

*Elisa Fortunato*

**Italia, 1945.  
Note su una traduzione dei *Gulliver's Travels***

Italia, 1945. La Liberazione. Forse non è un caso che proprio di quell'anno siano le due più importanti traduzioni dei *Gulliver's Travels*: quella di Ugo Dettore e quella, bellissima, di Lidia Storoni Mazzolani per la collana 'Narratori stranieri tradotti' di Einaudi.

Fu Cesare Pavese a chiedere a Lidia Storoni Mazzolani di tradurre i *Gulliver's Travels* e fu sempre lui, lettore attento e sensibile, a consigliarle di usare un dizionario inglese del diciottesimo secolo, per non 'tradire' Swift, perché la traduttrice riuscisse a intonare la sua voce a quella del Reverendo.

Così Lidia Storoni Mazzolani scrive nella sua *nota del traduttore*:

Voltaire, che fu il primo ad esaltare Swift in Europa, scrisse che per comprendere il decano bisognava fare un viaggio nel suo paese: il paese all'avanguardia nella letteratura, nella scienza e nel pensiero, il paese dove erano ammesse tutte le religioni e tutte le irreligioni. Noi, invece, questo viaggio dovremmo farlo nel suo secolo<sup>1</sup>.

Il tempo che ci separa da Swift è un tempo lungo, due secoli di lotte politiche e religiose, due secoli che sono stati il terreno di guerra di antichi e moderni, delle accademie che nel Settecento propu-

1 L. Storoni Mazzolani, *Nota del traduttore*, ne *I Viaggi di Gulliver*, Einaudi, Torino 1989 (1963), p. 351. Tutte le citazioni saranno prese da questa edizione e indicate solo con il numero di pagina.

gnarono la superiorità delle scoperte scientifiche e della lingua della scienza contro le passioni romantiche che vennero, l'ottimismo accettato dalla ragione e la ragione che va in pezzi, gli infiniti frammenti del Novecento. Tradurre i *Gulliver's Travels* è un viaggio nel tempo e nello spazio, una ricerca mai stanca di una lingua italiana capace di far vedere in controluce: il passato nella distanza che ci separa da Swift, il presente nella sua voce sempre viva di mito che parla agli uomini di tutte le epoche, e il futuro che si nutre di quella qualità fantastica e meravigliosa che, pur nella satira, alimenta i *Viaggi di Gulliver*.

E non è certo un caso che la traduttrice fosse anche, e forse prima di tutto, una studiosa dei classici latini e greci. La conoscenza del mondo classico le permise di capire i fitti riferimenti, le riprese spesso nascoste e sfuggenti che Gulliver, eroe moderno, fa delle antiche api. Ragno che tesse la sua tela con i cadaveri della tradizione e, così facendo, dà loro nuova (e altra) vita:

Nel ritmo leggero dell'astrazione, paragonabile [...] alle invenzioni di Kafka, il pensiero vigile non perde di vista la terra; eppure solido e sicuro, racchiude in sé la bellezza e la compiutezza dei miti greci, che contengono una verità universale ed eterna. (p. 352)

La traduzione di Lidia Storoni Mazzolani è, come auspicava Pavese, lieve e asciutta. Epperò, la «bellezza e la compiutezza» del 'romanzo' swiftiano perdono la loro cifra ruvida, la traduzione dimentica quel corpo umano pieno di porosità e imperfezioni, sempre schiavo della poco educata fisiologia. Lidia Storoni Mazzolani risente ancora del divieto – o forse sarebbe meglio chiamarlo 'invito' – fascista che chiedeva a giornalisti, scrittori e traduttori di evitare oscenità e descrizioni da 'cronaca nera'<sup>2</sup>. Parafrasa i passaggi più criptici,

- 2 «Invece di attardarsi in diluite narrazioni di fatti e di avvenimenti, specialmente di 'Cronaca nera', invece di insterirsi in inutili polemiche ed attacchi, quasi sempre a sfondo personalistico, che danno l'impressione di un'esasperazione degli animi, che non risponde affatto alla tranquillità laboriosa della grande maggioranza della nazione, i giornali faranno opera veramente patriottica dedicandosi alla trattazione di importanti problemi riguardan-

sceglie diminutivi e iperonimi per non inciampare nella volgarità che, ancora nel 1945, avrebbe infastidito il lettore italiano, educato al gusto epurato di ogni concretezza che il Regime aveva voluto per lui.

Infatti, se l'atto traduttivo nella sua insita violenza può essere, ad un tempo, il mezzo con cui arricchire la cultura d'arrivo attraverso l'estraneo – come auspicava Schleiermacher nella sua celebre *Memoria* sulla traduzione *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* del 1813 – e lo strumento per livellare le differenze in una sterile apoteosi del sé, durante il ventennio fascista fu entrambe le cose. La linea che demarca censura da auto-censura si fa labile, l'atteggiamento del Regime verso le letterature straniere è ambiguo. Se da una parte spingeva verso una più ampia diffusione delle lingue straniere per promuovere la cultura italiana all'estero, dall'altra limitava l'ingresso delle ideologie, della letteratura e delle arti straniere in genere. E questo limite era posto dalla 'revisione':

Pure il libro è oggetto di particolare attenzione da parte nostra. La legge che regolava il controllo sui libri era piuttosto vaga. Tra una maglia e l'altra della rete sfuggivano e si diffondevano pubblicazioni indesiderabili per ragioni diverse. Con la circolare del Capo del Governo in data 3 aprile 1934, e successivamente con R. decreto-legge 24 ottobre 1935, si è modificata la legislazione in materia dando facoltà al Ministero della Stampa e la Propaganda di provvedere alla revisione di tutta la pubblicazione libraria, revisione compiuta con criteri nettamente rivoluzionari. Mettiamo bene in chiaro che non si tratta di una miope e gretta censura che circoscrive la libertà dell'artista o limita l'espressione dello scienziato. Ogni pura manifestazione del pensiero è accolta, rispettata e diffusa. Ma se taluno cercasse di nascondere sotto il pretesto dell'arte un contrabbando inqualificabile, se tanto volesse, col paravento della scienza, divulgare idee che offendono l'etica nazionale, religiosa e sociale del Fascismo, allora la più asso-

ti la cultura, il progresso scientifico» in De Felice, *Mussolini il fascista. L'organizzazione dello Stato fascista 1925-1929*, Einaudi, Torino 1968 (II ed. 1995), pp. 554-558 cit. in C. Rundle, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Peter Lang, Bern, 2010, p. 16.

luta intransigenza ispirerebbe l'opera del Ministero e la pubblicazione incriminata sarebbe eliminata senza pietà<sup>3</sup>.

A rendere il sistema di controllo culturale fascista ancora più ambiguo era il fatto che tale 'revisione' veniva fatta solo dopo la pubblicazione dei libri. Gli editori, dunque, potevano scegliere liberamente quali testi tradurre e pubblicare, coscienti di poter incorrere in una 'revisione' governativa che avveniva solo alla fine del processo editoriale, quando ormai l'investimento era stato fatto. Il Regime era riuscito a non imporre una censura preventiva, «ogni pura manifestazione del pensiero è accolta», ma a indurre editori e scrittori a compiere delle scelte obbligate ma non prescritte. E la risposta delle case editrici, degli scrittori e dei traduttori al sistema di revisione fascista fu, di volta in volta, timida nelle forme di un'auto-censura o un intelligente atto di coraggio<sup>4</sup>.

I *Gulliver's Travels* sembravano essere esclusivamente una critica della perfida Albione e, dunque, riuscivano a evadere la revisione. Fu per questo che, pur continuando a subire una riduzione a classico per l'infanzia (espunte le 'volgarità' e le 'oscenità', rappresentavano un valido strumento didattico), fu proprio all'inizio degli anni Trenta del Novecento che i *Viaggi di Gulliver* vennero per la prima volta tradotti integralmente dall'inglese, senza passare dalla versione francese di Desfontaines. Proprio durante il Fascismo, Carlo Formichi e Luigi Taroni daranno alle stampe per i tipi, rispettivamente, di Mondadori e della Barion due versioni complete dei *Gulliver's Travels*. Il 'romanzo' sembrava ideologicamente innocuo e il suo stile sembrava semplice<sup>5</sup>. La mancata censura fascista era frutto di una lettura superficiale, non è un caso che il fiorire di traduzioni coincidesse con una drastica diminuzione di studi critici.

3 Cit. in C. Rundle, *Publishing Translations in Fascist*, cit. p. 23.

4 Cfr. M. Tymoczko, *Censorship and self-censorship in translation: Ethics and Ideology, Resistance and Collusion*, in *Translation and Censorship. Patterns of Communication and Interference*, edited by E.N. Chuilleànain, C. Ò Cuilleànain & D. Parris, Four Courts Press, 2009.

5 Cfr. L.T. Milic, *A Quantitative Approach to the Style of Jonathan Swift*, Mouton & co., 1966 e M. Price, *Swift's Rhetorical Art. A Study in Structure and Meaning*, Press, 1953.

Le strategie traduttive di Taroni e Formichi rispecchiano la temperie culturale dell'epoca e possono essere considerate esemplificative di quel processo che vede l'ideologia entrare direttamente (censura) o indirettamente (auto-censura) nel processo traduttivo. Le leggi, il sistema di *patronage*, le condizioni materiali in cui lavoravano i traduttori avevano portato Formichi e Taroni a dare alle stampe due versioni dei *Gulliver's Travels* attente e precise, ma troppo 'piane'. Traduzioni scovre di qualsiasi indulgenza alle varianti swiftiane. Perché il Reverendo, nel suo programmatico stile realistico, in linea con il *novel* e i resoconti di viaggio dell'epoca, in realtà infrange le norme del genere e del gusto settecenteschi dall'interno. Critica il realismo – poiché mai reale – e chiude il suo 'romanzo' con l'artificio degli artifici di realtà: *La lettera del Capitano Gulliver al cugino Sympson scritta nell'anno 1727*. Le due traduzioni apparse negli anni del Regime non a caso non comprendono la lettera finale. Come se fosse vera, come se non fosse parte della storia, ma Storia. Cronaca da riscrivere, perché troppo ruvida e indigesta.

Nella lettera del Capitano Gulliver a suo cugino Sympson scopriamo che l'innocente Gulliver ha scoperto la malinconia<sup>6</sup>. E la malinconia corrompe per sempre la sua meravigliosa innocenza, Gulliver, da perfetto essere umano hobbesiano *recall them* [i suoi pensieri e i suoi ricordi] *when they are past*. È il suo grido di sconfitta: è stato conquistato, vinto, battuto – lui che mai aveva neanche provato a conquistare, vincere o abbattere le civiltà che aveva incontrato –. Ha preso atto che la sua utopia è davvero un luogo di nessuno perché:

If the Censure of *Yahoos* could any Way affect me, I should have great Reason to complain, that some of them are so bold as to think my Book of Travels a meer Fiction out of mine own Brain; and have gone so far as to drop Hints, that *Houyhnhnms*, and *Yahoos* have no more Existence than the Inhabitants of *Utopia*<sup>7</sup>.

6 Cfr. G. Celati, *Introduzione*, in J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, Feltrinelli, Milano 2007 (1997), pp. XXI-XXIV.

7 J. Swift, *Gulliver's Travels*, in *The Cambridge Edition of the Works of Jonathan Swift*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, p. 13. Tutte le successive citazioni del testo saranno tratte da questa edizione ed indicate solo dal numero di pagina.

La dichiarazione *a posteriori* di Gulliver della verità del suo racconto, dell'esistenza tangibile – in carne ed ossa – dei suoi yahoo e dei cavalli sapienti rischia di svelare ciò che la critica letteraria, nel ventennio fascista, non volle vedere: la verità dell'immaginazione swiftiana. Verità non circoscrivibile al presente storico di Swift<sup>8</sup> ma, piuttosto, assoluta.

La traduzione di Lidia Storoni Mazzolani è la prima a non dimenticare quella fondamentale *lettera*. Perché l'Italia del 1945 è un'Italia avida di passato e di futuro, un'Italia che può finalmente ricordare e raccontare ciò che è stato.

Eppure, anche nel tocco lieve della traduttrice, traspaiono i vent'anni in cui la Storia è stata riscritta, la cronaca stemperata e la realtà forzata a esistere nei confini dello specchio del suo racconto. Il Regime aveva manipolato gli animi e intorpidito le menti. Il gusto artistico si era piegato ai suoi fruitori. I lettori e i 'ri-scrittori' dei *Gulliver's Travels*, anche quelli dell'anno della Liberazione, non avrebbero saputo godere della lama della penna del Reverendo. La traduttrice, più o meno deliberatamente, accoglie e canonizza e, così facendo, riscrive.

Esempio della inventiva e mirabile riscrittura della Storoni Mazzolani è l'episodio del fuoco. Gulliver è nel paese dei piccoli lillipuziani, dopo il naufragio è stato catturato, perquisito, interrogato – per quel po' che si può interrogare qualcuno che non parli la nostra stessa lingua –, liberato. Il Capitano Gulliver ha già osservato i costumi dei lillipuziani e la loro indole, ha già imparato i rudimenti della loro lingua grazie alla sua *strenght of memory*<sup>9</sup>, ed è pronto a fornirci resoconto dettagliato delle leggi, dei costumi e dell'educazione dei giovani<sup>10</sup>. Ma poco prima del racconto di quella così stramba e a un

8 Cfr. C. Knight, *The Literature of Satire*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 203-207.

9 «[...] and when I was ashore, in observing the Manners and Dispositions of the People, as well as learning their Language; wherein I had a great Facility by the Strenght of my Memory» (31-32).

10 Il capitolo successivo a quello dell'episodio del fuoco che chiude il capitolo V si intitola proprio: *Of the Inhabitants of Lilliput; their Learning, Laws, and Customs. The Manner of Educating their Children. The Author's Way of living in that Country. His Vindication of a great Lady.*

tempo così riconoscibile società di pigmei, proprio quando Gulliver ha acquisito una certa credibilità a corte che potrebbe consentirgli di essere considerato ufficialmente un membro della loro comunità, un episodio intralcia la sua, per così dire, 'scalata sociale'. Gli appartamenti dell'Imperatrice prendono fuoco, il paese è in grande allarme perché nessuno riesce ad estinguere il fuoco. Il gigante Gulliver è la loro unica possibilità. Così Gulliver, chiamato nel mezzo della notte a prestare aiuto, si adoperava coraggiosamente per salvare l'Imperatrice e il palazzo reale:

However, it was not long before I had an Opportunity of doing his Majesty, at least, as I then thought, a most signal Service. I was alarmed at Midnight with the Cries of many hundred People at my Door; by which being suddenly awaked, I was in some kind of Terror. I heard the word *Burglum* repeated incessantly: several of the Emperor's Court making their Way through the Croud, intreated me to come immediately to the Palace, where her Imperial Majesty's Apartment was on fire, by the carelessness of a Maid of Honour, who fell asleep while she was reading a Romance. I got up in an instant; and Orders being given to clear the way before me, and it being likewise a Moon-shine Night, I made a shift to get to the Palace without trampling on any of the People. I found they had already applied Ladders to the Walls of the Apartment, and were well provided with Buckets, but the Water was at some distance. These Buckets were about the size of a large Thimble, and the poor People supplied me with them as fast as they could; but the Flame was so violent, that they did little good. I might easily have stifled it with my Coat, which I unfortunately left behind me for haste, and came away only in my Leathern Jerkin. The Case seemed wholly desperate and deplorable, and this magnificent Palace would have infallibly been burnt down to the ground, if, by a Presence of Mind, unusual to me, I had not suddenly thought of an Expedient. I had the Evening before drank plentifully of a most delicious Wine, called *Plimigrim*, (the *Blefusudians* call it *Flunec*, but ours is esteemed the better sort) which is very diuretick. By the luckiest Chance in the World, I had not discharged myself of any part of it. The Heat I had contracted by coming very near the Flames, and by my labouring to quench them, made the Wine begin to operate

by Urine; which I voided in such a Quantity, and applied so well to the proper Places, that in three Minutes the Fire was wholly extinguished, and the rest of that noble Pile, which had cost so many Ages in erecting, preserved from Destruction (pp. 78-80)

Gulliver estingue il fuoco urinando sul Palazzo reale. Il suo coraggio e la sua lodevole buona volontà sono annullati dall'oscenità del gesto:

For, by the fundamental Laws of the Realm, it is Capital in any Person, of what Quality soever, to make water within the Precincts of the Palace (p. 80)

La traduzione di Lidia Storoni Mazzolani diluisce l'acidità della *Urine* di Gulliver e la trasforma in *vino*: «eliminai quel vinetto in gran quantità e ne diressi il getto abilmente nei punti più attaccati dalle fiamme» (pp. 52-53). La minzione abbondante del gigante Gulliver diviene uno 'spandere acqua' e mai viene nominata o descritta esplicitamente nella versione italiana.

Anche l'imprudenza della damigella, che, addormentatasi rapita da un *romance*, aveva causato l'incendio, viene riscritta. Se nell'originale si legge: «by the carelessness of a Maid of Honour, who fell asleep while she was reading a Romance», in traduzione quel *Romance* e le sue fantasie che avevano tanto appassionato la dama da farla sprofondare in sonno carico di sogni diventa «un romanzo blefuscu-diano». Ma *romance* e romanzo sono due cose diverse, due generi diversi. Swift aveva scelto un *romance* e non un *novel* a ben veduta. Nella scelta del genere che si dimostra causa dell'incendio, vi è tutta la carica polemica dell'autore. Il Reverendo sta attaccando quei *fictitious narrative in prose of which the scene and the incidents are very remote from those of ordinary life*, come leggiamo nella definizione dell'*Oxford English Dictionary* che attesta il suo uso già nel 1726, e non certo i romanzi come li intendono i lettori italiani del 1945<sup>11</sup>.

11 Swift aveva espresso, più di una volta, la sua disapprovazione verso i *romances*. Negli *Hints: Education of Ladyes* prescriveva: «No French Romances, and few plays for young Ladyes» (in *The Prose Writings of Jonathan Swift*, ed. by

Questi due passaggi sono esemplificativi del tentativo di adattamento alla cultura di arrivo compiuto dalla Storoni Mazzolani. Se da una parte la traduttrice cerca di rispettare l'originale nella scelta di un lessico anticato e una sintassi non novecentesca, dall'altra non riesce a non adeguarsi – più o meno consapevolmente – al gusto dei suoi lettori. Così facendo, riesce in una riformulazione sintattica adeguata ma non sempre rispettosa dell'inglese – ne è esempio, uno tra i tanti, la frase: «I was alarmed at Midnight with the Cries of many Hundred People at my Door; by which being suddenly awaked, I was in some kind of Terror. I heard the Word *Burglum* repeated incessantly; [...]» che viene così tradotta: «a mezzanotte, fui svegliato dalle grida di centinaia di persone, che bussavano alla mia porta: ripetevano continuamente la parola *burglum*; [...]», oltre a riordinare la sintassi inglese in un periodare italiano scorrevole, la traduttrice sceglie di sostituire il legame coesivo costituito dal pronome personale soggetto *I* con le voci verbali 'bussavano' e 'ripetevano', così facendo oscura la funzione attiva del protagonista rendendolo solo il referente delle richieste di aiuto dei lillipuziani. Coerente con tale scelta, la frase *I was in some kind of Terror* viene del tutto espunta dalla versione italiana. Il risultato sono una scorrevolezza e invisibilità che travisano l'intento di Swift. Gulliver, infatti, non è quel personaggio incolore che tanta critica almeno fino ai primi del Novecento ha reputato esser solo una *dramatis personae* dietro cui si cela l'autore. Anche a livello lessicale, il brano su citato, viene tradotto in italiano con l'aggiunta, in più di un passaggio, dell'avverbio 'subito'; così gli «Orders being given to clear the Way before me» diventano «furono subito emanati ordini per lasciarmi sgombro il passaggio» e la buona volontà di Gulliver nell'affrettarsi sul luogo dell'incendio, «I made a shift to get to the Palace without trampling on any of the People», diviene: «feci del mio meglio per giungere subito a palazzo senza calpestare nessuno» e l'invenzione di Gulliver per superare l'ostacolo rappresentato dai lillipuziani insita nel verbo inglese *to make a shift*

H. Davis, Basil Blackwell, Oxford 1939-1974, vol. XII, p. 308). I *romances* creavano delle aspettative nei lettori, e in particolare nelle lettrici, che non potevano essere appagate dalla realtà: «a Match of Prudence, and common Good-liking, without any Mixture of that ridiculous Passion which hath no Being, but in Play-Books and Romances» (in Davis, cit., vol. IX, p. 89).

viene resa con l'espressione familiare 'feci del mio meglio'. Le parole, in letteratura, entrano in una rete semantica così complessa che implica l'ontologico 'fallimento' dell'attività traduttiva, anche negli esempi più riusciti, come dimostra la traduzione della Storoni Mazzolani. Inoltre, se la lingua della letteratura è un sistema secondario<sup>12</sup> costruito sulla lingua naturale, un sistema secondario che si inverte in ogni singolo testo dove *tout se tient*, il metro di valutazione di una traduzione sarà la coerenza della strategia traduttiva scelta, più che l'aderenza al testo. E Lidia Storoni Mazzolani crea una versione dei *Gulliver's Travels* coerente e coesa, dove il protagonista assume un ruolo secondario rispetto agli eventi, dove il passato, il presente e il futuro diventano il cardine della narrazione. Le perdoneremo, allora, anche le altre omissioni e 'ingentilimenti': come quando nel descrivere i pidocchi dei mendicanti che si affollano ai fianchi della carrozza dove siedono il minuscolo Gulliver e la gigante Glumdalclitch, la traduttrice sceglie «Ma la cosa più ripugnante erano i pidocchi che li ricoprivano» (p. 120) addolcendo così l'inglese *crawl* più preciso nel descrivere lo strisciare degli insetti. Così pure il loro «Snouts with which they rooted like Swine?» diviene «ed il grifo quasi porcino con cui grifolavano», dove l'allitterazione del gruppo *gr-* e la ripetizione delle *f* aggiungono un ritmo poetico e astratto alla concretezza data invece dalla ripetizione della *s* in inglese (*snouts, swine*). Le damigelle d'onore che invitano Glumdalclitch e Gulliver nei loro appartamenti non si «trattenevano dal fare i propri comodi (come ad esempio *i loro bisogni*: il contenuto almeno di due botti in un recipiente di capacità adeguata)» (p. 127) alla presenza del loro piccolo ospite, mentre nell'originale «Neither did they at all scruple while I was by, *to discharge* what they had drunk, to the Quantity of at least two Hogsheads, in a Vessel that held above three Tuns» (p. 168), la versione italiana modifica del tutto la sintassi dell'originale col solo fine di non tradurre il corporeo (troppo corporeo) verbo *discharge* e di renderlo con *i loro bisogni*. O, infine, l'episodio scabroso nel IV viaggio al capitolo ottavo, in cui la femmina yahoo si butta «accesa dal desiderio» nel fiume dove Gulliver sta facendo il bagno e gli «saltò al collo» (*embraced*), anche qui la traduttrice sceglie verbi meno

12 J.M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1985, p. 27.

connotati fisicamente e meno associabili al corpo nella sua nuda 'oscenità'<sup>13</sup>.

Se, per quanto riguarda la sintassi e la scelta di alcune parole, la Storoni Mazzolani si piega ad una logica di scorrevolezza che la costringe ad alterare l'originale in nome del piacere della lettura e del disgusto diffuso (dal Fascismo) verso il corpo nella sua presunta 'oscentà' e la cronaca nera nella sua crudezza, per quanto riguarda il lessico nel suo complesso, la traduttrice compie un atto di coraggio. Prima tra i traduttori dei *Gulliver's Travels*, rifiuta una attualizzazione del lessico e opta per un italiano anticato, simile a quello del Settecento o almeno capace di rievocare una eco di passato. Mantiene, per quanto possibile, la preziosa estraneità che emana dal testo. Riesce a non livellare i *Viaggi di Gulliver* alla letteratura italiana della sua epoca permettendo, così, l'ingresso in Italia del nuovo. La lontananza spazio-temporale non è più distanza sancita da un confine e da una data ma è varco che dischiude mondi e allarga la visione. La lontananza cronologica della lingua di arrivo rispetto alla lingua dell'originale viene così resa visibile senza per questo rinunciare alla leggibilità del testo tradotto. Cesare Segre ha scritto: il libro «è definitivo *ne varietur* alla sua espressione discorsiva, meccanismo perfetto e per sempre immobile. L'emittente non ci parla, ci ha parlato; libertà resta solo a noi riceventi, di capire e interpretare sempre più a fondo»,<sup>14</sup> il traduttore, dunque, è depositario del compito di mantenere l'effetto che il testo ha avuto su i lettori dell'epoca e, allo stesso tempo, di far sentire ai lettori della traduzione l'effetto dello scarto temporale. Compito arduo se non impossibile. Perché il tempo intercorso non può certo inverarsi in una lingua antica, passata. Eppure, il tentativo della Storoni Mazzolani si dimostra coerente e convincente, appassionante nella lettura pur senza scivolare in un italiano comune e novecentesco.

Cesare Pavese le aveva chiesto una traduzione onesta e rispettosa, aveva aspettato le sue pagine «come un destriero annusa il campo di

13 Gli esempi sono tratti da F. Gregori, *The Italian Reception of Swift*, in *The Reception of Jonathan Swift in Europe*, ed. Hermann J. Real, Thoemmes, London 2005, pp. 47-48.

14 C. Segre, *Le strutture e il Tempo*, Einaudi, Torino 1974, p. 5.

battaglia»<sup>15</sup>, e la guerra della traduzioni fu vinta anche grazie alla battaglia di Lidia Storoni Mazzolani.

Il 1945 dischiude, dunque, l'infinita potenzialità del presente. Tutto il passato si rimette in discussione. Lidia Storoni Mazzolani, nella prefazione alla sua traduzione dei *Gulliver's Travels* scriveva:

Liberò ormai dalle contingenze e dal tempo in cui nacque, noi sentiamo vivo e attuale in noi e nei nostri problemi, moderno come tormento morale e come espressione artistica di fantasia pura, questo lucido incantesimo, questo quadro ricco e minuzioso, dove l'immaginoso burattinaio muove i fili delle sue marionette in un'atmosfera rarefatta, su un cielo livido. La virtù trasfiguratrice della fantasia dissolve l'amarrezza della tesi, la frigidità dell'allegoria: ormai Gulliver è assunto alla serena impassibilità del mito, arricchisce e feconda il nostro spirito. (p. 353)

Il tempo del passato è tempo 'libero', non più schiavo dei padroni della contemporaneità. Il testo sopravvive al suo autore e si apre a significati sempre nuovi dischiudendosi in tutte le sue potenzialità. La rilettura e la riscrittura permettono di indovinare il burattinaio che muove i fili del suo burattino e di non scambiare i burattini per persone vere. Il gioco ironico di Swift è ormai svelato, siamo nel Novecento, e il sipario è aperto. Diaframma sottilissimo e indispensabile alla recita letteraria. E il Gulliver del dopoguerra è un Gulliver slegato dalle contingenze e dalla Storia. È un Gulliver libero, un mito, un universale.

15 C. Pavese, *Lettere 1924-1944*, a cura di Lorenzo Mondo, Einaudi, Torino 1966, p. 709.