

colti, e poi, grazie alle traduzioni italiane, da un pubblico sempre più ampio e variegato. La diffusione della narrativa straniera in traduzione costituisce anche uno dei perni del lavoro di Borges: sono numerosi i romanzi che lo scrittore contribuisce a far pubblicare per la prima volta in italiano nella collana ANTICHI E MODERNI di Carabba, che dirige fin dal 1910 e che può essere considerata un'anticipazione della più celebre BIBLIOTECA ROMANTICA Mondadori<sup>8</sup>. Ma la sua, come vedremo più approfonditamente nella seconda parte di questo lavoro, è per il momento una voce isolata: alla metà degli anni Dieci, con poche eccezioni<sup>9</sup>, i letterati italiani e in particolare quelli più vicini all'ambiente della «Voce» seguono la lezione crociana nel ritenere l'autentica poesia qualcosa di trasversale ai generi letterari, e pertanto indipendente dalle loro specifiche caratteristiche. L'interdizione con cui colpiscono il romanzo ha una duplice natura, formale ed etico-contenutistica: sul versante estetico i vociani prediligono le forme brevi, in particolare il frammento; su quello dei contenuti esortano alla ricerca della «verità», cosa che porta gli autori a orientarsi verso forme narrative come il diario o l'autobiografia, a scapito delle narrazioni funzionali. Se il primo elemento non può che essere d'ostacolo allo sviluppo del romanzo (poiché il frammento si contrappone per sua natura alle strutture architettoniche che, sosterrà Borges, sono indispensabili alla costruzione dell'edificio narrativo), il secondo – all'apparenza più permicioso ancora, in quanto ostile all'invenzione – rivela però dal punto di vista tecnico un'ambigua solidarietà con la narrazione romanzesca. Vera o inventata che sia, una storia che prevede uno *sviluppo* (termine chiave su cui si tornerà) obbliga infatti a fare i conti con problemi tecnici propri del romanzo – trame, personaggi che si trasforma-

<sup>8</sup> Lo stesso progetto di traduzione del *Meister* nasce in origine per ANTICHI E MODERNI, presumibilmente su proposta di Prezzolini che per primo fa il nome di Spaini a Borges: cfr. le lettere che Borges e Prezzolini si scambiano tra il 14 gennaio e il 28 febbraio del 1911 (Archivio Prezzolini, fasc. Borges, I, nn. 38-40 e nn. 42-43), parzialmente riprodotte in Daria Biagi, *Una lingua per il romanzo moderno. Borges editore e traduttore*, in Maurizio Pirro (a cura di), *La densità meravigliosa del sapere. Cultura tedesca in Italia tra Settecento e Novecento*, Università degli Studi di Milano 2018, pp. 167-185.

<sup>9</sup> Per esempio Lorenzo Gigli, autore del saggio *Il romanzo italiano da Manzoni a D'Annunzio* (Zanichelli, Bologna 1914), che ritroveremo negli anni Trenta in veste di traduttore di Conrad, Huxley e Faulkner.

no, dialoghi. L'inevitabile preponderanza del magistero crociano non deve dunque indurci a considerare troppo compatto questo scenario: è anzi proprio a partire dal concetto di *sviluppo* che possiamo comprendere come nasca e quale importanza rivesta il progetto di tradurre un romanzo come il *Wilhelm Meister*.

## 2. *Tradurre Wilhelm Meister, «il verbo dell'uomo moderno»*

### 2.1. *Il Meister di Slataper e Prezzolini*

Prima dell'edizione Laterza curata da Spaini e Pisaneschi, il *Wilhelm Meister* è noto in Italia principalmente attraverso le traduzioni francesi, a cui va aggiunta una versione italiana derivata dal francese e assai lontana dall'originale goethiano<sup>10</sup>. La vicenda del giovane borghese che arriva a conquistarsi un posto nel mondo dopo lunghe peregrinazioni fra teatri e amori delusi è comunque ben presente agli intellettuali italiani d'inizio Novecento: lo testimonia Papini, che nel 1908, a proposito di *Un uomo finito*, confida a Boine di aver appena cominciato «a scrivere una specie di Wilhelm Meister tratto dalla mia vita»<sup>11</sup>.

A concretizzare nei vociani l'interesse per quest'opera – intesse che sfocerà poi nel progetto di traduzione – è probabilmente

<sup>10</sup> Si tratta di *Gli anni di noviziato di Alfredo Meister, del sig. Goethe, autore del Werther*, stampata per la prima volta a Milano presso la tipografia Destanis nel 1809. Su questa traduzione, attribuita a Giovanni Berchet e riedita nel 1912 a cura di Domenico Ciampoli con il titolo *Gli anni di noviziato di Guglielmo Meister*, cfr. *infra*, cap. I, § 2-3.

<sup>11</sup> Papini a Boine, da Pieve S. Stefano (Arezzo), 29 aprile 1908, in Giovanni Boine, *Carteggio*, vol. IV: *Amici della «Voce»* – *Vari (1904-1917)*, a cura di Margherita Marchione e S. Eugenio Sciala, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1979, pp. 43-44, qui p. 43. Papini legge integralmente il romanzo di Goethe nell'aprile del 1909, nella traduzione francese prestatagli da Soffici (cfr. Giovanni Papini-Ardengo Soffici, *Carteggio*, vol. II: 1908-1915. *Da «La voce» a «Laerba»*, a cura di Mario Richter, Edizioni di storia e letteratura, Roma – Fondazione Primo Conti, Fiesole 1999, p. 79: «Ho quasi finito di leggere il *Wilhelm Meister* ch'è un bel libro sostanzioso e preguo d'intelligenza. Certi personaggi non mi piacciono – alcune scene sono svenevoli o goffe ma l'insieme è degno di un grand'uomo veramente grande»). Anni dopo, recensendo il *Lemmink Boro* di Soffici, Riccardo Bacchelli ricorderà come anche questo romanzo fosse stato a suo tempo annunciato come «il *Wilhelm Meister* [...] dello *Sturm und Drang* vociano» («La Ronda», III, 8-9, agosto-settembre 1921, p. 599).



te, come spesso accade, un fatto contingente. Nel 1910, infatti, il romanzo goethiano torna di colpo all'onore delle cronache con la scoperta, in Svizzera, della *Missione teatrale di Wilhelm Meister* [*Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*], la stesura originaria dei primi sei libri dei *Lehrjahre* composti da Goethe a Weimar tra il 1777 e il 1785. L'opera, da subito indicata anche con il titolo di *Urmeister*, era considerata perduta e le scarse notizie intorno ad essa lasciavano appena intuire che aveva come tema cardine la fondazione del teatro nazionale in Germania. Scipio Slataper riporta la notizia del ritrovamento sul Bollettino bibliografico della «Voce», osservando come questo primo abbozzo del romanzo, nel dar conto delle preoccupazioni giovanili dell'autore, rappresenti «un magnifico documento dell'anima passionale nient'altro che "padrona" del giovane Goethe»<sup>12</sup>. L'*Urmeister* e i *Lehrjahre* – termine che Slataper propone di tradurre in italiano con *tirocinio*<sup>13</sup> – sarebbero dunque da considerare opere indipendenti, e la prima, testimoniando la fase iniziale del percorso artistico di Goethe, permetterebbe di comprenderne al meglio lo sviluppo e di evitare «il solito processo di canonizzazione *ab inizio*»<sup>14</sup> che secondo Slataper ha inevitabilmente luogo quando si vuole proiettare il valore di un autore anche sulle sue creazioni giovanili. La grandezza di Goethe, al contrario, si mostra proprio in questa capacità di continuo superamento di sé, superamento che sa conservare però gli elementi più vitali, e persino infantili, della giovinezza.

Eppure l'evoluzione che a distanza di nove anni porta Goethe a riscrivere radicalmente l'*Urmeister* non viene compresa a pieno neanche dai suoi amici più intimi: «A quasi tutti gli amici di G.», nota Slataper «esso piaceva di più che i libri corrispondenti della seconda versione»<sup>15</sup>. Nei *Lehrjahre* lo scrittore è infatti or-

<sup>12</sup> Scipio Slataper, *L'Urmeister di Goethe*, «La Voce», III, 52, 28 dicembre 1911, p. 723.

<sup>13</sup> Come altri collaboratori della «Voce» formati nelle scuole dell'impero austro-ungarico, anche Slataper ha una buona conoscenza del tedesco, lingua che approfondirà durante il periodo trascorso ad Amburgo come lettore di italiano. Sul rapporto di Slataper con la cultura tedesca cfr. Lorenzo Tommasini, *La personalità eccelsiva. Scipio Slataper e Friedrich Hebbel*, ETS, Pisa 2019.

<sup>14</sup> Slataper, *L'Urmeister di Goethe* cit.

<sup>15</sup> *Ibid.*

mai entrato in una fase più matura della sua attività artistica, e non può nascondere il suo giudizio negativo, seppure affettuoso, verso il giovane Wilhelm e il mondo dei teatranti, «pupattoli pieni di nervi, d'ignoranza e di fintume»<sup>16</sup>. Il fatto che il poeta sia indulgente con loro, dimostrandosi capace di comprendere tanto la sentimentalità dei Werther quanto il bisogno di azione concreta dei Wilhelm, è tuttavia secondo Slataper la ragione per cui l'*Urmeister*

ha un'importanza capitale nella storia dello *sviluppo*, e, in generale, per la comprensione dello spirito di Goethe [...]. Quando si pensa a Goethe si dimentica completamente la sua grandezza drammatica. Si dimentica il giovane wertheriano che s'assoggetta alle cure di statero; si dimentica soprattutto il poeta che ha finalmente trovato sé stesso, che è arrivato alla sua meta, e s'accorge che proprio il suo massimo lascia freddi quasi tutti gli amici<sup>17</sup>.

Il concetto di «sviluppo», su cui Slataper insiste nell'articolo e che tornerà nel titolo della sua tesi di laurea su Ibsen<sup>18</sup>, diventa cruciale nella riflessione collettiva dei vociani, che negli anni immediatamente precedenti alla prima guerra mondiale cercano con urgenza crescente il modo di tradurre l'attività letteraria in una pratica capace di agire sulla realtà, di modificare il corso delle cose. È inoltre una delle spie linguistiche da cui si può iniziare a capire come la riflessione letteraria di area tedesca venga assorbita nel contesto italiano e reimpiegata a nuovi fini: *sviluppo* – così come *svolgimento*, termine che vedremo rimbalzare negli scritti di Spaini, di Pisaneschi, ma anche di giovani studiosi estra-

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, mio corsivo.

<sup>18</sup> Ibsen, *Suo sviluppo intellettuale e artistico sino ai "Tantassini"* è il titolo completo della tesi discussa nel 1912 sotto la direzione di Carlo Fasola, pubblicata dopo la morte di Slataper con il semplice titolo *Ibsen* (Bocca, Torino 1916) grazie all'intervento del germanista torinese Arturo Farinelli, punto di riferimento della cerchia vociana per i suoi pionieristici studi sul romanticismo tedesco. Il termine chiave di «sviluppo» compare inoltre nel passo del *Mio Carso* in cui il narratore ritrae se stesso nell'atto di iniziare a scrivere: «Accendiamo la sigaretta. Inchiniamoci sul tavolino per venerare il pensiero che gorgoglia, commissio all'inchostro, giù dalla penna. *Lo sviluppo di un'anima a Trieste*. Comincio a scrivere» (Scipio Slataper, *Il mio Carso* [1912], Libreria della Voce, Firenze 1918, p. 72).



nei all'ambiente vociano come Barbara Allason<sup>19</sup> – è la traduzione del termine *Entwicklungs*, concetto che Dilthey aveva posto al centro delle sue ricerche letterarie dedicate a Lessing, Goethe, Novalis e Hölderlin e che invitava a considerare la creazione letteraria come l'esito di un'evoluzione dialettica più che come il frutto di un'intuizione<sup>20</sup>. È quello che intende anche Slataper quando sottolinea che nel Goethe maturo permangono, distanziati, i segni degli entusiasmi giovanili (il teatro): un piccolo ma nitido segnale di insofferenza nei confronti dell'estetica crociana, sotto le cui insegne Prezzolini intende collocare il progetto della «Voce» ma che vedrà sempre recalcitranti i suoi collaboratori più giovani<sup>21</sup>.

L'idea di un superamento degli entusiasmi giovanili a vantaggio di una più realistica azione nel mondo è cara peraltro allo stesso Prezzolini, che all'inizio degli anni Dieci ha già dismesso le grandi aspirazioni artistiche per diventare «un utile cittadino del mondo»<sup>22</sup>. Non è strano, dunque, che sia proprio lui a mettere materialmente in moto il processo di traduzione dei *Lehrjahre*, come ricorda Spaini in una pagina del suo *Autoritratto triestino*:

<sup>19</sup> A proposito degli scritti di Spaini e Pisaneschi cfr. *infra*, cap. I, § 3; su Barbara Allason il § 5.

<sup>20</sup> Cfr. Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin, Teubner, Leipzig 1906. Sulla circolazione del pensiero di Dilthey cfr. Pier Carlo Bontempelli, *Dilthey e la Geistesgeschichte*, in Id., *Storia della gerministica*, Artemide, Roma 2000 (pp. 89-116); e specificamente sul suo ruolo nel rendere l'opera di Goethe punto di riferimento della riflessione sulla modernità per tutta una nuova generazione di studiosi, da Cassirer a Simmel a Lukács, cfr. Claude Haas, Johannes Steingger, Daniel Weidner (a cura di), *Goethe im 1900*, Kadmos, Berlin 2017, in particolare l'introduzione di Haas (pp. 7-23) e il saggio di Steingger *Vorbild, Beispiel und Ideal. Zur Bedeutung Goethes für Wilhelm Dilthey's Philosophie des Lebens* (pp. 27-49).

<sup>21</sup> Scrive Slataper a Prezzolini il 21 aprile 1911: «La Voce, secondo me, ha una funzione di unificazione dello spirito, più che una funzione esclusivamente pratica. È nata diciamo così crociana, ma a poco a poco va verso Gentile» (Scipio Slataper-Giuseppe Prezzolini, *Carteggio 1909-1915*, a cura di Anna Storti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011, p. 199). La progressiva ostilità di vociani come Slataper e Boine verso l'impostazione crociana, e in particolare verso l'«utopia semantica del linguaggio» in base alla quale ogni vera intuizione o rappresentazione sarebbe, insieme, espressione, è sottolineata da Arturo Mazzarella in *Percorsi della «Voce»* (Liguori, Napoli 1990, pp. 20-22).

<sup>22</sup> Spaini, *Autoritratto triestino* cit., p. 149.

ricordo quella sera quando Prezzolini mi parlò del *Wilhelm Meister* di Goethe. Che cosa conoscevo di Goethe? Il *Werther*, qualche poesia, qualche dramma, qualche scena del *Faust* — quello che alla licenza liceale un ragazzo conosce di solito dei grandi autori: un vago alone di luce e mezza dozzina di versi. Ma *Werther* era il mio personaggio, e ne parlavo con quell'infatuazione che poteva avere al principio del secolo un diciottenne: morire recitando il lamento funebre di Ossian per gli eroi era forse l'aspirazione più alta di quell'epoca che — ora non pare — ma era di un romanticismo estremo. Prezzolini era il temperamento più antinromantico che si potesse immaginare, con una specie di furia contro quelle che forse erano state anche le sue debolezze sentimentali. Nulla di più affascinante per Prezzolini che tentare di distruggere l'idolo che un altro si era costituito; forse perché, nel difenderlo, l'altro lo rendesse più valido e più vero. E per smontare il mio *Werther*, Prezzolini mi citò Goethe: «Voi entusiasti, voi sentimentali, mi sembrate i ragazzi che gettano pietre nel ruscello dietro casa per farlo spumeggiare e immaginarsi che sia un grande fiume». Sono le parole con cui l'amico Werner smonta gli entusiasmi di Wilhelm; e sono le parole che Wilhelm, alla fine delle sue peripezie, ripete a se stesso, quando rinuncia a tutte le ubbie e si preoccupa di divenire solo un utile membro della società umana, un bravo chirurgo, professione meno splendida di quella dell'attore — ma piuttosto che interpretare in modo mediocre la parte di Amleto è certo meglio salvare una vita umana. Così scopersi questo romanzo, il *Meister* di Goethe, di cui sapevo solo che alla sua pubblicazione i giovani ardenti della Scuola Romantica l'avevano giudicato «troppo prosaico e moderno»<sup>23</sup>.

Rinunciare alle ubbie romantiche e diventare «un utile membro della società umana»: è qui, per Prezzolini, che Wilhelm supera *Werther*, proponendo ai suoi lettori un'immagine finalmente costruttiva, realistica, del ruolo che l'uomo può aspirare ad assumere nella società moderna. La vocazione pragmatica, l'impulso all'azione che accompagnava Prezzolini, Spaini, Slataper e in generale tutti i collaboratori della «prima» «Voce» trova nel personaggio di Wilhelm Meister una potente rappresentazione artistica, nella quale lo *sviluppo* dell'anima individuale è tutt'uno con la possibilità effettiva di trovare il proprio posto nel mondo. Naturalmente per i vociani il *Meister* non è interessante in quanto romanzo, ma semmai *nonostante* sia un romanzo: è lo «svolgimento spirituale» di un'anima, la *geistige Entwicklung*

<sup>23</sup> Ivi, pp. 155-156.



di Wilhelm ad attrarli<sup>24</sup>, in piena sintonia con quella propensione alla verità autobiografica che, scriverà Prezzolini, era assai più del frammentismo il vero filo conduttore dell'attività della «Voce»<sup>25</sup>. Questa attenzione all'esperienza interiore del personaggio, tuttavia, assume una sfumatura diversa, molto meno astratta, nel momento in cui il testo entra nella fase materiale della traduzione, e per di più nelle mani di due traduttori come Spaini e Pisaneschi che nel frattempo sono diventati allievi di Borgese a Roma e che stanno evidentemente sviluppando una sensibilità del tutto nuova al problema «romanzo».

## 2.2. «Spa» e «la P.», traduttori di nuova generazione

Il viaggio di Wilhelm – che è un viaggio esteriore, nella realtà, molto più che un viaggio interiore dello spirito – si presenta infatti ai traduttori sotto forma di problemi architettonici e stilistici da risolvere. Facciamo a questo punto un piccolo passo indietro per sapere chi sono, e quali conoscenze hanno, i due giovani traduttori del romanzo. Il triestino Spaini appartiene a quella generazione di intellettuali «di frontiera» che negli anni Dieci calano in Italia dai confini dell'impero austroungarico portando in dote una conoscenza della letteratura in lingua tedesca ignota ai loro coetanei fiorentini, unita al desiderio di affermarsi in quella che vedono come la patria della cultura italiana<sup>26</sup>. Come Slataper, Tavolario, i fratelli

<sup>24</sup> «Wilhelm s'educa, è vero; ma la sua educazione c'interessa fino a un certo grado; la cosa importante è il suo svolgimento spirituale» (Spaini, *La modernità di Goethe* II cit., p. 8, mio corsivo).

<sup>25</sup> «Il frammentismo venne dopo, quando il Serra incominciò ad avere influenza e *La Voce* fu regalata a De Robertis. Ma nei primi anni, il culto della verità ad ogni costo mi pare che portasse piuttosto ad un indirizzo differente, ossia all'*autobiografica* [...] Non erano «frammenti» pubblicati come belle scritture. Non erano «pezzi». Erano «verità». Il culto del «frammento» e della «bella scrittura» o «d'impegno» verrà dopo, dimenticando la verità e l'autobiografia» (Giuseppe Prezzolini, *L'indiano inutile. Memorie letterarie di Francia, Italia e America*, Longanesi, Milano 1953, pp. 171-172, corsivi dell'autore).

<sup>26</sup> Sulla generazione dei triestini cfr. Angelo Ara-Claudio Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Einaudi, Torino 1982; Roberto Perici (a cura di), *Intellettuale di frontiera. Triestini a Firenze, 1900-1950*, Olschki, Firenze 1983; Thomas Harrison, 1910: *The Emancipation of Dissidence*, University of California Press, Berkeley 1996; e Renate Lunzer, *Triest. Eine italienisch-österreichische Dialektik*, Wieser, Kla-

Sturparich – e come Carlo Michelstaedter prima di loro –, Spaini frequenta l'Istituto di Studi Superiori di Firenze, dove segue sia corsi di letteratura italiana che di lingua tedesca. Qui conosce Rosina Pisaneschi, senese, di un paio d'anni più grande di lui: entrambi diventano assidui collaboratori della «Voce», sebbene il loro lavoro sia quello più anonimo di chi, pur essendo sempre presente, raramente finisce sotto le luci della ribalta. «Essere «vocianti»», dirà infatti Spaini molti anni dopo ripensando a quell'esperienza,

non voleva dire scrivere grandi articoli: Arturo Mugnoz, Biagio Marin [...] non hanno mai scritto sulla *Voce*, almeno in quegli anni; [...] ma aiutare Prezzolini a correggere le bozze, Slataper a rispondere alla corrispondenza più urgente, Jahier a mettere ordine negli scaffali della libreria, ci sembrava che fosse il giusto obbligo dei nostri poveri mezzi, per questa impresa di cui eravamo innamorati. [...] Qualcosa cui Goethe aveva pensato quando scrisse il *Wilhelm Meister* e compose quell'inno il quale incomincia: «Attrivo sia l'uomo, comprensivo e buono»<sup>27</sup>.

Nell'estate del 1911 Spaini e Pisaneschi si fidanzano, dando inizio a una duratura relazione sentimentale e professionale. Il lavoro di traduzione del *Meister* inizia pochi mesi dopo; Rosina è a Berlino e riceve da Spaini una lapidaria comunicazione previa cartolina: «Comprami i *Lehrjahre* W.M. di Goethe. Ed. Reclams Klassiker Ausgaben – costa 90 pfennig»<sup>28</sup>. Il *Meister* sarà il primo di una lunga serie di classici tedeschi che «Spa» e «la P.» (così i due si apostrofano scherzosamente nel carteggio) tradurranno insieme, affermandosi fin dai primi anni di attività come due dei più affidabili interpreti della cultura tedesca in Italia. Entrambi sono infatti da annoverare anche tra i primi laureati in letteratura

genhert 2002. Specificamente sulla traiettoria di Spaini cfr. Carla Galinetto, *Alberto Spaini germanista*, Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, Gorizia 1995; e Albertina Vittoria, *Alberto Spaini e «La Voce»*, «Rivista di letteratura italiana», XV, 1-3, 1997, pp. 276-286.

<sup>27</sup> Spaini, *Autoritratto triestino* cit., p. 152. Significativo il lapsus: la citazione goethiana, tratta dalla ballata *Das Göttliche*, è in realtà «Edel sei der Mensch, hilfreich und gut!» – ovvero «nobile sia l'uomo», non «attivo».

<sup>28</sup> Cartolina postale ms. di Spaini a Pisaneschi, da Arles, 3 settembre 1911 (Archivio privato eredi Spaini, Roma). La traduzione viene poi condotta a partire dall'edizione Corta (*Goethes Sämtliche Werke*, voll. 17 e 18 a cura di Wilhelm Creizenach), come indicato nel colophon del volume pubblicato.



tedesca, materia appena istituita come insegnamento universitario strutturato, ed è probabilmente per seguire questo specifico corso di studi che nello stesso 1911 i due si trasferiscono alla Regia Università di Roma, dove la cattedra di letteratura tedesca è stata appena assegnata a Borgeese<sup>29</sup>. I mesi seguenti li vedono ancora per lunghi periodi a Berlino, metropoli «catastrofica» da cui Spaini mantiene con Prezzolini un fitto contatto epistolare, informandolo dei suoi contatti con l'ambiente espressionista della rivista «Der Sturm», della scoperta di autori come Wedekind e Büchner portati alla ribalta dai teatri d'avanguardia berlinesi, e delle sue letture di autori contemporanei ancora poco noti in Italia come Thomas Mann, Alfred Döblin o Else Lasker-Schüler<sup>30</sup>. Grazie a Spaini e a Pisaneschi molti di questi nomi compariranno sulle pagine della «Voce» e delle altre riviste con cui collaborano<sup>31</sup>, ma altrettanto loro tentativi di far conoscere gli scrittori contemporanei, soprattutto romanzieri, resteranno a lungo frustrati. Il caso più significativo è proprio quello di Thomas Mann, che fin dagli anni Dieci i due traduttori cercano con scarso successo di far apprezzare al pubblico italiano: fallito il tentativo di pubblicare un articolo a lui dedicato sulla «Voce» — dove Mann è considerato «un tedesco pesante noioso ostinato, e in fondo stupido e grigio»<sup>32</sup> —, Spaini e Pisaneschi riusciranno con molta fatica a collocare alcune traduzioni di suoi racconti, e solo presso riviste ed editori di scarso

<sup>29</sup> Spaini si laurea con Borgeese discutendo una tesi dal titolo *Federico Hölderlin. Storia dell'uomo e dell'artista* (in cui si avverte, fin dal titolo, l'impostazione ancora «vociana» che pone nettamente l'accento sul momento autobiografico); Pisaneschi discute invece una tesi intitolata *Saggio sullo svolgimento poetico di Novalis*, su cui tornerò più avanti.

<sup>30</sup> Cfr. Spaini-Prezzolini, *Carteggio* cit.

<sup>31</sup> Oltre a un articolo panoramico dal titolo *Moderna letteratura tedesca*. I «*Lyrische Flugblätter*» dell'Editore A.R. Meyer, pubblicato sulla «La Voce» (VI, 8, 28 aprile 1914, pp. 44-53), Spaini scrive su Franz Werfel, Carl Spitteler, Stefan George, Hugo von Hofmannsthal e Rainer Maria Rilke su testate come «Il conciliatore», «La Tribuna», «L'Ida Nazionale» o «Lo spettatore italiano». L'articolo *Thomas Mann* rifiutato da Prezzolini esce invece sulla «Nuova Antologia» (V, 175, 1° gennaio 1915, pp. 46-55). Quanto a Pisaneschi, suo è il primo articolo italiano dedicato al teatro di Büchner, che esce sul «Conciliatore» di Borgeese nel settembre 1914.

<sup>32</sup> Cfr. Spaini-Prezzolini, *Carteggio* cit., p. 76. Per un quadro più ampio degli autori mediati in questi anni da Spaini e Pisaneschi si veda l'*Introduzione* al carteggio (pp. 7-21); del caso Mann si parla in particolare alle pp. 15-17.

prestigio<sup>33</sup>. L'esperienza di questa fase continuerà comunque a caratterizzare il loro lavoro di traduttori, particolarmente attento alla letteratura moderna e contemporanea: insieme tradurranno, dopo il *Meister*, opere di Wedekind e di Büchner<sup>34</sup>, e negli anni Trenta Spaini firmerà alcune delle traduzioni romanzesche più importanti del Novecento, da *Berlin Alexanderplatz* di Döblin al *Processo* di Kafka<sup>35</sup>.

### 2.3. Goethe e Berchet: una polemica

Questo percorso da germanisti professionisti ci permette di capire più chiaramente il senso della polemica che nel 1913 Spaini innescò sulla «Voce» contro il traduttore Domenico Ciampoli, che l'anno precedente aveva curato la ristampa della traduzione ortocentresca del *Meister*. L'opera, intitolata *Gli anni di noviziato di Guglielmo Meister* e attribuita a Giovanni Berchet, traduceva in realtà una *imitation* francese di Charles-Louis de Sévelinges<sup>36</sup>,

<sup>33</sup> Tradotti da Rosina Pisaneschi, la quale come si apprende dal carteggio tra Spaini e Prezzolini vi lavora almeno dal 1914, escono a puntate *Tonio Kröger* («Rassegna Italiana Politica Letteraria e Artistica», XXIV, 30 aprile 1920, pp. 536-549; XXV, 31 maggio 1920, pp. 35-49, e XXVI, 30 giugno 1920, pp. 134-158); e «*Tutto dev'essere in aria*» [*Der Kleiderschrank*] («Il Mondo. Rivista settimanale illustrata per tutti», VI, 10, 1920, pp. 77-78). Il secondo di essi confluirà poi nella raccolta *Orta greve, Tristano e altri racconti*, uscita a firma di entrambi presso l'editore milanese Morreale nel 1926. Sulla prima ricezione italiana di Mann cfr. Elisabetta Mazzetti, *Thomas Mann und die Italiener*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2009; Lorenzo Mirabella, *Cent'anni di bibliografia in lingua italiana su Thomas Mann (1908-2011)*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2012 e Michele Sisto, *Literary Journals and Book Series as Agents of Consecration. Thomas Mann and Franz Kafka in the Italian Literary Field (1908-1938)*, in Laura Fólica, Diana Roig-Sanz, Stefania Carista (a cura di), *Literary Translation in Periodicals. Methodological Challenges for a Transnational Approach*, Benjamins, Amsterdam 2020, pp. 69-92.

<sup>34</sup> Franz Wedekind, *Buochi d'artificio e Mine-Haha*, Leonardo Potenza Editore, Milano 1921. Nel corso degli anni Venti il Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia mette inoltre in scena, nella versione di Spaini, i drammi *Lo Spirito della Terra*, *Lulu*, *Il castello di Wetterstein* e *La Morte e il Diavolo*. Di Büchner, invece, Spaini e Pisaneschi traducono fin dagli anni Dieci i drammi *Lena e Leonce*, *La morte di Danton*, *Woyzeck* e il racconto *Lenz*, poi riuniti nell'edizione delle *Opere* pubblicate da Carabba tra il 1928 e il 1931.

<sup>35</sup> Su queste due traduzioni cfr. *Infra*, cap. III, rispettivamente ai § 5 e § 9.2.

<sup>36</sup> Sulla possibilità che la traduzione italiana derivasse dal rifacimento di Sévelinges, Ciampoli era stato peraltro già messo in guardia dal germanista Carlo Faso-



libera reinterpretazione del romanzo goethiano piena di «amputazioni, fusioni e aggiunte»<sup>37</sup>. Traducendo direttamente dal tedesco, Spaini ha buon gioco a screditare Ciàmpoli elencando interi passi della versione italiana che non hanno riscontro alcuno nell'originale goethiano, e negando con ciò qualsiasi interesse dell'opera per il lettore contemporaneo. Spaini arriva anche a mettere in dubbio che un tale pasticcio possa essere davvero opera di Berchet, il quale aveva dato prova di molta maggiore accuratezza traducendo in italiano la *Lenore* e il *Wilde Jäger* di Bürger: «non vorrei» conclude «che oltre la cattiva e inutile idea di ristampare questo libro il signor Ciàmpoli abbia avuto la disgrazia di prendere questo granchio così madornale»<sup>38</sup>.

La conferma non tarda ad arrivare. Due mesi dopo la «Voce» ospita un secondo intervento dedicato al *Meister* "di Berchet" a firma di Lavinia Mazzucchetti, brillante germanista appena laureatasi a Milano con una tesi su *Schiller in Italia*<sup>39</sup>. L'approfondita conoscenza filologica che Mazzucchetti ha dell'Ottocento lombardo le permette di contestare incontrovertibilmente l'attribuzione dell'opera a Berchet, e di criticare la faciloneria non solo del curatore, ma anche dell'«intraprendente "Verleger"» di

la, che aveva notato l'analogia tra l'originario titolo italiano (*Gli anni di noviziato di Alfredo Meister*) e quello francese (*Alfred ou les années d'apprentissage de W. Meister*). Sulla figura di Ciàmpoli, scrittore e traduttore abruzzese di formazione positivista, cfr. Emiliano Giancristofaro, Nicola Celiberti, Angelo Staniscia (a cura di), *Domenico Ciàmpoli. Atti del convegno di studi. Aversa, 21-22 marzo 1981*, Carabba, Lanciano 1982.

<sup>37</sup> Alberto Spaini, *Goethe e Berchet*, «La Voce», V, 5, 30 gennaio 1913, p. 1004.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Cfr. Lavinia Mazzucchetti, *Schiller in Italia*, Hoeppli, Milano 1913, e Ead., *Goethe e Berchet*, «La Voce», V, 13, 27 marzo 1913, p. 1046. A conferma della rilevanza di questa polemica è interessante notare che ancora vent'anni dopo, curando per la ROMANTICA di Borgese l'edizione del *Visionario* di Schiller tradotto da Berchet, Mazzucchetti non mancherà di ricordare che Berchet non aveva invece mai tradotto il *Meister* (cfr. Lavinia Mazzucchetti, *Nota a York* (Lorenzo Sterne), *Viaggio sentimentale lungo la Francia e l'Italia*, tr. di Didimo Chierico (Ugo Foscolo) - Federico Schiller, *Il visionario, ossia Memorie del conte*, tr. di Giovanni Berchet, Mondadori, Milano 1932, pp. 197-199). Sulla figura di Mazzucchetti, che diventerà nel corso del Novecento una delle principali mediatrici della cultura tedesca in Italia e su cui si tornerà nel corso del cap. III, cfr. Anna Antonello, Michele Sisto (a cura di), *Lavinia Mazzucchetti. Impegno civile e mediazione culturale nell'Europa del Novecento*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2017.

Lanciano», Gino Carabba<sup>40</sup>, colpevole di averne avallato troppo frettolosamente la pubblicazione. L'edizione viene dunque affossata all'unisono dai due giovani traduttori-studiosi, che non si conoscono di persona ma condividono una formazione comune e, soprattutto, una posizione analoga all'interno del nascente campo letterario italiano. Rimarcando la propria distanza da intellettuali come Ciàmpoli, considerato la personificazione stessa di una visione superficiale e ormai antiquata della letteratura, Spaini e Mazzucchetti contribuiscono a far sì che il *Wilhelm Meister* diventi, oltre che un primo passo verso la rivalutazione del romanzo come genere chiave della modernità, anche un punto di svolta nell'affermazione di una nuova figura di traduttore - un traduttore non più soltanto letterato, ma specialista di una data lingua e cultura<sup>41</sup>.

### 3. Il problema della discorsività

#### 3.1 Spaini e la Modernità di Goethe

Tra il 1910 e il 1913 l'uscita dei *Lebriare* viene dunque "preparata" da una serie di interventi che contribuiscono a creare intorno al romanzo un'atmosfera di partecipazione e di attesa. A distanza di oltre un secolo dalla pubblicazione dell'originale, il contesto che accoglie l'opera in traduzione è profondamente diverso da quello che l'ha prodotta, e per questo diventa dunque determinante capire che tipo di *lettura* danno dell'opera goethiana i due traduttori<sup>42</sup>.

È anzitutto attraverso l'introduzione al primo volume, firmata da Spaini e poi ripubblicata sulla «Voce» con il titolo *La*

<sup>40</sup> Figlio del più noto editore Rocco Carabba, Gino Carabba aveva fondato nel 1911, in rotta con il padre, una propria casa editrice indipendente, sempre a Lanciano.

<sup>41</sup> Sul fenomeno della professionalizzazione dei traduttori, che avviene con modalità simili in Francia a cavallo tra Otto e Novecento, cfr. Blaise Wilfert, *Cosmopolis et l'Homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914*, «Acres de la recherche en sciences sociales», 144, settembre 2002, pp. 33-46.

<sup>42</sup> Per il concetto boureusiano di *lettura* cfr. l'Introduzione, nota 31.



*modernità di Goethe*<sup>43</sup>, che possiamo farci un'idea della linea interpretativa da loro seguita. «Modernità» e «moderno» sono fra le parole d'ordine di questi anni, e si è già osservato come per gli intellettuali della nuova generazione questo concetto non indichi una contemporaneità a corto raggio quanto, più genericamente, l'*età moderna*, che si apre alla fine del Settecento con il crollo dell'*ancien régime* e che ha nella rivoluzione francese e nell'affermarsi della moderna industria manifatturiera i suoi principali propulsori. «La rivoluzione francese, la dottrina della scienza di Fichte e il *Meister* di Goethe sono le più grandi tendenze dell'epoca»<sup>44</sup>, aveva affermato Friedrich Schlegel sulla rivista «Athenäum», esplicitando come alla fine del Settecento, almeno in Germania, questa modernità avesse già trovato i suoi teorici e i suoi poeti. Nell'epoca che assiste anche al dispiegarsi del genio di Goethe, il *Meister* rappresenta dunque, a un tempo, una

reazione alla modernità, e l'opera che trovava nel tempo moderno la più saggia filosofia, il più ricco mondo poetico. Così si sfata la leggenda di Goethe classico, olimpico. In tutta la sua maturità, se non in tutta la sua vita, l'opera sua emerge faticosamente da questo mondo caotico [...]»<sup>45</sup>

Spaini non intende semplicemente ricostruire il quadro storico in cui l'attività di Goethe prende forma, ma connetterlo a un presente che continua ad averne i tratti: «è il nostro tempo»<sup>46</sup>, afferma, chiarendo perché la narrativa goethiana, e il *Meister* in particolare, possa avere adesso una funzione guida. Il processo di modernizzazione che ha avuto inizio almeno un secolo addietro comincia infatti a concretizzarsi, in Italia, proprio negli anni a cavallo fra i due secoli: e uno dei suoi effetti è la generazione «colta» degli Spaini e dei Borgese – ma anche delle donne come

<sup>43</sup> Spaini, *La modernità di Goethe* cit. Il saggio pubblicato in rivista rappresenta una versione più ampia e approfondita dell'introduzione al volume (Goethe, *Le esperienze di Wilhelm Meister* cit., vol. I, pp. 5-24), pur non discostandosi nelle tesi fondamentali.

<sup>44</sup> Friedrich Schlegel, *Athenäum 1798-1800. Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, a cura di Giorgio Cusarelli, traduzione, note e apparato critico di Elena Agazzi e Donatella Mazza, postfazione di Eugenio Lio, Bompiani, Milano 2008, p. 181.

<sup>45</sup> Spaini, *La modernità di Goethe* II cit., p. 30.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 28.

Pisaneschi e Mazzucchetti<sup>47</sup>, prodotto della cultura di massa e dell'istruzione obbligatoria istituita all'indomani dell'Unità. Spaini sembra avere ben presente il senso di questo arco temporale quando assimila la vita di Goethe a quella dei geni che «previvono d'un secolo ai loro contemporanei», sperimentando nello spazio di una sola esistenza ciò che le generazioni successive vedranno solo molti anni più tardi<sup>48</sup>. Goethe, in altre parole, è «moderno» perché assiste a una frattura epocale intuendone le conseguenze a lungo termine.

Dal punto di vista testuale l'introduzione di Spaini insiste sull'unità del *Meister*, rifiutando ogni lettura frammentaria: l'esperienza berlinese, unita agli studi condotti a Roma sotto la guida di Borgese, stanno evidentemente facendo maturare nel giovane traduttore un'idea di letteratura sempre più lontana dall'impostazione vociana, che infatti affiora – non di rado con toni polemicici – anche nelle lettere inviate in questi anni a Prezzolini e negli articoli che dedica intanto ad autori italiani come Oriani e Palazzeschi<sup>49</sup>. Ma altrettanto evidente, nella sua analisi, è il desiderio di far emergere quella linea di «sviluppo» o «svolgimento sentimentale»<sup>50</sup> che caratterizza il personaggio del protagonista, un aspetto in cui, al contrario, si avverte ancora la continuità con l'esperienza vociana. Tanto Goethe che il suo personaggio sono per Spaini eroi del divenire, del tempo che trasforma uomini e cose. Il traduttore osserva in particolare

<sup>47</sup> Pisaneschi è esempio assai rappresentativo di questa nuova generazione: grazie ai suoi studi è capace di mantenersi da sola anche in una città straniera (dal carteggio tra Spaini e Prezzolini veniamo a sapere che a Berlino «guadagna in media 200 marchi al mese ed ha così la vita assicurata», p. 87), e convive con Spaini fin dagli anni universitari nonostante l'opposizione della famiglia. Per la sua traiettoria biografica cfr. Daria Biagi, *Rosina Pisaneschi e la letteratura tedesca. Una voce in ombra*, online su *L'In* ([www.l'in.it](http://www.l'in.it)), consultato il 15.03.2011; mentre sulla condizione delle donne prima dell'avvento del fascismo vedi *infra*, cap. I, § 5.1.

<sup>48</sup> Spaini, *La modernità di Goethe* [I] cit., p. 10. Questa idea di un Goethe permanentemente attuale, «contemporaneo dei posteri», è anche il punto di partenza del discorso *La personalità di Goethe*, che Borgese aveva tenuto nell'aprile del 1910 in occasione del suo insediamento come docente alla Regia Università di Roma (cfr. *infra*, cap. II, § 2).

<sup>49</sup> Rimando ancora al carteggio con Prezzolini (in particolare alle lettere 20, 22, 23 e 29), e alle pagine 18-20 dell'*Introduzione* al volume.

<sup>50</sup> Spaini, *La modernità di Goethe* [I] cit., p. 273 e II, p. 8, *et passim*.



come questo Goethe che ininterrottamente comprende e supera le contraddizioni dell'epoca in cui vive nasca all'indomani del viaggio in Italia, nel momento in cui trova il coraggio di staccarsi dalle sue passioni giovanili e di riprendere in mano la vicenda di Wilhelm per fare di lui un uomo finalmente votato alla «vera vita», all'«azione»<sup>51</sup>. Se prima Wilhelm vedeva e giudicava la vita attraverso l'arte (il teatro), adesso «l'ideale teatrale è sostituito da un ideale di vita», in cui il valore di un uomo si decide «nei suoi rapporti con gli altri uomini»<sup>52</sup>. È dunque in virtù di questo sviluppo che il *Meister*, come voleva Prezzolini, superava il *Werther* (nonché, potremmo aggiungere, l'*Urmeister*), e con esso anche la tentazione nichilista da cui i vociani, a oltre un secolo di distanza, continuavano a sentirsi minacciati.

### 3.2. «Troppo prosaico e moderno»

Spaini non limita però la sua riflessione a un discorso morale. In cosa consiste concretamente questa *modernità*, quali sono a livello testuale gli elementi – di costruzione, di stile, di linguaggio – che rendono il *Meister* un testo *moderno*? Da traduttore, non potendo aggirare questa domanda, si trova perciò costretto a proseguire su un terreno più tecnico.

Per identificare tali elementi chiama dunque in causa il più celebre critico del *Meister*: Novalis. La sua definizione negativa dell'opera goethiana («durchaus prosaisch – und modern»), menzionata da Spaini nel ricordo dell'*Autoritratto*, compare infatti già nell'introduzione del 1913. Novalis aveva criticato i *Lehrjahre* in due frammenti scritti tra il 1799 e il 1800, nei quali il romanzo veniva giudicato appunto troppo prosaico e moderno, troppo limitato alle comuni attività umane («Er handelt blos von gewöhnlichen menschlichen Dingen»), borghesi e casalinghe («bürgerliche und häusliche Geschichte»), e pieno di discorsi im-poetici sull'economia e sulle merci («Schr viel Ökonomie [...] undichterisch im höchsten Grade», «die ökonomische Natur ist die Wahre»). Ai suoi occhi il *Meister* era una satira contro la

poesia, e contro la sua sacralità<sup>53</sup>. Ora, questa critica di Novalis al romanzo è un argomento che nei primi decenni del Novecento risuona a distanza negli scritti di molti studiosi: Prezzolini la menziona nel 1905 nel suo volumetto di frammenti novalisiani<sup>54</sup> e nel 1913 Spaini ne fa un punto cardine dell'argomentazione nel suo saggio su Goethe; ma vi alludono anche Lukács nella *Teoria del romanzo* – progettata com'è noto negli anni della prima guerra mondiale<sup>55</sup> – e Bachtin negli scritti dedicati a Goethe e al problema del romanzo di educazione<sup>56</sup>. È un esempio di quel repertorio condiviso su cui va formandosi una nuova generazione di letterati, tramite il quale concetti chiave dell'idealismo e

<sup>53</sup> Cfr. Novalis, *Schriften*, vol. III: *Das philosophische Werk II*, a cura di Richard Samuel, in collaborazione con Hans-Joachim Mahl e Gerhard Schulz, Darmstadt 1983, pp. 638-639 (Fr. 505) e pp. 646-647 (Fr. 536). Per la traduzione italiana cfr. Id., *Opera filosofica*, vol. II, cit. (rispettivamente alle pp. 726 e 734-735).

<sup>54</sup> Prezzolini, *Novalis* cit. Nel 1914 Prezzolini fa ristampare il volumetto nella collana CULTURA DELL'ANIMA diretta da Papini per Carabba, con alcune modifiche che lasciano intuire come la sua interpretazione del poeta tedesco sia ormai distante da quella che ne aveva dato nel 1905. Il tema del contrasto tra Goethe e Novalis, secondo il quale l'autore del *Meister* era «il prototipo dell'«artista economico»», torna inoltre negli *Studi e capricci sui mistici tedeschi* (Quattrini, Firenze 1912), dove la grandezza di Goethe, osservata appunto nel passaggio dal *Werther* al *Meister*, è paragonata da Prezzolini a un fenomeno della natura governato dall'intervento umano («Egli possedeva i fulmini, ma volle anche la scienza elettrica per condurla a sua guida, e con tutto il suo olimpismo restò sempre nel fondo un uomo dello *Sturm und Drang*, in cui, però, la tempesta aveva ceduto le proprie forze a uno stabilimento di produzione industriale», ivi, p. 9).

<sup>55</sup> Lukács, *Teoria del romanzo* cit., pp. 125-136 («Novalis, che proprio a questo riguardo ha respinto come prosaica e impoetica la creazione goethiana, contrappone al tipo di figurazione del *Wilhelm Meister* la trascendenza realizzata, la faba quale meta e canone della poesia epica. «Il *Wilhelm Meister*», egli scrive, «è in certo qual modo prosaico da cima a fondo e moderno [...]»», p. 132).

<sup>56</sup> Nello studio preparatorio al perduto libro su Goethe, Bachtin sottolinea come nel moderno romanzo di educazione uno dei tipici percorsi del personaggio sia quello «dall'idealismo e dal romanticismo giovanili all'assenaratezza e al praticismo della maturità», e contrappone «la soggettività anemica di un romantico come Novalis» a quella «che cresce, matura, invecchia» rappresentata invece da Goethe nel *Wilhelm Meister* (Michail Bachtin, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*, in Id., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janović, Einaudi, Torino 2000, pp. 195-244, in particolare le pp. 208-209 e la nota a p. 410). Il presupposto per cui nella modernità «il romanzo non deve essere «poetico» è ribadito ancora in *Epos e romanzo* (cfr. Id., *Estetica e romanzo* cit., p. 451).

<sup>51</sup> Id., *La modernità di Goethe* [I] cit., p. 31.

<sup>52</sup> Id., *La modernità di Goethe* II cit., p. 3.



dell'estetica hegeliana – in particolare quello di “prosa del mondo”, o l'opposizione tra epos e romanzo con tutto il sistema dei generi implicito in essa – filtrano e si diffondono nella riflessione europea d'inizio secolo. Un ruolo particolarmente rilevante hanno in questa dinamica i già menzionati studi di Wilhelm Dilthey, che nel saggio su Novalis poi incluso in *Das Erlebnis und die Dichtung* dedicava ampio spazio al conflitto sorto intorno al *Wilhelm Meister*<sup>57</sup>.

Perché questa discussione potesse avere anche in Italia uno spazio di rilievo, era dunque indispensabile disporre almeno di una traduzione affidabile e integrale del romanzo goethiano – una, cioè, che non eliminasse proprio quegli elementi prosaici e impoetici che erano stati alla base della critica novalisiana. Spaini si propone così di mantenere nella versione italiana questo aspetto messo in luce *ex negativo* da Novalis, di cui giustifica l'ostilità sulla base del fatto che Goethe aveva vissuto nel giro di un anno – tra il 1795 e il 1796, subito prima di riprendere in mano il *Meister* – quello che per i suoi contemporanei sarebbe durato un quarto di secolo. E la nuova visione del mondo a cui Goethe è addivenuto si coglie bene, secondo il traduttore, confrontando i passi che compaiono sia nell'*Urmeister* (scritto prima del 1795) sia nei *Lehrjahre*: alcune scene sopravvivono infatti nella seconda stesura, ma ora l'autore le racconta usando «altro stile, altro modo»<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> Cfr. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung* cit., pp. 255-265; e *supra*, Cap. 1, nota 20. A delineare l'importanza di Dilthey per la generazione di Bachin e Lukács bastano le parole dedicategli da quest'ultimo nella *Premessa del 1962 alla Teoria del romanzo*: «Vivevo allora la transizione da Kant a Hegel senza tuttavia mutare alcunché nel mio rapporto alle cosiddette metodiche delle scienze dello spirito; tale rapporto si fondava essenzialmente sulle impressioni giovanili che avevo ricavato dai lavori di Dilthey, Simmel e Max Weber [...] Penso ad esempio al fascino esercitato dal diltheyano *Das Erlebnis und die Dichtung* (Lipsia, 1905), un libro che per molti aspetti poteva apparire come una terra incognita. Questa terra ci sembrò allora un universo di pensiero che rendeva possibili sintesi grandiose, vale a dire teoriche e storiche» (cit., p. 12). Per una più ampia disamina del repertorio filosofico comune ai due studiosi cfr. Galin Titianov, *The Master and the Slave. Lukács, Bakhtin, and the Ideas of their Time*, Clarendon Press, Oxford 2000.

<sup>58</sup> Spaini, *La modernità di Goethe* [I] cit., p. 25.

### 3.3. Come parlano i mercanti in Goethe

È il caso del famoso “elogio della partita doppia” formulato dall'amico Werner, il personaggio che incarna nel modo più completo quello spirito del commercio che Wilhelm rifugge: mentre nella prima versione del testo Werner è «un simbolo», un fantoccio che il narratore disprezza; nella seconda «è visto con altri occhi, ha una sua giustificazione, ha un suo diritto alla stima degli uomini; e Goethe è il primo a tributargliela»<sup>59</sup>.

Ecco come Werner viene presentato al lettore nella *Teatralische Sendung*:

La sera s'avvicinava, ed egli disse: dette ancora un'occhiata, passando, ai magazzini, esaminò le ceste di zucchero, i fusti di caffè e d'indaco, per cui aveva una speciale tenerezza, giacché portavano buoni guadagni. E poi si sedette nell'ufficio, aprì i registri, e si edificò a questa lettura, più che se si fosse trattato delle migliori opere poetiche, giacché il guadagno vi appariva subito evidente.

In quella entrò Wilhelm che, tutto pieno della sua avventura e dei posti che aveva visitato, incominciò a raccontare a suo cognato con gran vivacità. Questi, con la sua solita longanimità, stette un po' a sentirlo: pure quel giorno era lui stesso tanto animato dalla sua passione, che, alla domanda di Wilhelm: che cosa avesse fatto fin allora, s'affrettò a volgere il discorso sull'argomento che più lo interessava: – Stavo appunto scorrendo i nostri registri, e, per la facilità con cui si riesce a dominare tutta la situazione dei nostri affari, mi meraviglio ancora una volta dei vantaggi che offre al commerciante la partita doppia<sup>60</sup>.

La scena, commenta Spaini, è talmente esplicita nel mettere in cattiva luce il personaggio di Werner che per il lettore è impossibile provare simpatia nei suoi confronti. Ciò accade perché in questa prima stesura del passo «il giudizio di Wilhelm sul commercio, è anche il giudizio del poeta»<sup>61</sup>, mentre nella seconda il mondo del commercio, nonostante Wilhelm continui

<sup>59</sup> Ivi, pp. 26-27.

<sup>60</sup> Ivi, p. 26. Il brano è incluso nel saggio di Spaini e sua è la traduzione, anche se non specificato. A quest'altezza temporale non esiste ancora una versione italiana della *Missione teatrale*, che verrà tradotta per la prima volta da Silvio Benico nel 1992 per la ROMANITICA di Borgese.

<sup>61</sup> *Ibid.*



a sentirse distante, costituisce un punto di vista autonomo e legittimo, che si esprime nella figura di Werner e in tutte quelle digressioni economiche e quotidiane che tanto spiacevano a Novalis. La legittimità di questo diverso modo di vedere le cose è tale che alla fine del romanzo — come ricordava giustamente Prezzolini a Spaini — Wilhelm “ripete a se stesso” le parole di Werner, arriva cioè a comprendere, a intriettare dialetticamente il punto di vista dell'altro. Ecco allora come viene riscritta la scena nei *Lehrjahre*, a cominciare dalla costruzione spaziale: adesso è Wilhelm il personaggio intento a rimmuginare sulle sue attività, mentre Werner, l'uomo attivo, irrompe nella stanza a distoglierlo dalle sue elucubrazioni:

Werner entrò, e nel vedere il suo amico occupato coi noti quaderni esclamò:

— Sei di nuovo su quei fogli? Scommetto che non hai ancora intenzione di terminarne uno! Li guardi e li riguardi e in ogni caso cominci qualcosa di nuovo.

— Terminare non è compito dello scolaro, basta ch'egli si eserciti.

— Ma pur qualche cosa la compie, meglio che può.

— E tuttavia si potrebbe benissimo porre il problema: se non si possono concepire buone speranze anche per un giovane che, accorgendosi d'aver intrapreso qualcosa di disadatto, non prosegue nel suo lavoro e non vuole sprecare fatica e tempo per cosa che non può mai avere valore.

— Lo so bene, non era mai la tua specialità portar qualcosa a compimento, eri sempre stanco prima di arrivare a mezzo<sup>62</sup>.

Goethe trasforma la scena in un dialogo botta e risposta fra i due amici, il cui modo di parlare lascia già intuire quanto ideologicamente lontane siano le loro posizioni. Werner — un po' come farà poi Mefistofele nel *Faust* — si esprime con un linguaggio veloce, immediato, più improntato di quello dell'artista Wilhelm alla discorsività del parlato quotidiano. Ma non è solo la lingua ad essere diversa: in un breve passaggio metaletterario, nel quale Werner rimprovera a Wilhelm di aver rappresentato negativamente il mondo del commercio in una delle sue opere giovanili, *Il giovane al bivio*, si esplicita come l'innovazione risieda soprattutto in una nuova modalità rappresentativa:

— Mi viene giusto tra le mani il *Giovane al bivio* — rispose Wilhelm tirando fuori un quaderno dalle altre carte: — questo almeno è finito, e per il resto poi può essere come vuole.

— Mettilo via, buttalò nel fuoco! — gridò Werner. — L'invenzione non è per nulla degna di lode; già allora questo componimento m'indispetti assai, e ti attirò lo sdegno di tuo padre. Possono anche essere dei versi eleganti; ma il modo di rappresentazione [*Vorstellungsart*] è del tutto falso. Mi ricordo ancora della tua personificazione del commercio e di quella sibilla intristita e compassionevole. Devi averne ripescata l'immagine in qualche bottega di robe vecchie. Allora tu non avevi neppure un'idea del commercio. Io non saprei quale spirito possa e debba essere più largo di quello d'un vero commerciante. Che bell'aspetto ci presenta l'ordine in cui noi conduciamo i nostri affari! In ogni momento ci lascia scorgere il tutto, senza che abbiamo bisogno di perderci nel particolare. Quali vantaggi offre al commerciante la partita doppia dei libri! È una delle più belle trovate dello spirito umano, e ogni buon padrone di casa dovrebbe introdurla nella sua amministrazione<sup>63</sup>.

La triste allegoria del commercio messa in scena da Wilhelm nella sua opera giovanile (e da Goethe nella *Misstone teatrale*) è certo ben fatta da un punto di vista stilistico («Possono anche essere dei versi eleganti...»), ma la «*Vorstellungsart*» — il «modo di rappresentazione», traduce Spaini — non funziona affatto. Ecco allora che in questa nuova versione è Werner a prendere la parola, lanciandosi in quella che dal suo punto di vista è invece una rappresentazione adeguata e realistica del mondo del commercio. Werner si sofferma sulla varietà delle merci che gli scambi internazionali rendono disponibili («Dà un po' un'occhiata ai prodotti naturali e artificiali d'ogni parte del mondo...»), descrive con entusiasmo la frenesia travolgente del lavoro nelle città e nei porti («Visita un paio di grandi città commerciali, un paio di porti, e sarai certo preso nella grande piena») ed esalta le capacità degli uomini che, con la loro attività, sottomettono la natura per ricavarne ricchezza («I principi di questo mondo hanno i fumi, le strade, i porti in loro potere e hanno un forte guadagno da quello che ci passa...»<sup>64</sup>). La sua descrizione del mondo contemporaneo, in cui tutti gli uomini si affaccendano per realizzare biso-

<sup>62</sup> Goethe, *Le esperienze di Wilhelm Meister* cit., vol. I, p. 58.

<sup>63</sup> Ivi, pp. 59-60.

<sup>64</sup> Ivi, pp. 60-61.



gni forse neanche necessari, fa largo uso di termini legati all'economia («doppelte Buchhaltung»<sup>65</sup>, «die Summe [...] ziehen», «Spekulation», «Zirkulation»...), ed è volutamente, per usare l'espressione di Novalis, «impoetica». Lo stesso aspetto sarebbe stato criticato anche da Croce, che proprio parlando del *Meister* accusa Goethe di inserire nei suoi romanzi inutili parti di raccordo «con metodo da magazzino», che stipa la merce dove può»<sup>66</sup>. A oltre un secolo di distanza dalla lettura di Novalis, dunque, scene come questa continuavano a risultare disturbanti e superflue per molti lettori, e non a caso l'unica edizione italiana esistente all'epoca le aveva ridotte a sole otto righe<sup>67</sup>.

### 3.4. Come parlano i mercanti in *Novalis*

Per comprendere la portata dell'innovazione goethiana è utile confrontare il passo con la rappresentazione dei commercianti che dà invece Novalis. Sappiamo che, col progetto di «superare» il *Meister* correggendo quelli che ai suoi occhi appaiono come dei limiti, Novalis scrive, a partire dal 1798, l'*Heinrich von Ofterdingen*. A questo punto non sembrerà una coincidenza, ma piuttosto una conferma di come sia il contesto d'arrivo a orientare la logica delle traduzioni, il fatto che nel 1914 anche l'*Ofterdingen* esca in versione italiana – e ad opera di Rosina Pisaneschi, per la collana ANTICHI E MODERNI di Borgese. Il problema del «pro-

<sup>65</sup> Stranamente l'espressione a cui Spaini dedica le sue riflessioni risulta poi tradotta con «parrita doppia dei libri»: può darsi che la svista (chiaramente inodora da «Buch-») sia dovuta ai rimaneggiamenti sopraggiunti in fase di revisione, dei quali il traduttore si lamenta in una lettera a Prezzolini del 30 gennaio 1914 («Manacorda ha fatto in bozza una quantità di cambiamenti nel *Meister*. Indegno! Letico con lui e con Laterza. Ti scriverò che porcheria», in Spaini-Prezzolini, *Carteggio* cit., p. 85). Il giorno precedente Pisaneschi e Spaini avevano in effetti scritto una lettera di protesta anche all'editore (cfr. Benedetto Croce-Giovanni Laterza, *Carteggio II: 1911-1920*, a cura di Antonella Pompilio, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 370-371).

<sup>66</sup> Croce, *Goethe* cit., pp. 57-58.

<sup>67</sup> Cfr. Goethe, *Gli anni di noviziato* cit., p. 12: il lungo scambio tra Werner e Wilhelm – che in questa versione è rinominato «Alfredo» – si riduce a una breve battuta («So bene che per voi altri mercadanti divine chimera tutto ciò che non si può convertire in effettivo denaro. Noi non parliamo entrambi lo stesso linguaggio, per conseguenza taciamo ambedue»), nella quale il traduttore non traslascia peraltro di specificare che i due personaggi parlano lingue diverse.

saico e moderno» rimbalza dunque nella prefazione della traduttrice all'*Ofterdingen*, e più approfonditamente ancora nella sua tesi di laurea, intitolata *Saggio sullo svolgimento poetico di Novalis* e discussa con Borgese nello stesso 1914. Pisaneschi, che per almeno due anni ha lavorato contemporaneamente al *Meister* e all'*Ofterdingen*<sup>68</sup>, riprende il problema della modernità di Goethe facendolo emergere in modo forse ancor più perspicuo di quanto non faccia Spaini nel saggio della «Voce» – saggio che, per quanto uscito a firma singola, dev'esser stato comunque, se non scritto, almeno progettato a quattro mani.

L'argomentazione che Pisaneschi sviluppa nella tesi è infatti sostanzialmente la stessa: pur avendo perfettamente compreso la dottrina di Fichte, secondo cui l'essere si afferma per mezzo della volontà di agire, Novalis confina lo sviluppo del suo protagonista entro uno spazio totalmente interiore, impedendogli proprio l'*azione*, il contatto con quella realtà materiale che si esprime prima di tutto nei prosaici e impoetici «discorsi sul commercio». Perciò, afferma Pisaneschi, «d'intendere la modernità a Novalis era precluso: la sua mente spazia al di fuori delle contingenze pratiche e quotidiane: in esse cerca il rapporto con l'infinito, ma i rapporti pratici tra la vita e l'individuo non riesce ad intenderli»<sup>69</sup>. Non solo: la visione di Novalis – e qui, rispetto a Spaini, c'è un passo ulteriore in chiarezza – ha una ben precisa ricaduta stilistica, visibile nel modo in cui vengono resi i modi di parlare dei personaggi: «Tra Heinrich e i mercanti non sapremmo trovare nessuna caratteristica che distingua i loro discorsi. Il dialogo tra Matilde e Enrico alla fine dell'ottavo capitolo si differenzia solo perché Enrico fa dei discorsi più lunghi: del resto potrebbe anche essere un monologo»<sup>70</sup>.

L'andamento linguistico dell'*Ofterdingen* è dunque unitariamente attestato su un registro alto, poetico, che accomuna

<sup>68</sup> Da una lettera di Spaini a Prezzolini del 19 marzo 1912 (cfr. *Carteggio* cit., pp. 46-47), si evince che a questa data Pisaneschi ha probabilmente già ultimato la traduzione dell'*Ofterdingen*, per la quale riceve le lodi di Borgese.

<sup>69</sup> Rosina Pisaneschi, *Saggio sullo svolgimento poetico di Novalis*, tesi di laurea, Roma 1914, p. 68 (Istituto Italiano di Studi Germanici in Roma, Fondo Alberto Spaini, faldone 24).

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 118.



voce narrante e personaggi. Neanche i mercanti (indicati sempre collettivamente come «die Kaufleute», come se parlassero all'unisono) adottano l'«impoetico» linguaggio delle merci, e pur affermando di non sapere nulla di poesia filosofeggiano sull'arte come imitazione adottando lo stesso linguaggio del protagonista:

Risposero i mercanti: – [...] Il canto dell'usignolo, il sibilare del vento, e le luci più belle, e i colori, e le figure ci piacciono perché esse attirano piacevolmente i nostri sensi e perché i nostri sensi hanno avuto tale disposizione dalla natura, che ha prodotto anche il resto, così ci deve piacere l'imitazione artistica della natura. La natura poi vuol godere della sua arte meravigliosa, per questo essa si è tramutata in uomini, per gioire essa stessa della sua magnificenza e sa separare il gradevole e il bello delle cose e lo produce da sola, in tal maniera che essa ne possa avere e godere, in vari modi, in ogni tempo e in ogni luogo. [...]

– Voi mutare la mia curiosità in un'impazienza irrequieta – disse Enrico – Vi prego, raccontatemi dei cantori che avete udito...<sup>71</sup>

Nel rendere il brano, la traduttrice ha cura di mantenere il tono all'interno di un registro analogo a quello dell'originale, privilegiando stilemi del linguaggio poetico italiano (il troncamento di «sibilar») e adottando un lessico elevato («trasmutare» e «mutare» per *verwandeln* – naturalmente con *variatio* –, o «udire» per *hören*). Qui, proprio come nel primo *Meister*, la mancata resa dei diversi modi di parlare corrisponde anche a una negata legittimità dei diversi punti di vista sul mondo: l'effetto finale è dunque quello di «un monologo», di un assorbimento dei personaggi entro un'unica voce, ovvero quella dell'autore che aderisce interamente a quella del protagonista. Fino ai *Lehrjahre* non emerge insomma quella «discorsività» data dall'apporto delle parlate quotidiane, delle voci altrui, un aspetto che Spaini e Pisaneschi, da traduttori, arrivano a individuare precocemente attraverso il concreto lavoro sul testo, ma che assumerà tutta la sua importanza solo quando studiosi quali Bachtin e Debenedetti lo teorizzeranno come elemento costitutivo del romanzo moderno<sup>72</sup>.

<sup>71</sup> Novalis, *Enrico d'Offendingen*, tr. di R. Pisaneschi, Carabba, Lanciano 1914, vol. I, pp. 45-46.

<sup>72</sup> Sul concetto di discorsività cfr. *supra*, *Introduzione*, p. 21.

#### 4. Goethe, terribile ideale

##### 4.1. Conciliare commercio e letteratura

Nell'interpretazione che Spaini e Pisaneschi danno dei *Lehrjahre*, e a partire dalla quale condurranno la loro traduzione, si avverte l'eco dell'argomentazione già elaborata da Slataper nell'articolo sull'*Urmeister*. Lo sviluppo dell'artista Goethe nasce dal superamento delle passioni giovanili, che pur non essendo mai guardate con disprezzo («È stupido – ma è bello vivere così») vengono adesso sottoposte a critica: al loro posto subentra l'apertura all'azione, identificata con la realtà del commercio che il giovane Wilhelm (così come il Goethe più «stürmeriano») aveva sempre rifiutato.

Questo andare oltre se stessi, col rischio di non essere compresi neanche dai propri compagni di strada, è quanto i vociani sentono di dover compiere a loro volta, in primo luogo attraverso le opere letterarie. È stato osservato come il giudizio di Slataper sull'*Urmeister* riemerge fra le righe di una lettera a Elody dove *Il mio Carso* viene definito «la mia opera egoistica», finendo così per rappresentare «un momento già superato della traiettoria letteraria dell'autore»<sup>73</sup>, che stava infatti progettando di scrivere un secondo romanzo ispirato proprio ai carteggi con Elody, Anna e Gigetta<sup>74</sup>. Meno egoistico doveva evidentemente apparire a Slataper il lavoro «collettivo» intorno ai *Lehrjahre*, romanzo a più voci che pur essendo una traduzione, e non un'opera originale, si integrava più coerentemente nel progetto vociano di fornire un modello ideologico alla borghesia colta in ascesa. È per questo che il Goethe dei *Lehrjahre* – ben oltre il Novalis di Pisaneschi, l'Ibsen di Slataper e il *Werther* romanticamente idolatrato dal giovane Spaini – rimane per tutti il punto di riferimento costante,

<sup>73</sup> Elena Coda, *Scipio Slataper*, Palumbo, Palermo 2007, p. 40. La lettera a Elody è del 6 giugno 1912 (cfr. Scipio Slataper, *Alle tre amiche*, a cura di Giani Struparich, Mondadori, Milano 1958, p. 243).

<sup>74</sup> «[...] scriverei il romanzo: Le tre amiche. Ci saranno tre amiche e un giovane che vuol far del bene agli uomini [...] Sarò il seguuto del Mio Carso. [...] io sogno forsennatamente di scrivere un libro dove ci sia l'umanità» (lettera a Gigetta del 9 settembre 1911, in Slataper, *Alle tre amiche* cit., p. 374, corsivi dell'autore).



il «terribile ideale» (come lo chiama Slataper in una lettera<sup>75</sup>) capace di cogliere il tragico degli elementi in conflitto e di vivere organicamente la complessità umana.

Per i triestini della «Voce», del resto, gli elementi contraddittori di questa dialettica, commercio e letteratura, sono chiari da tempo e associati a due luoghi ben precisi: da un lato Firenze, con la sua tradizione umanistica e le sue riviste letterarie; dall'altro Trieste, col suo porto commerciale, gli scambi, l'aggressività del lavoro d'impresa — quel porto descritto in un passo celebre del *Mio Carso*:

Anche la città è divertente, sebbene qualche volta m'abbia seccato. Mi piace il moto, lo strepito, l'affaccendamento, il lavoro. Nessuno perde tempo, perché tutti devon arrivare presto in qualche posto, e hanno una preoccupazione. Nei visi e negli stessi passi voi potete riconoscere subito in che modo il passante sta preparando l'affare. Se guardate bene, siete subito presi in un gioco eccitante d'operosità, e la vostra intelligenza barte e rimanda istantaneamente i possibili attacchi d'astuzia, di coltura, di bontà, di vendetta. [...] E io vado per le strade di Trieste e sono contento ch'essa sia ricca, rido dei carri frastornanti che passano, dei tesi sacchi grigi di caffè, delle cassette quasi elastiche dove fra trine e veli di carta stanno stivati i poppiti aranci, dei sacchi di riso sfilanti dalla punzonatura doganale una sottile rotola di bianca neve, dei barilotti semisfasciati d'ambarto calofonio, delle balle sgravitanti di lana greggia, delle borti morchiose d'olio, di tutte le belle, le buone merci che passano per mano nostra dall'Oriente, dall'America e dall'Italia verso i tedeschi e i boemi.

Se voi venite a Trieste io vi condurrò per la marina, lungo i moli quadrati e bianchi nel mare, e vi mostrerò le tre nuove dighe nel vallon di Muggia, fisse nell'onde, confini della tempesta, costruite su enormi blocchi di calcare cementato. Per il nuovo porto miniamo e frantumiamo una montagna intera. Mesi e mesi di furibondi squarcamenti che rintonavano l'orizzonte e s'abbattevano come il terremoto sulle nostre case piene di finestre. E piccoli vapori, un po' superbi del loro pennacchio di fumo, facevan rigar dritte lunghe file di maone tutte pancia, — e dalla strada napoleonica si vedeva sfolgorar nel mare i carichi di pietra scintillante. Quest'è il quarto porto di Trieste. La storia di Trieste è nei suoi porti. [...] Io avrei dovuto fare il commerciante. Mi piacerebbe di più trattare e con-

<sup>75</sup> Lettera a Gigetta del 28 gennaio 1912, ivi, p. 419.

<sup>76</sup> Slataper, *Il mio Carso* cit., pp. 51-53.

I vociani come Slataper e Spaini avvertirono con forza la necessità di conciliare queste due anime della cultura italiana, di trovare una mediazione ideologico-culturale che comprenda tutta la realtà anche nelle sue forme «apparentemente contraddittorie, commercio e letteratura, salotto e città vecchia, carso e lastriato, sloveni e italiani»<sup>77</sup>. Durante i primi anni trascorsi a Firenze i triestini si sentono segnati in negativo dal carattere «essenzialmente trafficante» della loro città d'origine<sup>78</sup>, e tanto più doveva dunque apparirgli rivoluzionario il «consiglio» che Goethe dava loro per bocca di Werner: «Visita un paio di grandi città commerciali, un paio di porti, e sarai certo preso nella grande piena»<sup>79</sup>. Tutto ciò che fino a quel momento aveva rappresentato ai loro occhi un'eredità di scarso valore, quasi da nascondere di fronte ai «più intelligenti e più colti» amici fiorentini<sup>80</sup>, poteva adesso essere riletto in una nuova chiave. *Il mio Carso* di Slataper, con il suo narratore monologante, ha certo ben poco della complessità discorsiva dei *Lebriahre*, ma per quanto riguarda la *Vorstellungsart* è già molto vicino al romanzo goethiano. Nella descrizione del porto di Trieste ritroviamo ad esempio, uno dopo l'altro, i tratti positivi dell'attività commerciale messi in luce da Werner: la frenesia che «trascina con sé» chiunque («Mi piace il moto, lo strepito, l'affaccendamento, il lavoro. [...] siete subito presi in un gioco eccitante d'operosità»), la varietà dei prodotti messi a disposizione dagli scambi internazionali («le belle, le buone merci che passano per mano nostra dall'Oriente, dall'America e dall'Italia verso i tedeschi e i boemi»), e soprattutto l'ammirazione per l'attività umana che sottomette la natura ai

<sup>77</sup> Lettera a Gigetta dell'8 febbraio 1912, in Slataper, *Alle tre amiche* cit., p. 425. Per una contestualizzazione di questo testo cfr. i saggi di Alberto Abruzzese, *Da Trieste a Firenze: lavoro e tradizione letteraria* (in Lucia Strappini, Alberto Abruzzese, Claudia Micocci, *La classe dei colti. Intellettuali e società nel primo Novecento italiano*, Laterza, Bari 1970, pp. 215-311) e di Romano Lupertini, *Scipio Slataper*, La Nuova Italia, Firenze 1977. Per quanto di lunga tradizione, gli studi dedicati a questo aspetto non hanno tuttavia mai preso in considerazione l'apporto dato dalla riflessione sul *Wilhelm Meister*.

<sup>78</sup> Cfr. lo Slataper delle *Lettere triestine*, pubblicate sulla «Voce» tra l'11 febbraio e il 22 aprile 1909 e poi riedite negli *Scritti politici* a cura di Gianni Stuparich (Mondadori, Milano 1954, pp. 9-57, qui p. 13).

<sup>79</sup> Cfr. la descrizione del commercio secondo Werner esaminata *supra*, cap. I, § 3-3.

<sup>80</sup> Slataper, *Il mio Carso* cit., p. 71.



suoi fini economici («Per il nuovo porto minammo e frantumammo una montagna intera...»). Trieste ha insomma ciò che manca a Firenze, ed è infatti agli amici fiorentini che si rivolge implicitamente l'invito a visitare la città («Se voi venite a Trieste io vi condurrò...»), quasi un'eco delle parole di Werner a Wilhelm.

Slataper è il primo a riconsiderare l'ipotesi di eleggere Trieste a punto di partenza per la costruzione di una nuova cultura: «nella mia testa si organizza tutto il piano della nostra vita,» scrive a Elody il 4 febbraio 1912 «dove tutti noi, tutti, Guido, e Elsa, e Ella, Lucilla e Fritz, Marcello, Stuparich, Spaini e tutti gli altri che cercano hanno il loro posto di combattimento e di gioia»<sup>81</sup>. Trieste è la città ideale per questo nuovo progetto culturale proprio perché comprende in sé gli elementi contraddittori della modernità, compreso quel mondo del commercio che altrove risulta inconciliabile con la tradizione umanistica e letteraria, ma che pure è necessario per raggiungere l'ideale dell'«uomo completo». E Wilhelm Meister, che dopo l'esperienza del viaggio di Goethe in Italia vede il mondo del commercio come «un cerchio più largo di vita»<sup>82</sup> e che dall'infatuazione per il teatro arriva infine a scegliere una professione utile, è il personaggio che più compiutamente incarna il paradigma del nuovo intellettuale borghese, nutrito di una solida coscienza umanistica ma anche di una vera cultura commerciale.

È proprio «per favorire sul serio la cultura commerciale, per creare forti e intraprendenti teste direttive»<sup>83</sup> che nel 1914 Slataper sostiene con forza l'apertura dell'università commerciale «Revoltella», un nuovo modello di accademia ispirato alle Scuole superiori di commercio tedesche e in particolare all'Università di Francoforte, nata di recente proprio nell'ambito dell'accademia commerciale. Slataper ritiene infatti che sia necessario creare una «indissolubile alleanza fra alta coltura e interesse economico», adoperarsi affinché letteratura e commercio non siano più due mondi incompatibili:

<sup>81</sup> Id., *Alle tre amiche* cit., p. 230.

<sup>82</sup> Id., *L'Urmeister di Goethe* cit.

<sup>83</sup> Scipio Slataper, *Per l'università commerciale «Revoltella»* [1914, inedito], poi in Id., *Scritti politici* cit., pp. 122-130 (qui p. 125, corsivo dell'autore).

è su per giù un fatto che qui si fanno affari (e si dà soldi per la coltura), e là si fa della letteratura (e si ammirano, si parla male e soprattutto non ci si interessa dei commercianti). Da noi la coltura è ancora troppo sinonimo di «professore» e «filologia», come commercio di «buon naso» e «destrezza». Queste due opposizioni si riscontrano per lo più nel campo politico, sotto il nome di tendenza realistica e tendenza idealistica. Si capisce: finché il mondo è mondo ciò sarà sempre inevitabile: ma intanto bisogna pur favorire la formazione (già bene iniziata) d'un centro comune di scambi e di comprensione»<sup>84</sup>.

Si tratta insomma di creare una scuola per giovani Wilhelm, dove si insegni l'arte della «partita doppia» tanto quanto la storia letteraria, e non solo quella del proprio paese («la lotta nazionale ci ha fatto ancorare nel porto magnifico e sicuro della letteratura italiana. Ciò non basta. Bisogna sciogliere le vele»<sup>85</sup>). L'infatuazione per il mondo del commercio che Slataper esprime nel *Mio Carso* («Io avrei dovuto fare il commerciante»), nonché in scritti ancora antecedenti come *Ai giovani intelligenti d'Italia*<sup>86</sup>, trova finalmente uno sbocco fattivo nel progetto dell'università Revoltella, che si propone di fornire ai giovani triestini — e in generale italiani — non più soltanto modelli ideali ma anche luoghi concreti dove poter compiere il proprio percorso di formazione.

Questa visione altamente etica del lavoro e del commercio non è comunque al riparo da derive reazionarie, che si manifestano ora nella tentazione nichilista di alienarsi nel lavoro come fuga dalla realtà (e già se ne avverte la minaccia nelle righe del *Mio Carso* sulla «frenesia di dolore che vuol dimenticarsi»); ora nella tendenza ad accettare lo status quo, nell'adesione supina alle scelte della classe dominante. Come accade a Wilhelm Meister, per il quale la realizzazione personale finisce per coincidere con il riconoscimento del «destino» stabilito per lui dalla Società

<sup>84</sup> *Ivi*, pp. 126-127.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>86</sup> «[...] parrebbe che la giovane Italia sia una generazione di mercanti di nuvole e solidificatori del vuoto! E io non ho detto mica che ci facciamo contradini o facchini di porto o muratori o mercanti di porci; e neppure — ma sarebbe tanto bene! — bravi ingegneri e industriali animosi e commercianti» (Scipio Slataper, *Ai giovani intelligenti d'Italia*, «La Voce», 1, 37, 26 agosto 1909, poi in Id., *Scritti letterari e critici*, a cura di Gianì Stuparich, Mondadori, Milano 1956, pp. 184-189, qui p. 186).



della Torre, anche per i giovani della «Voce» il desiderio di integrazione rischia così di potersi attuare solo all'ombra dell'ordine sociale esistente<sup>87</sup>. Queste contraddizioni si riveleranno allo scoppio della guerra mondiale, che spezza il fronte di quanti hanno tentato fino a quel momento di prendere attivamente parte alla costruzione dell'Italia moderna – Slataper per primo, la cui morte durante un'azione militare fa pensare al destino di un Hans Castorp qualunque più che a quello di un Wilhelm Meister. I vociani che sopravvivono al conflitto si disperdono negli anni successivi, tanto in senso geografico (Spaini viaggerà in lungo e in largo per l'Europa come giornalista), quanto in senso ideologico, prendendo direzioni diverse e aderendo in molti casi al fascismo in ascesa. La stragione della «Voce» si conclude così senza aver lasciato alla cultura italiana le grandi opere che i suoi protagonisti si erano proposti di realizzare, e per quanto essi stessi contribuiscano nei decenni successivi ad alimentare il mito – Stuparich curando le opere e i carteggi di Slataper; Spaini e Prezzolini raccontandone l'esperienza nell'*Autoritratto*, nel *Diario* e in innumerevoli altre pubblicazioni – i suoi meriti sembrano spesso solo quelli di aver dato testimonianza di una «crisi».

#### 4.2. *Dall'autobiografia al romanzo*

Eppure il ripensamento creativo della tradizione letteraria stimolato dai vociani è radicale. Se si pensa alla loro attività in termini di trasformazione del repertorio – trasformazione che non è indotta solo dalla pubblicazione di opere originali, ma anche dalla reinterpretazione di quelle del passato attraverso l'attività critica, e dall'ampliamento a quelle straniere attraverso le traduzioni – allora il contributo dei vociani risulta decisamente più profondo. La traduzione del *Wilhelm Meister*, in particolare, sancisce importanti acquisizioni all'interno di almeno tre ambiti

<sup>87</sup> Sull'ambiguità di questa fase vedi l'analisi di Mimmo Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura 1903-1922*. Quodlibet, Macerata 2018, in particolare le pp. 445-497 dedicate alla traiettoria di Slataper. Il desiderio di sintesi tra cultura commerciale e tradizione umanistica sarà del resto, pochi anni più tardi, uno dei bersagli di Robert Musil nell'*Uomo senza qualità*, dove il tentativo di conciliare "anima e capitale" è incarnato dal personaggio di Amheim.

diversi: in primo luogo nell'affermarsi di una nuova idea di traduzione, che in termini contemporanei potremmo definire "professionale"; in secondo luogo nella costruzione di un modello di riferimento ideologico per il nuovo ceto sociale emergente; e infine – quasi per una sorta di eterogeneità dei fini – a favore della rivalutazione del romanzo come genere letterario della modernità, rivalutazione destinata a consolidarsi soprattutto grazie all'attività di Borgese nei successivi anni Venti. I tre aspetti sono del resto interconnessi: l'attenzione alle traduzioni (che almeno per il tedesco è efficacemente espressa dalla polemica di Spaini e Mazzucchetti contro Giampoli) obbliga i traduttori a porsi problemi specifici (di costruzione, di stile) intorno alla forma romanzo, problemi che evidentemente non era necessario formulare finché gli stessi romanzi venivano letti in francese e soprattutto fino a che il genere letterario in questione non era considerato tale da porre problemi tecnici specifici. La riflessione su questi aspetti, che occupa il periodo tra i proclami antinarrativi della «Voce» all'inizio degli anni Dieci e la rivalutazione del romanzo negli anni Venti, nasce a sua volta, nei traduttori, dalla riflessione sulla modernità, dal bisogno di trovare una rappresentazione adeguata alle preoccupazioni di questa precisa fase storica.

Il *Wilhelm Meister* si incardina costruttivamente in questo processo anche perché, per la sua struttura che può essere letta come biografia e come romanzo, ben si presta a fare da "ponte" tra queste due diverse visioni: l'opera va infatti incontro tanto al desiderio di verità autobiografica espresso da Prezzolini e da Papini quanto, più avanti, alla nascente sensibilità che vuole edificare il romanzo moderno. È qualcosa di simile a quello che accade a *Il mio Carso* di Slataper, acclamato negli anni della «Voce» come autobiografia lirica e riletto dieci anni dopo da Stuparich come «il romanzo di Pennadoro»<sup>88</sup>. La predilezione per l'autobiografia caldeggiata dalla «Voce» si rivela insomma meno dannosa del previsto allo sviluppo del romanzo: quanti la praticano (Slataper come scrittore, Spaini e Pisaneschi come traduttori) si trovano infatti obbligati a misurarsi con problemi poco interiori e molto strutturali, concreti. Pur non leggendo il

<sup>88</sup> Gianni Stuparich, *Scipio Slataper* [1921], Mondadori, Milano 1950, p. 130.



*Wilhelm Meister* come un romanzo vero e proprio contribuiscono a orientare la riflessione in questo senso, rifiutando la nozione di "frammentismo" e leggendo sia il *Meister* sia l'*Offendingen* come opere unitarie e coerenti in virtù della presenza al loro interno di una linea progressiva di sviluppo, di *svollimento* dell'individualità del personaggio.

La lettura del *Meister* data da Slataper e Prezzolini, e poi da Spaini e Pisaneschi, è inoltre, lo si è detto, una lettura della modernità. Il saggio che Spaini pubblica sulla «Voce» del 1914 contribuisce a far sì che lo scrittore tedesco si imponga come uno dei punti di riferimento dell'epoca: non Kafka né Joyce, dunque, ma ancora Goethe è nei primi anni del Novecento l'autore privilegiato attraverso cui porsi il problema dell'età moderna, con le sue grandi possibilità e le sue continue minacce. E la modernità che in Goethe vedono Spaini e Pisaneschi è quella delle grandi promesse di emancipazione, quella in cui l'anima si sviluppa e sviluppandosi trova il suo posto nel mondo, quella in cui tutti hanno "diritto di parola" — quella insomma che, come il protagonista dei *Lebriahre*, può aspirare a un lieto fine. Ma è un ottimismo che sembra durare pochi anni: gli eventi della prima guerra mondiale contribuiscono fortemente a far emergere le inquietudini e le paure che questa trasformazione porta con sé, e a stravolgere il liberatorio romanzo di formazione nelle storie di uomini e donne che dalla modernità vengono sempre più spesso schiacciati.

### 5. *Bildung per signore. Il caso Allason*

#### 5.1. «È una carriera il matrimonio?»

L'idea di formazione veicolata dalla figura di Wilhelm Meister non è comunque appannaggio di una platea esclusivamente maschile. Nell'Italia d'inizio secolo l'istruzione femminile è ancora fortemente condizionata dalle differenze di classe, ma le donne che riescono ad accedere all'università, pur rappresentando una percentuale minima del totale, non ricevono un'educazione diversa da quella dei loro colleghi maschi, di cui si trovano dunque

a condividere legittimamente le aspirazioni e le possibilità<sup>89</sup>. Una figura come quella di Rosina Pisaneschi, cresciuta in una famiglia borghese e formata in un contesto intellettuale eminentemente maschile, mostra bene quali e quante fossero le strade tra cui, prima dell'avvento del fascismo, una donna istruita poteva permettersi di scegliere: studiare, viaggiare da sola, lavorare per mantenersi, contestare ai genitori il diritto di decidere se sposarsi o meno e con chi, sono tutte manifestazioni di quella modernità che per molti — e soprattutto per *molte* — è una liberazione prima che una crisi. È anche in virtù di questo mutato contesto sociale che i problemi posti da un romanzo come *Wilhelm Meister* arrivano a interessare trasversalmente un'intera generazione, ora che la possibilità di costruirsi un'autonomia intellettuale e materiale fuori dalla tutela di padri e mariti diventa per le giovani donne una realtà sempre più concreta e seducente. Si pone così, di conseguenza, la necessità di rappresentare in modo realistico queste "esperienze" anche dal loro punto di vista: i romanzi di questi anni affrontano infatti con altrettanta determinazione il problema dell'educazione femminile, un'educazione che non vuole essere più l'apprendistato al ruolo di mogli o di madri ma una *Bildung* in senso moderno, che forma in primo luogo donne adulte, cittadine.

Considerato da sempre un genere che si rivolge soprattutto alle lettrici, il romanzo non ha peraltro mai smesso di occuparsi dell'educazione sentimentale e sociale delle ragazze: nell'Italia d'inizio Novecento anch'esso riceve tuttavia un rinnovato impulso, grazie a una nuova generazione di scrittrici reclutate in gran parte tra le donne colte della borghesia settentrionale<sup>90</sup>.

<sup>89</sup> Victoria de Grazia (*Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia, 1993) ricorda che la legge Casati del 1859 non aveva proibito l'istruzione in scuole miste né creato percorsi differenziati per le donne, pertanto quelle che potevano accedere agli studi universitari (circa il 6 per cento degli studenti) «acquisivano la stessa istruzione degli uomini» (p. 207). La democratizzazione del sistema scolastico, considerata la principale causa della crescente disoccupazione intellettuale (argomento di cui si discute a lungo anche sulla «Voce»), era tuttavia destinata a creare uno scontento sempre maggiore nelle classi dirigenti: le riforme del periodo fascista avrebbero così favorito percorsi differenziati per uomini e donne, svantaggiando queste ultime allo scopo di «selezionare e promuovere solo l'élite» (pp. 208-209).

<sup>90</sup> Ivi, p. 182.



Queste autrici innestano nel tradizionale romanzo rosa le domande poste dalla nuova cultura della modernità, riuscendo a raggiungere attraverso i canali dell'editoria di massa – poiché quelli più selettivi dell'editoria intellettuale, in genere, sono loro preclusi – un pubblico ampio e differenziato.

Una di loro è Barbara Allason, in questi anni studentessa di letteratura tedesca all'Università di Torino. A far circolare l'idea goethiana di modernità nell'ateneo torinese è soprattutto Arturo Farinelli, studioso del romanticismo che già conosciamo come uno degli intellettuali di riferimento della generazione vociana<sup>91</sup>. Futura traduttrice di classici e contemporanei, alla fine degli anni Dieci Allason esordisce come narratrice con il romanzo *Quando non si sogna più* per la casa editrice Sonzogno, che già ospita autori da migliaia di copie come Guido da Verona e Mario Mariani e che si appresta a lanciare sul mercato nuovi successi pensati per il pubblico femminile, come il romanzo d'esordio della bolognese Murà, al secolo Maria Assunta Giulia Volpi Nannipieri (*Perfidie*, 1919), o la traduzione del best-seller francese *La garçonne* di Victor Marguerite (*La giovinotta*, 1923). Quello di Allason è dunque un esordio senza eccessive pretese di letterarietà, che passa per i canali di un'editoria di consumo ben diversa dal circuito ristretto entro cui pubblicano autori come Slataper o Papini, di cui Allason è comunque aggiornata lettrice<sup>92</sup>.

<sup>91</sup> Farinelli, che nel 1916 fa pubblicare la tesi di Slataper su Ibsen (cfr. *supra*, cap. I, § 2.1), collabora alla «Voce» con alcuni articoli sul romanticismo tedesco (*Die due Schlegel*, II, 13, 10 marzo 1910, pp. 281-282; e *Novelis. Wackerroder Tiedck*, II, 16, 31 marzo 1910, pp. 294-295), e nel 1911 tiene alla Biblioteca Filosofica di Firenze un ciclo di conferenze destinate ad avere grande influenza sulla generazione dei vocaini. Il suo volume *Il romanticismo in Germania. Lezioni introduttive* (Laterza, Bari 1911) viene inoltre recensito molto positivamente da Prezzolini («Il periodo del romanticismo tedesco è la nostra epoca classica: quell'epoca cioè che ci ha dato tutte le idee sulle quali viviamo. [...] Arriviamo tardi. Cento anni di ritardo. Il romanticismo tedesco ignoratissimo da noi comincia ora a svelarsi», Giuseppe Prezzolini, *Romanticismo*, «La Voce», III, 4, 26 gennaio 1911, p. 496).

<sup>92</sup> Nei taccuini conservati presso l'Archivio del Centro Studi Piero Gobetti di Torino (Fondo Allason, cart. 7: *Taccuini e quaderni manoscritti di BA*, fasc. A e B) sono minuziosamente annotate le letture che l'aspirante scrittrice compie nei dagesi anni giovanili, e che vanno dai romanzi ottocenteschi fino ai contemporanei francesi e italiani, tra cui Papini. L'interesse per quest'ultimo si trasforma tuttavia col tempo in aperto fastidio, soprattutto a causa della sua interpretazione di Nietzsche («... la lettura di Papini mi riconfermò nella mia avversione per lui. [...] Papini è spacone,

*Quando non si sogna più* è un esperimento di moderno romanzo di formazione al femminile, costruito come un classico romanzo rosa e che però, alla maniera di *Wilhelm Meister*, si sviluppa attraverso i progressivi conflitti dei personaggi con le strutture sociali e ideologiche del mondo esterno. Le prime tappe di questa formazione sono rappresentate dalla possibilità di studiare e di viaggiare: la protagonista, Lili, entra in scena mentre tra amori futili e passeggiate a cavallo prepara una tesi di laurea su Nietzsche, e una volta completati gli studi parte per la Germania. Il viaggio la porta a passare per Dresda e per Praga, dove incontra per la prima volta i parenti ebrei della famiglia materna, e ad approdare infine nella Berlino in piena espansione che precede di qualche anno lo scoppio della guerra. Sistematasi in una «pensione modesta in un quartiere eccentrico»<sup>93</sup>, Lili conosce la città elegante dei teatri e delle biblioteche e quella popolare delle taverne in cui gli operai socialisti leggono il «Vorwärts», fino a che la morte improvvisa del padre la costringe a rientrare in Italia, concludendo bruscamente quelli che vengono esplicitamente definiti i suoi «anni di tirocinio»<sup>94</sup>. Il richiamo al *Wilhelm Meister* è dunque evidente, e anzi persino tematizzato con qualche ironia: la protagonista che si identifica nella figura di Wilhelm, giovane dalle aspirazioni concrete, è messa infatti garbatamente in frizione con quella di un nonno cresciuto coi miti della vecchia generazione, il quale

nato in piena decadenza romantica, si era nutrito tutta la vita di malinconie ossianiche e di sogni byroniani. Perciò la sua fantasia si era volta al lugubre e allo sconsolato: le pareti della sua stanza erano tese di seta nera a strisce argentee [...] e le immagini che adornavano i muri rappresentavano Werther, Jacopo Ortis e Chatterton<sup>95</sup>.

cativo, crudele, maligno e beffeggiatore, e per i deboli, gli oppressi, i poveri di spirito non ha più pietà di quel che ne abbia Nietzsche, senz'averne il tormento e le nobiltà», Barbara Allason, *Memorie di un antifascista*, Vallecchi, Firenze 1946, p. 169). Sulla lettura che Allason dà di Nietzsche, evocata anche dalla protagonista del suo primo romanzo, cfr. Francesca Goll, *Barbara Allason e la letteratura tedesca. Dal romanticismo all'antifascismo*, online su *LIT* ([www.lit.it](http://www.lit.it); consultato il 15.03.2021).

<sup>93</sup> Barbara Allason, *Quando non si sogna più*, Sonzogno, Milano 1919, p. 94.

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>95</sup> *Ivi*, pp. 73-74.



Il tempo presente, come si dichiara fin dal titolo, è al contrario quello in cui *non si sogna più*, quello in cui le wertheriane «ubbie romantiche» – come le avrebbe definite Prezzolini – devono lasciare il posto alla concretezza e all'azione, al tentativo di trovare il proprio posto nel mondo.

La consonanza tra il sistema di valori espresso in questo romanzo e quello di cui si facevano promotori a Firenze i vociani più giovani si spiega facilmente ripercorrendo la traiettoria di Allason che, pur essendo di qualche anno più anziana di loro (classe 1877), si affaccia al mondo delle lettere nei loro stessi anni, e in condizioni parzialmente analoghe. Nata a Pecetto Torinese ma cresciuta a Napoli, si dedica fin da giovanissima alla scrittura e al giornalismo anche grazie al supporto del padre Ugo, generale d'artiglieria che nonostante le sue idee conservatrici e monarchiche non ha nulla da obiettare al fatto che la figlia desideri «una vita di indipendenza e di lavoro»: sono i tratti che in *Quando non si sogna più* vengono attribuiti al generale d'Angis, padre di Lilì, che ironizza sulle aspirazioni pragmatiche delle nuove generazioni («è una carriera il matrimonio?») di fronte ai programmi di vita della figlia, fatti di studio, scrittura, viaggi e legittimi flirt<sup>96</sup>. Anche il periodo in Germania narrato nel romanzo deriva dall'esperienza personale dell'autrice, che studia per alcuni mesi in quella stessa Berlino meta dei viaggi di formazione di Slataper, di Spaini e di Pisaneschi. Ma quando Allason parte per la Germania ha già un figlio e un marito che non sembra vedere di buon occhio il suo bisogno di indipendenza<sup>97</sup>, e questa è probabilmente una delle ragioni per cui si separa da lui e torna a vivere a Torino, dove, a 35 anni, ha inizio per lei la vera maturazione intellettuale.

Nel 1912 decide infatti di riprendere gli studi universitari e l'anno successivo si laurea in letteratura tedesca con Farinelli, discutendo una tesi dedicata alla figura della scrittrice romantica

<sup>96</sup> «Io viaggerò, andrò all'estero, prima in Germania, poi a Parigi, poi a Londra, poi a Nuova York, e per istrada leggerò, visiterò musei, ascolterò concerti e... flirtarò. Perché credo che anche questo rientri nel mio programma di vita», IV, p. 11.

<sup>97</sup> Nel 1906 Allason aveva sposato il latinista siciliano Carlo Federico Wick, conosciuto a Napoli: dal matrimonio era nato nel 1909 il figlio Gian Carlo, che sarà poi un noto fisico teorico.

Caroline Schlegel. Grazie alla mediazione di Benedetto Croce la tesi viene pubblicata nel 1919 da Laterza con il titolo *Caroline Schlegel. Studio sul romanticismo tedesco*, e attrae l'attenzione di un giovanissimo Piero Gobetti, che nel recensirla, pur non individuandovi radicali elementi di novità nell'interpretazione del periodo romantico rispetto agli scritti di Farinelli, la ritiene fortemente innovativa per il modo in cui rappresenta i protagonisti dell'epoca: gli Schlegel, Novalis, Fichte, Goethe, Schiller non sono guardati nel saggio come artisti compiuti e inimitabili, bensì colti «nella vitalità del loro svolgimento spirituale di ogni giorno, a contatto col mondo»<sup>98</sup>. È un'annotazione che ci riporta a uno dei concetti chiave di cui abbiamo già discusso e che permette di capire perché Allason potesse facilmente essere identificata come una compagna di strada anche da intellettuali molto più giovani di lei. Proprio l'amicizia con Gobetti, nata in questa occasione, è l'inizio di quella che lei stessa definirà una nuova vita: grazie a lui si distacca infatti definitivamente dalla cultura conservatrice e monarchica in cui è cresciuta, avvicinandosi sempre più a posizioni antifasciste ed entrando, nel 1929, tra i militanti di Giustizia e Libertà<sup>99</sup>. Una lettera di solidarietà inviata nello stesso anno a Benedetto Croce, che Allason considerava un suo maestro e che la stampa fascista andava attaccando per la sua opposizione ai Partiti Lateranensi, le costerà infine il posto di lavoro: esclusa dall'insegnamento scolastico e obbligata sempre più spesso a pubblicare sotto pseudonimo i suoi lavori, grazie alla protezione di Farinelli

<sup>98</sup> Plietol Gobetti, *Letterature straniere in Italia. Barbara Allason, Caroline Schlegel (Bari, Laterza, 1919)*, «Energie nove», II, 9, 31 ottobre 1919, pp. 203-204 (qui p. 203, mio corsivo). A proposito del concetto di «svolgimento», cfr. *supra*, cap. I, § 2.1.

<sup>99</sup> Cfr. Allason, *Memorie di un'antifascista* cit. (in particolare il capitolo V). La svolta è dovuta in particolare all'omicidio Matteotti (1924), di cui Allason considera corresponsabile la famiglia reale: a questo proposito cfr. Noemi Crain Merz, *Illusione della patria. Donne e questione femminile in Giustizia e libertà e nel Partito d'azione*, Franco Angeli, Milano 2013, che esamina l'evoluzione intellettuale e politica di Allason evidenziandone anche i limiti («Le gielliste [...] si indignano se qualcuno considera le donne che individui intellettualmente meno dotati, ma non giungono a criticare le disparità più generali e rinunciano a fare rivendicazioni su un piano sociale più ampio. Vivono in un mondo borghese che condannano per il suo coinvolgimento con il fascismo, ma che nel complesso non mettono radicalmente in discussione», p. 24).



Allason inizierà a lavorare a tempo pieno come traduttrice dal tedesco, ritrovandosi quasi per caso – insieme a Lavinia Mazzucchetti e ad alcuni colleghi giellini come Massimo Mila e Franco Antonicelli – tra le protagoniste della rivoluzione letteraria a cui l'editoria italiana assisterà nel corso degli anni Trenta<sup>100</sup>.

### 5.2. *Costruirsi una genealogia*

Il percorso di emancipazione intellettuale di Barbara Allason passa dunque per una serie di riferimenti che la scrittrice torinese condivide con la “generazione del 1910”, primo fra tutti quello al *Wilhelm Meister*. A questo panorama letterario di cui conosciamo ormai le coordinate essenziali si intreccia però un ulteriore sistema di letture straniere fatto soprattutto di voci femminili, attraverso cui Allason cerca di costruirsi una propria, originale genealogia. È soprattutto nell'ambito della cultura di lingua tedesca – ereditata dalla madre, la viennese Pauline Kinzler, e fatta propria attraverso gli studi universitari – che Allason identifica le sue autrici di riferimento, esplorate attraverso la traduzione e la riflessione critica.

Come ricordato poco sopra, la traduzione diventa per Allason una professione vera e propria solo a partire dalla seconda metà degli anni Venti, e per ragioni estremamente contingenti. I suoi primi lavori in questo campo risalgono tuttavia agli anni della sua adolescenza napoletana, quando grazie al favore di Matilde Serao si inserisce nell'ambiente del giornalismo e pubblica ritratti di scrittori e scrittrici di lingua tedesca su varie riviste, tra cui la «Nuova Antologia»<sup>101</sup>. Uno di essi, dedicato all'austriaca Marie von Ebner-Eschenbach, è seguito dalla traduzione di un suo breve ma già celebre racconto, *Krambambuli*<sup>102</sup>. A differenza di quasi tutte le traduzioni in volume che Allason realizzerà in seguito, non si tratta in questo caso di un lavoro su

<sup>100</sup> Su questa seconda fase della sua vita vedi *infra*, cap. III, § 6.1.

<sup>101</sup> Lo ricorda Allason stessa in un dattiloscritto inedito dal titolo *Confessioni di una letterata* (Fondo Allason, cart. 5: *Versioni manoscritte o dattiloscritte di scritti di BA/2*, fasc. B, s.d.), a proposito del quale cfr. Gianfranco Pettillo, *Zia Barbara e Anita I*, «tradurre. teorie pratiche strumenti», 2, primavera 2012 (consultato il 15.03.2021), che data il testo all'inizio degli anni Cinquanta.

<sup>102</sup> Marie von Ebner-Eschenbach, *Krambambuli*, «Nuova Antologia», XI, 813, 1° novembre 1905, pp. 55-62.

commissione, ma di un testo che lei stessa seleziona: l'archivio della sua corrispondenza conserva infatti una lettera inviata dall'autrice, che nell'aprile del 1905 rispondeva positivamente da Roma alla richiesta di tradurre in italiano il suo racconto<sup>103</sup>. Nell'articolo di presentazione Allason ritrae Ebner-Eschenbach come una scrittrice originale e discreta, che nonostante le sue origini aristocratiche ha scelto con dedizione assoluta la strada della letteratura e che, dopo aver collezionato un buon numero di insuccessi scrivendo per il teatro, si è ritrovata in tarda età a essere acclamata come la più importante scrittrice vivente in lingua tedesca grazie ai suoi racconti e ai suoi romanzi<sup>104</sup>. Ebner-Eschenbach fornisce dunque un prototipo interessante di autrice bandita dai territori della cultura prestigiosa (il teatro, in Austria saldamente collocato al centro del sistema delle arti) e in seguito riscattata per le sue doti di narratrice, evidenti secondo Allason soprattutto nelle rappresentazioni degli ambienti e nelle sottili analisi psicologiche dei personaggi («l'arte sobria e squisita di un Dickens, di un Thackeray»<sup>105</sup>). Questo spazio intermedio tra letteratura alta e letteratura di consumo, in cui la prosa e persino l'ancora esecrabile arte del romanzo non generano alcuno scandalo, è del resto quello dove più di frequente si incontrano all'opera figure femminili, scrittrici e mediatrici sovranamente indifferenti alle “regole dell'arte” stabilite da una società letteraria che le esclude in ogni caso<sup>106</sup>. Per loro, che leggono con entusiasmo romanzi e guardati con sufficienza dagli intellettuali

<sup>103</sup> Lettera ms. di Marie von Ebner-Eschenbach ad Allason, da Roma, 6 aprile 1905 (Fondo Allason, cart. 1: *Corrispondenza A-Mi*, fasc. B).

<sup>104</sup> Barbara Allason, *Letteratura tedesca contemporanea. Maria von Ebner-Eschenbach (con due ritratti)*, «Nuova Antologia», XI, 809, 1° settembre 1905, pp. 57-65.

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 58. Questo scritto della Allason ventotenne rivela anche i pregiudizi della cultura blasonata in cui è cresciuta: vi leggiamo ad esempio che Ebner-Eschenbach descrive così bene l'aristocrazia perché in questo ambiente «trova da analizzare degli stati d'animo, da analizzare dei problemi di coscienza che naturalmente fra il popolo non s'incontrano» (*ivi*, p. 61).

<sup>106</sup> Nei termini di Bourdieu, anche Allason può essere in questo senso ricondotta a quella generazione di «nuovi entranti» che provano a cambiare le regole del gioco letterario non potendo aspirare – per ragioni di genere o di prestigio – all'inclusione nel circuito ristretto dei dominanti (cfr. Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, introduzione di Anna Boschetti, Il Saggiatore, Milano 2005).



più affermati – pensiamo ancora a Pisaneschi o a Mazzucchetti che apprezzano Thomas Mann già negli anni Dieci –, si aprono facilmente le porte di riviste e collane che si rivolgono al grande pubblico e che non disdegnano la prosa: ed è assai significativo, per l'osservatore di oggi, che sulla «Nuova Antologia» la traduzione di *Krambambuli* appaia in compagnia di una novella di Pirandello, *Va bene*, e di una positiva recensione a due saggi dedicati alla «forma oggi dominante, il romanzo» – ovvero i due studi di Kennard e Albertazzi che Croce aveva fatto a pezzi pochi mesi prima sulla «Critica»<sup>107</sup>.

Allason inizia dunque a costruire la propria genealogia di scrittrice tenendosi consapevolmente in questa terra di mezzo: se la vicinanza all'ambiente del giornalismo e della letteratura femminile le permette di occuparsi di scrittrici come Ebner-Eschenbach, grazie ai suoi studi di germanistica ha modo di entrare a far parte anche del mondo letterario più all'avanguardia, rappresentato da figure come Croce o Gobetti che, lo si è ricordato, sono tra i suoi primi estimatori. Il saggio su Caroline Schlegel, pubblicato nella prestigiosa BIBLIOTECA DI CULTURA MODERNA che Croce dirige, rappresenta il suo primo passo all'interno di questo mondo: dedicato alla figura di Dorothea Caroline Albertine Michaelis, una delle poche protagoniste femminili del romanticismo di Jena, il saggio ricostruisce la mentalità e le possibilità di emancipazione di una donna d'inizio Ottocento, in un contesto di grandi trasformazioni politiche e culturali come quello dell'Europa post-rivoluzionaria. Allason descrive l'isolamento culturale di Caroline che dopo il primo matrimonio lascia la sua città, Göttinga, per trasferirsi in un paesino sui monti dello Harz, e gli anni in cui legge tutti i romanzi che le passano per le mani guadagnandosi i rimproveri di Friedrich Schlegel – «come avete potuto mandar giù tutto quel ciarpane? [...] voi avete letto tutti i cattivi libri, da Fiel-ding a La Fontaine»<sup>108</sup> – fino al momento in cui, rimasta vedova e

<sup>107</sup> U[lgò] Fleres, *Romanzi italiani moderni*, «Nuova Antologia», XL, 813, 1° novembre 1905, pp. 48-54. Sulla stroncatura di Croce cfr. *supra*, cap. I, § 1.

<sup>108</sup> Barbara Allason, *Caroline Schlegel. Studio sul romanticismo tedesco*, Laterza, Bari 1919, p. 13. La frase di Friedrich Schlegel compare nella celebre *Lettera sul romanzo* (1800), ed è rivolta a un'interlocutrice di nome Amalia dietro cui si nasconde la figura storica di Caroline (cfr. Friedrich Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, a cura di Vittorio Santoli, Sansoni, Firenze 1937, p. 208).

con una figlia a carico, nel tentativo di riprendere in mano la sua vita finisce col trovarsi coinvolta nell'assedio di Magenza e di lì addirittura in galera, accusata di essere una collaborazionista dei francesi. Sposatasi in seconde nozze con August Wilhelm Schlegel, insieme al quale avrebbe tradotto le opere di Shakespeare, Caroline si sarebbe in seguito legata al filosofo Friedrich Schelling, una scelta che l'avrebbe resa celebre soprattutto per la sua scandalosa vita privata e che Allason – osserva Gobetti nella sua recensione – tratta invece senza quei «pregiudizi di moralistica ipocrisia» che la critica aveva sempre adottato<sup>109</sup>. Nel descrivere l'intreccio di pubblico e privato, e i modi in cui la protagonista cerca di svicolare dalle forme tradizionali di femminilità, il saggio di Allason è dunque anche «una ricerca sulla propria identità di genere»<sup>110</sup>, un'esplorazione delle possibilità di formazione concesse alle donne agli albori dell'età moderna, progettata come un consapevole controcanon ai racconti di esperienze che, negli stessi anni, potevano fare i «Wilhelm Meister».

### 5.3. *Quattro amiche geniali*: Quando non si sogna più

Il modo in cui il problema generazionale della *Bildung* entra in dialogo con la necessità di una genealogia tutta femminile emerge ancor più nitidamente in *Quando non si sogna più*. Se dal punto di vista tematico il romanzo condive infatti questioni che abbiamo già affrontato occupandoci della traduzione del *Wilhelm Meister*, dal punto di vista formale sono diversi gli elementi nuovi che entrano in funzione, legati proprio a quelle

<sup>109</sup> Gobetti, *Letterature straniere in Italia* cit., p. 204.

<sup>110</sup> Grain Metz, *L'illusione della parità* cit., p. 50. Alcuni passaggi del libro mostrano tuttavia la contraddizione ancora viva in Allason tra il proprio bisogno di indipendenza e gli stereotipi di genere assorbiti nell'ambiente d'origine: Caroline Schlegel viene definita ad esempio, nonostante la sua intelligenza, «troppo donna perché i bisogni del cuore non abbiano in lei il sopravvento su tutti gli altri» (Allason, *Caroline Schlegel* cit., p. 16). Allason pubblicherà in seguito altri lavori biografici di taglio analogo: uno studio sulla scrittrice Bettina Brentano (UTET, Torino 1927), una *Vita di Silvio Pellico* (Mondadori, Milano 1933) e un saggio sulla religiosa francese Paolina Maria Jaricot (L.I.C.E., Torino 1938). Al 1925 risale inoltre il progetto di un libro sulla vita di Goethe, che avrebbe dovuto comparire in una collana di biografie ideata da Gobetti e rivolta «al gran pubblico delle persone colte» (se ne legge l'annuncio sul «Baratti», II, 9, 25 maggio 1925, p. 38).



letture romanzesche rivolte al grande pubblico (di donne) con cui, come abbiamo visto, Allason aveva ampia familiarità. Nel romanzo confluiscono inoltre numerosi spunti provenienti dal saggio su Caroline Schlegel, che con le sue sortite sottilmente ironiche e i suoi colpi di scena sapientemente costruiti può essere già considerato un primo esperimento di scrittura narrativa<sup>111</sup>.

Mentre il lavoro critico di Allason aveva visto la luce sotto gli auspicci di due uomini, Farinelli e Croce, il suo esordio letterario è dovuto all'intervento di una scrittrice, Annie Vivanti, che Allason conosce nel luglio del 1916 quando entrambe si trovano sul fronte orientale come corrispondenti di guerra<sup>112</sup>. Nata in Inghilterra da padre italiano e madre tedesca, Vivanti ha una vasta cultura internazionale e da alcuni anni è tornata a imporsi all'attenzione del pubblico con il romanzo *I divorzatori* (1911), saga familiare al femminile pubblicata in inglese e poi riscritta in italiano. E lei a spingere l'amica verso la scrittura letteraria, e a suggerirle di trattare temi autobiografici raccontando la vita di tutti i giorni («mettici tutto, la tua scuola, la tua cuoca, le tue lezioni di equitazione, il primo uomo di cui ti sei innamorata e l'ultimo») e dimenticando i grandi modelli greci e latini («tutti quei seccatori»)<sup>113</sup>. Madre di una bambina e scrittrice di successo, Vivanti diventa ben presto una fonte d'ispirazione per Allason, che

<sup>111</sup> Si veda ad esempio il finale a effetto del capitolo introduttivo, in cui Caroline, chiusa in cella e ormai pronta a togliersi la vita, chiede a un amico di fornirle i mezzi per uccidersi: e «quell'amico venuto per assisterla in vita ed in morte era Augusto Guglielmo Schlegel» (Allason, *Caroline Schlegel* cit., p. 20). Gobetti definisce esplicitamente il saggio «un tentativo artistico presentato come opera critica» (*Presentazione di un poeta: B. Allason*, «Il Resto del Carlino», 28 gennaio 1921, ora in *Id., Scritti storici, letterari e filosofici*, a cura di Paolo Spriano, Einaudi, Torino 1969, pp. 495-501, qui p. 495).

<sup>112</sup> Allason rievoca l'amicizia con la scrittrice italo-britannica nell'articolo *Ricordi di Annie Vivanti* («Nuova Antologia», LXXXVII, 1816, aprile 1952, pp. 369-381), nel quale allude anche alla pubblicazione del suo primo romanzo e ai consigli che l'amica scrittrice le impartiva («Barbara, non fare dell'entrospeziomel», p. 375).

<sup>113</sup> I consigli di scrittura di Annie Vivanti sono ricordati da Allason nel già menzionato inedito *Confessioni di una letterata*: alcuni passaggi si leggono inoltre in Noemi Grain Metz, *The Great Devourer: Annie Vivanti's Friendship with Barbara Allason (1917-1921)*, in Sharon Wood, Erica Moretti (a cura di), *Annie Chartres Vivanti. Transnational Politics, Identity, and Culture*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison 2016, pp. 161-174, qui p. 163.

ha sempre manifestato un certo scetticismo nei confronti delle rivendicazioni femministe e teme di essere etichettata solo come autrice di romanzi rosa: attraverso l'amicizia con Vivanti sembra riconciliarsi con questo importante aspetto della sua esistenza, riuscendo anche a trovare, a quarant'anni, la forma adeguata per comporre il suo primo romanzo.

La struttura di *Quando non si sogna più* deve molto a un filone letterario all'epoca considerato d'interesse esclusivo delle lettrici. Al destino di Lili si accompagnano infatti le vicende di altre tre figure femminili, con le quali la protagonista ha condiviso gli anni universitari: la cugina Paolina Donaudy, laureata in scienze che vorrebbe diventare insegnante nonostante l'ostilità del padre, un possidente dell'astigiano; Annamaria Vivalda, figlia di un'aristocratica che si disinteressa di lei e deride le sue convinzioni morali; ed Elena Carminati, la più povera delle quattro amiche, costretta a provvedere con il suo lavoro a tre fratelli più piccoli lasciati a se stessi da una madre malata e da un padre alcolizzato. Sul piano compositivo, dunque, lo schema «wilhelmeisteriano» che fa da palinsesto alla vicenda di Lili si contamina con quello, tipico della letteratura per ragazze, dei destini femminili messi a confronto: si pensi alle quattro sorelle March in *Piccole donne*, cui Allason allude chiaramente, o a un classico come *Orgoglio e pregiudizio*, che non era ancora uscito in italiano ma che con buona probabilità figurava tra le letture fatte dall'autrice in francese, lingua correntemente parlata in famiglia<sup>114</sup>. Il romanzo di Austen è richiamato del resto anche dalla figura del padre di Lili che, sebbene certamente ispirato al padre biografico dell'autrice, sembra avere un illustre precedente letterario nel personaggio del signor Bennet, il padre comprensivo e incoraggiante che è il solo ad apprezzare l'anticonformismo della figlia Elizabeth.

Ulteriormente filtrato dalla lettura dei romanzi di Vivanti, questo schema costituisce dunque l'ossatura portante di *Quando*

<sup>114</sup> Come altri grandi classici della letteratura ottocentesca, il romanzo di Austen apparirà in italiano solo negli anni Trenta nella BIBLIOTECA ROMANTICA di Borgese, tradotto da Giulio Caprin con il titolo *Orgoglio e prevenzione* (Mondadori, Milano 1932). Fra gli scrittori che vengono coinvolti come traduttori nella ROMANTICA c'è anche Annie Vivanti, a cui viene affidato il progetto, poi non realizzato, di tradurre in italiano *Tess dei d'Urbervilles* di Thomas Hardy.



*non si sogna più* — con l'aggiunta di un piccolo ma non trascurabile elemento. Mentre nei romanzi sopra citati le protagoniste sono sorelle, e provengono dunque tutte dallo stesso ambiente sociale, Allason costruisce la sua storia intorno a quattro *amiche*, includendo così nel problema dell'educazione femminile anche le questioni legate alle differenze di ceto. Questo comporta innanzitutto uno sfaccettarsi della riflessione sulla *Bildung*, che nei contesti concreti delle quattro giovani si rivela subito qualcosa di estremamente difficile da applicare: mentre Annamaria, insegnante in una scuola delle Orsoline, lamenta la stupidità e l'arretratezza dei programmi tradizionali; Paolina, trattenuta in campagna dal padre, è costretta a mettere le sue energie al servizio di un mondo per nulla intellettuale; ed Elena, pur di guadagnarsi da vivere, deve accettare senza possibilità di scelta gli incarichi che le vengono proposti, trovandosi infine in una situazione insostenibile. È proprio attraverso il personaggio di Elena che emerge il problema più spinoso del romanzo, a cui lo schema delle quattro amiche doveva inevitabilmente condurre: quello cioè di un'insormontabile disegualianza a cui neanche l'istruzione sembra in grado di porre rimedio. Mentre Lili, Annamaria e Paolina, nonostante le difficoltà dovute anche alla loro condizione di donne, riescono infine a prendere in mano il proprio destino, la sorte di Elena rimane la più cupa: nella solitudine del suo lavoro di istituttrice si lascia sedurre dall'avvocato Prielli, che le presta del denaro in un momento in cui la sua famiglia è in difficoltà e che poi, strafatosi di lei, le trova un posto da insegnante in una scuola media servendosi della propria influenza. L'abuso viene però alla luce, ed Elena, che perde per questo anche l'affetto dell'unico ragazzo che sembrava interessarsi a lei, si uccide gettandosi sotto un treno.

Più che nella vicenda di Lili, che come è stato notato si conclude di fatto con un ripiegamento verso i valori più tradizionali<sup>115</sup>,

<sup>115</sup> Dopo la morte del padre, anche Lili si trova ad attraversare un periodo di difficoltà economiche («purtroppo la vita ha delle esigenze terribili prosaiche giornaliere inesorabili», scrive all'uomo che sta per sposare, p. 123), che la porterà al divorzio e alla decisione di dedicarsi interamente al figlio: pur scontrandosi con le convenzioni sociali, dunque, al termine del romanzo la protagonista torna al suo ruolo tradizionale di madre.

è dunque nella dialettica tra le diverse posizioni rappresentare che si può individuare la forza del romanzo, aspetto che avrebbe infatti suscitato l'ammirazione di un lettore non certo fanatico di letteratura rosa come Gobetti<sup>116</sup>. Le vicende delle quattro ragazze mettono in scena altrettanti modi di fronteggiare le possibilità di emancipazione offerte dalla modernità, ma il fatto che il destino peggiore sia riservato a quella che fin dall'inizio è la più svantaggiata lascia ben intuire come la Allason quarantenne non si faccia più troppe illusioni circa le garanzie che l'istruzione, da sola, può dare. È un tema che *Quando non si sogna più* lascia in eredità alle generazioni successive, e che infatti incontreremo ancora nei romanzi degli anni Venti e Trenta, soprattutto in quelli più interessati alla questione femminile: un esempio è *Nessuno torna indietro* di Alba de Céspedes, che potenziando lo schema dei quattro destini femminili — le ragazze in questione, stavolta, sono otto — presenta a sua volta le protagoniste nel momento in cui si avviano a concludere gli studi, e scoprono che quello che sembrava un sicuro lasciapassare verso la vita adulta è di fatto una conquista assai fragile, pronta ad essere ridimensionata nel contesto dei reali rapporti di forza<sup>117</sup>.

È certo infatti che, complice anche il senso di smarrimento lasciato dalle macerie della prima guerra mondiale, l'entusiasmo dell'epoca vociana per lo *sviluppo* individuale — a cui come abbiamo visto anche Allason prende indirettamente parte — inizia ben presto ad assumere tinte fosche. Goethe resterà ancora per alcuni anni una stella polare nella riflessione sulla modernità, ma a venire in primo piano saranno poco a poco non le opere

<sup>116</sup> Gobetti parla con entusiasmo del romanzo sia nell'articolo *Presentazione di un poeta* (cit.) sia nella recensione intitolata *Tidillo della rinuncia* («L'ordine nuovo», 6 febbraio 1921, poi in *Id., Scritti storici, letterari e filosofici* cit., pp. 501-505), nella quale sembra apprezzare in particolare modo proprio l'intreccio di rapporti tra le quattro protagoniste, che «nega ogni tentativo autobiografico» (p. 502). Il favore con cui viene accolto il romanzo, ristampato nel 1928, spingerà Sonzogno a pubblicare negli anni seguenti altre prove narrative di Allason (la raccolta di novelle *Il domani dei baci* nel 1922 e il romanzo *Risblancheda* nel 1926, riedito nel 1932 con il titolo *La luce che torna*), che non otterranno tuttavia un analogo successo di pubblico.

<sup>117</sup> Su *Nessuno torna indietro*, pubblicato da Mondadori nel 1938, cfr. *infra*, cap. III, § 5.



che, come *Wilhelm Meister*, ne hanno raccontato le possibilità di emancipazione, quanto piuttosto quelle che ne hanno messo in evidenza gli aspetti più dolorosi. Ad andare a fondo di questo secondo e più spinoso aspetto del problema sarà soprattutto Borgese, che nelle sue riflessioni teoriche lo porrà nella forma di un dilemma tragico: occuparsi delle opportunità offerte all'uomo dall'epoca moderna non ha più senso se non interrogandosi anche sui mostruosi costi umani che essa impone. Analizzando la figura di Mefistofele nel *Faust*, traducendo il *Werther* – e dando, con *Rubé*, una forma artistica alla sua riflessione – Borgese si spingerà così dentro il Novecento, analizzando della modernità anche il volto più violento e distruttore.

## II

Tradurre per costruire