confluite nei fondi bodoniani e solo recentemente oggetto di un riordino sistematico. La difficoltà di ricostruire il suo profilo professionale non deriva dunque da una mancanza di operatività, ma dal modo in cui la documentazione è stata conservata, descritta e resa accessibile (De Pasquale 2012, 2014, 2019). Il silenzio degli archivi, in questo caso, si configura come un silenzio prodotto, non come una lacuna naturale.

Queste considerazioni impongono di assumere l'assenza come una categoria analitica, e non come un limite insormontabile. Studiare le donne in editoria significa interrogare le fonti anche per ciò che non dicono esplicitamente, ricostruire genealogie sommerse, individuare continuità operative là dove la narrazione tradizionale ha privilegiato discontinuità e cesure. In questo senso, l'invisibilità non è il segno di un'irrele-

vanza storica, ma un indizio che rimanda a precise strutture di esclusione, la cui analisi risulta indispensabile per comprendere appieno il funzionamento del sistema editoriale.

AUTORIALITÀ E ACCESSO ALL'EDITORIA: UNA STRATEGIA DI EMERSIONE

Se l'impresa familiare e la vedovanza hanno rappresentato, per lungo tempo, i principali spazi di legittimazione indiretta del lavoro femminile in editoria, l'autorialità si configura come una delle prime strategie di affermazione consapevole. Attraverso la scrittura, molte donne sono riuscite non solo a ottenere una visibilità pubblica, ma anche a negoziare un accesso più diretto ai processi decisionali dell'industria editoriale, fino ad assumere ruoli imprenditoriali e direttivi.

Il legame tra scrittura ed editoria appare, in questo senso, tutt'altro che accidentale. L'autorialità consente alle donne di affermare una competenza riconosciuta, di costruire una reputazione e, in alcuni casi, di sottrarsi almeno parzialmente alla dipendenza economica e simbolica da figure maschili. Non a caso, Virginia Woolf individua proprio nella fondazione della Hogarth Press la condizione che le permette di definirsi libera di scrivere quello che vuole: la possibilità di controllare i mezzi di produzione editoriale diventa garanzia di autonomia intellettuale (Bolchi 2024).

Anche nel contesto italiano, il nesso tra scrittura e attività editoriale si rivela decisivo. Il caso di Virginia Tedeschi (1849-1916), nota al grande pubblico con lo pseudonimo di Cordelia, mostra come l'autorialità possa intrecciarsi con un ruolo attivo nella costruzione dell'impresa editoriale. Pur ricordata soprattutto come scrittrice, Cordelia partecipa in modo sostanziale alla vita della casa editrice Treves, sia attraverso l'investimento della propria dote, sia mediante un impegno continuativo come direttrice di riviste di moda, di pubblicazioni per l'infanzia e di periodici destinati a un pubblico femminile. La sua traiettoria mette in luce una tensione significativa: da un lato, una pratica editoriale concreta e articolata; dall'altro, una riflessione teorica sulla condizione lavorativa delle donne che emerge solo tardivamente, nel suo ultimo scritto (*Le donne che lavorano*, 1916), a testimonianza dei limiti imposti dal contesto culturale dell'epoca.

Più radicale appare il percorso di Leda Rafanelli (1880-1971), la cui esperienza consente di osservare come l'autorialità possa tradursi in una vera e propria presa di parola anche a livello imprenditoriale. Tipografa fin dall'adolescenza, fondatrice di diverse case editrici, attivista e militante anarchica, Rafanelli incarna una figura di intellettuale-editrice la cui centralità è stata a lungo oscurata da una storiografia incline a privilegiare il ruolo dei suoi compagni. Eppure, come mostrano i dati sulla produzione editoriale e sulla gestione economica delle imprese da lei fondate, è proprio la sua attività di scrittrice e curatrice a costituire l'asse portante di queste esperienze. L'autorialità, in questo caso, non è solo uno strumento di visibilità, ma una risorsa concreta per sostenere e orientare l'impresa editoriale (Cesana 2024a, 2025a, 2025c).

Entrambi i casi, e se ne potrebbero fare altri, consentono di cogliere una dinamica ricorrente: l'accesso delle donne all'editoria avviene spesso attraverso una competenza già legittimata in altri ambiti – la scrittura, la traduzione, la curatela – che permette di

superare, almeno in parte, le barriere poste dall'assetto giuridico e sociale (Baldini, Maruccci 2023). Tuttavia, anche quando l'autorialità si traduce in un ruolo formalizzato, il riconoscimento resta fragile e reversibile, esposto a processi di rimozione e semplificazione che tendono a ricondurre l'esperienza femminile a una dimensione ancillare.

L'analisi dell'autorialità come strategia di visibilizzazione mostra dunque come la presenza femminile in editoria non possa essere letta in termini di eccezionalità individuale, ma come il risultato di pratiche sistematiche di negoziazione del potere culturale. Studiare queste traiettorie significa mettere in discussione una concezione dell'editoria fondata esclusivamente sulla figura dell'imprenditore maschile, restituendo centralità a forme di intervento che hanno contribuito in modo determinante alla costruzione del catalogo, alla mediazione culturale e alla definizione dei pubblici.

ATTITUDINE IMPRENDITORIALE E GOVERNO DELL'IMPRESA EDITORIALE NEL NOVECENTO

Nel corso del Novecento, e in particolare tra il primo dopoguerra e gli anni Cinquanta, la presenza femminile nell'editoria conosce una trasformazione significativa, che non può essere spiegata unicamente attraverso il progressivo ampliamento dei diritti civili o l'evoluzione del mercato librario. Accanto a questi fattori, emerge con chiarezza un elemento meno indagato ma decisivo: una specifica attitudine imprenditoriale che consente ad alcune donne di assumere ruoli di governo dell'impresa editoriale, talvolta anche in assenza di una piena legittimazione formale (Castagnoli 2002, 2013).

Questa attitudine non va intesa come una qualità 'naturale' o eccezionale, bensì come il risultato di percorsi professionali stratificati, nei quali competenze operative, capacità organizzative e sensibilità culturale si intrecciano con una gestione pragmatica delle risorse economiche. In molti casi, le donne arrivano alla direzione dell'impresa non per investitura istituzionale, ma per necessità: subentrano a mariti in difficoltà, suppliscono a incapacità gestionali, colmano vuoti decisionali. È proprio in questa zona di interstizio che l'iniziativa femminile può emergere con maggiore evidenza.

L'esperienza di Ottavia Mellone (1894-1975) costituisce, in tal senso, un osservatorio privilegiato. Già attiva nella direzione di periodici alla fine degli anni Venti, Mellone assume progressivamente un ruolo centrale nella gestione delle attività editoriali del marito, Nino Vitagliano, fino a superarne di fatto la capacità imprenditoriale. La sua traiettoria mette in luce un passaggio cruciale: dalla collaborazione informale alla leadership operativa. Ideatrice e direttrice di numerose riviste di successo, tra cui «Eva», Mellone non solo intercetta un pubblico ampio e stabile, ma costruisce un modello editoriale in grado di adattarsi ai mutamenti del mercato e alle trasformazioni del costume. Il riconoscimento del suo ruolo avviene tuttavia in modo tardivo e parziale, confermando come anche l'efficacia imprenditoriale non basti, di per sé, a garantire una piena visibilità storiografica.

Un diverso profilo imprenditoriale emerge nel caso di Daria Guarnati (1891-1965), la cui attività si colloca in una dimensione più marcatamente culturale, ma non per questo meno attenta alle dinamiche economiche. Fondatrice di una casa editrice auto-

noma, Guarnati costruisce un catalogo fortemente identitario, dedicato alle arti e alla letteratura contemporanea, dimostrando una notevole capacità di investimento e di gestione del rischio. La lunga e complessa collaborazione con Curzio Malaparte rivela non solo una tenacia fuori dal comune, ma anche una consapevolezza del valore simbolico e commerciale degli autori di punta. In questo caso, l'attitudine imprenditoriale si manifesta nella capacità di sostenere relazioni conflittuali, di gestire ritardi e tensioni, di preservare la continuità dell'impresa nonostante le difficoltà. Le frequenti svalutazioni subite in quanto donna non impediscono a Guarnati di affermarsi come figura centrale nel panorama editoriale del secondo dopoguerra.

Avventurandoci nella seconda metà del Novecento, il percorso di Giancarla Re (1920-2016) consente infine di osservare una forma di imprenditorialità femminile pienamente strutturata, fin dalle origini dell'impresa. Traduttrice, curatrice e organizzatrice, Re partecipa in modo determinante alla fondazione e allo sviluppo della casa editrice che porta il nome del marito, Ugo Mursia, assumendo responsabilità sia sul piano societario sia su quello gestionale. A differenza di altri casi, qui l'attività imprenditoriale femminile non emerge in risposta a una crisi, ma come progetto condiviso, maturato attraverso esperienze precedenti e consolidato nel contesto del secondo dopoguerra milanese. La sua figura permette di superare l'immagine della donna come supplente o sostituta, mostrando come la presenza femminile possa configurarsi come elemento costitutivo dell'impresa editoriale.

Del resto, il secondo dopoguerra rappresenta un momento di snodo per la presenza femminile in editoria, non tanto per una rottura netta con il passato, quanto per la progressiva ridefinizione delle condizioni di accesso al lavoro culturale e imprenditoriale. Le trasformazioni economiche, l'espansione del mercato editoriale e l'emergere di nuovi pubblici creano spazi di manovra inediti, pur all'interno di assetti di genere ancora profondamente asimmetrici (Cesana 2025b).

Da un lato, persistono molte delle dinamiche che avevano caratterizzato la lunga durata: l'importanza delle reti familiari, la difficoltà di ottenere un riconoscimento autonomo, la tendenza a relegare il lavoro femminile in ruoli considerati ausiliari o secondari. Dall'altro, si assiste a una crescente visibilità delle donne in posizioni di responsabilità, soprattutto nei settori della mediazione culturale, della traduzione, della direzione di collane e della gestione editoriale. Questa visibilità, tuttavia, non si traduce automaticamente in una piena legittimazione, né in una rappresentazione storiografica adeguata.

È però in questo contesto che maturano le condizioni per una presa di coscienza più esplicita, che troverà nel femminismo della seconda ondata un momento di elaborazione teorica e politica. Le esperienze imprenditoriali femminili del Novecento, lungi dall'essere episodi isolati, costituiscono il terreno su cui si innesteranno, a partire dagli anni Settanta, forme di editoria apertamente femminista, fondate da donne e rivolte a un pubblico consapevolmente femminile. Queste nuove realtà non nascono nel vuoto, ma si collocano in una linea di continuità con le pratiche precedenti, pur introducendo elementi di discontinuità sul piano dell'autodefinizione e della visibilità pubblica. La transizione verso la seconda metà del Novecento può dunque essere letta come una fase di accumulazione silenziosa di competenze, esperienze e modelli alternativi di gestione

editoriale. Le donne che operano in questo periodo non sempre rivendicano esplicitamente il proprio ruolo in termini politici o identitari, ma contribuiscono in modo decisivo a trasformare dall'interno il campo editoriale, preparando il terreno a una successiva politicizzazione della questione di genere.

FEMMINISMO, VISIBILITÀ E CANONE: TRA RICONOSCIMENTO E AMBIVALENZE

A partire dagli anni Settanta, il femminismo della seconda ondata introduce una discontinuità esplicita nel rapporto tra donne ed editoria, portando per la prima volta la questione della presenza femminile al centro di un discorso politico e culturale consapevole. La nascita di numerose case editrici femministe, fondate da donne e dichiaratamente rivolte a un pubblico femminile, rappresenta un momento di forte visibilità e di auto-rappresentazione, in cui l'editoria diventa strumento di elaborazione teorica, di militanza e di costruzione di un sapere alternativo (Cesana, Piazzoni 2024).

Queste esperienze, pur nella loro eterogeneità, condividono l'intento di sottrarre la produzione culturale femminile a una logica di marginalità e di dipendenza, rivendicando uno spazio autonomo nel campo editoriale. Tuttavia, come l'analisi retrospettiva consente di osservare, il circuito delle case editrici nate come diretta emanazione del movimento femminista si rivela in molti casi fragile, talvolta effimero, spesso segnato da una difficoltà di dialogo con il mercato editoriale generalista. Proprio questa tensione tra autonomia politica e sostenibilità economica costituisce uno dei nodi centrali del femminismo editoriale.

In tale contesto si colloca l'esperienza di Laura Lepetit (1932-2021) e della casa editrice La Tartaruga, che rappresenta invece un caso paradigmatico di mediazione tra istanza femminista e inserimento strutturato nel mercato. Fondata nel 1975, La Tartaruga riesce a coniugare una chiara identità culturale con una strategia editoriale solida, capace di dialogare con il sistema editoriale nel suo complesso. La collaborazione con figure centrali dell'intermediazione letteraria, come Erich Linder, segnala la volontà di operare non in una posizione di separatezza, ma di riconoscimento reciproco. In questo senso, Lepetit incarna una modalità di presenza femminile che non rinuncia alla propria specificità, ma rifiuta l'autoreferenzialità, differenziandosi da un modello di editoria militante che, alla prova dei fatti, si rivela talvolta autoconclusivo (Piazzoni 2024a, 2024b, 2025).

Accanto a queste esperienze, il secondo Novecento vede affermarsi figure di editrici che entrano a pieno titolo nel canone della storia editoriale italiana, contribuendo in modo decisivo alla definizione di cataloghi, identità editoriali e strategie culturali di lungo periodo. Nomi come Inge Feltrinelli, Elvira Sellerio, Rosellina Archinto, Emilia Lodigiani, Ginevra Bompiani, Roberta Einaudi sono oggi largamente noti e citati, e la loro presenza viene spesso assunta come indicatore dell'avvenuto accesso delle donne ai vertici dell'editoria. Tuttavia, proprio la canonizzazione di queste figure impone una riflessione critica sulle modalità attraverso cui tale riconoscimento si è costruito e sulle narrazioni che lo accompagnano.

Le traiettorie di queste editrici si collocano infatti in uno spazio complesso, nel quale si intrecciano continuità e discontinuità, appartenenze familiari e iniziative autonome, eredità e scelte personali. Ricondurre tali percorsi a una semplice derivazione da figure maschili

fondatrici o dominanti significherebbe non solo semplificarli, ma fraintenderne il senso storico. Inge Feltrinelli ed Elvira Sellerio, in particolare, rappresentano casi emblematici di una presenza femminile che non si limita a proseguire un progetto editoriale esistente, ma lo ridefinisce profondamente, intervenendo sulle scelte culturali, sull'organizzazione dell'impresa e sul suo posizionamento nel panorama editoriale nazionale e internazionale.

Nel caso di Inge Feltrinelli (1930-2018), il suo ruolo all'interno della casa editrice non può essere compreso come una mera successione, ma come una fase di riorientamento strategico e culturale, che consente alla casa editrice di attraversare una fase critica e di consolidare la propria identità nel mutato contesto della seconda metà degli anni Settanta in avanti (Cesana 2021, 2024).

Analogamente, Elvira Sellerio (1936-2010) si inserisce alle origini stesse della casa editrice e contribuisce in modo determinante alla costruzione di un progetto editoriale riconoscibile, fondato su una forte coerenza culturale e su una visione di lungo periodo, capace di coniugare radicamento territoriale e apertura internazionale. Il riconoscimento pubblico di queste figure, pur significativo, resta tuttavia attraversato da ambivalenze. Ancora oggi, infatti, la loro azione viene talvolta inscritta all'interno di una narrazione che tende a privilegiare la continuità maschile della storia editoriale, relegando il contributo femminile a una funzione di prosecuzione o di custodia. Una simile lettura rischia di oscurare l'autorialità imprenditoriale di queste editrici, che si manifesta non solo nella gestione dell'impresa, ma nella capacità di imprimere un orientamento culturale autonomo, riconoscibile e duraturo. Riconsiderare criticamente queste traiettorie significa dunque non ridimensionarne la portata, ma restituire loro piena dignità storica, sottraendole a una lettura implicitamente derivativa e riconoscendole come protagoniste a tutti gli effetti della storia dell'editoria contemporanea.

La centralità assunta da queste editrici nel discorso pubblico e storiografico produce tuttavia un effetto di selezione che merita di essere interrogato criticamente. Se da un lato essa ha contribuito in modo decisivo a rendere visibile la presenza femminile ai vertici dell'editoria, dall'altro tende a concentrare l'attenzione su un numero ristretto di figure, continuando a lasciare in ombra molte altre esperienze che, pur avendo avuto un peso rilevante nei processi editoriali, non hanno conosciuto una pari notorietà. La presenza di alcune donne nel canone non può dunque essere assunta come prova di una piena risoluzione delle asimmetrie di genere nel campo editoriale, ma va piuttosto letta come il risultato di processi selettivi che continuano a privilegiare determinate forme di visibilità, di riconoscimento e di legittimazione rispetto ad altre.

DONNE DI CARATTERE: LAVORO, VISIBILITÀ E TRADIZIONE EDITORIALE

Il percorso sin qui delineato ha mostrato come la presenza femminile nei mestieri del libro non possa essere interpretata come un fenomeno marginale né come un'aggiunta correttiva a una storia già compiuta. Le donne sono state, a tutti gli effetti, donne di carattere: nel senso materiale del termine, perché hanno lavorato concretamente sui caratteri tipografici, sulla composizione, sulla stampa, sulla produzione e circolazione

dei libri; ma anche nel senso simbolico e professionale, perché hanno contribuito a dare forma, continuità e orientamento all'editoria, spesso senza che il loro nome comparisse.

Come i caratteri tipografici, il lavoro femminile è stato per lungo tempo considerato un elemento funzionale ma sostituibile, indispensabile alla costruzione del testo ma raramente degno di attenzione autonoma. Eppure, senza quei caratteri – senza la loro disposizione, la loro cura, la loro gestione – il testo non esisterebbe. Allo stesso modo, senza il contributo delle donne, la storia dell'editoria risulterebbe non solo incompleta, ma strutturalmente distorta.

Studiare il professionismo femminile nei mestieri del libro significa dunque interrogare ciò che ha reso possibile la leggibilità stessa della storia editoriale. Significa portare alla luce forme di lavoro che hanno operato nella continuità, nella mediazione, nella trasmissione di competenze, spesso in spazi informali o familiari, e che proprio per questo sono state a lungo rimosse dalla narrazione ufficiale. L'assenza dei nomi femminili dai colophon, dai frontespizi, dagli archivi ordinati secondo linee genealogiche maschili non segnala un'irrelevanza storica, ma il funzionamento di un sistema che ne ha reso invisibile una parte essenziale.

In questa prospettiva, il compito della ricerca non è quello di compensare una mancanza, ma di reinserire ciò che è stato sistematicamente espunto, riconoscendo che la cancellazione faceva parte del processo di costruzione della tradizione. Come nel lavoro editoriale, anche nella scrittura della storia è talvolta necessario reinserire una parola o una frase che è stata erroneamente espunta: non per ripristinare una lezione precedente in modo acritico, ma per restituire a una narrazione la sua complessità originaria, accettando che ciò che era stato eliminato era in realtà strutturale (Athill 2000).

Le donne di carattere non sono dunque un capitolo separato della storia dell'editoria, ma una chiave interpretativa per rileggerla nel suo insieme. Rendere visibile il loro lavoro significa riconoscere che l'editoria non è stata e non è costruita solo da figure isolate e riconoscibili, ma da una pluralità di soggetti, di competenze e di pratiche che hanno contribuito, spesso in modo silenzioso, a dare forma al libro come oggetto culturale e come manufatto industriale. In questo senso, lo studio delle donne in editoria non arricchisce soltanto il campo degli studi di genere, ma offre strumenti indispensabili per una comprensione più rigorosa e più fedele della storia del libro come disciplina.

Bibliografia

- Athill, D. 2000. *Stet. An Editor's Life*, London, Granta Books.
- Baldini, A., Marcucci, G. (a cura di). 2023. *La donna invisibile. Traduttrici nell'Italia del primo Novecento*, Macerata, Quodlibet.
- Bolchi, E. 2024. *Virginia Woolf: tipografa-editrice. La Hogarth Press e la libertà di scrivere*. In L. Braidà, I. Piazzoni (a cura di), *Le donne nell'editoria del Novecento. Archivi, memorie, autorappresentazioni*. Vicenza, Ronzani, pp. 175-198.
- Braidà, L., Piazzoni, I. (a cura di). 2024. *Le donne nell'editoria del Novecento. Archivi, memorie, autorappresentazioni*, Vicenza, Ronzani.
- Castagnoli, A. 2002. *L'imprenditoria femminile in Italia. Il caso emblematico del Piemonte (1945–2000)*, Milano, Franco Angeli.
- Castagnoli, A. 2013. *L'imprenditoria femminile nell'Italia unita*. In *Il Contributo italiano alla storia del pensiero – Tecnica (Enciclopedia Italiana, Appendice VIII)*, Roma, Treccani, pp. 401-416.
- Cesana, R. 2021. 'The decisive moment' di Inge Feltrinelli: come una giovane e bella fotoreporter è diventata 'the Queen of Publishing'. «Cahiers d'études italiennes», 32, pp. 1-14.
- Cesana, R. 2024. "I am not a cherry on top of the cake". *Inge Schönthal Feltrinelli as Publisher*. In N. Wilson, C. Battershill, S. Heywood, M. Joseph, D. La Penna, H. Southworth, A. Staveley, E. Willson Gordon (eds.), *The Edinburgh Companion to Women in Publishing, 1900–2020*. Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 198-214.
- Cesana, R. 2024a. *La tipografia e la casa editrice nelle memorie di Leda Rafanelli*. In L. Braidà, I. Piazzoni (a cura di), *Le donne nell'editoria del Novecento. Archivi, memorie, autorappresentazioni*. Vicenza, Ronzani, pp. 199-218.
- Cesana, R. 2025a. *Leda Rafanelli a Firenze (1900-1909). Tra letteratura, socialismo, tipografia ed editoria anarchica*. «Caffè Storico», 18, pp. 29-43.
- Cesana, R. 2025b. *Traiettorie femminili nell'editoria milanese (1945-1951)*. In D. Saresella, P. Zanini (a cura di), *Progettare la città democratica. Milano 1945-1951*. Milano, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, pp. 97-106.
- Cesana, R. 2025c. *Writing as Self-Construction. Leda Rafanelli's Life in Anarchism, Typography and Publishing*. «Quaerendo», 55, pp. 326-345.
- Cesana, R., Piazzoni, I. (a cura di). 2022. *L'altra metà dell'editoria. Le professioniste del libro e della lettura nel Novecento*. Vicenza, Ronzani.
- Cesana, R., Piazzoni, I. (a cura di). 2024. *Libri e rose. Le donne nell'editoria italiana degli anni Settanta*. Milano, Milano University Press.

- De Pasquale, A. 2012. *Una donna tra libri e caratteri: Margherita Dall'Aglio Bodoni, catalogo della mostra* (Parma, Museo Bodoniano, 8 marzo – 10 aprile 2012). Parma, Museo Bodoniano.
- De Pasquale, A. 2014. *Una donna imprenditrice a Parma tra XVIII e XIX secolo: Margherita Dall'Aglio, moglie di Bodoni*. «Bibliologia», 9, pp. 87-101.
- De Pasquale, A. 2019. *Le carte del tipografo: libri e manoscritti dall'archivio di Giambattista Bodoni e della vedova*. «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 11, pp. 203-233.
- Di Nicola, L. (a cura di). 2021. *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*. Roma, Carocci.
- Piazzoni, I. 2024a. *Narrate, donne, la vostra storia. Laura Lepetit e l'autobiografia "di tutte"*. In L. Braidà, I. Piazzoni (a cura di), *Le donne nell'editoria del Novecento. Archivi, memorie, autorappresentazioni*. Vicenza, Ronzani, pp. 45-66.
- Piazzoni, I. 2024b. *"Una stanza tutta per sé?". Gli esordi della Tartaruga edizioni tra femminismo e lavoro culturale (1975-1982)*. In R. Cesana, I. Piazzoni (a cura di), *Libri e rose. Le donne nell'editoria italiana degli anni Settanta*. Milano, Milano University Press, pp. 41-78.
- Piazzoni, I. 2025. *The Autobiographical Source. Reflecting on the Memoirs of a Feminist Publisher: Laura Lepetit*. «Quaerendo», 55, pp. 306-325.
- Plebani, T. 2001. *Il "genere" dei libri. Storie e rappresentazioni della lettura al femminile e al maschile tra Medioevo ed età moderna*. Milano, Angeli.
- Sestini, V. 2015. *Donne tipografe a Messina tra XVII e XIX secolo*. Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore.
- Vergine, L. 1980. *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*. Milano, Mazzotta.
- Vergine, L. 1982. *L'arte ritrovata: alla ricerca dell'altra metà dell'avanguardia*. Milano, Rizzoli.

Di Palermo, dei suoi libri, delle sue biblioteche e (forse) dei suoi lettori

GIUSEPPE SCUDERI

Seicentovecinquemilanovecentocinquantasei, questi, secondo l'ultimo censimento della popolazione italiana, i residenti a Palermo. Duecentottantaquattro, secondo l'ultimo aggiornamento della Anagrafe delle Biblioteche Italiane (<https://anagrafe.iccu.sbn.it/it/>), le biblioteche attive nel territorio comunale (tra comunali, regionali, universitarie, di enti ecclesiastici e di associazioni).

70.000 volumi sono nella Biblioteca della Fondazione Sicilia, in una delle cui sedi oggi ci troviamo, la Biblioteca centrale della Regione conserva 763.654 opere, la Biblioteca comunale 424.571, quella dell'Assemblea regionale 63.000, 40.000 volumi sono nella Biblioteca interna dell'Archivio di Stato, 110.000 quelli della Società Siciliana per la Storia Patria. E ancora 50.000 nella Biblioteca dell'Istituto Pedro Arrupe, oltre 150.000 nella Facoltà teologica di Sicilia, almeno 1.500.000 quelli del Sistema Bibliotecario di Ateneo. In breve con una decina di biblioteche abbiamo ampiamente superato i tre milioni di volumi. Statisticamente (pur avendo qui considerato in primis le biblioteche più 'grandi') possiamo ragionevolmente pensare che nelle biblioteche palermitane si trovino quasi 4.000.000 di volumi. Quindi più di sei libri per abitante. Ma gli abitanti, di avere tutti questi libri a disposizione hanno poca conoscenza (e forse poco interesse). Un solo dato: tra 2002 e 2022 il numero degli utenti annuali della Biblioteca centrale della Regione Siciliana si è più che dimezzato (-52,82%), riducendosi da 57.728 a 27.235, con una media giornaliera scesa da 230 a 108 ingressi. Sarebbe molto interessante, e auspicabile, una indagine, rivolta a tutte le 284 biblioteche cittadine, per rilevare appunto il numero, e con esso i diversi tipi, di utenti.

Propongo di seguito altri dati che, nella loro crudezza, continuano a parlare chiaro, ma che offrono anche interessanti spunti di riflessione. Nel giugno del 2018, auspice anche l'allora assessore Sebastiano Tusa, Comune, Regione, Università, Diocesi, Teatri, Scuole e altre istituzioni sottoscrissero il *Patto per la lettura della Città di Palermo*, nel contesto delle analoghe iniziative che si stavano diffondendo in tutta Italia: un protocollo d'intesa, senza portafoglio, per tutti i protagonisti della 'filiera del libro', dall'autore al lettore, attraverso, e siamo agli argomenti odierni, l'eventuale traduttore, l'editore, il libraio, sino appunto alla biblioteca che deve conservare, nel senso completo del verbo (custodire insieme), e mettere a disposizione l'opera.

Come recita il *Manifesto dei Patti per la lettura* (<https://pattiperlalettura.cepell.it/#-manifesto>), i Patti sono strumenti di governance riconosciuti dalla legge 15/2020 per la promozione e il sostegno della lettura, quali principali mezzi operativi per l'attuazione del *Piano nazionale d'azione per la promozione della lettura*. I Patti vengono adottati dai Comuni, anche in forma aggregata, o dalle Regioni, per costituire una rete di collaborazione permanente su un territorio con la finalità generale di riconoscere a tutta la popolazione il diritto di leggere. Il Patto può diventare un 'moltiplicatore' di scambi culturali e partecipazione attiva, può allargare la base dei lettori abituali e consolidare le abitudini di lettura, avvicinare i non lettori, i nuovi cittadini, rivolgendo un'attenzione particolare agli ambiti in cui si registra un basso livello di partecipazione. Con l'obiettivo di rendere la lettura accessibile, senza lasciare indietro le categorie più fragili, puntano a includere chi è in difficoltà favorendo iniziative negli istituti penitenziari, negli ospedali, nelle strutture socio-assistenziali etc. I Patti possono diventare incubatori di idee e terreno fertile da cui far germogliare e crescere progetti di rete.

I 'Patti', aggiungiamo, in buona parte d'Italia sopperiscono all'assenza di 'leggi sulle biblioteche', che garantiscano organici, spazi, servizi, cercando di risolvere con una sorta di 'volontariato' i tanti e gravi problemi del settore. Ma dovere delle pubbliche amministrazioni è tutelare i diritti, da cui l'auspicio che queste dedichino alla 'filiera del libro' ogni necessaria, nuova e vitale attenzione.

Il *Rapporto annuale ISTAT 2025. La situazione del Paese* rileva come «le trasformazioni demografiche e degli stili di vita si intrecciano con cambiamenti profondi nei comportamenti culturali, nella partecipazione sociale e politica e nell'uso delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione rivelando differenze significative tra le generazioni».

I valori più alti di interesse per la cultura si registrano nei giovani tra 15 e 24 anni, nelle età successive i livelli si riducono, stabilizzandosi nelle età centrali e con una tendenza, prevedibile anche per motivi legati alla 'autonomia', alla diminuzione tra la popolazione ultrasettantenne. Si osserva, da una generazione all'altra, un aumento di partecipazione nella fascia dei cinquantenni e più: se infatti i nati nel secondo dopoguerra a 50-54 anni prendevano parte alla vita culturale per il 28,6 per cento, tra i coetanei nati nel 1970-1974 la percentuale arriva al 37,3 per cento.

Passando dalle generazioni nate negli anni Cinquanta a quelle successive, le quote di lettori si riducono: la percentuale tra i 45-49enni era del 44,2% relativamente ai nati tra il 1950 e il 1954, crolla quindici anni dopo per i nati tra 1965 e 1969 al 29,4% e, dopo ulteriori dieci anni, scende addirittura al 12,0% tra i nati nel 1975-1979. Nonostante l'aumento costante del livello di istruzione, connesso a quello dell'età per l'obbligo scolastico, della popolazione negli ultimi decenni, dunque, la percentuale di lettori in Italia non solo è rimasta sempre bassa, ma ha addirittura tendenza negativa: una causa, sicuramente, è una sorta di arroganza culturale, di disinteresse formativo, oggi in rapido aumento per il 'l'ho letto su internet'.

Un altro dato ci fornisce informazioni sulla distribuzione di lettori per fascia di età considerate nel corso del tempo. Se chi raggiunge la cosiddetta 'mezza età' legge di meno, probabilmente perché si è presi dalle occupazioni quotidiane, dal lavoro, i

divari territoriali sono ampi, con livelli di coinvolgimento decisamente più elevati al Centro-nord rispetto al Mezzogiorno, specialmente fra i più giovani.

Considerando la classe di età 10-14 anni, l'interesse per la lettura dei nati tra il 2000 e il 2004 è del 55,3 per cento nel Nord contro il 32,5 per cento del Mezzogiorno. Eppure, anche per quella fascia di età, 10-14 anni, si riscontra una battuta di arresto in corrispondenza dei nati nel 2000-2004. Tra i nati nel 1995-1999 la percentuale di lettori tra 10 e 14 anni è del 64,9 per cento, e scende di oltre 10 punti (54,1 per cento) tra i nati nel 2000-2004. Dato che va sicuramente collegato con la rapidissima diffusione dei 'prodotti digitali'.

Le lettrici superano i lettori in tutte le classi di età, fatto che se dovuto in passato probabilmente al maggior tempo che le donne, non esercitando una professione fuori casa, potevano dedicare alla lettura, oggi credo esprima davvero un maggior interesse alla concentrazione, alla conoscenza, al sapere, segni, insomma di una crescente, mi si passi il termine, emancipazione.

Ma vorrei tornare ora alla Sicilia. I dati su consistenza e fruizione delle biblioteche italiane (relativi all'anno 2023) raccolti e pubblicati da Openpolis (<https://fondazione.openpolis.it/home>) per l'intero territorio nazionale, per la Sicilia sono deprimenti (Garufi 2023).

Le regioni con l'incidenza più bassa di lettori abituali tra bambini e ragazzi sono nel Mezzogiorno e ultima è la Sicilia, dove legge abitualmente appena il 33,8% dei bambini e ragazzi tra i 6 ed i 17 anni. Seguono la Calabria con il 35,9%, la Campania (38,2%), e poi Molise, Puglia e Basilicata che superano di poco il 40%. Una gravissima condizione di povertà educativa che colpisce nel periodo della vita decisivo per i processi formativi e lo sviluppo della personalità. Un'emergenza che non riesce ad essere affrontata dal sistema delle biblioteche pubbliche e private: a prescindere dall'utenza effettiva, in Italia appena 1 biblioteca su 10 (10,6%) tra quelle censite dall'ISTAT ha bambini e ragazzi come categoria di utenza principale.

Nell'intera Sicilia solo 34 biblioteche dichiarano di essere dedicate a bambini e ragazzi, il 12,5% del totale, anche qui siamo all'ultimo posto, dietro alla Puglia (15%), alla Basilicata (16,7%) e al Molise (18,1%). Dati che rappresentano la punta dell'iceberg di un'arretratezza generale: su 391 comuni siciliani solo 273 hanno la biblioteca, e solo 20, poco più del 5% del totale, ne hanno più di una tra cui Erice, sede di istituzioni scientifiche di livello internazionale, e Comiso, luogo di nascita di Gesualdo Bufalino che affermava che per sconfiggere la mafia ci sarebbe voluto in Sicilia «un esercito di maestri» e che «un libro, si sa, può scardinare un impero, può forzare le porte di ferro di una coscienza, per introdurvi un seme d'amore, di bellezza e di verità. Ogni biblioteca è un avamposto, un fortino in partis infidelium» (Bufalino 1997).

Ci sono, purtroppo, tutte le ragioni per ritenere che la nostra isola faccia molto meno del dovuto per affrontare il rilevante e sempre più vasto problema della povertà educativa dei giovani. La carenza risalta ancor più se si cercano le biblioteche che hanno attivato progetti di inclusione per persone in povertà: appena l'11,7% in Sicilia a fronte di una media nazionale del 12,4% (che si impenna fino al 28,1% in Puglia ed al 19,3% in Calabria): la ricerca di Openpolis (<https://www.openpolis.it/>) evidenzia che ad attivare progetti di inclusione sono state soprattutto le biblioteche collocate in piccole città e borghi a densità media di popolazione (13,9%), con un picco tra i 30 e i 50mila abitanti (16,8%).

Il presupposto per attuare questo tipo di politiche è l'esistenza di una rete strutturata di biblioteche sul territorio. Una potenzialità da valorizzare anche attraverso patti educativi territoriali o comunque strumenti che le mettano in rete con altre strutture, partendo dalle scuole.

Se l'abitudine alla lettura, come già detto, continua a essere più diffusa nelle regioni del Centro-nord – ha letto almeno un libro il 48,0% dei residenti nel Nord-ovest, il 46,3% di quelli del Nord-est e il 44,4% di chi vive al Centro – e se al Sud la quota di lettori è il 29,5% dei residenti, nelle isole è molto differenziata tra Sicilia (27,4%) e Sardegna (42,6%). Insomma, siamo di nuovo all'ultimo posto e con non poco scarto. Se poi mettiamo questo dato in relazione con quelli ancora più inquietanti relativi al contesto socio-economico e culturale in cui si colloca la scarsa frequenza delle letture dei giovani siciliani, il problema appare in tutta la sua gravità. La lettura è infatti uno dei comportamenti che più risentono dell'ambiente familiare: il 73,5% dei minori figli di lettori leggono, se né il padre né la madre leggono la quota scende al 34,4%.

Tra i non pochi record negativi vantati dall'isola il gap nella lettura non è certo tra i meno gravi. Anzi, esso è certamente all'origine di tante delle disfunzioni del nostro vivere civile.

Con la biblioteca della Fondazione Rubino, già collegata tramite la Soprintendenza e la Biblioteca centrale alla Anagrafe delle Biblioteche Italiane e a breve all'OPAC del Servizio Bibliotecario Nazionale, una nuova e peculiare risorsa è a disposizione della città, per aggiungere ancora una tessera al mosaico 'formativo' che, si spera, sia sempre più ampio e fruito.

Bibliografia

- Bufalino, G. 1997. Trascrizione del discorso in occasione della riapertura della Biblioteca Lucchesiana di Agrigento, pubblicato col titolo *Contro le ragioni della tenebra*. «Kalós. Arte in Sicilia», (9) 3, 12–15.
- Garufi, F. 2023. *I libri sono armi per la libertà e la Sicilia non legge: il vuoto delle biblioteche pubbliche*. «asud'Europa. Mensile del Centro Studi Pio La Torre», 23 marzo (<https://www.piolatorre.it/public/r/i-libri-sono-armi-per-la-libert-e-la-sicilia-non-legge-il-vuoto-delle-biblioteche-pubbliche-3962/> - consultato il 13 dicembre 2025).
- Rapporto annuale ISTAT 2025. La situazione del Paese, 2025*. Roma, Istituto Nazionale di Statistica.

La biblioteca è aperta per lavori

BIANCA STANCANELLI

La più bella, forse la più sontuosa definizione delle biblioteche, della loro ragion d'essere è in quella indimenticabile pagina delle *Memorie di Adriano* in cui Marguerite Yourcenar fa dire all'imperatore che fondare biblioteche è come «costruire granai pubblici, ammassare riserve contro un inverno dello spirito che da molti indizi, mio malgrado, vedo venire» (1981: 121).

In un inverno dello spirito, credo, ci sentiamo oggi un po' tutti. Dunque, ho pensato di trovare una definizione più leggera per avviare questa conversazione. E ho rubato a un divertente libretto – una scanzonata passeggiata nelle biblioteche di mezzo mondo – una frase di David Lankes, direttore della School Library dell'Università della South Carolina e studioso di biblioteconomia: «Una stanza piena di libri è un ripostiglio, ma una stanza vuota, con un bibliotecario, è una biblioteca» (Officina Il Saggiatore 2024: 1)

Un paradosso, s'intende. Perché, nella stanza e con il bibliotecario, ci vogliono i libri e ci vuole, soprattutto, chi li voglia leggere consultare studiare: altrimenti, la biblioteca serve a poco.

E già che ci siamo vorrei qui rendere omaggio alla biblioteca della Fondazione che ci ha invitato: tredicimila volumi, quattromila dei quali dedicati alla germanistica, arricchita da riviste tedesche di epoca nazista, introvabili: il frutto, per lo più, della ricerca e della passione di collezionista di uno studioso, Mario Rubino.

Benvenuta, dunque, alla nuova biblioteca. In Italia, secondo la più recente indagine Istat, se ne contano 8.131 tra pubbliche e private. E di queste il 77 per cento sono 'di pubblica lettura', ovvero aperte a tutti – le altre sono biblioteche specializzate, fondi antichi e rari riservati a specialisti.

Se può servire per avere un quadro più completo, aggiungo che, stando alle cifre dell'Istat, nel 2022 gli accessi fisici alle biblioteche sono stati 34 milioni e 30 milioni i prestiti mentre gli utenti iscritti che hanno usufruito di almeno un servizio bibliotecario nel corso dell'anno hanno sfiorato i 5 milioni (4.900.000 per l'esattezza).

Devo a una cortese segnalazione del professor Giuseppe Silvestri, che ringrazio, la notizia che a Palermo la Biblioteca comunale, custode di un prezioso patrimonio di codici, manoscritti e volumi rari, è chiusa, ufficialmente per lavori all'impianto elettrico. È una motivazione che ai palermitani, che ricordano come con analoga formula il Teatro Massimo sia rimasto sbarrato per ventitré anni, dà un brivido.

Triste notizia, che vale a introdurre una prima considerazione: esiste una questione meridionale anche per le biblioteche. Il primo dato che salta agli occhi è la distribuzione molto ineguale sul territorio: il 60,2 per cento delle strutture è concentrato al Nord, il Mezzogiorno ne conta il 27,2 e il Centro solo il 12,6.

Ma la questione meridionale di cui vorrei parlarvi si manifesta più potentemente su altri aspetti. Punto primo: il numero delle strutture in rapporto al territorio, alla popolazione. Ecco un confronto. Le prime cinque regioni per numero di biblioteche pubbliche sono Lombardia, Piemonte, Veneto, Emilia Romagna e Sardegna. Le ultime cinque per numero di strutture in rapporto agli abitanti: Lazio, Puglia, Sicilia, Toscana e Campania. Vi confesso che mi è sembrato sorprendente trovare in questa cinquina il Lazio e la Toscana, cioè le due regioni che ospitano due Biblioteche nazionali centrali come Roma e Firenze ma mi rimetto all'autorità dell'Istat.

Dunque, la questione meridionale cui accennavo riguarda in parte la densità di strutture sul territorio e in parte la distribuzione del patrimonio librario, che consta di 166.950.000 volumi. La larga maggioranza, il 60,1 per cento, è al Nord; al Sud, se ne trova un terzo, il 22,6 per cento, e un po' meno al Centro, il 17,3 per cento. Ma la diseguaglianza fra le varie regioni d'Italia riguarda soprattutto le risorse. Secondo il rapporto dell'Associazione Editori (AIE) sull'editoria italiana nel 2024, le biblioteche spendono circa 80 milioni l'anno per acquistare libri e periodici, cartacei e digitali. È una percentuale modesta sul giro d'affari complessivo dell'editoria: incide infatti solo per il 2,3 per cento dei 3 miliardi e 388 milioni di fatturato editoriale annuo.

La ripartizione della spesa è questa: il 77 per cento se lo intestano le Regioni settentrionali, il 20 per cento l'Italia centrale e il 3 per cento appena il Mezzogiorno con le isole, Sicilia e Sardegna.

Sulle risorse è bene fermarsi un attimo. Dal ministero della Cultura arriva alle biblioteche un contributo di 30 milioni annui. Nel dare notizia dello stanziamento, nel febbraio 2025, Maria Teresa Carbone su «Il manifesto» ha delineato un rapidissimo paragone con la Francia. Ha scritto che oltralpe il settore «Libro e industrie culturali» può contare per il 2025 su un importo di € 361 milioni in autorizzazioni di spesa e su altri 357 milioni di euro in crediti di pagamento. «Il paragone è impietoso» ha commentato Carbone, e non si può darle torto (Carbone 2025).

Ma la questione meridionale riguarda anche i territori dove le biblioteche non ci sono proprio. Calcola l'Istat che il 33,7 per cento dei Comuni italiani sia sprovvisto di una biblioteca. Ciò significa che più o meno sei milioni di persone, il 10 per cento della popolazione, non possono contare su strutture di questo genere. E il maggior numero di Comuni senza biblioteche si concentra in quattro regioni: Abruzzo, Molise, Calabria e Basilicata. Questa condizione è tanto più penalizzante se si considera che per cinque milioni di italiani l'accesso ai libri è affidato prevalentemente alle biblioteche – e, forse, ormai, ai provvidenziali servizi di Amazon. In un recente saggio molto documentato, *Leggere in biblioteca*, Giovanni Solimine ha evidenziato che più di 340 Comuni italiani non hanno una sola libreria (e cinque di questi Comuni contano più di 40mila abitanti) (cfr. Solimine 2024: 22). Apro una piccola parentesi: è evidente, solo a voler guardare i dati, che là dove la rete delle biblioteche è più estesa, maggiore è il benessere. Con

buona pace di chi disse che con la cultura non si mangia – frase su cui c'è stato negli anni un curioso balletto, non si è più capito se il ministro cui era stata imputata l'abbia davvero detta, forse sì e forse no, e comunque il presunto autore ha smentito d'averla mai pronunciata – tocca dire che dove c'è cultura si mangia di più e si vive meglio.

C'è poi una riflessione da fare: in un paese dove i dati di lettura sono deprimenti, e il 40 per cento dei cittadini non apre un libro nei dodici mesi dell'anno, le biblioteche sono, insieme con le scuole, un presidio fondamentale sul territorio per 'coltivare' il desiderio di leggere – e dico 'coltivare' non a caso: per seminarlo, per alimentarlo, per farlo crescere.

Voglio dare un solo dato, che mi sembra molto significativo. Mi è stato fornito dalle Biblioteche di Roma, che sono 42 collegate in una rete che comprende anche 16 biblioteche negli istituti penitenziari. Ebbene, tra i 70.638 iscritti alle Biblioteche di Roma censiti al 31 dicembre 2024, il gruppo più numeroso, 12.068, risulta formato da giovani tra i 20 e i 29 anni – e non è difficile immaginare che gli studenti universitari siano tra loro la larga maggioranza – ma subito dopo ci sono i ragazzini dai 7 ai 12 anni, 11.305. E altri 3.775 iscritti si contano tra i bambini tra 0 e 6 anni. È un po' il mondo salvato dai ragazzini, per rubare una bella immagine ad Elsa Morante.

A proposito degli acquisti delle biblioteche, vorrei dirvi che, leggendo il libro di Solimine per prepararmi a quest'incontro, ho scoperto un dato abbastanza sorprendente, e vorrei aggiungere sconsolante: che, cioè, gli acquisti si concentrano su gialli e romance (ivi: 27). Ma – e per fortuna – là dove nelle biblioteche si creano gruppi di lettura, le scelte migliorano: diventano più varie, più interessanti, meno influenzate dalle classifiche dei bestseller.

La nascita dei gruppi di lettura è un fenomeno di grande interesse. Perché l'aspetto più vitale delle biblioteche è appunto quello di diventare centri di cultura, d'incontro, di discussione, di scambio. Un quadro di massima della situazione lo dà ancora una volta l'Istat: il 70,4 per cento delle biblioteche organizza incontri con gli autori; il 65,1 laboratori per bambini e adolescenti fino ai 13 anni; il 44,4 per cento convegni e seminari; il 29,1 per cento crea occasioni per teatro e musica dal vivo; il 18,1 per cento cura la proiezione di film.

Per dire quanto possano essere utili attività di questo genere, vorrei affidarmi al racconto di una scrittrice palermitana, Beatrice Monroy che nel suo ultimo libro, *La verità è moneta perdente*, racconta un pomeriggio in una biblioteca di periferia. Ve lo leggo – anche perché vi ho seppellito sotto numeri e percentuali e mi sento in colpa:

Era il novembre del 2006 e le Grandi Stragi erano alle nostre spalle.

Francesco, assessore, aveva riaperto con fatica le biblioteche di quartiere. Gli fecero una battaglia sindacale.

«Ci dobbiamo mettere a fare i turni? Cose da pazzi».

Ma ci fu un breve momento in cui il sogno di vedere la gente delle periferie, le donne, i ragazzi, i bambini entrare in una biblioteca, frugare tra gli scaffali, prendere un libro, accomodarsi nella quiete del leggere e scoprire quanto è vasto il mondo e quante strade si possono intraprendere sembrò possibile e lui mi mandò in una di queste periferie.

Vai e racconta, e io andai.

Ho idea di raccontare Antigone di Sofocle.

La bibliotecaria, scocciata di quel pomeriggio inutile, mi dice: «Non c'è nessuno e non ci sarà nessuno, che idea! Antigone! Abbiamo chiesto in assessorato che ci venisse a rac-

contare una cosa semplice, magari dialettale e lei si presenta con Antigone! Ma lo sa dove siamo? Ci è mai venuta da queste parti? È mai uscita da via Libertà?»

Mi viene un grande sconforto. Mi guardo attorno, ci sono quattro libri impolverati, punto e basta.

A dispetto della bibliotecaria, alla spicciolata si presentano delle donne.

Si forma un piccolo gruppo. Una ventina di persone. Si seggono e aspettano 'sto racconto. Comincio molto spaventata. Se ne andranno tutte, penso.

Invece, dopo un po', le ascoltatrici sono prese, perché, poi, di cosa narra Antigone se non di loro?

Alcune donne dalle braccia possenti, appoggiate sui grandi seni, a loro volta appoggiate sui ventri, parlano forte: «Ma com'è che io di questa storia non avevo mai sentito parlare?»

Offese di essere state tenute all'oscuro di questa storia,

Quando io dico: «Vedete Creonte in che situazione si era cacciato? Doveva uccidere sua nipote, la fidanzata di suo figlio! Oppure avrebbe dovuto avere la forza di tirarsi indietro dalla sua stessa legge».

«Una tragedia!» grida un'anziana signora alzandosi in piedi.

La bibliotecaria è incazzata nera. Non mi curo di lei e, alla fine del racconto, dono il mio libro sul mito di Antigone alla biblioteca. Di già qualcuna si prenota per il prestito.

Altre mi chiedono quando torno per parlare ancora di loro e con loro.

Poi tutto è finito. A nessuno importava che io andassi a raccontare storie, lì nelle periferie del mondo.

(Monroy 2025: 110-111)

Fin qui abbiamo parlato dell'esistente. Conviene adesso sporgersi verso il futuro, tentando di leggerne i segni in quel che va accadendo. Direi che le biblioteche hanno oggi di fronte una doppia sfida. La prima è rappresentata dall'irruzione del digitale, una trasformazione irreversibile, che ha avuto un tempo di prima, diffusa sperimentazione durante la dura stagione del Covid e dei lockdown. Uno studioso autorevole come Giovanni Solimine prevede che il digitale cambi la natura stessa delle biblioteche. Nel libro che vi ho citato, scrive: «Nel mondo analogico è la collezione a fare la differenza tra una biblioteca e l'altra; da qui in avanti saranno sempre più spesso i servizi ad attrarre il pubblico» (Solimine 2024: 133).

Una delle piattaforme più versatili e conosciute nell'offrire servizi è MLOL, Media Library On Line. Solimine ha studiato i dati pre e post Covid: fino al 2019 sulla piattaforma MLOL si registravano annualmente circa 10 milioni di transazioni (parliamo di download e consultazioni di ebook, giornali, audiolibri, musica, film); nel 2020 le transazioni si erano moltiplicate fino a diventare 17.383.958 (ivi: 136).

Sono meno impressionanti le cifre che riguardano i prestiti di ebook: 1.607.753 nel 2020, in epoca di lockdown; poco meno, 1.580.375 nel 2023. Con differenze regionali importanti: in Lombardia, il numero dei prestiti di ebook in rapporto alla popolazione residente risulta venti volte superiore al numero dei prestiti registrati in Sicilia. Potrebbe anche esserci una differenza in dotazione e ricchezza dell'offerta.

L'irruzione del digitale sta comunque modificando il rapporto tra gli utenti e le biblioteche, e in tempi anche molto ristretti. A riprova, ecco una tabella che mi è stata fornita dalle Biblioteche di Roma, che dimostra come nell'arco di due anni soltanto il

La biblioteca è aperta per lavori

numero di persone che hanno utilizzato la piattaforma MLOL sia raddoppiato – con un’esplosione, in particolare, di chi ha effettuato il download di audiolibri (tab.1).

Tab.1

Risorse digitali MLOL	2022			2023			2024		
	Consultazioni Download	Titoli	Utenti unici	Consultazioni Download	Titoli	Utenti unici	Consultazioni Download	Titoli	Utenti unici
Audiolibri	102	85	81	4.868	1.187	1.533	7.610	1.899	1.967
Banche dati	1.344	1	246	1.122	1	535	1.160	1	262
E-book	14.519	6.630	3.234	29.846	10.789	6.451	36.950	12.122	7.158
Edicola	277.188	1.380	4.300	403.216	1.622	6057	517.880	1.866	7.741
TOTALE	293.153	8.096	6.113	439.052	13.599	10.131	563.600	15.888	12.238

Fonte: Biblioteche di Roma

La seconda sfida che attende le biblioteche, invece, è tutta proiettata all’indietro: non rinvia al futuro, ma al passato; non all’apertura, ma alla censura. È un fenomeno che vediamo accadere negli Stati Uniti, che precede l’avvento di Trump ma che sta adesso naturalmente incrudelendo.

Nel febbraio scorso, il quotidiano «La Repubblica», rilanciando l’allarme del «Pen America», una non profit americana che si occupa della libertà di espressione, ha avvertito che sono ormai più di diecimila i titoli banditi dalle biblioteche pubbliche e da quelle scolastiche in 29 Stati, in testa la Florida: è un elenco sconcertante di libri proibiti che va dalla premio Nobel Toni Morrison con quel testo bellissimo che è *L’occhio più azzurro* e più ancora con *Beloved*, o *Amatissima*, a Margaret Atwood, al *Buio oltre la siepe* di Harper Lee e arriva perfino all’*Otello* di Shakespeare. Il nemico, si direbbe, sono gli autori che scrivono di razzismo, di gender, di uguaglianza (Scarafia 2025).

È un assalto che, si spera, non verrà importato nel nostro paese. Ma è giusto segnalarlo, in chiusura di questa rassegna, perché ognuno di noi, di noi che amiamo i libri e le loro opopose custodi, le biblioteche, tenga gli occhi aperti.

Bibliografia

- AIE, 2024. *Rapporto sullo stato dell'editoria italiana 2024*.
- Carbone, M. T. 2025. *Di cultura, débâcle all'insaputa di Olivetti*. «Il manifesto», 20 febbraio.
- ISTAT, 2022. *Le biblioteche di pubblica lettura in Italia*.
- Monroy, B. 2025. *La verità è moneta perdente*. Milano, Zolfo Editore.
- Officina il Saggiatore, 2024. *Piccolo manuale illustrato per cercatori di biblioteche*. Milano, Il Saggiatore.
- Scarafia, S. 2025. *L'armata delle star anti censura*. «La Repubblica», 23 febbraio.
- Solimine, G. 2024. *Leggere in biblioteca*. e-book, Milano, Editrice Bibliografica.
- Yourcenar, M. 1981. *Memorie di Adriano*. Torino, Einaudi.

Biblioteche e biblioflie. Una piccola storia di collezionismo

OLGA VISENTINI

Ho seguito con grande interesse le diverse sessioni di questo bellissimo convegno, e sono felice che a me sia spettato il compito di presentare l'ultima di esse: «Biblioteche e bibliofilia». Ho motivi personali per rallegrarmi della giornata oggi trascorsa ascoltando coloro che mi hanno preceduto. Sono una musicologa (ho insegnato anche al Conservatorio di Palermo per quasi una decina di anni); e sono io stessa anche una traduttrice. Quindi, diciamo così, conosco il problema dal vivo.

Ciò premesso vengo al dunque, cioè alla sessione conclusiva del convegno: *Editoria, traduzione, lettura: Biblioteca e bibliofilia*. Anche questo tema mi tocca da vicino: è una storia personale quella che racconto qui, ed è soprattutto una storia di biblioteche e di bibliofilia. Sono figlia e nipote di due bibliofili, entrambi collezionisti di libri sulla città dove erano nati: Treviso. Mio nonno, avvocato Gustavo Visentini¹ (nato a Treviso nel 1880) e mio padre Bruno Visentini (nato a Treviso nel 1914), avvocato anche lui, erano bibliofili collezionisti di libri trevigiani e quindi anche di incunaboli. Perché Treviso ha un primato di grande importanza nella storia della bibliofilia: lì si insediarono i primi stampatori della terraferma veneta. Treviso fu la culla degli incunaboli veneti, seconda solo a Venezia.

¹ Mio nonno Gustavo era anche un gran collezionista di libri sull'agricoltura. Con lo pseudonimo Gustavo da Casale firmava vari articoli, tra cui *Pel granoturco. Divagazioni. In margine della "Battaglia sul grano"*. Una passione per l'agricoltura «tutta letteraria» secondo mio padre, che mio nonno mise in pratica quando si trasferì nella casa fuori le mura di Treviso in Via Cairoli per coltivare campi e produrre vino, di cui in famiglia si è sempre proverbialmente citata la pessima qualità. Nell'aprire la grande biblioteca che fin da bambina ho visto giacere polverosamente nel Canevon della Villa di Vascon ho trovato un ricchissimo materiale riguardante l'agricoltura, tra cui una collezione di grida e manifesti dal 1600 al 1817. Cito la dedica di un libricino di mio nonno (dedicati i due figli Ada e Bruno): «Ad Ada, figlia mia, perché impari a fare la polenta. A Bruno, o fronda mia, ridente promessa della mia casa, perché in serenità cresca coll'amore delle cose semplici, e primariamente della campagna». Se è ben vero che mio padre crebbe coll'amore delle cose semplici, è altrettanto certo che fu sempre parecchio scettico sui destini dell'agricoltura tanto da rinunciare in partenza a qualsiasi amministrazione oculata della campagna rimasta tra i possedimenti di mia madre. Si vede che gli amori passano da una generazione all'altra, saltando l'intermedia, e che la passione si è trasferita da mio nonno a me, che oggi amministro quella campagna; oppure, e più probabilmente, si vede che i figli mantengono sempre un po' di spirito di contraddizione verso i padri. Io peraltro so fare un'ottima polenta.

Il primo testo uscito dai torchi trevigiani fu forse il *Manuale de salute* di Augustinus Aurelius, ovvero Sant'Agostino (Rhodes 1983: 26):² stampato nel 1471 rappresenta non solo il primo incunabolo pubblicato a Treviso, ma per l'appunto anche il primo testo a stampa di tutta la terraferma veneta. Venezia aveva cominciato due anni prima, già nel 1469, anno in cui il governo della Serenissima concesse per cinque anni il privilegio di stampa a Giovanni di Spira. Fatto è che la città del Sile gode comunque di un primato di rilevanza europea. E c'è un motivo ben preciso: il Sile per l'appunto e tutti i canali che ne affluivano e ne derivavano. Perché, se pure i veneziani avevano il monopolio del commercio cartario internazionale (rifornivano di carta addirittura Costantinopoli e i porti di Levante), la carta non si fabbricava a Venezia, che mancava delle acque correnti necessarie per il lavaggio e la follatura degli stracci. La carta veniva prodotta in terraferma, lungo il corso dei fiumi e sulla Riviera del Garda. I folli da carta erano concentrati a Treviso, Vicenza, Torrebelvicino (VI), Padova, Battaglia (PD), Tuscolano e Salò (BS). Ma le cartiere più produttive erano certo quelle di Treviso, grazie al Sile, fiume con forti correnti, e a tutti i suoi canali. A Treviso la produzione della carta era stata avviata dai cartari emigrati da Padova e nel 1366 le fabbriche trevigiane ottennero dal Senato il monopolio degli stracci da carta raccolti a Venezia. Lo sviluppo della stampa veneta seguì fedelmente il tracciato delle vie della carta, e subito dopo Venezia interessò Treviso, Padova Vicenza e altri centri cartari della terraferma. Va premesso che lo stampatore a Venezia e poi anche a Treviso non era l'unico responsabile del libro prodotto:

La stampa di un incunabolo di 100 o più carte non era di solito il risultato dell'attività programmatica di una sola persona, lo stampatore, ma di un gruppo di persone, legate da rapporti di natura giuridica e spesso congregate in vere e proprie società editoriali: non sempre e non tutti i componenti di queste imprese sono menzionati nel *colophon*» (Colla 1983: 37).

Il totale degli incunaboli trevigiani esistenti oggi, di cui tre sono incerti, va dai 95 ai 98. Dobbiamo gran parte delle informazioni a un fondamentale catalogo redatto da Dennis E. Rhodes nel 1983 (Rhodes 1983), utilizzato insieme al BMC³ da Bruno Visentini per il suo *Catalogo* (Visentini 1998) e da me oggi, insieme agli aggiornamenti di Agostino Contò (2022) e all'ISTC (*Incunabula Short Title Catalogue*) a cura della British Library, per raccontarvi la storia della tipografia trevigiana nel quindicesimo secolo.

Il *Manuale de salute* di Sant'Agostino che ho citato sopra venne stampato dal proto-tipografo (cioè il capo responsabile di una tipografia) Gerardo de Lisa: «Gerardo filio di Ser Martini de Gandago de Flandra, abitatore di Treviso» (Rhodes 1983: 10). Risiedeva a Treviso dal 1460, cioè prima ancora che l'arte tipografica apparisse in Italia. Era stato introdotto nella città trevigiana dall'umanista Francesco Rolandello, del quale Gerardo stampò nello stesso 1471 *Examinationes grammaticales*. In quel primo anno di attività Gerardo stampò ben cinque incunabuli.

² ISTC (*Incunabula Short Title Catalogue*: https://data.cerl.org/istc/_search) corregge Rhodes collocando come primo Rolandellus, *Examinationes grammaticales*, Treviso 1471, e come secondo Phalaris, *Epistulae*, tradotte da Aretino, sempre 1471 (l'unico esemplare trevigiano stampato su pergamena), seguito da Contò (2021: 68). Mantengo il dato di Rhodes (1983) perché è quello utilizzato in Visentini (1998).

³ *Catalogue of Books printed in the XVth Century now in the British Museum*, London 1908-1972.

Geraert van der Leye (Leye o Lys è un fiume) era forse nato tra il 1430 e il 1440 nelle Fiandre occidentali ad Harelbeke, vicino a Kortrijk (Courtrai). È descritto di volta in volta come *scriptor*, *professor grammaticae*, *puerorum instructor*, *stampator librorum*: un personaggio affascinante e poliedrico, molto ben documentato, che fu anche maestro di cappella della Cattedrale. Gerardo de Lisa lasciò Treviso nel 1494: per quella data il totale dei libri da lui stampati a Treviso è di ben 32 (Contò 2021: 64). Il penultimo libro da lui dato alle stampe ha un interesse particolare per me, in quanto musicologa: si tratta del primo dizionario al mondo di termini musicali. Johannes Tinctoris ne è l'autore: *Terminorum musicae diffinitorium*, un inquadro che mi è passato davanti in una vendita all'asta, ma che costava davvero troppo!! Ne possiedo una copia anastatica, che ho acquistato recentemente perché sono ben certa che mai potrei affrontare un originale, semmai ci fosse. Anche io sono bibliofila, bibliofila all'eccesso per quel che riguarda i libri di argomento musicologico. E bibliofila per affetto, ma certo con molta meno conoscenza e perizia di mio nonno e mio padre, nella mia ricerca di proseguire e arricchire la collezione di libri trevigiani: il che poi non è difficile per i libri moderni su Treviso, che sono oggi fin troppi e spesso vacui e ripetitivi. Ma è certo un'impresa per gli incunaboli.

Torniamo a Gerardo de Lisa che lasciò Treviso nel 1494: sappiamo che dal 1489 Gerardo fu cantore del Capitolo di Aquileia fino al 27 settembre 1496, ma era a Treviso dal 1488 fino al 1494 (Contò 2021: 67). Muore, a quel che se ne sa, a Udine il 16 dicembre 1499.

Intanto a Treviso dal 1475 si era insediato un altro stampatore, Michele Manzolo da Parma. Michele stampa fino al 1482: trentadue libri, cioè più di ogni altro tipografo di Treviso. Seguiranno altri stampatori insediati a Treviso:⁴ Johannes de Hassia (due libri), Johannes a Frascata da Brescia, editore e non tipografo: un solo libro, probabilmente, lo si capisce dai caratteri (Rhodes 1983: 47), realizzato da un tipografo che operava a Venezia; poi Hermann Liechtenstein de Colonia, con sei libri tra il 1475 e il 1480; Bernardus de Colonia, con due libri tra il 1478 e il 1483; Bartholomeus Confalonarius, attivo saltuariamente a Treviso, con quattro libri. Segue Bernardus Celerius da Lovere (stampatore anche a Venezia e Padova) con 5 libri nel 1480. Poi Joannes Rubeus (cioè Giovanni Rosso) da Vercelli che stampa a Treviso, tra il 1480 e il 1485, 8 libri; e infine Paulus de Ferrara, e poi lo stesso Paulus con Dionisius Bertochus Bononiensis, e infine Dionisius con Peregrino o Pellegrinus de Pasqualibus Bononiensis che operano dal 1481 al 1482: 5 libri in due anni (1481-1482). Nel 1480 era accaduto che a Venezia morissero due importanti e abili imprenditori editoriali: il che spiega il numero alto della produzione trevigiana dal 1481. Per quel che riguarda il numero degli esemplari stampati in quell'epoca esso non è di 20 incunaboli come suggeriva Colla (1983: 51). Questo anche perché il numero degli incunaboli stampati a Treviso era considerato allora decisamente superiore a quelli accertati da Rhodes, che esclude ben 21 incunaboli, considerandoli falsamente attribuiti a Treviso o non esistenti.

Nell'ultimo anno della sua vita, nell'estate del 1994, mio padre si dedicò con affetto filiale a scrivere il catalogo ragionato dei libri su Treviso e degli incunaboli trevigiani che

⁴ Mi baso, allo scopo di semplificare l'elenco degli stampatori, sulla catalogazione di Rhodes (1983) utilizzata in Visentini (1998), tralasciando le espunzioni e le aggiunte segnalate da Contò (2022) e dall'ISTC.

aveva ereditato e di quelli, numerosi, che aveva comprati lui stesso o che gli erano stati regalati per i pareri legali che, a titolo gratuito, aveva dato ad alcuni amici. Sicché la sezione degli incunaboli di questa collezione, come lui usava dire con un certo vanto, era più ricca di quella del British Museum. Il totale quindi, come già accennato, sono tra i 95 e i 98 incunaboli stampati a Treviso. Per affetto verso mio nonno, mio padre continuò, e arricchì, la sua collezione di libri trevigiani. La sezione «Tipografia» contenente i titoli degli incunaboli della biblioteca di Vascon del *Catalogo* (Visentini 1998), ne elenca 33.

Il *Catalogo* era rimasto incompiuto alla morte di Bruno Visentini nel 1995, perché non aveva avuto il tempo per dargli la forma finale destinata alla stampa: c'erano solo le schede (due per ogni libro) che aveva compilato a mano e il dattiloscritto battuto nel suo studio di Roma. Ed è stato difficilissimo per me prendere delle decisioni redazionali. Ma per fortuna ho avuto un consigliere formidabile, Carlo Alberto Chiesa, un grande libraio antiquario, tra i più importanti del Novecento, un formidabile appassionato, che mi ha aiutata con i suoi consigli per pubblicare questo libro di amore filiale, realizzando a mia volta degli interventi di amore filiale per dare una forma compiuta ai testi arricchendoli di fotografie familiari e di appunti esplicativi.

La catalogazione per autori, che costituisce la parte seconda del *Catalogo*, da me realizzata grazie al suggerimento di Carlo Alberto Chiesa, elenca 1029 autori citati nel libro per avere dato un contributo sulla storia di Treviso e della sua Provincia. A essa seguono le pubblicazioni realizzate per Nozze, ben 99, collezionate da mio nonno che era riuscito a raccogliercle a partire da un testo per le nozze Scotto Collalto del 20 giugno 1599 e che per un po' mio padre continuò: ma la pubblicazione di libri, anche importanti, per celebrare le nozze passò di moda proprio in quegli anni. Chiude il *Catalogo* (Visentini 1998) il catalogo per autori menzionati, in totale 1029, e delle appendici con scritti scelti di diversi autori su Treviso, dall'*Historia trevigiana* del 1591 di Giovanni Bonifacio, a *Il Castello d'Amore* di Carducci, a *La città gioiosa* di Giovanni Comisso e al *El Trevisàn* di Bruno Visentini, un articolo sul dialetto trevigiano pubblicato nel gennaio 1975 sul «Corriere della sera». La sezione dedicata alla tipografia del *Catalogo*, introdotto da una prefazione di mio padre, è preceduta e seguita da diverse altre sezioni, ciascuna contenente l'elenco dei libri dedicati a Treviso, alla sua geografia, alla sua storia, ai suoi monumenti, alla sua cultura e letteratura, alla sua Chiesa, alle istituzioni di carità, alle sue feste, alla Marca Trevigiana, all'editoria (che ebbe importanti rappresentanti come Giulio Trento): in totale 17 sezioni. Mi limito a descrivere solo quella intitolata *Teatri feste giochi e tradizioni popolari*, dove figura come esempio di feste il gran falò detto in trevigiano *pane e vin*, che viene fatto a Vascon in casa Visentini la sera del 5 gennaio di ogni nuovo anno per bruciare il vecchio, e mangiare poi i krapfen, con tanto di fotografie scattate nel 1988, con la vecia, che da mezzo secolo e più sono io travestita da Befana, e mio padre con il cane Celeò, così denominato pensando a Spadolini che, ancor prima delle ben note vignette di Forattini, si fantasticava tra i mordaci repubblicani non le avesse (lo sapeva anche lo stesso Spadolini, e non se ne offende affatto). Il 5 gennaio 2025 il pan e vin è stato celebrato come sempre a Vascon di Carbonera (TV). Il primo pane e vin con falò, nei miei ricordi d'infanzia, risale al 5 gennaio 1962: eravamo in tre, l'uomo che sparava col fucile in aria, io e il cane Tambo, mastino napoletano. Un'emozione indimenticabile.

Mio nonno era un avvocato di grandi capacità, perché, come scrive mio padre, «univa una vasta cultura giuridica a una straordinaria capacità tattica processuale ed extraprocessuale» (Visentini 1998: 7). Era nato l'11 febbraio 1880 e alla metà degli anni Venti era nel pieno dell'espansione della professione, tanto che progettava di aprire un altro studio a Venezia. Ma le vessazioni continue del locale fascismo incidavano sempre più anche sulle attività professionali. Il primo novembre del 1926 squadre di teppismo fascista invasero lo studio professionale di mio nonno, buttando dalla finestra e in parte bruciando libri, fascicoli e documenti (io stessa ho trovato tra le carte di un baule di mio nonno degli incunaboli irrimediabilmente bruciati). Nei giorni successivi veniva dalla locale federazione fascista il bando dalla città. Rientrato a Treviso, mio nonno si trovò a dover ricomporre, o a tentare di ricomporre, quello che rimaneva dopo la distruzione e si trovò anche a dover ricreare la clientela, dato che gli enti pubblici e parapubblici gli revocarono e poi sempre gli negarono ogni incarico. E peggio andò quando mio padre, che lavorava a Roma, fu arrestato perché denunciato dal portiere come sospetto. Un giorno in cui ritornava alla casa di Via Panama, dove abitava con mia madre, portava con sé in una cartella le matrici di un articolo scritto da Benedetto Croce per «Giustizia e Libertà». Il commissario che lo attendeva acquattato in casa distrusse il contenuto della cartella sbattendola con violenza su un tavolo, mentre mia madre era stata chiusa in una stanza dalla quale arrivavano gli strepiti della cameriera veneta Tilde mentre il brigadiere che le custodiva si domandava ad alta voce: «ma perché quello fa politica con na moje così bella?». Pare che Croce, che non sapeva nulla dell'accaduto, si sia lamentato spesso della mancata pubblicazione del suo articolo. Mio padre fu allora associato al carcere di Regina Coeli, e mai raccontò come avesse vissuto quel tempo, tranne il fatto che giocava a dama con pedine fatte di briciole di pane bagnato (non ho mai vinto una partita a dama con lui). Uscì da Regina Coeli il 26 luglio 1943, per fortuna mesi prima delle fosse ardeatine dove perse più di un amico, e passò alla resistenza ai tedeschi scappando da un rifugio all'altro.

La biblioteca di mio nonno, dopo la sua morte, arrivò a Vascon, dove io vivo oggi. Fu accolta nella libreria dello studio di mio padre, da dove io in gioventù sottraevo libri di vari scrittori francesi e attingevo dagli scaffali dove era raccolto un ricco materiale wagneriano, dando ai nervi a mio padre che ricordo bene mi rimproverò molto gravemente per avere sottratto un libro francese sullo snobismo in Francia, un meraviglioso libro per la mia formazione. Tuttavia, la causa principale della mia bibliomania erano proprio mio padre e mia madre, che mi avevano suggerito la lettura di Proust e Thomas Mann quando ero appena quindicenne, e che mi avevano portata ad ascoltare Wagner per la prima volta quando avevo sei anni e poi regolarmente ogni anno a Bayreuth da quando ne avevo dieci. Questo materiale wagneriano, maniacalmente arricchito da me, ora è in gran parte salito nel mio studio.

Io non mi sono data molto da fare per arricchire la biblioteca, ma sono fiera di avere aggiunto alla sezione Tipografia altri quattro incunaboli (più una interessantissima cinquecentina, non stampata, ma manoscritta), che sono riuscita a comprare grazie anche alla comprensione della mia impresa da parte di alcuni altri librai. Ho partecipato persino a un'asta, dalla quale sono uscita vittoriosa con un incunabolo, il mio primo acquisto, che grazie a un altro gentilissimo libraio, Fabio Bertoli, è passato nelle mie

mani senza dispendiose gare d'offerte: il libraio ha chiuso l'emozionante (per me) asta telefonica e l'incunabolo (Jacopo Porcia, *De liberorum educatione; Epistola di Francesco Negro a Jacopo Porcia*, Treviso, Gerardo de Flandria, 1492) è venuto ad arricchire l'eredità di mio nonno, che non ho mai conosciuto essendo mancato un mese prima della mia nascita, e di mio padre. Fu il primo dei quattro miei acquisti. Gli altri tre sono *Pii secundi* (Enea Silvio Piccolomini) *Pontificis Maximi ad Illustrem Mahumetem Turcorum Imperatorem Epistola*, 12 agosto 1475; Jacopo Porcia, *De liberorum educatione, Epistola di Francesco Negro a Jacopo Porcia*, Gerardo de Flandria, 1492. E infine il più bello: *Fiore novello estratto dalla Bibbia*, una composizione in volgare della fine del Trecento o primi Quattrocento, che raccoglie racconti tratti dalla Bibbia. Il testo è fortemente caratterizzato dall'idioma veneto ed ebbe una gran fortuna. Un piccolo esempio: «Capitolo X: Come la prima cossa che creasse dio quando el disse fiat lux sono li anzoli». «Et prima si fo facto Lucibello el quale el principio de li demoni et vedandose cossì bello se ardiva de volere essere equale a quella de Dio. Et cossì come fo la prima creatura a peccare fo la prima a cadere». Stampato a Treviso da Michele Manzolo da Parma il 30 marzo 1480, questo incunabolo con legatura coeva con riquadri concentrici, proviene dalla biblioteca di Apostolo Zeno, ex libris Apostoli Zeni, Sergio Colombi e Libero Marzetto. Bellissimo. Anche perché l'ho comprato sentendomi tanto in colpa per il fatto che non ero ancora stata preda del collezionismo di incunaboli, passione familiare. L'ho messo negli scaffali degli incunaboli paterni, e lasciato lì per un bel pezzo quasi fosse una vergogna e un dovere assolto: dopo veramente basta, mi sono detta.

Quando poi il gusto del collezionismo mi ha attirata come una calamita, sono andata nella biblioteca paterna (dove d'inverno fa un gran freddo) a cercare nei due ripiani degli incunaboli cosa mai avessi comprato. Non trovavo più quell'incunabolo che ricordavo bene di avere acquistato una decina di anni fa. Ho passato più una giornata di terrore: me l'hanno rubato, ricordo male, forse è un sogno che ho avuto... Ma ho continuato ad armeggiare nella biblioteca ogni volta escludendo di aprire un esemplare che ero certa fin dalla bellissima legatura non potesse essere quello che avevo acquistato io. Gli sono passata davanti più e più volte dando per scontato che fosse paterno, senza neanche aprirlo per guardare da chi mio padre lo avesse comprato e quanto lo avesse pagato, cosa che regolarmente scriveva, come faccio anche io, su un foglio allegato ai libri. Scoraggiata dall'ennesima ricerca in biblioteca, ho avuto una sera a un tratto un'illuminazione: ma sarà quello lì, che non oso aprire e do per certo sia stato comprato da Bruno Visentini, l'incunabolo che ho acquistato io dalla Libreria antiquaria Mediolanum? Incredula sono tornata in biblioteca a guardare e sfogliare e ho confrontato con il catalogo: ma sì, è proprio il mio acquisto!!!

In più ho acquisito per la biblioteca due testi trevigiani del Cinquecento che vanno ad arricchire le cinquecentine, tra le quali figura la prima edizione degli *Asolani* del Bembo. Uno di questi due testi lo ho comprato anche per un interesse personale verso la Francia: si tratta di poche pagine dedicate a *I grandi Trionfi fatti dalla Nobil città di Treviso nella venuta del Christianissimo Re di Francia e di Polonia Henrico Terzo*, poche pagine dedicate ai gran Trionfi per l'accoglienza riservata a Enrico III di Francia che, di passaggio dalla Polonia, nel 1574 traversò Treviso, le sue terre e i suoi fiumi tra ponti di barche, «grandi archi con l'arma hora in quartata di Francia Polonia e Lituania», alla presenza del «Clero re-

verendissimo», fino a sera quando «fu nel brunir della notte dato foco a una Donna finta la Luxuria con grandissimo artificio fabricata la qual arse fino alle ore 4 di notte, gettando del continuo fuoco, hor da una, hor da l'altra parte, e quando dal corpo e quando dalla bocca e quando dalle orecchie», il tutto accompagnato dagli spari di innumeri archibuseri, dalla banda del Signor Conte Brandolino (che mi interesserebbe assai dal punto vista musicologico), «con fuochi artificiali di diverse spetie che spararono fino alle quattro ore di notte».

L'altro testo del Cinquecento, il primo che ho acquistato io consigliandomi con il Dottor Pozzi, il libraio della Mediolanum, mi proviene dalla collezione di Dal Negro (l'erede della fabbrica di carte da gioco oggi non più esistente a Treviso): *Le origini di Trevigi diviso in tre trattati dove si contien quelli che signoreggiarono sino al MDL, con la tavola*. Un manoscritto della metà del sedicesimo secolo (probabilmente redatto da Marc'Antonio Morosini, Podestà di Treviso nel 1549), «scritto per l'apprendimento di un giovinetto». Si tratta di un compendio di nozioni storico geografico, astrologiche e musicali. Dal Negro ne aveva fatto una edizione anastatica che già si trovava nella biblioteca di mio padre, sicché il valore dell'originale era più che abbordabile. Nel testo si racconta dell'origine di Treviso: furono i principi troiani sconfitti dalle molte astuzie dei greci a spargersi per il mediterraneo e alcuni di essi guidati da Dardano andarono verso i monti Euganei a fondare una città chiamata Eugenia (da Euganei), ma non contenti di quella città conclusero che «dove andava li animali la sera lì avrebbero edificato una città, «e perché loro havevano molti Animali, et massime ocche, le qual sentite l'acque come veniva la sera si riducevano verso Padova, dove edificarono una città chiamata Dardania per amor di Dardano, che era più attempato di altri. Decisero poi di edificare quattro torri per conoscere il territorio una verso levante un'altra verso Ponente e una verso mezzogiorno ma dove al presente è Trevigi edificarono l'altra sopra laqual fu posto una damisella con tre visi di Marmoro verde, che una faccia guardava verso Alemagna, una verso il Mar Adriano, l'altra verso Dardania in segno che quella città aveva li termini delli loro territori alle torri nominate. Così ebbe principio la prima Fabrica sopra il terreno Trivisano fatto per la gente troiana, [...] si apopolò intorno molta gente [e] lì andava il Sile, da l'altra il Cagnan con la rogia, ed il Siletto dove è la scorzaria (ovvero la zona utilizzata per la conceria delle pelli, anche essa lungo il fiume) come si contien il circuito delle acque et questi popoli si fortificarono di maniera per essere il loco carico di fonti» ecc. Ecco le acque, così importanti per la tipografia trevisana.

Oggi guardo i cataloghi librari di incunaboli con una suspense che è un misto di curiosità e di paura (proprio nei giorni scorsi è arrivato il nuovo e bellissimo catalogo della Libreria antiquaria Mediolanum realizzato per il centenario e dedicato ai libri figurati del Rinascimento: Treviso non c'è!). Tiro un sospiro di sollievo quando vedo che non figura il temuto "stampato a Treviso" o che dell'incunabolo in vendita c'è già un esemplare in libreria. I veri appassionati comprebbero forse anche il secondo e il terzo esemplare in vendita. Io mi accontento di aver dato un piccolissimo contributo alla memoria di mio nonno e di mio padre.

Olga Visentini

Bibliografia

- Colla, A. 1983. *Tipografi, Editori e Libri a Padova, Treviso, Vicenza, Verona, Trento. Venezia*, Università Internazionale dell'Arte, 38-80.
- Contò, A. 2021. *Notizie su Gerardo da Lisa, L'arte de labbacho*. Trento, Erickson, 63-72.
- Contò, A. 2022. *Nuovi documenti sulla stampa a Treviso nel 400*. «Atti e Memorie dell'Ateneo di Treviso», 39, 229-241.
- Rhodes, D. E. 1983. *La stampa a Treviso nel secolo XV*. Treviso, Biblioteca Comunale di Treviso.
- Visentini, B. 1998. *Catalogo ragionato della raccolta di libri, opuscoli e documenti trevigiani dell'avvocato Gustavo Visentini, a cura del figlio Bruno*. Vascon-Albizzano, Stamperia Valdonega.

La bibliofilia, questa sconosciuta

ANTONIO CASTRONUOVO

La radice linguistica che per tutta la vita accompagna le persone che amano i libri, che li accolgono negli ambienti di vita e se ne alimentano; il semantema portatore del significato ben infisso nei loro usi quotidiani è *biblion*, termine greco ben noto che sta per *libro*, ma non solo: ha nei secoli funzionato egregiamente per creare parole composte, derivate direttamente dalla lingua greca oppure formate con piglio moderno.

E così, quel semantema appare come primo elemento di vocaboli che godono di un'ampia serie di suffissi flessionali che ne determinano la sostanza funzionale, anch'essi di origine greca. Ecco dunque la *biblioteca*, che è ovviamente la 'scatola' dei libri e in senso lato l'ambiente in cui conservarli; ecco la *bibliologia*, la scienza che studia «la storia del libro e delle forme che ha assunto attraverso i tempi» (Fumagalli 1940: 50), dunque lo studio dell'oggetto che esce dalla tipografia e si dona in prima battuta all'uomo con i suoi caratteri fisici, stimolatori di vista, tatto e olfatto (il penetrante aroma dei libri nuovi e quello perdurante di certe antiche edizioni), ma nemmeno disdegnano di pungolare l'udito (il fruscio delle pagine fatte scorrere a rapido ventaglio) o il gusto, senso su cui la storia ha conservato esempi di bibliofagia (cfr. Diliberto 2016: 23-28).

In relazione al 'gusto' vale anche attuare un ampliamento di senso che superi quello fisico della possibilità di percepire sapori e si allarghi su quello inteso in senso antropologico ed estetico, verso *le goût* come complessa convergenza di sensazioni e dunque – quasi a seguire una semplice definizione di dizionario, la capacità di discernere ciò che è bello o brutto secondo i criteri che caratterizzano un gruppo, un'epoca, in materia estetica, ma anche l'insieme delle inclinazioni, delle preferenze che corrispondono alle singole personalità. Ecco, questo è importante: se parliamo di attrazione per i libri, ne vengono coinvolti il gusto estetico e la personalità di ognuno di noi; quella inclinazione possiede risvolti antropologici e in fondo anche ontologici (permette di meditare sulla nostra natura profonda).

Ma torniamo al semantema e ai suffissi flessionali, mediante i quali nasce anche la *bibliografia*, scienza di non sicura definizione (come dimostrano i dubbi di Fumagalli 1940: 49): diciamo in generale che è lo studio della catalogazione sistematica dei libri e la metadisciplina della scienza degli indici. E nasce la *biblioteconomia*, «l'arte e la dottrina di amministrare una biblioteca» (Fumagalli 1940: 60). Sono tutte scienze che alla radice *biblion* abbinano suffissi di natura funzionale, anche tecnica: sorge

allora spontaneo chiedersi se esista una qualche parola composta da quel semantema e da un suffisso di natura sentimentale, anche passionale. E sì, esiste: è nato quando qualcuno ha abbinato alla nostra radice il suffisso *philia*, termine che origina dal verbo *philein* (amare) e che addita le forme non erotiche dell'amore, quelle in cui prevale la dimensione amichevole e affettuosa della relazione, quelle in cui il legame è fondato sull'attrazione di simpatia, stima e sicurezza. Ne è scaturito il termine *bibliofilia*, che è appunto l'amore per i libri, la passione collezionistica, l'attenzione agli esemplari, alla qualità editoriale e a molto altro.

Avendo fatto cenno alle implicazioni antropologiche e addirittura ontologiche del legame tra libri e singole persone, l'invenzione del termine appare dunque opportuna: la *bibliofilia* esiste davvero, è una condizione sensibile, un legame anche dominante; e un cosmo di affinità tra oggetto e uomo che non ha tuttavia dato vita a una disciplina, non ha suscitato l'esigenza di studiare il fenomeno con rigore scientifico. Se la bibliologia, la bibliografia, la biblioteconomia sono materie di indagine e d'insegnamento, se insomma sono scienze che godono di una cattedra universitaria, la bibliofilia no: esiste, se ne percepisce la forza, si intuisce che possiede caratteri peculiari, ma resta ignorata, come una cenerentola, senza una specifica cattedra da cui impartire linee generali di conoscenza.

Se si chiede a un accademico perché non esista la disciplina della bibliofilia risponderà che si tratta di una inclinazione, una vocazione, un ardore: non si può fondare una scienza sull'emozione, non si può edificare una disciplina su una passione il cui stesso nome cela un sentimento. Impossibile insegnare un mondo in cui si parla in questo modo: 'Esemplare ben conservato, esemplare con barbe, comune, raro, molto raro, introvabile' (peculiarità, quest'ultima, peraltro scorretta: a parte i casi di copie uniche al mondo, un esemplare di vecchia o antica edizione si trova sempre). Il sunto è che non è possibile fondare una tale disciplina, e dunque la bibliofilia non ha uno statuto accademico, ma diciamo meglio: non ha ancora uno statuto accademico.

SCRIVERE DI RARITÀ

Eppure la bibliofilia è molto utile alle scienze del libro, cui dona non poche idee e non poche materie, anche sotto forma di saggi, opuscoli e articoli, dilaganti soprattutto tra Otto e Novecento e specialmente in Francia. E da ciò si evince il sorgere di un fenomeno: la categoria del bibliofilo si lega a quella dello scrittore. Non solo gli scrittori sono spesso bibliofili e la loro opera può contenere richiami a quel mondo (esempi classici sono il racconto *Il bibliomane* di Flaubert o la descrizione della biblioteca di Des Esseintes in *Controcorrente* di Huysmans), anche i bibliofili a un certo punto possono impegnarsi nella scrittura, e il fenomeno abbraccia scrittori che diventano specialisti della materia ma anche un caleidoscopio di notabili di provincia che collezionano libri e un certo giorno s'impegnano a dipingere il loro affettuoso cosmo privato. Alcuni bibliofili diventano insomma pubblicisti della materia: guidati dalle loro stelle (rarietà, bellezza, curiosità) cercano e osservano, individuano varianti ed esemplari strani o ignoti, e si dispongono a scriverne in maniera non scientifica, pubblicistica, trattandone in articoli anche semplici, ma utili alla conoscenza del libro.

Certo, se ci concentriamo sui decenni principali di questa pubblicistica (il citato crinale tra Otto e Novecento), notiamo la sostanziale omogeneità contenutistica di quegli scritti, una stanca reiterazione delle medesime osservazioni che alla fine testimonia certamente dell'esistenza di una passione, ma non intacca le competenze scientifiche e linguistiche: gli scrittori restano scrittori e i bibliofili restano bibliofili. I tanti autori di opuscoli tardo-ottocenteschi sono semplicemente dei bibliofili che scrivono e che aggiungono il proprio prodotto alla pingue collezione di scritti sul tema, al mosaico allestito in quei decenni per gli amatori dei libri.

Resta inteso che i bibliofili scrivono della propria passione, e sono tanti coloro che hanno agito (e ancora agiscono) alla stregua dei cosiddetti 'storici locali': guidati dalle norme basilari della storiografia e dai caratteri della loro bramosia, sorretti tutto sommato da una buona impostazione, i bibliofili cercano e studiano.

La rarità è per loro un'attrazione potente, per l'esattezza conoscono il meccanismo dell'indice di rarità: il rapporto tra le copie stampate di una certa edizione e quelle superstiti, per le quali ottengono prime valide notizie (dove sono custodite le copie superstiti, quali sono i loro caratteri fisici principali mediante le schede redatte dai catalogatori) dalla consultazione dei cataloghi pubblici. Questa rarità è prodotta da molte variabili, a cominciare dall'epoca e dalla tiratura di un'edizione (anche se ciò non significa che più antica è l'epoca più raro è il pezzo ricercato: nel Cinquecento veneziano, ad esempio, i libri avevano spesso tirature di 1500-2000 esemplari – non pochi – e ciò fa sì che, congiuntamente a una percentuale non irrisoria di sopravvivenza, molte 'cinquecentine' prodotte in quella città non sono di difficile reperibilità).

Il numero di esemplari prodotti di una certa opera può essere addirittura più ridotto nei decenni a noi vicini: un basso numero di esemplari si può peraltro delineare per ritiro di un libro dal commercio e successivo macero (cfr. Castronuovo 2025); per una moltiplicazione delle varianti causa un evento esterno alla pubblicazione, come nel caso della prima edizione del 1857 dei *Fiori del male* di Baudelaire trascinata a processo per offesa alla morale pubblica (cfr. Castronuovo 2023). Oppure infine per rarità assoluta, come nel caso di Philippe Soupault che nel 1922 fece stampare in trenta copie *Invito al suicidio*, ma subito se ne pentì e ne distrusse ventotto; delle due restanti una la donò alla seconda moglie, che la distrusse; l'altra nessuno sa dove si trovi ed è intuitivo il suo enorme valore, se mai dovesse apparire. Molti anni dopo, durante un'intervista, Soupault si rallegrò di aver distrutto il parto giovanile: «Quel libro mi avrebbe reso parecchio ridicolo: ho appena compiuto novant'anni e non mi sono ancora suicidato!» (Morlino 1987: 288).

DAL MULTIPLO ALLA COPIA UNICA

Perduriamo in questa verifica dei vantaggi offerti dalla bibliofilia, ma non doverosamente riconosciuti, negligenza correlata anche all'isolamento dei bibliofili, categoria a sé stante ma dotata di un convergente sistema di valori: quello della *philia*, della inclinazione verso un oggetto materiale. Il loro non è un movimento, sono solo un gruppo di individualisti che non desiderano condividere la propria passione per timore di concorrenza

e gusto di segretezza; persone la cui consapevolezza risiede nel sapere che la forma di un libro è tanto importante quanto il suo contenuto, e che ogni libro è un pezzo unico.

In questo fecondo isolamento di osservazione, la bibliofilia ha per esempio gettato le basi per una corretta distinzione tra edizione ed esemplare. In Italia, la distinzione si è consolidata tardi in campo bibliotecario, verso gli anni Ottanta del Novecento, mentre in campo bibliofilo è già attestata dai cataloghi di vendita ottocenteschi. In ogni caso la distinzione è di semplice comprensione: ai libri si può facilmente sottrarre il carattere di multipli che hanno all'atto dell'edizione (questo accade nella modernità: nei primi secoli di stampa è appurato che ogni esemplare di una certa tiratura può avere qualcosa di differente rispetto agli altri). La questione è ben esposta da un noto collezionista:

Se quel certo esemplare che avete tra le mani ha una storia sua, testimoniata da una nota di possesso, un *ex libris*, il timbro di una o più biblioteche, una firma, delle sottolineature, delle postille a margine del testo, una dedica, imprecazioni o scongiuri, minacce contro i potenziali ladri (o quant'altro), bene, quel volume da *multiplo* si è trasformato in un esemplare *unico*. Si tratta *di quel libro*. Il possessore ha *segnato* per sempre la vita proprio di quell'esemplare: e di nessun altro. Vi ha lasciato una traccia di sé. Lo ha impreziosito, rendendolo – appunto – unico (Diliberto 2024: IX).

Nella trasformazione da esemplare multiplo a copia unica grazie all'apposizione di un segno, in questo minimo gesto si cela un'azione potente: si dona all'esemplare la possibilità di essere 'tracciato', di poterne conoscere il tragitto, da dove è inizialmente partito e dove poi è approdato, in quali mani è passato: la fisiologia di una collezione privata diventa così quella dei singoli pezzi.

Il bibliofilo è poi un tale che reputa essenziali – e come tali se ne serve – i cataloghi dei librai antiquari: veicoli che attentamente descrivono le edizioni, ma soprattutto l'esemplare (la legatura, le note di possesso, l'*ex libris*, la quotazione) e aiutano a comprendere l'andamento del mercato antiquario e il cambiamento di gusto dei bibliofili. Questi cataloghi sono materiale indispensabile per studi e ricerche, perché malgrado la crescente informatizzazione mondiale delle banche-dati librarie non tutto vi è catalogato: può capitare di non reperirvi particolari edizioni, mentre nei vecchi cataloghi antiquari capitava un tempo di imbattersi in esemplari di alto interesse. È bene anche notare che, per quanto rari, questi cataloghi sono stati giudicati per molto tempo, nel mondo delle biblioteche, materiale secondario.

DONARE CIVILTÀ

Il cosmo della bibliofilia possiede un risvolto di grande pregio, non sempre ben soppesato: la cessione di raccolte private a istituti pubblici fa sorgere settori considerevoli di tali collezioni, in alcuni casi getta addirittura le basi di un primo nucleo fondante di biblioteca pubblica. Tralasciando la storia delle soppressioni conventuali napoleoniche con confisca dei beni e successiva insorgenza di una qualche collezione pubblica, più d'una collezione privata ha permesso di fondare una importante biblioteca, e sia

sufficiente citare il caso della prima biblioteca pubblica di Firenze, sorta nel primo Settecento dal lascito di Antonio Magliabechi, bibliotecario di Cosimo III, e poi diventata Nazionale Centrale dopo l'Unità (cfr. Mannelli Goggioli 2000).

Il tema delle cessioni private è di rilievo, anche diversificato: utile pertanto dirne qualcosa. La collezione di un privato ha raramente fine durante la sua vita: la passione del bibliofilo, la dedizione a oggetti amatissimi come i libri e la difficoltà a separarsene sono condizioni sufficienti a frenare lo smantellamento. Però il proprietario di una biblioteca medita sulla questione, specie quando si avvicina la senilità, età in cui si comincia a rimuginare su chi gratificare della propria massa di libri. Il problema è tormentoso per chi non ha eredi: chi li ha comincia invece a chiedersi – soprattutto se sa di essere il solo, nel nucleo familiare, a nutrire quella passione – quali decisioni tali eredi prenderanno (cfr. Mascheroni 2023).

Umberto Eco ha ricordato un buon esempio di bibliofilo che cedette interi settori della propria biblioteca a un istituto. Il dottor Morris Young – che radunava parecchie cose e, quando giudicava compiuta una collezione, la vendeva iniziandone una nuova – decise un giorno di cedere una rilevante collezione dedicata alla memoria e alla mnemotecnica. Eco volle incontrarlo per acquistare la raccolta a favore dell'università e capì la ragione per cui Young voleva vendere: non sapeva più dove custodire la raccolta, pur disponendo di un secondo appartamento. Non gli mancava più nulla e, come ogni buon bibliofilo, «vendeva a un ente culturale, così che il suo patrimonio non si disperdesse e diventasse inalienabile. Era così poco un bibliomane, però, che era ormai pronto a disfarsene» (Eco 2011: 44).

Se restiamo ancora nel campo delle cessioni che avvengono durante la vita del bibliofilo, può accadere che, invece di essere venduta, una collezione sia donata, quasi sempre a un istituto pubblico. Successe questo col più riservato affiliato dell'Aldus Club, Alessandro Nistor, bibliofilo nato in Romania nel 1930 e giunto in Italia nel dopoguerra: quando sentì di essere verso la fine della vita, dichiarò un giorno «che i suoi costosissimi libri li avrebbe donati alla biblioteca pubblica di Lugano, nel Canton Ticino», cosa che infine fece (Nocera 2023: 36).

Esistono poi i casi di chi in vita cede la collezione al commercio antiquariale, come accadde al ricco collezionista americano Sickels, che possedeva una magnifica raccolta di letteratura francese: «Ha venduto a Druot la sua collezione mentre era ancora vivo. La vendita è durata quindici giorni. L'ho incontrato dopo questa vendita memorabile. Non aveva rimpianti. Era anzi fiero di aver appassionato per due settimane alcune centinaia di veri amanti del libro» (Carrière, Eco 2011: 249).

Può avvenire che una collezione invece di essere ceduta sia messa in salvo edificando un ente di diritto privato come una Fondazione. In Italia gli esempi non mancano; lo ha fatto ad esempio il bibliofilo illuminista Gianfranco Dioguardi, che ha acquistato libri fin da giovanissimo e alla fine ha realizzato a Bari una Fondazione che porta il suo nome, a cui ha ceduto la propria biblioteca:

Oggi, nell'età matura, sono conservati circa 40.000 volumi e la Fondazione ha concluso un accordo di comodato con il Politecnico di Bari – l'università nella quale ho insegnato da quasi un trentennio – affinché i libri fossero sistemati in locali idonei alla consultazione pubblica. Con soddisfazione vedo così completato l'itinerario vitale di questa mia creatura,

ormai adulta a cui ho consentito di poter svolgere tutte le funzioni istituzionali pubbliche proprie di una biblioteca e, soprattutto, di poter essere tramandata ai posteri nella forma unitaria che caratterizza la sua anima, il suo stile, la sua personalità (Dioguardi 2014: 128-129).

Se il bibliofilo non giunge in vita a realizzare i progetti di dono o di salvaguardia, può accadere che eredi lungimiranti si accordino per una corretta conservazione postuma della sua collezione. Venuto a conoscenza di essere affetto da una grave malattia, Umberto Eco meditò su come non far disperdere il proprio patrimonio di 50.000 libri. E quando nel 2009 gli chiesero quale sarebbe stata la sorte della sua biblioteca rispose: «Per quel che concerne la mia collezione, ovviamente non vorrei che venisse dispersa. La mia famiglia potrà donarla a una biblioteca pubblica o venderla attraverso un'asta. In questo caso, dovrebbe essere venduta nella sua completezza, a un'università» (Carrière, Eco 2011: 242). Dopo la scomparsa di Eco nel 2016, e affinché la raccolta diventasse patrimonio pubblico, gli eredi l'hanno venduta al Ministero dei Beni Culturali, che l'ha suddivisa tra l'Universitaria di Bologna (la biblioteca moderna e l'archivio delle carte) e la Nazionale Braidense di Milano (i circa 1200 incunaboli, aldine e prime edizioni di pregio).

OSPITALITÀ IN PSICHIATRIA

Che la bibliofilia manifesti un certo rigore scientifico lo prova anche il fatto che essa procura ai suoi accoliti una buona capacità di osservazione antropologica: il bibliofilo 'formato' è colui che conosce le strategie e i capricci di chi si apre al mondo dei libri, di chi li cerca, li acquisisce, vi si affeziona e li custodisce. Permette anche di conseguire una certa sensibilità clinica: fa cogliere il limite oltre il quale comincia la bibliomania.

In greco 'mania' sta per 'frenesia, invasamento, entusiasmo': il bibliomane è insomma un dionisiaco invasato, e in questo senso la sua sarebbe una passione forte ma tutto sommato accettabile. Se non fosse che nel vocabolario greco quelli citati sono i significati accessori, mentre il primo – il più diffuso peraltro nella cultura greco-antica – è 'follia, demenza'. Non è allora un caso che il moralista Seneca, nel *De tranquillitate animi*, scriva che «nessuna spesa è più nobile di quella che si fa per l'acquisto di libri, ma nessuna spesa è meno giudiziosa di quella fatta per l'acquisto di troppi libri» (IX, 9).

Il termine *bibliomania* è attestato nel *Supplemento alla Cyclopaedia del signor Chambers* pubblicato a Londra nel 1753, ma è soprattutto l'*Enciclopedia* illuministica di Diderot e D'Alembert e sciorinare tale lemma, facendo pungente ironia su chi colleziona libri senza neppure leggerli. In entrambe le opere i lemmi sulla *bibliofilia* sono ignorati, forse perché per transitare dalla condizione di bibliofilo a quella di bibliomane, cioè dal sublime al ridicolo, non c'è che un passo. Afferma Nodier:

Il bibliofilo si trasforma speso in bibliomane, quando il suo animo si deteriora o quando aumenta la sua fortuna, due gravi inconvenienti ai quali sono esposti gli uomini più onesti; ma la prima cosa è molto più comune dell'altra. Il mio caro e rispettabile maestro, il signor Boulard, era stato un bibliofilo delicato ed esigente, prima di stipare in sei case da sei piani seicentomila volumi di tutti i formati, impilati come pietre delle mura ciclopiche, cioè senza calce e cemento, ma che da lontano, si sarebbero anche potuti scambiare

per delle tombe galliche (Nodier 2018: 29).

E per delineare le differenze tra le due condizioni, vale seguire ancora l'agile Nodier:

Il bibliofilo sa scegliere i suoi libri; il bibliomane li accumula. Il bibliofilo aggiunge libro su libro, dopo averlo sottoposto a tutte le ricerche con i suoi sensi e la sua intelligenza; il bibliomane accumula i libri gli uni sugli altri senza guardarli. Il bibliofilo apprezza il libro, il bibliomane lo pesa o lo misura. Il bibliofilo procede con la lente, e il bibliomane con un righello. Ne conosco alcuni che presumono la ricchezza della loro biblioteca in metri quadrati. La febbre innocente e piacevole del bibliofilo, nel bibliomane diventa una malattia acuta spinta fino al delirio. Una volta giunta a questo grado di fatale parossismo, non ha più nulla di intelligente e si confonde con tutte le altre manie. Non so se i frenologi che hanno scoperto tante assurdit  abbiano finora scoperto nella scatola ossea del nostro povero cervello l'istinto dell'accumulazione, cos  sviluppato in molti poveri diavoli di mia conoscenza (Ivi: 28-29).

Ora, quest'ultima osservazione   del massimo interesse perch  Nodier – usando i termini «delirio» e «fatale parossismo» – annuncia il livello patologico toccato dal bibliomane, e tira in causa i «frenologi», chiedendosi se oltre alle tante patologie da loro scoperte abbiano anche indagato questo istinto di accumulazione. Interessante perch  proprio in tempi recenti, dopo averlo per decenni giudicato uno smodato innocente, il bibliomane   stato ufficialmente accolto dagli psichiatri tra coloro che soffrono di un disturbo da accumulo. La cosa   accaduta nel 2013, quando tale disturbo   stato per la prima volta introdotto (al n. 300.3) nella quinta edizione del *Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali* (DSM-5) che, pubblicato dalla American Psychiatric Association,   la 'guida' mondiale per la diagnosi psichiatrica.

Nell'ultima edizione di questo strumento diagnostico (quella del 2022 detta DSM-5-TR, dove TR sta per Revisione del Test) il disturbo da accumulo   caratterizzato da alcuni comportamenti tipici, che Aristide Saggino, docente di area psicologica e psicometrica all'Universit  di Chieti-Pescara, cos  elenca:

1. Persistente difficolt  a liberarsi di oggetti (di qualsiasi tipo) indipendentemente dal loro valore;
2. Necessit  di non perdere questi oggetti e quindi difficolt  a separarsi dagli stessi (la separazione provoca angoscia);
3. L'accumulo di oggetti e la difficolt  a liberarsene porta a un rapido peggioramento del proprio ambiente di vita che diventa sempre pi  invivibile, spesso anche con rischi per la propria salute; si riesce a liberare almeno in parte il proprio ambiente dagli oggetti in eccesso solo con l'intervento di persone esterne;
4. L'accumulo rende difficile dedicarsi al proprio lavoro o ad attivit  sociali, diminuendo la qualit  della propria vita, e rende l'ambiente in cui si vive meno sicuro per s  e per gli altri (Saggino 2024: 33-35).

Tuttavia l'accumulo di libri   considerato tra i meno gravi, non tanto per i sintomi ma per gli effetti: poich  il bibliomane raccoglie oggetti che alla sua scomparsa finiranno in altre mani – agendo cos  in maniera positiva sul piano civile – la patologia del bibliomane ha un vantaggioso effetto finale. E allora si pone ancor pi  la necessit  di dover studiare la bibliofilia, e la sua degenerazione bibliomaniaca.

STORIA DI UN SENTIMENTO

La storia del sentimento bibliofilo comincia pian piano a essere ripercorsa, con ricostruzione di certi episodi, singoli frammenti della passione per i libri e il collezionismo. Vale ripercorrere alcune elementari note di quella storia. E all'inizio si pone una difficoltà: in quale momento preciso si cominciò a usare il termine 'bibliofilo'? Sembra che la prima occorrenza sia in un passo della *Geografia* di Strabone, che risale al 18-23 d.C. In quel passo l'autore riferisce che il collezionista Apellicone di Teo acquistò, pagandole care, le biblioteche di Aristotele e Teofrasto e volle cimentarsi nella loro prima edizione. Ma il progetto cadde perché «Apellicone era più bibliofilo che filosofo» (Strabone, *Geographia*, XIII.1.54; cfr. Pozzo 2025).

Quando sorse, la bibliofilia lo fece in parallelo al gusto antiquariale e al collezionismo; lo stesso concetto di 'antiquario' non è fondato sull'immagine che di norma assegniamo al termine (la figura del venditore di vecchia mobilia, ceramiche, lampade). Alle origini il concetto era collegato alla carta: nell'editto *De pretiis rerum venalium* promulgato nel 301 d.C. dall'imperatore Diocleziano per tentare di frenare l'inflazione nell'impero fissando i prezzi dei beni e delle prestazioni di lavoro, il termine *antiquarius* è sinonimo di maestro di scrittura e calligrafia. Più tardi il termine indicò l'amanuense che attendeva alla copia e manutenzione dei codici. Essendo collegata al sentimento antiquario, la bibliofilia nasce come alta e civile passione dedicata a ciò che è scritto, il libro. E se le cose stanno così, bibliofili sono un po' tutti gli umanisti, il cui rapporto con l'entità 'libro' e la passione di ricerca e copiatura dei codici manoscritti sono fatti noti.

La nascita del moderno bibliofilo è però una diretta conseguenza della Rivoluzione francese. Prima, i collezionisti erano una ristretta cerchia che faceva parte della élite: nobili, principi regnanti, cardinali, ossia persone che potevano permettersi di spendere alte cifre per acquisire manoscritti, visti come oggetti di prestigio e di potere, e solo in un secondo momento come giacimenti culturali, quando qualche poeta di corte o intellettuale al soldo dei potenti, era autorizzato a valutarli con mano filologica.

In questo collaudato sistema plurisecolare si formarono, con l'illuminismo, le prime crepe, e basti accennare al *Dizionario bibliografico, storico e critico dei libri rari* di Charles Pinot Duclos, del 1770, dopo il quale accadde l'impensabile: la Rivoluzione decretò la soppressione degli Ordini religiosi e la devoluzione delle biblioteche ecclesiastiche le quali, abbandonate, causarono la dispersione sul mercato di una quantità enorme di edizioni rare e crearono le condizioni per la comparsa di una vasta schiera di collezionisti, tutti provenienti dal 'terzo stato' della nascente borghesia. Un recente saggio permette di ragionare meglio sulla questione. Vi si afferma che il gusto bibliofilo francese del XIX secolo può essere compreso in relazione a una nuova inclinazione verso le antichità nazionali, a scapito dell'eredità umanistica che aveva fino a quel momento indotto a concentrarsi sulle antichità latine. Le collezioni private cominciarono ad applicare la bibliofilia intesa come raccolta di curiosità 'moderne' e i collezionisti cominciarono a privilegiare sistematicamente «la rarità e la singolarità come criteri di valore autosufficienti, sia tematicamente che formalmente» (cfr. Le Bail 2021: 37).

La forza del messaggio illuministico fece in modo che la Francia diventasse un laboratorio primario di bibliofilia, e che l'ambito francese si facesse il più prolifico sull'argomento. Per cui quando si parla di bibliofilia è inevitabile trasferirsi con la mente nella storia sociale di quella nazione. La Francia diventò tale a partire dai primi anni dell'Ottocento, secolo in cui molto florida fu la produzione di libri, opuscoli e articoli dedicati al tema della bibliofilia. Erano tutti libri di dimensioni contenute e strutturati a brevi capitoli di stile colloquiale, dedicati a sguardi generali sul senso della bibliofilia e della bibliomania, come anche alle principali nozioni inerenti al mondo materiale del libro: le legature, le condizioni di conservazione degli esemplari, come collezionare. Nel complesso una serie di svagate conversazioni, tenute in un astratto circolo di una qualche città, quello che un paio di sere alla settimana poteva raccogliere in dialogo la stirpe dei bibliofili.

Di difficile soluzione è il quesito su chi sia stato il primo in Francia ad avviare il carosello di scritti sulla bibliofilia. Di certo i primi contributi sulla *nouvelle vague*, le prime trattazioni intese a cavalcare l'onda della febbre crescente e utili a fornire gli strumenti adatti a coltivare la passione cominciarono a fioccare all'inizio dell'Ottocento. Una delle prime voci, se non proprio la prima, fu quella dell'erudito avvocato Étienne-Gabriel Peignot, il cui *Saggio di curiosità bibliografiche* risale al 1804.

A quella verosimile prima puntata fecero seguito scritti che tracciarono profondamente il solco: nel 1810 il grande bibliografo Jacques-Charles Brunet pubblicò il *Manuale del libraio e dell'amatore dei libri*, nel 1823 fece seguito il *Manuale del bibliofilo* di Gabriel Peignot. Ma poi ecco la lunga sequenza di fascicoli, libri e riviste specializzate, un cosmo in cui spicca la figura di Charles Nodier, filologo, scrittore, direttore della Biblioteca dell'Arsenale, grande amante dei libri, fondatore nel 1834 del «Bulletin du Bibliophile» e autore nel 1841 di *L'amante dei libri*, in cui dichiara:

Il bibliofilo è un uomo dotato di un certo spirito e di un certo gusto, che gode per le opere di genio, di immaginazione e di sentimento. Egli ama questa muta conversazione dei grandi spiriti, che non comporta obbligo di reciprocità, che inizia dove si vuole, che si interrompe senza maleducazione, che si riprende senza diventare importuni; e, dall'amore per un autore assente cui l'artificio della scrittura ha restituito il linguaggio, è giunto senza accorgersene all'amore del simbolo materiale che lo rappresenta (Nodier 2018: 22).

Nella seconda metà dell'Ottocento, la Francia assurse a vero tempio della bibliofilia. Un pulviscolo di amatori del libro animò la società del Secondo Impero, anche se dopo la sconfitta francese a Sedan nel 1870 iniziò una lunga epoca di governi precari. Fu tuttavia proprio in quegli anni di crisi di una società francese di solido fondamento borghese a svilupparsi ampiamente la passione per il collezionismo di libri: apparvero le figure dei grandi bibliomani francesi (quei folli che accumularono centinaia di migliaia di libri, saturando per anni alla loro scomparsa il mercato librario) e fiorì al massimo grado la bibliofilia.

Fino alla figura che in un certo modo 'chiude' il cerchio di quell'epoca dorata: Octave Uzanne, principe dei bibliofili a cavallo tra Otto e Novecento, fondatore di riviste e associazioni, autore di una quantità sorprendente di scritti dedicati al tema, dai *Capricci di un bibliofilo* (1878) ai *Zigzag di un curioso* (1888; opera che contiene il biasimevole scritto che nega l'esistenza di una bibliofilia femminile), dai *Racconti per bibliofili*

(1895) al *Dizionario bibliofilosofico* (1896), delizioso manuale per i bibliofili di allora e di oggi. È anzi proprio questo *Dizionario* a introdurre la nuova categoria definita dal neologismo del titolo. Uzanne ne è ben consapevole se apre il lemma affermando che, avendo intitolato il libro con un tale vocabolo nuovo, è doveroso spiegarlo:

Il bibliofilo è il saggio amico dei libri, esente da ogni ostentazione e vanità. Non è più l'appassionato, il focoso amante che spende febbrilmente i propri averi per conquistare ciò che desidera, è qualcosa di meglio, è il letterato illuminato che coglie l'amore dei libri al modo di Montaigne, con discernimento e lungimiranza. È ancora colui che vede, sente, intuisce ciò che il popolano non potrebbe percepire in un libro, che ama il libro vecchio al pari di quello sontuoso, e che si diletta, prima di tutto, in questa muta conversazione con i grandi spiriti, che non esige alcun prezzo di reciprocità. La bibliofilosofia è la scienza della felicità interiore, una scienza che si acquisisce nella solitudine e che s'insegna poco a poco e deliziosamente nella frequentazione costante delle buone opere. Tutti i moralisti sono stati dei bibliofilosofi (Uzanne 1896: 61).

Non basta: a sostenere il fermento di ogni passione servono dei periodici, versante ricchissimo anche questo, nel quale il lancio nel 1834 del citato «Bulletin du Bibliophile» di Nodier (durato con alcuni cambi di direzione fino al 1857) non fu che l'inizio. Una lunga sequela di riviste specializzate cominciò a uscire in Francia e nel contiguo Belgio, sfruttando il riflesso delle miriadi di rarità che avevano invaso il mercato antiquario francese. I periodici furono centinaia, e non è questa la sede per farne anche solo uno scarso elenco, che sarebbe comunque corpulento.

Meglio gettare uno sguardo all'Italia che non fu silenziosa in ambito di periodici di bibliofilia, anche se il fenomeno fu più limitato e spesso coltivato in ambito cattolico: «Il Bibliofilo» (Milano, 1864); «Le Bibliophile fantaisiste» (Torino, dal 1869, ma di fatto rivista prodotta in Francia); «Il Bibliofilo» (Firenze, 1870); «Il Bibliofilo cattolico» (curato dai Salesiani di Genova Sampierdarena, 1877); la più laica rivista «Il bibliofilo» (Bologna, 1880-1890) e finalmente la più autorevole «La bibliofilia» fondata a Firenze nel 1899 da Leo S. Olschki e ancor oggi in vita; nel 2017 è infine giunta «L'illustrazione», dedicata al libro a stampa illustrato.

Un nuovo fermento ha caratterizzato il Novecento, con la nascita in Italia di due validi sodalizi di bibliofili. I «Cento amici del libro» furono battezzati a Firenze nel 1939 da Ugo Ojetti, Tammaro De Marinis e Gilberta Serlupi Crescenzi (cfr. Bonomelli 1999). «Aldus Club» fu fondato da Mario Scognamiglio – noto antiquario della Libreria Rovello di Milano – nel 1990 e ha avuto come più longevo presidente Umberto Eco (cfr. Mascheroni 2021).

Tra fine Novecento e nuovo secolo sono anche sorte riviste non accademiche, rivolte in maniera precipua ai bibliofili: «L'Esopo» (1979-2009), «Almanacco del bibliofilo» (1990-2012), «Wuz» (2002-2007), «Charta» (1992-2024), «L'oggetto libro» (1996-2001). Sono oggi attive «La Biblioteca di via Senato» (dal 2009), «PreText» (dal 2013), «ALAI. Rivista di cultura del libro» (della Associazione Librai Antiquari d'Italia, dal 2015) e «I quaderni dell'Aldus Club» (dal 2021). Tutti questi strumenti periodici si rivelano miniere di dati utili anche alla bibliologia, a riprova del peso che la bibliofilia esercita sulla scienza del libro: se insomma è ancora un'area passionale poco indagata, da indagare più a fondo sono i libri, i fascicoli, le plaquette e i periodici nati attorno a quel mondo. Il varco è aperto.

Bibliografia

- Bonomelli, M. (a cura di) 1999. *Cento amici del libro*. Verona, Stamperia Valdonega.
- Carrière, J.-C., Eco U. 2011. *Non sperate di liberarvi dei libri*. Milano, Bompiani.
- Castronuovo, A. 2023. *Il male dei fiori. Baudelaire a processo*. Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 77-80 (cap. *Sentenza per bibliofili*).
- Castronuovo, A. 2025. «Tutto il libro è scandaloso». *Formigini e l'autocensura de Le dame galanti di Brantôme*. «Griseldaonline» 24 (1), 2025, 17-28.
- Diliberto, O. 2016. *Il 'corpo' dei libri. Vista, udito, tatto, olfatto e gusto nei piaceri libreschi*. In *Atti del Forum dei bibliofili affamati*, Bologna, Pendragon.
- Diliberto, O. 2024. *La magia dei libri*. Milano, Luni editrice.
- Dioguardi, G. 2014. *Per libri e per biblioteche. Scritti di bibliografia*. Macerata, Biblohaus.
- Eco, U. 2011. *Riflessioni sulla bibliofilia*. In *La memoria vegetale e altri scritti di bibliofilia*. Milano, Bompiani.
- Fumagalli, G. 1940. *Vocabolario bibliografico*. Firenze, Leo S. Olschki.
- Le Bail, M. 2021. *L'amour des livres la plume à la main. Écrivains bibliophiles du XIXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Mannelli Goggioli, M. 2000. *La Biblioteca Magliabechiana. Libri, uomini, idee per la prima biblioteca pubblica a Firenze*. Firenze, Olschki.
- Mascheroni, L. (a cura di) 2021. *Il sogno di Aldus*. Busto Arsizio, De Piante Editore - Aldus Club.
- Mascheroni, L. (a cura di) 2023. *L'arte di decollezionare libri*. Busto Arsizio, De Piante Editore - Aldus Club.
- Morlino, B. 1987. *Philippe Soupault*. Lyon, La Manufacture.
- Nocera, M. 2023. *Vorrei che i miei libri avessero le ali*. In *L'arte di decollezionare libri*. Busto Arsizio, De Piante Editore – Aldus Club.
- Nodier, C. 2018. *L'amante dei libri*, Roma, Elliot.
- Pozzo, R. 2025. *Apellicone il primo bibliofilo?*. In «L'Erasmus», gennaio-marzo 2025, 103-111.
- Saggino, A. 2024. *Siamo noi bibliofili affetti da disturbo da accumulo?*. In *Ossessione bibliofila*. Milano, La nave di Teseo – Aldus Club.
- Uzanne, O. 1896. *Dictionnaire bibliophilosophique*. Paris, Pour les sociétaires de l'Académie des beaux livres.

Visita il nostro catalogo:



Finito di stampare nel mese di
Maggio 2026
Presso la ditta Photograph s.r.l.- Palermo
Editing e typesetting: Salvatore Lo Scrudato
per conto di NDF
Progetto grafico copertina: Salvatore Lo Scrudato