



COMPOSIZIONE SURREALISTA CON FIGURA INVISIBILE

IL GOLEM DI GUSTAV MEYRINK NELLA TRADUZIONE DI ENRICO ROCCA

CRISTINA FOSSALUZZA – *Università Ca' Foscari Venezia*

Il Golem di Gustav Meyrink (1915), tradotto in italiano nel 1926, fu un romanzo fantastico dal grandissimo successo editoriale. La sua veloce ricezione in Italia non si giustifica solo con l'interesse per la letteratura esoterica o dell'orrore, ma va ricondotta alla scrittura modernista che lo caratterizza. Il traduttore e curatore Enrico Rocca lo legge come una "composizione surrealista", nella quale confluiscono, si amalgamano e si trasformano nuove e significative tendenze delle letterature e delle arti degli anni Dieci e Venti del Novecento e nella quale la figura che dà il titolo al romanzo è resa volutamente "invisibile".

Gustav Meyrink's *Der Golem* (1915), translated into Italian in 1926, was a fantastic novel with a huge publishing success. Its fast reception in Italy is not only justified by the interest in esoteric or horror literature, but also by the modernist writing that characterises it. Translator and editor Enrico Rocca reads it as a "surrealistic composition", in which new and significant trends in the literature and arts of the 1910s and 1920s converge, amalgamate and transform, and in which the title figure of the novel is deliberately rendered "invisible".

I LA FORTUNA DEL GOLEM

Se si guarda alla letteratura di lingua tedesca tradotta in Italia negli anni Venti del Novecento¹ spiccano testi di grande successo editoriale che oggi hanno una popolarità molto inferiore o non rientrano più nel canone. Con una tiratura straordinaria per l'epoca di 145.000 copie solo negli anni 1915-1917,² di questi *bestseller* di allora fa parte anche *Der Golem* di Gustav Meyrink, un romanzo che ai nostri giorni è ormai poco conosciuto e che le storie della letteratura nominano solo a margine.³ Cominciato intorno al 1907, l'originale tedesco esce a puntate sulla rivista espressionista *Die weißen*

¹ Per una panoramica si vedano la banca dati digitale e i materiali del progetto: "LTit - Letteratura tradotta in Italia" <https://www.ltit.it/> (consultato il 24 agosto 2022).

² Come riporta il curatore AXEL DUNKER nel suo *Nachwort* all'edizione, in GUSTAV MEYRINK, *Der Golem*, Stuttgart, Reclam 2017, pp. 323-330, qui p. 323. Dunker fa notare quanto sia stata capillare e incisiva la campagna pubblicitaria messa in campo per la vendita di tale volume, ben oltre quanto si usasse all'epoca, e collega tale strategia alla volontà di alimentare il gusto per il sensazionale del pubblico, distogliendone l'attenzione dalla guerra. Binder sottolinea come tale politica fosse anche legata al "genio della propaganda" Georg Heinrich Meyer, che aveva assunto la guida della casa editrice Wolff (per cui esce il romanzo nel 1915) quando il precedente direttore Kurt Wolff allo scoppio della guerra era stato chiamato alle armi, cfr. HARTMUT BINDER, *Gustav Meyrink: Ein Leben im Bann der Magie*, Prag, Vitalis 2009, p. 497.

³ È indicativo che Meyrink, per esempio, non compaia che di sfuggita nella recente storia della letteratura: cfr. CHIARA BUGLIONI ET AL. (a cura di), *La letteratura tedesca. Epoche, generi, intersezioni*, Milano, Mondadori, 2019: vol. 1, p. 438 e vol. 2, p. 76.

Blätter fra il 1913 e il 1914.⁴ Nel 1915, in piena guerra mondiale, viene poi pubblicato in una prima edizione, in seguito più volte ristampata, per la casa editrice Wolff. Già nel 1926 viene tradotto in italiano dal goriziano Enrico Rocca per l'editore Campitelli di Foligno, corredato da diverse note di commento e da un'introduzione dello stesso traduttore.⁵ Si tratta del primo testo letterario che Rocca traduce in italiano, dimostrando un grande talento che negli anni successivi lo porterà a essere molto apprezzato e a ricevere anche altri incarichi nella mediazione culturale con i Paesi di lingua tedesca.⁶ Le sue qualità sono state riscoperte dalla critica in tempi recenti; e non da ultimo per l'amicizia con Stefan Zweig, autore allora famosissimo, di cui Rocca tradusse con successo alcune opere, fra le quali la novella *Amok*.⁷ Se a fronte della celebrità di Zweig è evidente l'interesse del mercato letterario italiano degli anni Venti e dello stesso Rocca per questo autore e dunque il motivo che porta a tradurre i suoi testi,⁸ è forse meno intuitivo il motivo del successo in Italia di *Der Golem* di Meyrink. Di primo acchito si potrebbe ipotizzare un interesse per la letteratura fantastica in tempi bui, di ricerca di distrazioni in anni politicamente sempre più difficili. È tuttavia curioso che per le traduzioni in italiano di altri testi ascrivibili alla letteratura fantastica in lingua tedesca di questo periodo bisogna attendere molti decenni: un importante romanzo come

⁴ Già nel 1911 era uscita una parte del romanzo nella nuova rivista berlinese *Pan*. Si tratta del capitolo che poi si intitolerà *Praga*, che viene inizialmente pubblicato con il titolo di *Der Trödler Wassertrum*, e in una forma molto diversa da quella che sarà poi definitiva. Cfr. H. BINDER, *Gustav Meyrink: Ein Leben im Bann der Magie*, cit., p. 460.

⁵ Rocca, profondo conoscitore della letteratura tedesca contemporanea, rivestì un ruolo importante nel panorama intellettuale italiano dai secondi anni Dieci in avanti, diventando un vero e proprio mediatore fra le due culture. Negli anni, Rocca pubblica inoltre moltissimi articoli in vari periodici italiani, in cui si occupa di letteratura tedesca e in particolare di quella austriaca. Per una lista degli articoli cfr. ANGELA MARIA BOSCO, *Enrico Rocca germanista*, in *Enrico Rocca, un germanista italiano fra le due guerre*, a cura di ID. e SERGIO RAFFAELLI, in «Studi germanici», 46, 1 (2008), pp. 99-179, in particolare pp. 132-135. Rocca scrive inoltre di letteratura italiana per la rivista tedesca «Literarische Welt». Su tutte queste attività di mediazione culturale cfr. RENATE LUNZER, *Triest: eine italienisch-österreichische Dialektik*, Klagenfurt, Wieser 2002 (trad. it. *Irredenti redenti. Intellettuali giuliani nel '900*, Trieste, Lint Editoriale 2009, pp. 219-242) e STEFANIA DE LUCIA, *Enrico Rocca*, in «Tradurre - Pratiche, teorie, strumenti», n. 17 (2019) <https://rivistatradurre.it> (consultato il 24 agosto 2022).

⁶ Il suo talento come traduttore viene per esempio riconosciuto e valorizzato anche da una figura di spicco del panorama di quegli anni come Giuseppe Antonio Borgese, che lo invita a collaborare alla collana «Narratori Nordici», fondata da Lavinia Mazzucchetti, come traduttore di Jakob Wassermann e Stefan Zweig e con la «Biblioteca Romantica» da lui diretta per Mondadori come traduttore del *Rabbi di Bacharach* e di altre opere di Heine. Cfr. in proposito il carteggio pubblicato in: GIANCARLO LANCELLOTTI e SANDRA ZONCH, *Addio, Italia cara...: vita opere e mistero di Enrico Rocca goriziano*, a cura di CRISTINA BENUSSI, Trieste, Hammerle Editori 2004, pp. 142-150.

⁷ Sul rapporto con Zweig cfr. anche la conferenza di ORIETTA ALTIERI-ALT: *Un'amicizia del mondo di ieri: Enrico Rocca, goriziano, traduttore di Stefan Zweig*, «Youtube», 2 marzo 2022, url <https://www.youtube.com/watch?v=WARfdE7tsPA> (consultato il 24 agosto 2022). I forti legami che legano Rocca a grandi autori tedeschi dell'epoca si evincono anche dalle dediche nei volumi della sua biblioteca conservata presso l'Istituto italiano di Studi Germanici, di cui dà conto A. M. BOSCO nella ricostruzione del «Fondo Rocca» in appendice al suo articolo: *Enrico Rocca germanista*, cit., pp. 155-179. Accanto a libri con dediche di Stefan Zweig, nella biblioteca di Rocca si trovano infatti volumi con dediche autografe di Thomas Mann, Theodor Däubler e Joseph Roth.

⁸ Cfr. in particolare gli studi di R. LUNZER, per es.: *L'ineffabile senso dell'austriaco. Enrico Rocca austro-germanista*, in G. LANCELLOTTI e S. ZONCH, *Addio, Italia cara...: vita, opere e mistero di Enrico Rocca goriziano*, cit., pp. 117-124 e ID., *Irredenti redenti. Intellettuali giuliani nel '900*, cit., in particolare pp. 225-237.

Die andere Seite (1909) di Alfred Kubin⁹ viene tradotto per esempio nella nostra lingua solo nel 1965,¹⁰ mentre altre opere oggi forse meno note come quelle di Oskar Panizza o di Paul Scheerbart vengono riscoperte e rese in italiano solo negli anni Ottanta e Novanta del Novecento.¹¹ Qual è allora il motivo dello specifico interesse per Meyrink negli anni Venti? L'ipotesi del nostro contributo è che questo romanzo sia stato recepito e tradotto in Italia per ragioni che non si giustificano derubricandolo esclusivamente nella letteratura esoterica o dell'orrore.¹² Esse vanno invece ricercate nella scrittura "modernista" che lo caratterizza, una scrittura che trova in questo romanzo un'espressione del tutto singolare nel panorama della letteratura tedesca dei primi decenni del Novecento, la quale a sua volta s'incrocia con tendenze e interessi simili nella scena culturale italiana degli anni immediatamente successivi. In questo senso, *Der Golem* appare un romanzo particolarmente significativo per la ricezione in Italia del modernismo europeo, se con modernismo intendiamo quanto nei Paesi di lingua tedesca generalmente si definisce *Moderne*.¹³ Con questo termine si individua infatti un insieme, anche molto diverso, di avanguardie artistiche e letterarie che, auspicando il «superamento del naturalismo» (così per esempio Hermann Bahr, grande divulgatore delle tendenze del modernismo europeo nei Paesi di lingua tedesca, in un famoso saggio del 1891), sperimentano con nuove forme estetiche, ponendosi in una posizione di "rottura creativa" rispetto alla tradizione ottocentesca e traendo linfa e ispirazione da tendenze filosofiche e scientifiche moderne (si pensi solo al vitalismo di Nietzsche o alla psicoanalisi di Freud). In questo quadro, come vedremo, la particolarità del *Golem* di Meyrink consiste nel calare in un contesto del tutto nuovo il mito ebraico oggetto del racconto.

⁹ Autore, peraltro, molto vicino a Meyrink, tanto da essersi anche impegnato a realizzare delle illustrazioni per *Il golem*. Quest'ultimo tardava però tanto a uscire che alla fine Kubin le utilizzò per il suo romanzo *Die andere Seite*.

¹⁰ ALFRED KUBIN, *L'altra parte. Un romanzo fantastico*, «Biblioteca Adelphi» 1, Milano, Adelphi 1965, trad. di LIA SECCI.

¹¹ Per una ricognizione dettagliata della letteratura fantastica in lingua tedesca nei primi tre decenni del Novecento, comprensiva delle traduzioni in italiano, si veda MARGHERITA COTTONE: *La letteratura fantastica in Austria e Germania (1900-1930). Gustav Meyrink e dintorni*, Palermo, Sellerio 2009, pp. 129-153.

¹² Nel corso del tempo, la critica ha poco considerato questo autore, trattandolo da specifici punti di vista e tendendo a concentrarsi sulle tematiche magico-esoteriche nella sua opera. Su questo aspetto, che motiva anche l'interesse in Italia di figure come Julius Evola per la sua opera, cfr. per es. la raccolta di saggi: GIANCARLO SERI (a cura di), *Mistero e arcano immaginario nell'opera di Gustav Meyrink*, Acireale/Roma, Tipheret 2016 o la recente riedizione del testo dell'esoterista HENRI BIRVEN, *Gustav Meyrink als magisch-esoterischer Dichter: zur Einführung in die Probleme seiner Romane*, a cura di HANS THOMAS HAKL, Gaggenau, H. Frietsch Verlag 2020. Fra i lavori più significativi degli ultimi tempi su questo autore, che invece danno un'immagine meno unilaterale della sua produzione letteraria, si segnala in particolare la già citata biografia di H. BINDER, *Gustav Meyrink: Ein Leben im Bann der Magie*, cit. oltre alla raccolta di scritti: *Gustav Meyrink. Satirisches, Groteskes und Makabres aus dem Simplificissimus (1901-1926)*, Köln, Launenweber Verlag 2017, nel quale si raccolgono le prose pubblicate da Meyrink nella rivista satirica *Simplificissimus*. Per quanto riguarda gli studi in lingua italiana, si ricordano invece le pubblicazioni di M. COTTONE e soprattutto: *La letteratura fantastica in Austria e Germania (1900-1930)*, cit.

¹³ Cfr. fra gli altri: SABINA BECKER e HELMUTH KIESEL, *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin, de Gruyter 2007 e WALTER DELABAR, *Klassische Moderne. Deutschsprachige Literatur 1919-1933*, Berlin, Akademie 2009.

2 REALISMO, PSICOLOGIA, MAGIA. UN ROMANZO MISTICO-ESOTERICO?

La leggenda dell'essere formato da polvere o argilla che prende vita attraverso l'evocazione rituale di una combinazione di lettere per aiutare la comunità¹⁴ nel testo di Meyrink assume da subito sfumature moderniste. Già l'ambientazione del primo capitolo, intitolato *Schlaf*, ci porta infatti vicino alla letteratura di matrice neoromantica, con il suo paesaggio notturno e lunare in cui il protagonista perde se stesso e cade in un visionario stato di dormiveglia dopo aver letto un testo sulla vita di Buddha. Si ritrova poi nel ghetto di Praga sotto le spoglie di un intagliatore di gemme, maestro Athanasius Pernath, con il quale scopre di aver scambiato cappello e identità. La rappresentazione del golem, più che essere la figurazione mistica della tradizione, in Meyrink si lega perciò già all'inizio del romanzo a una riflessione narrativa sull'identità e il doppio, l'inconscio e il fantastico. Il fatto che la tradizione della leggenda ebraica, con le sue implicazioni mistico-esoteriche, nel romanzo sia più occasionale di quanto possa apparire a prima vista rispetto a tematiche del primo Novecento emerge anche da una serie di ulteriori piccoli segnali. Primo fra tutti il fatto che il titolo che l'autore aveva inizialmente pensato per il suo libro non facesse affatto riferimento al golem, ma recitasse invece: *Der Stein der Tiefe. Ein Guckkasten (La pietra del profondo. Un mondo nuovo)*.¹⁵ *Golem* era in realtà solo il titolo di un singolo capitolo: il quinto, quello che, riprendendo un motivo ricorrente nella narrativa di E.T.A. Hoffmann,¹⁶ poi diventerà *Punsch* (nella versione di Rocca Ponce), nel quale maestro Pernath, il burattinaio Zwakh, il musicista Procopio e il pittore Vrieslander, bevendo del punch bollente, iniziano a parlare per la prima volta esplicitamente del golem. La proposta di modificare il titolo in *Il golem* era arrivata dalla casa editrice, rispondendo a motivi più legati al mercato letterario che a esigenze narrative interne al testo.¹⁷ Il primo titolo in realtà non ha dunque alcun legame con la tradizione della mistica ebraica, ma evoca tut-

¹⁴ Per la storia dei riferimenti sul golem nella Scrittura e nel Talmud e poi nella cabala medievale si veda la *Prefazione* di ELÉMIRE ZOLLA all'edizione Bompiani del romanzo del 1966, pp. VII-XVI, in particolare pp. VII-XI. La storia mistica del golem viene poi ripresa nel Cinquecento nella leggenda praghese del gigante d'argilla creato dal Rabbi Löw alla corte dell'imperatore Rodolfo II, narrata anche da Jacob Grimm, come documenta per es. RENATE MOEHRING nel suo contributo: *Die Golem-Sage bei Jacob Grimm und in Handschriften Achim von Arnims*, in *Märchen, Mythen und Moderne: 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, a cura di CLAUDIA BRINKER-VON DER HEYDE et. al, vol. 2, Frankfurt a. M., Lang 2015, pp. 1105-1116. Tale mito, da figura che aiuta la comunità nelle varie riletture successive si trasforma poi in un automa minaccioso che sfugge al controllo dell'uomo. Nel corso del tempo esso ha infatti un'enorme fortuna, venendo più volte ripreso anche in celebri raffigurazioni artistiche e letterarie del Novecento e oltre: dal Romanticismo, a Frankenstein al Gollum dello *Hobbit* di John Ronald Reuel Tolkien. Su tali rielaborazioni cfr. per es. il catalogo della mostra che si è tenuta allo Jüdisches Museum di Berlino tra il 23 settembre 2016 e il 29 gennaio 2017: *GOLEM*, a cura di EMILY D. BILSKI e MARTINA LÜDICKE im Auftrag des Jüdischen Museums Berlin, Bielefeld/Berlin, Kerber Verlag 2016.

¹⁵ Così si legge in una nota della redazione nella prima versione del romanzo pubblicata nel 1911. Cfr. H. BINDER, *Gustav Meyrink: Ein Leben im Bann der Magie*, cit., p. 460.

¹⁶ Basti pensare alla nona veglia del *Vaso d'oro* o al *Magnetizzatore*.

¹⁷ Come riporta Binder, che sottolinea come anche la scelta di dare solo titoli monosillabici ai vari capitoli fosse arrivata dall'editore per lo stesso motivo, incontrando poi il favore dell'autore. Cfr. H. BINDER, *Gustav Meyrink: Ein Leben im Bann der Magie*, cit., p. 477.

t'altri aspetti, ponendo al centro in prima battuta la visione della pietra che, a partire da un passo del libro su Buddha che il personaggio sta leggendo, lo tormenta sin dal primo capitolo, assumendo «proporzioni mostruose» nel suo cervello.¹⁸ La funzione di questa pietra, che significativamente ritornerà alla fine del romanzo, non si spiega nell'economia del testo se non come elemento di una sorta di ossessione di Pernath (la cui "follia" peraltro è spesso tema delle conversazioni fra gli altri personaggi), apparentemente slegato da qualunque altra dimensione di senso. Alla pietra che, come viene più volte ribadito nel capitolo, somiglia a un pezzo di grasso, si aggiungono poi le visioni di altri ciottoli che assumono diversi colori e forme, dalle «tozze salamandre screziate» modellate da un bambino a «grossi panguri» che vogliono dire «cose d'incommensurabile importanza».¹⁹ Tutte queste visioni oniriche condensate nell'immagine mutevole della pietra, con la loro simbologia, introducono il lettore direttamente nella coscienza del personaggio, che diventa una sorta di grande calderone nel quale confluiscono di diverso colore e chiarezza».²⁰ E sono proprio i meandri della psicologia, nello stato di dormiveglia dominato da visioni in cui il personaggio si muove, a emergere già nel primo capitolo come dimensione totalizzante del testo. Se dunque il titolo *Der Stein der Tiefe* pensato inizialmente dall'autore, pone l'accento su un aspetto genuinamente psicologico, il sottotitolo *Ein Guckkasten* contiene invece un doppio riferimento. Richiamandosi allo strumento del "mondo nuovo" (in tedesco: *Guckkasten*), l'antenato del cinema e della televisione in voga in particolare nel Settecento, che permetteva di vedere al suo interno grafiche, illusioni ottiche e immagini, il titolo richiama anche la leggenda secondo la quale il Rabbi Löw avrebbe usato una lanterna magica alla corte di Rodolfo II per proiettare immagini paurose di defunti.²¹ In questo doppio rimando, nel testo di Meyrink leggende praguesi si fondono con tematiche romantiche e neoromantiche come la visione e il sogno, che a loro volta richiamano le tecniche sperimentali del nuovo cinema espressionista, nel quale in quegli stessi anni (si pensi solo ai tre film di Paul Wegener²²) veniva ripresa la tematica del golem. Il risultato è una dimensione narrativa in cui sogno e realtà, psicologia e mondo reale si fondono completamente.

Un altro piccolo segnale che fa intuire che Meyrink in questo romanzo è sì un entusiasta della mistica e della sua tradizione, ma contemporaneamente rimane l'autore moderno, amante del gioco dei ruoli e del grottesco che aveva

¹⁸ Tutte le citazioni in italiano sono tratte dalla seguente edizione: GUSTAVO MEYRINK, *Il golem*, Foligno, Franco Campitelli editore 1926, prima versione italiana, con studio introduttivo e note di ENRICO ROCCA, qui p. 36.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ivi*, p. 35.

²¹ Questa leggenda viene anche nominata nel già citato capitolo quinto del romanzo. Nella sua traduzione, Rocca in una nota allo stesso capitolo vi fa riferimento: «Si narra che Rabbi Löw s'occupasse di magia nera insieme a Rodolfo di Boemia», *ivi*, p. 90. Anche E. ZOLLA nella sua introduzione al romanzo accenna alle «conventicole occultistiche» alla corte di Rodolfo II, alla quale «erano convenuti i maghi di tutta Europa», cfr. *Prefazione*, cit., p. XII.

²² *Der Golem, wie er in die Welt kam* del 1920 è l'unico dei tre film muti a essersi conservato. I due film precedenti si intitolavano *Der Golem* (1915) e *Der Golem und die Tänzerin* (1917). Cfr. ELFRIEDE LEDIG, *Paul Wegeners Golem-Filme im Kontext fantastischer Literatur: Grundfragen zur Gattungproblematik fantastischen Erzählens*, München, Schaudig/Bauer/Ledig 1989.

caratterizzato gli anni della sua collaborazione al *Simplicissimus*,²³ è per esempio l'aneddoto che Gershom Scholem, che di mistica invece poteva dire di intendersi veramente, riporta con tono canzonatorio nella sua autobiografia *Von Berlin nach Jerusalem*, secondo il quale proprio Meyrink gli avrebbe chiesto, tra il serio e il faceto, di spiegarli alcuni aspetti del suo romanzo che lui stesso non aveva capito.²⁴

E infine, la conferma forse più evidente di tutte del primato della modernità nel *Golem* di Meyrink è che in un romanzo a lui dedicato, il personaggio che dà il titolo al testo viene reso volutamente “invisibile” e, in perfetta linea con lo spirito neoromantico che anima *Il Golem*, compare principalmente su un piano metaletterario nei racconti nel racconto e nelle visioni ossessive degli altri personaggi.²⁵ In questi racconti da brivido il golem si configura come una minaccia nascosta sempre pronta a irrompere nella normalità, ed è paragonato a una saetta che accumula tensione elettrica fino a scaricarsi al suolo all'improvviso. È così che in Meyrink il golem diventa una figura con una fortissima carica simbolica e una vera e propria «epidemia» dello spirito, come afferma il burattinaio Zwakh nel capitolo quinto:

Ho meditato a lungo su tutto ciò e mi par d'essere meno lontano dal vero se penso che, immancabilmente, una volta nel corso d'ogni generazione, passi per il ghetto, con la celerità di un baleno, un'epidemia spirituale che opprime a qualche scopo, a noi recondito, le anime dei viventi e che fa sorgere, come per un miraggio, i contorni d'un essere caratteristico ch'è forse vissuto in questi paraggi molti secoli fa ed ora aspira a prender forma e consistenza.²⁶

Nel testo il golem non è dunque tanto una figura “concreta”, quanto la manifestazione sensibile delle paure e ossessioni latenti dei personaggi, che torna regolarmente a imporre la sua minaccia sulla comunità ogni trentatré anni, annunciandosi, così continua Zwakh, attraverso «speciali indizi terrificanti [che] palesano l'imminente irruzione di quel fantasma nel regno della realtà (*Tat*)».²⁷ Egli si sostanzia nel romanzo di Meyrink quasi esclusivamente

²³ Su questo aspetto cfr. il già citato *Gustav Meyrink. Satirisches, Groteskes und Makabres aus dem Simplicissimus (1901-1926)*. Lo spirito giocoso e pungente di Meyrink, ben noto ai contemporanei, è riassunto forse nel modo più sagace da Peter Panter alias Kurt Tucholsky nella sua recensione all'edizione in tre volumi delle opere di Meyrink (*Des Deutschen Spießers Wunderhorn*): «Jeder hatte seinen eigenen Meyrink, jeder wußte neue Schönheiten zu berichten, die der andre noch gar nicht entdeckt hatte, und wenn wir uns abends nach Hause standen, brachen wir an jeder Straßenecke in ein Geheul aus (darob die Bürger erwachten), weil uns wieder etwas Neues eingefallen war von diesem Teufelskerl». Tale recensione porta il titolo, significativo anche per le nostre trattazioni a cavallo fra tradizione e modernità, di *Ein neuer Klassiker* («Die Schaubühne», 08.01.1914, n. 2, p. 55).

²⁴ Come riporta A. DUNKER nella sua postfazione al volume, cfr. GUSTAV MEYRINK, *Der Golem* cit., p. 326.

²⁵ Viene nominato esplicitamente per la prima volta nel quarto capitolo (*Prag*), in cui sorge effettivamente come uno spettro in una visione onirica di Praga, che appare al personaggio come una città popolata essa stessa da fantasmi. Ancor prima, nel capitolo quarto, compare un uomo misterioso che porta un libro a Pernath e che poi verrà collegato al golem, anche se Pernath non ricorda nulla del suo aspetto ed è incapace di descriverlo.

²⁶ GUSTAV MEYRINK, *Il golem*, cit., p. 96.

²⁷ Ivi, p. 97.

in angoscianti proiezioni e perturbanti fantasmagorie della mente, comparabili alle illusioni ottiche di una lanterna magica o di un *Guckkasten*, come suggeriva, appunto, il sottotitolo della prima versione. Ma c'è di più: il golem non è solo una terribile e angosciante visione che opprime molti dei personaggi del romanzo; egli viene anche riconosciuto dagli stessi personaggi come una parte oscura del proprio sé. Questo spiega per esempio perché la defunta consorte del rabbino Hillel alla vista del golem «malgrado lo spaventoso brivido d'orrore che allora l'aveva pervasa, affermava tuttavia di non aver perduto, nemmeno per un secondo, la certezza di vedere nell'altro una parcella del suo stesso più intimo essere».²⁸ O fa capire anche come mai nel capitolo *Spuk (Spettri)* Pernath (che, seguendo un corridoio sotterraneo, giungerà alla casa spettrale in cui nel ghetto si diceva fosse solito scomparire il golem), riconosca nella carta del matto dei tarocchi che gli capita di trovare, e da cui non riesce a distogliere lo sguardo, un viso con una strana, inquietante somiglianza con il suo. Passi come questi illustrano l'inestricabile intreccio di "realità", "psicologia" e "magia" nel testo, un intreccio che fa da sfondo alle vicende narrate.

Su un piano poetologico, la concatenazione di "realità", "psicologia" e "magia", questa l'ipotesi del nostro contributo, non è tuttavia solo lo sfondo tematico del romanzo. "Realismo", "psicologia" e "magia" sono anche le categorie estetiche su cui esso si fonda. Letto in questo senso, il *Golem* non appare più solo come il manifesto letterario delle correnti mistico-esoteriche di quegli anni, ma si rivela essere un romanzo genuinamente modernista. Il *Golem* è infatti uno dei pochi testi della letteratura di lingua tedesca riconducibile *ante litteram* alla corrente estetica che nel 1925 il critico d'arte Franz Roh (riferendosi alla pittura) proprio in Germania definirà «realismo magico».²⁹ Ed è significativo che, come vedremo, anche Enrico Rocca nel 1926 legga e traduca il *Golem* da questo punto di vista, individuando proprio nella fusione autenticamente surrealista di "psicologia", "realismo" e "magia" la particolarità e il valore artistico del romanzo di Meyrink.³⁰

²⁸ Ivi, p. 100.

²⁹ FRANZ ROH, *Nach-Expressionismus: magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann 1925. Sul realismo magico nella letteratura tedesca dal 1920 alla contemporaneità si veda il recente studio monografico di HUBERT ROLAND, *Magischer Realismus und Geschichtsbewusstsein in der deutschsprachigen Literatur*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2021.

³⁰ Anche LADISLAVO MITTNER interpreterà il romanzo nella direzione del Surrealismo, definendolo «un vero e proprio romanzo dada» (*Storia della letteratura tedesca III: Dal realismo alla sperimentazione 1820-1970*, Torino, Einaudi 1971, § 367, pp. 1117-1119, qui p. 1117).

3 ROCCA TRADUTTORE DI MEYRINK

Se è indubbio che la dominanza di elementi visivi e visionari nel testo richiami alla mente l'arte figurativa³¹ e in particolare la pittura, la mescolanza di sogno e realtà e il ricorso a immagini oniriche ossessive e a fantasmagorie della mente, così come la ritroviamo nel *Golem* (si pensi solo alla pietra del primo capitolo), anticipa pure il surrealismo che André Breton, com'è noto, teorizzerà in un primo manifesto nel 1924, ispirandosi non da ultimo anche alla pittura metafisica italiana. Non è strano che Rocca nella sua traduzione colga immediatamente tale aspetto "figurativo" del romanzo, e proprio alla centralità dell'immagine nel testo (oltre che a un «gusto diffuso in Italia nel periodo delle due guerre»³²) va forse ricondotto anche lo stile ricercato, "plastico" e non privo di interventi "liberi" e in parte "infedeli" che, come vedremo, caratterizza la sua versione rispetto a traduzioni successive.³³ Rocca conosceva bene le correnti della nuova pittura, sin da giovanissimo era stato vicino agli ambienti futuristi, di cui aveva apprezzato molto le tecniche avanguardistiche e sperimentali.³⁴ Che la traduzione di Rocca fosse strettamente legata al contesto delle avanguardie moderniste fra letteratura e arti figurative è confermato in modo evidente già dalla dedica dello stesso Rocca anteposta al testo, che si rivolge «al primo e all'ultimo amico del Golem».³⁵ Significativamente i due amici del romanzo di Meyrink sono, come il traduttore specifica, il pittore svizzero di ascendenza futurista Federico de Pistoris (Pfister), e Massimo Bontempelli, il grande divulgatore del realismo magico in Italia.³⁶ Anche questo doppio riferimento fa capire quanto *Il golem* sia stato recepito all'interno dei dibattiti intellettuali di quegli anni intorno al modernismo fra arte e letteratura. E quanto Rocca stesso facesse parte di una scena culturale

³¹ La centralità delle immagini nel suo pensiero è sottolineata tra l'altro dallo stesso G. MEYRINK nell'articolo del 1927 *Bilder im Luftraum* (conservato nel fondo Meyrinkiana della Bayerische Staatsbibliothek e tradotto in italiano nel 1959 da EGLE BORRELLI nella raccolta *Alla frontiera dell'al di là* per la casa editrice Rocco di Napoli), come fa notare di recente MARIA DILETTA GIORDANO, in *Gustav Meyrinks Raumkonzepte: Der Amsterdamer Jodenbuurt im Vergleich zum Prager Ghetto*, in «Schnittstelle Germanistik», Jahrgang 2 (2022), Ausgabe 1 (*Texturen des NS-Ghettos*), pp. 185-197, qui p. 186. Anche M. COTTONE evidenzia poi in generale il grande influsso delle arti figurative sulla fioritura della letteratura fantastica all'inizio del Novecento, cfr. *La letteratura fantastica in Austria e Germania (1900-1930)*, cit., p. 100.

³² Cfr. A. M. BOSCO, *Enrico Rocca germanista*, cit., p. 143.

³³ Sugli interventi traduttivi di Rocca rispetto alla successiva versione di CARLO MAINOLDI cfr. *ivi*, pp. 140-151.

³⁴ Rocca conosce Marinetti a Venezia nel febbraio del 1915, diventando poi uno dei direttori della rivista «Roma futurista», da cui però si dimette già all'inizio del 1920, prendendo le distanze anche dalle idee politiche vicine al nascente fascismo che aveva inizialmente condiviso.

³⁵ G. MEYRINK, *Il golem*, cit., p. 5.

³⁶ Cfr. MASSIMO BONTEMPELLI, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, a cura di ELENA PONTIGGIA, Milano, Abscondita 2006.

molto vivace in cui fiorivano avanguardie intellettuali (è il caso in particolare di Bontempelli) in stretto contatto con il modernismo europeo.³⁷

Nella sua introduzione critica alla traduzione del 1926 Rocca sottolinea i motivi che lo avevano spinto a «schiudere allo strano romanzo – rivestendolo di parole [sue] – le porte d'Italia».³⁸ Inizialmente Rocca sottolinea la centralità della dimensione onirica nel *Golem*, e in particolare dell'atmosfera da incubo che pervade le vicende narrate. Così esordisce:

Immaginate di esser stato preda, nel giro di poche ore di sonno affannoso, d'un succedersi irrefrenabile, aggrovigliatissimo, strangolante di incubi chiusi senza possibilità di urlo liberatore. Siete lì passiva, indifesa vittima, disperata fino ai confini della follia: non potete arrestare in nessun modo il correre il sovrapporsi, l'acutissimo intensificarsi di immagini [sic] senza confronto terrificanti. È un dannato darsi convegno di tutti i sogni che, una volta sofferti, voi credevate sommersi per sempre nell'insondabile nulla di cui ebbero origine, ed eccoli invece tutti – associati, complicati – succedersi, darsi il cambio, sposarsi, fondersi, ritornare.³⁹

Il traduttore descrive qui l'esperienza che il lettore fa leggendo il romanzo di Meyrink, per individuarne l'essenza in un ritorno del rimosso, nell'incontro con la follia e la violenza che nel sogno prende la forma di un coacervo di immagini perturbanti e impietose, dalle quali non si può fuggire perché fanno parte di noi. Nell'ottica di Rocca *Il golem* è dunque un viaggio nel profondo della psiche, che oltre a rievocare e potenziare la narrativa romantica (e in particolare di Hoffmann e di Tieck, che lo stesso traduttore cita esplicitamente qualche pagina più avanti),⁴⁰ richiama evidentemente la psicoanalisi, specie nel riferimento al sogno e all'«insondabile nulla»⁴¹ da cui esso si origina, calando il lettore in un'atmosfera che è in tutto e per tutto «unheimlich» proprio nel senso di Freud.⁴² Non è forse un caso se circa mezzo secolo

³⁷ Si pensi solo alla rivista «900. Cahiers d'Italie et d'Europe», fondata nel 1926 dallo stesso Bontempelli e da Curzio Malaparte e redatta inizialmente in francese, nella quale si pubblicano per la prima volta brani in traduzione tratti da testi centrali del modernismo europeo. La rivista vanta una serie di collaboratori internazionali, di cui fanno parte fra gli altri anche James Joyce, Ramón Gómez de la Serna e Pierre Mac Orlan e, fra gli autori di lingua tedesca: Albert Ehrenstein, Georg Kaiser, Emil Alfons Rheinhardt, Rainer Maria Rilke e Stefan Zweig. Cfr. ANNA M. MANDICH, *Una rivista italiana in lingua francese: il "900" di Bontempelli (1926-1929)*, Pisa, Ed. Libreria Goliardica 1983 e BARBARA STAGNITTI, *Una rivista d'autore: "900" di Massimo Bontempelli*, in «Quaderni grigionitaliani», 74 (2005), fascicolo 3, pp. 273-282.

³⁸ E. ROCCA, *Gustavo Meyrink e l'opera sua*, in Ivi, pp. 7-31, qui p. 31.

³⁹ Ivi, p. 7.

⁴⁰ A proposito del *Wunderhorn* di Meyrink, E. ROCCA scrive infatti: «[N]é credo vi sia in tutta la moderna letteratura niente di così atroce, folle, raccapricciante, nulla che ti mozzi così il respiro e ti faccia scendere lungo la spina dorsale come un'implacabile lama gelata, il terrore. Dopo una di queste letture i racconti di un Tieck o di un E.T.A. Hoffmann – che facevano venir la pelle d'oca ai buoni tedeschi del romanticismo – ti sembrano la più innocua cosa del mondo», cfr. Ivi, pp. 27-28.

⁴¹ Ivi, p. 7.

⁴² La vicinanza della «temperie» freudiana si evince anche dal fatto che E. ROCCA, nella sua introduzione, cita la capacità di Meyrink di scandagliare, oltre al sogno, buona parte degli ambiti di indagine della psicoanalisi, come «stati di catalessi, di sonno ipnotico, di dormiveglia, di telepatia, [...] allucinazioni tali da sconvolgere il cervello», Ivi, p. 11.

dopo Rocca, affrontando *Il golem*, Ladislao Mittner pur senza citare l'introduzione del 1926,⁴³ riassume tale atmosfera con parole dalle quali emerge un'interpretazione altrettanto "perturbante" e "moderna" del romanzo di Meyrink:

Egli ci fa veramente vedere un'umanità tutta sconvolta e scatenata: un medico mostruosamente gelido e disonesto, un giovane sordomuto dominato da una folle passione amorosa, un rigattiere infame, mendicante plurimilionario che con la sua nascosta rete di complici terrorizza il ghetto intero, il figlio tubercolotico del rigattiere che della propria vita ha fatto una cerimonia di odio dedicata al padre, e un delizioso, malinconico stupratore ed omicida che solo poche ore prima di salire sul patibolo comprende il carattere rituale dei suoi delitti.⁴⁴

La grande potenzialità narrativa del *Golem* – su questo indipendentemente l'uno dall'altro Rocca e Mittner sembrano concordare – sta proprio nell'evocare tali immagini dal profondo della psiche e nel legarle in un tessuto estetico che non si limita a essere facile concessione di sensazioni al mercato, ma assume un autentico valore artistico. In cosa consiste dunque tale qualità estetica del romanzo? Rocca, a differenza di tanta critica successiva,⁴⁵ mette in luce come essa non stia a suo parere nel simbolismo cabalistico di cui si nutre il testo e a cui Meyrink (che egli stesso ha incontrato a Starnberg nell'autunno del 1922) mostra di credere. L'esoterismo di cui è intriso il *Golem* è infatti per Rocca un mero coacervo di teosofia di origine ebraica mescolata a «elementi tratti con indifferenza dalla più astrusa mitologia greca, sia dalle teoriche dei Rosacroce, ed esperienze di fahiri indiani e di dervisci arabi, e formule tauturgiche e miti egiziani, e perfino le stregonerie feticistiche degli Zulù».⁴⁶ Pur trovando intellettualmente avverso un simile, combinatorio ricorso all'irrazionale, al mistico e alla magia e interpretandolo come un segno di una crisi (ossia la ricerca di rifugio nell'insondabile in tempi bui, a suo parere molto più marcato nei Paesi di lingua tedesca che altrove⁴⁷) Rocca nel suo saggio non si concentra tanto su questo, ma pone al centro delle sue riflessioni una domanda diversa. Egli sposta cioè il punto di attenzione sul piano estetico, domandandosi «se possa formare materia d'arte ciò che ripugna al sano intel-

⁴³ L. MITTNER fa invece riferimento alla già citata *Prefazione* di E. ZOLLA, pur non entrando nelle sue premesse argomentative rivolte principalmente alla Cabbala, cfr. *Storia della letteratura tedesca*, cit., p. 1117.

⁴⁴ Ivi, p. 1118.

⁴⁵ Per esempio, lo stesso E. ZOLLA o anche GIANFRANCO DE TURRIS nel suo saggio: *Meyrink fra grottesco e macabro. Temi e simboli dei racconti del 1901-1908*, in G. MEYRINK, *La morte viola*, Trento, Reverdito 1988, pp. 249-288.

⁴⁶ E. ROCCA, *Gustavo Meyrink e l'opera sua*, cit., pp. 16-17.

⁴⁷ Sono tesi che si ritrovano anche nella *Storia della letteratura tedesca dal 1870 al 1933* di E. ROCCA, pubblicata postuma (Sansoni, Firenze 1950) con un'introduzione di BONAVENTURA TECCHI. Cfr. la sezione intitolata *Letteratura della crisi*, in particolare pp. 166-170 in cui si tratta Meyrink. Anche nel sommario originario redatto da Rocca (pubblicato in A. M. BOSCO, *Enrico Rocca germanista*, cit., pp. 136-139, qui p. 137) Meyrink si ritrova nella parte terza intitolata significativamente *L'evasione dalla realtà*.

letto o, per meglio dire, è distante e avulso da ogni umana esperienza». ⁴⁸ E giunge infine a riconoscere che sì, nonostante il non sempre lineare sostrato concettuale di cui si nutre, *Il Golem*, nella sua perturbante modernità, possiede la grande qualità di essere «una nota senza dubbio originale e inimitabile nell'inquieta letteratura mondiale moderna». ⁴⁹

Se lasciamo dunque «il Meyrink credersi iniziato e iniziatore» per tenerci «a quel che c'è d'artistico in lui», ⁵⁰ dobbiamo, con Rocca, riconoscere la specifica qualità estetica del testo nel suo ritmo narrativo, in una particolarissima armonia compositiva in cui, come in una sinfonia musicale, la variazione “realistica” dell'elemento comico-satirico si fonde tanto perfettamente con quella “perturbante”, e a tratti “horror”, del «terrore insistente, lentissimo, sciroccale» ⁵¹ da diventare surreale e surrealista *ante litteram*. Tali armonie per Rocca rendono *Il Golem* esteticamente anche più riuscito dei primi racconti di Meyrink, nei quali «l'aculeo polemico» ⁵² assume a suo parere dimensioni troppo spiccate e non altrettanto omogenee con le altre componenti narrative. È significativo che anche Mittner riprenda proprio qualità simili nella sua trattazione del *Golem*, sottolineando la componente ludica che lo renderebbe «un giuoco di prestigio» e, in particolare nella conclusione, «un giuoco di prestigio mistico». ⁵³ Mittner evidenzia inoltre ancor di più questo aspetto, definendo lo stile di Meyrink come una sorta di «satanismo alla rovescia», nel quale il brivido si mescola al comico e l'orribile si fonde con il divertente. ⁵⁴

La comicità realistica, che accanto al magico e all'orribile insieme a lui già Rocca, a differenza della maggior parte degli interpreti successivi, ritiene essere un aspetto fondamentale del romanzo, si manifesta per esempio in uno spiccato gusto per la tradizione popolare. Ciò si evince dalle molte filastrocche e canzoni che costellano il testo, per cui Meyrink aveva una vera e propria predilezione ⁵⁵ e che lo stesso Rocca traduce molto liberamente, utilizzando tutti i colori della parlata regionale italiana. Così accade nel già citato inizio del quinto capitolo, quando Procopio si mette a cantare in falsetto, imitando il gergo criminale:

«An Bein-del von Ei-sen
recht alt
An Stran-zen net gar
a so kalt
Messinung, a' Räucherl
und Rohn

⁴⁸ E. ROCCA, *Gustavo Meyrink e l'opera sua*, cit., p. 17.

⁴⁹ Ivi, p. 31.

⁵⁰ Ivi, pp. 25-26.

⁵¹ Ivi, p. 30.

⁵² *Ibid.*

⁵³ L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, cit., p. III8.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Cfr. H. BINDER, *Gustav Meyrink: Ein Leben im Bann der Magie*, cit., pp. 544-546.

und immerrr nurr putz-en» ---⁵⁶

Rocca, nella sua traduzione, cambia il testo radicalmente, e lo immerge appunto nella tradizione popolare del nostro paese e in particolare nel gergo napoletano:

«Cugino, pe' smorza'
 'nu mezzo filo abbasta,
 facimmo società
 si tieni annor de cosca.
 Tengo 'na zoccola' core
 proprio pe' te.
 Si sei vaglione d'annore,
 Alessio, alé!
 Alessio alé!»⁵⁷

La traduzione di questo passo può anche dare un'idea generale degli interventi traduttivi di Rocca nel testo di Meyrink e del loro stile "libero". Al di là dell'infedeltà delle traduzioni nel caso appena citato, che risponde alla specificità di queste parti più "popolari" e che altrimenti non è mai così marcata nel resto del testo, il tratto che qui interessa mettere in rilievo è che Rocca nel suo ruolo di traduttore intende sempre sé stesso anche come poeta. Egli riscrive infatti da uomo di lettere il testo, in uno spirito che Alberto Spaini, anch'egli grande traduttore e buon amico di Rocca, ben esprimerà in un saggio sul *Tradurre* (che non è datato, ma che con probabilità risale agli anni Venti), nel quale, guardando al panorama italiano, auspica delle traduzioni che non siano più artefatta imitazione, ma opere «di arte e di cultura»:

Ed è proprio il Croce che potrebbe spiegarci perché in Italia si traduce così male. Egli ci potrebbe ripetere che un'opera d'arte, nel suo assieme come nei suoi più piccoli particolari, non è riproducibile in una lingua straniera; ma solo è possibile creare, al suo posto, un'altra opera, che tanto più renderà il suo spirito quanto si discosterà dalla prima. Forse le traduzioni più fedeli sono i rifacimenti, quelli che cinquant'anni fa si usavan chiamare tradimenti.⁵⁸

Nell'economia di una traduzione così intesa, come opera d'arte "infedele" nella quale il traduttore diventa a sua volta scrittore, nel *Golem* di Rocca il realismo e il comico-popolare si fondono con elementi psicologici, dell'orrore e magico-fantastici in una composizione autenticamente "surrealista". Questo tratto modernista, caratteristico della traduzione di Rocca sarà totalmente assente dalla successiva versione di Mainoldi, come dimostra per esempio il fatto che quest'ultimo (peraltro senza segnalarlo) ometterà com-

⁵⁶ G. MEYRINK, *Der Golem*, cit., pp. 45-46.

⁵⁷ ID., *Il golem*, cit., p. 85.

⁵⁸ ALBERTO SPAINI, *Traduzioni e traduttori*, in «Tradurre», 4 (2013), url <http://rivistatradurre.it/2013/05/traduzioni-e-traduttori/> (consultato il 24 agosto 2022). Spaini conosce tra l'altro molto bene Meyrink, tanto che nel 1928 scrive anche un'introduzione alla ristampa della sua prima raccolta di racconti pubblicata in italiano nel 1920 nella traduzione di AGNESE SILVESTRI GIORGI, *Il baraccone delle figure di cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1908).

pletamente i testi delle canzoni popolari citate dalla sua traduzione, puntando molto meno sulla resa dell'aspetto "divertente" del testo quale controparte al macabro e al fantastico.

Anche nelle parti più descrittive della sua versione Rocca non perde invece occasione di "completare" il testo, di impreziosirlo e di renderlo letterario.⁵⁹ Ne risulta quindi più che una traduzione una vera e propria riscrittura, redatta con grande espressività, di cui può dare un'idea l'inizio del capitolo *Not* (*Pena*) nella rappresentazione del paesaggio invernale e nevoso che fa da sfondo al romanzo:

Eine Flockenschlacht tobte vor meinem Fenster. Regimenterweise jagten die Schneesterne – winzige Soldaten in weißen, zottigen Mäntelchen – hintereinander her an den Scheiben vorüber – minutenlang – immer in derselben Richtung, wie auf gemeinsamer Flucht vor einem ganz besonders bössartigen Gegner. Dann hatten sie das Davonlaufen mit einemmal dick satt, schienen aus rätselhaften Gründen einen Wutanfall zu bekommen und sausten wieder zurück, bis ihnen von oben und unten neue feindliche Armeen in die Flanken fielen und alles in ein heilloses Gewirbel auflösten.⁶⁰

Una battaglia di fiocchi infuriava davanti la mia finestra. Reggimenti di stelline nivali – soldatini minuscoli intabarrati di bianco e d'ovatta – passavano a precipizio dinanzi ai vetri – per interi minuti – come in fuga generale di fronte a un avversario singolarmente perfido. – Poi stucche e risticche di scappare, parevan prese inesplicabilmente da un moto di furore e tornavano indietro sibilando, finché dall'alto e dal basso non piombavano ai loro fianchi nuove armate nemiche tutto sconvolgendo in un irreparabile turbinio.⁶¹

La letterarietà e l'espressività dello stile di Rocca emergono dunque non solo nelle parti di dialogo e nelle scene fra i personaggi, ma anche nella prosa. Questa versione italiana risulta perciò in generale molto meno "asciutta" dell'originale, come si evince anche dalla citazione seguente, in cui si dà voce alla paura di Pernath nel capitolo *Angst*, caricandone nella chiusa l'intensità e il colore:

War ich nicht schon wahnsinnig? Oder gestorben? – Ich tastete an mir herum.
Aufstehen!
Mich in den Sessel setzen!
Ich ließ mich in den Lehnstuhl fallen.
Wenn doch endlich der Tod käme!⁶²

⁵⁹ Lo stesso avviene nei titoli dei singoli capitoli, che Rocca traduce in parte liberamente, ma con grande forza espressiva. Fra tutti si citano in particolare il settimo capitolo (*Wach/Desio*), il quindicesimo (*List/Serpi*), il sedicesimo (*Qual/Cella*) e il diciannovesimo (*Frei/Fuori*).

⁶⁰ G. MEYRINK, *Der Golem*, cit. p. 131.

⁶¹ ID., *Il golem*, cit. p. 202.

⁶² ID., *Der Golem*, cit. p. 164.

Non ero forse già pazzo? O morto? – e andavo tastando gli oggetti che mi stavano accanto.

Alzarsi!

Sedersi sulla seggiola!

Mi lasciai cadere sulla poltrona...

Venisse, venisse la morte alla malora!⁶³

Il gusto di Meyrink per l'espressivo, il comico, la miniatura realistica e la caricatura nel *Golem* emerge in particolare in vere e proprie scenette da commedia, in cui si incontrano personaggi molto coloriti e in cui le macabre vicende sono narrate con umorismo lieve. Così per esempio nel capitolo *Donna (Weib)* in cui Pernath, per cercare compagnia, si reca alla trattoria *Zum alten Ungelt* dopo aver vagato come un ebbro per i vicoli di Praga e incontra Zwakh, Procopio e Vrieslander, descritti nel testo con tratti quasi vignettistici:

Wie ein Trifolium von Toten hockten sie um den wurmstichigen, alten Tisch herum, – alle drei: weiße dünnstielige Tonpfeifen zwischen den Zähnen, und das Zimmer voll Rauch. [...] Vrieslander, seinen kegelförmigen Hut mit der geraden Krempe auf dem Kopf, mit seinem Knebelbart, der bleigrauen Gesichtsfarbe und der Narbe unter dem Auge, sah aus wie ein ertrunkener Holländer aus einem vergessenen Jahrhundert. Josua Prokop hatte sich eine Gabel quer durch die Musik-erlocken gesteckt, klapperte unaufhörlich mit seinen gespenstisch langen Knochenfingern und sah bewundernd zu, wie sich Zwakh abmühte, der bauchigen Arakflasche das Purpurmäntelchen einer Marionette umzuhängen.⁶⁴

Terzetto macabro, li trovai che sedevano uno accanto all'altro intorno al vecchio tavolo parlato – tutti e tre col sottile cannello della loro pipa di coccio bianco tra i denti nel locale pieno di fumo. [...] Vrieslander con quel cappello a cono dalla falda dritta ficcato in testa, con quei mustacchi, con la sua faccia color grigio-piombo e con una cicatrice sotto l'occhio, pareva un olandese annegato in qualche secolo di cui non restasse memoria. Giosuè Procopio s'era ficcato una forchetta nella ricciuta chioma da musicista e tamburellava continuamente con le sue lunghe ossute dita spettrali e guardava ammirato Zwakh, occupato a mettere intorno ad un panciuto fiasco d'Arak la gonnella di una marionetta.⁶⁵

Il tono di miniatura caricaturale di questa descrizione continua in tutta la scena, nella quale Zwakh racconta poi la storia, dai toni tragicomici, dell'assassino Babinski, un criminale dal «carattere spiccatamente idilliaco». ⁶⁶ È interessante notare che il gusto macabro-umoristico che percorre tutto il *Golem*, sullo sfondo dell'ambiente criminale popolato di ladri, furfanti e assassini in cui si svolge l'azione, sembra in alcune scene portare il lettore dal

⁶³ ID., *Il golem*, cit. p. 248.

⁶⁴ ID., *Der Golem*, cit. pp. 204-205.

⁶⁵ ID., *Il golem*, cit. pp. 304-305.

⁶⁶ Ivi, p. 306.

ghetto di Praga ai sobborghi londinesi, in un'atmosfera tipica di un romanzo realista alla maniera di Dickens. Dickensiane non sono solo figure come Aaron Wassertrum, che evoca associazioni con il Fagin di *Oliver Twist*, ma anche loschi "figuri" come il «bel Venceslao» («der schöne Wenzel»), un «tipaccio dinoccolato dal berretto militare»⁶⁷ che nel capitolo *Maggio* s'intrufola con l'inganno nella cella in cui Pernath è recluso (accusato ingiustamente dell'assassinio di un certo Zottmann per colpa di Wassertrum) per portargli di nascosto una lettera con i «saluti» dell'ambiguo Charousek, il figlio illegittimo dello stesso Wassertrum, e per aiutarlo a evadere. In questa scena non mancano momenti grotteschi, quando per esempio Pernath alla vista della latta che il bel Venceslao gli porge allo scopo descritto, colto da un eccesso di commozione, scoppia in un pianto diretto gettandogli le braccia al collo. A questo punto lo strano figuro lo riprende come segue, in una scena esilarante e paradossale dalle tinte fortemente vignettistiche:

Er wehrte mich voll Milde ab und sagte vorwurfsvoll:
 «Missen sich mehr zusammennähmen, Herr von Pernath! Mir habens me nicht eine Minutten zum Zeitverlieren. Es kann sich sofort herauskommen, daß ich in der falschen Zellen bin. Der Franzl und ich habens me unt beim Pordjöh die Nummern mitsamm vertauscht.» –
 Ich mußte wohl ein sehr dummes Gesicht gemacht haben, denn der Schlot fuhr fort:
 «Wann Sie das auch nicht verstähn, macht nix. Kurz: ich bin hier, Pasta!»⁶⁸

Nella traduzione di Rocca, che pur non mantiene i tratti *yiddish* della parlata di Venceslao, l'ilarità e il colore rimangono inalterati:

Egli si schermì con molta indulgenza e mi disse in tono di rimprovero:
 Deve dominarsi un po' di più, signor cavalier Pernath! Non abbiamo un minuto da perdere. Da un momento all'altro potrebbero accorgersi che questa non è la cella mia. Infatti giù, in guardina, io e Cecchino abbiamo scambiato i numeri.
 Dovevo aver fatto proprio una faccia da cretino perché il figuro soggiunse:
 Anche se non capisce, fa niente. Sono qui, ecco tutto. E basta.⁶⁹

Che scene come queste non solo sembrano, ma siano effettivamente di diretta ispirazione dickensiana, è molto probabile se si pensa che proprio negli stessi anni in cui stava lavorando al *Golem*, dal 1909 al 1914, Meyrink era anche impegnato nella traduzione delle opere scelte di Dickens in lingua tedesca,⁷⁰ che peraltro aveva tradotto molto liberamente, con ampie omis-

⁶⁷ Ivi, p. 365.

⁶⁸ ID., *Der Golem*, cit. p. 250.

⁶⁹ ID., *Il golem*, cit. p. 366.

⁷⁰ *Ausgewählte Romane und Geschichten*. Sulle vicissitudini e i dettagli di questa edizione, uscita per lo Albert Langen Verlag, cfr. H. BINDER, *Gustav Meyrink: Ein Leben im Bann der Magie*, cit., pp. 443-445.

sioni e correzioni, e con l'obiettivo, come lui stesso aveva affermato, di mantenere «il punto di vista dell'artista e non quello del filologo».⁷¹

Seppur con diverse premesse, è la prospettiva dell'artista a caratterizzare anche la traduzione del *Golem* di Enrico Rocca, che si pone l'obiettivo di valorizzare *in primis* la qualità *letteraria* del testo di Meyrink. Come abbiamo visto, Rocca riconosce tale qualità del *Golem* non tanto nella sua ispirazione mistico-esoterica e nemmeno in un'appartenenza alla narrativa dell'orrore, quanto piuttosto in una particolare combinazione di comico e macabro, umoristico e fantastico, magia e realismo. Da questo punto di vista egli interpreta e traduce il *Golem* come un romanzo nel segno del modernismo. Ne risulta infatti una vera e propria composizione surrealista nella quale, come si è illustrato, confluiscono, si amalgamano e si trasformano nuove e significative tendenze delle letterature e delle arti degli anni Dieci e Venti del Novecento in una prospettiva europea.

⁷¹ Ivi, p. 444.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BECKER, SABRINA e HELMUTH KIESEL, *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin, de Gruyter 2007.
- BILSKI, EMILY D. e MARTINA LÜDICKE (a cura di), *GOLEM*, im Auftrag des Jüdischen Museums Berlin, Bielefeld/Berlin, Kerber Verlag 2016.
- BINDER, HARTMUT, *Gustav Meyrink: Ein Leben im Bann der Magie*, Prag, Vitalis 2009.
- BIRVEN, HENRI, *Gustav Meyrink als magisch-esoterischer Dichter: zur Einführung in die Probleme seiner Romane*, a cura di HANS THOMAS HAKL, Gaggenau, H. Frietsch Verlag 2020.
- BONTEMPELLI, MASSIMO, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, a cura di ELENA PONTIGGIA, Milano, Abscondita 2006.
- BOSCO, ANGELA MARIA, *Enrico Rocca germanista*, in *Enrico Rocca, un germanista italiano fra le due guerre*, a cura di ID. e SERGIO RAFFAELLI, in «Studi germanici», 46, 1 (2008), pp. 99-179.
- COTTONE, MARGHERITA, *La letteratura fantastica in Austria e Germania (1900-1930). Gustav Meyrink e dintorni*, Palermo, Sellerio 2009.
- DE LUCIA, STEFANIA, *Enrico Rocca*, in «Tradurre - Pratiche, teorie, strumenti», n. 17 (2019) <https://rivistatradurre.it> (consultato il 24 agosto 2022).
- DE TURRIS GIANFRANCO, *Meyrink fra grottesco e macabro. Temi e simboli dei racconti del 1901-1908*, in MEYRINK, GUSTAV, *La morte viola*, Trento, Reverdito 1988, pp. 249-288.
- DELABAR WALTER, *Klassische Moderne. Deutschsprachige Literatur 1919-1933*, Berlin, Akademie 2009.
- GIORDANO, MARIA DILETTA, *Gustav Meyrinks Raumkonzepte: Der Amsterdamer Jodenbuurt im Vergleich zum Prager Ghetto*, in «Schnittstelle Germanistik», Jahrgang 2 (2022), Ausgabe 1 (*Texturen des NS-Ghettos*), pp. 185-197.
- KUBIN, ALFRED, *L'altra parte. Un romanzo fantastico*, trad. di LIA SECCI, «Biblioteca Adelphi» 1, Milano, Adelphi 1965.
- LANCELOTTI, GIANCARLO e SANDRA ZONCH, *Addio, Italia cara...: vita opere e mistero di Enrico Rocca goriziano*, a cura di CRISTINA BENUSSI, Trieste, Hammerle Editori 2004.
- LEDIG, ELFRIEDE, *Paul Weyeners Golem-Filme im Kontext fantastischer Literatur: Grundfragen zur Gattungsproblematik fantastischen Erzählens*, München, Schaudig/Bauer/Ledig 1989.
- LUNZER, RENATE, *Triest: eine italienisch-österreichische Dialektik*, Klagenfurt, Wieser 2002 (trad. it. *Irredenti redenti. Intellettuali giuliani nel '900*, Trieste, Lint Editoriale 2009).
- MANDICH, ANNA M., *Una rivista italiana in lingua francese: il "900" di Bontempelli (1926-1929)*, Pisa, Ed. Libreria Goliardica 1983.
- MEYRINK, GUSTAV, *Il golem*, trad. e note di ENRICO ROCCA, Foligno, Franco Campitelli editore 1926.
- ID., *Il golem*, trad. di CARLO MAINOLDI, prefazione di ELÉMIRE ZOLLA, Milano, Bompiani 1966.
- ID., *Il golem*, trad. di CARLO MAINOLDI, prefazione di UGO VOLLI, Milano, Bompiani 2000.
- ID., *Der Golem*, a cura di AXEL DUNKER, Stuttgart, Reclam 2017.
- ID., *Satirisches, Groteskes und Makabres aus dem Simplicissimus (1901-1926)*, prefazione di HANS ZIMMERMANN, Köln, Launenweber Verlag 2017.

- MITTNER, LADISLAVO, *Storia della letteratura tedesca III: Dal realismo alla sperimentazione 1820-1970*, Torino, Einaudi 1971.
- MÖHRING, RENATE, *Die Golem-Sage bei Jacob Grimm und in Handschriften Achim von Arnims*, in *Märchen, Mythen und Moderne: 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, a cura di CLAUDIA BRINKER-VON DER HEYDE et al., vol. 2, Frankfurt a. M., Lang 2015.
- ROCCA, ENRICO, *Gustavo Meyrink e l'opera sua*, in GUSTAV MEYRINK, *Il golem*, trad. e note di ENRICO ROCCA, Foligno, Franco Campitelli editore 1926, pp. 7-31.
- ID., *Storia della letteratura tedesca dal 1870 al 1933*, introduzione di BONAVENTURA TECCHI, Firenze, Sansoni 1950.
- ROH, FRANZ, *Nach-Expressionismus: magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann 1925.
- ROLAND, HUBERT, *Magischer Realismus und Geschichtsbewusstsein in der deutschsprachigen Literatur*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2021.
- SERI, GIANCARLO (a cura di), *Mistero e arcano immaginario nell'opera di Gustav Meyrink*, Acireale/Roma, Tipheret 2016.
- SPAINI, ALBERTO, *Traduzioni e traduttori*, in «Tradurre», n. 4 (2013), url <http://rivistatradurre.it/2013/05/traduzioni-e-traduttori/> (consultato il 24 agosto 2022).
- STAGNITTI, BARBARA, *Una rivista d'autore: "900" di Massimo Bontempelli*, in «Quaderni grigionitaliani», 74 (2005), fascicolo 3, pp. 273-282.
- TUCHOLSKY, KURT (Peter Panter), *Ein neuer Klassiker*, «Die Schaubühne», 8 Januar 1914, p. 55.



PAROLE CHIAVE

Neoromanticismo; Realismo magico; Surrealismo; Letteratura fantastica; Comico



NOTIZIE DELL'AUTORE

Cristina Fossaluzza insegna Letteratura tedesca all'Università Ca' Foscari Venezia. Ha studiato a Venezia, Tübingen e Berlino. È stata borsista del DAAD, coordinatrice DFG all'Università di Kassel e ricercatrice Rita Levi Montalcini. Attualmente coordina due progetti di ricerca internazionali in collaborazione con le Università di Heidelberg, Marburg e Parigi. È autrice di due studi monografici su K. Ph. Moritz (2006) e H. v. Hofmannsthal (2010) e di numerosi saggi sui legami fra estetica e politica nella letteratura di lingua tedesca dal Seicento alla contemporaneità. Di recente ha curato i volumi: *Kulturkritik der Wiener Moderne (1890-1938)*, Heidelberg 2019 (con B. Beßlich) e *Ausnahmezustände in der Gegenwartsliteratur: nach 9/11*, Würzburg 2017 (con A. Kraume).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CRISTINA FOSSALUZZI, *Composizione surrealista con figura invisibile. Il Golem di Gustav Meyrink nella traduzione di Enrico Rocca*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.