

**studi**  
**germanici**



**12**  
**2017**

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Luca Crescenzi (Trento), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Marino Freschi (Roma), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Massimiliano De Villa, Gianluca Paolucci, Sabine Schild Vitale

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000  
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici  
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

## Indice

### Saggi

#### Cultura

- 9 Emily Martone**  
Ontologia tragica e tragedia dell'Esistenza. Il precario equilibrio tra necessità e libertà nella filosofia di Schelling e Kierkegaard
- 47 Luca Crescenzi**  
Melancholia e Satana. Walter Benjamin e *Agessilaus Santander*
- 87 Filippo Ranghiero**  
Una storia di potere e sopravvivenza: l'Ospedale ebraico di *Iranische Straße*
- 107 Michele Sisto**  
Cesare Cases e le edizioni italiane del *Faust*. Letteratura, politica e mercato dal Risorgimento a oggi
- 179 Ida De Michelis**  
L'afflato magico di Faust nel cinema italiano
- 195 Anne Klara Bom – Torsten Bøgh-Thomsen**  
«La sensazione di una melanconica positività!». Valuations of the Popular Hans Christian Andersen in Italy

#### Letteratura

- 217 Gabriella Catalano**  
*Vera Icon*. Goethe e la collezione Boisserée in «Ueber Kunst und Alterthum»
- 241 Paola Di Mauro**  
Biopolitica di un'assenza: in margine alla fiaba di *Dornröschen*
- 265 Fabrizio Cambi**  
L'insalvabilità dell'io e il gesto espressionista nella poetica del superamento e nell'orizzonte goethiano di Hermann Bahr
- 279 Riccardo Concetti**  
*Die Verhüllte* di Robert Michel. Turbamenti orientalistici di un racconto dimenticato della *Wiener Moderne*

- 291 Massimo Libardi – Fernando Orlandi**  
La «Soldaten-Zeitung». Una palestra per *L'uomo senza qualità*
- 311 Mauro Nervi**  
«Jargon ist alles». Kafka e la lingua jiddisch
- 329 Vanessa Pietrantonio**  
Tra i corpi celesti e il deserto. La topografia immaginaria di Anna Maria Ortese e Ingeborg Bachmann

### **Linguistica**

- 349 Anne-Kathrin Gärtig**  
Italianismen im Deutschen. Potentiale und Grenzen der Analyse mithilfe der Datenbank OIM

### **Ricerche**

- 385 Elisa D'Annibale**  
Gentile, Gabetti e i fuoriusciti ebrei tedeschi. Il caso di Karl Löwith
- 405 Natascia Barrale**  
I germanisti e l'accordo culturale italo-tedesco: l'avvio di una ricerca
- 415 Elena Giovannini**  
Il viaggio in Italia. Nuove prospettive sui resoconti di viaggio
- 423 Osservatorio critico della germanistica**  
a cura di Fabrizio Cambi

# Cesare Cases e le edizioni italiane del *Faust*. Letteratura, politica e mercato dal Risorgimento a oggi

Michele Sisto

Nel secondo Novecento Cesare Cases non è soltanto uno dei maggiori interpreti italiani del *Faust*, ne è anche il principale mediatore. Il suo ruolo nella produzione delle tre più importanti e diffuse edizioni del testo goethiano apparse negli anni della trasformazione industriale del paese è di tutto rilievo: sua è la lunga introduzione all'edizione NUOVA UNIVERSALE EINAUDI del 1965 (ripubblicata 12 volte fino al 1994), ed è lui ad affiancare i traduttori delle due edizioni successive, a tutt'oggi le più diffuse, con ampi commenti ora in corso di pubblicazione: quello alla traduzione di Franco Fortini apparsa nei MERIDIANI Mondadori del 1970 e quello, rimasto incompiuto, che doveva accompagnare la versione di Andrea Casalegno pubblicata da Garzanti nel 1989 (poi, dal 1994, nella collana economica I GRANDI LIBRI)<sup>1</sup>.

Queste, alle quali Cases dà un contributo decisivo, sono le ultime tre delle attuali ventuno traduzioni italiane del Faust<sup>2</sup>, integrali o parziali, alcune ripubblicate più volte, da editori diversi, con diverse prefazioni e commenti. Se è senz'altro interessante confrontarle in quanto produzioni *linguistiche (testi)*<sup>3</sup>, mettendole dunque sullo stesso piano, altrettanto

---

<sup>1</sup> Cesare Cases, *Laboratorio Faust*, a cura di Roberto Venuti, Quodlibet, Macerata, di prossima stampa. Solo l'edizione Feltrinelli, nella versione di Giovanni Vittorio Amoretti, ha avuto una diffusione paragonabile a quelle di Einaudi, Mondadori e Garzanti.

<sup>2</sup> Le ha contate Felice Motta nell'utile bibliografia ragionata *Le traduzioni italiane del Faust di Goethe. Alcune considerazioni, piccoli commenti e una tabella riassuntiva finale* (2012), consultabile sul sito <<http://www.liberaconoscenza.it/zpdf-doc/conferenze/>> (ultima consultazione: 10 gennaio 2018). Mentre questo articolo era in corso di stampa se n'è aggiunta un'altra: Johann W. Goethe, *Faust*, a cura di Nino Muzzi, Effigi, Arcidosso 2017.

<sup>3</sup> Lo ha fatto recentemente Paola Del Zoppo nel suo *Faust in Italia. Ricezione, adattamento, traduzione del capolavoro di Goethe*, Artemide, Roma 2009. Ma si vedano anche Walter Weiss, *Zu den italienischen Übertragungen der Faustdichtung Goethes*, in «Siculum Gymnasium», 9, 1-2 (1956), pp. 40-77; Roberto Fertonani, *Le traduzioni del Faust*, in «Paragone. Letteratura», 184 (1965), pp. 165-170; Paola Maria Filippi, *Di alcune traduzioni italiane del Faust*, in *Settecento tedesco ed Europa romanza: incontri e confronti*, a



decisivo è osservare ciò che le differenzia in quanto produzioni *sociali* (*libri*). Su questo aspetto ha portato l'attenzione Pierre Bourdieu<sup>4</sup>, alla cui analisi sociale del mondo letterario queste pagine si ispirano, anche nei concetti utilizzati. L'editore, ha osservato Bourdieu,

è colui che ha il potere assolutamente straordinario di assicurare la *pubblicazione*, ovvero di far accedere un testo o un autore all'esistenza pubblica (*Öffentlichkeit*), conosciuta e riconosciuta. Questa specie di 'creazione' implica nella gran parte dei casi una *consacrazione*, un *trasferimento di capitale simbolico* (analogo a quello che opera una prefazione) che è tanto più rilevante quanto più consacrato è colui che lo compie, nella fattispecie attraverso il suo 'catalogo', l'insieme degli autori, essi stessi più o meno consacrati, che ha pubblicato in passato<sup>5</sup>.

Il *Faust* di Cases/Allason pubblicato da Einaudi si colloca, dunque, in tutt'altra zona del campo letterario rispetto al pressoché contemporaneo, e altrettanto integrale, *Faust* di Antonio Buoso pubblicato a Treviso da Longo e Zoppelli, godendo di tutt'altro riconoscimento simbolico ed esercitando tutt'altra influenza.

La tendenza a identificare la traduzione con il solo *testo tradotto* (che nel migliore dei casi viene interpretato riconducendolo all'autorialità, debole o forte che sia, del *traduttore*), è il prodotto di una disposizione scolastica che definisce gli oggetti di studio occultandone le condizioni sociali di produzione, dematerializzandoli<sup>6</sup>. Considerare la traduzione anche come *libro*, come hanno cominciato a fare alcune ricerche recenti<sup>7</sup>, porta invece

---

cura di Giulia Cantarutti, Patron, Bologna 1995, pp. 195-223; e soprattutto Luigi Reitano, *Faust in Italien*, in «Sprachkunst», 23 (1993), pp. 191-211. Per una considerazione più ampia della ricezione del *Faust*, dal cinema al fumetto, si veda invece la tesi di dottorato di Ida De Michelis, *Il viaggio di Faust in Italia: percorsi di ricezione di un mito moderno*, Université de Lausanne, Faculté des Lettres, 2016.

<sup>4</sup> Si vedano in particolare a Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* (*Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, 1992), Il Saggiatore, Milano 2005, e *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 145 (2002), pp. 3-8.

<sup>5</sup> Pierre Bourdieu, *Une révolution conservatrice dans l'édition*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 126-127 (1999), pp. 3-28 (traduzione mia).

<sup>6</sup> Per la critica alla disposizione scolastica v. Pierre Bourdieu, *Meditazioni pascaliane* (*Méditations pascaliennes*, 1997), Feltrinelli, Milano 1998; per l'*illusio* specifica di chi si occupa di letteratura v. *Le regole dell'arte*, cit., in particolare la terza parte, *Comprendere il comprendere*, che ricostruisce la genesi storica della disposizione estetica 'pura'.

<sup>7</sup> Tra gli studi che si stanno progressivamente aprendo a questi aspetti a partire dalle considerazioni teoriche dello stesso Bourdieu, di Itamar Even-Zohar, di Antoine Bertram e altri si segnalano: *Constructing a Sociology of Translation*, ed. by Michaela Wolf – Alexandra Fukari, Benjamins, Amsterdam 2007, *Translatio: le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, sous la dir. de Gisèle Sapiro, CNRS, Paris 2008, e i quattro volumi della *Histoire des traductions en langue française (XV-XX siècle)*, co-



a mettere in evidenza le operazioni sociali – di selezione, di marcatura e di lettura<sup>8</sup> – di cui è il risultato, operazioni svolte da editori, critici, consulenti, la cui autorevolezza contribuisce in misura determinante a costituire il valore simbolico del prodotto finale (e quindi a garantirne la diffusione e la durata). La traduzione di un'opera, precisa Bourdieu, è sempre anche la *presa di posizione* di un agente (o di un insieme di agenti) all'interno di uno spazio dei possibili (editoriali, ma allo stesso tempo economici, culturali, politici), volta a distinguersi dai posizionamenti precedenti (con l'effetto, se l'operazione riesce, di farli apparire obsoleti) e a trasformare lo stesso spazio dei possibili sulla base di un disegno più o meno esplicito e coerente. È su questo piano che credo sia utile esaminare le tre operazioni 'faustiane' di cui Cases è stato coprotagonista.

Vorrei dunque lasciare sullo sfondo le traduzioni-*testo* del *Faust* e concentrarmi sulle traduzioni-*libro* per provare a interpretarle come prese di posizione, analizzando in ciascun caso le caratteristiche specifiche dell'editore (la sua posizione e il suo riconoscimento nel campo letterario), della collana (i suoi responsabili e la logica culturale che la informa), del traduttore (la sua posizione, la sua poetica) e del prefatore (la sua posizione, la lettura che dà del testo e la teoria letteraria a cui si appoggia, più o meno esplicitamente: per esempio a Croce, o a Lukács). E poiché una presa di posizione, afferma Bourdieu, non può essere compresa che relazionalmente, ovvero in ciò che la distingue da altre prese di posizione, precedenti e coeve, sarà necessario soffermarsi in breve anche sulle principali edizioni del *Faust* che hanno preceduto quelle co-prodotte da Cases, nonché sulle principali edizioni coeve: sulla tradizione e sulla concorrenza, per così dire. Si vedrà così che ogni traduzione-*libro* del *Faust*, come di qualsiasi altra opera, è il prodotto di un concorso di attori in un particolare momento storico, ovvero di particolari interessi specifici e di una particolare visione della letteratura che rivaleggia con altre, e che in alcuni casi resta incastonata per decenni in un volume ristampato o riedito, mentre tutto il resto, fuori, continua a cambiare.

Prendiamo la prima, quella del 1835. Per ricostruire l'insieme di interessi specifici di cui è il prodotto occorre prendere in considerazione un fascio di traiettorie di cui quella del traduttore, Giovita Scalvini, non è necessariamente la principale. Il lavoro di Scalvini presuppone l'esilio

---

ordonné par Yves Chevrel – Jean-Yves Masson, Verdier, Paris 2012-2018; una rassegna aggiornata sui principali approcci metodologici alla traduzione si trova in *A Companion to Translation Studies*, ed. by Sandra Bermann – Catherine Porter, Wiley-Blackwell, Chichester 2014. Mi permetto inoltre di rinviare al volume collettivo di Anna Baldini – Daria Biagi – Sefania De Lucia – Irene Fantappiè – Michele Sisto, *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione (1900-1920)*, Quodlibet, Macerata 2018.

<sup>8</sup> Pierre Bourdieu, *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, cit., p. 3.



parigino di un consistente gruppo letterati italiani in seguito ai moti carbonari del '21, le prese di posizione politiche di Mazzini e quelle estetiche di Manzoni, la lungimiranza imprenditoriale del tipografo milanese Giovanni Silvestri, e perfino un intervento di Thomas Carlyle nel ruolo, come vedremo, di inconsapevole prefatore. Tutto questo, sullo sfondo della polemica italiana tra romantici e classicisti, e della legittimazione parigina dell'idea goethiana di *Weltliteratur*, che rimbalza dalle pagine del «Globe» di Pierre Leroux a quelle dell'«Antologia» di Gian Pietro Vieusseux, fa del *Faust* di Scalvini/Silvestri, come vedremo, un *Faust* 'militante', 'risorgimentale', '*weltliterarisch*' e 'protoindustriale'.

Etichette come queste, il cui significato sarà di volta in volta precisato sulla base del contesto, mi serviranno a rilevare sinteticamente le somiglianze, e soprattutto le differenze, di una traduzione-*libro* rispetto alla serie delle precedenti. Usate come dei *tags*, e dunque tenendo sempre a mente che si tratta di semplificazioni descrittive e non di giudizi assertivi (sul piano storico, politico, estetico, ecc.), serviranno a mettere in evidenza il meccanismo di distinzione che presiede alla produzione di ogni nuovo *Faust*. Così, per indicare che il *Faust* pubblicato da Le Monnier nel 1866 rientra in un progetto editoriale volto a dare all'Italia appena unificata – negli stessi anni in cui De Sanctis le stava dando una *Storia della letteratura* – un canone letterario, lo definirò un *Faust* 'nazionale'; e per sottolineare il riconoscimento di cui godeva Andrea Maffei come poeta *in quanto* traduttore, caso ben raro nella storia letteraria, lo dirò un *Faust* '*en poète*'. Queste definizioni sommarie vanno intese sempre come tali, come se fossero tra virgolette anche quando le virgolette, che appesantirebbero la trattazione, non ci saranno. Sono come segnali stradali per orientarsi lungo un percorso che si dipana per quasi due secoli: indicano un dosso, una curva, una città, ma non sono il dosso, la curva, la città.

Può essere utile anticipare le principali tappe del percorso. Alla serie dei *Faust* ottocenteschi (1835-1883) segue quella dei *Faust* moderni del primo Novecento (1932-1950), che presuppongono la nascita della germanistica come disciplina accademica, l'industrializzazione dell'editoria, l'egemonia culturale di Benedetto Croce, l'avvento del regime fascista e più tardi della repubblica: le differenze tra i *Faust* di Guido Manacorda (Mondadori 1932), Vincenzo Errante (Sansoni 1941), Barbara Allason (De Silva 1950) e Giovanni Vittorio Amoretti (UTET 1950), tutti ormai tradotti da germanisti di professione, con o senza cattedra, si giocano infatti su polarità quali fascista/antifascista, crociano/anticrociano, industriale/autonomo, *en poète*/di servizio, accademico/popolare, a seconda del posizionamento degli attori. Chiude questa serie il primo *Faust* proposto dalla giovane casa editrice Einaudi nel 1953, una riedizione a cura di Nello Saito di quello risorgimentale e militante





di Scalvini, ulteriormente connotata in chiave crociana e antifascista, ma anche popolare, per la scelta, caratteristica del dopoguerra, di collocarlo in una collana universale a basso costo destinata a un pubblico operaio.

I *Faust* del secondo Novecento (1965-1994), presuppongono invece il boom economico e la formazione di un nuovo ceto intellettuale, la crisi di egemonia del Partito comunista e la nascita della Nuova sinistra, il 1956, il 1968 e il 1977, il conflitto tra neorealismo e neoavanguardia e, sul piano delle categorie interpretative, la sostituzione dell'estetica di Benedetto Croce con quella di György Lukács che in Italia è rappresentata in misura non trascurabile proprio da Cesare Cases. Se i *Faust* della prima metà del secolo sono in aperto conflitto tra loro, quelli della seconda metà escono sostanzialmente dallo stesso laboratorio: sono *Faust* intellettuali, militanti, comunisti o socialisti, comunque marxisti (più o meno critici), lukácsiani (o post-lukácsiani), legati all'ambiente einaudiano e alla Nuova sinistra. Dietro il *Faust* di Cases (Einaudi 1965) ci sono, oltre a Barbara Allason, anche Giulio Einaudi e Giulio Bollati, Franco Antonicelli e Renato Solmi, i «quaderni piacentini» di Piergiorgio Bellocchio e Grazia Cherchi, c'è il conflitto tra gli intellettuali degli anni Cinquanta e la neoavanguardia di Sanguineti, Eco e Filippini, e naturalmente c'è la ricezione italiana di Lukács, che qui si incrocia con quella di Adorno e di Brecht. Dietro il *Faust* di Fortini (Mondadori 1970) c'è Alberto Mondadori con la sua idea di editoria militante contrapposta a quella monopolistica del padre, c'è Vittorio Sereni in cerca di consacrazione come poeta e di spazi di autonomia come direttore editoriale in Mondadori, c'è il Lukács di Cases, ulteriormente corretto con Benjamin, c'è ancora il corpo a corpo fortiniano con il Gruppo 63 ma anche con i consacrati Montale e Ungaretti e, dall'altra parte, con il radicalismo ostile alla letteratura dei giovani ripoliticizzatisi sullo scorcio degli anni Sessanta. Infine, dietro il *Faust* di Casalegno (Garzanti 1989), ci sono gli anni dei movimenti e del terrorismo, la nuova letteratura italiana degli anni Ottanta, ci sono Livio Garzanti e sua moglie Gina Lagorio, i germanisti Giorgio Cusatelli e Italo Alighiero Chiusano, c'è ancora Lukács, dal quale di edizione in edizione si prendono progressivamente le distanze, ci sono «la Repubblica», la caduta del muro di Berlino e la fine dell'utopia comunista coltivata da Cases e Fortini.

È l'occasionale convergenza delle traiettorie di questi attori, coi loro interessi specifici e le loro poste in gioco, a generare di volta in volta la massa critica necessaria a produrre una nuova traduzione-*libro* del *Faust*, che reca dunque nel testo e nei paratesti, nel marchio editoriale e nella copertina, le tracce dei conflitti – letterari, politici, economici – rispetto ai quali costituisce una presa di posizione.



*Specchio delle principali edizioni italiane del Faust (sono escluse le traduzioni che non hanno avuto ristampe o riedizioni. I numeri delle ristampe posti in esponente sono solo indicativi).*

<i>Anno Rist.</i>	<i>Opera</i>	<i>Traduttore Prefatore</i>	<i>Editore Collana</i>
<b>1835</b>	I	Scalvini [Carlyle] - G. A.	Silvestri BIBLIOTECA SCELTA DI OPERE TEDESCHE, 11
<b>1857</b>	I, II	Scalvini - Gazzino [Carlyle]	Le Monnier [fuori collana]
<b>1862</b>	I, II	Scalvini - Gazzino Widmann	Le Monnier BIBLIOTECA NAZIONALE
<b>1866</b> 1878 <sup>4</sup>	I, II	Maffei Checchi	Le Monnier BIBLIOTECA NAZIONALE
<b>1882</b> 1936 <sup>14</sup>	I	Scalvini [anonimo]	Sonzogno BIBLIOTECA UNIVERSALE, 3
<b>1883</b> 1932 <sup>10</sup>	II	[Gazzino] [anonimo]	Sonzogno BIBLIOTECA UNIVERSALE, 35-36
<b>1900</b>	I, II	Biagi Franchetti	Sansoni [fuori collana]
<b>1923</b>	I	Baseggio Baseggio	Facchi COLLEZIONE DEI CAPOLAVORI
<b>1932</b> 1955 <sup>5</sup>	<i>Urfaust</i>	Baseggio Baseggio	UTET I GRANDI SCRITTORI STRANIERI, 20
<b>1932</b> 1960 <sup>8</sup>	I, II	Manacorda Manacorda	Mondadori [fuori collana]
<b>1933</b>	I	Scalero Scalero	Maglione [fuori collana]
<b>1941</b> 1948 <sup>3</sup>	I	Errante Errante	Sansoni OPERE DI VINCENZO ERRANTE
<b>1942</b> 1948 <sup>3</sup>	II	Errante Errante	Sansoni OPERE DI VINCENZO ERRANTE
<b>1949</b> 1954 <sup>2</sup>	I, II	Manacorda Manacorda	Sansoni BIBLIOTECA SANSONIANA STRANIERA, 92-95
<b>1949</b>	I	Scalero Scalero	Rizzoli BIBLIOTECA UNIVERSALE RIZZOLI, 39-40



<i>Anno Rist.</i>	<i>Opera</i>	<i>Traduttore Prefatore</i>	<i>Editore Collana</i>
<b>1950</b>	I, II	Allason Allason	De Silva IL NOBILE CASTELLO, 4
<b>1950</b> 1975 <sup>3</sup>	I, II	Amoretti Amoretti	UTET I GRANDI SCRITTORI STRANIERI, 141
<b>1951</b>	II	Scalero Scalero	Rizzoli BIBLIOTECA UNIVERSALE RIZZOLI, 339-342
<b>1951</b>	I, II	Errante Mazzucchetti	Sansoni OPERE DI J. W. GOETHE, 4
<b>1953</b> 1960 <sup>2</sup>	I	Scalvini Sàito	Einaudi UNIVERSALE EINAUDI, 16
<b>1965</b> 1994 <sup>12</sup>	I, II	Allason Cases	Einaudi NUOVA UNIVERSALE EINAUDI, 53
<b>1965</b> 2014 <sup>14</sup>	I, II, <i>Urfaust</i>	Amoretti Amoretti	Feltrinelli UNIVERSALE ECONOMICA, 500-501
<b>1966</b> 1973 <sup>2</sup>	I, II	Errante Magris	Sansoni I CAPOLAVORI SANSONI, 47
<b>1970</b> 2009 <sup>17</sup>	I, II	Fortini Fortini	Mondadori I MERIDIANI
<b>1970</b> 1989 <sup>4</sup>	I, II	Errante - Santoli Santoli - Mann	Sansoni LE VOCI DEL MONDO (in Goethe, <i>Opere</i> )
<b>1980</b> 2012 <sup>20</sup>	I, II	Fortini Fortini	Mondadori OSCAR GRANDI CLASSICI, 4
<b>1989</b>	I, II, <i>Urfaust</i>	Casalegno Mattenklott - Trunz	Garzanti I CLASSICI
<b>1990</b>	I, II, <i>Urfaust</i>	Casalegno Mattenklott - Trunz	Garzanti I LIBRI DELLA SPIGA
<b>1994</b> 2011 <sup>7</sup>	I, II, <i>Urfaust</i>	Casalegno Chiusano	Garzanti I GRANDI LIBRI, 545-546
<b>2005</b> 2013 <sup>8</sup>	I, II	Manacorda Mann - Schiavoni	BUR CLASSICI MODERNI

I *FAUST* OTTOCENTESCHI: DA SCALVINI A MAFFEI E RITORNO

Quali che ne siano la qualità e la diffusione, la prima traduzione di un'opera letteraria acquisisce, per il solo fatto di essere la prima, un valore inaugurale, e di conseguenza un suo specifico capitale simbolico. Conviene ribadirlo: *prima* della prima traduzione italiana del *Faust*, il *Faust* non fa parte del repertorio letterario italiano, oppure vi è presente soltanto come spettro, attraverso l'originale tedesco (per chi può accedervi), la traduzione francese (che ancora per tutto l'Ottocento è la lingua di mediazione per eccellenza) o gli scritti che ne parlano (articoli in rivista, storie letterarie, ecc.); *dopo* la prima traduzione il *Faust*, come ogni altra opera tradotta, entra nel repertorio letterario italiano, e vi entra con precisi connotati simbolici – in primo luogo estetici e politici – rispetto ai quali tutte le successive dovranno inevitabilmente prendere posizione.

Nel caso del *Faust* questa *Erstübersetzung* è opera di Giovita Scalvini (1791-1843). Pubblicata a Milano da Giovanni Silvestri nel 1835 e in seguito riproposta da diversi editori, costituisce fino agli anni Trenta del Novecento, quando viene resa obsoleta dall'affermarsi di un nuovo sistema di produzione delle traduzioni, la versione italiana del *Faust* per eccellenza, della quale solo quella di Andrea Maffei, il 'principe dei traduttori' ottocenteschi, riesce, dopo il 1866, a insidiare il primato.

Per capire quali siano le sue caratteristiche dobbiamo tornare all'Italia della Restaurazione, e chiederci quali profitti simbolici si potessero ricavare allora traducendo Goethe. Diversamente da quanto potremmo aspettarci, il vecchio di Weimar, assai noto e censurato per lo scandaloso *Werther* ma assai poco letto e tradotto, non è amato né dai classicisti, che ignorano il suo classicismo, né dai romantici, che lo considerano superato e gli preferiscono di gran lunga Schiller. Mentre del *Werther* sullo scorcio del Settecento circolavano ben tre versioni, nessuno ora sembra avere interesse a tradurre il *Faust*, la cui prima parte è in circolazione in Germania dal 1808, né alcun'altra delle altre opere maggiori (il *Götz*, *Le affinità elettive*, il *Meister*, il *Divan*). Se in Italia il capitale simbolico di Goethe è dunque piuttosto basso – fino alla metà degli anni Venti le riviste ne parlano poco o nulla, e quando lo fanno è per criticarlo – a Parigi non è così: celebrato sulle pagine del «Globe» di Pierre Leroux e Paul-François Dubois come il campione della *Weltliteratur*, il suo *Faust*, giunto già alla terza traduzione ad opera di Gérard de Nerval, è in cartellone addirittura nei teatri dei *boulevard*. È leggendo il «Globe» che un giovane affiliato alla carboneria, Giuseppe Mazzini, si entusiasma per il *Faust* e nel 1829 ne invoca la traduzione italiana in quello che a tutti gli effetti si può considerare il primo saggio critico degno di questo nome apparso su Goethe in lingua italiana. Ed è a Parigi che non solo Giovita Scalvini ma un intero manipolo di letterati, in fuga dal Lombardo-Veneto per la loro parteci-



pazione ai moti del '21, scopre il *Faust* e intorno ad esso una discussione letteraria di respiro europeo di fronte alla quale la contesa tra classicisti e romantici ancora in corso in Italia appare loro arretrata e provinciale.

Questi letterati, romantici nel senso politico di cui il termine si è colorato in Italia e legati tra loro da stretti vincoli di amicizia e di solidarietà, sono di estrazione per lo più borghese e di idee politiche repubblicane quando non giacobine: per questo si erano avvicinati alla carboneria di Pellico e Confalonieri e mantengono rapporti con esponenti di spicco della diaspora italiana come Foscolo e Berchet. Tra loro troviamo, insieme a Scavini, lo storico della letteratura Camillo Ugoni, traduttore nel 1827 dell'opuscolo *Interesse di Goethe per Manzoni*, il filosofo Giambattista Passerini, che nel 1831 traduce l'influente *Della poesia tedesca* di Wolfgang Menzel prendendo, nell'introduzione, le difese di Goethe dalle critiche dello storico letterario romantico, e l'economista Giovanni Arrivabene, al quale probabilmente si deve la traduzione del saggio *Cenni su la vita e su le opere di Volfrango Goethe. Dalla «Foreign Review»*, uscito anonimo nel 1830 sull'«Indicatore Lombardo» di Milano. Questi *Cenni*, che costituiscono di fatto, dopo le pagine di Mazzini sul *Faust*, la prima argomentata presa di posizione pro Goethe mai apparsa in Italia, si basano su un articolo apparso in effetti sulla «Foreign Review» nel 1828, a firma di Thomas Carlyle<sup>9</sup>, ma secondo una pratica comune al tempo della censura asburgica il traduttore, che si cela dietro la sigla «G. A.», interviene fortemente sul testo, introducendovi svariati brani di proprio pugno, di questo tenore:

Nati in un'epoca turbinosa noi vedemmo l'Europa tramutar più volte di aspetto: tutti i principj rimescolati, tutte le dottrine ribollendo, per così dire, in un comune crogiuolo hanno presentato al nostro sguardo il caos più stravagante. La vita degli stati, dopo il 1780, è stata una vita di sforzo, di lotta, di tormentoso svolgimento, di vie tentate da ogni banda, di conflitto fra tutte le diverse influenze sociali, di soggezione alla loro possanza contrastante. Ecco quello che l'ingegno e le opere di Goethe riprodussero con una fedeltà ammirabile<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Sull'attribuzione della prefazione a Carlyle, e più ampiamente su questo primo 'laboratorio Faust' italiano, rinvio al mio articolo *Goethe in Weimar-Paris-Mailand. Exilrevolutionäre, Zeitschriften, Verlage und die Produktion eines italienischen Faust (1814-1837)*, in *Transkulturalität nationaler Räume in Europa (18. bis 19. Jahrhundert). Übersetzungen, Kulturtransfer und Vermittlungsinstanzen / La transculturalité des espaces nationaux en Europe (XVIIIe-XIXe siècles). Traductions, transferts culturels et instances de médiations*, hrsg. v. Christophe Charle – Hans-Jürgen Lüsebrink – York-Gothart Mix, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2017, pp. 267-286, una cui versione riveduta e ampliata in italiano è in corso di stampa negli atti del convegno 'La densità meravigliosa del sapere'. *Cultura tedesca in Italia tra Settecento e Novecento*, a cura di Maurizio Pirro, con il titolo *Italiani a Parigi tra radicalismo politico e Weltliteratur. Per una storia della prima traduzione italiana del Faust*.

<sup>10</sup> *Cenni su la vita e l'opera di Volfrango Goethe*, in *Fausto. Tragedia di Volfrango Goe-*



Nei mesi immediatamente successivi alla rivoluzione di luglio, alla quale Scalvini, Ugoni e Passerini prendono parte attivamente a Parigi, parlare di Goethe in questi termini del tutto inediti significa auspicare che l'Europa «tramuti d'aspetto» ancora una volta.

La prima traduzione-*libro* del *Faust* (in prosa, e della sola prima parte) è insomma da considerarsi, insieme a questi *Cenni*, il prodotto del laboratorio parigino di questa avanguardia politico-letteraria in esilio. Mentre Scalvini nei primi anni Trenta volge il testo in italiano, Ugoni, Passerini e Arrivabene, insieme a Mazzini, preparano il terreno perché in Italia se ne dia una lettura adeguata. Sono loro a costruire, per lo più sulle pagine dell'«Antologia» di Vieusseux e di riviste ad essa collegate, il discorso che rovescia l'immagine del Goethe eclettico e distaccato diffusa da M.me de Staël, A.W. Schlegel e da Menzel, facendone invece il capofila di una nuova letteratura europea, sovranazionale sia in senso politico che in senso estetico. Goethe viene così riposizionato nello spazio simbolico italiano accanto a Foscolo e a Manzoni che dal 1827, con la pubblicazione dei *Promessi sposi*, è subentrato al primo come principale rappresentante dell'avanguardia politico-letteraria.

L'opuscolo di Ugoni, la traduzione di Passerini e le opere economiche di Arrivabene vengono stampati a Lugano da Ruggia, editore di riferimento della diaspora politica, che nel 1830 progetta una «Rivista italiana» diretta da Filippo Ugoni, fratello Camillo e vicinissimo a Mazzini, e nel 1831 dà alle stampe sotto lo pseudonimo A.H.J. il saggio di Scalvini *Dei 'Promessi sposi' di Alessandro Manzoni*. E sotto le insegne assai connotate di Ruggia sarebbe con tutta probabilità uscito anche il *Fausto* di Scalvini, se la tipografia non avesse dovuto chiudere i battenti per difficoltà economiche. Viene infine stampato, probabilmente con la mediazione di Andrea Maffei, a Milano<sup>11</sup> nella BIBLIOTECA SCELTA DI OPERE TEDESCHE TRADOTTE IN LINGUA ITALIANA (1832-1844), la prima collezione espressamente dedicata alla cultura germanica, da Giovanni Silvestri (1778-1855), secondo Marino Berengo «uno dei più grandi editori dell'Ottocento italiano»<sup>12</sup>, nonché uno dei pionieri, se non proprio l'inventore, della formula della collana<sup>13</sup>. A fare le veci di una prefazione vengono ristampati i *Cenni* di Carlyle tradotti da «G. A.», un testo apparentemente scialbo e sgangherato ma che, come abbiamo visto, se

---

*the. Traduzione di Giovita Scalvini*, Per Giovanni Silvestri, Milano 1835, BIBLIOTECA SCELTA DI OPERE TEDESCHE TRADOTTE IN LINGUA ITALIANA, 11, p. XIII.

<sup>11</sup> *Fausto. Tragedia di Volfrango Goethe*, cit.

<sup>12</sup> Marino Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della restaurazione* (1980), Franco Angeli, Milano 2012, p. 66.

<sup>13</sup> Si veda l'intervento di Maurizio Pirro *La 'Biblioteca scelta di opere tedesche tradotte in lingua italiana' di Giovanni Silvestri*, negli atti del convegno 'La densità meravigliosa del sapere', cit.



considerato all'interno del sistema letterario italiano del tempo si rivela sorprendentemente avanzato e perfino audace.

La prima traduzione-*libro* del *Faust*, associata ai nomi di Scalvini e Silvestri, ma frutto del lavoro dei letterati esuli a Parigi e, *malgré lui*, di Carlyle, si presenta dunque da una parte come il prodotto di un'impresa editoriale all'avanguardia, destinata ad aprire la strada a disegni culturali di più ampio respiro, dall'altro come una presa di posizione politica radicale, riconducibile al fuoriuscitismo di matrice repubblicana avverso al governo austriaco nel Lombardo-Veneto: un *Faust*, come si è anticipato, miliante, risorgimentale, *weltliterarisch* e protoindustriale.

A raccogliere il testimone di Silvestri è il francese Felice Le Monnier (1806-1884) che, a partire dalla metà degli anni Quaranta, si afferma come il principale editore politico in area italiana e punto di riferimento per i letterati che aspirano all'unità e all'indipendenza del paese. La sua casa editrice, con sede a Firenze e assai vicina al gruppo dell'«Antologia» di Vieusseux, si è fatta un nome grazie a una collana di larghissimo successo, la BIBLIOTECA NAZIONALE. In essa Le Monnier riesce a comporre in un progetto editoriale unitario il più completo e autorevole repertorio della letteratura italiana classica e contemporanea, pubblicando le opere complete di Leopardi (a cura di Antonio Ranieri), di Foscolo (a cura, tra gli altri, di Mazzini e di Camillo Ugoni), di Monti (a cura di Andrea Maffei), *I promessi sposi* di Manzoni e anche gli *Scritti* di Scalvini (a cura di Tommaseo). In questo repertorio espressamente 'nazionale' accoglie anche alcune traduzioni, implicitamente contrassegnandole come opere italiane: sono quasi tutte di mano di uno dei suoi principali collaboratori, Andrea Maffei (1798-1885), autore di celebratissime versioni da Schiller, ma anche da Gessner, Byron, Milton, Shakespeare e Goethe. È probabilmente dietro suo suggerimento che Le Monnier, nel 1857, ripubblica il *Fausto* di Scalvini completandolo con la traduzione del secondo *Faust* firmata da Giuseppe Gazzino, e nel 1862 lo inserisce nella BIBLIOTECA NAZIONALE, prima di sostituirlo nel 1866 con la versione, integrale e non più in prosa ma in versi, dello stesso Maffei<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Si tratta rispettivamente di: 1) *Fausto. Tragedia di Wolfgang Goethe. Prima traduzione italiana completa* [di Giovita Scalvini e Giuseppe Gazzino], Felice Le Monnier, Firenze 1857; 2) *Fausto. Di Wolfgang Goethe. Traduttori Giovita Scalvini – Giuseppe Gazzino. Seconda edizione. Coll'aggiunta della leggenda del Widmann*, Felice Le Monnier, Firenze 1862, BIBLIOTECA NAZIONALE (la collana non reca numeri di serie); 3) *Fausto. Tragedia di Wolfgang Goethe. Tradotta da Andrea Maffei*, Successori Le Monnier, Firenze 1866, BIBLIOTECA NAZIONALE. La successione delle introduzioni è significativa quanto quella delle traduzioni-*testo*: l'edizione preunitaria del 1857 è ancora preceduta dai politicissimi *Cenni su la vita e l'opera di Wolfgang Goethe*; quella del 1862, fatta ormai l'Italia, li sostituisce con l'anodina traduzione di una delle fonti di Goethe, la cinquecentesca *Leggenda di Giovanni Faust* di Georg Rudolf Widmann; quella del 1866, pubblicata in una Firenze da poco divenuta capitale, reca appena una breve, modesta nota del traduttore. L'imbarazzo





Quando esce il suo *Faust*, Maffei, quasi settantenne, è una gloria patria, celebrata quasi quanto l'amico Giuseppe Verdi, che ha messo in musica diverse sue traduzioni: il suo riconoscimento come poeta e come traduttore è tale da consentirgli di consacrare l'autore tradotto, piuttosto che esserne consacrato<sup>15</sup>. Il prestigio letterario e politico di cui godono Maffei e il suo editore, insomma, contribuisce al riconoscimento della loro traduzione-*libro* almeno quanto la precisione e l'eleganza della traduzione-*testo*, in cui Maffei sfrutta abilmente la lezione neoclassicista del suo maestro Vincenzo Monti per confezionare un prodotto perfettamente in linea con il gusto del più vasto pubblico dei lettori<sup>16</sup>. In effetti la posta in gioco della strategia comune di Le Monnier e Maffei è proprio questa: accreditarsi, il primo, come editore dell'Italia unita che per i suoi meriti risorgimentali rivendica il potere di definire il repertorio della letteratura nazionale; e affermarsi, il secondo, come autorevole interprete nazionale di alcuni dei maggiori autori della letteratura mondiale, e dunque come poeta *in quanto* traduttore. È solo con questa abile operazione che il *Faust* – e con esso Goethe – esce dal ristretto circuito di produttori e lettori che condividono le posizioni politiche ed estetiche di Scalvini e del suo gruppo, per accedere allo statuto di capolavoro, magari discusso, ma ormai riconosciuto come tale<sup>17</sup>. E per circa un ventennio il loro *Faust*

---

che da oltre un trentennio impedisce di premettere al *Faust* un'introduzione adeguata viene meno solo con l'edizione del 1869, che si apre con un fluviale scritto del garibaldino Eugenio Checchi intitolato *Il Fausto di Volfrango Goethe*, una densa e informata lettura critica dell'opera che si propone in primo luogo di dimostrare agli italiani, ancora decisamente scettici, il valore di Goethe, e in secondo luogo di ribadire il particolare statuto del nuovo *Fausto* di Maffei, «opera che torna in grandissimo onore della *letteratura italiana*» (corsivo mio). Tralascio qui di discutere le altre traduzioni pubblicate negli anni dell'Unità d'Italia, quelle di Giuseppe Rota (Gnocchi, Milano 1860) e Federico Persico (Fibreno, Napoli 1861), perché, indipendentemente dai pregi letterari, il capitale simbolico dei loro autori ed editori non è paragonabile a quello di Maffei e Le Monnier. Sarebbe tuttavia importante ricostruire il loro ruolo nell'effettiva consacrazione italiana del *Faust*, che avviene solo nel corso degli anni Sessanta e culmina nella riduzione operistica realizzata da Arrigo Boito col *Mefistofele* (1868). Per lo stesso motivo non mi soffermo sulle successive di Anselmo Guerrieri-Gonzaga (Le Monnier, Firenze 1873) e di Giuseppe Biagi (Sansoni, Firenze 1900).

<sup>15</sup> Sulle circostanze in cui un traduttore può consacrare o, viceversa, essere consacrato dall'autore che traduce v. Pascale Casanova, *Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 144 (2002), pp. 7-20.

<sup>16</sup> Su questo v. Paola Maria Filippi, *Di alcune traduzioni italiane del Faust*, cit.

<sup>17</sup> Senza tenere presente il notevole capitale simbolico acquisito a questa altezza dal duo Maffei-Goethe, se cioè essi non costituissero un bersaglio di tutto rispetto, non si comprenderebbe la feroce stroncatura con cui Vittorio Imbriani accoglie l'uscita della traduzione (*Un capolavoro sbagliato*, 1866, poi raccolta nel 1877 nel volume dall'eloquente titolo *Fame usurpate*). Proprio da questa stroncatura, alla quale allude pur senza citarla esplicitamente, Checchi difende Goethe e Maffei nella sua introduzione alla traduzio-





nazionale<sup>18</sup> ed *en poète* diventa la traduzione-*libro* del *Faust* dell'Italia unita, subentrando a quella *weltliterarisch* e risorgimentale di Scalvini.

Quest'ultimo torna in auge verso la metà degli anni Ottanta grazie a Edoardo Sonzogno (1836-1920), fondatore del quotidiano progressista «Il Secolo» e pioniere di un'editoria popolare a base di classici e romanzi d'appendice che fa da *pendant* a quella borghese del suo maggior concorrente, anch'egli milanese, Emilio Treves. Inaugurata nel 1882, la sua BIBLIOTECA UNIVERSALE, collana di volumetti in brossura al costo di 25 centesimi pensata per diffondere a grandi tirature i capolavori della letteratura di tutto il mondo, raggiunge in soli quattro anni i 170 titoli, non pochi dei quali rilevati dal catalogo Le Monnier. Il *Fausto*, pubblicato come terzo fascicolo della collana e dunque consacrato come capolavoro della letteratura universale accanto a opere di Cervantes, Shakespeare e Voltaire, è presentato nella traduzione Scalvini non solo perché, come si rileva nell'anonima nota introduttiva, «è reputata un gioiello letterario», ma anche perché «ha il merito di risuscitare alla memoria degli italiani il nome d'un precursore della nostra indipendenza, troppo presto obliato nei tempi prosperi»<sup>19</sup>. Anche in questo caso le scelte editoriali rispondono a un più vasto progetto politico-letterario, e ancora una volta è la frazione più radicale della borghesia italiana a interessarsi al *Faust*, producendone una nuova versione democratica e popolare, in marcata continuità con la prima traduzione-*libro* e in non troppo velata discontinuità rispetto a quella di Le Monnier e Maffei, che a quest'altezza fanno saldamente parte dell'*establishment* nazionale. Il *Faust* di Sonzogno, completato nel 1883 dalla seconda parte della tragedia nella versione di Giuseppe Gazzino<sup>20</sup>, è quello che viene davvero letto da tutti per oltre un cinquantennio, arrivando a contare oltre una dozzina di ristampe. La longevità dell'edizione Sonzogno farà sì che l'aura mazziniana delle traduzioni-*libro* risorgimentali del *Faust* continui ad aleggiare intorno all'opera di Goethe per tutto il primo trentennio del Novecento, e che a essa possano ispirarsi, con i dovuti

---

ne-*libro* del 1869, che Imbriani prenderà a bersaglio in un nuovo saggio polemico, *Traduttore, traditore: Andrea Maffei* (poi raccolto anch'esso in *Fame usurpate*).

<sup>18</sup> Il volume reca in epigrafe una dedica a Giovanni di Sassonia, re letterato e traduttore della *Commedia* di Dante in tedesco, che era stato tra i primi a riconoscere il neonato Regno d'Italia.

<sup>19</sup> *Fausto. Tragedia di Volfrango Goethe. Traduzione di Giovita Scalvini*. Edoardo Sonzogno Editore, Milano 1882, BIBLIOTECA UNIVERSALE, 3, p. 4. È da notare che, riproponendo il testo di Scalvini, l'editore sceglie di non realizzare una nuova traduzione dell'opera, come fa in altri casi; opzione che rivela, anch'essa, uno specifico disegno editoriale e culturale.

<sup>20</sup> *Fausto. Tragedia di Volfrango Goethe. Parte seconda*, Edoardo Sonzogno Editore, Milano 1883, BIBLIOTECA UNIVERSALE, 35-36.



aggiornamenti, i primi *Faust* del dopoguerra, da quello di Barbara Allason e Franco Antonicelli a quello curato da Cases per Einaudi.

### I *FAUST* MODERNI DEL PRIMO NOVECENTO, DA MANACORDA AD ALLASON

Perché venga prodotta una nuova traduzione-*libro* del *Faust* bisogna attendere gli anni Trenta, quando i mutamenti strutturali intervenuti nel campo letterario italiano all'inizio del nuovo secolo cominciano ad avere effetti sistemici: mi riferisco all'affermarsi della grande editoria industriale, con l'ascesa di Mondadori e la fine di Treves; alla nascita della germanistica come disciplina accademica autonoma, con il moltiplicarsi delle cattedre di Letteratura tedesca, in gran parte occupate degli allievi di Arturo Farinelli; e alla progressiva fascistizzazione della vita culturale del paese. Il principale effetto di questa modernizzazione sul piano editoriale è quello di sancire la priorità della struttura sull'iniziativa individuale. Se Scalvini, e in una certa misura ancora Maffei, decidono di tradurre il *Faust* all'interno di un proprio progetto letterario, che poi si incontra con il progetto di editori come Silvestri e Le Monnier, ora sono sempre più le case editrici a cercare traduttori per le opere che pianificano di inserire nelle loro collane.

Tradurre il *Faust* costa. Costa anni di lavoro: Manacorda ed Errante, stando alle loro dichiarazioni, ne impiegano rispettivamente una ventina; Allason circa quindici; Amoretti almeno tre, dopo decenni di studio; Fortini cinque; Casalegno sei. Questo lavoro va remunerato: sul piano simbolico, quando si tratta di professori universitari che hanno già uno stipendio ma anche l'interesse a legittimarsi appropriandosi di un'opera ormai canonica come quella di Goethe (Manacorda, Errante, Amoretti, Santoli); o sul piano strettamente economico, nel caso di chi, per scelta o necessità, o per le due cose insieme, fa della traduzione una professione (Allason, Fortini, Casalegno)<sup>21</sup>. Certo, ci sono sempre singoli che prendono in proprio l'iniziativa di tradurre il *Faust* – sono diplomatici (Guerrieri-Gonzaga, Biagi, Hausbrandt), professori di scuola (Vellani, Veneziani) o giovani volenterosi (Baseggio, Scalero, Cetrangolo) – ma il loro lavoro, quando pure trovi uno sbocco editoriale, è destinato a restare ai margini di uno spazio simbolico sempre più dominato da progetti culturali organici rappresentati da collane in costante crescita come quelle di Sansoni,

---

<sup>21</sup> La traduzione di Fortini, probabilmente la più costosa, viene pagata 7.200.000 lire, versate come stipendio mensile di 200.000 lire dal 1964 (Siena, Archivio Fortini, Contratti editoriali, n. 30). Nel 1970 lo stipendio di un operaio era di 120.000 lire, e una casa in zona semicentrale a Milano costava 200.000 lire al metro quadro.



UTET, Mondadori, Einaudi, Feltrinelli e Garzanti<sup>22</sup>. I *Faust* di Manacorda e di Errante, che si contendono l'egemonia su questo spazio tra il 1932 e il 1950, possono essere considerati come prodotti di transizione, perché i due traduttori sono professori universitari e fondatori di collane editoriali, e rivestono dunque allo stesso tempo sia il ruolo di committenti che quello di fornitori delle traduzioni.

Guido Manacorda (1879-1965), il cui *Faust* esce per Mondadori nel 1932<sup>23</sup>, fa parte del ristretto manipolo dei fondatori della germanistica e dell'editoria moderna. Professore straordinario di Letteratura tedesca a Napoli dal 1913 dirige anch'egli, come altri germanisti della prima leva quali Arturo Farinelli e Giuseppe Antonio Borgese, una delle prime collane di traduzioni, quegli SCRITTORI STRANIERI Laterza (1912-1915) affidatigli da Benedetto Croce per i quali comincia nel 1913 a lavorare alla traduzione del *Faust*. Dopo la rottura con Croce, che diventerà per lui l'avversario di una vita, fonda la BIBLIOTECA SANSONIANA STRANIERA (1921-1955), la prima collana italiana di classici moderni con testo a fronte, inaugurandola con la sua traduzione delle *Elegie* di Goethe e caratterizzandola con molte versioni goethiane e wagneriane<sup>24</sup>.

Quando nel 1931 finisce la traduzione del *Faust*, il germanista, che nel frattempo ha rotto anche con Farinelli, Borgese e Gentile, si sente messo ai margini di un campo culturale sempre più egemonizzato da Croce e dalla sua idea di cultura: per reazione Manacorda è divenuto portavoce fin dai primi anni Venti di posizioni «universalistico-misticizzanti»<sup>25</sup> espressamente anti-idealistiche. Col suo trasferimento alla cattedra

<sup>22</sup> Le loro traduzioni vengono pubblicate da editori periferici: quella di Giuseppe Biagi dall'appena fondata Sansoni di Firenze (1900), quella di Cristina Baseggio dal milanese Facchi, vicino ai futuristi (1923), quella di Giovanni Ercole Vellani dal milanese Cogliati (1927), quella di Liliana Scalero dalla libreria editrice romana P. Maglione (1933), quella di Enzo Cetrangolo dal pesarese Federici (1942), quella di Antonio Buoso dal trevigiano Longo e Zoppelli (1941 e 1962); quella di Mauro Veneziani, pronta nel 1948, esce postuma per Schena, a Fasano, nel 1984. Di queste solo le versioni di Baseggio e Scalero hanno una diffusione di rilievo, la prima in una versione per le scuole del 1927 (nella COLLEZIONE SANSONIANA SCOLASTICA DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE, ristampata fino al 1960), la seconda nella riedizione fattane per la BUR nel 1949 (cfr. *infra*).

<sup>23</sup> *Il Faust. Versione integra dall'edizione critica di Weimar con introduzione e commento a cura di Guido Manacorda*, Mondadori, Milano 1932. Due volumi, di cui il secondo di commento. La traduzione è in prosa.

<sup>24</sup> Per il particolare impegno della Sansoni nella pubblicazione delle opere di Goethe si veda Kathrin Schmeißner, «Goethe è tedesco, ma è anche nostro». *Die Goethe-Rezeption in Italien (1905-1945)*, DOBU, Hamburg 2009, pp. 86-99.

<sup>25</sup> Giuseppe Vedovato, *Guido Manacorda tra Italia, Germania e Santa sede*, in «Rivista di studi politici internazionali», 301 (2009), pp. 96-131, qui p. 100. Vedovato fa una dettagliata analisi dei rapporti di Manacorda con il fascismo e delle sue articolate e contraddittorie posizioni politiche, riconducibili a grandi linee a un anticapitalismo romantico a base mistico-cattolica.



di Firenze nel 1924, si è inoltre accostato alla cerchia cattolica e anticrociana di Papini, Bargellini e della rivista «Il Frontespizio», e alla vigilia dei Patti Lateranensi, criticati da Croce, ha aderito alla Chiesa romana. È ormai molto vicino al fascismo, tanto quanto Croce se ne è ormai allontanato promuovendo nel 1925 il *Manifesto degli intellettuali antifascisti*. Le celebrazioni goethiane, a cui il regime dà straordinario rilievo nel quadro di una politica di avvicinamento alla Germania prehitleriana (che include tra l'altro la fondazione dell'Istituto Italiano di Studi Germanici in Roma), sono per lui un'occasione eccellente per regolare i conti con l'antico mentore.

Se il *Faust* non esce nella BIBLIOTECA SANSONIANA STRANIERA – nella quale troverà posto nel dopoguerra<sup>26</sup> – è probabilmente perché nel 1927 Paolo Emilio Pavolini, uno degli intellettuali più in vista del fascismo fiorentino, preside della Facoltà di Lettere e presidente del Gabinetto Vieusseux, gli subentra alla direzione, ma anche perché Arnoldo Mondadori (1889-1971), che in quegli anni ha già quasi «ingoiato casa Treves» (l'espressione è sua), affermandosi come il maggiore editore italiano, gli offre, per così dire, una potenza di fuoco molto maggiore. Come hanno osservato Nicola Tranfaglia e Albertina Vittoria, l'ascesa di Mondadori è avvenuta «nel compromesso e grazie al regime fascista»<sup>27</sup>: l'editore ha stampato i volantini della Marcia su Roma, si è tesserato nel 1924, ha ottenuto l'esclusiva sul libro di Stato per le scuole elementari e ha accolto in catalogo buona parte della nomenclatura del regime. Il 5 febbraio 1931, dunque, Manacorda gli scrive, offrendogli la sua traduzione:

Illustre Mondadori,

il prossimo anno 1932 sarà centenario goethiano. L'Italia, fuori delle traduzioni antiche del Maffei e dello Scalvini rispettabili per i loro tempi ma condotte su testi lacunosi e sciagurati e con criteri romantici, non ha ancora una versione integra e sicura del *Faust*. E tanto meno, s'intende, la più lontana ombra d'un commento.

Posso offrirle una mia versione del capolavoro goethiano condotta sul testo critico di Weimar, frutto di oltre un decennio di lavoro. E insieme un commento compiuto dell'opera, nel quale saranno raccolti i risultati di ben sei anni di corsi faustiani da me tenuti all'Università. [...]

L'importanza del *Faust* e l'occasione del centenario m'inducono a presagire che codesto successo sarà di gran lunga battuto. [...]

Mi rivolgo a Lei, Mondadori, a preferenza di ogni altri per due ragioni: perché è evidente che nessun altro editore italiano saprebbe prendere a cuore la cosa e metterla in esecuzione, come la metterebbe e la prende-

<sup>26</sup> Nella BSS il *Faust* di Manacorda uscirà in effetti nel 1949. Cfr. *infra*.

<sup>27</sup> Nicola Tranfaglia – Albertina Vittoria, *Storia degli editori italiani. Dall'unità alla fine degli anni Sessanta*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 304.



rebbe Lei. E perché mi è grato ricordare che nella nostra ultima conversazione a Milano, Ella mi manifestò cortesemente il piacere che avrebbe avuto di pubblicare un giorno qualche mia opera, che rispondesse alle nobili finalità della sua Casa<sup>28</sup>.

La proposta, nella quale Manacorda non manca di chiedere il 20% sulle vendite, viene sottoposta a Vincenzo Errante, allora direttore editoriale presso Mondadori, nonché autore del ponderoso studio *Il mito di Faust* (1924) e aspirante alla cattedra di Letteratura tedesca lasciata vacante da Borgese a Milano. Il giorno dopo Errante scrive all'editore:

Credo non occorran mie parole a 'commentare' l'eccezzionalissimo valore dell'offerta. Valore *letterario* – perché il *Faust* goethiano è uno dei vertici della poesia mondiale: ed è vergognoso che in Italia non si abbiano che versioni vecchie, ormai scorrette, e per di più introvabili in commercio. Valore *commerciale* – perché in anno di centenario goethiano (1932) quest'opera potrebbe avere un largo smercio sicuro.

Dei germanisti italiani, reputo che nessuno potrebbe aver fatto, o fare, opera più perfetta di quella preparata dal Manacorda. Nella versione, che sarà certo bella e fedele. Nel commento, che sarà luminoso. [...] Se Ella accetta, offro di curarla io, editorialmente, in volume in carta Oxford – siccome credo d'avere un po' di diritto di fare come germanista<sup>29</sup>.

Mondadori, naturalmente, ha tutto l'interesse a investire risolutamente nel centenario goethiano, patrocinato dal regime. Pubblicando il *Faust* fuori collana, lui, l'inventore delle più decisive collane moderne<sup>30</sup>, dà all'edizione connotati tanto più istituzionali. Fa pubblicità in grande stile al volume, che invia al re e al capo del governo. Una riduzione dell'opera viene trasmessa alla radio di Stato e messa in scena al Licinium di Erba, una delle arene all'aperto del teatro di massa fascista, da Guido Cantini, tra i grandi nomi della drammaturgia di quegli anni. L'investi-

<sup>28</sup> Guido Manacorda ad Arnoldo Mondadori, Firenze, 5 febbraio 1931, in Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (FAAM), Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori editore (ArchAme), sez. Arnoldo Mondadori (Arn), fasc. Guido Manacorda.

<sup>29</sup> Vincenzo Errante ad Arnoldo Mondadori, Milano, 6 febbraio 1931, *ivi*.

<sup>30</sup> La casa editrice, che in quegli anni inventa collezioni innovative e fortunate come I LIBRI GIALLI, la BIBLIOTECA ROMANTICA, I LIBRI DELLA PALMA e MEDUSA, non dispone ancora, peraltro, di una collana di classici. L'anniversario goethiano del 1932 fornisce tuttavia a Mondadori l'occasione di varare una piccola, lussuosa collana di classici (tedeschi), senza nome, ma chiaramente identificabile per la veste editoriale. Oltre al *Faust*, che successivamente vi viene ristampato in un solo volume di 754 pagine, vengono pubblicati i volumi *Liriche scelte. Dalle migliori traduzioni italiane* di Johann W. Goethe (a cura di Tommaso Gnoli – Amalia Vago, 1932) e *Antologia lirica. Dalle migliori traduzioni italiane* di Heinrich Heine (a cura dei medesimi, 1935).



mento dell'editore si rivela fruttuoso: con la quinta ristampa, nel 1943, la tiratura complessiva arriva a 15.000 copie.

La dignità accademica del traduttore e il ponderoso commento fanno della traduzione-*libro* di Manacorda/Mondadori, basata sull'edizione critica weimariana di Erich Schmidt e corredata da ricchissime note, il primo *Faust* filologico, o meglio germanistico, pubblicato in Italia. Dal punto di vista dell'interpretazione si tratta di un *Faust* cattolico, o per meglio dire di un *Faust* letto e interpretato da un cattolico che, al contrario del gesuita Alexander Baumgarten e di altri commentatori, ne rileva la totale estraneità alla visione del mondo cattolica<sup>31</sup>. Come ha notato Luigi Reitani,

L'enfasi con cui Manacorda legge la tragedia di Faust come tragedia dell'uomo animato da *Streben* ma privo di fede è sospetta. A cent'anni dalla sua morte Goethe viene letto nella chiave critica di un cattolicesimo che si schiera decisamente dalla parte del fascismo. Anche per Manacorda, come per Mazzini, la figura di Faust ci è di ammonimento. È l'eroe del vitalismo pessimistico della *fin de siècle*, che può essere superato solo con la fede in dio e nella patria<sup>32</sup>.

Del resto l'idea di *Faust* come eroe negativo e della tragedia goethiana come «libro nero dello spirito germanico» era stata polemicamente sostenuta proprio da Papini alla vigilia della prima guerra mondiale, quando Manacorda si accingeva alla sua traduzione<sup>33</sup>. Ma quello di Manacorda è in primo luogo un *Faust* anticrociano, perché di Croce nella lunga introduzione il traduttore confuta puntigliosamente non solo l'interpretazione dell'opera di Goethe (*Goethe*, Laterza, 1919) ma anche l'intero sistema estetico, al cui hegelismo contrappone una propria «estetica del trascendente».

Queste prese di posizione fanno del suo *Faust* un caso politico: mentre Papini e i gesuiti della «Civiltà cattolica» ne acclamano l'uscita, Croce, recensendolo sulla «Critica», nega ogni valore e utilità sia alla traduzione

---

<sup>31</sup> Secondo Manacorda l'opera di Goethe sarebbe un capolavoro pagano, espressione di quel «germanesimo della Selva» (la natura anteposta allo spirito: Apollo-Dioniso, romanticismo, razzismo, idealismo) a cui si contrapporrebbe il «romanesimo del Tempio» (lo spirito anteposto alla natura: Cristo, classicismo, universalità, realismo): «Solo chi di Goethe conservasse gelosamente il vecchio *cliché* olimpico-classicistico del buon Eckermann potrebbe ancora stupirsi del fermento odinico-barbarico, che si nasconde ed opera sotto tante raffinate espressioni del suo grande spirito». Guido Manacorda, *La selva e il tempio. Studi sullo spirito del germanesimo*, Bemporad, Firenze 1933, p. 138.

<sup>32</sup> Luigi Reitani, *Faust in Italien*, cit., pp. 204-205 (traduzione mia).

<sup>33</sup> Giovanni Papini, *L'eroe tedesco*, in «Lacerba», III, 3 (17 gennaio 1915), pp. 1, 17-19.



che al commento del «neoconvertito», suscitandone la stizzita replica<sup>34</sup>. L'attestazione di simpatia che Mussolini fa pervenire a Manacorda in questa circostanza determina l'inizio del rapporto personale, tutt'altro che privo di contrasti, fra il germanista e il duce, che nel 1937 gli conferisce *motu proprio* la tessera del PNF «per meriti politici», a riconoscimento dell'attività diplomatica svolta in favore dell'avvicinamento alla Germania di Hitler, al quale Manacorda consegna personalmente una copia del *Faust* nel 1935<sup>35</sup>. La notorietà acquisita dal germanista grazie alla polemica con Croce e il suo aperto sostegno al regime fanno sì che la sua traduzione-*libro* non possa non apparire anche come un *Faust* fascista.

Una sorte analoga ha anche quello del collega Vincenzo Errante (1890-1951), pubblicato da Sansoni nel 1941-1942<sup>36</sup>. Dopo una carriera editoriale che lo vede per alcuni anni condirettore editoriale della Mondadori, presso cui, come abbiamo visto, appoggia la pubblicazione del *Faust* di Manacorda, nel 1932 Errante ottiene grazie allo stesso Manacorda, che figura tra i commissari del concorso, la cattedra di Letteratura tedesca all'Università di Milano, rimpiazzando Giuseppe Antonio Borgeese, espatriato l'anno prima negli Stati Uniti per motivi politici. Emulo di Gabriele D'Annunzio, sia nella poetica estetizzante che nella postura da «vate» (si fa costruire a Riva del Garda la villa del Ninfale, sulla sponda opposta al Vittoriale), Errante lega il suo nome dal 1929 alla traduzione delle *Opere* di Rilke per la casa editrice Alpes di Franco Ciarlantini, organica al fascismo. Il suo *Faust* – in versi, senza testo a fronte, senza note e senza commento – è, sulla falsariga di quello di Maffei, un *Faust en poète*, una *Nachdichtung*, com'egli stesso afferma nell'introduzione. Contro Croce, Errante afferma il primato della poesia sulla filosofia, e contro Manacorda, quello della poesia sulla filologia<sup>37</sup>: nel senso di questa religione poetica, o culto della poesia come *primum*, la sua versione del *Faust* può essere definita estetizzante. La traduzione trova il suo editore nella Sansoni, controllata dal 1932, attraverso il figlio Federico, da Giovanni Gentile (1875-1944), che ne fa «uno strumento non solo per la diffusione

<sup>34</sup> Si vedano: Giovanni Papini, *Il Faust svelato*, in «Corriere della Sera», 26 aprile 1932, l'anonimo *Il Faust di Volfrango Goethe nella traduzione e nel commento di G. Manacorda*, in «La Civiltà cattolica», LXXXIII (1932), 2, pp. 557-575, la recensione di Croce in «La Critica», 30 (1932), pp. 345-358, e il pamphlet di Manacorda *Benedetto Croce o Dell'improntitudine*, Bemporad, Firenze 1932.

<sup>35</sup> Cfr. FAAM, ArchAme, Arn., Fasc. Guido Manacorda.

<sup>36</sup> *Faust. Tragedia. Traduzione in versi italiani di Vincenzo Errante. Prima parte*, Sansoni, Firenze 1941-XIX, e *Seconda parte, ivi*, 1942-XX. Collana LE OPERE DI VINCENZO ERRANTE, contrassegnata da un *ex libris* con aquila e serpente e dal motto: «Non giova l'ala a chi non abbia artigli».

<sup>37</sup> Si vedano Vincenzo Errante, *Il mito di Faust*, Zanichelli, Bologna 1924, p. X, e l'introduzione al vol. II del *Faust*, p. XII.





del pensiero filosofico suo e della sua scuola, ma anche e soprattutto per la trasmissione di una certa visione della cultura e della storia d'Italia, così come lo era – seppure in termini diversi – l'*Enciclopedia italiana*<sup>38</sup>. E a sottolineare la precedenza accordata alla figura del traduttore su quella dell'autore, il libro esce in una collana appositamente dedicata alle OPERE DI VINCENZO ERRANTE (1942-1952). Solo nel 1944 Errante dà alla sua traduzione una collocazione meno elitaria, ripubblicandolo nella collana antologica SCRITTORI STRANIERI: IL FIORE DELLE VARIE LETTERATURE (1944-1953), da lui stesso ideata e diretta con Ferdinando Palazzi per un nuovo editore, Aldo Garzanti, che nel 1938 ha rilevato l'antica e prestigiosa Treves mutandone la ragione sociale in ottemperanza alle leggi razziali<sup>39</sup>.

La buona riuscita del *Faust* di Errante, a cui lo stesso Mussolini guarda con favore, suscita il dispetto di Manacorda che accusa il rivale aver «attinto a piene mani e senza riguardi» alla sua traduzione, innescando un botta e risposta che si trascina per alcuni mesi sulle riviste di regime «Primato» e «Augustea»<sup>40</sup>. Quando nel 1941 viene a sapere che la traduzione di Errante dovrebbe essere messa in scena nella stagione teatrale romana, Manacorda scrive al «Ministro ed amico» Alessandro Pavolini una lunghissima lettera di protesta, che invia in copia a Mondadori aggiungendo: «Ma bisogna fare di più: impedire a qualunque costo la profanazione, prevenirla e riuscire a sostituirla con una rappresentazione del mio *Faust*, che sarebbe davvero il miglior coronamento e suggello dell'Asse culturale e che riconoscerebbe finalmente in modo degno le nostre lunghe e comuni fatiche»<sup>41</sup>. Ancora nel 1944 per Manacorda il rivale è un «inverecondo saccheggiatore, irriducibile antifascista, antinazista e spregiatore altrettanto irriducibile dei due dittatori»<sup>42</sup>. Accuse

<sup>38</sup> Nicola Tranfaglia – Albertina Vittoria, *Storia degli editori italiani*, cit., pp. 273-274.

<sup>39</sup> Goethe. *Introduzione e scelta di Tommaso Gnoli, versioni di Tommaso Gnoli e Vincenzo Errante*, Garzanti, Milano 1944, SCRITTORI STRANIERI, vol. II: *Wilhelm Meister, Faust, Torquato Tasso*.

<sup>40</sup> La polemica inizia con una lettera di Luigi M. Personè pubblicata su «Primato» (1 ottobre 1941), in cui si insinua che Errante abbia copiato in alcuni punti la traduzione di Manacorda; e prosegue sotto la rubrica *Tribuna* con una lettera di risposta di Errante, una lettera di Personè in replica a questa, che a sua volta include come allegato un brano di una lettera di Manacorda a Personè (15 dicembre 1941); si sposta quindi su «Augustea. Rivista imperiale del nostro tempo diretta da Farinata», dove Errante pubblica il lungo articolo *Manacorda locutus est (Polemica illuminante)* (1, 1-15 gennaio 1942, pp. 24-27); e si chiude con gli interventi di Manacorda ed Errante sulla stessa rivista (4, 16-28 febbraio 1942, pp. 118-119).

<sup>41</sup> Guido Manacorda ad Arnoldo Mondadori, Firenze, 18 giugno 1941, in FAAM, ArchAme, Arn., Fasc. Guido Manacorda.

<sup>42</sup> Guido Manacorda, *Appunti per servire alla storia della mia esperienza politica* (1944), documento inedito citato da Giuseppe Vedovato, *Guido Manacorda tra Italia, Germania e Santa sede*, cit., p. 114.





forse eccessive, dal momento che dopo la Liberazione entrambi, i soli tra i germanisti italiani, vengono sottoposti al giudizio della Commissione di epurazione dei professori fascisti e devono lasciare l'università.

Se il *Faust* germanistico e anticrociano di Manacorda/Mondadori e quello *en poète* e dannunziano di Errante/Sansoni, prodotto di una modernizzazione che per un ventennio corre entro i binari del fascismo<sup>43</sup>, rompono con la tradizione democratica e progressista della borghesia risorgimentale rappresentata dalle traduzioni-*libro* Scalvini/Silvestri, Maffei/Le Monnier e Scalvini/Sonzogno, quello curato dall'antifascista Barbara Allason (1877-1968), e pubblicato nel 1950 dalla De Silva dell'antifascista Franco Antonicelli, si colloca invece espressamente nel solco di questa tradizione, rivendicata fin dal risvolto di copertina con una citazione da Francesco De Sanctis<sup>44</sup>. E a buon diritto.

Mentre Manacorda ed Errante traggono dall'adesione al regime non pochi vantaggi per la loro carriera accademica, Allason, allieva di Farinelli vicina a Croce e a Gobetti, nel 1929 si vede revocare la libera docenza per aver scritto a Croce una lettera privata nella quale deplorava gli insulti rivoltigli da Mussolini in Senato durante la discussione sui Patti Lateranensi. Licenziata per lo stesso motivo anche dal liceo torinese in cui insegnava, la germanista aderisce a Giustizia e Libertà, cosa che le costerà un paio di perquisizioni in casa e alcune settimane di carcere nel 1934. Ma soprattutto: per mantenersi comincia a tradurre. Suo principale datore di lavoro è proprio Arturo Farinelli (1867-1948), che pure è tanto vicino al fascismo da accettare la nomina ad Accademico d'Italia: nel 1930 egli fonda infatti presso la UTET di Torino, erede dell'antica e prestigiosa tipografia di Giuseppe Pomba e allora seconda per dimensioni solo a Mondadori, I GRANDI SCRITTORI STRANIERI (1930-1985), la più importante collana di classici stranieri tradotti dopo la BIBLIOTECA SANSONIANA STRANIERA di Manacorda. Nel suo ampio e autorevole repertorio, che va da Shakespeare a Tolstoj, Farinelli dà spazio, fra i tedeschi, soprattutto ai romantici, ai quali aveva dedicato gran parte dei suoi corsi

<sup>43</sup> L'adesione all'estetica fascista è evidente anche nel carattere tipografico razionalista adottato per copertine sansoniane del *Faust* di Errante, così come delle *Liriche* di Hölderlin e delle *Opere* di Rilke. Uno studio delle copertine, per es. di editori come Alpes, Sansoni, Mondadori, Bompiani, Frassinelli, Einaudi, mostrerebbe in che misura il consenso e il dissenso si affrontassero anche sul piano della tipografia e della grafica.

<sup>44</sup> *Faust. Traduzione e prefazione di Barbara Allason*, Francesco De Silva, Torino 1950, IL NOBILE CASTELLO, 4. La traduzione è integrale (*Faust* I e II) e in prosa. Il risvolto recita: «Il *Faust* è un lavoro potentissimo, creazione dantesca, dove un ardito pennello dipinge sicuramente gli affannosi dubbi e i pensieri di un'intera generazione intorno al tremendo mistero della vita». De Sanctis era stato riportato in auge da Croce, che lo aveva inserito nella genealogia dell'idealismo: all'autore della *Storia della letteratura italiana* si rifanno sia l'antifascismo torinese di Allason e Antonicelli, sia anche la prima Einaudi, che nel dopoguerra ne ripubblicherà l'opera completa.



universitari (Hölderlin, Heine, Jean Paul, Eichendorff, Hebbel, Nietzsche, Keller, Kleist, Hoffmann, Grillparzer), spesso affidando la cura dei volumi ai suoi allievi. A Barbara Allason commissiona traduzioni da Lessing, Hebbel, Nietzsche e Fichte, e intorno al 1936 quella del *Faust*. Quando il manoscritto va distrutto durante i bombardamenti di Torino del 1943<sup>45</sup>, la traduttrice inizia una nuova versione, che però non esce nei GRANDI SCRITTORI STRANIERI, probabilmente perché nel 1948, con la morte di Farinelli, la direzione della collana passa al suo allievo Giovanni Vittorio Amoretti, che, come vedremo, ha altri programmi.

Ad accogliere la traduzione di Allason è, nel 1950, la piccola casa editrice Francesco De Silva, fondata nel 1942 dall'amico Franco Antonicelli (1902-1974) e intitolata al tipografo che nel 1495 aveva stampato in Piemonte il primo libro in volgare italiano. Antonicelli, che a sua volta ha scontato un anno di confino e ha presieduto il CLN piemontese, nei primi anni Trenta aveva contribuito alla nascita dell'editoria di cultura italiana dirigendo la BIBLIOTECA EUROPEA di Frassinelli e pubblicandovi, con l'aiuto di Leone Ginzburg e Cesare Pavese, le prime traduzioni italiane di Kafka, Joyce, Babel' e Melville. Un decennio più tardi, proseguendo il suo disegno editoriale con la De Silva in collezioni di chiara marca antifascista come la COLLANA LEONE GINZBURG e MAESTRI E COMPAGNI, si assicura la collaborazione di Allason, che alimenta con le sue traduzioni la collana più letteraria della casa editrice, IL NOBILE CASTELLO (1943-1953): le *Massime e riflessioni* di Goethe (in prima traduzione italiana), il *Teatro* di Schiller (il cui primo volume reca il titolo eloquente di *Tre drammi per la libertà*) e, infine, il *Faust*.

Anche nel campo editoriale, dunque, Allason, prendendo parte a uno dei più significativi esperimenti di quell'editoria di cultura di marca gobettiana che troverà la sua massima espressione nell'Einaudi del dopoguerra, si colloca al polo opposto rispetto a Manacorda ed Errante, che invece pubblicano per le case editrici maggiori e più vicine al regime. Il suo *Faust* è il primo ad essere commissionato da un editore (anche se viene poi pubblicato da un altro): l'esistenza della traduzione-*libro* Allason/De Silva non si deve dunque più all'interesse specifico del traduttore – scrittore, dilettante o germanista che sia – ma a un preciso progetto editoriale, quello farinelliano dei GRANDI SCRITTORI STRANIERI, che richiede di essere costantemente alimentato di 'classici'. Ci troviamo dunque proprio sullo spartiacque tra due diversi sistemi di produzione delle tra-

---

<sup>45</sup> Barbara Allason, *Memorie di un'antifascista. 1919-1940*, Spoon River, Torino 2005, p. 263. Su Barbara Allason si veda Gian Franco Petrillo, *Zia Barbara e Anita. Due grandi traduttrici dal tedesco: Barbara Allason e Anita Rho*, in «tradurre. pratiche teorie strumenti», 2-3 (2012), <<http://rivistatradurre.it/2012/05/zia-barbara-e-anita-1-2/>> (ultima consultazione: 10 gennaio 2018).



duzioni. Il *Faust* di Allason/De Silva è, inoltre, il primo a essere prodotto entro quel circuito che Bourdieu definisce campo di produzione ristretta, nel quale la logica autonoma dell'arte prevale sulle logiche del mercato, della politica, della religione o dell'istituzione accademica, avversate come eteronome. In questo senso (ma solo in questo) possiamo dunque definirlo un *Faust* autonomo, realizzato dai e per i pochi che tengono in vita l'editoria di cultura. Ma è anche un *Faust* inequivocabilmente politico: antifascista, non solo per l'aura antonicelliana della casa editrice, ma anche perché nell'immediato dopoguerra il nome della traduttrice è giocoforza associato al volume autobiografico *Memorie di un'antifascista*, pubblicato nel 1946<sup>46</sup>.

La forte politicizzazione di tutto campo letterario negli anni tra il 1925 e il 1975 non deve tuttavia far perdere di vista le logiche di produzione e di consacrazione specifiche: sarebbe un errore liquidare i *Faust* di Manacorda ed Errante *tout court* come prodotti del fascismo, quando nei decenni centrali del secolo erano riconosciuti dagli addetti ai lavori come il massimo risultato, rispettivamente, di traduzione filologica e di traduzione poetica dell'opera goethiana. La stessa Allason non manca di rendere omaggio ai due predecessori, presentando il proprio lavoro, che pure possiede tutta l'accuratezza filologica garantita da un'allieva di Farinelli, come modesto tentativo di dare, in prosa, una traduzione il più possibile «esatta»<sup>47</sup>.

Lo stesso intendimento di «aderenza al testo» e «modestia formale» anima un altro allievo di Farinelli, Giovanni Vittorio Amoretti (1892-1988), divenuto nel 1932 ordinario di Letteratura tedesca a Pisa, che pubblica la sua traduzione del *Faust* in quello stesso 1950, e proprio in quei GRANDI SCRITTORI STRANIERI UTET in cui avrebbe dovuto uscire la traduzione di Allason. Assunta nel 1948 la direzione della collana, Amoretti inizia immediatamente a tradurre il *Faust* e lo pubblica come primo titolo tedesco della sua gestione<sup>48</sup>. In realtà il suo è, fin dalla academi-

<sup>46</sup> Allason dedica la traduzione a suo figlio Gian Carlo Wick, professore di fisica a Berkeley, che nel 1950 rifiuta di prestare il giuramento maccartista richiesto dalle autorità accademiche californiane. Pur non essendo comunista, ma liberale come la madre, Wick deve lasciare la sua università e passare a quella di Pittsburgh.

<sup>47</sup> Nella *Nota bibliografica* Allason definisce il commento di Manacorda «indispensabile», sebbene accompagnato a una traduzione «imperfettissima», e la versione di Errante «senza confronto la migliore che si abbia sinora del *Faust*, e non in Italia soltanto» (pp. XXXIX e XLI).

<sup>48</sup> *Faust (I e II parte)*. Versione italiana integrale, introduzione note a cura di Giovanni Vittorio Amoretti, UTET, Torino 1950, I GRANDI SCRITTORI STRANIERI, 141. La traduzione è in prosa. È grazie al potente strumento editoriale costituito dalla collana UTET che Amoretti elabora il programma di «offrire un corpus goethiano (dal *Faust/Urfaust* al *Werther* e alle *Affinità elettive*, dai *Colloqui* dell'Eckermann al *Viaggio in Italia* e all'*Egmont*, *Ifigenia*, *Tasso*) in una versione piana e concreta che trovi consonanze nel gusto



cissima introduzione, un *Faust* germanistico, che nasce nella separatezza delle aule universitarie (è dedicato «ai discepoli») e si pone espressamente nella scia dei colleghi Manacorda ed Errante, ma con intenti dichiaratamente più modesti, senza l'ampio commento del primo (qui limitato a poche note essenziali), senza le ambizioni poetiche del secondo (la traduzione è in prosa), e soprattutto senza la pretesa di fornire un'interpretazione diversa da quella dominante negli studi letterari tedeschi e italiani: un *Faust*, potremmo dire, di servizio. Data la somiglianza tra le due operazioni si capisce bene perché Amoretti avesse interesse a pubblicare il proprio *Faust*, piuttosto che quello di Allason, in una collana di grande autorevolezza e diffusione come i GRANDI SCRITTORI STRANIERI, nella quale infatti sarebbe stato ristampato per un quarto di secolo (fino al 1975).

Sembra mancare all'appello, in questa ricostruzione dello spazio simbolico del primo Novecento, un *Faust* crociano, una traduzione-libro che costituisca il *côté* letterario di quel volume dedicato a *Goethe* continuamente ristampato e arricchito da Croce (esce nel 1918 sulla «Critica», poi in volume nel 1919, 1934, 1939 e 1946), e che dunque si contrapponga strutturalmente alle traduzioni anticrociane di Manacorda ed Errante<sup>49</sup>. In qualche misura potremmo riconoscerlo nel *Faust* di Allason, che come si è visto era per più rispetti molto vicina a Croce. Ma abbiamo notizia di un altro *Faust* che, fin dagli anni Trenta, Croce aveva messo in programma in una delle collane della Laterza da lui controllate, probabilmente in quella stessa BIBLIOTECA DI CULTURA MODERNA in cui stava pubblicando *Gli anni di viaggio di Guglielmo Meister* (1938-1950)<sup>50</sup>. Il lavoro era stato affidato al crociano Vittorio Santoli (1901-1971), titolare della cattedra di Letteratura tedesca a Firenze dal 1937 al 1967 e autore di approfonditi studi sul *Faust*, in particolare sulle sue interpretazioni italiane da Mazzini a Imbriani, culminanti – appunto – in quella di Croce. La sua traduzione della prima parte della tragedia viene data alle stampe solo nel 1970<sup>51</sup>, quasi vent'anni dopo la morte del filosofo, ma segue scrupolosamente i criteri che questi aveva definito nel corso della sua polemica con Manacorda: fedele ai principi dell'intraducibilità delle opere di poesia,

---

contemporaneo». Giorgio Sichel, *Premessa*, in Giovanni Vittorio Amoretti, *Saggi critici*, 2ª ed. ampliata e aggiornata, Bottega d'Erasmus, Torino 1968, p. XI.

<sup>49</sup> Una traduzione alla quale Croce aveva dato, letteralmente, il suo *imprimatur* è il lungo frammento del secondo *Faust* volto in italiano da Francesco De Sanctis, da lui ritrovato e pubblicato negli «Atti dell'Accademia Pontaniana» (vol. XLIV, Napoli 1914), in seguito da lui più volte richiamato, in particolare nella polemica contro Manacorda.

<sup>50</sup> Vedi l'introduzione a Johann W. Goethe, *Faust*, traduzione di Mauro Veneziani, a cura di Giuseppe Dell'Olio – Antonio Papagni, Schena, Fasano 1984, p. X.

<sup>51</sup> La traduzione, in prosa, esce nelle *Opere* di Goethe curate dallo stesso Santoli per Sansoni, ed è ora ristampata nel volume *Faust*, traduzione e commento di Vittorio Santoli, prefazione di Fabrizio Cambi, AICC, Castrovillari 2014.



dell'esattezza filologica e della separatezza dell'arte dalle altre sfere dello spirito, una traduzione-*libro* crociana avrebbe dovuto essere in prosa, accuratamente rivista sull'originale e del tutto priva di introduzione e di commento. E così fu<sup>52</sup>.

#### IL PRIMO *FAUST* EINAUDI (1953)

Ma torniamo al 1950. Grazie all'opera collettiva di un pugno di critici, germanisti, editori e direttori di collana in lotta gli uni con gli altri per il primato nei rispettivi campi, il *Faust* è divenuto un'opera centrale nel repertorio della letteratura tradotta, il cui capitale simbolico, accumulatosi attraverso scontri decennali a cui prendono parte a più riprese Croce e Farinelli, Papini e Borgese, Manacorda ed Errante, Tilgher e Allason, editori di massa e d'avanguardia, ma anche il fascismo e la Chiesa, non era mai stato prima così alto; né lo sarà più dopo il 1990. L'apogeo della fortuna italiana del *Faust* coincide non a caso con il quarantennio 1930-1970, epoca cruciale della modernizzazione del paese, ma anche di maggiore autonomizzazione del campo di produzione ristretta, ovvero di quello spazio, secondo Bourdieu, sottratto alle logiche dell'economia, della politica e della religione e sottoposto in primo luogo alla logica specifica della produzione artistica. Ogni nuovo editore che nel dopoguerra voglia affermarsi in questo spazio non può fare a meno di proporre un proprio *Faust*, mettendosi in concorrenza con le edizioni che negli anni Trenta-Quaranta avevano contribuito a fare dell'opera di Goethe un 'classico' inaggirabile.

<sup>52</sup> Che quello di Santoli possa essere considerato un *Faust* crociano è confermato dall'esplicita adesione del germanista alla linea interpretativa filologico-storica ed estetica di Imbriani e Croce (all'insegna dell'«autonomia dell'arte») contro quella ideologica e contenutistica di Mazzini e Scalvini («eteronomia dell'arte»), a cui riconduce anche le letture di Borgese ed Errante. Cfr. Vittorio Santoli, *Critici italiani del Faust*, in «Il Veltro», VI (1962), 1, pp. 213-226. Per l'influenza di Croce su Santoli si veda il suo *Dal diario di un critico. Memorie di un germanista, 1937-1958*, a cura di Giuseppe Bevilacqua – Maria Fancelli, Olschki, Firenze 1981, pp. 19-21. Nel carteggio Croce-Laterza, a dire il vero, non si fa accenno al *Faust* di Santoli. In una lettera del 1939, richiesto di esaminare la traduzione parziale di Enzo Cetrangolo, e trovatala «infedele» e «brutta», Croce osserva: «Del Faust sono state pubblicate di recente ben tre versioni italiane. Stimo inopportuna una quarta, salvo che non si trattasse di un capolavoro, come poteva farlo il Carducci o magari il Kerbaker. [...] Non posso dunque consigliarvi questo volumetto, che sfignerebbe nella vostra BCM e la screditerebbe. [...] Di trad. d. Faust ce ne sono già troppe, e [...] bisognerebbe, se mai, pensare a una traduzione completa di tutte e due le parti, o a ristampare con qualche ritocco quella del Biagi, edita da Sansoni e ora esaurita». Benedetto Croce – Giovanni Laterza, *Carteggio 1931-1943*, a cura di Antonella Pompilio, Laterza, Roma-Bari 2009, tomo II, p. 991, corsivo di Croce. Croce afferma di preferire la traduzione di Giuseppe Biagi, «un po' dura ma fedele» alla lettera e al metro dell'originale, anche nei *Nuovi saggi sul Goethe* (Laterza, Bari 1934, p. 60).



Proprio mentre escono i *Faust* di UTET e De Silva, una terza casa editrice torinese, Einaudi, mette in cantiere il proprio. Fondata dodici anni prima da alcuni ex compagni di liceo, allievi di Augusto Monti al D'Azeaglio e successivamente aderenti a Giustizia e Libertà, la giovane casa editrice esibisce fin dagli esordi quell'*habitus* gobettiano che a Torino aveva già dato impulso a imprese come la Slavia di Alfredo Polledro, la Flli Ribet di Mario Gromo e la già citata Frassinelli di Franco Antonicelli<sup>53</sup>: tanto Giulio Einaudi (1912-1999) quanto Cesare Pavese e Leone Ginzburg perseguono pratiche che li pongono all'avanguardia sia politica, nel segno dell'antifascismo, sia letteraria, con la prossimità a riviste come «Solaria», sia editoriale, nel tentativo di dar vita a un'editoria autonoma di cultura. I profitti simbolici di queste disposizioni, che costano a Leone Ginzburg e Giaime Pintor la vita, e a gran parte dei redattori il carcere o il confino, vengono riscossi nel dopoguerra, quando, mentre Elio Vittorini rivoluziona il campo letterario con «Il Politecnico» e Pavese progetta collane come I MILLENNI, I CORALLI e i SUPERCORALLI che costituiscono tuttora le colonne di sostegno della casa editrice, il Partito comunista decide di affidare all'Einaudi la pubblicazione delle *Lettere* e dei *Quaderni dal carcere* di Antonio Gramsci. Alla morte di Pavese, nel 1950, l'Einaudi è universalmente riconosciuta come la casa editrice di riferimento degli intellettuali progressisti italiani che negli anni della Resistenza e della Repubblica guardano con evidente identificazione alle lotte risorgimentali di un secolo prima. «Risorgimento» si chiama la rivista diretta nel 1945 da Carlo Salinari sotto le insegne dello Struzzo, nelle cui collane vengono ripubblicati, accanto al *Manifesto del Partito comunista*, *Le confessioni di un Italiano* di Nievo, il *Saggio sulla Rivoluzione* di Pisacane, le opere complete di Francesco De Sanctis e anche un'ampia raccolta degli scritti di Giovita Scalvini, con il titolo *Foscolo Manzoni Goethe* (1948).

In un primo momento – siamo nell'ottobre 1950 – il consiglio editoriale prende in considerazione il *Faust* per i MILLENNI<sup>54</sup>, la collana più canonizzante e prestigiosa della casa editrice, nella quale erano usciti i *Quarantanove racconti* di Hemingway, il *Canzoniere* di Saba e l'*Antologia di Spoon River*. Si pensa di commissionarne una nuova traduzione,

---

<sup>53</sup> Angelo D'Orsi, *Il modello vociano. Esperienze culturali nella Torino degli anni Venti*, in «Studi storici», XXXI (1990), 4, pp. 867-887. Per la storia dell'Einaudi si veda Luisa Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

<sup>54</sup> Che il progetto di un *Faust* einaudiano sia legato alla ricerca di titoli per I MILLENNI è documentato dai verbali delle riunioni editoriali. Si vedano *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, a cura di Tommaso Munari, Einaudi, Torino 2011, pp. 174, 211-212, 263, 296 (ottobre 1950 - luglio 1951), e in particolare *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, a cura di Tommaso Munari, Einaudi, Torino 2013, pp. 139-140 (ottobre 1954).





affidandola a Ervino Pocar, uno dei più accreditati professionisti del momento, che ha appena finito di tradurre il *Doctor Faustus* di Thomas Mann. Poi, su proposta di Sergio Romagnoli, allora ventottenne studioso di Nievo e di De Sanctis, si decide invece di ripubblicare la traduzione risorgimentale di Scalvini, e di inserirla nell'UNIVERSALE EINAUDI (per la quale lo stesso Romagnoli aveva tradotto *Il povero suonatore* di Grillparzer ed *Ecce homo* di Nietzsche). L'operazione è del tutto diversa: nel caso di una nuova traduzione fatta da Pocar per i MILLENNI avremmo avuto un *Faust d'élite*, allo stesso tempo classico e contemporaneo, inserito in un repertorio che andava dalle celeberrime *Fiabe* dei Grimm alle nuovissime *Poesie e canzoni* di Brecht; riproporre il testo di Scalvini nell'UNIVERSALE significa invece, data l'impostazione della collana, conferire fin da subito alla traduzione-libro una connotazione popolare e politica in chiave antifascista, presentandola come un classico risorgimental-resistenziale.

Varata da Pavese, l'UNIVERSALE EINAUDI (1942-1962) è infatti affidata ad alcuni giovani intellettuali vicini al Partito comunista: a dirigerla è Carlo Muscetta (1912-2004), assistente alla cattedra di Letteratura italiana di Natalino Sapegno a Roma, e ad alimentarla è la redazione romana della casa editrice, presieduta da Mario Alicata. Pensata sul modello della britannica EVERYMAN'S LIBRARY, della tedesca UNIVERSALBIBLIOTHEK Reclam e della BIBLIOTECA UNIVERSALE Sonzogno, che in quegli anni andava lentamente estinguendosi, entra in diretta concorrenza con altre imprese analoghe: CORONA (1942-1947), diretta da Vittorini per Bompiani, MERIDIANA (1943-1944), diretta da Federico Gentile per Sansoni, e più tardi la UNIVERSALE ECONOMICA Colip (1949-1955), poi rilevata da Feltrinelli, e la BUR (1949-1972), ideata da Luigi Rusca per Rizzoli. Proprio la BUR precede l'Einaudi nel produrre un *Faust* 'universale': nel 1949 ripubblica infatti nei suoi spartani ed economicissimi volumetti grigi la traduzione (in versi) del *Primo Faust* di Liliana Scalero (1895-1976), realizzata nel 1933 sotto gli auspici di Giuseppe Antonio Borgese e Adriano Tilgher. Un *Faust*, dunque, originariamente *en poète* che diventa così il primo *Faust* di massa, con cinque edizioni ad alta tiratura<sup>55</sup>.

Rivolta a «un pubblico nuovo, più mosso, meno colto, meno 'severo'»<sup>56</sup> di quello generalmente raggiunto da via Biancamano, l'UNIVERSALE EINAUDI doveva rappresentare, secondo l'editore, «il frutto maturo, il frutto più bello del lavoro di tutta la Casa editrice, ed in definitiva dare il tono a tutto il nostro lavoro editoriale». Non «un tentativo di volgariz-

<sup>55</sup> *Il primo Faust*, traduzione di Liliana Scalero, Rizzoli, Milano 1949, BIBLIOTECA UNIVERSALE RIZZOLI, 39-40. In questa circostanza Scalero traduce anche il *Secondo Faust*, Rizzoli, Milano 1951, BIBLIOTECA UNIVERSALE RIZZOLI, 339-342.

<sup>56</sup> Luisa Mangoni, *Pensare i libri*, cit., pp. 110. Da cui anche le due seguenti citazioni, rispettivamente dalle pp. 127, 129.



zamento», dunque, ma «un contributo fattivo a un riesame serio e consapevole del patrimonio culturale universale»: una collana di progetto, come CORONA, che ‘inventa’ i libri, selezionando e assemblando testi del passato e del presente. La collana si apre con il romanzo politico italiano *par excellence*, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, curato dallo stesso Muscetta, e tra i tedeschi propone prevalentemente testi di quei romantici che la scuola torinese di Arturo Farinelli e le riviste di Papini e Prezzolini avevano largamente contribuito a legittimare in Italia all’inizio del secolo, da Novalis (*Cristianità o Europa*) a Kleist (*Michele Kohlbaas*), ma riletti ora con quel nuovo sguardo critico e autocritico di cui le *Considerazioni sulla storia* di Nietzsche curate da Giaime Pintor nel 1943 costituiscono l’esempio più noto e riuscito.

Attraverso Muscetta la cura del *Faust* viene affidata a Nello Sàito (1920-2006), giovane germanista e romanziere, romano di origine siciliana, che dal 1941 collabora con la casa editrice svolgendo per qualche anno quel ruolo di consulente privilegiato per la letteratura tedesca che era stato inaugurato da Giaime Pintor e che in seguito sarebbe stato ricoperto prima da Roberto Bazlen e poi, per decenni, da Cesare Cases. Nel 1948 aveva curato per la stessa UNIVERSALE EINAUDI il volumetto *Del poeta* di Rilke, e nel 1954 sarebbe entrato con il romanzo *Gli avventurosi siciliani* nei GETTONI di Vittorini, da lui considerato un maestro. Ai connotati di popolarità e antifascismo dati alla traduzione-*libro* dal marchio dell’editore e dalla collocazione in collana, Sàito ne aggiunge di ulteriori. Innanzitutto il suo è un *Faust* filologico che, nonostante la destinazione popolare, non deroga alle regole della germanistica: rispetto all’edizione Sonzogno, ristampata per l’ultima volta nel 1936, la traduzione è «per la prima volta corretta e integrata sul testo della prima edizione milanese del 1835»<sup>57</sup>, e corredata di note che rettificano gli errori interpretativi di Scalvini. In secondo luogo è un *Faust* per certi aspetti crociano, perché a Croce, di cui Sàito subisce l’influenza attraverso Sapegno e Muscetta, è riconducibile sia l’interpretazione dell’opera (tutta dalla parte dell’umano e disincantato Mefistofele e contro l’appassionato ma disumano Faust), sia la difesa della traduzione di Scalvini (considerata per il suo valore storico e poetico superiore a quelle di Manacorda ed Errante, qui giudicate molto severamente)<sup>58</sup>. Infine è un *Faust* militante, nella misura in cui Sàito, in linea con il programma culturale einaudiano, fa di Scalvini un precursore della nuova figura di intellettuale critico, illuministicamen-

---

<sup>57</sup> *Faust*, traduzione di Giovita Scalvini, introduzione e note di Nello Sàito, Einaudi, Torino 1953, UNIVERSALE EINAUDI, 16. Naturalmente si tratta del solo primo *Faust*, e in prosa.

<sup>58</sup> *Ivi*, si veda in particolare la lunga nota a p. XVIII, tutta dedicata alle affinità fra Scalvini e Croce.





te concreto e insofferente a qualsiasi «ventata irrazionalistica» così come a ogni romantico «rivoluzionarismo verbale». Egli, scrive Saito,

avvertiva la decadenza della «fantasia» e, al contrario, il risorgere più vigoroso del pensiero dovuto ai nuovi tempi, alle nuove lotte, alle nuove necessità. Anche nella poesia cercava un contenuto di pensiero nuovo, più che una generica sollecitazione morale; cercava insomma una problematica, come diremmo oggi, e i problemi per lui dovevano essere solo vivi e moderni<sup>59</sup>.

Proviamo ora a immaginare che nel 1953 un giovane intellettuale italiano entri in libreria in cerca del *Faust* di Goethe. Si sentirebbe rispondere che può scegliere – caso assolutamente senza precedenti – tra ben sei diverse edizioni. Un libraio ben provvisto sciorinerebbe sul bancone il ponderoso *Faust* di Manacorda edito da Mondadori (germanistico, anticrociano, cattolico, fascista), disponibile anche, a prezzo più tenue, nell'edizione in tre volumetti della BIBLIOTECA SANSONIANA STRANIERA<sup>60</sup>; spenderebbe parole di elogio per il grosso tomo IV delle OPERE DI J. W. GOETHE curate, sempre per Sansoni, da Lavinia Mazzucchetti, in cui è stato da poco ristampato il *Faust* di Errante (germanistico, *en poète*, dannunziano, fascista), magari proponendo uno sconto in caso di acquisto di tutti i cinque volumi<sup>61</sup>; sorvolerebbe rapidamente sugli economicissimi quadernetti della BUR corrispondenti al *Primo* e al *Secondo Faust* di Liliana Scalero (*en poète*, di massa) per soffermarsi, dopo aver dato un'occhiata all'abito del cliente, sul buon compromesso rappresentato

<sup>59</sup> *Ivi*, p. XV. È interessante osservare come il taglio illuministico dato da Saito alla sua lettura del *Faust* non sia accolto senza riserve in casa editrice. A Saito, che alla consegna del lavoro, il 1 luglio 1952, sottolinea che «è stato preposto un ampio e documentatissimo saggio introduttivo al *Faust* (e in secondo luogo allo Scalvini), saggio che vuol proporre, appunto, in occasione di questa ristampa, una *nuova* interpretazione del poema goethiano sulla traccia di quelle istanze illuministiche che proprio Scalvini mise in luce», Renato Solmi risponde, inviandogli le prime bozze il 4 novembre 1952: «A nostro avviso, l'aspetto 'illuministico' del *Faust* (che c'è, ma non può dirsi preponderante) andrebbe attenuato e *nuancé*. È proprio necessaria tutta la lunga nota 2 a p. XVIII? In un'introduzione a un volume dell'Universale, essa ci sembra un po' stravagante». Archivio di Stato di Torino, Giulio Einaudi Editore, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, cart. 184, fasc. 2688, Nello Saito, cc. 51 e 55.

<sup>60</sup> Mondadori continua a ristampare il libro fino al 1960, giungendo al 30° migliaio (FAAM, ArchAme, Arn., Fasc. Manacorda), mentre nel 1949 la Sansoni, che nel dopoguerra continua a essere diretta da Federico Gentile, ne pubblica un'edizione economica, come numeri 91-95 della collana fondata nel 1921 dallo stesso Manacorda.

<sup>61</sup> Il volume IV dell'edizione sansoniana delle OPERE DI J. W. GOETHE affidata a Lavinia Mazzucchetti (5 voll., 1944-1961) esce nel 1951; la traduzione di Errante apparirà ancora nell'edizione delle *Opere* in un solo volume curata da Vittorio Santoli nel 1970; per l'edizione tascabile del solo *Faust* nei CAPOLAVORI SANSONI (1966) cfr. *infra*.



dal *Faust* di Amoretti (germanistico, accademico, di servizio), pubblicato nella vecchia e accurata collana UTET I GRANDI SCRITTORI STRANIERI. Forse ritroverebbe su uno scaffale poco in vista anche l'ormai quasi introvabile *Faust* di Barbara Allason (autonomo, di servizio, antifascista), uscito nella collana IL NOBILE CASTELLO di una casa editrice che ha da poco chiuso i battenti, la De Silva di Torino; ma certo esibirebbe, fresca di stampa, la riedizione del famoso *Faust* di Giovita Scalvini nella UNIVERSALE EINAUDI, a cura di Nello Saito (autonomo, popolare, risorgimental-resistenziale, antifascista, germanistico, crociano, militante). Il malcapitato giovane, frastornato da tanta offerta, rifletterebbe magari fra sé e sé sui *pro* e i *contra* dell'industria culturale; poi, ripensando con tenerezza agli altri libri col marchio dello Struzzo ammucciati nella sua stanza, probabilmente taglierebbe la testa al toro optando per lo Scalvini. E, chissà, nell'uscire, poserebbe l'occhio, tra le novità esposte in vetrina, su un volume arancione dal titolo attraente, *Il marxismo e la critica letteraria*, di György Lukács, curato per i SAGGI Einaudi da un certo Cesare Cases.

«CON I METODI E NELLE PROSPETTIVE DEL SOCIALISMO»: L'INTRODUZIONE DI CASES AL *FAUST* NUE (1965)

Quando comincia a collaborare con l'Einaudi, Cases ha poco più di trent'anni, ed è supplente di francese in un liceo di Milano<sup>62</sup>. Nato nel 1920 in una famiglia della borghesia ebraica del tutto laica e assimilata, Cases frequenta il liceo classico Parini, dove riceve un'istruzione a base di latino, greco e idealismo crociano. Opta poi per la facoltà di Chimica, come Primo Levi, perché in tempo di persecuzioni, gli raccomandano i familiari, è bene «avere un mestiere», e poco dopo ripara in Svizzera, dove conosce Franco Fortini. Nel 1943 passa dalla facoltà di Chimica a quella di Lettere del Politecnico di Zurigo, dove segue le lezioni di Lucien Goldmann. È lui a fargli conoscere *Storia e coscienza di classe* di Lukács: «un libro che galvanizzava gli intellettuali», ricorderà poi con ironia, «perché sembrava che la salvezza del mondo dipendesse da loro e che i destini del mondo si decidessero nelle dispute intellettuali»<sup>63</sup>. Tornato a Milano, conclude gli studi con il germanista Carlo Grünanger e nel 1946 si laurea in estetica con Antonio Banfi ed Enzo Paci, discutendo una tesi su Ernst Jünger<sup>64</sup>. Per alcuni anni insegna alla Scuola ebraica,

<sup>62</sup> Per la biografia di Cases si vedano le sue *Confessioni di un ottuagenario*, Donzelli, Roma 2005.

<sup>63</sup> Luigi Forte, *Intervista a Cesare Cases*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, p. 24.

<sup>64</sup> Cesare Cases, *La fredda impronta della forma. Arte, fisica e metafisica nell'opera di Ernst Jünger*, a cura di Hermann Dorowin, La Nuova Italia, Firenze 1996.



incerto tra diverse carriere: si propone come giornalista al «Corriere della sera», traduce per Mondadori *La rivoluzione del nichilismo* di Hermann Rauschnig, corregge bozze per l'Agenzia Letteraria Internazionale di Luciano Foà, e scrive perfino un romanzo satirico, *Cronica del fnimondo*, che sottopone all'Einaudi nel 1951 ottenendo un garbato rifiuto da Italo Calvino. È a questo punto che l'Einaudi, auspice l'amico Renato Solmi, altro milanese da poco approdato in casa editrice, gli affida la cura di un'antologia degli scritti teorico-letterari di Lukács.

Non si tratta di una semplice traduzione ma di un'operazione ben più articolata: il volume viene «concepito dal traduttore, con l'assenso dell'autore», assemblando i saggi che «più direttamente investono la funzione della letteratura e della critica», «le grandi questioni generali di fronte alle quali si trovano lo scrittore e il critico nella società capitalista e in quella socialista»<sup>65</sup>. Né Cases si limita a diffondere e discutere gli scritti di Lukács, ma ne adotta il metodo critico nei saggi che pubblica sulle principali riviste di cultura del Pci, «Il Contemporaneo» e «Società», con cui è entrato in contatto grazie a Muscetta, e dove, non senza una buona dose di ironia, ama fare la parte del «marxista ortodosso». Contribuisce così in misura tutt'altro che irrilevante all'affermazione della critica letteraria marxista, che egemonizza l'area più avanzata del campo letterario italiano dopo la scomparsa di Croce, individuando i suoi teorici principali in Gramsci e in Lukács.

Ma è tra il 1958 e i primi anni Sessanta che il nome di Cases comincia a godere di un certo prestigio anche al di fuori del circuito delle riviste legate al Pci. Quando, con la pubblicazione dell'articolo *Di alcune vicende e problemi della cultura nella Rdt*, si consuma il suo distacco dal partito, cominciano a contendersi la sua penna riviste di altre aree, come «Mondo operaio», «Città aperta», «Passato e presente», «Il Ponte» e soprattutto «Nuovi argomenti», che lo intervista a più riprese nell'ambito delle inchieste letterarie allora in voga. Nel 1958 esce il suo primo libro, il pamphlet *Marxismo e neopositivismo* (nei LIBRI BIANCHI Einaudi, la stessa collana che ospita *Il significato attuale del realismo critico* di Lukács), e nel 1963 il secondo, la raccolta *Saggi e note di letteratura tedesca* (che, pubblicato nei SAGGI Einaudi, si chiude con un *Omaggio a György Lukács*). Anche in casa editrice, dopo anni di apprezzato ma oscuro lavoro come autore di pareri di lettura<sup>66</sup>, la sua autorevolezza va crescendo: nel 1959, quando inizia la sua carriera universitaria a Cagliari, viene incaricato del completamento delle due principali operazioni einaudiane nell'ambito

<sup>65</sup> Cesare Cases, *Prefazione*, in György Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, nuova ed., Einaudi, Torino 1964, p. 7.

<sup>66</sup> Cesare Cases, *Scegliendo e scartando. Pareri di lettura*, a cura di Michele Sisto, Aragno, Torino 2013.



della letteratura tedesca, le edizioni del *Teatro* di Brecht e dell'*Uomo senza qualità* di Musil, mentre la concorrenza, Feltrinelli, gli commissiona una prefazione nientemeno che all'*Estetica* di Hegel (che però non porterà mai a termine); nel 1960 è nominato consulente per la letteratura tedesca in esclusiva per la casa torinese, nonché rappresentante generale della succursale romana che dirigerà per un decennio; dal 1961 prende parte alle riunioni del mercoledì, di cui sarà assiduo fino al 1995<sup>67</sup>. È in periodo che comincia a firmare le prefazioni ad alcuni dei libri tedeschi più importanti del decennio, dalla *Teoria del dramma moderno* di Szondi e dai *Dialoghi di profughi* di Brecht, entrambi del 1962, fino all'*Uomo senza qualità* di Musil e all'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Benjamin.

«Caro Cases», gli scrive Calvino nel dicembre del 1962,

ti scrivo per dirti che ho letto lo Szondi [*Teoria del dramma moderno*] e che mi ha appassionato moltissimo; mi sarei molto arrabbiato per l'insipienza dell'autore in fatto di valori, se la tua prefazione, avendomi già avvertito di tutti i limiti e avendomi dato insomma perfette istruzioni per la lettura, non mi avesse permesso di leggere il libro sine ira ma con studio e profitto. Bellissima prefazione, in cui pure le idee del Maestro [Hegel] e di tutta la costellazione dei suoi cattivi allievi vengono inquadrare in maniera persuasiva.

Ora poi ho letto la tua prefazione a Brecht [*Dialoghi di profughi*] e la trovo un ritratto finissimo ed esauriente di questo autore che solo ora finalmente comincio a capire.

Insomma, è un raro momento in cui vorrei che tutti i libri che leggo avessero una tua prefazione<sup>68</sup>.

Non solo come germanista, ma anche per il suo rapporto con la casa editrice e, come vedremo, per le sue posizioni politiche ed estetiche, Cases è dunque il candidato naturale a scrivere la prefazione a un nuovo *Faust* einaudiano. Ma come si arriva alla decisione di fare un *Faust* che sostituisca quello di Scalvini/Saito?

Come per molti altri libri einaudiani si tratta anche in questo caso di un iter piuttosto lungo. Poco dopo l'uscita del *Faust* della UNIVERSALE EINAUDI, l'editore in persona torna sulla questione. Raccontano i verbali:

---

<sup>67</sup> Traggio queste informazioni, oltre che dalle citate *Confessioni di un ottuagenario*, dal fascicolo 'Cesare Cases' della serie Corrispondenza con autori e collaboratori italiani del Fondo Giulio Einaudi Editore, conservato presso l'Archivio di Stato di Torino (d'ora in avanti AE, Cases).

<sup>68</sup> Italo Calvino a Cesare Cases, 8 dicembre 1962, in Italo Calvino, *Lettere. 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Mondadori, Milano 2000, pp. 713-714.



Einaudi desidera che Goethe sia degnamente rappresentato nei MILLENNI. Si penserebbe a una nuova versione del *Faust* e a due volumi contenenti i romanzi, in cui si ristamperebbero le nostre versioni del *Werther* e delle *Affinità elettive*, aggiungendo il *Wilhelm Meister* e la *Novella*. Si conta sulla collaborazione di tutti i consulenti per trovare i traduttori più adatti<sup>69</sup>.

Su indicazione di Delio Cantimori, la casa editrice propone il lavoro a Vittorio Santoli<sup>70</sup>, che come sappiamo aveva cominciato a tradurre il *Faust* per Croce, ma non si arriva a un accordo. Così, quando nel 1957 Saito, il quale ha finalmente ritrovato quella preziosa copia del *Fausto* di Scalvini con correzioni autografe che lo stesso Croce aveva cercato invano per anni, si candida a curare un'edizione rivista e corretta del libro già uscito nel 1953, la proposta, in mancanza di alternative, viene accolta<sup>71</sup>. La nuova versione della traduzione-*libro* Scalvini/Saito, che si decide di realizzare con modifiche minime rispetto alla precedente<sup>72</sup>, appare nel 1960 tra le ultime uscite di una UNIVERSALE EINAUDI già in crisi. Del resto la riproposta della traduzione di Scalvini, per quanto coerente con il progetto della vecchia UNIVERSALE di Muscetta e meritoria dal punto di vista

<sup>69</sup> *I verbali del mercoledì. 1953-1963*, cit., pp. 139-40 (riunioni del 6 e 13 ottobre 1954). Questo programma sarà realizzato non nei MILLENNI, nei quali uscirà solo il *Teatro*, ma nella NUOVA UNIVERSALE EINAUDI nel corso degli anni Sessanta. Cfr. *infra*.

<sup>70</sup> *I verbali del mercoledì. 1953-1963*, cit., pp. 175-176: «Goethe: PONCHIROLI riferisce sul suo incontro con Santoli. Santoli vedrebbe bene due volumi: il primo contenente il *Faust* nella versione di Scalvini, una scelta di brani del *Faust* nelle migliori traduzioni dell'Ottocento, una scelta delle liriche nelle versioni di Pirandello, De Sanctis, Gnoli, ecc., il *Tasso* nella versione di Diego Valeri, e l'*Egmont*; il secondo volume conterrebbe il *Werther*, *Poesia e verità*, il *Viaggio in Italia* (nella traduzione di Zaniboni) e le *Affinità elettive* nella traduzione di Mila. Santoli scriverebbe un'introduzione generale, un'avvertenza a ogni singola opera, e correderebbe il volume di referenze e note critiche. SERINI è contrario a mettere insieme traduzioni ottocentesche e traduzioni moderne, e si riserva di studiare il problema in modo da proporre a Santoli alcune modifiche al suo progetto. (9.2.55)».

<sup>71</sup> *Faust. Traduzione di Giovita Scalvini*, introduzione e note di Nello Saito, 2<sup>a</sup> ed. riveduta su nuovi documenti, Einaudi, Torino 1960, UNIVERSALE EINAUDI, 16. Per questa edizione Saito tiene conto delle centinaia di correzioni autografe apposte da Scalvini sulla sua copia a stampa, ritrovata grazie al germanista Giovan Angelo Alfero. Nell'introduzione, anch'essa rivista e ampliata, Saito è ancora più esplicito nel richiamarsi all'interpretazione di Croce (e ai più recenti saggi di Santoli), soprattutto per quanto riguarda la non unità e la stratificazione storica del *Faust*, il cui senso complessivo verrebbe modificato a più riprese da Goethe.

<sup>72</sup> Saito aveva proposto di aggiungere in appendice alla traduzione gli scritti di Scalvini su Goethe, una cinquantina di pagine da trarsi dal volume curato da Marazzan e arricchite da alcune altre da lui stesso ritrovate in archivio. Ma per ragioni editoriali si preferisce mantenere l'edizione identica alla precedente. Cfr. Archivio di Stato di Torino, Fondo Giulio Einaudi Editore, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, cart. 184, fasc. 2688, Nello Saito.



storico-filologico, non risolve il problema posto dall'editore: dare una «nuova versione» del *Faust* marca Einaudi.

A quest'altezza, «nuova versione» non significa più necessariamente nuova traduzione. In quello stesso 1960 Cases e l'amico Solmi stanno infatti passando al vaglio le traduzioni del *Faust* esistenti, in cerca, evidentemente, di quella più adatta ad essere ripubblicata. «Carissimo», si legge in una cartolina indirizzata a Solmi,

ti scrivo ancora a proposito delle traduzioni del *Faust*. Nel n. 4 (luglio-agosto '60) di «Convivium» c'è un articolo di un certo Giovanni Ercole Vellani sulle traduzioni italiane del *Faust*. L'art. è confuso e ci si ricava poco ma ha qualche interesse perché passa in rassegna tutte le traduzioni, demolendo Scalvini (a ragione), Manacorda, la Allason, salvando Errante (!) e qualche cosa dei seguenti:

Scalero (B.U.R.)

Giuseppe Biagi (vers. metrica), Sansoni, 1900

Antonio Buoso (vers. ritmica, cioè senza rime), Treviso, Arti grafiche Longo e Zoppelli, 1941

e infine naturalmente

G. E. Vellani (vers. metrica), Cogliati, 1927<sup>1</sup> e La Prora, 1937<sup>2</sup>

Questo Vellani ha la fissazione delle versioni metriche, mentre sia tu che io preferiamo la prosa. Comunque potresti chiedere alla S.E.I. (che pubblica «Convivium») l'indirizzo di questo Vellani e scrivergli che mandi la sua traduzione perché vorremmo esaminarla. Sarà certo felicissimo<sup>73</sup>.

Sono i mesi in cui Solmi lavora al progetto della collana NUOVA LIBRERIA, il cui elemento caratterizzante doveva essere l'ampia introduzione, «una piccola storia della letteratura e del pensiero in questione, delle sue principali fasi e correnti, dei suoi diversi sviluppi» che avrebbe dovuto «acquistare una sua autonomia ed essere quasi un'operetta a sé»<sup>74</sup>. Possiamo supporre che sia questo il contesto in cui si afferma l'idea che a contraddistinguere la «nuova versione» einaudiana sarebbe stata non una nuova traduzione, ma una nuova introduzione.

Dal carteggio risulta peraltro che Cases non conosce ancora la traduzione di Allason, che Solmi gli spedisce a Roma nel gennaio del 1961. Manca, nell'archivio Einaudi, una valutazione di Cases sulle diverse traduzioni, anche se è verosimile che si stesse orientando su quella di Alla-

<sup>73</sup> Cesare Cases a Renato Solmi, 12 dicembre 1960, in AE, Cases.

<sup>74</sup> Renato Solmi a D.[?] Gnoli, 26 ottobre 1961, cit. in Luisa Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 882.



son, nonostante più tardi la definisca la «traduzione della casalinga»<sup>75</sup>. A decidere la questione è però, come spesso accade, un fattore esterno: nel febbraio 1962 Franco Antonicelli, da tempo tra i consiglieri più influenti della casa editrice, mette a disposizione alcuni titoli della sua ormai estinta casa editrice De Silva, che La Nuova Italia, pur avendone rilevato il catalogo, non intende ristampare. Tra queste ci sono diverse traduzioni di Barbara Allason uscite nel NOBILE CASTELLO, come il *Teatro* di Schiller e il *Faust* di Goethe<sup>76</sup>.

Il *Faust* di Allason/Antonicelli, vecchio di appena una dozzina d'anni, si può considerare in buona misura un *Faust* di per sé organico a casa Einaudi, dal momento che della cerchia gobettiana e giellina della casa editrice torinese fanno parte sia la traduttrice sia il primo editore. Non resta che fare di questo *Faust*, già connotato come autonomo, antifascista, germanistico e di servizio, un *Faust* 'einaudiano'. Il compito, come forse *erat in votis* già ai tempi della NUOVA LIBRERIA di Solmi, viene dunque affidato a Cases che è ormai il germanista di punta della casa editrice.

Ma intanto il progetto della NUOVA LIBERIA è stato messo da parte, o meglio: da quel cantiere è nata una nuova collana, la NUOVA UNIVERSALE EINAUDI, per la quale viene infine messo in programma il nuovo *Faust*. È dunque utile ricostruirne in breve la genesi e il carattere, frutto di un sofferto e articolato riposizionamento della casa editrice nel campo editoriale e nello spazio simbolico. Sullo scorcio degli anni Cinquanta casa Einaudi<sup>77</sup> si trova infatti a fronteggiare non solo la transizione politica apertasi con la crisi del rapporto col Pci dopo i fatti del 1956, ma anche, e più ancora, la transizione economico-sociale da cui sta nascendo l'Italia contemporanea. In campo editoriale questa si manifesta attraverso la concorrenza di nuovi entranti come Il Saggiatore di Alberto Mondadori e Feltrinelli, entrambi prossimi all'Einaudi per posizionamento politico e capitale intellettuale. Temibile è soprattutto Feltrinelli che, da una parte, rivoluziona il mercato con l'estremo dinamismo delle sue collane e la sua nuova e agilissima rete di librerie, e dall'altra, si propone come pioniera della nuova letteratura stringendo un'alleanza con la neoavanguardia di Sanguineti, Eco, Balestrini e Filippini, questi ultimi due peraltro organici alla casa editrice, di cui sono redattori. Lasciamo però da parte, per ora, lo scontro fra poetiche neo-avanguardiste e neorealiste, a cui lo stesso Ca-

<sup>75</sup> L'espressione mi è stata riferita da Andrea Casalegno.

<sup>76</sup> *I verbali del mercoledì. 1953-1963*, cit., p. 542 (riunione del 14 febbraio 1962). Il *Teatro* di Schiller sarà pubblicato nei MILLENNI nel 1969.

<sup>77</sup> Per una ricostruzione di questa crisi si veda, oltre al citato volume di Luisa Mangoni, l'introduzione di Tommaso Munari a *I verbali del mercoledì. 1953-1963*, cit., e la mia introduzione ai pareri di Cases, *Scegliendo e scartando*, cit.





ses prende combattivamente parte, per soffermarci in primo luogo sulla lotta tutta editoriale tra diversi modelli di collane universali.

Di fronte all'enorme penetrazione della UNIVERSALE ECONOMICA del Canguro rilevata nel 1955 da Feltrinelli, che ne fa l'asse portante del suo catalogo (come i SAGGI lo sono per l'Einaudi) smerciandone i volumetti al ritmo di 30 titoli l'anno fin nelle edicole delle stazioni, l'UNIVERSALE EINAUDI e con essa la PICCOLA BIBLIOTECA SCIENTIFICO-LETTERARIA, tra le collane più caratteristiche dell'Einaudi del dopoguerra, segnano il passo: appaiono lente e invecchiate. Il loro tentativo di attuare, almeno in linea di principio, il programma gramsciano di formare una cultura nazional-popolare nelle classi subalterne, si scontra con la realtà di un'Italia ormai trasformata dal miracolo economico (la stessa Einaudi era diventata, nel 1954, una società per azioni), nella quale le prospettive rivoluzionarie apertesi con la Liberazione e la nascita della Repubblica, a cui lo stesso Cases aveva orientato la propria azione culturale<sup>78</sup>, risultano ormai sbiadite. Tra il 1960 e il 1962 le due collane vengono chiuse e l'incarico di progettarne di nuove affidato inizialmente a Franco Fortini, per la PICCOLA BIBLIOTECA EINAUDI, e a Renato Solmi, per la NUOVA LIBRERIA, con l'intento di affiancarle alla collana di analisi della contemporaneità diretta da Raniero Panzieri, LA NUOVA SOCIETÀ. Fortini, Solmi e Panzieri<sup>79</sup>: per un paio d'anni sembra che la risposta alla crisi einaudiana debba venire da questi tre intellettuali, fra i più vicini a Cases, fautori della difficile ricerca di una modernità alternativa tanto al modello sovietico quanto al neocapitalismo, e di lì a poco tra i principali ispiratori della Nuova sinistra.

Poi, sul crinale del decennio, il normalista Giulio Bollati (1924-1996) subentra a Solmi nel ruolo di «secretarius ideologicus» di Giulio Einaudi, portando la casa editrice verso posizioni meno radicali o, da un altro punto di vista, verso la realistica presa d'atto di una trasformazione già avvenuta<sup>80</sup>. È lui, infine, a tenere a battesimo la NUOVA UNIVERSALE EINAUDI, rivolta a quel nuovo tipo di lettori che la costante crescita del livello di scolarizzazione va producendo<sup>81</sup>: estremizzando, non più il cittadino in genere, da accompagnare nella sua crescita culturale al di là della sua

<sup>78</sup> Per questi aspetti si veda il mio «Un fuorilegge della critica». *Cesare Cases critico militante negli anni cinquanta*, in *Per Cesare Cases*, Atti della Giornata di studio (Torino, 24 novembre 2008), a cura di Anna Chiarloni – Luigi Forte – Ursula Isselstein, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, pp. 99-118.

<sup>79</sup> Cfr. Luisa Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 883.

<sup>80</sup> La resa dei conti fra le due visioni della casa editrice avverrà, com'è noto, nel 1963 a proposito dell'inchiesta di Goffredo Fofi sull'immigrazione meridionale alla Fiat. Cfr. Luisa Mangoni, *Pensare i libri*, cit., pp. 884 ss.

<sup>81</sup> Cfr. la relazione di Fortini alla riunione editoriale del 13 giugno 1962 in *I verbali del mercoledì. 1953-1963*, cit., pp. 630-631.





appartenenza di ceto o di classe, ma l'intellettuale specifico, sempre più specializzato dalla divisione del lavoro. Diretta da Gian Carlo Roscioni, insediato nella filiale romana dell'Einaudi allora diretta da Cases, la collana si propone di pubblicare i classici della letteratura, del pensiero filosofico, scientifico, economico considerati «essenziali per la comprensione del presente», in edizioni curate «secondo le esigenze di lettura e di studio» e preceduti «da prefazioni che inquadrano l'opera e l'autore»<sup>82</sup>. Si avvia così a diventare, insieme alla PBE, la collana di riferimento dell'intellettualità di sinistra italiana, contraddistinguendo fino ad oggi in modo inconfondibile il profilo culturale e politico della casa editrice.

Il numero 1 della collana non è più il politicissimo e risorgimentale *Ortis* curato da Muscetta per la prima UNIVERSALE, ora scivolato al 22, ma i *Canti* di Leopardi curati da Niccolò Gallo e Cesare Garboli. La disposizione militante non viene meno ma è intesa con minor immediatezza: deve passare il filtro di uno studio più lungo e approfondito. Dei romantici tedeschi riletti col bisturi di Pintor non resta quasi traccia<sup>83</sup>: l'autore tedesco più rappresentato, accanto a Marx, è senz'altro Goethe, con il *Werther* di Alberto Spaini, le *Affinità elettive* di Massimo Mila e il *Faust* di Cases<sup>84</sup>.

«Per i primi di novembre uscirà il *Faust* della Allason. Aspetto da te il promesso saggio introduttivo, neh!», gli scrive Daniele Ponchiroli dalla redazione nell'agosto 1962<sup>85</sup>. Cases, che oltre a dirigere la filiale Einaudi a Roma e a insegnare Letteratura tedesca come incaricato a Padova si sta preparando per il concorso a cattedra del 1963 (occasione per cui raccoglierà finalmente in volume i suoi *Saggi e note di letteratura tedesca*), prende tempo, suggerisce di affidare l'introduzione a Ladislao Mittner, che ne sarebbe felice perché sta lavorando ai volumi goethiani della sua *Storia della letteratura tedesca*, ma in casa editrice non sentono ragioni, sono disposti ad aspettare. Anche due anni. Finalmente, nel novembre 1964, Ponchiroli può ringraziarlo per «la lunga (benissimo!) prefazione al *Faust*, che è già andata in composizione»<sup>86</sup>.

<sup>82</sup> Così la presentazione della collana nel *Catalogo Einaudi 1933-1983*, Einaudi, Torino 1983.

<sup>83</sup> Ci sono invece l'*Epistolario* di Nietzsche tradotto da Barbara Allason, seguito a stretto giro dal *Manifesto del partito comunista* e dal *Libro dei canti* di Heine, le *Poesie e canzoni* di Brecht tradotte da Fortini, le *Poesie* di Hölderlin curate da Giorgio Vigolo, le *Osservazioni e pensieri* di Lichtenberg a cura di Nello Saito.

<sup>84</sup> Il contributo che questi dà alla nuova collana è di primo piano: traduce l'introduzione di Hans Mayer alla splendida edizione in un solo volume del *Teatro* di Brecht (1965), introduce *Il romanzo storico* di Lukács (1965) e *I Buddenbrook* di Mann (1967), e cura il *Me-ti* di Brecht (1970).

<sup>85</sup> Daniele Ponchiroli a Cesare Cases, 29 agosto 1962, in AE, Cases.

<sup>86</sup> Daniele Ponchiroli a Cesare Cases, 13 novembre 1964, *ivi*.



Quali sono i problemi critici – e politici – alla luce dei quali Cases elabora la sua nuova lettura ‘einaudiana’ dell’opera di Goethe? Verso la metà degli anni Sessanta Cases è ormai saldamente accreditato nel campo letterario come «missionario» di Lukács «in partibus infidelium»<sup>87</sup>, ma è anche ben consapevole che la rapida trasformazione della scena letteraria, soprattutto ad opera del Gruppo 63, minaccia di rimettere in discussione, rendendo obsoleta l’estetica lukácsiana, il riconoscimento di critico letterario che si è da poco conquistato. La percezione della crescente inattualità delle proprie posizioni è chiaramente espressa nella prefazione alla nuova edizione del *Marxismo e la critica letteraria*, pubblicata nel 1964, di cui vale la pena citare per esteso la conclusione:

A questo disagio nel mondo socialista, che impedisce l’ascesa del realismo socialista, auspicata da Lukács, anche dopo la caduta di molti elementi costrittivi, corrisponde nel mondo occidentale il consolidarsi della società neocapitalista nella sua polarità tra benessere e paura atomica. Se questo da una parte dà nuova vita alle varie forme di avanguardia, dal nichilismo di Beckett alla descrittività reificata del «nouveau roman» [ma leggi anche: alla neoavanguardia italiana], d’altra parte spinge la rivolta umanistica su binari che spesso l’allontanano dal «realismo critico», la cui riposata analisi sembra contrastare con l’urgenza dei compiti e l’omogeneità dei destini. Di fronte alla – teoricamente esatta – polemica di Lukács contro l’arte di agitazione sembra riacquistare valore il radicale pragmatismo del Brecht dell’epoca dei *Lehrstücke*, oppure, *mutatis mutandis*, l’esortazione di Benjamin a contrapporre all’«estetizzazione della politica», propria della propaganda bellicistica fascista, la «politizzazione dell’arte». Ma se questo stato di necessità può rendere temporaneamente inoperanti le verità che hanno trovato classica espressione in questi saggi di Lukács, è ad esse che si dovrà ritornare quando se ne sarà usciti<sup>88</sup>.

Chiaramente, quando accenna alla vitalità delle «varie forme di avanguardia», Cases ha in mente, per l’Italia, il Gruppo 63. È il successo dell’offensiva dei nuovi entranti nel campo letterario a costringere il quarantenne critico einaudiano, che aveva ottenuto la consacrazione affrontando la problematica del «realismo» nella prospettiva marxista dominante negli anni Cinquanta, a riposizionarsi, mettendo in dialogo le posizioni antiavanguardistiche di Lukács con quelle filoavanguardistiche di Adorno, di Benjamin, di Hans Mayer e, soprattutto, di Brecht. Questo lavoro sul piano estetico, condotto di concerto con Fortini, ha un corrispettivo sul piano politico nell’elaborazione, dopo il distacco dal Pci, di

<sup>87</sup> Cesare Cases, *Su Lukács*, Einaudi, Torino 1985, p. XI.

<sup>88</sup> Cesare Cases, *Prefazione*, in György Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., p. 12.



quel marxismo critico che di lì a poco troverà espressione, come vedremo, su «quaderni piacentini».

In questa delicata congiuntura, che vede minacciata non solo la sua posizione nel campo ma la sua stessa idea di cultura e tutto il lavoro collettivo fatto nel corso di un ventennio per affermarla, Cases scrive, introducendo il *Faust*, uno dei suoi saggi più impegnativi, nonché la più ampia introduzione al *Faust* pubblicata nel Novecento<sup>89</sup>: più lunga anche di quella di Manacorda e pari solo a quella del garibaldino Checchi nell'edizione Le Monnier/Maffei. Certo, l'importanza di un saggio critico non si misura in base alle sue dimensioni, ma queste non sono affatto irrilevanti se vogliamo comprendere il gesto: scrivere un'introduzione di 84 pagine significa voler dire sul *Faust* una parola, se non definitiva, dalla quale per molto tempo non si potrà prescindere. E non una parola qualsiasi: la nota apposta in chiusura, in cui Cases avverte di aver utilizzato gli *Studi sul Faust* di Lukács «in misura ben più larga di quanto possa emergere dai riferimenti», è da prendere alla lettera. Si tratta di un'introduzione fieramente lukácsiana, scritta «con i metodi e nelle prospettive del socialismo»<sup>90</sup>.

Gli *Studi sul Faust*, scritti nel 1940, erano stati inclusi da Lukács nel volume *Goethe e il suo tempo*, uscito nel 1947 e pubblicato in Italia da Alberto Mondadori con una prefazione epistolare di Thomas Mann: così il critico marxista era stato introdotto nel campo letterario italiano (e subito stroncato da Croce, che vedeva in lui, a ragione, un temibile concorrente). Cases, che considererà sempre gli *Studi sul Faust* il miglior libro di Lukács, nella sua introduzione ne fornisce un esteso compendio, spesso al limite della parafrasi. Ma al tempo stesso li approfondisce, applicando il gesto critico del maestro a nuovi aspetti dell'opera. Presupposto condiviso è la lettura del *Faust* come «dramma del genere umano», inteso però non in senso astratto, bensì strettamente storico: come il dramma dell'uomo moderno colto nel passaggio dall'età feudale all'età borghese, e posto di fronte alla necessità di superare dialetticamente anche quest'ultima. Sulla scorta di questa impostazione schiettamente hegeliana, Cases convoca a commentare il *Faust* anche Marx e Nietzsche, Adorno e Brecht. Riducendo tuttavia al minimo indispensabile la ricostruzione del contesto storico-sociale, tra illuminismo, ascesa della borghesia e Rivoluzione francese, che dà per assodata, può indugiare più a lungo sull'analisi delle singole scene. Il risultato, rispetto al modello, è una sorta di *close reading* saldamente orientato «ai problemi concreti dello sviluppo individuale e collettivo»<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> *Faust*, introduzione di Cesare Cases, traduzione di Barbara Allason, Einaudi, Torino 1965, NUOVA UNIVERSALE EINAUDI, 53 (l'introduzione è alle pp. V-LXXXVIII).

<sup>90</sup> Cesare Cases, *Introduzione a Johann W. Goethe, Faust*, cit., p. LXXXVIII.

<sup>91</sup> *Ivi*, p. LXXXI.



Ai cinque capitoli degli *Studi sul Faust*, sostanzialmente ripresi nei paragrafi 2-6 dell'introduzione, Cases ne aggiunge altri due, quello iniziale dedicato al mito di Faust, che in Italia era stato ampiamente studiato, da Errante fino ad Amoretti, e quello finale, in cui compie un'operazione del tutto nuova: storicizza le diverse interpretazioni del *Faust*, ricollocandole nel contesto storico che le aveva prodotte, da Gervinus a Thomas Mann, passando per Benedetto Croce. Al *Goethe* di quest'ultimo riconosce che, «nonostante i suoi limiti, inerenti ai limiti del pensiero del filosofo, costituiva una salutare reazione agli eccessi [superomistici, elitistici, imperialistici] della critica tedesca e offriva una rilettura spregiudicata del poema»<sup>92</sup>. Il *Faust* lukácsiano di Cases si presenta quindi non come anticrociano ma come postcrociano, nel senso del superamento del pensiero del filosofo auspicato da Gramsci, e realizzato attraverso Lukács.

È certo, indubbiamente, anche un *Faust* germanistico ma, al contrario di quello di Amoretti ripubblicato da Feltrinelli in quello stesso 1965, tutt'altro che asetticamente accademico. Se Cases non manca nell'introduzione di dialogare con i colleghi Santoli e Mittner, coinvolge tuttavia nella conversazione anche Günther Anders, Karl Jaspers ed Ernst Bloch, facendo della traduzione-*libro* einaudiana un *Faust* militante, letto alla luce delle più pressanti domande della contemporaneità, dagli sviluppi del neocapitalismo e del socialismo alla minaccia atomica. La presa di posizione storico-politica sul presente va di pari passo con la presa di posizione estetico-letteraria. Questo stretto nesso, che già caratterizzava le riflessioni di Scalvini su Goethe e Manzoni, determina l'impostazione di tutta l'introduzione, ma è messo in particolare evidenza in un passaggio chiave, che non a caso lo stesso Cases sceglie di far riportare sul risvolto di copertina<sup>93</sup>, e che nella sua interezza recita così:

Per intendere la necessità della forma del *Faust*, e quindi la reale unità del poema, occorre uscire dall'ambito letterario formale per trovare non già una rigida equivalenza di strutture concettuali, ma un riferimento concreto ai problemi dello sviluppo individuale e collettivo, come abbiamo tentato di fare nelle pagine che precedono. Goethe vive in un'epoca in cui tali problemi si presentano con particolare urgenza, e i «privilegi barbarici» [la mescolanza dei generi letterari] gli permettono di affrontarli con un'ampiezza inconsueta. Nel romanzo ottocentesco si scorge da una parte il divario tra individuo e società, dall'altra l'accettazione della «prosa della vita» di cui parlava Hegel, a proposito del romanzo, come punto di partenza dell'arte, con la conseguente rinuncia all'ideale dell'«arte bella». In quanto autore di romanzi, Goethe accetta-

<sup>92</sup> *Ivi*, p. LXXXVII.

<sup>93</sup> Cfr. Daniele Ponchiroli a Cesare Cases, 11 dicembre 1964, in AE, Cases. Il brano viene poi abbreviato per esigenze redazionali.



va sostanzialmente queste premesse. Ma il *Faust* le rifiuta entrambe. In quest'opera l'individuo, grazie al soccorso del diavolo, è sempre in grado di affrontare le istanze oggettive del mondo senza lasciarsene schiacciare, anzi rivelandone le contraddizioni e passando quindi a un nuovo stadio. E questa possibilità di risolvere il peso dell'oggettività inverandola e superandola permette anche di escludere la «prosa della vita», di continuare ad aspirare al raggiungimento della bellezza e di scrivere l'ultima grande opera letteraria occidentale in versi<sup>94</sup>.

Rifiutare la «prosa della vita», «affrontare le istanze oggettive del mondo senza lasciarsene schiacciare», rivelare «le contraddizioni», passare «a un nuovo stadio»: un linguaggio che testimonia come il controverso *Streben* faustiano si traduca, per Cases (e per almeno due generazioni di intellettuali italiani), nella contraddittoria tensione comunitaria a realizzare il marxiano «sogno di una cosa». Sul piano politico questo equivale a ricercare nuove strade perché il «dramma del genere umano» non abbia come esito ultimo l'incubo disumano di «una società completamente organizzata in cui l'individuo è forgiato e controllato da strapotenti forze economiche»<sup>95</sup>: un esito verso il quale il neocapitalismo di marca americana spinge a piene macchine, ma che il socialismo di stampo sovietico non mostra di voler e saper scongiurare. In quello stesso 1965 in cui esce l'introduzione al *Faust*, seguendo ancora una volta le orme dell'amico Fortini, Cases comincia a collaborare assiduamente con i «quaderni piacentini», una piccola rivista nata in provincia che nel giro di pochi anni si rivelerà determinante per lo sviluppo del marxismo critico e la nascita della Nuova sinistra.

Ma l'altro corno del problema è strettamente letterario. Se in politica Cases rifiuta le opzioni opposte e complementari di una modernizzazione alla sovietica o all'americana, in letteratura tenta di sottrarsi alla polarizzazione tra quel 'realismo' alla cui affermazione egli stesso aveva contribuito facendosi portavoce delle idee di Lukács, e quelle poetiche dell'«avanguardia» su cui le correnti letterarie in ascesa in tutto l'occidente, dal *nouveau roman* al Gruppo 63, sembrano concordemente puntare. Per questo, messo tra parentesi il realismo critico di Lukács (le «verità a cui si dovrà ritornare»), apre a forme più stilizzate di rappresentazione estetica, contrapponendo per esempio la schematica ma efficace rappresentazione dell'alienazione umana nel teatro epico di Brecht ai giovani «gregari» che si spartiscono «fraternamente la piccola alienazione, quella da elettrodomestici, da sbronze e da sesso»<sup>96</sup>. È in contrapposizione a

<sup>94</sup> Cesare Cases, *Introduzione a Johann W. Goethe, Faust*, cit., pp. LXXXI-LXXXII.

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

<sup>96</sup> Cesare Cases, *Introduzione a Peter Szondi, Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino 1962, p. XXXVI. Per la battaglia di Cases contro la neoavanguardia rimando al



questo superficiale formalismo che Cases trova nel *Faust*, e in particolare nella sua seconda parte, un modello di forma in grado di tenere insieme, senza necessaria conciliazione, totalità epica e sviluppo drammatico, esigenza classica di unità ed estrema libertà stilistica, mimesi realistica e rappresentazione allegorica. L'opera di Goethe è letta, hegelianamente, come un epos non romanzesco della modernità<sup>97</sup>, in grado di rappresentarne fino in fondo le contraddizioni, come i più grandi romanzi, ma anche di conservare in una forma letteralmente 'u-topica' quella prospettiva umanistica, lukácsiana, che la storia sembra smentire. In questa chiave, secondo Cases, si comprende l'ambientazione cristiana data da Goethe al finale: un'allegoria religiosa nella forma, ma 'a-teologica' nella sostanza.

Da una parte egli [Goethe] vede che la positività dello *Streben* umano, individuale e collettivo, è insidiato dall'elemento mefistofelico necessario alla sua realizzazione, dall'altra egli postula l'avvento di una libera umanità che abbia abdicato al diavolo. Ma siccome non gli è dato in alcun modo di definire le condizioni di tale avvento, esso rimane un potenziale preannunciato in punto di morte e brutalmente smentito dai Lemuri che preparano la fossa. La «metà della colpa» di Faust [l'altra è, rousseauianamente, della società] può essere cancellata solo al di fuori dall'immanenza: in altre parole, la garanzia che la via dell'umanità, nonostante le contraddizioni di cui è pavimentata, è la via giusta, non può essere data in una prospettiva storica che al tempo di Goethe doveva essere necessariamente gratuita, ma solo uscendo dalla storia in un'allegoria religiosa<sup>98</sup>.

La traduzione-*libro* di Cases/Einaudi va dunque intesa come una precisa presa di posizione nel campo letterario: provvisoriamente post-realistica (nel senso di postlukácsiana) in quanto antiavanguardistica, e destinata ad inaugurare una stagione di interesse senza precedenti per il secondo *Faust*, di cui l'amico Fortini sarà uno dei protagonisti. Se nello

---

mio *Mutamenti del campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, in «Allegoria», 55 (2007) pp. 86-109.

<sup>97</sup> «Con il *Faust*», ricorderà peraltro Cases anni dopo, «ho avuto un rapporto immediato, un entusiasmo particolare fin da ragazzo, ma proprio perché la poesia in questo caso non è lirica, ma epico-drammatica; non si legge solo in forza della parola, ma anche del contenuto». Luigi Forte, *Intervista a Cesare Cases*, cit., p. 95. La preminenza assegnata al contenuto fa sì che Cases preferisca una traduzione in prosa come quella di Allason a quelle in versi, che, prima di Fortini, tendevano a sacrificare il contenuto alla forma.

<sup>98</sup> Cesare Cases, *Introduzione a Johann W. Goethe, Faust*, cit., p. LXII. Che la «via dell'umanità» venga sbarrata dall'autodistruzione ad opera della bomba atomica è una possibilità che Cases non esclude, soffermandovisi anzi nel finale del suo saggio. Ma la sua visione del mondo robustamente utopico-idealistica fa sì che la tratti appunto solo come una possibilità tra le altre.



sforzo di aprire nuovi spazi in politica Cases sarà tra i pionieri dell'alternativa, in letteratura non andrà di fatto oltre Brecht, ma la sua collaborazione ai «quaderni piacentini» contribuirà, tra il 1965 e il 1968, una generale ripoliticizzazione dello spazio letterario, a tutto sfavore del fino allora trionfante Gruppo 63.

In questo contesto di lotte politiche e letterarie, ma anche editoriali, che nel giro di pochi anni producono repentini mutamenti, il *Faust* di Cases fa il suo ingresso munito di uno straordinario capitale simbolico: la traduzione dell'antifascista Allason, già pubblicata da Antonicelli, e ora introdotta dal germanista comunista Cases, interprete critico dell'estetica marxista di Lukács, appare infatti sotto le prestigiose insegne dell'intellettualissima NUOVA UNIVERSALE EINAUDI di Bollati.

Per avere la misura della forza simbolica di questa operazione è utile confrontarla con quelle, contemporanee, di Feltrinelli e Sansoni. Nel 1965 infatti anche quell'UNIVERSALE ECONOMICA FELTRINELLI, che tanto aveva impensierito l'Einaudi, giunta ormai a 500 titoli, non può esimersi dal proporre a sua volta almeno un titolo di Goethe. Coerentemente con il profilo della collana, l'editore sceglie di fare un buon libro con poca spesa, ristampando su licenza il *Faust* di Amoretti uscito nel 1950 per la UTET (e arricchitosi nel 1959 di un'appendice comprendente l'*Urfaust*)<sup>99</sup>. Mentre però la vecchia traduzione di Allason, anch'essa del 1950, grazie all'introduzione di Cases e al riposizionamento nella NUE diventa qualcosa di sostanzialmente nuovo e attualissimo, l'operazione di Feltrinelli consiste semplicemente nello spostare la traduzione-*libro* di Amoretti dal segmento di mercato del libro di studio, in cui si collocano I GRANDI SCRITTORI STRANIERI UTET, a quello del libro economico di massa. Anche il *packaging* fa la sua parte: sulla copertina campeggia la scritta «Faust» a caratteri gotici con un'enorme «F» in evidenza, e per la quarta vengono rispolverate due celebri ma ormai logore citazioni da Puškin e De Sanctis<sup>100</sup>.

Nel 1965 anche Sansoni inaugura una nuova collana universale, I CAPOLAVORI SANSONI, nella quale l'anno dopo ristampa la traduzione del *Faust* che aveva in casa, quella di Errante. La prefazione viene affidata a Claudio Magris (n. 1939), che ad appena venticinque anni è già una celebrità. La sua tesi di laurea, pubblicata (su parere positivo di Cases<sup>101</sup>) da Einaudi

<sup>99</sup> *Faust (I e II parte). Urfaust*, traduzione, introduzione e note di Giovanni Vittorio Amoretti, Feltrinelli, Milano 1965, UNIVERSALE ECONOMICA, 500-501. Solo nel 1980 ne viene data una «nuova edizione riveduta e ampliata».

<sup>100</sup> «Il *Faust* è una grandiosa creazione dello spirito poetico e rappresenta la nuova poesia, come l'*Iliade* è il monumento dell'antichità classica»: con una parafrasi di questa sentenza puškiniana si aprono gli *Studi sul Faust* di Lukács. Per la frase di De Sanctis cfr. la nota 43.

<sup>101</sup> Per il parere di Cases sul libro di Magris si veda *Scegliendo e scartando*, cit., pp. 381-382.





nel 1963 col titolo *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, ha ottenuto consensi così vasti da portarlo già nel 1967 a diventare una firma del «Corriere della Sera». Di vent'anni più giovane di Cases, Magris ha una carriera accademica folgorante, che lo porta a ottenere la cattedra di Letteratura tedesca, nel 1968 a Trieste, appena un anno dopo il collega più anziano. Più dell'eclettico e irregolare Cases – del quale le leggi razziali e la guerra avevano condizionato e rallentato la formazione universitaria, facendogli per contro conoscere molto per tempo l'opera di Lukács – viene da una solida scuola germanistica: ha studiato a Torino con Leonello Vincenti, il successore di Farinelli, formandosi però anche alla lezione del conterraneo istriano Ladislao Mittner. E nella sua introduzione, scritta con vivace piglio giornalistico, interloquisce innanzitutto con i colleghi: a partire dallo stesso Cases, in un fitto contrappunto all'introduzione einaudiana, poi con Mittner, Santoli, Amoretti, Errante. Mentre però il *Mito asburgico* aveva un solido impianto lukácsiano, che gli era valso molti apprezzamenti ma anche critiche da parte di amici (come Biagio Marin), la sua lettura del *Faust* non ha alcun orientamento politico: sembra anzi rifiutarlo espressamente quando in chiusura celebra il «capolavoro» goethiano come rappresentazione di una modernità aperta a diversi esiti.

E, forse, il *Faust* non ha una sola fine [leggi: un solo finale] ma accoglie, con la suprema superiorità goethiana, tutte le possibilità e i momenti della vita: in cui esistono, e sono forse altrettanto legittimi, la fede creatrice nell'agire storico, il disperato e radicale vuoto del nichilismo e della morte, l'abbandono e la speranza nella Grazia. Come in Shakespeare nella sofferta indifferenza di Goethe v'è posto per tutte le verità<sup>102</sup>.

Non si potrebbe essere più lontani dalla prospettiva fortemente schierata di Cases, per il quale la «verità» del socialismo – qui: la «fede creatrice nell'agire storico» – conserva, pur nelle sue contraddizioni, un netto primato sulle altre. Alla programmatica parzialità di Cases, Magris, che appartiene alla generazione dei superatori degli anni Cinquanta, oppone un umanesimo integrale che ha le sue radici nell'universalismo accademico di un Farinelli o di un Tecchi, e ben si accorda con il clima di una società che negli anni Sessanta si sta entusiasticamente pluralizzando, e di cui *Opera aperta* di Umberto Eco è una sorta di manifesto critico-letterario. Ma dopo il maggio francese, con l'aprirsi della nuova stagione di conflitti che intellettuali come Cases avevano contribuito a

---

<sup>102</sup> *Faust*, traduzione di Vincenzo Errante, introduzione di Claudio Magris, Sansoni, Firenze 1966, I CAPOLAVORI SANSONI 47, p. 19. Suggestivamente Magris definisce il *Faust* non un'*Iliade*, come avevano fatto Puškin e dopo di lui Lukács, ma un'«*Odissea moderna*», sostituendo alla chiave di lettura conflittuale della guerra quella esperienziale del viaggio, con «tre o quattro finali possibili».



preparare, l'apertura ecumenica di Magris è destinata ad apparire inattuale (per riprendere quota alcuni anni dopo, quando l'utopia cede al disincanto). Così nel 1971 il *Faust* einaudiano arriva alla quarta edizione, mentre quello di Sansoni non viene più ristampato, e quello di Feltrinelli dovrà attendere la prima ristampa per oltre dieci anni.

Mentre dunque in un primo momento queste tre traduzioni-*libro* si contendono senza eccessive disparità di partenza lo spazio simbolico, il 1968, che peraltro segna un ritorno di interesse anche per le posizioni di Lukács, vede la provvisoria affermazione del *Faust* militante e comunista, o più precisamente marxista critico, di Cases. Il volumetto NUE, con l'inconfondibile copertina bianca attraversata da strisce rosse, diventa una presenza familiare nelle biblioteche di intellettuali e studenti, accanto ad altri titoli della stessa collana che definiscono il contesto in cui esso viene letto in quegli anni: dal *Manifesto del Partito comunista* di Marx al *Diario* di Anna Frank, dai *Dannati della terra* di Fanon alle *Poesie e canzoni* di Brecht tradotte da Fortini.

#### «NOI SIAMO ALLEGORIE»: IL *FAUST* DI FORTINI NEI MERIDIANI (1970)

Se il *Faust* NUE del 1965 va dunque situato entro i tentativi di Cases di costituire una nuova posizione in campo politico (non più col Pci né col capitale) e letterario (non più col neorealismo né con la neoavanguardia), negli anni successivi, quando quella posizione comincia a esistere, quantomeno politicamente, con la Nuova sinistra, il testo di Goethe continua a costituire per lui un oggetto di riflessione pressoché quotidiana. Mentre sui «quaderni piacentini» discute le idee politiche di Havemann e Lukács e presenta le *Elegie hollywoodiane* e il *Me-ti* di Brecht, rivede infatti verso per verso la traduzione del *Faust* che l'amico Fortini sta realizzando per Mondadori. Le circostanze di questo lavoro sono note<sup>103</sup>: è Fortini stesso, che ha cominciato la sua traduzione nel dicembre 1964 con l'aiuto della moglie Ruth Leiser, a richiedere, due anni dopo, la consulenza di un germanista, insistendo con l'editore perché sia proprio Cases. E questi, a partire dal febbraio 1967, gli invia quelle pagine fitte di «perplexità, reprimende e proposte» che nel loro insieme costituiscono un ampio commento «a briglia sciolta» al *Faust*. Prima di vedere quale sia stato il ruolo di Cases in questa traduzione-*libro*, occorre ricostruire

<sup>103</sup> Si veda il n. IV-V (2001-2002) dell'«Ospite ingrato», dove sono pubblicati una parte dalla corrispondenza fra Cases e Fortini, *Lettere scelte 1966-1968*, il saggio di Roberto Venuti «Poeta suavissime», «Magister clarissime». Fortini, Cases e la traduzione del *Faust*, e la conferenza di Fortini *Venture e sventure di un traduttore*. Gran parte di questo materiale è in corso di pubblicazione in Cesare Cases, *Laboratorio Faust*, cit.



in breve la genesi del *Faust* fortiniano dei MERIDIANI e la sua collocazione nello spazio simbolico quando, nel giugno 1970, arriva in libreria.

Come abbiamo visto, Mondadori aveva già in catalogo dal 1932 un suo *Faust*, quello germanistico e fascista di Manacorda, ristampato fino al 1960. Ma continuare a riproporlo in un clima culturale e politico che stava radicalmente mutando, avrebbe voluto dire di fatto perdere la battaglia con i concorrenti più agguerriti. Dopo la guerra, infatti, Mondadori conserva sì il suo primato in campo editoriale, ma nel corso degli anni Cinquanta il maggior dinamismo di Einaudi, Feltrinelli, Garzanti e Bompiani nell'intercettare (e nel fare) le principali novità italiane e straniere, deposita una patina di polvere sul suo catalogo letterario: anche una collana pionieristica e di largo successo come MEDUSA (1933-1969), a trent'anni dalla sua fondazione, appare superata e lentamente si estingue, così come la principale concorrente dei MILLENNI einaudiani, I CLASSICI CONTEMPORANEI ITALIANI (1946-1976) e STRANIERI (1947-1975), varata nel dopoguerra e contenente le opere, quasi sempre complete, di Pascoli, Pirandello, D'Annunzio, Papi, Cardarelli, Cecchi, Panzini tra gli italiani, D.H. Lawrence, Hemingway, Faulkner, Joyce, Hesse, Kafka, Th. Mann tra gli stranieri, appare troppo legata agli autori del catalogo mondadoriano per svolgere una efficace funzione di indirizzo sulla letteratura contemporanea.

Tra le contromisure volte a riconquistare capitale simbolico c'è, oltre al rinnovato rapporto con Elio Vittorini dopo i suoi anni in Einaudi, l'assunzione alla direzione letteraria di un poeta ancora poco noto, fino ad allora impiegato all'ufficio stampa della Pirelli ma già autore per la casa di alcune traduzioni da Julien Green e Paul Valéry: Vittorio Sereni (1913-1981). Dal 1958 al 1975 è Sereni, con Alberto Mondadori e con lo stesso Vittorini, il principale responsabile della riorganizzazione delle collane mondadoriane non commerciali: mentre la casa conquista il nuovo mercato del libro super economico con gli OSCAR, i «libri transistor» messi in vendita nelle edicole dal 1965, Sereni vara IL TORNASOLE (1962-1968), la NUOVA COLLEZIONE DI LETTERATURA (1966-1968), riapre la storica collana dello SPECCHIO alla poesia contemporanea e alimenta con i suoi pareri la neonata collana di narrativa affidata a Vittorini, NUOVI SCRITTORI STRANIERI (1964-1969). «Poeta e di poeti funzionario», secondo un'efficace definizione dello stesso Fortini ripresa da Ferretti<sup>104</sup>, Sereni, che ha esordito nei circuiti della letteratura più autonoma su riviste di fine anni Trenta come «Corrente» e «Letteratura», ha sull'editoria commerciale un giudizio quasi altrettanto severo dell'amico Fortini, al quale già nel 1958 – dunque cinque anni prima del disincantato ritratto dell'ambiente editoriale tracciato nel racconto *L'opzione* – scrive:

---

<sup>104</sup> Gian Carlo Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Il Saggiatore/Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1999.



Un discorso che vorrei farti riguarda l'attuale industrializzazione – monopolistica e come – di certe faccende che ci riguardano. Spero di dimostrarti che quelle che parevano caste infrangibili erano niente rispetto alla formidabile organizzazione di talune consorterie attuali in cui tu ed io contiamo degli amici.

I monopoli di una volta riguardavano le rivistine che nessuno leggeva: quelli di ora controllano, persino per la poesia, le principali case editrici. Possibile che tu non te ne sia accorto? E il bello è che gli editori si scannano tra loro persino per un libro di versi, ormai. Senza accorgersi che quelli che tirano i fili sono invece d'accordo tra loro<sup>105</sup>.

Negli stessi anni in cui Fortini, anche sulla base della sua esperienza in Einaudi, compie la sua indagine sulle istituzioni letterarie poi consegnata a *Verifica dei poteri*, Sereni si fa portavoce della logica specifica della letteratura all'interno del grande apparato mondadoriano. Con alterni successi. Uno di questi è l'ideazione nel 1969 dei MERIDIANI, nei quali uscirà il *Faust*<sup>106</sup>.

Ma nel momento in cui la traduzione viene commissionata a Fortini, la nuova collana non è ancora stata concepita. Certo, un editore come Mondadori non può permettersi di non avere in catalogo il *Faust di Goethe*: e intorno al 1964, proprio mentre Einaudi, Feltrinelli e Sansoni preparano i loro *Faust*, mette in cantiere il suo. A occuparsene, insieme a Sereni, è Alberto Mondadori, allora direttore editoriale dell'azienda paterna oltre che editore in proprio con Il Saggiatore. Non sappiamo, dunque, a quale collana fosse originariamente destinata la traduzione fortiniana del *Faust* (forse alla vasta BIBLIOTECA MODERNA MONDADORI, in cui erano apparsi il *Werther* tradotto da Borgese e *La missione teatrale di Wilhelm Meister* e *Le affinità elettive* tradotte da Silvio Benco); possiamo tuttavia ricostruire, almeno in parte, quali caratteristiche dovesse avere la traduzione secondo la committenza. Alcune indicazioni ci vengono dal contratto sottoposto a Fortini, altre – le più rilevanti – dal contesto di interessi e di tensioni che fa sì che il *Faust* (e proprio il *Faust*) venga affidato a Fortini (e proprio a Fortini).

Com'è noto, all'origine dell'incarico c'è innanzitutto un fattore personale: l'amicizia, tormentata ma salda, fra Fortini e Sereni, che si frequentano almeno dai tempi del «Politecnico», tra Milano e Bocca di Magra, e nel corso degli anni Cinquanta instaurano un sodalizio, per cui si

<sup>105</sup> Lettera di Vittorio Sereni a Franco Fortini, 2 marzo 1958, in Vittorio Sereni, *Scritture private con Fortini e con Giudici*, a cura di Zeno Birolli, Edizioni Capannina, Bocca di Magra 1995, pp. 15-16. Si veda anche Vittorio Sereni, *L'opzione*, Scheiwiller, Milano 1964.

<sup>106</sup> *Faust*, introduzione, traduzione con testo a fronte e note a cura di Franco Fortini, Mondadori, Milano 1970, I MERIDIANI (la collana non reca numeri di serie).



sottopongono e commentano reciprocamente (e severamente) le rispettive produzioni poetiche. Quando gli propone di tradurre il *Faust*, Sereni sa bene non solo che l'amico è da tempo interessato a Goethe, di cui ha già tradotto il *Götz* (per il Terzo canale RAI) e sta traducendo il *Wilhelm Meister* (per Garzanti), ma anche, e soprattutto, che dal 1963 sta attraversando un periodo di difficoltà economica e di isolamento intellettuale, aggravato dalla fine della sua collaborazione con Einaudi e dal ritorno all'insegnamento a scuola. Nel novembre 1964 Fortini scrive ad Alberto Mondadori, che sta per dare alle stampe col Saggiatore *Verifica dei poteri*:

Caro Alberto, ho ricevuto il contratto per il *Faust*. So che cosa vuol dire e so che tu lo sai. Per cavarmi dalla condizione di questi anni, per me molto pesanti, questo lavoro è aiuto rischioso ma potente. Voglio tu sappia però qui, parola per parola, la mia riconoscenza. Ho sul mio tavolo una dozzina di edizioni del rugginoso poema: addosso!<sup>107</sup>.

Ma prima delle ragioni dell'amicizia e della stima va tenuta in considerazione la comunanza di interessi legata alla posizione dei due amici nel campo letterario. Sia Sereni che Fortini, di quattro anni più giovane, appartengono alla generazione che aspira a succedere a Ungaretti e Montale e che nel dopoguerra cerca di rinnovare la lingua poetica codificata negli anni Trenta adeguandola alla nuova cultura dell'Italia repubblicana e dunque raccogliendo la sollecitazione a nuove responsabilità sociali e politiche esercitata sui letterati – che proprio in quegli anni diventano 'intellettuali' – dalla modernizzazione capitalistica e dall'opzione rivoluzionaria. È questa la problematica che affrontano, con esiti diversi, non solo Sereni e Fortini ma un intero gruppo di poeti con cui questi sono in dialogo, da Pasolini a Giudici e Roversi fino a Zanzotto. Alla fine degli anni Cinquanta però la lenta ascesa di questi pretendenti (la rapida celebrità di Pasolini fa caso a sé) è insidiata dalla assai meglio organizzata sortita dei Novissimi, che con piglio futurista fanno tabula rasa delle faticose sperimentazioni del dopoguerra proponendo poetiche

---

<sup>107</sup> Franco Fortini ad Alberto Mondadori, 14 novembre 1964, in ArchAme, sez. Alberto Mondadori (fondo Il Saggiatore), Fasc. Franco Fortini. Ricorda il germanista Roberto Fertonani, allora capo sezione letterario estero in Mondadori: «La traduzione del *Faust* Fortini la fece non dico contro voglia, ma in un periodo molto difficile della sua vita, possiamo dirlo: era rimasto disoccupato. Vittorio Sereni gli inventò questo lavoro, e credo che messo di fronte alla realtà Fortini abbia reagito splendidamente». *Franco Fortini traduttore di Bertolt Brecht*, Atti del seminario, Libreria Claudiana-Milano, 26 settembre 1996, interventi di Cesare Cases, Mavi De Filippis, Roberto Fertonani, Giovanni Raboni, Centro studi F. Fortini, Siena 1998, disponibile sul sito della rivista «L'ospite ingrato», <<http://www.ospiteingrato.org/bertolt-brechtfranco-fortini/>> (ultima consultazione: 10 gennaio 2018). Poco dopo Mavi De Filippis osserva che Fortini non era disoccupato ma insegnava a scuola, e traduceva Goethe tornato a casa dopo sette-otto ore di lavoro.



che rompono ostentatamente con la lingua dell'ermetismo e della tradizione per alimentarsi in primo luogo alla varietà dei linguaggi tecnici e parlati del presente. Di fronte alla minaccia della marginalizzazione, gli interessi dei minacciati finiscono per convergere. Così, nel decennio successivo, in aperta polemica con la neoavanguardia<sup>108</sup>, le poetiche di Fortini e di Sereni, pur nella loro diversità, sono accomunate dal tentativo di salvaguardare le sperimentazioni degli anni Cinquanta e di proseguirle prospettando una modernità nutrita di tradizione, della quale additano modelli produttivi soprattutto nelle traduzioni da Brecht (Fortini: *Poesie e canzoni*, 1959) e di William Carlos Williams (Sereni: *Poesie*, 1961). Entrambi, inoltre, cercano di definire questa nuova posizione e poetica, che per più aspetti accompagna e prepara la nuova stagione di lotte sociali del 1968, animando alcune riviste: Sereni fonda «Questo e altro» (1962-1964), a cui collabora anche Fortini, il quale a sua volta comincia a scrivere su «quaderni piacentini» (1962-1980). È qui, tra l'altro, che si consolidano i rapporti tra la loro generazione e quella dei nati negli anni Trenta, grossomodo coetanei dei Novissimi ma di opposto orientamento, come Piergiorgio Bellocchio, Grazia Cherchi, Giovanni Raboni, Goffredo Fofi, Alfonso Berardinelli. Infine, mentre Sereni contribuisce sensibilmente alla consacrazione di Fortini poeta riorganizzando e ripubblicando nello SPECCHIO – dunque accanto a Montale, Ungaretti, Saba, Quasimodo, Noventa – le raccolte *Una volta per sempre* (1963) e *Poesia e errore* (1969), gli interventi di Fortini, a partire dalla lunga recensione a *Gli strumenti umani* (1966) apparsa su «quaderni piacentini», sono decisivi per la consacrazione di Sereni.

Va dunque letta entro questo spazio di tensioni la scelta di affidare la traduzione del *Faust* a Fortini che, nel 1964 è noto solo a una cerchia ristretta di intellettuali, rispetto ai quali peraltro è sempre più isolato, e come poeta non gode di maggior riconoscimento del 'novissimo' Sanguineti, e rischia anzi di essere bollato come 'fuori tempo' prima ancora di aver raggiunto la consacrazione. Una posizione, nel campo della poesia, non dissimile da quella di Cases nel campo della critica.

Che la nuova traduzione-libro del *Faust* fosse intesa sia dai commitenti sia dal traduttore come una presa di posizione nel campo della letteratura *contemporanea* emerge anche dal contratto: l'introduzione dovrà essere «non tanto un saggio critico, quanto un'espressione dei criteri seguiti, dei problemi affrontati e un'illustrazione delle chiavi essenziali di

<sup>108</sup> Per gli argomenti fortiniani contro la neoavanguardia si vedano *Due avanguardie* (1966) e *Avanguardia e mediazione* (1968), pubblicati nella seconda edizione di *Verifica dei poteri*, e ora in *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzi, Mondadori, Milano 2003, pp. 77-106.



lettura dell'opera *con particolare riferimento alla sua vitalità odierna*<sup>109</sup>. Oltre alla consulenza di un germanista, è inoltre prevista per contratto la possibilità di avvalersi «dell'opera di un consulente letterario, con compiti di controllo e verifica sul piano stilistico-espressivo»<sup>110</sup>.

Nella densa *Introduzione per i criteri seguiti dal traduttore* Fortini definisce le proprie scelte a partire da una doppia presa di distanza rispetto ai concorrenti del momento: da una parte dai poeti più consacrati, dall'altra dai nuovi pretendenti della neoavanguardia, che proprio nel 1969 arrivano ad affermare il loro canone con una pubblicazione fortemente legittimante quale l'antologia *Poesia italiana del novecento* curata da Sanguineti per Einaudi. La presa di distanza si manifesta su due piani: quello delle scelte traduttive e quello delle istituzioni letterarie. Quando afferma di aver rinunciato, «ad ogni conforto, agli aromi di incorruttibilità che l'età tardo simbolista, da noi così a lungo protratta, ha cercato con le sue versioni dai greci e dai cinesi, dagli stilnovisti o da Hölderlin»<sup>111</sup>, Fortini allude all'ermetismo e ad alcune ben note traduzioni di Quasimodo, Montale e altri; pensa invece ai Novissimi quando scrive di aver evitato «tanto il *forcing* linguistico del brutalismo informale quanto il cerimonioso falso-ottocento di fresca moda»<sup>112</sup>. Se il *Faust* dannunziano di Errante rappresenta pienamente la prima tendenza, per avere un'idea della seconda possiamo leggere un brano da *Faust. Un travestimento* di Sanguineti:

FAUST Ahimè, ahimè! ho studiato la psicologia dell'età evolutiva,  
la sociologia delle comunicazioni di massa,  
la bibliografia e biblioteconomia,  
la semiotica, la semantica,  
la cibernetica, la prossemica,  
l'informatica, la telematica,  
la biologia – e, accidenti, l'ecologia – e poi  
la micro e la macrofisica, la meta e la patafisica, da cima a  
fondo, con tanto zelo!  
E adesso, eccomi qui, povero idiota,  
e furbo come prima.  
Mi chiamano l'egregio, l'illustre, il chiarissimo,

<sup>109</sup> Archivio Franco Fortini, Siena, Contratti editoriali, n. 30, art. 2.B (corsivo mio). Il contratto è datato 2 novembre 1964.

<sup>110</sup> *Ivi*, art. 8. Non è noto se ci si sia in effetti avvalsi di questa consulenza.

<sup>111</sup> Franco Fortini, *Introduzione per i criteri seguiti dal traduttore* a Johann W. Goethe, *Faust*, cit., p. XXII. Le versioni dai lirici greci erano uno dei lavori più riconosciuti di Quasimodo; Montale aveva scritto una prefazione alle *Liriche cinesi* tradotte da Giorgia Valensin nel 1952 e ripubblicate fino al 1968 da Einaudi; le più celebri traduzioni da Hölderlin erano quelle di Diego Valeri e Leone Traverso.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. XVIII.





e il prof, e il dott,  
e il maestro, magari, madonna!

E sarà dal '77 – ma che dico io mai? – sarà dal '68, ecco,  
che me lo meno, con i miei studenti<sup>113</sup>.

A questi due orientamenti, accomunati secondo lui dalla tendenza a sostituirsi completamente al testo originale, Fortini oppone una traduzione «critica» e «saggistica», che faccia avvertire al lettore «il rinvio continuo ad un testo anteriore, il sapore di traduzione, il suo farsi»<sup>114</sup>: negli anni in cui più si avvicina alla consacrazione come poeta, Fortini sembra apparentemente rinunciare ai privilegi della traduzione *en poète*, e voler fare una traduzione di servizio. Ma anche una traduzione di servizio deve optare per una lingua (o più lingue), se non vuole adottare «panneggi stilistici» datati, scolastici, «presi a prestito»<sup>115</sup> inconsapevolmente. Posto dunque di fronte alla necessità di scegliere, Fortini rivendica di «aver scritto intenzionalmente in una lingua che è almeno di dieci anni alle spalle di quella che è oggi oggetto della ricerca letteraria»<sup>116</sup>: quella, poetica e prosastica, degli anni Cinquanta. Uno studio analitico della traduzione potrebbe verificare in che misura essa effettivamente riprenda e prosegua le sperimentazioni dello stesso Fortini, ma anche di Sereni, Noventa, Luzi e Pasolini<sup>117</sup>.

Certo, se sul piano testuale Fortini fa le viste di rinunciare alla traduzione *en poète*, sul piano socio-simbolico il gioco è tutto un altro: a tradurre il *Faust* è proprio il poeta di *Una volta per sempre* e *Poesia e errore*, che si è affermato traducendo Eluard e Brecht, e che si mette in competi-

<sup>113</sup> Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, Costa & Nolan, Genova 1985. Non importa che sia stato scritto quindici anni dopo: nel 1969-1970 uscivano la sua traduzione del *Satyricon* di Petronio e *Il giuoco del Satyricon* che vanno nella stessa direzione del «travestimento».

<sup>114</sup> Franco Fortini, *Introduzione per i criteri seguiti dal traduttore*, cit., p. XII.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. XXI.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. XVIII. Subito dopo Fortini spiega: «Cases faceva osservare che, ad esempio, per la locuzione biblica *Die drei Gewaltigen* (p. 906), ci si sarebbe dovuti rifugiare nel falsetto di un passato remoto, con 'I tre bravacci' o 'I tre ribaldi' oppure portarsi decisamente a 'I tre supermen'; e che la traduzione ideologicamente corretta del celebre *Genießen macht gemein* (v. 10259) avrebbe dovuto essere: 'Godere è democratico'. Invece qui si leggerà: 'I Tre Uomini Forti' e 'Godere rende eguali'». Aggiunge inoltre di aver «messo a profitto», per rendere il registro prosaico delle parti mefistofeliche, «quanto la lingua letteraria è venuta elaborando nel primo decennio dopo l'ultima guerra».

<sup>117</sup> Sono questi i poeti che, nel saggio *Le poesie italiane di questi anni* (1959), Fortini individua come «gli autori che meglio provano la permanenza di certe costanti morali e stilistiche e insieme il mutamento di prospettive e di gusto» (ora in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 550). I loro equivalenti tra i prosatori sono riconosciuti in Cassola, Bassani, Calvino, Pratolini e, naturalmente, Vittorini (si vedano i *Saggi italiani*).



zione con Maffei ed Errante, traducendo la tragedia di Goethe non solo in una lingua poetica nuova, delle cui caratteristiche si è detto, ma incarnando un nuovo statuto sociale del poeta, all'altezza dei tempi, quello del poeta 'intellettuale militante' à la Brecht<sup>118</sup>.

Ma il *Faust* mondadoriano, per competere con i rivali, non può definirsi solo come *Faust en poète*: deve essere anche inappuntabilmente germanistico. I termini di confronto, in quest'ambito, sono la traduzione-*libro* di Manacorda e quella di Cases/Allason appena pubblicata da Einaudi. E qui rientra in scena Cases. Che non solo è, come Sereni, da tempo legato a Fortini da vincoli di amicizia e stima, ma dopo la pubblicazione del *Faust* NUE è considerato tra i massimi studiosi italiani dell'opera goethiana. Fortini, che redige le note di commento tenendo conto dei suggerimenti dell'amico, riconosce espressamente e ampiamente il suo debito nell'*Introduzione*:

La collaborazione di Cesare Cases è stata decisiva. Ha letto e analizzato la mia traduzione parola per parola. La sua conoscenza della lingua goethiana, l'erudizione e l'intelligenza critica sue, se le chiamo eccezionali non lo debbono davvero all'amicizia durata tanti anni. Annotazioni, perplessità, reprimende e proposte hanno preso forma di decine e decine di pagine fitte, volte a ricordarmi – come egli aveva già ricordato ad Adorno – che «la filologia non è solo il dominio del diavolo», sebbene il suo sarcasmo me lo abbia spesso raffigurato avvolto nella medesima vecchia pelliccia accademica che Mefistofele indossa nel corso del dialogo col Baccalaureus. Con l'accanimento della passione e dell'ironia mi ha corretto errori e chiarito incertezze. Quasi tutte le sue proposte di mutamento e le sue interpretazioni le ho accettate<sup>119</sup>.

Ma Cases non è un germanista qualsiasi: il suo approccio non accademico ma letterariamente e politicamente militante quale interprete critico delle idee estetiche di Lukács conferisce alla traduzione-*libro* da lui rivista e corretta una connotazione politica che non può certo dispiacere a Fortini e Sereni, né al giovane Mondadori. Anche in questo caso la convergenza di interessi simbolici specifici si sovrappone ai rapporti personali, relegandoli in secondo piano. Per la precarietà delle loro traiettorie – passati i quarantacinque anni sia Fortini sia Cases non sono ancora approdati a posizioni stabili, e anche i loro investimenti simbolici rischiano

---

<sup>118</sup> Che del resto Fortini volesse aspirasse a un più alto riconoscimento nel campo poetico italiano, non più solo come traduttore di Brecht ma come poeta in grado di interpretare Goethe, è indirettamente confermato dal fatto che quella del *Faust* è la prima traduzione dal tedesco che firma da solo, senza esplicitare il contributo – mai venuto meno – della moglie Ruth.

<sup>119</sup> Franco Fortini, *Introduzione per i criteri seguiti dal traduttore*, cit., p. XXVII-XXVIII.



di perdere rapidamente di valore a causa della concorrenza – i due amici sono accomunati da tempo nella ricerca di vie d'uscita da un'impasse sia politica sia letteraria che minaccia di marginalizzarli. Sia nel campo politico sia in quello letterario si trovano ad affrontare gli stessi avversari: il neocapitalismo e lo stalinismo del Pci nel primo; i consacrati ermetici e i nuovi entranti neoavanguardisti nell'altro. Entrambi, dunque, trovano nei «quaderni piacentini» uno spazio in cui pensare un'alternativa politica e restano fedeli a Lukács come baluardo teorico contro i letterati concorrenti.

«Il nucleo della valutazione dell'opera», scrive Fortini nell'*Introduzione*, «che, rifacendosi soprattutto a Lukács, Cases ci ha proposto seguita a parermi persuasiva»<sup>120</sup>. Si tratta della lettura storico-materialista in senso hegeliano e marxiano degli *Studi sul Faust*: il genere umano non può che affrontare e compiere il suo dramma nel qui e ora dell'immanenza, cosa che a metà degli anni Sessanta significava, per larga parte degli intellettuali italiani, prendere parte attivamente ai movimenti di rinnovamento politico del paese in una prospettiva socialista<sup>121</sup>. Anche quello di Fortini è dunque, almeno durante la sua gestazione, un *Faust* ancora lukácsiano o meglio marxista critico: «Il lettore scopre con raccapriccio che è a lui che l'autore chiede di scommettere. Scommessa sul trionfo finale, nell'umanità, del positivo sul negativo, del senso sul non-senso»<sup>122</sup>.

Mentre Cases e Fortini lavorano al *Faust* esplose il '68. Una data decisiva per entrambi. La rapida ripolitizzazione del campo letterario favorita dall'emersione della Nuova sinistra come nuovo soggetto politico sbalza i due amici da posizioni di retroguardia minacciata a posizioni di avanguardia pionieristica, arrestando al contempo l'ascesa del Gruppo 63. Infatti, mentre la rivista della neoavanguardia «quindici» chiude nel 1969 dopo soli due anni di vita, «quaderni piacentini» si afferma come una delle più autorevoli del movimento. Con *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, pubblicato nel 1968 ancora una volta dal Saggiatore di Alberto Mondadori, Fortini torna sul problema, divenuto attualissimo,

<sup>120</sup> *Ivi*, p. XXVIII.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. XXVIII: «Per essere chiaro fino in fondo: quando – a proposito del punto più controverso della tragedia, che ogni altro riassume e contiene, [Cases] scrive che 'Faust è troppo sicuro che la terra è l'unica realtà per non portare questa certezza anche in cielo e d'altra parte è soltanto in cielo che può cancellare la propria metà di colpa', al di là della lettera di queste parole è evidente una prospettiva e un modo di stare al mondo fuor della quale si trovano solo gli 'sciagurati spettri' (*Unselige Gespenster*, v. 11487) che Faust sfida poco prima della morte e che spesso avevano perseguitato il suo autore. Quel modo di stare al mondo va tanto più riaffermato quanto più molta odierna e pur valorosa critica goethiana prende risolutamente la parte degli spettri» (e qui Fortini allude forse a Pietro Citati, il cui *Goethe* esce in quello stesso 1970).

<sup>122</sup> *Ivi*, p. XXV.



dello statuto del letterato e delle istituzioni letterarie già affrontato in *Verifica dei poteri*, che giunge alla seconda edizione, mentre la sua traduzione delle *Poesie e canzoni* di Brecht arriva alla sesta (1970). Raggiunge il culmine della consacrazione nel 1971, quando ottiene la libera docenza all'Università di Siena, dove insegnerà Storia della critica letteraria. Cases, mentre le sue prefazioni accompagnano le edizioni einaudiane di alcuni testi chiave del momento (*Dialettica senza dogma* di Havemann, *L'uomo senza qualità* di Musil, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Benjamin) e il pensiero di Lukács conosce un nuovo momento di grande interesse, ottiene a sua volta la cattedra di Letteratura tedesca a Pavia nel 1967, e poi a Torino nel 1970. Qui, nella rossa facoltà di Magistero capitanata da Guido Quazza, fautore dei primi gruppi di studio con il voto collettivo, Cases sta decisamente dalla parte degli studenti, anche se più tardi si diventerà a dipingersi come un accademico legato ai modi tradizionali dell'insegnamento:

L'idea del mio amico anglista di Roma Nemi D'Agostino, di leggere *Il capitale* di Marx nella versione inglese, mi pareva semplicemente empia, ma anche a me, che pure avrei potuto far ricorso all'originale, non passava nemmeno per la testa: io ero stato reclutato per insegnare letteratura tedesca e non economia politica, di cui sapevo assai poco, il *Faust* e non *Il capitale*. Che poi nel primo sia adombrato il secondo è verissimo, e lasciate fare a me<sup>123</sup>.

All'inizio del 1969 intanto, mentre Fortini firma la prefazione alle poesie di Mao per Samonà e Savelli, Vittorio Sereni e Alberto Mondadori progettano la collana che ospiterà il *Faust*: I MERIDIANI. Nata in concorrenza con i MILLENNI einaudiani e dall'esigenza editoriale di ammodernare i CLASSICI CONTEMPORANEI ITALIANI E STRANIERI, aumentandone il ritmo di produzione con l'apertura ad autori prenovecenteschi e non mondadoriani (inizialmente era previsto anche un 'Meridiano' di Brecht, autore di punta dell'Einaudi), la collana ha per modello dichiarato la prestigiosa BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE di Gallimard, ma reca la riconoscibile impronta di Vittorini, scomparso nel 1966, la cui influenza sia su Sereni sia sull'amico Giansiro Ferrata, che dei MERIDIANI è il primo direttore, non va sottovalutata. Vittoriniana è l'apertura 'politecnica' che nei primi anni porta all'inclusione di titoli tutt'altro che strettamente letterari come gli *Scritti economici e civili* di Luigi Einaudi e *Da Cimabue a Morandi* di Roberto Longhi; ma vittoriniana è soprattutto l'idea che l'editoria debba contribuire con i libri che produce alla perpetua trasformazione della cultura e, per quanto riguarda la letteratura, delle poetiche e dei cano-

---

<sup>123</sup> Cesare Cases, *Confessioni di un ottuagenario*, cit., p. 144.



ni<sup>124</sup>. I MERIDIANI, insomma, non nascono come la collana canonizzante di classici che oggi conosciamo<sup>125</sup>, ma pretendono piuttosto di indicare, come recita il sottotitolo, «le vie maestre della letteratura mondiale»: non un canone fisso ma, appunto, le «vie» ancora aperte, percorribili dalla letteratura del presente. Questo spirito, a cui all'inizio corrispondeva un prezzo relativamente tenue per volumi assai curati ed eleganti, si può far risalire, se non addirittura all'esperienza della BIBLIOTECA ROMANTICA di Giuseppe Antonio Borgese, almeno alle collane Bompiani degli anni Quaranta PANTHEON e CORONA, sul cui risvolto Vittorini aveva fatto stampare il suo programma:

La cultura non è una professione per pochi: è una condizione per tutti, e completa l'esistenza dell'uomo. Ma ad ogni epoca la cultura cambia aspetto; continuamente rigetta opere che un tempo aveva magari venerato; e accoglie creazioni nuove, riscopre testi che aveva trascurato, esige che antichi o recenti capolavori stranieri vengano ritradotti. Scopo di questa nostra raccolta è di dare ad ognuno la possibilità di conoscere gli autori e le opere che costituiscono i principali punti fermi della cultura d'oggi: quegli autori e quelle opere, di narrativa e di poesia, di teatro e storia, di filosofia, arte figurativa e religione, che fanno corona, ossia sono di emergenza, nel lavoro intellettuale della nostra epoca. Antichi e moderni, italiani e stranieri, classici e romantici CORONA presenterà in eleganti volumi; e sarà una raccolta di quello che rimane di vivo del passato insieme a quello che di vivo rimarrà del presente.

Le «vie maestre della letteratura mondiale», nel caso dei MERIDIANI come di ogni collana, non sono obiettive, ma stabilite dagli attori che *fanno* i libri, come era stato il caso di Vittorini per il PANTHEON Bompiani e di Pavese per i MILLENNI Einaudi. La scelta degli autori e dei titoli dipende dunque, anche in questo caso, dalle poetiche dei decisori, primo fra tutti Sereni<sup>126</sup>, nonché dal catalogo mondadoriano, il bacino al quale, per ovvi motivi, la collana prevalentemente attinge. Abbiamo dunque da una parte volumi dedicati ad autori da tempo mondadoriani – e largamente riconosciuti – come Ungaretti, Pirandello, Joyce e Kafka, dall'altra

<sup>124</sup> Per il ruolo di Vittorini nel campo letterario del dopoguerra si veda Anna Boschetti, *La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970)*, in «Allegoria», 55 (2007), pp. 42-85.

<sup>125</sup> Cfr. Patrizia Landi, *Come una Pléiade. Appunti per una storia dei «Meridiani»*, in «Rivista di letteratura italiana», XXI (2003), 3, pp. 89-124. E anche Ead., *C'è un classico in questa collana? Gli «estremi» della manipolazione editoriale*, <<http://www.griseldaonline.it/dibattiti/fahrenheit-151/classico-estremi-manipolazione-editoriale-landi.html#note>> (ultima consultazione: 10 gennaio 2018).

<sup>126</sup> Nel citato *Come una Pléiade*, Patrizia Landi mostra come, nonostante Ferrara ne fosse ufficialmente il direttore, l'orientamento della collana fosse in larga misura definito da Sereni.



nuove acquisizioni: da queste, e dai «particolari connubi creati tra autore e prefatore o curatore»<sup>127</sup>, è possibile valutare gli orientamenti di Sereni, e il margine – relativamente alto: probabilmente il più alto possibile a una collana entro una grande azienda come Mondadori – di autonomia di un progetto affidato a letterati che godono di un considerevole riconoscimento specifico, come appunto Sereni e Ferrara.

Se i volumi inaugurali, *Vita d'un uomo* di Ungaretti e i *Romanzi* di Kafka a cura di Ervino Pocar, sono tratti *tout court* dal catalogo mondadoriano, i successivi due danno la misura di quanto gli orientamenti e la poetica di Sereni siano decisivi: i *Cantos* di Ezra Pound, autore portato in Italia nelle edizioni di poesia All'insegna del pesce d'oro di Giovanni Scheiwiller e solo nel 1960 acquisito allo SPECCHIO dallo stesso Sereni, e il *Faust* di Fortini. A scorrere i nomi dei curatori e prefatori dei MERIDIANI nel primo decennio di vita della collana si osserva inoltre come Sereni condivida nella pratica la battaglia dell'amico (e di Cases) contro la neoavanguardia: non troviamo infatti nessun esponente del Gruppo 63, salvo Giorgio Manganelli (per E.A. Poe), peraltro considerato da Sereni personaggio «alquanto sofisticato e intellettualistico» ma «interessante e oggi abbastanza di moda»<sup>128</sup>, mentre abbondano invece gli scrittori della generazione precedente: Luzi per François Villon, Cassola per i romanzi di Thomas Hardy, Moravia per il marchese de Sade (in un primo momento viene interpellato anche Calvino per le opere di Vittorini<sup>129</sup>).

Quindi nel giugno 1970 il *Faust* di Fortini/Sereni/Cases appare nei MERIDIANI come presa di posizione militante nel campo della letteratura contemporanea. Non solo l'assenza di un'introduzione storico-interpretativa all'opera, che del resto il lettore poteva trovare, a firma di Cases, nella complementare edizione Einaudi<sup>130</sup>, ma l'*incipit* stesso del saggio introduttivo di Fortini conferma questa intenzione, precisandone il senso. Per Fortini il *Faust* è

un poema vestito di letteratura, anzi di dieci letterature diverse – dalla rococò alla neogotica, dalla alessandrina alla elisabettiana – che annuncia con settanta o ottant'anni di anticipo sulle prime avanguardie *la distruzione di istituzioni letterarie secolari* e, in una certa misura, della poesia stessa<sup>131</sup>.

La problematica che rende 'contemporaneo' il *Faust* e utile una sua

---

<sup>127</sup> Patrizia Landi, *Come una Pléiade*, cit., p. 98.

<sup>128</sup> Cit. *ivi.*, p. 100, nota 26.

<sup>129</sup> *Ivi.*, p. 101.

<sup>130</sup> Fortini stesso scriverà un'introduzione di questo tipo, ma solo nel 1980, quando la sua traduzione verrà ripubblicata negli OSCAR MONDADORI.

<sup>131</sup> Franco Fortini, *Introduzione per i criteri seguiti dal traduttore*, cit., p. XI (corsivo mio).



traduzione è dunque quella delle istituzioni letterarie. Agli inizi della modernità Goethe porrebbe dunque – ma con ben maggiore ampiezza di prospettiva – lo stesso problema che la (neo)avanguardia pone nel presente: quello della dissoluzione delle forme tradizionali. Le «istituzioni letterarie» non sono però, per Fortini, soltanto i generi, gli stili, i metri:

Chiamo istituzioni letterarie – scrive in *Verifica dei poteri* – tanto il sistema di convenzioni formali che in una data società fanno considerare letteratura certe forme di comunicazione e di espressione quanto il complesso delle attività che hanno per oggetto la letteratura già esistente: cioè la critica, l'editoria, le ricerche di sociologia letteraria, ecc.<sup>132</sup>.

Il problema ha due corni: la traduzione-*libro* del *Faust* affronta il primo, quello formale; il secondo è affrontato nell'altro grande libro fortiniano del decennio: *Verifica dei poteri*. Col quale andrebbe letto insieme.

Fortini se la prende sia con la vecchia generazione dei consacrati sia con quella dei giovani aspiranti: per quanto riguarda la tradizione, i vecchi la danno per perenne, i giovani per dissolta (o son sul piede di dissolverla); per quanto riguarda le strutture (editoriali, economiche), nessuno si pone il problema. Mentre caratteristico di Fortini è collegare il rinnovamento delle forme non solo alla rielaborazione della tradizione, ma anche al mantenimento e all'egemonia delle strutture (dove operano Sereni, Cases e occasionalmente lui stesso). Tradurre il *Faust*, rileggerlo, rimetterlo in circolazione nel 1970 significa dunque offrire materiali per una soluzione alternativa a quella del Gruppo 63. «È un libro che si lascia perdere di vista; ma solo finché c'è nebbia. Bisogna ricorrere alla vecchia immagine della montagna. Il *Faust* fa parte del grande sistema orografico tedesco dell'età sua. *Ne scorrono fiumi ancora nostri*»<sup>133</sup>.

La traduzione-*libro* mondadoriana è dunque contrassegnabile anche come anti(neo)avanguardistica (e, con minor virulenza, antiermetica). Non intendo tuttavia ridurla a una resa dei conti con Sanguineti & Co. La polemica contro gli avversari del momento è soltanto lo stimolo che spinge Fortini a elaborare, attraverso la traduzione, una proposta poetica per il presente.

Le proposta, l'abbiamo visto, è anche politica. Ma se nel 1970 Fortini sembra ancora coltivare la fiducia che in Oriente il socialismo (cinese più che sovietico) e in Occidente la contestazione possano far intravedere il «termine della storia della borghesia»<sup>134</sup>, nel 1972, all'uscita della secon-

<sup>132</sup> Franco Fortini, *Istituzioni letterarie e progresso di regime*, ora in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 69.

<sup>133</sup> Franco Fortini, *Introduzione per i criteri seguiti dal traduttore*, cit., p. XI (corsivo mio).

<sup>134</sup> *Ivi*, p. XXV.





da edizione, ritiene necessario aggiungere all'introduzione un paragrafo, il quinto<sup>135</sup>, nel quale enuncia una prospettiva diversa, una diversa via alla realizzazione di un umanesimo integrale:

I medesimi eventi della cultura e della storia mondiale contemporanea che hanno reso inattuale il faustismo possono, credo, promuovere una lettura post-decadente dell'opera, che si lasci indietro non soltanto le due simmetriche e opposte e estreme interpretazioni del passato – la spiritualistica e nazionalista che vedeva in Faust l'eroe della volontà e dello *Streben*, e la esistenzialistica che in lui vedeva il modello negativo e religioso dello «scacco» – ma anche quella che, con Lukács, tendeva a salvare l'umanesimo della filosofia (e della poesia) classica tedesca in un presente o prossimo avvenire socialista. [...] Si può quindi supporre che la sostanza della interpretazione «umanistica» (Faust come «rappresentante dell'umanità») possa essere ripresa *al di là del modello storico* che quarant'anni fa Lukács proponeva come rivoluzione socialista; e con altre dimensioni e implicazioni<sup>136</sup>.

La nuova prospettiva indicata da Fortini ha evidentemente come sfondo le esperienze dei coevi movimenti politici internazionali – studentesco, operaio, pacifista, antisegregazionista, terzomondista, ecc. – che avevano messo in discussione il modello leninista del partito come avanguardia della rivoluzione. Ma la sua preoccupazione sta innanzitutto nell'assegnare, entro questa nuova prospettiva, un ruolo di primo piano alla letteratura. Lo fa insistendo su una lettura «allegorica» del secondo *Faust* che, già accennata nella traduzione-*libro* di Cases, diventa qui dominante, marcando un netto rovesciamento rispetto alle letture che, da Scalvini a Croce e allo stesso Lukács, avevano privilegiato, della tragedia, la prima parte<sup>137</sup>. Sulla scorta di Walter Benjamin, del quale in quegli anni proprio Cesare Cases e Renato Solmi introducono in Italia i primi scritti, Fortini elabora una propria poetica dell'allegoria, destinata a svilupparsi negli anni successivi:

Il *Faust II* apparirebbe bensì con i caratteri tipici della dissoluzione della parodia, della ironia, della abnormità, ma tale «catastrofe» potrebbe apparire come il paradossale *assemblage* di una tradizione e, a un tempo,

---

<sup>135</sup> Il paragrafo è di fatto è una rielaborazione di alcuni brani dell'intervista rilasciata a Mario Miccinesi l'anno precedente: *Il Faust di Fortini*, in «Uomini e libri», VII, 32, febbraio 1971, pp. 17-22.

<sup>136</sup> Franco Fortini, *Introduzione per i criteri seguiti dal traduttore*, in Johann W. Goethe, *Faust*, 2ª ed., Mondadori, Milano 1972, I MERIDIANI, pp. XXV e XXVIII. D'ora in poi: *Introduzione 1972* (corsivo di Fortini).

<sup>137</sup> In realtà in questa direzione comincia a muoversi lo stesso Croce a partire dai *Nuovi saggi sul Goethe*, pubblicati nel 1934.



tradizione essa stessa. Il sincretismo stilistico e l'ecllettismo del materiale figurativo e verbale del *Faust II* [...] ci consente forse di sentire tutta l'opera come anticipazione e ripresa d'una condizione profonda della nostra età: la compresenza e convivenza di gradi diversi di autenticità e di vita, di cristallizzato e di fluido, di semivivi e di semiferini, di «idoli» ed organismi. «Noi siamo allegorie» qui si dice: e molti avvertono oggi l'oscuro carattere allegorico, quindi larvale, nel senso di maschera, di ruolo e allusione, della nostra umanità, gruppi e individui<sup>138</sup>.

«Wir sind Allegorien» dice al v. 5531 l'Adolescente Auriga, in cui Goethe rappresenta il Poeta, prodotto e allo stesso tempo avversario di Pluto, il dio della ricchezza. L'esaltazione della poesia, fino a quel momento estranea, e persino sospetta, a Fortini, la sua insistenza sulla letteratura come «figura» di rapporti umani in potenza, è dovuta all'avvento di un nuovo gruppo di letterati che minacciano non solo la sua posizione ma la letteratura stessa: i «giovani politici o politicizzati»<sup>139</sup> che considerano il fare letteratura cosa regressiva e inutile quando c'è da fare la rivoluzione. Di fronte a questo nuovo pericolo, opposto a quello formalistico costituito dalla neoavanguardia, Fortini ammette l'errore, compiuto negli anni in cui era stato tra i principali fautori di una ripoliticizzazione del campo, «di non aver sufficientemente difeso la insostituibilità del discorso letterario»<sup>140</sup>. All'Asor Rosa di *Scrittori e popolo* risponde: «Chi ha detto che lo scrittore deve stare di fronte al 'popolo' come il bufalo d'acqua di fronte al ragazzo che lo guida e ci giuoca?»<sup>141</sup>. Il *Faust*, soprattutto la sua seconda parte, può dunque oggi essere letto come «rappresentazione dell'enorme macchina di fantasime che assedia, tenta e minaccia ogni tentativo umano di autenticità»<sup>142</sup>: tutti, a cominciare da quelli dei giovani politicizzati così come da quelli dello stesso Fortini, che qui giunge forse al culmine della sua tormentata autocritica di questi anni.

Oggi il testo goethiano si presenta tale che solo una visione anamorfica, ossia obliqua, può rivelarne a tratti l'immagine latente. Ricostruirla accessibile e «normale» almeno per i figli di coloro che oggi ancora, per intima disperazione, si rifiutano di riconoscerla e ricoverarla nel tesoro della tradizione viva, non è compito solo di traduttori e di critici, naturalmente e per fortuna<sup>143</sup>.

<sup>138</sup> Franco Fortini, *Introduzione* 1972, p. XXVI.

<sup>139</sup> Franco Fortini, *Prefazione alla seconda edizione (1969)* [di *Verifica dei poteri*], ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 395.

<sup>140</sup> *Ibidem* (corsivo di Fortini).

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> Franco Fortini, *Introduzione* 1972, cit., p. XXVII.

<sup>143</sup> *Ivi*, p. XXVIII.



Questo il viatico con cui Fortini consegna ai lettori il suo *Faust*, che della Nuova sinistra è al tempo stesso evocazione, prospettiva e autocritica.

A passare in rassegna le diverse componenti del capitale simbolico di questa traduzione-*libro* non stupisce che essa resti, a quasi mezzo secolo di distanza, indiscutibilmente la più riconosciuta: il *Faust* di Fortini/Sereni/Cases/Mondadori è un *Faust en poète*, al tempo stesso post-decadente e anti neoavanguardista, che oscura i precedenti di Scalvini, Maffei ed Errante; è, anche grazie a Cases, un *Faust* germanistico, dinamicamente lukácsiano e postlukácsiano (già quasi benjaminiano), che si lascia ampiamente alle spalle Manacorda e Amoretti; è un *Faust* militante sia in senso politico – quello di Cases e Fortini – sia letterario – quello di Vittorini e Sereni –, al quale la collocazione nei MERIDIANI, e con testo a fronte, conferisce una ulteriore connotazione canonica e, per così dire, istituzionale. Nel concentrare in sé il massimo (o quasi) del capitale editoriale, accademico, politico e letterario, è un *monstrum* simbolico, paragonabile forse solo alla *Erstübersetzung* di Scalvini.

«UN TESTO CHE È UN MONDO»: IL *FAUST* DI ANDREA CASALEGNO  
PER GARZANTI (1989)

Anche la terza traduzione-*libro* del *Faust* in cui Cases ha un ruolo di rilievo, quella firmata da Andrea Casalegno per Garzanti, ha le sue radici in un ambiente che possiamo definire, in senso lato, einaudiano. Proprio in Einaudi Casalegno (n. 1944) inizia a lavorare come redattore per le traduzioni dal tedesco a partire dal 1973, dopo aver curato l'edizione dell'imponente *Storia della città di Roma nel medioevo* di Ferdinand Gregorovius. In via Biancamano conosce Cases, che partecipa assiduamente ai consigli editoriali del mercoledì da quando, nel 1970, si è trasferito da Pavia a Torino per insegnare alla facoltà di Magistero. Ad avvicinarli c'è, tra l'altro, la politica: se Casalegno ha la sua iniziazione proprio nel 1968, da neolaureato in diritto, partecipando all'occupazione di Palazzo Campana, Cases, in redazione, è accreditato tra i maoisti (è lui tra l'altro a sollecitare, scrivendone a Baranelli, la pubblicazione in volume dei saggi di Edoarda Masi). Nel 1972 Casalegno aderisce a Lotta Continua, nata da una costola del movimento studentesco torinese, la sola formazione della Nuova sinistra, insieme al «Manifesto», a cui, per anni, Cases si sente vicino: all'Università di Torino, ricorda, «feci in tempo a diventare presidente del Circolo culturale 'Ottobre', emanazione di Lotta Continua [...], ma non mi risulta che questo circolo abbia mai iniziato la sua attività»<sup>144</sup>. In casa editrice collaborano a un progetto pianificato fin dal

<sup>144</sup> Cesare Cases, *Confessioni di un ottuagenario*, cit., p. 147. Nel 1978 Cases recensi-



1969: un'edizione delle opere scelte di Lukács, il cui primo volume, dei dodici previsti, *Scritti sul realismo*, viene affidato alla cura di Casalegno. Oltre a raccogliere alcune traduzioni già esistenti, tra cui quelle di Cases e Solmi già apparse per Einaudi, Casalegno ritraduce *ex novo* quel *Goethe e il suo tempo* comprendente gli *Studi sul Faust*, che come abbiamo visto Cases considerava il libro migliore di Lukács.

Dopo lo scioglimento di Lotta Continua seguito al congresso di Rimini del 1976 Casalegno si allontana dal movimento. Il 16 novembre del 1977 suo padre Carlo, vicedirettore della «Stampa» di Torino, viene assassinato dalle Brigate Rosse<sup>145</sup>. All'inizio del 1978 esce *Scritti sul realismo I*<sup>146</sup>. L'edizione è splendida, ma il secondo volume non vedrà mai la luce a causa della crisi della casa editrice. Il commissariamento dell'Einaudi, nel 1983, è il segnale più eloquente che la lotta iniziata al principio del secolo per un'editoria autonoma, dopo aver ottenuto i suoi maggiori successi nel secondo dopoguerra, segna il passo. Anche questo è un risvolto della restaurazione sociale in corso. Negli anni che Gian Carlo Ferretti definisce dell'«apparato» (1971-1983) il capitale extraeditoriale fa il suo ingresso nel mercato librario alla ricerca del profitto economico e del controllo ideologico del consenso. Questo processo,

viene sostituendo alla forte personalizzazione del progetto e del catalogo una sorta di *dio ascoso* le cui decisioni strategiche vengono da forze economiche e politiche spesso non rintracciabili negli organigrammi e secondo disegni che spesso trascendono il destino stesso del libro. Di qui una tendenziale appiattimento delle differenze<sup>147</sup>.

In una riunione del consiglio editoriale Cases dice chiaro e tondo a un Giulio Einaudi esautorato ma ancora combattivo che ormai ha poco senso che un libro appaia da lui oppure da un altro editore: «Lui mi guardò con incomprendimento, sibilò 'Sei il solito scettico!'. E mi voltò le spalle»<sup>148</sup>.

---

sce sul quotidiano «Lotta Continua» *Lavoro e capitale monopolistico* di Harry Braverman, appena pubblicato da Einaudi.

<sup>145</sup> Sull'episodio e sulle sue conseguenze vedi Andrea Casalegno, *L'attentato*, Chiarelettere, Roma 2007.

<sup>146</sup> György Lukács, *Scritti sul realismo*, vol. I, a cura di Andrea Casalegno, Einaudi, Torino 1978. L'opera va ad affiancarsi nella BIBLIOTECA DI CULTURA FILOSOFICA alle altre maggiori di Lukács uscite tra 1959 e il 1970: *La distruzione della ragione*, *Il giovane Hegel* e *L'Estetica*.

<sup>147</sup> Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia 1945-2003*, Einaudi, Torino 2004, p. 226.

<sup>148</sup> Cesare Cases, *Confessioni di un ottuagenario*, cit., p. 131.



Proprio nel 1983, mentre la sua traduzione di *Goethe e il suo tempo* viene pubblicata come volume a parte nella PBE, Casalegno, che nel frattempo ha accresciuto il suo credito come traduttore con libri come *Viaggio in Russia* di Joseph Roth (Adelphi 1981), *Il frutto del fuoco* di Elias Canetti (Adelphi 1982) e la partecipazione al volume *Lieder e prose* di Lutero (Mondadori 1983), riceve la proposta di tradurre il *Faust*. A fargla è la scrittrice piemontese Gina Lagorio (1922-2005), moglie di Livio Garzanti (1921-2015) e direttore responsabile della collana I GRANDI LIBRI.

Con un certo ritardo rispetto alle altre collane universali del dopoguerra, anche Garzanti, infatti, è entrato nel settore dei tascabili. Dopo un primo tentativo poco fortunato nel 1965 con i GARZANTI PER TUTTI, nel 1973 ha riprogettato completamente la collana e ha cominciato a pubblicare al ritmo di un volume alla settimana: *L'idiota* di Dostoevskij, *La cugina Bette* di Balzac, *Figli e amanti* di D.H. Lawrence, *Moby Dick* di Melville. Così si è guadagnato un posto stabile nelle librerie, dove i suoi volumi si fanno notare per i diversi colori che contraddistinguono le diverse letterature: grigio per la greca e la latina, verde per l'italiana, rosso per la francese, marrone per l'inglese, azzurro per la tedesca, che nel 1983 annovera già una ventina di titoli, a cominciare – manco a dirlo – da *I dolori del giovane Werther* (n. 6 della collana), per arrivare a Mann, Kafka, Kleist, Novalis e molti altri. Dopo un decennio di attività anche la collana economica garzantiana esige un suo *Faust* con cui fare concorrenza a quelli della NUOVA UNIVERSALE EINAUDI, dell'UNIVERSALE ECONOMICA Feltrinelli (Amoretti) e degli OSCAR Mondadori (dove nel 1980 è stata riproposta in edizione tascabile la versione di Fortini).

Casalegno accetta di tradurre il *Faust* a una condizione: che la redazione dell'apparato di note venga affidata a Cases. Al contrario di quanto era avvenuto con Fortini, traduttore e commentatore lavorano in assoluta autonomia. Il primo, che nel 1985 lascia l'Einaudi per «Il Sole 24ore», dove scrive di editoria e di letteratura tedesca, dedica alla traduzione sei anni, pur intervallandola con altre, come quella dei *Racconti* di Kleist (che escono nel 1988 nei GRANDI LIBRI con introduzione di Giuliano Bationi). Per favorire la concisione sceglie la forma chiusa, coltivando, al contrario di Fortini, un metro regolare e facendo corrispondere, ancora più rigorosamente che nell'edizione dei MERIDIANI, un verso a ciascun verso originale: si preoccupa di rendere con esattezza il significato, ma soprattutto di differenziare le voci dei personaggi, che Fortini spesso, al di là delle intenzioni, tendeva invece a ridurre alla propria lingua poetica<sup>149</sup>. Siamo lontanissimi dalla postura *en poète* e dalle battaglie letterarie degli anni Sessanta: nella sua programmatica sobrietà quello di Casale-

---

<sup>149</sup> Traggio le informazioni per questo paragrafo da un colloquio con Andrea Casalegno svoltosi a Torino il 27 dicembre 2013.



gno è piuttosto un *Faust en traducteur*, il primo la cui qualità letteraria sia garantita dal riconoscimento che nel corso degli anni questa figura si è conquistata. La «pratica» e il «gusto» del traduttore fanno le veci della competenza del germanista e dello stile dello scrittore. Non che la lingua di Casalegno sia neutra, anzi. È, come ogni lingua letteraria, il prodotto di diversi fattori, dall'esperienza personale all'educazione scolastica, e risente naturalmente della lingua letteraria egemone. Quella degli anni Ottanta si è avvicinata molto al parlato, sia per l'influenza di radio e televisione, sia grazie alle operazioni compiute da scrittori come Celati o Tondelli e, in poesia, Sanguineti o Caproni. Di qui, nonostante il verso, una lingua piana, in cui lo scarto rispetto a quella quotidiana è deliberatamente ridotto. Nei primi mesi del 1989 la traduzione, che comprende anche l'*Urfaust*, è compiuta.

Parallelamente Cases lavora al commento: dopo l'introduzione-saggio per la NUE e la revisione della traduzione di Fortini, è l'ultima forma di mediazione della tragedia goethiana in cui gli rimane da cimentarsi (a prescindere dalla traduzione, che tuttavia non prende mai in considerazione). Inizia a lavorarvi nel 1985<sup>150</sup>, in un periodo in cui il suo interesse per il *Faust* è più vivo che mai e l'incarico contribuisce con tutta probabilità a ravvivarlo ulteriormente, dandogli continuità. L'elenco dei suoi interventi faustiani è di per sé eloquente: nel 1978 dedica al monologo finale del *Faust* la sua relazione al convegno su *Classicismo tedesco e rivoluzione* tenutosi all'Istituto Italiano di Studi Germanici in Roma, nel 1982 parla del futuro dell'uomo nel secondo *Faust* al convegno dell'Istituto Gramsci di Venezia dedicato alle prospettive dell'umanesimo dopo Goethe, nel 1983 pubblica un intervento su *Faust come artista* nel fortunato manuale di letteratura italiana per licei di Remo Ceserani e Lidia De Federicis *Il materiale e l'immaginario*, nel 1985 parla degli *Studi sul Faust* al convegno organizzato a Urbino per il centenario della nascita di Lukács, nel 1986 interviene sull'*Urfaust* al convegno sul giovane Goethe tenutosi al Centro Teatrale di Brescia, tra il 1987 e il 1988 soggiorna al Wissenschaftskolleg di Berlino (Ovest) per una ricerca intitolata «Kommentar zu Johann Wolfgang von Goethes Drama *Faust*», nel 1989 pubblica il saggio *Trono e scettro di Mefistofele* nel volume dedicato a Fortini per il suo ritiro dall'insegnamento universitario<sup>151</sup>. Già durante il soggiorno berlinese, tuttavia, la redazione del commento procede con scarsa lena e al ritorno in Italia viene interrotta del tutto. Problemi di salute: Cases

<sup>150</sup> È lo stesso Cases a ricordare questa data nelle *Confessioni* (cit., p. 151), associandola alla morte dell'amico Italo Calvino.

<sup>151</sup> Ancora nel 1994 Cases tiene un seminario sul *Faust* all'Università di Firenze (devo questa informazione a Fabrizio Cambi).



deve sottoporsi a un'operazione chirurgica<sup>152</sup>. Da quel momento rinuncia a tutti i lavori editoriali e accademici più gravosi, dedicandosi pressoché esclusivamente alla scrittura giornalistica, coltivata fino agli ultimi anni nelle lunghe e brillanti recensioni che escono sull'«Indice dei libri del mese», di cui nel 1990 assume la direzione dopo aver concluso la sua carriera universitaria, e a partire dal 1997 sul supplemento domenicale del «Sole 24ore», spesso alternate a quelle di Casalegno.

Venuto meno il contributo di Cases, nel 1989 Garzanti si trova fra le mani una traduzione che, per rientrare del grosso investimento sostenuto, ha fretta di pubblicare: prima di stamparlo in edizione economica nei GRANDI LIBRI vuole, secondo una pratica assai comune in editoria, presentarla in una collana di lusso per il mercato delle strenne natalizie. Mancano però note e introduzione. Al primo problema pone rimedio lo stesso Casalegno, redigendo in tutta fretta un commento chiaro e accurato. E l'introduzione? È probabilmente il germanista Giorgio Cusatelli, professore alla Statale di Milano e collaboratore di Garzanti fin dagli anni Sessanta, a suggerire la soluzione: uno dei testi più autorevoli sul *Faust* è senza dubbio il saggio premesso alla prestigiosa Hamburger Ausgabe dal suo curatore Erich Trunz. Casalegno, che del resto lo conosce bene, perché ha scelto la Hamburger Ausgabe come testo di partenza per la sua versione, lo traduce in italiano, col titolo «*Faust*»: *immagine del mondo e trama simbolica*. Ma sebbene presentato «nell'ultima versione, rivista e ampliata» si tratta pur sempre di un testo scritto originariamente nel 1949. Per affiancargli una lettura più aggiornata viene scelto un secondo saggio, che l'editore si trova, come si suol dire, in casa: il *Goethe poeta della naturalezza* di Gert Mattenklott, scritto nel 1977 per l'*Enciclopedia Europea* Garzanti, già allora grazie all'intermediazione di Cusatelli. Con questo corredo il *Faust* di Casalegno esce in edizione di lusso per ben due volte: prima, nel novembre 1989, in due volumi nella collezione I CLASSICI, varata quello stesso anno e chiusa nel 1994; poi, nell'ottobre 1990, in volume unico nei LIBRI DELLA SPIGA (1982-1996), l'equivalente garzantiano dei MILLENNI Einaudi e dei MERIDIANI Mondadori<sup>153</sup>.

Il risultato è una traduzione-*libro* che, nonostante l'assenza di Cases, ha caratteristiche molto prossime a quelle che il suo commento gli avrebbe conferito. È un *Faust* ancora più germanistico di quello

---

<sup>152</sup> Nelle *Confessioni di un ottuagenario* (cit., p. 153) Cases parla di «forme degenerative del tessuto cerebrale».

<sup>153</sup> *Faust. Urfaust*, introduzione di Gert Mattenklott, prefazione di Erich Trunz, traduzione, note e commenti di Andrea Casalegno, Garzanti, Milano 1989, I CLASSICI (la collana non reca numeri di serie). *Faust. Urfaust*, introduzione di Gert Mattenklott, prefazione di Erich Trunz, traduzione, note e commenti di Andrea Casalegno, Garzanti, Milano 1990, I LIBRI DELLA SPIGA (la collana non reca numeri di serie).





mondadoriano, grazie alla presenza – oltre al testo a fronte, all’*Urfaust*, all’ampio commento, alla bibliografia curata da Emilio Bonfatti – di quelli che lo stesso Cases definirà «due prodotti, uno della più venerabile, l’altro della più aggiornata tradizione critica tedesca»<sup>154</sup> (Trunz era pressappoco coetaneo di Croce, Mattenklott più giovane di Magris). Il saggio di Mattenklott, allievo di Peter Szondi appartenente alla generazione successiva al ’68, che cerca di integrare il pensiero dialettico di Lukács con quello estetico di Benjamin, Warburg e Nietzsche, ne fa anche un *Faust* marxista e postlukácsiano, dai connotati non troppo distanti da quello di Fortini. E come Fortini, anche Mattenklott aggiunge al suo saggio del 1977, ristampato tal quale nell’edizione ‘provvisoria’ del 1989, un nuovo paragrafo in occasione della riedizione del 1990 nei LIBRI DELLA SPIGA, destinata a vita più duratura. Come Fortini – e Cases – Mattenklott assume come base la lettura lukácsiana<sup>155</sup> per concentrare poi la sua attenzione soprattutto sulla forma, e in particolare sulla forma allegorica della seconda parte della tragedia. «Il tema dell’opera», osserva nel paragrafo aggiunto nel 1990 (intitolato *Arte, società e verità nel secondo «Faust»*),

è infatti la prosa della storia dell’individuo borghese, dalla sua prefigurazione medievale, lo spirito del mago, fino alla realizzazione violenta della sua concezione economica e sociale nel XIX secolo. Ma l’opera non poteva essere realizzata in prosa, in senso aristotelico, in modo lineare e coerente: è invece allegorica, e in ciò si ricollega a una tradizione letteraria ben più antica, e già estranea al mondo contemporaneo<sup>156</sup>.

Anche per Mattenklott la posta in gioco non è tanto l’interpretazione delle allegorie che costellano l’opera quanto la comprensione generale del *metodo* allegorico messo a punto da Goethe. Se Fortini aveva preso alla lettera il «noi siamo allegorie» per formulare, sulla scorta di Benjamin, un’estrema e paradossale prospettiva utopica, Mattenklott, in questo più vicino all’ultimo Cases, legge Goethe piuttosto attraverso Brecht, analizzando «i significati complessi dei nessi allegorici tra eventi, personaggi e ruoli» nel secondo *Faust*: «La verità sulla società borghese non è più

<sup>154</sup> Così Cases nella sua scheda apparsa sull’«Indice dei libri del mese», XII, 2, febbraio 1995, p. 37. Fin troppo germanistico, sottolinea Cases, perché i due cospicui saggi «non appiana[no] certo l’ascesa al mondo faustiano».

<sup>155</sup> Il *Faust*, si legge a conclusione della versione del 1977, si basa «su una profonda intelligenza delle strutture storiche e sociali del mondo feudale e del mondo borghese capitalista», e soprattutto la seconda parte «può valere come summa simbolica della società borghese e della sua preistoria, a un livello di esperienza conoscitiva che è stato paragonato a quello del *Capitale* di Marx», qui a p. XXI.

<sup>156</sup> Gert Mattenklott, *Goethe poeta della naturalezza*, in *Faust. Urfaust*, Garzanti 1990, cit., pp. XXI-XXII.



pronunciata dai personaggi che la rappresentano, ma dai loro ‘rapporti funzionali’: questa idea, realizzata dall’*Opera da tre soldi* di Brecht, è già presente nell’ultima opera di Goethe»<sup>157</sup>.

La traduzione-*libro* apparsa nei LIBRI DELLA SPIGA rimane dunque sostanzialmente nel solco della tradizione marxista inaugurata da Lukács con gli *Scritti sul Faust*, dominante nel periodo 1965-1990. Ma la lettura socialista, pur rivista e aggiornata, è messa a dura prova dall’avanzamento, anche in Italia, della modernità capitalistica e dal sostanziale scacco dei movimenti sociali che le oppongono modernità alternative. Lo stesso Casalegno, che ben conosce gli scritti di Lukács senza tuttavia amarlo, all’inizio del suo commento prende sobriamente le distanze da ogni tentativo di «ridurre» l’opera goethiana a «un’interpretazione univoca», giacché «ogni generazione l’ha arricchita, o impoverita, con la propria esperienza»<sup>158</sup>.

In effetti la storia sembra favorire questo rovesciamento. In una recensione a tutta pagina sulla «Repubblica» del 26 gennaio 1991, Italo Alighiero Chiusano accoglie il *Faust* di Casalegno/Garzanti associandolo alla caduta del muro di Berlino, «simbolo di tanti muri di pietra e di idee»<sup>159</sup>. Collaboratore di lungo corso della «Repubblica», Chiusano (1926-1995) è uno dei più autorevoli commentatori di letteratura tedesca della stampa italiana, autore di vivaci e fortunati volumi come *Vita di Goethe* e *Literatur*: un «germanista senza cattedra», come ama definirsi egli stesso. Culturalmente è un cattolico critico (nello stesso senso in cui Cases è un marxista critico), molto vicino per questo a Heinrich Böll, di cui è il principale traduttore e interprete italiano. «A far festa, in senso alto, per la riunificazione dei due tronconi della Germania – scrive – Garzanti pubblica un libro che io considero un evento storico»: il *Faust* è da lui presentato come un testo cardinale della modernità, di straordinaria complessità e ricchezza, e soprattutto come opera aperta a interpretazioni molteplici. Vale la pena riportare un brano esteso, perché nella sua bulimia elencatrice ben rappresenta lo spirito del tempo.

---

<sup>157</sup> *Ivi*, p. XXIV. La chiave scelta da Mattenklott è una citazione dalla *Teoria dei colori*: «Il tentativo di esprimere l’essenza di una cosa è in realtà fatica vana. Noi percepiamo effetti, e una storia completa di questi effetti ne abbraccerebbe l’essenza. Invano ci sforziamo di descrivere il carattere di un uomo; ma se riuniremo le sue azioni ci balzerà incontro il ritratto del suo carattere. I colori sono azioni della luce, azioni e passioni. Da esse possiamo trarre conclusioni su di essa», cit. a p. XXVI.

<sup>158</sup> Andrea Casalegno, *Commento*, in Johann W. Goethe, *Faust. Urfaust*, Garzanti 1990, cit., p. 1205 (corsivo mio).

<sup>159</sup> Italo Alighiero Chiusano, *Un giocattolo per Goethe*, in «la Repubblica», 26 gennaio 1991.



*Poema iniziatico* di un uomo (Faust) che sta per tutti gli uomini, e che ha un immenso bisogno di farsi maturare dagli eventi e dagli incontri umani e ideali della vita, il *Faust* è anche il massimo *laboratorio sperimentale dell'intelligenza moderna* (sia nel campo della speculazione filosofico-religiosa, sia in quello delle forme artistico-letterarie); un tipo originalissimo di *romanzo evolutivo o di formazione* (da Goethe espresso in forma canonica, cioè narrativa, nel *Wilhelm Meister*); un *coacervo di drammi storici* (nel senso che riflette l'atmosfera di un'epoca, ad esempio il Medioevo o il Rinascimento, e che rifà il verso a forme drammaturgiche ormai estinte ma qui genialmente reinventate, come la moralità teatrale alla Hans Sachs, il dramma elisabettiano, la tragedia greca); una *rivista satirica* che, rifacendosi ad Aristofane, già sembra dare la mano a Offenbach, e con la stessa spregiudicata e divertita malignità, anche se con una vastità di bersaglio davvero universale; un esempio curiosissimo di *teatro anticonvenzionale*, costruito artigianalmente sotto l'occhio del pubblico con l'intento di smalziarlo (insomma, è già nell'aria Brecht) e di *opera in musica* fatta di parole, quasi un pendant letterario, ma quanto più culturalmente e filosoficamente maturo, del *Flauto magico* (alludo al libretto di Schikaneder, perché la musica di Mozart poi arriva dove vuole); una *superfiaba* per bambini adulti che, Dio li benedica, non hanno buttato via il più bello di tutti i giocattoli mai inventati: il teatro; una *storia d'amore* (Margherita o Greta) e di amori (non si dimentichi Elena) che vanno a confluire in quell'Eros assoluto, cosmico e trascendentale (ma anche immanente) che finì per essere la più profonda religione di Goethe. Insomma, un testo che è un mondo<sup>160</sup>.

Il carattere aperto, postideologico di questa lettura deve avere persuaso Garzanti ad affidare proprio a Chiusano l'incarico di scrivere l'introduzione che nel 1994 sostituirà i seriosi testi di Trunz e Matenklott nell'edizione economica dei GRANDI LIBRI<sup>161</sup>. Per l'occasione Chiusano riprende quasi alla lettera il suo articolo, passando in rassegna una buona dozzina dei percorsi interpretativi messi nel frattempo in luce dalla critica letteraria, dalla «sacra rappresentazione» all'«opera d'avanguardia». In questo caleidoscopio di letture tutte ugualmente legittime, del lukácsiano «dramma del genere umano» non rimane quasi traccia. L'interpretazione socialista in chiave di critica alla borghesia è ridimensionata a una fra le tante, mentre il saggista porta garbatamente in primo piano la propria lettura religiosa: «Il *Faust* è uno sterminato poema d'amore che in ultimo sfocia nell'Amore assoluto. E tale Amore assoluto non è altri che Dio, comunque Goethe lo intendesse e lo

<sup>160</sup> *Ibidem* (corsivi miei).

<sup>161</sup> *Faust. Urfaust*, introduzione e prefazione di Italo Alighiero Chiusano, traduzione, note e commenti di Andrea Casalegno, Garzanti, Milano 1994, I GRANDI LIBRI 545-546.



concepisse. Leggere la scena finale del *Faust* e negare che tale fosse lo sbocco di tutto il poema e del suo stesso autore mi pare negazione dell'evidenza»<sup>162</sup>.

Se fra le traduzioni-*libro* NUE, MERIDIANI e della SPIGA c'era una continuità, dovuta all'appartenenza dei mediatori allo stesso circuito di produzione e alla condivisione di analoghi orizzonti politico-culturali, con la nuova prefazione di Chiusano il *Faust* di Casalegno/Garzanti entra a far parte di un orizzonte nuovo, plurale e postmoderno.

La mia formazione ideologica risale a Lukács anche se molte cose, come il realismo socialista, si sono rivelate fallimentari o inesistenti. Tanto per fare un esempio, l'alternativa posta da Lukács fra Thomas Mann e Franz Kafka – e da lui risolta a favore di Mann – è stata smentita clamorosamente dai fatti. Oggi è chiaro che Kafka si è rivelato in tutta la sua grandezza, mentre proprio le utopie umanistico-borghesi di Thomas Mann che piacevano tanto a Lukács non convincono più. Egli resta comunque un pensatore di notevole statura, il quale anche nelle sue unilateralità, nei suoi eccessi e giacobinismi, ha costantemente fornito l'esempio di un intellettuale che non accetta, che non si arrende all'esistente. Oggi regna invece la convinzione secondo cui bisogna lasciare che le cose seguano il loro corso, e che l'economia stessa, le forze stesse del mercato risolveranno tutto. Di fronte ad una simile impostazione preferisco sinceramente fare la fine di Lukács e teorizzare il realismo socialista, piuttosto che assomigliare a quelli che ormai si avventano come iene su chiunque metta in dubbio l'assoluta necessità del capitalismo, diventato l'alfa e l'omega, la panacea di tutti i mali<sup>163</sup>.

#### LE EDIZIONI DEL *FAUST* DOPO CASES

Immaginiamo che il nostro il nostro giovane lettore del 1953 torni oggi in libreria: 'una Feltrinelli' o 'una Mondadori'<sup>164</sup>. Che cosa troverebbe? Appena quattro traduzioni-*libro*, contro le sei di cinquant'anni prima. Quali?

Innanzitutto, la quattordicesima edizione del *Faust* di servizio e accademico di Giovanni Vittorio Amoretti – una traduzione del 1950, con

---

<sup>162</sup> Italo Alighiero Chiusano, *Prefazione*, in Johann W. Goethe, *Faust. Urfaust*, Garzanti, Milano 1994, p. LIV.

<sup>163</sup> *Cases, i settant'anni di un critico*, intervista a cura di Lalli Mannarini, in «La Stampa», 24 marzo 1990.

<sup>164</sup> Più verosimilmente oggi digiterebbe le parole chiave 'Goethe' e 'Faust' su [www.amazon.it](http://www.amazon.it). Il risultato sarebbe quasi lo stesso, ma includerebbe, per fortuna, l'usato, di cui Amazon si fa intermediario, e, purtroppo, una serie di ristampe piratesche di vecchie edizioni, magari in versione e-book.



una prefazione del 1950 – ripubblicata nel 2014 in un unico volume nella UNIVERSALE ECONOMICA FELTRINELLI, col nuovo numero di collana 2018-2019 e una nuova copertina rosso fiammante.

Poi, senz'altro, la tredicesima edizione del *Faust* di Fortini nei MERIDIANI, un *Faust*, come abbiamo visto, *en poète*, anti(neo)avanguardistico e antiermetico, lukácsiano e marxista critico, e grazie a Cases solidamente germanistico: traduzione del 1970, con l'*Introduzione per i criteri seguiti dal traduttore* del 1970-1972. La collana inaugurata da Alberto Mondadori con Sereni e Ferrata nel 1969, divenuta nel frattempo la più prestigiosa e canonizzante del sistema letterario italiano, le garantisce un capitale simbolico ancora maggiore di allora. A minor prezzo, si potrebbe acquistare la ventesima edizione della stessa traduzione negli OSCAR CLASSICI, identica a quella dei MERIDIANI, salvo che per l'introduzione generale all'opera di Goethe, aggiunta da Fortini nel 1980.

Accanto a questa, ecco anche la settima edizione del *Faust* di Casalegno/Chiusano nei GRANDI LIBRI Garzanti, giunti nel frattempo a quasi 900 titoli: traduzione del 1989, con prefazione postideologica e festosamente post-moderna del 1994.

Con qualche sconcerto, poi, il nostro lettore riconoscerebbe, nonostante il rosso diavolo cornuto che campeggia in copertina, il *Faust* germanistico, cattolico e fascista di Guido Manacorda. Nel 2005 infatti la BUR, che da decenni non ristampava più i due *Faust* di Liliana Scalero, lo ha riproposto addirittura in versione anastatica, completa di testo a fronte e commento (con bibliografia aggiornata), arrivando in pochi anni a otto edizioni<sup>165</sup>. Un'operazione meritoria, che avrebbe guadagnato in trasparenza e profondità storica se fossero stati richiamati il profilo di Manacorda e le delicate poste in gioco letterarie, politiche e religiose che orientano la sua versione. Invece, l'introduzione originale è stata semplicemente rimpiazzata dal saggio *Sul «Faust» di Goethe* (1938) di Thomas Mann, e in una succinta *Nota al testo* il curatore Giulio Schiavoni presenta il germanista come «un esponente significativo della generazione di Benedetto Croce»<sup>166</sup>, sorvolando sulla virulenta

<sup>165</sup> Se anziché circolare sul mercato librario circolasse su quattro ruote, la traduzione di Manacorda non potrebbe non suscitare il nostro stupore, perché avrebbe la carrozzeria (ma a voler essere più rigorosi nella similitudine: il motore) di una fuoriserie degli anni Trenta, magari una Isotta Fraschini del lussuoso Tipo 8A; analogamente, se incrociamo le date di produzione delle traduzioni con quelle di coevi modelli automobilistici, quella di Amoretti ci verrebbe incontro con le forme eleganti di una FIAT 1100, o di una Topolino amaranto, quella di Fortini come un'Alfa Giulia, e quella di Casalegno come una Lancia Delta.

<sup>166</sup> *Faust*, con un saggio introduttivo di Thomas Mann, traduzione e note di Guido Manacorda, nota al testo di Giulio Schiavoni, testo tedesco a fronte, BUR, Milano 2005, CLASSICI MODERNI, p. CXXX.



polemica anticrociana che pervade il commento, riproposto tal quale. A proposito della traduzione, Schiavoni osserva giustamente che è tra le «traduzioni ‘storiche’ più importanti avutesi in Italia», omettendo però di rilevare le pesanti riserve espresse dallo stesso Croce, da Errante e da Allason<sup>167</sup>.

Perché le traduzioni-*libro* di Feltrinelli, Mondadori e Garzanti non hanno mai smesso di circolare, nonostante l'età?<sup>168</sup> Perché queste case editrici, con le loro collane, sono tutto sommato in buona salute, e hanno interesse a valorizzare il loro catalogo e gli investimenti fatti anche decenni prima. Così la BUR, che con la nuova serie inaugurata nel 1974 è cresciuta fino al punto da trasformarsi da collana in casa editrice a sé stante, con circa 3500 titoli in catalogo distribuiti in oltre una dozzina di collane, non poteva non includere nei suoi CLASSICI MODERNI un'edizione del *Faust*: non volendo investire in una nuova traduzione, la scelta è caduta su Manacorda, ma avrebbe potuto, con ragioni altrettanto buone, cadere per esempio su Errante.

Ciò che il lettore non troverebbe più in libreria è proprio la traduzione di Barbara Allason con l'introduzione di Cases, ristampata per l'ultima volta nel 1994. La NUE di Bollati si è infatti estinta nel 2003, e il *Faust* antifascista e autonomo, germanistico e intellettuale, lukácsiano e marxista critico di Cases/Allason non è tra i titoli che sono stati travasati nei TASCABILI EINAUDI, la nuova collana UNIVERSALE ECONOMICA inaugurata nel 1993.

Perché i non meno datati e connotati *Faust* di Manacorda e Amoretti continuano ad avere posto nello spazio letterario contemporaneo, e questo no? Certo l'introduzione militante di Cases, che si chiude con un riferimento alla guerra atomica (molto discussa nel 1965 ma oggi derubricata dall'ordine del giorno), è meno in linea coi tempi rispetto all'ottimistico saggio di Chiusano; ma quella di Fortini non è meno militante, ed è sempre lì. Ed è anche vero che la prossimità politica e letteraria fra il *Faust* di Fortini e quello di Cases fa di quest'ultimo, in una certa misura, un doppione. D'altra parte va osservato come, sul

---

<sup>167</sup> Di quest'ultima viene citata – dall'edizione De Silva e poi Einaudi – una frase di elogio all'«indispensabile» commento di Manacorda, ma non quella successiva: «La traduzione, invece, appare imperfettissima, e tale da dare del *Faust* uno scadentissimo concetto: *gaucherie* e pesantezze costanti del dialogo, in luogo della grazia, dello scherzo leggero; impaccio e oscurità in luogo del sentimento profondo. Di più – questo in una traduzione mi pare gravissima menda – dove non capisce o dubita il Manacorda si trincerava dietro una versione supinamente letterale adattandosi alla maggiore oscurità, che è un tradimento del pensiero goethiano limpido e precisissimo per sua natura». Segue una pagina di esempi di cattiva traduzione. Cfr. *Faust*, Einaudi, cit., pp. CIV-CV.

<sup>168</sup> Al momento dalla chiusura definitiva di questo articolo (gennaio 2018) l'edizione Garzanti, regolarmente distribuita fino a pochi mesi fa, risulta indisponibile: ci auguriamo che l'editore provveda a ristamparla quanto prima.



piano editoriale, non sia opportuno che l'Einaudi, acquisita nel 1990 dalla Mondadori, faccia concorrenza al *Faust* fortiniano dei MERIDIANI e degli OSCAR.

Il punto fondamentale, che spero di aver messo in evidenza, è che la presenza o meno di una traduzione-*libro* del *Faust* sul mercato e nello spazio simbolico, così come le sue caratteristiche specifiche, dipendono, nel presente come nel passato, dai mediatori che operano giorno per giorno nel campo letterario e dai loro investimenti. Oggi l'esistenza pubblica di appena quattro *Faust*<sup>169</sup> si deve agli interessi specifici dei responsabili di alcune collane di Mondadori, Garzanti, Feltrinelli e BUR, e delle aziende in cui operano. Mentre l'assenza di un nuovo *Faust* – quello di Casalegno ha ormai un quarto di secolo – si deve all'insufficiente (per ora) interesse di vecchi e nuovi mediatori a farlo esistere<sup>170</sup>.

Il lavoro di questi mediatori è sempre collettivo: non solo non avremmo il *Faust* di Fortini senza la Mondadori, Sereni e Cases, né avremmo avuto quello di Scalvini senza Silvestri, i fratelli Ugoni, Carlyle e il suo anonimo traduttore. Questi *Faust* non sarebbero quello che sono senza il campo di tensioni di cui sono il prodotto, un campo che va molto al di là dell'opera del singolo traduttore e del progetto della singola casa editrice. Il *Faust* di Fortini presuppone l'appannarsi dell'egemonia del Pci in Italia e la costruzione di una Nuova sinistra, l'ascesa della neoavanguardia e la risposta dei poeti 'realisti', la legittimazione e la crisi dell'estetica di Lukács e della figura dello scrittore-intellettuale, così come il *Faust* di Manacorda presupponeva la nascita della germanistica accademica e l'industrializzazione dell'editoria, Mussolini e il fascismo, l'idealismo di Croce e l'anti-idealismo mistico di Papini. Ogni *Faust* presuppone una comunità – spesso, come abbiamo visto, animata da istanze politiche – che Bourdieu definisce circuito di produzione e che in genere, *dematerializzandola*, chiamiamo cultura.

<sup>169</sup> Fra le traduzioni-*libro* che, per l'attuale stato dei canali di distribuzione, non arrivano in libreria vale la pena ricordare almeno la riedizione di quella di Scalvini (Morcelliana, Brescia 2012, primo volume dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovita Scalvini) e quella di Santoli (AICC, Castrovillari 2014).

<sup>170</sup> Nel 1953 ad avere un quarto di secolo era la più vecchia (Scalero), e ce n'erano due appena uscite (Allason e Amoretti; quella di Manacorda aveva vent'anni, quella di Errante dieci). Il recente *Faust* di Nino Muzzi, a cui si è accennato alla nota 2, non cambia le cose perché, per quanto letterariamente interessante, editorialmente non è che un'auto-produzione del traduttore, destinata a una circolazione limitatissima.



*Ringraziamenti*

Questo studio è stato realizzato grazie al programma Futuro in Ricerca 2012 del MIUR, che ha finanziato il progetto *Storia e mappe digitali della letteratura tedesca in Italia nel Novecento: editoria, campo letterario, interferenza (LT.it)* consentendomi di lavorare per tre anni come ricercatore all'Istituto Italiano di Studi Germanici in Roma. Ringrazio per l'accesso agli indispensabili materiali documentari Luisa Finocchi, Annalisa Cavazzuti e Tiziano Chiesa della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano; Elisabetta Nencini del Centro Studi Franco Fortini di Siena; Roberto Cerati e Walter Barberis della casa editrice Einaudi e Luisa Gentile dell'Archivio di Stato di Torino, che ne custodisce l'archivio storico. Sono grato a Gianluca Albergoni, Anna Antonello, Roberta Ascarelli, Fabrizio Cambi, Andrea Casalegno, Paola Del Zoppo, Ida De Michelis, Franco D'Intino, Paola Maria Filippi, Cristina Guerra, Camilla Miglio, Irene Perini, Laura Petrella e Maurizio Pirro per le discussioni, gli spunti, i racconti; a York-Gothart Mix e Luca Lenzini, che mi hanno consentito di presentare parti di questa ricerca rispettivamente ai convegni *Die Transkulturalität nationaler Räume: Übersetzungen, Kulturtransfer und Vermittlungsinstanzen im deutsch-französischen Kontext* (Marburg, 23-25 ottobre 2014) e «Traducendo...»: *convegno internazionale su Franco Fortini e la traduzione* (Siena, 2-4 novembre 2017); a Roberto Venuti e Stefano Verdicchio, che ne hanno accolto un'altra porzione in appendice al volume di Cesare Cases, *Laboratorio Faust*; e in particolare ad Anna Baldini, Luca Baranelli, Daria Biagi, Pier Carlo Bontempelli, Anna Boschetti, Maddalena Carli, Anna Chiarloni, Stefania De Lucia, Irene Fantappiè, Vincenzo Lavenia e Walter Nardon, che hanno letto, criticato, incoraggiato.