LIBRI/2

LIBRI 3

VENERDI' 16

Domani su **Libri/3:** Freud, i bambini, i campi di sterminio: La Vienna di Freud e La fortezza vuota di **Bruno Bettelheim.** Una raccolta di scritti tra il saggio e l'autobiografia e un classico della psicologia. **Marie Vassiltchicov,** coraggiosa profuga russa tra i congiurati del 20 luglio 1944 i diari di Berlino 1940-1945 Le ultime ore di **Mussolini** fino alla morte A colloquio con **Fulvio Tomizza.**

GRILLO PARLANTE

GOFFREDO FOFI

Huckleberry Finn e i tempi di Stalin

I torinesi avranno la possibilità di vedere in questi giorni, in occasione del Festival del Cinema Giovani, un film molto importante e davvero bellissimo: *Sta' fermo, muori, risuscita* di Vitalij Kanevskij. A mio parere il miglior film russo sinora sorto dall'èra-Gorbaciov, e il più sconvolgente che sia possibile vedere sull'èra-Stalin.

Kanevskij è un tipo poco raccomandabile. Classe '35, è stato qualche volta in galera. Il suo film (bianco e nero e in presa diretta, girato sui luoghi dell'azione) ha un così forte, un così vero sentore di vero da render palesi anche ai ciechi e sordi la sua qualità di verità e di poesia. Vasilij Kanevskij è un tipo poco raccomandabile; certamente è un poeta. La storia che racconta è autobiografica, riguarda la sua infanzia ma egli ha dovuto aspettare di aver superato i cinquant'anni per poterla realizzare Questo è il suo primo film, è un esordio, e mi vengono in mente in paragone i facili esordi dei ricchi e giovani fratelli Konçalovskij, a Mosca tanti anni fa, protetti e privilegiati e molto amati anche in Occidente, tanto da finire per diventare (pessimi) registi americani, entrambi. In Urss non esistevano più le classi? Lasciamo perdere...

Ma cosa racconta, perchè è importante *Sta' fermo, muori, risuscita*? Siamo in un borgo dell'estremo oriente sovietico, dalle parti di Vladivostok, e seguiamo la vita quotidiana di un ragazzino sui dodici-tredici anni e di una sua amica e coetanea. Entrambi si arrangiano vendendo tè caldo al mercato, rivale lui di lei, lei saggia e innamorata di lui, lui strafottente e irrequieto, ribelle, un po' maschilista, e afflitto da una madre giovanissima che «la dà». Poverissimi entrambi, nei loro brutti casamenti-tane collettivi e nella loro tremenda scuola di regime, tra fango e baracche e tra ubriachi e sbirri, contadini e malavitosi. Il fango e le baracche *non* segnano un vero confine con ciò che sta accanto al villaggio: un campo di concentramento per gli ultimi soldati giapponesi non ancora rimpatriati (coi loro riti e le loro pene, senza nulla della fascinazione eroica che attraeva il bambino di *L'impero del sole*) e soprattutto per dissidenti, [illegible] anche per comuni.

Il gulag ammucchia, non distingue molto, e fango e merda sono uguali per tutti. È proprio questa contiguità a dominare il film, e a farne l'affresco di un'unica galera: gli anni del «socialismo reale» di Stalin. Ma per i «clienti» del gulag la condizione è senza dubbio più nera, come dimostrano, in due episodi indimenticabili e terribili, lo scienziato ebreo moscovita ridotto a incretinito mucchio di stracci, libero per questo di circolare tra i «liberi», e la adolescente che cerca disperatamente di farsi mettere incinta da un teppistello del villaggio, in una scena dapprima incomprensibile, per poter tornare libera, uscire dal campo. Scena chiave del film è quella dei bambini nei sotterranei di una miniera, che escono, vogliono uscire verso un pallido sole, giù in cima al cunicolo.

La mia descrizione di queste sequenze potrebbe far pensare a effetti di regia, a sovraccarichi di pathos o di commozione; e invece no, qui tutto è al grigio, al «normale». L'unica cosa non grigia sono le monellerie, le ribellioni del piccolo Valerka protetto sempre dalla fedele e ironica Galia. Non siamo di fronte a un film-pamphlet, a un film-documento, a un film magniloquente e retorico, a un film-ricatto, ma piuttosto a una sorta di «Huckleberry Finn al tempo di Stalin», un ritratto d'infanzia in un'epoca disgraziata, molto, moltissimo disgraziata da doverci crescere dentro Quando nel finale, con la morte della bambina, la tensione emotiva si farebbe insostenibile, il regista anzi ce la allontana con un colpo di scena e di genio, inserendo nel sonoro la sua voce fuori campo che dà indicazioni ad attori e comparse, e facendo spostare quello, fermar quell'altro, svelando il momento della lavorazione, il fatto che si tratta «solo» di un film, che non siamo dentro la vita, e che quei fatti, insomma, raccontati, come è del cinema, nella illusione di un cupo presente, sono passati, si sono svolti molto tempo fa. Questo è solo un film, rievocazione e «finzione».

Oltre la sua struggente e amara bellezza, si sarà capito che l'importanza di *Sta' fermo, muori, risuscita* è di carattere politico. Sappiamo ormai tutti che il gulag è esistito eccome, ma non mi sembra che nell'ambito della sinistra se ne sia discusso davvero abbastanza se ancora poche settimane addietro una fedelissima di Togliatti ha irriso «i sensi di colpa» di Occhetto e altri comunisti per ciò che è accaduto là in Russia in quegli anni, come se anche lei non avesse già allora avuto la tessera del Pci e per l'Urss di Stalin non avesse avuto le sue (certo «storicamente comprensibili») simpatie (sulle quali bensì *è doveroso* ragionare proprio per gente di una certa età, per i contemporanei allora molto *schierati* di quei fatti).

Sul numero di dicembre di «Linea d'ombra» comparirà un reportage-saggio di due storici francesi, Alain Brossard e Sonia Combe, su una zona ampia del gulag l'*Ozerlag*. Essi avanzano paragoni e analizzano differenze tra *gulag* e *lager*, e tra le risonanze politiche e culturali (anche nell'immaginario occidentale) di entrambi.

La differenza che rilevano è nettissima: i confini del gulag con il mondo circostante o la sua integrazione nei paesi circostanti, pur sempre in zone lontane dall'Unione, erano incerti, e cambiarono molto nel tempo, soprattutto, non si ha quasi mai l'impressione di un'organizzazione da fabbrica come con i nazisti, bensì quella, perfettamente illustrata dal film di Kanevskij, di fango e merda e bassezza poco organizzate e macchinizzate, di una sordida e oppressiva miseria affine a quella circostante, e nella quale gli aguzzini sono in definitiva di meno, *non* tutti i guardiani, *non* tutti i funzionari del campo, ma sicuramente *tutti* i poliziotti «da indagine» i «membri del partito» - come il brutale e osceno direttore di una scuola della quale il piccolo Valerka fa, alla lettera, lievitare la merda.

I due francesi ricordano anche come in Occidente si fosse molto parlato di gulag già nel 1947, quando esplose il «caso Kravcenko»

Su quel caso ho trovato in Francia un documento interessantissimo: il resoconto quotidiano che per una rivista di emigrati russi fece la scrittrice Nina Berberova del processo intentato da Kravcenko (un funzionario sovietico che aveva chiesto asilo politico in Usa e scritto un libro, *Ho scelto la libertà*, molto svillaneggiato dai comunisti occidentali. Il primo sul quale si parlava in termini, verificatisi oggi tutti esatti, della esistenza di campi di concentramento sovietici) alla rivista comunista «Les lettres françaises», che lo aveva accusato di mendacio in un articolo firmato con pseudonimo americano da autore francese rimasto ignoto. Questi resoconti sono stati tradotti di recente dalle edizioni Actes Sud (in Nina Berberova, *L'affaire Kravchenko*, pp. 290, franchi 120) e sono davvero impressionanti: ma non per quello che dicono e raccontano Kravcenko e i suoi testimoni (tra i quali la Margarete Buber-Neumann che nel gulag c'era stata ed era vedova di un leader comunista tedesco fatto fuori da Stalin), ma per l'ipocrisia agghiacciante che trasuda dagli interventi -questi sì aberranti, ma non più di tanti che comparivano allora anche sull'*Unità* per firma di gente in parte ancora in auge -di notissimi intellettuali e giornalisti Pci.

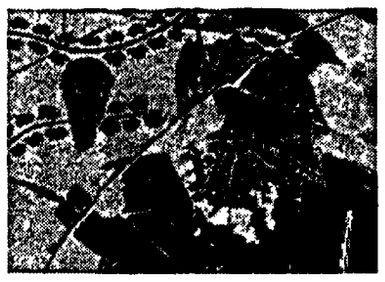
Insomma, tutti negavano l'esistenza dei campi sovietici, e indignatissimi esponevano alcuni le loro benemerenze resistenziali o altri la loro qualità di veri francesi per controbattere la dura, aggressiva posizione del traditore Kravcenko. Un processo esemplare, una lettura molto istruttiva sulla falsa coscienza comunista, una cosa che Marx sembrerebbe aver teorizzato soprattutto per i suoi seguaci della Terza Internazionale.

Il paragone scatta allora anche controvoglia tra costoro e tutti coloro che, dopo la caduta del nazismo, dicevano di non aver mai sospettato e niente saputo dell'esistenza dei lager, con la differenza, se si vuole, che sotto il nazismo libri a disposizione che denunciassero l'esistenza e le condizioni dei lager i tedeschi non ne avevano, mentre molti, anzi tanti ne circolavano a disposizione dei comunisti occidentali sul gulag, i processi e tutto il resto della tragica manfrina stalinista

Non sapevano niente, i nostri accigliati e stimati padri e madri della sinistra, che avevano allora molto più che l'età della ragione? Io non ci credo Mi guardo bene dall'intervenire nel greve dibattito che gioca al giustificazionismo nei confronti degli orrori hitleriani e del «modello Auschwitz» o degli orrori capitalisti e del «modello Hiroshima» con la scusa che tutti hanno fatto le loro atrocità, comunisti compresi, so che si tratta di piaghe aperte, che molti vorrebbero chiudere con condanne o assoluzioni plenarie, e che molti hanno ancora interesse, a seconda dei casi, a negare, o «ridimensionare», o esaltare

Credo che «Auschwitz» e «Hiroshima» abbiano una valenza *ineguagliabile* Ma non mi va neanche di lasciar correre, a proposito della «memoria» o della «dimenticanza» comunista. Da bambino capitò di vedere anche a me, come a tanti italiani, dei documentari sui lager abbinati ai primi film portati dagli anglo-americani della liberazione, ancora sottotitolati. Capitò obbligatoriamente ai tedeschi sopravvissuti alla guerra che avevano voluto, e lo considero tutto sommato giusto Ma non troverei niente di male, insomma, se si invitassero (solo un invito, non una costrizione) certi nostri padri e madri privi, beati loro? di sensi di colpa e del dubbio di aver anche loro servito da reggibordone e agito in qualche modo o in molti modi complici del compagno Stalin e dei suoi funzionari locali, a visionare, a Torino o altrove (nella speranza che qualche distributore lo compri), e una o più volte il film di Kanevskij Il cui titolo mi sembra a questo punto più chiaro e simbolico: *Sta' fermo*, (cioè pensa, ricorda, rifletti), *muori, risuscita!*

L'Iliade in una traduzione che rispetta lo «spirito» del poema ma rinuncia a riproporre gli esametri per ricercare la forma e i significati simbolici



Diomede. Particolare di una scena di combattimento sopra il cadavere di Patroclo, da un cratere di Exekias, che risale al 530 avanti Cristo.

La prosa di Omero

ALBERTO FOLIN

A Maria Grazia Ciani chiedo se, alla base della sua traduzione dell'Iliade vi sia, oltre a una esigenza di aggiornamento, anche una nuova ipotesi interpretativa del poema omerico.

Alla base della nostra ipotesi interpretativa vi è la convinzione che l'*Iliade* possiede dei caratteri specifici che distinguono nettamente questo poema dall'altro poema omerico, *L'Odissea*. *L'Iliade* ha una connotazione a sé e, pur riflettendo tutta la civiltà greca, rappresenta un mondo estremamente chiuso e compiuto, ove l'«ideologia della guerra» ubbidisce a leggi del tutto particolari, limitate a quel mondo aristocratico: quando questo mondo finisce, la stessa ideologia non si ritrova più, l'idea della guerra, che esiste nell'*Iliade*, è ben diversa da quella che si ha nell'età di Pericle. Questa convinzione ci ha condotto a rivisitare l'intero poema con un'ottica diversa da quella finora adottata: il saggio introduttivo vuole essere appunto una reinterpretazione dell'*Iliade*, seguendo alcuni luoghi fondamentali che ne scandiscono l'impianto narrativo.

Si va dalla dimensione della favola (*La sposa, l'amico*), a una dimensione più antropologica, *Le armi, il rito*, ove si rende chiaro che la battaglia è una battaglia rituale, non può essere paragonata, come Simone Weil voleva, a una guerra moderna: in quella società aristocratica il duello assume, non a caso, una funzione centrale In tale ambito, le famose «armi di Achille» in quanto «dono simbolico», hanno una loro storia che va attentamente ricostruita (penso qui all'illuminante interpretazione di Jean Starobinski) nelle sue variazioni significative *La luce e la forma*, invece, riassume una visione generale dell'*Iliade* secondo la concezione che ne ebbe, e lo voglio dire chiaramente, Carlo Diano. Dunque, l'*Iliade* come poema della forma e della luce: elemento quest'ultimo che è, a un tempo, concreto e simbolico; l'*Iliade* è come immersa nella luce: i combattimenti si svolgono sempre di giorno, l'ombra cancella l'identità, oscura i volti, impedisce l'atto eroico che, per essere tale, deve essere innanzitutto visibile. Anche in questo l'*Iliade* si differenzia dall'*Odissea* che, al contrario, è il poema del chiaroscuro.

Ne *La morte e la gloria* si indaga su questo *essere per la morte* dell'eroe tanto più si è vicini alla gloria quanto più si è in prossimità della morte, in questo la morte è una presenza assoluta nell'*Iliade* Nello stesso capitolo ho cercato di delineare le figure degli eroi principali Achille ed Ettore più facile quella di Achille, più complessa quella di Ettore. Ettore va ricondotto al contesto dell'*Iliade*, al di fuori di una mitologizzazione un po' «romantica» che ha sempre avuto l'eroe «buono» che deve soccombere di fronte alla violenza cieca e al destino Negli ultimi capitoli ho preso in considerazione la fine del poema. l'*Iliade* non si conclude con la distruzione di Troia: il Canto XXIV è appunto un «Canto d'ombra», la cui immagine centrale è data dalla figura di Priamo inginocchiata ai piedi di Achille in questa immagine mi è sembrato di individuare quello che è stato il sogno di tutta la civiltà greca: la conquista d'Oriente. In questa ultima parte dell'*Iliade*, e precisamente nel Canto XX, il duello tra Enea ed Achille, con la profezia di Poseidone sul futuro di Enea, destinato a dar vita alla stirpe che fonderà Roma, congiunge idealmente il poema con la sua «prosecuzione» che sarà raccontata da Virgilio nell'*Eneide*.

Come vedi, una linea interpretativa nient'affatto accademica, che tien conto delle ricerche effettuate dalle scienze umane contemporanee (Vérnant, Dumezil, Starobinski, Blanchot, ecc.).

In che cosa si distingue la tua traduzione da quella della Calzecchi Onesti di quarant'anni fa?

La traduzione della Calzecchi Onesti è rispettosa dell'esametro. Ora, l'esametro è un verso molto particolare esso è a sua volta suddiviso in moduli più piccoli, variabili. L'alternativa era: o tradurre l'opera in poesia, e allora procedere come Vincenzo Monti, che non ha rispettato l'esametro (Monti aveva colto che esistono blocchi all'interno di ogni singolo esametro, e quindi, dovendo procedere a una traduzione poetica, usò versi sciolti che più si adeguavano al ritmo interno dell'esametro stesso), oppure tradurla in prosa, rispettando il ritmo di queste cesure che vanno oltre la lunghezza del verso e non coincidono con quest'ultimo Il rispetto dell'esametro non ha assolutamente senso, perché in questo modo non viene rispettata, in realtà, neppure la cadenza dell'andamento narrativo i frequentissimi *enjembements* ricorrenti nel poema non possono essere resi nella loro complessità.

> **«Come quando il fuoco funesto brucia una foresta immensa sulla cima di una montagna, da lontano si vede il bagliore, così, mentre avanzano, dalle armi di bronzo lucente, un luminoso splendore saliva, attraverso l'etere, fino al cielo.**
>
> **O come quando fitte schiere di uccelli, oche, gru o cigni dai lunghi colli, sui prati d'Asia presso le rive del Caistro, volano qua e là in festa con gran battito d'ali, poi stridendo si posano, -la prateria è tutta un brusio -così dalle tende e dalle navi a frotte si riversavano gli uomini nella pianura dello Scamandro; rimbombava terribilmente il suolo sotto i piedi di guerrieri e cavalli; sulla prateria in fiore presso lo Scamandro si fermarono; erano migliaia, come le foglie e i fiori a primavera.**
>
> **E come fitti sciami di mosche che vanno volando in una stalla, nei giorni di primavera, quando il latte riempie i secchi, così nella pianura, gli Achei dai lunghi capelli si arrestarono di fronte ai Troiani, avidi di carneficina».**
>
> **(canto II, vv 455-4 73)**

Si presenta allora una doppia possibilità: o si resta fedeli al verso, con il sacrificio dell'unità sintattica, o si fa violenza al verso per mantenere nella sua integrità la sintassi Questa seconda opzione è quella che abbiamo seguito (parlo al plurale perché la traduzione è stata discussa con Elisa Avezzù) credo che la novità di questo lavoro consista precisamente nel rispetto del senso in un'opera che per altro non è facilissima da capire e che ha conosciuto letture fortemente ideologizzate nelle diverse epoche Ritengo che la scelta di una traduzione in prosa rispettosa della sintassi e del senso fosse necessaria non solo per leggere l'*Iliade* come un romanzo, ma anche per recuperare al lettore non-specialista non-iniziato, il senso complessivo del poema

Su questa strada orientata verso il «senso», verso la dimensione semantica, immagino che ti sarai trovata di fronte a problemi di non facile soluzione...

La lingua omerica è una lingua ripetitiva per motivi noti che qui sarebbe troppo lungo spiegare; ripetitiva di blocchi, di versi, di epiteti si trattava di dare al lettore il senso di queste ripetizioni, ma, nello stesso tempo, di farlo entrare nell'idea di questa poesia ripetitiva. Si è proceduto perciò a scelte molto precise e articolate si è trattato, in alcuni casi, di mantenere Omero così com'era, in altri casi di tagliare, eliminare, in altri casi ancora, d'interpretare, anche a costo, apparentemente, di forzare la mano al testo La prima situazione si è verificata quando ci si è trovati di fronte a riferimenti che al lettore moderno risultano incomprensibili, che non potevano in alcun modo essere reinterpretati o ritradotti in maniera accettabile e convincente il caso tipico è dato dalle famose «parole alate», espressione fraseologica che oggi per noi non ha alcun significato, la quale può trovare adeguata spiegazione in un commento, ma non collocazione in una traduzione In altri casi si è trattato di recuperare per il lettore d'oggi la forza di determinate espressioni quando si parla della «lancia dalla lunga ombra», per esempio, si tratta di un'espressione che significa semplicemente «lancia lunga», ma abbiamo lasciato l'epiteto per permettere al lettore di cogliere, nell'ombra, la presenza di questa luce di cui dicevo prima, di questo sole folgorante nel quale è immerso l'intero poema.

Hai seguito un criterio unitario nella scelta di talune soluzioni interpretative particolarmente difficili? E in questo caso, quale criterio?

I due codici percettivi dominanti nell'*Iliade* sono quello visivo e, secondariamente, quello acustico, all'interno di questi due grandi codici, si è operata una scelta: abbiamo interpretato determinati epiteti che erano sicuramente desemantizzati, che potevano trovarsi nel verso solo per motivi metrici, ecc , alla luce di quelle che sono le linee portanti del lessico omerico

Ma nella traduzione in prosa non viene forse perduto il ritmo melodico che dà il tono al racconto?

Non direi. Il tono della prosa è un tono sostenuto: ho cercato di dare una tonalità elevata, pur in un contesto prosastico, mantenendo i ritmi che avvertivo nel verso greco

L'isola del tesoro

ALBERTO ROLLO

Hanif Kureishi è noto soprattutto come sceneggiatore avendo firmato lo script di un film, *My Beautiful Laundrette*, che non solo ha avuto un notevole plauso da parte della critica ma ha anche ottenuto una nomination all'Oscar, nel 1985 *Il Budda delle periferie*, tradotto con mano sicura e divertita da Maria Ludovica Petta, è il suo primo romanzo ma rivela un più che saldo dominio del gioco narrativo E non dico «gioco» a caso Per almeno tre quarti dell'opera Kureishi dimostra di divertirsi molto a infilare la scena di personaggi e a farli muovere su un fondale - la Londra dei tre ultimi decenni - a sua volta in continuo movimento Parte del gioco è senza dubbio dovuta alla consapevole strumentalizzazione di un «punto di vista» - quello del meticcio, metà inglese e metà indiano - che lo scrittore, di origine pakistana introduce conferendo alla lettura della realtà inglese un brivido ironico e drammatico insieme

Il giovane Kamir Amir assiste alla progressiva disgregazione della famiglia con distaccata curiosità e quando il padre decide di abbandonare il tetto coniugale per vivere con l'affascinante Eva lo segue Il padre si conquista il favore di depressi rappresentanti del ceto medio suburbano con la pratica della meditazione il figlio guarda lontano nella speranza di conquistare un posto al sole oltre le opache nebbie della periferia. Quando l'infaticabile Eva, orgogliosa della popolarità che il bellissimo figlio Charlie sta guadagnando come cantante punk, decide che è giunta l'ora di trasferirsi in città e di farsi strada nel jet-set, il nuovo nucleo familiare si trova scaraventato in un nuovo mondo ricco di inattese prospettive

Dopo un brevissimo apprendistato teatrale Karim è scelto da un celebre regista della sinistra intellettuale per uno spettacolo che avrà risonanza mondiale Intorno a Karim e alle sue avventure si muovono i personaggi più diversi. la cugina Jamila, singolare figura di donna chiusa in una tanto rigida quanto vitale professione di anticonformistica autonomia, Changez, manto putativo di quest'ultima, perduto nel labirinto di una società permissiva che sa accettare ma non capire, lo zio Anwar, tenacemente devoto a una tradizione culturale e religiosa inevitabilmente compromessa. E sul fronte dei «bianchi» la bizzarra coppia degli zii materni Ted e Jean, la nevrotica Eleanor, tesa invano a contraddire l'educazione altoborghese che le è stata inflitta, la diabolica coppia del regista Pyke e della moglie Marlene.

All'ovvietà di un contrasto drammatico fra «negri» (termine con cui il razzismo diffuso chiama tutta la gente «di colore») e «bianchi» Kureishi risponde con un convulso affresco dove la conflittualità etnica si confonde con una più ampia e inquietante condizione di instabilità sociale, invero molto britannica ma ormai caratteristica di tutte le metropoli europee

La tenace aggressività del protagonista - che è contemporaneamente tensione seduttiva e strumentalizzazione del proprio essere oggetto di seduzione - fa da filtro al conflitto come un personaggio stendhaliano Karim si regge in equilibrio fra l'urgenza dell'azione (nella fattispecie, politica) e la passività dell'osservatore distaccato. Ecco allora emergere a tratti una diamantina lucidità che, pur attraverso il rumore di fondo di una omologazione babelica, resuscita il fantasma di un drammatico gap storico: «E noi facevamo il filo alle bellezze inglesi come lo facevamo all'Inghilterra, perché il possesso di quelle meraviglie, di tanta grazia e dolcezza ci permetteva di guardare in faccia da pari a pari l'Impero e tutta la sua arroganza»

Il Budda delle periferie è romanzo d'avventure («l'isola del tesoro» è qui il successo, la conquista di un consenso universale) e romanzo di formazione (il successo non è pienezza ma vuoto, distanza, segregazione) Quando l'autore non perde di vista - come accade nell'episodio newyorchese - la caustica ironia con cui sonda impietoso, il territorio compreso fra la volubilità del Moderno e il respiro affannoso della Tradizione, nesce a restituire non soltanto l'immagine di un mondo fragile innamorato della propria debolezza e incomprensibile, ma anche la tenerezza dei gesti mancati il sorriso della sensualità, la scoperta di una misura accettabile del vivere dentro l'infinitamente grande «Così restai seduto, nel cuore di quella vecchia città che adoravo, e che stava a sua volta in fondo a una piccola isola»

Hanif Kureishi
«Il Budda delle periferie», Mondadori, pagg 322, lire 29 000

Faust, italiano alla pari

ROBERTO FERTONANI

Durante tutto l'Ottocento, sul *Faust* di Goethe erano diffusi in Italia pregiudizi tenaci, derivati in larga misura dalla estraneità del poema drammatico goethiano alla nostra tradizione classicistica, disorientata di fronte a questa presenza anomala, che sacrificava il mito della forma premeditata al libero dispiegarsi di un processo in fieri regolato, così almeno sembrava, dal principio dell'addizione.

Di qui si spiega l'isofferenza di un Vittorio Imbriani, che collocava il *Faust* fra le «fame usurpate» della letteratura universale D'altra parte, per i lettori non specialisti, le traduzioni esistenti non aiutavano certo a dissipare dubbi e sospetti Si pensi che contro tanti tentativi, decisamente insufficienti e mediocri, l'esempio più convincente di versione dal *Faust* in italiano era quella di Giovita Scalvini Se la si confronta con l'originale si vedrà che, per aderenza ed eleganza, i meriti di Scalvini devono essere ridimensionati. In Francia il *Faust, prima parte della tragedia*, era stato accolto nel contesto culturale del primo Ottocento nella versione di Gerard de Nerval La diversità fra le due prove è la stessa che possiamo stabilire confrontando le capacità di resa stilistica di Nerval e di Scalvini, al di fuori della loro comune esperienza goethiana

Il cumulo di tentativi insoddisfacenti sembrava confermare la legittimità delle riserve, o giustificare una certa aura di diffidenza nei riguardi del *Faust* Se a livello critico furono i saggi di Croce a riproporre il problema del suo valore assoluto in un panorama europeo, si deve ricordare anche il lavoro di Vincenzo Errante, che tradusse l'intero dramma e ci ha lasciato un commento della prima parte che resta ancora oggi un contributo indispensabile per l'esegesi del capolavoro di Goethe, per chi non voglia evadere dai patri orizzonti

Ma nella vicenda, in perenne metamorfosi, della sensibilità letteraria, la resa di Errante porta in sé, in modo inequivocabile, i segni del tempo

Il suo linguaggio era troppo suggestionato dal turgore di D'Annunzio, suo maestro ideale, per riuscire persuasivo alla generazione formatasi nel secondo dopoguerra, che si era riproposta il problema del tradurre al di fuori degli schemi manichei che erano stati imposti da Croce Il *Faust*, a cura di Franco Fortini, uscito agli inizi degli anni Settanta è un esempio della realizzazione dei criteri innovativi che risolvono le difficoltà implicite sul fatto stesso del tradurre nella massima tensione verso una meta in equilibrio instabile fra l'aderenza al testo e la coerenza stilistica del dettato

Ora disponiamo di un'ulteriore prova della validità di questo metodo Andrea Casalegno, che fra l'altro ha al suo attivo una splendida versione degli *Inni* di Lutero e sa affrontare i testi più impervi, ha tradotto, per l'editore Garzanti, il *Faust* e l'*Urfaust*, che è la redazione più antica della prima parte della tragedia Casalegno ha seguito un tramite del tutto personale e autonomo e, nella breve avvertenza, precisa che la sua traduzione è l'unica con lo stesso numero di versi dell'originale Non si tratta soltanto di una peculiarità esterna, anche se le deviazioni di Fortini a questo principio sono del tutto irrilevanti. Proprio la fedeltà e il rigore del concetto di tradurre senza lasciarsi sviare dalla tentazione di «supertradurre» (come direbbe Goerges Mounin) gli consente di usare a tutto raggio una lingua misurata e incisiva adatta alle esigenze sia del lettore che non conosce la lingua tedesca, sia a chi voglia - con l'ausilio dell'italiano - seguire direttamente l'incredibile fioritura delle strofe dei ritmi, delle immagini goethiani Casalegno è anche l'autore di un utile compendio «*Faust*» *scena per scena* e delle note necessarie per l'interpretazione dei passi di non immediata perspicuità L'edizione si raccomanda anche per l'introduzione di Gert Mattenklott sull'attualità del *Faust*, per la prefazione, di carattere storico, di Erich Trunz, e per la bibliografia di Emilio Bonfatti

Johann Wolfgang Goethe
«Faust Urfaust» Garzanti, pagg 1369, lire 72 000