

Hamsun in Italia 1899-1923. La molteplicità di voci e le traiettorie di un precoce tentativo di ricezione: una ricognizione attraverso i paratesti

Sara Culeddu

1. INTRODUZIONE

La traduzione è una metamorfosi. I due fenomeni condividono il paradosso fondamentale del mantenimento dell'identità nel cambiamento: come il soggetto metamorfosante, infatti, il testo tradotto diventa un *altro* pur rimanendo *se stesso*. La metamorfosi del testo letterario attraverso la traduzione è un processo connotato da uno straordinario dinamismo, già evidente nell'etimologia del termine (*traducere*) che indica lo spostamento da un luogo a un altro: il testo in traduzione affronta infatti un viaggio che è allo stesso tempo spaziale, linguistico, culturale e temporale, e viaggiando esso incontra, oltrepassa e talvolta crea un numero variabile di confini di diversa natura. Linea in cui due cose 'finiscono insieme' (*cum e finis*), il confine è altresì il luogo in cui molte cose 'cominciano': l'incontro, il dialogo, lo scambio, la trasformazione.

Translation can be productive or destructive, by inscribing, erasing or redrawing borders; [...] at once a mechanism of domination and liberation, clarification and obfuscation, commerce and exploitation, opening up to the 'other' and appropriation, [...] translation produces both bridges and walls. The relation between translation and borders is crucial. [...] Translation deterritorializes and reterritorializes languages and probable sites of discommunication. It shows most persuasively the unstable, transformative, and political nature of border, of the differentiation of the inside from the outside, and of the multiplicity of belonging and nonbelonging¹.

¹ Sandro Mezzadra – Naoki Sakai, *Introduction*, in «Translation. A transdisciplinary journal», n. 4 (2014), pp. 9-11. Negli ultimi anni si è registrato un felice e produttivo utilizzo della terminologia e del pensiero espresso da Deleuze e Guattari nei *Mille Piani* sia nella riflessione sulla disciplina dei Translation Studies (cfr. Stefano Arduini – Siri Nergaard, «Translation. A transdisciplinary journal», Inaugural Issue (2011), in particolare le pp. 8-17) che negli studi sulla pratica traduttiva (cfr. ad esempio Hanne



La traduzione è una metamorfosi che produce e attiva ulteriori metamorfosi (individuali e sistemiche, linguistiche, culturali, sociali) in una moltiplicazione potenzialmente infinita e di natura rizomatica, ovvero in grado di stabilire connessioni produttive in qualsiasi direzione². Lungo il suo viaggio e attraverso la serie dei suoi *divenire*, il testo tradotto accumula i segni e le tracce che testimoniano e narrano la sua storia. Con ‘testo’ intendiamo qui quel che Siri Nergaard definisce «broad text»³, ovvero il testo tradotto in senso stretto insieme a tutti quegli elementi che lo presentano, lo sostengono, lo commentano e ne costituiscono l’apparato paratestuale: «this ‘broad text’ should always be considered in its multimodality, i.e., as a text consisting of different semiotic systems that together shape it and condition its interpretation and reception»⁴. Questa panoramica sulla prima ricezione di Hamsun in Italia è ideata come un percorso diacronico tra i primi testi tradotti e i loro paratesti, intesi sia come *peritesti* (ovvero gli elementi collocati ‘intorno’ al testo nello spazio del volume stesso – titolo, prefazione, presenza del nome del traduttore, copertina, ecc.) che come *epitesti* (gli elementi paratestuali collocati a una maggiore ‘distanza’ del testo – interviste, recensioni, articoli, studi critici, corrispondenze, bozze, manoscritti, ecc.)⁵: nella migliore delle ipotesi, ovvero quando accessibili, l’analisi dovrebbe comprendere lo studio di tutte le ‘tracce materiali’ collegate al testo tradotto. Tra gli elementi paratestuali disponibili ci si propone dunque di cercare le tracce che possano aiutare a ricostruire le tappe del tragitto dei singoli testi tradotti, tenendo presente che un primo elemento fondamentale di

Jansen – Anna Wegener, *Multiple Translatorship*, in *Authorial and Editorial Voices in Translation 1 – Collaborative Relationships between Authors, Translators, and Performers*, ed. by Hanne Jansen – Anna Wegener, Éditions québécoises de l’œuvre, Montréal 2013, pp. 1-38, qui p. 16).

² «Etre rhizomorphe, c’est produire des tiges et filaments qui ont l’air de racines, ou mieux encore se connectent avec elles en pénétrant dans le tronc, quitte à les faire servir à de nouveaux usages étranges. Nous sommes fatigués de l’arbre. Nous ne devons plus croire aux arbres, aux racines ni aux racelles, nous en avons trop souffert. Toute la culture arborescente est fondée sur eux, de la biologie à la linguistique. Au contraire, rien n’est beau, rien n’est amoureux, rien n’est politique, sauf les tiges souterraines et les racines aériennes, l’adventice et le rhizome», Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille plateaux*, Les éditions de minuit, Paris 1980, pp. 23-24, trad. it di G. Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1987, p. 21.

³ Cfr. Siri Nergaard, *The (In)visible Publisher in Translations: The Publisher’s Multiple Translational Voices*, in *Authorial and Editorial Voices in Translation 2 – Editorial and Publishing Practices*, ed. by Hanne Jansen – Anna Wegener, Éditions québécoises de l’œuvre, Montréal 2013, pp. 177-208.

⁴ *Ivi*, p. 181.

⁵ Cfr. Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987, trad. it. di Camilla Maria Cederna, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989.



riflessione riguarda sempre la scelta del testo da introdurre nella lingua e cultura di arrivo.

2. LE VOCI NELLA TRADUZIONE

Cosa intendiamo concretamente con l'immagine metaforica della 'traccia'? Essa è il segno testuale di un passaggio, la manifestazione che qualcuno o qualcosa «è passato di là»⁶ e ritengo che si possa identificare e studiare nel testo tradotto attraverso la sua espressione 'vocale':

Generally speaking, the term 'voice' is used in Translation Studies to describe several partly overlapping phenomena, including 1) the writing styles of authors and translators; 2) the discursive presence of translators in the texts they translate; 3) the visible traces or subtle manipulation in translated or edited texts of translators, editors and other agents (e.g. censors)⁷.

Qui è soprattutto la terza accezione che si intende mettere a fuoco, tenendo sempre a mente che includiamo nel 'testo' anche tutti gli elementi 'extra-testuali' ad esso collegati. Il concetto di 'voce' si è rivelato fecondo non solo negli studi di carattere narratologico, ma anche nella traduttologia, e se è vero che la narratologia si è molto occupata della pluralità di voci all'interno del testo letterario, ecco che nel testo letterario tradotto si assiste a un'ulteriore moltiplicazione vocale. Per una maggiore chiarezza possiamo distinguere tra «voci testuali» e «voci contestuali»⁸: sono *testuali* in senso stretto le voci del narratore, dei personaggi, quella del traduttore che decida di palesarsi⁹, così come la voce (muta) dell'autore

⁶ Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti, emblemi spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, p. 166.

⁷ Kristiina Taivalkoski-Shilov, *Voice in the Field of Translation Studies*, in *La Traduction des voix intra-textuelles / Intratextual Voices in Translation*, ed. by Kristiina Taivalkoski-Shilov – Myriam Suchet, Éditions québécoises de l'œuvre, Montréal 2013, pp. 1-9, qui p. 2.

⁸ Cecilia Alvstad – Alexandra Assis Rosa, *Voice in Retranslation. An Overview and Some Trends*, in *Voice in Retranslation*, Special Issue of «Target», ed. by Cecilia Alvstad – Alexandra Assis Rosa, 27, 1 (2013), pp. 3-24, qui p. 3.

⁹ «[...] the translator's discursive presence in the text, may be more difficult to single out. Many readers, including critics and literary scholars, tend to read and write about translations as if they were solely produced by the author, but first Folkart (1991) and later Hermans (1996, 2007) provided a series of examples demonstrating that it often becomes obvious in the translated text that the wording of the text cannot be the author's but must necessarily be the translator's (e.g., some usages of proper names and other culturally embedded linguistic items, as well as cases of linguistic self-referentiality such as wordplay)», *ivi*, p. 5.



implicito che, nel caso di una traduzione, diventa un concetto ancora più sfaccettato e di difficile identificazione; chiamiamo invece *contestuali* tutte le altre voci connesse all'aspetto sociologico del processo traduttivo e che appartengono alla molteplicità degli agenti che partecipano alla produzione del testo tradotto: traduttori, editori, consulenti, prefatori, recensori, e così via. Infine, per una maggiore completezza e in accordo con Jansen e Wegener (2013), aggiungerei ai due insiemi citati una terza categoria, che le studiose definiscono «intertextual voices» e che, tornando alla nostra metafora, potremmo definire come quelle tracce vocali che rivelano il rapporto e il dialogo tra il testo tradotto e altri testi estranei all'originale. Tutte queste voci (testuali, contestuali e intertestuali) sono dunque da considerarsi come parte della vocalità testuale in senso ampio, dal momento che molte di esse si manifestano fuori dal testo in senso stretto e anche fuori dal 'libro' nella sua materialità, bensì a livello paratestuale: insieme, esse contribuiscono alla realizzazione del processo metamorfico (e polifonico) che è la traduzione, nonché a disegnare il concetto di «multiple translatorship» coniato dalle studiose Jansen e Wegener¹⁰.

Nel percorso che segue le prime traduzioni hamsuniane in Italia, ci si confronta con testi dalla storia talvolta ardua da ricostruire, soprattutto a causa dell'oblio in cui sono cadute alcune figure di traduttori, mediatori ed editori: uno dei fili rossi di questo viaggio un po' tortuoso tra i testi consiste nel loro condividere una storia di traduzione indiretta (o *relay translation*)¹¹. Ciò comporta una ricerca di tracce vocali ancora più articolata: è necessario seguire e ricostruire, dove possibile, non solo la presenza della voce dei traduttori e mediatori italiani, ma anche quella dei traduttori e dei mediatori della cultura *intermedia* da cui si traduce e infine le voci intertestuali che intervengono, connotano e spesso contribuiscono ad agevolare il viaggio dei testi in traduzione.

3. HAMSUN IN ITALIA TRA IL 1899 E I PRIMI ANNI VENTI

I lettori italiani entrano in contatto con l'opera di Knut Hamsun relativamente tardi sia rispetto all'epoca della scrittura dei testi sia rispetto ad

¹⁰ Hanne Jansen – Anna Wegener, *Multiple Translatorship*, cit. L'intraducibile neologismo (una proposta può essere *traduttorialità*, laddove in francese è stato invece reso con «autorité traductive multiple») delle due studiose è palesemente costruito a partire dal termine *authorship*, chiamando dunque in causa sia la molteplicità degli agenti coinvolti nella produzione di un testo tradotto che la questione dell'autorialità nella traduzione, la quale sarà affrontata nella seconda parte di questo studio.

¹¹ Martin Ringmar, *Relay Translation*, in *Handbook of Translation Studies*, ed. by Yves Gambier – Luc van Doorslaer, vol. 3, John Benjamin, Amsterdam 2012, pp. 141-144.



altri paesi che al tempo costituiscono il ‘centro’ della produzione e della circolazione letteraria in Europa, tra i quali la Germania e la Russia¹². Gli studiosi che finora si sono occupati di ricostruire o analizzare le principali tappe della ricezione hamsuniana in Italia hanno raccontato un percorso cominciato orientativamente negli anni Trenta, poiché, mentre in Russia e in Germania lo scrittore è, non solo noto ma rilevante sin dalla fine del XIX secolo e i suoi libri sono tradotti spesso in contemporanea all’uscita in Norvegia, nel nostro paese la presenza della sua opera è sporadica e frammentaria fino alla fine degli anni Venti¹³. Indirizziamo dunque lo sguardo proprio su questa porzione di quadro lacunosa e incoerente della ricezione hamsuniana, ovvero sugli anni 1899-1923, con particolare attenzione ai casi in cui siano rinvenibili le tracce vocali di una mediazione intermedia. È in quest’ottica che si propone anche un rapido scorcio sulla diffusione e la costruzione dell’immagine di Hamsun in Russia e in Germania nel trentennio in questione.

3.1 *Primi viaggi in Europa dell’opera hamsuniana*

La Russia è il primo Paese ad accogliere con entusiasmo l’opera dello scrittore norvegese, sia in termini cronologici sia per quantità di traduzioni¹⁴. Tra gli anni Novanta dell’Ottocento e la Prima guerra mondiale questo Paese attraversa un periodo di grande fermento culturale e di fascinazione per il Nord Europa. È soprattutto l’enorme successo di Ibsen a spalancare le porte ad Hamsun, ma se ciò sembra manifestarsi inizialmente tramite le numerose traduzioni e messe in scena dei suoi drammi, vanno però notate due cose: dapprima che esse sono promosse dai rinnovatori del teatro russo a Mosca¹⁵ e poi che Hamsun riesce ben presto a uscire dall’ombra del collega e a ottenere una posizione di rilievo nell’ambiente simbolista russo, grazie a prestigiose traduzioni dei suoi

¹² Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Einaudi, Torino 1997, pp. 176-178.

¹³ Sulla ricezione di Hamsun in Italia cfr. Margherita Giordano Lokrantz, *Hamsun och Italien*, in «Edda», n. 81 (1981), pp. 337-345; Fulvio Ferrari, *Aspects of Hamsun’s Reception in Italy*, in «Studi Nordici», n. 14 (2007), pp. 49-54; Sven Otto Scheen, *Hamsun in Italy: a Classical or an Ideological Novelist?*, in *Knut Hamsun Abroad: International Reception*, ed. by Peter Fjågesund, Norvik Press, London 2009, pp. 91-107; Giuliano D’Amico, *Editore-traditore? Knut Hamsun lest, oversatt og publisert av italienske neofascister*, in «Edda», 1/14 (2014), pp. 33-51.

¹⁴ Sulla ricezione di Hamsun in Russia cfr. Erik Egeberg, *A Colossal Figure: Knut Hamsun in Russia*, in *Knut Hamsun Abroad*, cit., pp. 131-143; Martin Nag, *Hamsun i russisk åndsliv*, Gyldendal, Oslo 1969; Martin Nag, *Geniet Knut Hamsun, en norsk Dostojevskij*, Solum, Oslo 1998.

¹⁵ Konstantin Stanislavsky, Vladimir Nemirovich-Danchenko e Vsevolod Meyerhold, legati al Teatro dell’Arte di Mosca. Cfr. Erik Egeberg, *A Colossal Figure: Knut Hamsun in Russia*, cit., p. 134.



romanzi realizzate dai maggiori poeti di questa corrente¹⁶. Gli anni Dieci segnano il culmine dell'interesse per l'autore, le traduzioni si moltiplicano, escono le prime biografie e monografie. Hamsun viaggia in Russia, la conosce e ne scrive¹⁷: tra lui ed alcuni suoi traduttori c'è un rapporto diretto di scambio e di dialogo, così come tra lui e alcuni scrittori russi pare esserci una speciale affinità. Menzioniamo in particolare Fëdor Dostoevskij e Maksim Gorkij, il quale gioca un ruolo importante nella mediazione hamsuniana in Russia fino agli anni Trenta e poi ancora durante la seconda guerra mondiale, quando le posizioni filotedesche di Hamsun mettono definitivamente in crisi la sua posizione nel campo letterario russo. Negli anni appena precedenti alla guerra, numerosi e fortunati erano stati i tentativi da parte di molti intellettuali di 'salvarlo', interpretando le sue idee reazionarie unicamente in chiave anticapitalistica. Semplificando, negli anni Venti Hamsun è ben integrato nel canone letterario russo ed è descritto come uno scrittore unico, originale e inimitabile, uno psicologo dei caratteri solitari, anomali e nervosi, un ribelle all'ordine e alle convenzioni, uno straordinario poeta della natura che sfugge a ogni inquadramento o scuola di pensiero¹⁸.

Anche in Germania la storia della ricezione hamsuniana è legata alle vicende storico-politiche e, in particolare, alle prese di posizione dello scrittore norvegese in occasione delle due guerre mondiali¹⁹. Negli anni

¹⁶ Tra gli altri, Yury Baltrusajyis, Konstantin Balmont e Sergei Gorodetsky. Cfr. *ivi*, p. 132.

¹⁷ Cfr. Knut Hamsun, *I Æventyrland. Oplevet og drømt i Kaukasien*, Gyldendal, København 1903, trad. it. di Clemente Giannini, *Terra favolosa*, in *I capolavori*, Ed. Gherardo Casini, Roma 1966 (1953); *Viaggio nel Caucaso*, senza indicazione del traduttore, Reporter, Roma 1969.

¹⁸ Per quanto riguarda le traduzioni di Hamsun in russo negli anni 1890-1925, è stato possibile consultare: tre distinte versioni di *Sult* (la prima del 1892 e le seguenti del 1910); due versioni di *Mysterier* (1909 e 1910); tre versioni di *Pan* (la prima del 1901 e le seguenti del 1910); due versioni di *Victoria* (1904 e 1910) e altrettante di *I Æventyrland* (1906 e 1910). Da notare che nel 1910 vengono pubblicate in Russia ben due edizioni delle opere complete di Hamsun: una a Mosca per l'editore Sablin e una a San Pietroburgo per l'editore Marks. Per un approfondimento bibliografico sulle prime traduzioni di Hamsun in Russia si rimanda al mio articolo, *Il viaggio di Sult e Pan da Kristiania a Napoli attraverso la Russia: un Hamsun 'dostoevskiano' nelle traduzioni di Federigo Verdinois*, in corso di pubblicazione.

¹⁹ Per la ricezione di Hamsun in Germania cfr. Heming Gujord, *Knut Hamsun in Germany: A map of Misreadings?* in *Knut Hamsun Abroad*, cit., pp. 37-63. Anche per le traduzioni di Hamsun in tedesco nel periodo 1890-1925 si propone un breve elenco delle versioni consultate: *Hunger*, in «Die Freie Bühne», Deutsch von Marie Herzfeld, S. Fischer, Berlin 1890; *Hunger*, Deutsch von Marie von Borch, S. Fischer, Berlin 1891; *Hunger*, in *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, 1, Albert Langen, München 1917; *Mysterien*, Deutsch von Marie von Borch, Albert Langen, Paris-Köln 1894; *Mysterien*, in *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, 1, cit.; *Pan*, Deutsch von Marie von Borch, Albert Langen, Paris-Leipzig 1895; *An des Reiches Pforten. Schauspiel in vier Aufzügen*, Deutsch



Novanta dell'Ottocento Hamsun e la sua opera sono accolti con grande entusiasmo nell'ambiente delle avanguardie berlinesi, attorno a cui già gravitavano artisti e letterati scandinavi quali, tra gli altri, Ibsen, Bjørnson, Strindberg, Garborg e Munch. Nei circoli *bohémien* è potente l'attrazione verso il nord, il suo folclore e l'immaginario legato al concetto di 'germanico': si va rafforzando il mito di uno spirito nordico portatore di vitalismo, individualismo, libertà e senso della natura. A partire dalla lettura avanguardistica e nietzschiana dell'opera di Hamsun²⁰, il mito dai tratti neoromantici si andrà progressivamente cristallizzando nel corso del primo decennio del Novecento, fino ad arrivare alla fase di grande strumentalizzazione politica dell'autore e dei suoi testi che comincia negli anni Venti: per quanto possa sembrare paradossale, l'ambiguità della proposta ideologica hamsuniana di una sorta di 'rivoluzione reazionaria' induce a una strumentalizzazione sia da parte delle destre che delle sinistre, la quale viene indirizzata soprattutto a promuovere l'idea di una pura 'anima germanica' in opposizione ai materialismi capitalista e marxista²¹. Quel che ci interessa evidenziare è che, all'altezza degli anni Venti, in Germania Hamsun rappresenta il modello perfetto per l'ideale spirito del Nord: il selvaggio, irrequieto e romantico cantore della natura.

3.2 *Prime traduzioni in Italia: «Era pazzo?» (1899) e «Anime nordiche» (1909)*

È soprattutto sulla scia del successo delle letterature nordiche in Germania che, nel trentennio 1890-1920, anche in Italia si diffondono e si affermano nomi di scrittori quali Ibsen, Bjørnson e Strindberg, la cui ricezione anche da noi gioca un ruolo significativo nell'approccio a Hamsun²². Vediamo dunque quali sono le prime testimonianze della scrittura hamsuniana in Italia, in quali contesti si inseriscono e quali tracce di una

von Marie Herzfeld, Albert Langen, München 1895; *Victoria. Die Geschichte einer Liebe*, Deutsch von Mathilde Mann, Albert Langen, München 1899; *Im Märchenland. Erlebtes und Geträumtes aus Kaukasien*, Deutsch von Cläre Greverus Mjöen, Albert Langen, München 1903.

²⁰ Cfr. Lou Andreas Salomè, *Scandinavische Dichter*, in «Cosmopolis», Vierter Band 1896, pp. 552-569; Ola Hansson, *Die Literaturentwicklung in Skandinavien*, in «Kunstwart», 1891, Zweites Märzheft.

²¹ A giudicare da quanto emerge nello studio di Heming Gujord, bisogna aspettare gli anni Settanta per una lettura dell'opera hamsuniana scevra da strumentalizzazione politica o residui di essa.

²² Sulla ricezione italiana di Ibsen, Bjørnson e Strindberg cfr. Giuliano D'Amico, *From Sentimentalism to Realism: Materials on the Early Italian Reception of A Bankruptcy by Bjørnstjerne Bjørnson*, in «North-West Passage», n. 5 (2008), pp. 97-115; Giuliano D'Amico, *Domesticating Ibsen for Italy. Enrico and Icilio Polese's Ibsen Campaign*, Edizioni di Pagina, Bari 2013; Massimo Ciaravolo, *Utgivningen av Strindbergs verk i Italien*, in «Strindbergiana», n. 28 (2013), pp. 16-29; Franco Perrelli, *Strindberg l'italiano. 130 anni di storia scenica*, Edizioni di Pagina, Bari 2015.



mediazione intermedia, di una vocalità internazionale, i testi e i paratesti lasciano affiorare.

A inaugurare l'avventura dello scrittore norvegese in Italia è una versione di *Mysterier* (*Misteri*, 1892) pubblicata in due volumi nel 1899, a Palermo, dalla casa editrice Sandron con il titolo: *Era pazzo?*²³. Sotto il titolo troviamo la specificazione «Romanzo norvegese» e l'informazione che si tratta di una traduzione autorizzata di L. F. P. A parte queste indicazioni e alcune note del traduttore che forniscono informazioni sul significato di termini stranieri (quali ad esempio lo «Storthing»), chiarimenti su luoghi (ad esempio «Eidsvold») e sul valore in lire rispettivamente della corona e dell' «øre»²⁴, non si rilevano in questa prima apparizione elementi paratestuali di interesse. L'identità del traduttore è ignota, così come la lingua da cui il misterioso mediatore – o la misteriosa mediatrice – abbia tradotto. Sappiamo che una versione tedesca del romanzo circolava già dal 1894²⁵, ma solo un approfondimento sul traduttore e/o sui suoi committenti potrà aiutare a capire perché sia stato proprio un romanzo come *Mysterier*, tutt'oggi considerato uno dei più complessi e controversi lavori di Hamsun, a introdurlo ai lettori italiani. Tale approfondimento potrebbe inoltre aiutare a fare luce sulla modifica tanto vistosa quanto apparentemente ingiustificata dell'elemento paratestuale di più immediato risalto, ovvero il titolo. Ripubblicato nel 1931 dalla casa editrice Sonzogno nella stessa traduzione²⁶, ma con il titolo 'normalizzato' in *Misteri*, questo testo dalla strana fortuna dovrà quindi attendere la fine degli anni Settanta e la 'riabilitazione' hamsuniana da parte di Claudio Magris per tornare nelle librerie e vedere la luce in una nuova traduzione e in più edizioni, prima per Rizzoli e infine, nel 2015, per Iperborea²⁷.

Questa edizione di *Era pazzo?*, dall'elegante e anonima copertina, privo di elementi prefativi e persino del nome completo del traduttore, manifesta una bassissima vocalità a livello paratestuale. Riferimenti a essa sembrano tuttavia affiorare in un documento dell'anno successivo: non è da escludere, infatti, che il primo articolo di giornale riguardante Hamsun di cui si sia a conoscenza, comparso il 29 aprile del 1900 sul «Fanfulla della Domenica», possa aver tenuto presente l'edizione italia-

²³ Knut Hamsun, *Era pazzo?*, trad. it. di L.F.P., Sandron, Palermo 1899.

²⁴ Note del traduttore alle pp. 170, vol. 2, e 34, vol. 1; da notare che nel vol. 1 la Corona è definita una moneta «norvegese» (pp. 9 e 24), mentre nel vol. 2 diventa ingiustificatamente «svedese» (p. 228).

²⁵ Knut Hamsun, *Misterien*, Deutsch von Marie von Borch, cit.

²⁶ Knut Hamsun, *Misteri*, trad. it. di L.F.P., Sonzogno, Milano 1931.

²⁷ Knut Hamsun, *Misteri*, trad. it. di Attilio Veraldi, pref. di Claudio Magris, Rizzoli, Milano 1979 e 1989; *Misteri*, trad. it. di Attilio Veraldi, pref. di Claudio Magris, Iperborea, Milano 2015.



na di *Mysterier* del 1899²⁸. La giornalista è Emma Luzzatto, moglie di Moisé Luzzatto, triestina di famiglia ebraica che, sotto lo pseudonimo di Doris, pubblica numerose poesie, racconti e «ottime traduzioni dello Heine»²⁹. Il suo articolo, dal titolo *Knut Hamsun e gli ultimi suoi lavori*, tratta in realtà dei romanzi *Victoria. Storia di un amore* (*Victoria. En Kærlighets Historie*, 1898 il quale, tradotto per la prima volta in Italia nel 1925, sarà il romanzo hamsuniano di maggior successo fino agli anni Cinquanta) e una raccolta di novelle che l'autrice intitola *La regina di Saba* (il racconto *Dronningen av Saba* è in realtà contenuto nella raccolta intitolata *Siesta*, del 1897). Dopo aver poeticamente sintetizzato la trama di *Victoria*, definendo il romanzo «una vera e propria opera d'arte»³⁰, Doris afferma che la penna dell'autore è quasi irriconoscibile per il lettore che abbia in mente «l'incomprensibile autore di quegli incomprensibili *Misteri* così astrusamente simbolici»: l'autrice, pur recensendo due opere non ancora tradotte in italiano, pare appellarsi ai suoi connazionali paragonandole all'unico romanzo hamsuniano che un italiano possa aver letto, ovvero *Misteri*, citandone però il titolo originale corretto. Speculando ancora sull'incomprensibilità del romanzo, Doris giustifica con ragioni geografiche la peculiarità di «quegli spiriti alquanto squilibrati» («l'Ibsen, il Björnson (sic), il Hamsun»³¹), ma allude anche, benché senza veemenza e citando Karl von Thaler, all'idea che la 'moda' di questi nordici possa indurli a rendersi volontariamente enigmatici come scorciatoia per la celebrità. Con questa riflessione l'autrice non contribuisce solo a filtrare l'idea critica del giornalista tedesco von Thaler, ma si inserisce in un filone di ricezione già vivo in Italia – e inaugurato con Ibsen – che tende a inquadrare la letteratura scandinava nei termini di un contrasto (e irriducibile incomprensione reciproca) tra la dimensione nordica e quella latina³².

Tale sostegno alla *difficoltà* del carattere nordico è però seguito da una nuova svolta: «in mezzo a così fitta nebbia ho creduto di intravedere un raggio di luce, raggio splendido di affascinante originalità, di soave poesia e di fresca ingenuità. E questo raggio brilla pure nel volume di novelle, in-

²⁸ Doris, *Knut Hamsun e gli ultimi suoi lavori*, in «Fanfulla della domenica», XXII, n. 17, Roma, 29 aprile 1900, pp. 2-3.

²⁹ Valerio Marchi, *Moisé Luzzatto (Gorizia 1824-Trieste 1915). Un ebreo friulano illustre, degno di ricordo*, in «Metodi e ricerche», XXXII, 2, luglio-dicembre 2013, p. 122; cit. da P. Luzzatto Fegis, *Lettere da Zabodaski. Ricordi di un borghese mitteleuropeo 1900-1984*, Lint, Trieste 1984, pp. 31-32 (di nuovo pubblicato da Lint nel 1990 e, sempre a Trieste, da Mgs Press nel 2002, con un'edizione arricchita).

³⁰ Doris, *Knut Hamsun e gli ultimi suoi lavori*, cit., p. 3.

³¹ *Ibidem*.

³² Cfr. Giuliano D'Amico, *Domesticating Ibsen*, cit., in particolare le pp. 114-120.



titolato *Regina di Saba*»³³. Sorvolando sulla recensione dei singoli racconti, vorrei segnalare due passaggi: innanzi tutto l'accostamento con Dostoevskij, specialmente nel parallelismo tra il protagonista del racconto *Pena misteriosa* (*Hemmelig ve*) e Raskol'nikov di *Delitto e castigo*; infine, a chiosa dell'articolo, un aneddoto definito «grazioso» secondo cui Hamsun, in un momento di imbarazzo causato da una donna in un caffè, riesce a cavarsela lasciandosi spacciare per russo. Formuliamo dunque l'ipotesi che Doris abbia fornito ai lettori italiani una recensione dei due testi hamsuniani in traduzione tedesca in base ai seguenti fattori: innanzi tutto in quanto attiva traduttrice dal tedesco, poi per la coincidenza nei tempi (nel 1899 escono in Germania per lo stesso editore sia *Victoria* che *Siesta*)³⁴ e la scelta del titolo (la raccolta hamsuniana esce infatti in Germania proprio con il titolo *Die Königin von Saba und andere Novellen*) e infine per il paragone con Dostoevskij: probabilmente era giunta alle sue orecchie l'eco dell'associazione dostoevskiana, che tanta risonanza aveva in Norvegia e in Russia, ma che ancor di più circolava in Germania, dove Hamsun nel 1892 era stato persino accusato di plagio nei confronti dello scrittore russo³⁵.

Dopo questa ancora marginale operazione di mediazione, che possiamo definire 'anticipatrice' rispetto a un autore di fatto ancora sconosciuto in Italia e alla quale partecipa in modo evidente la voce della critica tedesca, bisogna aspettare il biennio 1908-1909 per assistere all'aggiunta di altri due piccoli tasselli nella costruzione dell'immagine dello scrittore norvegese in Italia. Come nel caso di *Era pazzo?*, anche se per ragioni differenti, ancora una volta è significativa la scelta dei testi tradotti: un racconto e un dramma teatrale. Ognuno a suo modo, questi lavori di mediazione sono inoltre segnati dalla stessa intercessione involontaria della voce di Ibsen (e dei suoi mediatori italiani) che si è vista agire in modo sotterraneo fin dall'articolo di Doris.

È il racconto *Schiavi d'amore* (*Kjærlighetens slaver*, dalla raccolta *Kratskog* [Cespugli], 1903) a essere pubblicato all'interno della prima antologia italiana di autori scandinavi dal suggestivo titolo *Anime nordiche*.

³³ Doris, *Knut Hamsun e gli ultimi suoi lavori*, cit., p. 3.

³⁴ Knut Hamsun, *Victoria. Die Geschichte einer Liebe*, Übersetzung von Mathilde Mann, cit.; Knut Hamsun, *Die Königin von Saba und andere Novellen*, Übersetzung von Ernst Brausewetter, Langen, Paris-Leipzig-München 1899.

³⁵ Nel 1892 viene accusato di plagio nei confronti di Dostoevskij da parte di Felix Hollender sulla rivista tedesca «Die Freie Bühne», la stessa che due anni prima aveva pubblicato la prima traduzione del suo romanzo di debutto *Sult* (*Hunger*, in «Die Freie Bühne», Deutsch von Marie Herzfeld, cit.). Tale accusa, che ottiene subito risonanza sui giornali norvegesi, riguarda la novella *Hazard*, che secondo Hollender non è che una riscrittura di alcuni passaggi del romanzo dello scrittore russo *Il giocatore*. Nonostante le evidenti corrispondenze e pur ammettendo i sorprendenti parallelismi, Hamsun negherà sempre di essersi rifatto al testo di Dostoevskij.



Novelle danesi e scandinave scelte e tradotte da Giulia Peyretti (1909)³⁶, il quale richiama una pubblicazione dell'anno precedente intitolata *L'anima del nord*³⁷: entrambe si appellano chiaramente all'immaginazione e alla curiosità del lettore italiano, manifestando l'idea esotizzante e romantica di uno *spirito* tipicamente nordeuropeo, alieno dal sentire mediterraneo e verso il quale gli autori, rispettivamente tramite la mediazione letteraria e il racconto di viaggio, lanciano la promessa di aprire un varco. In spirito esotizzante è anche la copertina del volume *Anime nordiche*, che mostra una donna in costume tradizionale, con cuffia sui capelli e zoccoli di legno ai piedi, di spalle e poggiata su un'ancora, che osserva delle barche a vela su un mare agitato. Continuando nell'osservazione dell'epitesto, possiamo aggiungere che l'inclusione del nome della curatrice e traduttrice come parte integrante del titolo partecipa all'operazione esotizzante, in quanto – contrariamente alle tendenze domesticanti che tendono a rendere invisibile il traduttore – tale esplicitazione rende visibile e sottolinea l'intervento di un mediatore, reso necessario dalla distanza della cultura d'origine.

L'antologia *Anime nordiche*, pubblicata a Firenze dalla casa editrice Sansoni, è curata integralmente – sia per quanto riguarda la scelta che la traduzione dei testi – da Giulia Peyretti. Anche in questo caso sono ancora scarse le informazioni sull'identità, la storia, i contatti e le conoscenze linguistiche della curatrice, ma l'osservazione dei paratesti contribuisce a ricostruire alcuni passaggi di questa impresa: innanzi tutto constatiamo che la curatrice e traduttrice riesce a compiere una straordinaria selezione dei più grandi autori danesi, norvegesi e svedesi a lei contemporanei e, con poche eccezioni, non ancora noti in Italia, tra i quali citiamo Herman Bang, Jens Peter Jacobsen, Henrik Pontoppidan, Gustav af Geijerstam, Ola Hansson, Verner von Heidenstam, Selma Lagerlöf, Oscar Levertin, August Strindberg, Alexander Kielland, Jonas Lie, Sigbjørn Obstfelder e Amalie Skram, oltre ovviamente a Hamsun³⁸. Peyretti dichiara nella prefazione l'aiuto e la consulenza dell'amico scrittore (e consulente editoriale) svedese Gustav af Geijerstam, oltre che degli editori Fischer (Berlino) e Bonnier (Stoccolma), di Peter Nansen della Gyldendalske Forlag (Copenaghen) e del bibliotecario Karl Fischer di Cristiania (italianizzazione di Kristiania, nome di Oslo al tempo)³⁹. Si tratta dunque di un'interessante operazione di carattere transnazionale, all'apparenza curata e

³⁶ *Anime nordiche. Novelle danesi e scandinave scelte e tradotte da Giulia Peyretti*, G.C. Sansoni Editore, Firenze 1909.

³⁷ Gino Bertolini, *L'anima del Nord. Studi e viaggi attraverso Norvegia, Svezia e Danimarca*, Treves, Milano 1908.

³⁸ Riguardo ad alcuni tra gli autori nordici selezionati, l'unica fonte italiana cui Giulia Peyretti potrebbe aver avuto accesso è Angelo De Gubernatis, *Storia Universale della Letteratura*, 18 voll., Hoepli, Milano 1883-1885.

³⁹ *Anime Nordiche*, cit., p. XI.



consapevole, sostenuta da una rilevante rete di contatti e all'interno della quale la consulenza dell'editore berlinese fin da subito rivela l'aggiunta della mediazione 'indiretta' tedesca a quella 'diretta' scandinava. L'ipotesi è che Giulia Peyretti utilizzi i consulenti nordici soprattutto per raccogliere informazioni sugli autori e per farsi guidare nella scelta dei testi, reperendo invece tramite l'editore Fischer i testi disponibili in tedesco, onde poter tradurre da una lingua su cui ha maggiori competenze⁴⁰. Già nella sua natura di progetto antologico, questo è un lavoro dove si riscontra un'ampia pluralità di voci ma, alla vocalità testuale in senso stretto e a quella espressa da tutti gli autori selezionati, bisogna dunque aggiungere la partecipazione dei collaboratori editoriali stranieri (menzionati in prefazione ma la cui voce è rintracciabile in tutta la rete del testo) e soprattutto la voce *autoriale* della curatrice e traduttrice, la quale mette a punto il suo lavoro seguendo un progetto ben preciso. L'altra nota rilevante che affiora dalla prefazione, infatti, riguarda la prospettiva squisitamente femminile sposata da Peyretti⁴¹:

Gli autori scandinavi [...] ci raccontano [...] della donna arsa dall'aspirazione d'affermare la propria personalità, della sua sete di scoprire e definire il proprio io, del suo bisogno di essere qualcuno, di vivere secondo i propri istinti; e forse questo è l'aspetto più originale della letteratura scandinava, ciò che la distingue e la rende diversa da tutte le altre. [...] Quelle figure di donne tormentate dalla esuberanza delle loro anime, che paiono singolari a noi altri latini, non sono creazioni scaturite dalla fantasia irrequieta di un genio, esseri nebulosi e incomprensibili, ma sono la sintesi dell'anima della donna scandinava. Ne ritroviamo l'essenza stessa in ogni romanzo, in ogni novella, perché l'anima d'una «Nora» dorme in ogni donna colta moderna⁴².

Nell'operazione dell'autrice è possibile cogliere una strategia fondata sulla profusione di elementi esotizzanti attraverso i quali esaltare

⁴⁰ Giulia Peyretti in questi anni traduce, infatti, anche dal tedesco. Non è da escludere la possibilità che l'autrice abbia avuto a disposizione sia l'originale che la traduzione tedesca, ma – ad esempio nel caso del racconto hamsuniano – si notano alcune piccole discrepanze con la versione norvegese potenzialmente spiegabili come effetti di una traduzione indiretta.

⁴¹ Il tono della prefazione sembra suggerire che Giulia Peyretti conosca Lou Andreas Salomé e il suo lavoro su Ibsen (*Henrik Ibsens Frauen-Gestalten*, Bloch, Berlin 1892, trad. it. di Laura Meattini, *Figure di donne. Le figure femminili nei sei drammi familiari di Ibsen*, Iperborea, Milano 1997). Riguardo alla prospettiva femminile dell'autrice si consideri inoltre che, nel 1909, Peyretti tradurrà *L'amore ed il matrimonio* (Fratelli Bocca, Torino; ed. or. *Kärleken och äktenskapet*, Bonniers, Stockholm 1903) della scrittrice femminista svedese Ellen Key e che raggiungerà un discreto successo con il suo libro *Cucina di guerra*, STEN, Torino 1916.

⁴² *Anime Nordiche*, cit., pp. V-VII.



la sua ammirazione per la donna del nord e per la letteratura capace di darle voce, giungendo infine a esprimere la speranza di un assorbimento di tale diversità, ovvero di una più vasta circolazione di uno spirito femminile al contempo scandinavo e universale: da una parte – e in linea con la ricezione del tempo – sottolinea romanticamente il legame inscindibile tra la letteratura nordica, la sua terra e il popolo «di fieri montanari e d'aspri lottatori» che di questa terra è emanazione, mentre dall'altra vede potenzialmente una Nora in ogni donna colta e moderna. L'autrice dichiara di non inserire Ibsen nella sua antologia perché è interessata ai generi del romanzo e del racconto, espressione di uno stile «realista», il cui «verismo è frammisto ad una certa morbidezza, ad una nota sentimentale e forse ingenua, a qualche cosa di indefinibile che spesso fa [degli scrittori nordici] dei grandi fanciulli sognatori, inconsciamente perversi»⁴³. In questa luce Peyretti interpreta i grandi autori di quel naturalismo decadente di fine secolo che è considerato l'età d'oro della letteratura scandinava, presentandoli quasi tutti per la prima volta ai lettori italiani: è lecito tuttavia ritenere la voce di Ibsen – e in particolare quella di Nora – come la grande voce intertestuale che anima il lavoro e collega tra loro i testi.

Hamsun viene introdotto come un avventuriero girovago, «un aristocratico solitario sullo stampo di Nietzsche (sic), combatte tutto, pretende che bisogna essere stupidi per essere popolari. Spirito paradossale, geniale, è un irrequieto assetato di nuovo e d'imprevisto [...]»⁴⁴. Coerentemente con le sue premesse, Peyretti antologizza un anomalo racconto hamsuniano la cui narrazione è portata avanti dal punto di vista della protagonista femminile, vittima consapevole di un inaffidabile approfittatore, il quale finisce però per morire d'amore inseguendo un'altra donna. Al lettore confidente con l'opera di Hamsun appare evidente chi sia l'eroe del racconto, che con la propria sfuggevolezza dà dinamismo e profondità alla narrazione (tanto più che la protagonista femminile lavora in un caffè di città e rappresenta dunque tutto quel che per Hamsun è il male della società moderna: la realtà urbana, il denaro, la donna che, per emanciparsi, finisce per diventare schiava del sistema capitalista, anche se poi dona tutti i propri guadagni all'amato). Nell'economia del messaggio dell'autrice è dunque discutibile l'inserimento di un racconto come questo, ma alla base di tale scelta può esserci tanto un fraintendimento (ovvero aver interpretato questo personaggio femminile come un'eroina vittima degli eventi) quanto l'intenzione di abbracciare l'ambiguità del messaggio hamsuniano (ovvero aver percepito che il punto di vista femminile è in realtà al servizio

⁴³ *Ivi*, p. VII.

⁴⁴ *Ivi*, pp. IX-X.



di una narrazione ‘maschile’)⁴⁵. Nella prefazione Peyretti dichiara infine di non aver seguito un criterio cronologico nella disposizione dei brani, bensì un criterio di «avvicinamento progressivo», dal maggiore al minore grado di comprensibilità per il lettore italiano: non c’è da stupirsi dunque che Hamsun compaia quasi in chiusura del suo lavoro (dopo di lui solo Kielland e Obstfelder).

3.3 Hamsun su «Nuova Antologia»: «Alle porte della gloria» (1908) e «Pan» (1916)

Se l’antologia di Giulia Peyretti può essere considerata una pubblicazione frutto di iniziativa personale, benché polifonica, il tassello che si va ad aggiungere nel 1908 al quadro della prima ricezione dello scrittore è invece da attribuire a una rivista letteraria, la «Nuova Antologia», espressione di un lavoro intrinsecamente più collaborativo e – almeno nel nostro caso – di più difficile indagine. Lo stesso varrà per la successiva pubblicazione hamsuniana, che vedrà la luce solo nel 1916.

Va senz’altro evidenziato che, nei primi decenni del secolo, le riviste sono da annoverare tra i principali canali di diffusione di letteratura tradotta ed è pertanto probabile che le due traduzioni hamsuniane che si vanno ora ad illustrare abbiano potuto raggiungere un pubblico più vasto e meno ‘casuale’ in confronto alle due vicende editoriali precedenti (ovvero *Era pazzo?* e *Anime nordiche*). Anche nel caso delle due traduzioni apparse su «Nuova antologia», ci soffermiamo sulle indicazioni fornite dalla scelta dei testi e dagli apparati paratestuali, nonché sull’immagine di Hamsun che l’insieme di questi elementi veicola, cercando di cogliere la mediazione di traduzioni e culture straniere, ovvero la pluralità delle voci coinvolte nell’operazione.

Nel 1908 esce, in due parti, il dramma *Alle porte della gloria* (*Ved rigets port. Forspil*, 1895) nella traduzione di Francesco Franceschini: primo atto di una trilogia drammatica il cui seguito non vedrà mai la luce in Italia⁴⁶, è ipotizzabile che il testo sia stato scelto sulla scia del successo dei drammi di Ibsen e Strindberg, proprio come accadeva anche in Russia e in Germania. Essendo ancora sconosciuto al nostro pubblico, Hamsun viene dunque proposto come un altro potenziale grande drammaturgo nordico, e la materia di natura sociale presente in

⁴⁵ Ad avvalorare l’ipotesi di una consapevole apertura verso l’ambiguità contribuisce l’inserimento in antologia di August Strindberg, che Peyretti dipinge sì come misogino, ma perché «forse ha troppo amato» (*Anime nordiche*, cit., p. XI). Di Strindberg viene antologizzato proprio il racconto *Casa di bambole* (sic), pp. 129-151, dove l’autore attacca la scelta di Nora come contraria ai più elementari istinti materni, provocando l’allontanamento degli amici radicali che non condividono le sue critiche a Ibsen.

⁴⁶ I due capitoli seguenti sono *Livets Spil* (Il gioco della vita, 1896) e *Aftenrøde* (Tramonto rosso, 1897).



quest'opera può aver contribuito all'ingannevole associazione con i colleghi (tanto più ingannevole nel caso di Ibsen). Nel trafiletto sull'autore a cura del traduttore, quest'ultimo riporta un quadro improbabile e romanzesco della vita di Hamsun ed elenca le sue opere con particolare accento su quelle teatrali. Mescola un po' le date (nessuna è corretta, nemmeno quella di nascita, che peraltro anche Peyretti e Verdinois posticipano di un anno), definisce *Fame* una raccolta di «schizzi letterari» e afferma che, all'età di quarantotto anni, lo scrittore «è noto, apprezzato e discusso oltre i confini della Scandinavia soltanto in Germania – per merito principale di Maria Herzfeld, felice traduttrice dei poeti di Svezia e Norvegia»⁴⁷, vantando dunque in questo modo l'assoluta novità della sua operazione. Anche l'esiguo apparato paratestuale del 1908, consistente nel trafiletto sull'autore e due immagini (un noto ritratto fotografico di Hamsun e una sua caricatura), non solo è rivelatore della mediazione tedesca – testimoniata dal fatto che Franceschini ha familiarità con il lavoro della traduttrice tedesca e sostiene che sia conosciuto solo in Germania – ma conferma che non si possiedono ancora gli strumenti per un'introduzione efficace e indipendente dello scrittore norvegese al pubblico italiano. A questa pubblicazione non partecipano solo le voci del traduttore e prefatore italiano⁴⁸ e della traduttrice tedesca, ma anche quelle dei drammaturghi scandinavi – ancora una volta in particolare Ibsen – che hanno creato una felice aspettativa legata al binomio 'teatro' e 'Scandinavia'.

Sotto vari aspetti differisce dalle pubblicazioni precedenti l'ultima tappa del nostro percorso prima di giungere all'avventura napoletana: nel 1916, sempre su «Nuova Antologia», appare la prima traduzione italiana di *Pan* (*Pan*, 1894) a cura di Giovanni Morso. Ecco dunque che, dopo tre tentativi fuorvianti o poco incisivi, si arriva a proporre ai lettori italiani quello che è destinato a diventare il romanzo hamsuniano di maggior successo nella storia della sua ricezione nel nostro Paese: anche questa vicenda, però, è latrice di fraintendimenti e interventi sul testo dovuti alla mancanza di una più ampia conoscenza dell'autore e della sua lingua. È evidente che, in questa fase precoce della ricezione hamsuniana, la Germania rappresenti per gli intellettuali italiani il canale di accesso privilegiato all'opera dello scrittore norvegese; è dal tedesco che avvengono le prime traduzioni e questa tendenza alla mediazione indiretta, con le debite ec-

⁴⁷ «Nuova Antologia», 16 luglio 1908, p. 156.

⁴⁸ A chiusura della presentazione, ad esempio, Franceschini propone un inedito accostamento tra l'autore norvegese e Maupassant «col quale, vuoi per lo stile magistrale, vuoi per la prodigiosa fecondità, vuoi per la padronanza della lingua, vuoi infine per la semplicità dell'azione e la profondità dell'analisi, ha non pochi punti di contatto», *ivi*, p. 157.



cezioni, perdurerà ancora a lungo nell'editoria italiana⁴⁹. Se il passaggio intermedio tedesco dell'opera hamsuniana accomuna questo lavoro alle traduzioni precedenti, notiamo però che la più corposa introduzione che accompagna il *Pan* di Giovanni Morso rivela un quadro abbastanza completo dell'opera di Hamsun: egli si dilunga infatti sul romanzo *Fame*, che definisce «autobiografico» e mette in evidenza l'affinità del norvegese con Gorkij e Dostoevskij e la sua collaborazione con riviste e giornali russi.

È in contropunto che è possibile indovinare la matrice tedesca delle sue letture e della sua traduzione. Innanzi tutto, proprio come una parte consistente della critica tedesca⁵⁰, egli fornisce una lettura complessiva dell'opera hamsuniana incentrata sul tema dell'amore tormentato: sentimentalismo e senso della natura sono le cifre dell'autore, che trovano il loro culmine in *Pan*, il cui personaggio principale

è la potente forza della natura, il grande Pan il cui respiro si sente nella tempesta del mare e nelle luminose notti boreali, nelle notti di ferro dell'inizio autunno, nel fruscio delle foglie e nel loro silenzio, nel richiamo degli uccelli e degli insetti, nel mistero d'amore che irresistibilmente unisce uomini, animali e fiori. Una bellezza quasi biblica respira e risplende nel preludio del canto d'Iselin, e solo chi possiede un elevatissimo senso poetico, solo chi possiede profondamente il senso della natura può creare un inno alla nostra terra di una tale bellezza⁵¹.

In secondo luogo, ed è l'elemento più notevole di questo tassello hamsuniano, la versione di *Pan* proposta da Morso si chiude al capitolo XXXVIII ed è dunque mancante di tutta la coda romanzesca intitolata «Glahns død. Et papir fra 1861» («La morte di Glahn. Un documento del 1861»). Anche per la ricezione tedesca e la costruzione dell'immagine mitica dello scrittore come eroico spirito del nord, l'appendice di *Pan* era risultata piuttosto scomoda: Lou Andreas Salomé, ad esempio, nel già citato saggio su «Cosmopolis» (1896), non fa accenno al finale, il quale successivamente viene persino rimosso da alcune edizioni tedesche⁵². È difficile determinare se l'operazione di Morso sia stata

⁴⁹ Sul tema della traduzione delle letterature cosiddette minori e della pratica della *relay translation* in Italia nella prima metà del secolo scorso non esistono ancora studi sistematici, ma alcune riflessioni riguardo alla tendenza generale all'intermediazione tedesca nell'importazione delle letterature scandinave possono trovarsi, ad esempio, in Sven Otto Scheen, *Hamsun in Italy*, cit., p. 92 e in Bruno Berni, *Perché ritradurre Andersen?*, in *tradurre. pratiche teorie strumenti*, a cura di Gianfranco Petrillo, Zanichelli, Bologna 2016, pp. 105-111.

⁵⁰ Cfr. Heming Gujord, *Knut Hamsun in Germany*, cit.

⁵¹ «Nuova Antologia», cit., p. 507

⁵² Heming Gujord, *Knut Hamsun in Germany*, cit., p. 40. L'autore menziona un'edizione del 1987, segnalando però una casistica maggiore e precedente, senza specificarne le edizioni.



frutto di un'iniziativa autonoma o se abbia semplicemente tradotto da un'edizione già tagliata (in tal caso quasi certamente tedesca), ma la maggior parte degli indizi spinge verso la seconda opzione: da una parte il curatore, il cui nome pare legato unicamente a questo lavoro, non sarebbe in possesso dell'*habitus* necessario per un'operazione del genere, dall'altro il paese più abbordabile con una ricezione forte e un'interpretazione decisa di Hamsun, nonché il canale privilegiato da cui passava tutta la letteratura nordica nei primi decenni del Novecento, è evidentemente la Germania.

Oltre alle informazioni filtrate dall'apparato paratestuale, dunque, è il taglio della coda romanzesca di *Pan* a farsi traccia testuale di un passaggio interpretativo dalle forti conseguenze sul piano dell'immagine dello scrittore che si va a costruire: l'appendice di *Pan*, infatti, non è solo destabilizzante dal punto di vista stilistico e compositivo, in quanto mette il lettore di fronte a un brusco cambiamento di voce e di prospettiva (la narrazione della morte del protagonista da parte del suo assassino), ma lo è anche perché costringe a prendere atto dell'indegno epilogo dell'eroe, della sua progressiva perdita di lucidità fino all'assurda morte. Il «documento del 1861» inquieta e destabilizza il lettore, mette in crisi un'interpretazione di Pan in termini idilliaci, come romantico inno alla natura e all'eroe che con essa si fonde, impedisce di chiudere il libro con le concilianti parole con cui invece si conclude la versione tagliata: «Nessun dolore mi opprime, soltanto desidero di viaggiare. Dove? Non lo so ... ma lontano, molto lontano da qui ... In Africa o in India? Perché io appartengo ai boschi e alla solitudine»⁵³. È un altro Glahn quello che non muore nell'appendice, pertanto è un altro *Pan* quello senza coda e un altro Hamsun il suo scrittore. Un Hamsun che però si adatta perfettamente all'immagine che di lui si comincia a costruire, un'immagine importata dalla Germania e destinata a trovare riscontro tra gli intellettuali italiani negli anni Trenta. Essa si cristallizzerà in un forte filone interpretativo che mostrerà i suoi effetti sulla storia editoriale hamsuniana fino agli anni Settanta.

Se la prima traduzione di *Pan* può essere considerata il mattone iniziale nella costruzione di un Hamsun italiano all'insegna del sentimentalismo e del senso della natura selvaggia, vediamo invece come la vicenda editoriale napoletana degli anni 1919-1921 rappresenti un'eccezione, benché non dotata della forza e della risonanza necessarie per destabilizzare questa immagine vincente.

⁵³ Knut Hamsun, *Pan*, trad. it di Giovanni Morso, in «Nuova Antologia», 1 marzo 1916, p. 50.



3.4 Una panoramica sull'avventura napoletana: Federigo Verdinois e le traduzioni di *Pan* (1919-1920) e *Fame* (1921)⁵⁴

Nel triennio 1919-1921 escono a Napoli tre pubblicazioni hamsuniane: due edizioni di *Pan* (la prima nel 1919, sia sulla rivista mensile «L'orma»⁵⁵ sia in volume; la seconda nel 1920⁵⁶) e la prima versione italiana di *Fame* (nel 1921⁵⁷), tutte per l'editore Gennaro Giannini e nella traduzione di Federigo Verdinois (Caserta 1843-Napoli 1927).

Figura tra le più vivaci del mondo culturale partenopeo tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, Federigo Verdinois è conosciuto per la sua attività di giornalista, scrittore (soprattutto di novelle) e infaticabile traduttore poliglotta. Come giornalista egli collabora, con diversi incarichi ma sempre occupandosi delle pagine di cultura, con numerose testate napoletane e nazionali (tra le altre: il «Corriere del Mattino», «Il Fanfulla» con lo pseudonimo di Picche, il «Giornale di Napoli», «L'indipendente», «L'illustrazione italiana», «Il mattino») e pare sia l'ideatore, sul «Corriere del Mattino» nel 1879, dell'inserito culturale quotidiano che oggi conosciamo come 'terza pagina', attirando collaborazioni illustri (Collodi, Verga), giovani talenti (Serao, Ciampoli) e stimolando così i fermenti letterari del tempo.

Insignito nel corso della vita di importanti incarichi culturali (Segretario del Consolato generale imperiale russo, Direttore della Biblioteca Provinciale di Napoli e socio della prestigiosa Accademia Pontaniana), la sua missione nell'ambito della diffusione della cultura italiana e straniera si esprime inoltre nelle attività di docenza e di traduzione: Verdinois è infatti professore prima di lingua e letteratura inglese e poi di lingua e letteratura russa presso l'Università Orientale e traduce circa trecentocinquanta opere da almeno cinque lingue (russo, polacco, inglese, francese e tedesco). Oltre al merito di aver prodotto apprezzate traduzioni di autori importanti quali ad esempio Dickens, Wallace, Hugo, Tagore, Shakespeare e Wilde e introdotto il pubblico italiano alle opere di Gorkij, Tolstoj, Sienkiewicz, Cernisevskij, Turgenev, Gogol, Puskin e Dostoevskij,

⁵⁴ Come già accennato, al presente studio fa seguito il mio articolo dal titolo *Il viaggio di Sult e Pan da Kristiania a Napoli attraverso la Russia: un Hamsun 'dostoevskiano' nelle traduzioni di Federigo Verdinois*, in corso di pubblicazione, che è un approfondimento su quest'ultima tappa dell'avventura hamsuniana in Italia dei primi anni Venti, ovvero sulla traduzione indiretta di *Sult e Pan* effettuata dal russo ad opera del traduttore, giornalista e scrittore napoletano Federigo Verdinois.

⁵⁵ «L'orma», I, n. 10 e 11, agosto-settembre e ottobre 1919.

⁵⁶ Knut Hamsun, *Pan*, trad. it. di Federigo Verdinois, Dott. Gennaro Giannini Editore, Napoli 1919; Knut Hamsun, *Pan*, 2^a ed., trad. it. di Federigo Verdinois, Dott. Gennaro Giannini Editore, Napoli 1920.

⁵⁷ Knut Hamsun, *Fame*, trad. it. di Federigo Verdinois, Dott. Gennaro Giannini Editore, Napoli 1921.



Verdinois è dunque il primo traduttore e mediatore culturale a portare *Fame* nel nostro paese e a pubblicare una nuova traduzione di *Pan*, questa volta in versione integrale.

L'indagine sulla lingua da cui Verdinois possa aver tradotto le opere di Hamsun, e dunque sulla cultura interessata nella doppia mediazione, si imbatte subito in una serie di indizi che suggeriscono di percorrere la strada di una traiettoria russa: si è osservato come la Germania fosse il canale di mediazione privilegiato per la diffusione delle letterature scandinave in Italia, ma abbiamo visto anche come, all'altezza degli anni Venti, Hamsun fosse un fenomeno letterario affermato anche e soprattutto in Russia, dove le traduzioni delle sue opere si andavano moltiplicando. Nel caso di Verdinois si è ritenuto necessario un approfondimento, poiché è evidente che egli intrattiene un rapporto molto più duraturo e proficuo con la letteratura e l'ambiente culturale russi rispetto a quelli tedeschi: parla fluentemente il russo, lo insegna all'università (con lezioni in lingua frequentate, a quanto pare, anche da giovani russi), traduce agevolmente da questa lingua fin dagli anni Ottanta dell'Ottocento, frequenta i salotti letterari dei russi insediati a Napoli in quegli anni e infine, a partire dal 1905, comincia a tradurre proprio quei Gorkij e Dostoevskij la cui affinità con Hamsun, come si è visto, tanta attenzione aveva attirata intorno allo scrittore norvegese in tutta Europa. Se Verdinois si occupa di Gorkij già dal primo decennio del Novecento, è invece tra il '17 e il '21 che comincia ad avvicinarsi a Dostoevskij, traducendo prima *Povera Gente* e poi *Delitto e Castigo*⁵⁸. La traduzione di quest'ultimo, il più 'hamsuniano' tra i romanzi di Dostoevskij, esce proprio in contemporanea a quella di *Fame*, il più dostoevskijano tra i romanzi di Hamsun. A questi elementi, che incoraggiano l'ipotesi di una mediazione russa, aggiungiamo anche che – in una lettera inviata all'amica Olga Ossani insieme al manoscritto della traduzione di *Pan* nel 1919 – il Verdinois si scusa per la presenza, sullo stesso, di alcuni appunti in russo che vi avrebbe lasciato «per ricordo»⁵⁹. Tali indizi sono infine supportati dal confronto testuale, reso particolarmente agevole dalle evidenti anomalie presenti nelle versioni italiane rispetto agli originali norvegesi.

Mi sembra dunque opportuno fare qui alcune brevi osservazioni rispetto alla molteplicità delle voci e alla traiettoria internazionale dell'operazione di Verdinois, in linea con quanto fatto con le precedenti tappe

⁵⁸ Già nel 1905 traduce Gorkij per Società editrice partenopea (*Amor di proletario e Rivoluzionari e forzati*), nel 1917 inaugura Dostoevskij con *Povera Gente* per Carabba e nel 1921 traduce *Delitto e Castigo*, sempre per Carabba.

⁵⁹ Ferdinando Cordova, «Caro Olgogigi». *Lettere ad Olga e Luigi Lodi. Dalla Roma bizantina all'Italia fascista (1881-1933)*, Franco Angeli, «Temi di storia», Milano 1999, p. 615.



della prima ricezione hamsuniana in Italia: vista la sua frequentazione di giornali e riviste (compresi «Il Fanfulla» e «Nuova antologia»), è possibile che Verdinois sia entrato in contatto con alcune delle pubblicazioni e delle presentazioni dell'autore già apparse in Italia e sia rimasto colpito dai commenti sull'affinità tra il norvegese e gli scrittori russi che egli tanto conosceva e amava; indipendentemente da ciò, è tuttavia indubbio che egli sia entrato in possesso dei volumi hamsuniani tramite i suoi 'fornitori' di letteratura russa (ovvero amici e colleghi con cui frequentava i salotti dei russi a Napoli, dove circolavano libri e idee)⁶⁰ e abbia pertanto conosciuto lo scrittore norvegese attraverso il filtro non solo della traduzione ma anche dell'interpretazione critica sviluppatasi in Russia intorno a lui.

Ritengo che l'immagine russa di Hamsun come scrittore dell'individuo nervoso, moderno e in conflitto con la società abbia giocato un ruolo importante nella selezione dei testi da parte del traduttore italiano: *Fame* è infatti il romanzo più sperimentale, innovatore e rivoluzionario dell'intera opera di Hamsun e *Pan* appare ora in una ritraduzione integrale (e una seconda edizione a un solo anno di distanza), che include quindi la destabilizzante appendice sulla morte di Glahn. Ancor più che nelle singole scelte legate alla pratica traduttiva (che – come si vedrà nel seguito di questo saggio – portano ovviamente il segno del passaggio in Russia), è proprio nella scelta dei testi tradotti che possiamo cogliere l'importante lavoro di mediazione di Federigo Verdinois che per primo – e in conflitto con l'immagine predominante che si andava affermando in Italia quale effetto della mediazione tedesca – propone un *altro* Hamsun, dalla voce stridente e dal grande talento nell'introspezione psicologica di individui disagiati.

A titolo aneddotico, aggiungiamo due note conclusive a questa prima introduzione all'avventura napoletana: alla prima uscita di *Pan* sulla rivista «L'orma», Verdinois (o meglio: l'autore del trafiletto introduttivo non firmato, che potrebbe anche essere il direttore Gennaro Giannini) dichiara di offrire ai lettori una prima traduzione in italiano e presenta il romanzo come «il capolavoro di Knut Hamsund (sic) al quale è stato assegnato quest'anno il premio Nobel per la letteratura»⁶¹. L'autore dunque ignora, o finge di ignorare, la precedente versione italiana di *Pan* a cura di Giovanni Morso e poi, con una mossa misteriosa, assegna ad Hamsun il premio Nobel per la letteratura con un anno e mezzo di anticipo rispetto al conferimento ufficiale, utilizzando questa informazione anche per pubblicizzare il volume in uscita.

⁶⁰ Sulla presenza e i nomi illustri della comunità russa in Italia e a Napoli cfr. <<http://www.russinitalia.it/index.php>>, 21.07.2016.

⁶¹ *Introduzione a Knut Hamsun*, in «L'orma», agosto-settembre 1919, p. 488.



3.5 Postilla su Hamsun in Italia negli anni Venti: gli interventi di Clemente Giannini e Guido Manacorda

Vorrei concludere questa ricognizione sul primo Hamsun in Italia presentando due contributi che, ancora nei primissimi anni Venti, cominciano a offrire una lettura critica dell'opera del norvegese. Si tratta di un articolo di Clemente Giannini uscito su «Rivista di cultura. Letteraria, scientifica, economica» nel dicembre del 1921⁶² e della presentazione di Hamsun da parte di Guido Manacorda del 1923, poi raccolta nel volume *Il tempio e la selva* uscito nel 1933⁶³.

Clemente Giannini sarebbe divenuto uno dei più produttivi traduttori di letterature scandinave, a quanto pare uno dei primi a tradurre dai testi in lingua originale Strindberg, Undset, Lagerlöf, Lagerkvist, Ibsen e – a partire dagli anni Quaranta – anche Hamsun. A giudicare dalla sua prima, ampia presentazione dell'autore su «Rivista di cultura», Giannini all'inizio degli anni Venti subisce già sensibilmente il fascino delle letterature scandinave ed esprime tutta la sua passione nelle sei pagine di inno al cantore della natura del nord, Knut Hamsun. Egli lo dipinge come l'erede dei grandi scrittori scandinavi la cui arte è una sintesi di natura e spirito:

Tutta la tecnica di quest'arte è nell'esame esterno della natura e nell'esame introspettivo dell'anima, cercando sempre di unificare questi due elementi, riunendo in dolce armonia l'individuo e l'universo. [...] Knut Hamsun è [...] poetico nell'espressione delle sue idee viva e forte: ma non oltre misura, così che le immagini ci appaiono precise e spiccate senza stridenti contrasti: perché un'intima armonia del suo spirito sa accordare i toni discordanti, in una serie infinita di note che segnano il passaggio tra due immagini troppo diverse, evitano di turbare la serenità del nostro spirito⁶⁴.

Egli contribuisce a diffondere un'immagine di Hamsun legata alla maestosità della natura del nord, dello spirito che a essa si combina e del lirismo che canta l'armonia di questa unione, aggiungendo inoltre che «da Ibsen l'Hamsun, come tutti gli scrittori norvegesi di oggi, deriva la forza viva dell'arte sua». L'intervento di Giannini sembra dunque ampliare e tirare le fila di un discorso hamsuniano che congiunge le voci di Ibsen (e della prima ricezione ibseniana), dei mediatori tedeschi di Ham-

⁶² Clemente Giannini, *L'arte di Knut Hamsun*, in «Rivista di cultura. Letteraria, scientifica, economica», II, vol. IV, fascicoli 11-12, novembre-dicembre 1921, pp. 213-218.

⁶³ Guido Manacorda, *La selva e il tempio. Studi sullo spirito del germanesimo*, Casa editrice Marzocco, Firenze 1933, pp. 245-255.

⁶⁴ Clemente Giannini, *L'arte di Knut Hamsun*, cit., pp. 214-215.



sun e di quelli italiani che hanno operato (scelto, tradotto e commentato) avendo come modello l'immagine di Hamsun in Germania.

Tutt'altro il profilo hamsuniano che affiora dalle pagine in cui Manacorda recensisce *En vandrer spiller med sordin* (1909, *Un vagabondo suona in sordina*), che egli legge nella versione tedesca del 1922: il germanista critica il romanzo perché «suona falso» nell'inconciliabilità tra la raffinatezza letteraria del protagonista e l'ambientazione contadina in cui si muove; di fatto, come scrive Fulvio Ferrari: «Manacorda systematically misunderstands the narrative strategy of the book: he completely overlooks the irony and the elliptical technique of the novel, so that he really credits the narrator's tales on himself»⁶⁵. D'altra parte però egli sa percepire sia tutta la disintegrazione psicologica dell'individuo hamsuniano, sia la straordinaria forza stilistica dell'autore: verso la prima si pone criticamente («oggi nessuno sa più, non solo dove va, ma neppure dove vuole andare. Ognuno si introspetta a vuoto, si tormenta, si macina, gira su se stesso come un serpente che si morde la coda»⁶⁶), mentre per la seconda manifesta una sincera ammirazione e una grande sensibilità:

Vi sono nel suo periodare troncamenti subitanici che mozzano il respiro, deviazioni e rifrazioni che fanno pensare al prisma decompositore dell'unità organica del raggio solare; interrogazioni fitte come colpi di staffile. Tutto diretto, slegato, tutto in se stesso urtante e contrastante; eppure tutto, al medesimo tempo, intrecciato in una trama, in una rete musicale, che lentamente lentamente prende e avvince [...]. Non è certo la Norvegia teorizzante di Ibsen, né l'oleografica dei turisti; è una Norvegia, rannicchiata tra i suoi monti e i suoi mari, tagliata fuori dal mondo, che raccoglie e consuma quel che può dalla sua terra magra, e parla sommessamente e con gli occhi bassi⁶⁷.

Benché critico sul messaggio esistenziale dell'opera hamsuniana e cieco rispetto all'elemento ironico che le dà forza, Manacorda è comunque il primo in Italia (ricordiamo che il saggio esce un decennio dopo la sua scrittura, che avviene nel 1923)⁶⁸ a sganciare Hamsun dalla tradizione ibseniana e riconoscere l'innovazione del suo stile, e quando scrive «non conosco tra gli Europei moderni altra personalità espressiva come la sua», lo fa con la sensibilità letteraria e l'esperienza di un critico che da almeno un decennio lavora all'importazione di letteratura straniera, in

⁶⁵ Fulvio Ferrari, *Aspects of Hamsun's Reception in Italy*, cit., p. 49.

⁶⁶ Guido Manacorda, *La selva e il tempio*, cit., p. 253.

⁶⁷ *Ivi*, p. 255.

⁶⁸ *Ivi*, p. 254, nota 1.



particolare tedesca e romantica, in Italia⁶⁹. Oltre al testo recensito (e letto in tedesco), Manacorda menziona altri due romanzi che collaborano a comporre la sua immagine di Hamsun all'altezza del '23: *Fame* e *Pan* nelle traduzioni di Federigo Verdinois. La domanda che ci si pone è: quali traduzioni e quali testi permettono a Manacorda di apprezzare a fondo lo stile hamsuniano, di riconoscere i tratti originali della sua scrittura? Benché il canale di mediazione privilegiato per il Manacorda sia ancora quello tedesco, la mia ipotesi è che sia stata la lettura di *Fame* (nella traduzione di Verdinois, mediata dalla lingua e dalla ricezione russe) ad aver reso possibile – e necessaria – una nuova interpretazione dell'opera hamsuniana.

È nel corto circuito tra romanticismo e modernità – che è anche il paradosso hamsuniano dell'interpretazione rivoluzionaria del nuovo soggetto nervoso novecentesco in cui progressivamente prende corpo una proposta reazionaria – è in questo corto circuito che si gioca la ricezione di Hamsun anche in Italia. Un Hamsun conturbante o un Hamsun conciliante? Se fino alle soglie degli anni Venti i testi importati sono più o meno incidentali e non permettono di mettere a fuoco l'identità dello scrittore norvegese, a partire dalle traduzioni di Verdinois i lettori e i critici italiani hanno a disposizione – tramite la mediazione russa – due pilastri della sua opera letteraria che ne mettono quantomeno in discussione l'immagine stereotipata. Da questo corto circuito prenderanno vita anche i primi, divergenti, progetti editoriali.

⁶⁹ Cfr. Michele Sisto, *La genesi di un campo di produzione ristretta e il rinnovamento del repertorio della letteratura tedesca nel primo ventennio del '900*, in «Lettere Aperte», 2016. L'articolo sarà presto consultabile sul sito <<http://www.lettereaperte.net/>>.

