

FRANCESCA PANGALLO, «**Se questa è una Commedia**»:  
**Resa ed efficacia dei riferimenti danteschi nella  
testimonianza di Primo Levi in traduzione inglese**

Dante è senza dubbio un autore la cui opera non ha mai smesso di influenzare le molteplici e costanti rappresentazioni finzionali della realtà da parte del genere umano: al di là dell'epoca storica e della tradizione culturale di riferimento, la rielaborazione del vasto bacino di immagini, espressioni, e narrazioni presenti specialmente nella *Commedia* dantesca (ma non solo) ha consolidato quella che si potrebbe definire una vera e propria 'impalcatura' di significati e significanti archetipici – ovvero un insieme di rappresentazioni mitiche dotate di un forte valore simbolico e concettuale che, nel tempo, le ha rese forme aprioristiche del discorso letterario, dalla modernità ad oggi.

La canonizzazione della *Commedia* e del suo autore è un processo quindi che giustamente si può vedere come intrinseco alla natura dell'opera: anche le rielaborazioni della *Commedia* sono di fatto una parte attiva del testo, quella che anzi ne consente ancora un dialogo con il lettore contemporaneo, il quale rimane poi libero di trarne un valore aggiunto, in ambito culturale, rispetto al proprio tempo:

*Se la storia della ricezione e della riappropriazione di un testo può esser considerata come parte integrante del testo stesso, la vasta e complessa tradizione ermeneutica dell'opera dantesca, comprese le rielaborazioni nei più diversi ambiti, costituisce un campo d'indagine di grande interesse, non soltanto funzionale*

*allo studio della Commedia e degli altri scritti, ma con un suo specifico valore culturale.*<sup>1</sup>

Nel dettaglio, questo saggio vuole approfondire lo specifico riutilizzo dello spettro di significazione presente nella prima cantica della *Commedia* in relazione alla memoria storica della Shoah. La presenza di citazioni e riferimenti testuali tratti infatti dalla cantica infernale è un dato che, in gran parte, è già stato studiato come un espediente valido e frequente nel discorso concentrazionario: *l'Inferno* di Dante è stato cioè utilizzato da molti sopravvissuti e studiosi dell'Olocausto come strumento per facilitare la comprensione da parte del pubblico destinatario della deportazione e dello sterminio nazista.

Il tratto fondamentale di questa rielaborazione, attraverso la quale si instaura un collegamento ipertestuale fra l'opera dantesca e l'esercizio di scrittura dei testimoni, è stato individuato soprattutto nell'"incomunicabilità" dell'esperienza vissuta: in entrambi i casi, si riscontra appunto un elemento congenito di «indicibilità»<sup>2</sup> condivisa tanto da Dante rispetto alla sua narrazione della voragine infernale, quanto dai superstiti rispetto alla realtà concentrazionaria. Va specificato che anche le rielaborazioni letterarie avvenute in età precedenti (in particolare durante il Romanticismo) di un'opera ricca ed emblematica come la *Commedia*<sup>3</sup> hanno contribuito all'individuazione dell'«*l'Inferno* dantesco» come «paradigma per la descrizione di ogni trista realtà sia terrena che ultraterrena» –  
<sup>4</sup> una tipologia di reale in cui Auschwitz compare allora come protagonista indiscusso della riflessione storico-culturale e socio-politica occidentale, dal secondo Novecento in poi.

---

<sup>1</sup> Addivinola (2017), p. 467.

<sup>2</sup> Cfr. Arqués (2009), specialmente pp. 93-95.

<sup>3</sup> Cfr. *ivi*, p. 89.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 89.

Dal punto di vista della comunicazione testuale, inoltre, la funzione più importante che deriva dal riferimento ad un immaginario mitico e archetipico quale appunto quello dell'*Inferno* si colloca nell'esigenza imprescindibile di un prodotto documentario di massima efficacia espressiva – un livello di comunicabilità fra le parti, che, per quanto riguarda il testimone della Shoah, non può affatto prescindere dal contenuto della narrazione di cui vuole informare il lettore:

*La letteratura infernale e con essa l'Inferno dantesco rappresentano un ponte che collega il narratore, e quanto da lui vissuto, con il lettore, a cui risulterebbe impossibile la comprensione senza il supporto delle figure letterarie dell'inframondo.<sup>5</sup>*

All'interno della tradizione letteraria italiana, il caso più emblematico di come l'*Inferno* dantesco abbia partecipato alla narrazione di Auschwitz è rappresentato dal libro «primogenito»<sup>6</sup> dello scrittore e testimone torinese Primo Levi. Uno dei punti più famosi di *Se questo è un uomo*, di particolare rilievo critico e filologico negli studi comparati sia in Italia che all'estero, è proprio il capitolo «Il canto di Ulisse», in cui il narratore tenta di insegnare la lingua italiana al suo compagno francese Jean – detto il Pikolo – richiamando alla memoria il XXVI canto dell'*Inferno* di Dante.

In realtà, Primo Levi ricorre in più punti (nel dettaglio quattro, vedremo) all'utilizzo diretto e indiretto della cantica infernale in *Se questo è un uomo*. Questa scelta rimarca il valore che, secondo anche Levi, l'esperienza dantesca del sottomondo poteva assumere per il pubblico italiano a lui contemporaneo: il

---

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>6</sup> La definizione è stata data in occasione della mostra organizzata dal Centro Internazionale di Studi Primo Levi di Torino, nel 2018, proprio sulla storia editoriale e composizione del testo di *Se questo è un uomo*: cfr. *Se questo è un uomo, il libro "primogenito": mostra alla Biblioteca Nazionale* (2020).

riferimento infernale rappresenta una sorta di linea guida all'indicibile, capace di indirizzare il lettore italofono verso l'attivazione di un forte richiamo simbolico rispetto alla tragica dimensione del Lager di cui sta leggendo.

Cosa succede però se questo libro, il più famoso della nostra letteratura sui campi di sterminio, scavalca i confini nazionali per esser letto in tutto il mondo? Ad oggi, infatti, *Se questo è un uomo* è stato tradotto in più di quaranta lingue, e «le particolarità storiche e culturali di ogni contesto preso in esame» fanno sì che si siano generate altrettante «difficoltà connesse alla necessità di confrontarsi con traduzioni in così tante lingue». <sup>7</sup> Il punto di partenza allora per comprendere la scrittura di un autore che ha voluto lasciare un messaggio universale – la testimonianza della Shoah – e che proprio per riuscire in questo compito ha scelto più volte di attingere all'antecedente letterario per eccellenza della nostra eredità culturale e linguistica – Dante e la *Commedia* – si può collocare esattamente nel passaggio del testo da una lingua all'altra, ovvero nella trasformazione linguistica che sposta l'asse della ricezione di un'opera dal particolare all'universale:

*Qualunque discorso serio sulla ricezione non può infatti prescindere in prima istanza da un'analisi approfondita dei risvolti linguistici e culturali connessi al passaggio da una lingua all'altra, un tema peraltro su cui proprio Primo Levi ha lavorato a lungo e non solo per favorire una adeguata comprensione dei propri scritti in contesti non italiani.*<sup>8</sup>

Come si comporta il traduttore di fronte ai riferimenti danteschi presenti in Levi? Esiste un modo per preservare la resa e l'efficacia comunicativa che l'autore ha da sempre messo in primo piano nella sua attività di scrittore e testimone, senza necessariamente stravolgere i collegamenti intertestuali alla dimensione infernale dantesca? Per esser ancora più espliciti, e criticamente

---

<sup>7</sup> Levi, Soave (2005).

<sup>8</sup> *Ibidem*.

onesti, è necessario dunque chiedersi: può il valore simbolico della *Commedia* esser tradotto e comunicato al lettore non italofono, specialmente quando tale valore allude ad un livello di significazione maggiore, che è già stato stratificato e rielaborato nel tempo da altri autori in altre lingue? La risposta a questa domanda è sicuramente un'ipotesi fatta da compromessi tuttavia plausibili, ovvero la disciplina traduttologica non esclude a priori il *transfer* del valore simbolico di un testo in traduzione. Eppure, ammettendo che un tale processo di trasposizione del livello simbolico sia tecnicamente possibile attraverso l'utilizzo di espedienti vari, un'ulteriore e definitiva questione da affrontare riguarda proprio l'efficacia di tali espedienti nella presente sede d'indagine: in cosa cioè riesce e in cosa si limita l'esperienza del lettore non madrelingua che legge in traduzione *Se questo è un uomo*?

Per provare a dare una risposta concreta a questi interrogativi, si è scelto di sviluppare un'analisi comparata dei riferimenti danteschi presenti nel testo originale di Levi con la rispettiva variante anglosassone del libro: l'inglese costituisce infatti la lingua egemone della nostra contemporaneità, e quindi verosimilmente rappresenta anche la prima lingua in cui un ipotetico lettore proverà a leggere *Se questo è un uomo* laddove il testo non sia disponibile in traduzione nella sua madrelingua. Nei paragrafi successivi, si osserverà quindi la resa dei riferimenti letterari tratti dalla prima cantica della *Commedia*<sup>9</sup> all'interno del testo di Levi (indicato con O), mettendoli poi a confronto con la traduzione inglese di *If This Is a Man* secondo le due versioni del testo compilate dallo storico Stuart Woolf. Nel dettaglio, si farà riferimento all'edizione canonica del testo italiano, ovvero quella revisionata ed integrata da parte dell'autore nel 1958 per la pubblicazione Einaudi, ad oggi completa anche di appendice al testo

---

<sup>9</sup> Per quanto riguarda il testo italiano della *Commedia*, si faccia riferimento all'edizione nazionale in quattro volumi a cura di Giorgio Petrocchi, riveduta e ristampata nel 1994 presso la casa editrice fiorentina Le Lettere: cfr. Alighieri (1994).

curata sempre da Levi, e inserita per la prima volta nell'edizione scolastica del 1976.<sup>10</sup> Si indicherà poi con T<sub>1</sub> la traduzione inglese del 1959, pubblicata dall'editore americano Orion Press<sup>11</sup> prima e poi per Collier Books<sup>12</sup> con il titolo di *Survival in Auschwitz*; con la sigla T<sub>2</sub> si farà invece riferimento alla nuova edizione revisionata del testo, contenuta nei *Complete Works of Primo Levi*<sup>13</sup> a cura di Ann Goldstein e apparsa per la prima volta sul mercato anglosassone nel 2015.

### **Contesto linguistico e destinatario**

Prima di passare all'analisi testuale comparata, occorre fare un'ultima premessa di carattere sociolinguistico per quanto riguarda il punto di vista del destinatario e del contesto culturale a cui esso appartiene: grazie, infatti, alla fama internazionale di cui gode la *Commedia*, ci troviamo davanti ad un caso di ricezione particolare, cioè che vede coinvolto un testo che per antonomasia sappiamo esser conosciuto a livello mondiale. Eppure, nonostante il profilo internazionale dell'opera dantesca, bisogna considerare che la sua fruizione cambia da Paese a Paese, a seconda della tradizione letteraria presente e del contesto storico di riferimento.

Rispetto al caso specifico dell'Italia, in base alle norme scolastiche tuttora vigenti, l'insegnamento delle tre cantiche della *Commedia* è obbligatorio nella maggior parte degli istituti di istruzione superiore italiani: la *Commedia* si

---

<sup>10</sup> Cfr. Levi (1958). In questo saggio, per le citazioni dirette si farà riferimento all'edizione del testo inclusa nelle nuove *Opere complete* (2016), a cura di Marco Belpoliti, vol. I. L'originale (O) sarà quindi da ora in poi citato come: Levi [1958] (2016).

<sup>11</sup> Cfr. Levi (1959), *If This is a Man*. La prima traduzione inglese (T<sub>1</sub>) sarà da ora in poi citata come: Levi (1959).

<sup>12</sup> Cfr. Levi (1961).

<sup>13</sup> Cfr. Levi, *If This Is a Man* in *The Complete Works of Primo Levi* (2015), vol. I. La seconda traduzione inglese revisionata (T<sub>2</sub>) sarà da ora in poi citata come: Levi (2015).

costituisce ancora come un oggetto di studio condiviso, una conoscenza 'attiva' per il lettore madrelingua a tutti gli effetti, per il quale citazioni e riferimenti al contenuto delle tre cantiche sono familiari e comprensibili tanto oggi quanto all'epoca di Levi (s'intende sia del Levi-studente di liceo che del Levi-scrittore). I riferimenti relativi a personaggi, situazioni ed espressioni contenute nelle cantiche di *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* sono parte della cultura generale del nostro Paese, riscontrabili in qualsiasi contesto comunicativo a prescindere dalla tradizione letteraria italiana. Alcuni episodi e protagonisti della *Commedia* sono infatti diventati per il pubblico italiano così 'famosi' da non poter rimanere ambigui rispetto al significato da loro veicolato, sia quando utilizzati in senso metaforico che qualora rimossi dal contesto narrativo originario.

Sebbene la *Commedia* venga considerata da sempre come uno dei modelli di letteratura più alta a prescindere dalla connotazione linguistica, abbiamo già accennato che nel caso di Levi ogni citazione e riferimento al poema dantesco acquista una specifica funzione simbolica, d'immediato impatto per il lettore italiano, in direzione di un messaggio specifico. Come ci ricordano e dimostrano ad esempio la struttura e lo sviluppo narrativo del capitolo «Il canto di Ulisse» in *Se questo è un uomo*, la *Commedia* di Dante può essere considerata un vero e proprio paratesto a cui Levi ha attinto, in forma più o meno esplicita, durante la stesura della sua opera prima.

La *Commedia* riveste una precisa funzione allegorica rispetto all'identità culturale italiana dell'autore – esprime cioè un senso di appartenenza linguistica e nazionale che Levi, prigioniero ad Auschwitz, sente di non dover dimenticare per non morire 'dentro', a livello intimo, prima ancora che fisicamente. In questo senso, la letteratura diventa una forma di resistenza attiva, e in due direzioni. Ne «Il canto di Ulisse», la scrittura duplica la propria funzione evocativa e salvifica: chi legge è chiamato a fare lo stesso sforzo del narratore, il quale infatti non cita

con fedeltà assoluta i versi della prima cantica del poema.<sup>14</sup> In questo modo, Levi-personaggio dimostra resistenza cercando di richiamare alla memoria i versi della *Commedia*, e così facendo il Levi-autore propone indirettamente lo stesso meccanismo di *remembrance* al lettore destinatario.

L'identità culturale in Lager è estremamente importante secondo Levi: il prigioniero ebreo infatti, spogliato di qualsiasi dignità umana, viene identificato come parte di un gruppo sociale al quale, dal punto di vista dell'autore, è difficile integrarsi «a posteriori».<sup>15</sup> L'unica soluzione per resistere a questi abiti forzati di tradizione religiosa è «accettare il proprio destino, in questo caso l'ebraismo, ed in pari tempo ribellarsi contro la scelta opposta».<sup>16</sup> L'identità culturale è dunque una forma di ribellione potente, all'interno della realtà concentrazionaria: Levi ha espresso questo sentimento di resistenza anche attraverso la rievocazione e rielaborazione della *Commedia* dantesca, che rappresenta un testo fondamentale per la cultura ed identità tradizionali nel caso dell'Italia.

La conoscenza e familiarità con la produzione dantesca da parte del pubblico italiano di lettori è dunque una caratteristica culturale marcata, che lo separa da quello anglofono e straniero in termini di ricezione. Negli Stati Uniti d'America, ad esempio, lo studio della *Divina Commedia* non è di certo una prerogativa nel

---

<sup>14</sup> Nel caso del canto XXVI, emergono piccole variazioni ed imperfezioni (soprattutto a livello di punteggiatura e sillabazione) nel momento in cui si confrontano le citazioni presenti nel testo di Levi con l'originale dantesco. In generale, i *misspellings* di Levi riguardano l'ortografia di avverbi, preposizioni e sostantivi propri del fiorentino medievale (o di pertinenza della voce verbale dell'italiano antico) in favore di un dettato più moderno della lingua italiana: cfr. nel dettaglio le occorrenze «**mise** fuori la voce» invece di «**gittò** fuori la voce» (v. 90), «conoscenza» anziché *canoscenza* (v. 118), «acuti» al posto di «*aguti*» (v. 121), «tanto || **che mai** veduta» per «tanto || **quanto** veduta» (vv. 134-135), «**alla** quarta levar la poppa in suso» al posto di «**a la** quarta levar la poppa in suso» (v. 141), e infine «sopra», laddove in Dante si ha la grafia arcaica, con la fricativa labiodentale sonora in (<v>): «infin che 'l mar fu *sovra* noi richiuso, al verso 142.

<sup>15</sup> Nel capitolo «L'intellettuale ad Auschwitz» de *I sommersi e i salvati* (1986) Levi afferma che, a prescindere dalle origini di ciascun prigioniero, «chi non è nato entro la tradizione ebraica non è un ebreo, e difficilmente può diventarlo: per definizione, una tradizione viene ereditata; è un prodotto dei secoli, non si fabbrica a posteriori». Levi [1986](2016), *Opere complete*, vol. II, p. 1227.

<sup>16</sup> *Ibidem*.



sistema di educazione scolastica superiore, anzi: l'insegnamento di Dante entra nelle università statunitensi a partire dai primi anni del XX secolo in maniera molto frammentata e discontinua (ad esempio, della *Commedia* veniva spesso studiata solamente la prima cantica).<sup>17</sup> Oggi, lo sviluppo dei cosiddetti *Dante Studies* nelle università e nei college americani si è incrementato di molto, offrendo nuovi spunti di interpretazione e ricezione della produzione dantesca (soprattutto per quanto riguarda la *Commedia*) da un punto di vista decisamente transnazionale, cioè slegato dalla tradizione letteraria italiana o dall'insegnamento dell'italiano come lingua straniera.<sup>18</sup>

La lettura di Dante, tuttavia, continua ad essere un fenomeno ristretto alla sola sfera accademica nel panorama anglosassone, allontanando di molto la dimestichezza del pubblico madrelingua anglofono con la produzione dantesca rispetto a quello italiano. Per il lettore non italofono, che non abbia ricevuto un'istruzione media-superiore in Italia, la presenza di note esplicative diventa un elemento di importanza fondamentale al fine di chiarire il luogo della citazione nel testo in cui compare, magari fornendo indicazioni anche rispetto al significato allegorico dell'episodio in Dante. L'apparato dei riferimenti bibliografici costituisce il più valido strumento chiarificatore – e forse l'unico emendamento possibile – per lasciar cogliere e permettere di contestualizzare (eventualmente approfondendo) il ricorso ad una dimensione intertestuale da parte di Levi per il lettore straniero. In questo senso, si potrebbe affermare che la traduzione di *Se questo è un uomo* debba 'responsabilizzarsi' nel garantire al destinatario l'accesso ad un livello testuale altrimenti nascosto, impossibile da dedurre o codificare attraverso la sola lettura da parte del pubblico straniero.

---

<sup>17</sup> Cfr. Goggio (1924).

<sup>18</sup> Cfr. Looney (2011).

Questo discorso è funzionale a comprendere un'altra osservazione di rilievo, della quale è meglio dar nota prima di calarci nell'analisi specifica del testo: l'atteggiamento generale con cui la prima traduzione inglese di *Se questo è un uomo* si è infatti approcciata ai riferimenti letterari presenti in *If This Is a Man* rispetto alla *Commedia* è spesso discutibile. Laddove tratta dal poema dantesco, la versione del '59 (T<sub>1</sub>) si astiene dal compito di inserire note esplicative che chiariscano la natura e il luogo della citazione; talvolta, il traduttore ha eliminato del tutto la citazione dal testo, alterando dunque lo stile, il significato e la valenza simbolica dell'episodio. È vero che la versione originale di *Se questo è un uomo* non riporta note a piè pagina laddove si citano i versi della *Commedia*: per quanto riguarda il caso di una traduzione di *Se questo è un uomo* in un'altra lingua, tuttavia, l'assenza di note con riferimenti espliciti al paratesto, almeno per le citazioni dirette, diventa un ostacolo consistente alla lettura corretta da parte del destinatario.

Si porti un esempio di quanto appena dichiarato guardando prima al caso di lacuna e alterazione della citazione presente nell'originale, e poi alla traduzione del capitolo «Il canto di Ulisse», in cui la selezione dei versi danteschi riportati è di per sé oggetto di traduzione nel testo originale: costituendosi come un atto di traduzione ed interpretazione da parte della voce narrante per un personaggio secondario,<sup>19</sup> il traduttore de «Il canto di Ulisse» si è dovuto misurare con un ulteriore livello di complicazione in termini di resa intertestuale, in cui è coinvolta la trasposizione in inglese di riflessioni che riguardano da vicino

---

<sup>19</sup> Cfr. Ann Goldstein in Goldstein, Scarpa (2015), pp. 79-83, a proposito del valore acustico della traduzione in *Se questo è un uomo* e nella fattispecie nel capitolo in questione, che investe non solo i contenuti narrativi, ma anche i nomi dei personaggi – ad esempio nel caso di Jean Samuel detto «il Pikolo»: «Se “Il canto di Ulisse” è per eccellenza il capitolo della traduzione, oggi sappiamo, grazie alle memorie di Jean, che il primo atto di traduzione compiuto da Levi toccò proprio il suo nome, lasciandoci il segno dell'acustica di Auschwitz». *Ivi*, p. 83.

l'elemento linguistico da un punto di vista dell'uso e significato nella lingua italiana.

## **Analisi comparata del testo**

Si proceda con il primo caso, ossia guardando alla dinamica con cui la prima citazione diretta tratta da Dante, alla fine del primo capitolo di *Se questo è un uomo*, è stata proposta al lettore anglosassone. Sofferamoci prima sul testo originale per facilitare la contestualizzazione dell'episodio e per chiarire quali sono le porzioni di testo alterate nella versione inglese del 1959:

*D'altronde, ci siamo presto accorti che non siamo senza scorta: è una strana scorta. È un soldato tedesco, irto d'armi: non lo vediamo perché è buio fitto, ma ne sentiamo il contatto duro ogni volta che uno scossone del veicolo ci getta tutti in un mucchio a destra o a sinistra. **Accende una pila tascabile, e invece di gridare «Guai a voi, anime prave»** ci domanda cortesemente ad uno ad uno, in tedesco e in lingua franca, se abbiamo denaro e orologi da cedergli: tanto dopo non ci servono più. Non è un comando, non è regolamento questo: si vede bene che è una **piccola iniziativa privata del nostro caronte**. La cosa suscita in noi collera e riso e uno strano sollievo.<sup>20</sup>*

La citazione del verso 84 del III canto, «Guai a voi, anime prave», è sicuramente fra le più famose dell'intera cantica infernale. Il lettore di madrelingua italiana coglie immediatamente il cambiamento del tono stilistico, dall'effetto sarcastico e insieme lirico: la metafora fra la guardia tedesca e la figura mitologica di Caronte viene ribadita e resa esplicita alla fine del brano («del nostro caronte»), evitando così che la citazione diretta precedente rimanga sospesa o fraintesa per un puro esercizio di erudizione. Sfruttando il parallelismo tra i due episodi fino in fondo, Levi modula tutto il linguaggio dell'episodio con la necessità di creare la tensione e il ritmo giusti per marcare il contrasto fra il Caronte mitologico e il

---

<sup>20</sup> Levi [1958] (2016), p. 148 (enfasi aggiunte).

moderno accompagnatore di anime senza speranza, condotte a varcare i cancelli di Auschwitz.

La metafora del traghettatore mitologico Caronte, qui raffigurato nelle sembianze del soldato tedesco che fa da guardia all'autocarro che conduce i nuovi prigionieri al Lager, è il primo riferimento narrativo esplicito atto ad inaugurare la densa e progressiva assimilazione del campo di concentramento alla dimensione infernale.<sup>21</sup> Il narratore ha infatti disposto lungo tutto il testo molteplici rimandi e allusioni, tratti sia dalla tradizione biblica che letteraria, per indirizzare il lettore verso la comprensione dei fatti secondo le logiche di un universo degenerato, simile alla città di Babele e alla voragine dei peccatori dell'inferno dantesco.

Semanticamente dunque, si ritiene ogni citazione diretta o indiretta della prima cantica della *Commedia* essere funzionale alla caratterizzazione del *setting* del racconto, dove appunto le regole sociali sono ribaltate, e quindi anche lo stesso paragone con l'inferno dantesco è giocato per negazione: in contrasto con quanto accade a Dante personaggio infatti, ad Auschwitz il soldato-Caronte è gentile, chiede cortesemente oggetti di valore ai prigionieri (che sono ancora vivi, anche se si allude alla loro morte imminente, in quanto stanno per giungere all'ingresso dei cancelli dell'infernale Auschwitz), senza che questi debbano effettivamente pagare 'pegno' per esser trasportati dall'altra parte del fiume alla loro destinazione ultraterrena, come tramanda il mito.

Questa serie di connotazioni di natura intertestuale non gode solo di una sapiente composizione lessicale, tesa a rendere la narrazione chiara e appassionata, ma è appunto ricca di riferimenti precisi, i quali rimandano l'episodio dei prigionieri ebrei ad uno specifico *pattern* letterario che coinvolge spontaneamente il lettore italiano, ma non quello anglosassone. Se la traduzione

---

<sup>21</sup> Cfr. «Auschwitz as Hell» in Falconer (2005).

inglese sceglie di non riportare direttamente la citazione alla *Commedia*, come accade rispetto a questo esempio nella prima versione tradotta da Woolf, il pubblico anglofono è penalizzato ed escluso dalla possibilità di cogliere il significato complessivo del testo in tutti i suoi livelli narrativi. Si valuti qui sotto la prima traduzione inglese del brano in questione:

*In any case we are soon aware that we are not without guard. He is a strange guard, a German soldier bristling with arms. We do not see him because of the thick darkness, but we feel the hard contact every time that a lurch of the lorry throws us all in a heap. At a certain point he switches on a pocket torch and instead of shouting threats of damnation at us, he asks us courteously, one by one, in German and pidgin language, if we have any money or watches to give him, seeing that they will not be useful to us anymore. This is no order, no regulation: it is obvious that it is **a small private initiative of our Charon**. The matter stirs us to anger and laughter and brings relief.<sup>22</sup>*

«At a certain point he switches on a pocket torch and instead of shouting threats of damnation at us»: anzitutto, il periodo in cui è tagliata la citazione diretta da Dante si apre con una locuzione temporale *ex novo*, assente nell'originale italiano. Il complemento di tempo «at a certain point» vuole forse calare il lettore nell'episodio a seguire, suggerendo un cambio di registro più da trama fiabesca che da richiamo mitologico. In realtà, fra gli espedienti che il traduttore Woolf avrebbe potuto adottare per attirare l'attenzione del lettore verso il fulcro narrativo, questo non sembra essere il più convincente: la perdita di una citazione diretta, con specifica funzione semantica nel testo originale, non può infatti essere bilanciata dall'aggiunta di un indicatore temporale. Si deve comunque riconoscere il tentativo di aggirare la difficoltà introdotta dall'uso di una citazione infra-testuale con un espediente diverso—segno che il traduttore

---

<sup>22</sup> Levi (1959), p. 13 (enfasi aggiunte).

sa di dover modificare la frase per dargli una coerenza nuova, se decide di eliminare la citazione diretta.

A tal proposito, tuttavia, la perifrasi «threats of damnation at us», con cui è invece sostituito il verso dantesco «guai a voi, anime prave» presente in italiano, non rende affatto giustizia al tono del brano in virtù del legame semantico fra la dimensione Lager e quella infernale a cui si accennava prima: questo continuo rimando fra l'uno e l'altro contesto diventa infatti uno strumento critico per l'intera lettura di *Se questo è un uomo*, una chiave analogica che aiuta il pubblico a comprendere i fatti narrati.

In linea con questa considerazione, giustificare l'omissione di anche solo uno dei riferimenti letterari presenti nel testo originale diventa un'operazione rischiosa, dal punto di vista della critica del testo. Ciascuna perdita comporta infatti ulteriori conseguenze a livello intratestuale, creando potenziali incongruenze all'interno del singolo episodio o dell'opera in generale: in questo caso, ad esempio il rimando a Caronte alla fine del capitolo è mantenuto nella traduzione inglese, ma diventa un elemento a sé stante, svuotato di immediatezza ed efficienza durante la lettura: «it is obvious that it is a small private initiative of our Charon». Sebbene la contestualizzazione del Lager come dimensione infernale sia mantenuta nel senso generale della traduzione inglese, non è però ovvio che in realtà Levi chiami il soldato tedesco «il nostro caronte» all'improvviso— cioè non senza la citazione diretta che tematizza ed autorizza la metafora fra i due episodi.

Si sorvoli su altri dettagli e differenze presenti nel brano fra la traduzione inglese del '59 e l'originale italiano per concentrare invece l'attenzione sulla versione dei *Complete Works* del medesimo estratto, dove si può osservare il ripristino della citazione tratta dall'*Inferno*:

*In any case, we are soon aware that we are not without a guard. He is a strange guard, a German soldier bristling with arms. We do not see him, because of the thick darkness, but we feel the hard contact every time the truck lurches and throws us all in a heap to right or left. He switches on a pocket light and instead of shouting "Woe unto you, wicked souls," \* asks us to courteously, one by one, in German and in some pidging Italian, if we have any money or watches to give him, seeing that they will no longer be of use to us. This is no order, no regulation: it is obvious that it is a small private initiative of our Charon. The matter stirs us to anger and laughter and a strange relief.*

*\*(In nota) 1. The Divine Comedy of Dante Alighieri translated by Allen Mandelbaum. Inferno, Canto III:84.<sup>23</sup>*

Nella nuova versione T<sub>2</sub>, il verso dantesco viene reinserito secondo la traduzione di Allen Mandelbaum<sup>24</sup> con specifica nella nota a piè di pagina. Questa è la prima delle sette note al testo totali presenti nella revisione di *If This Is a Man*, di cui quattro (dunque più della metà) sono segnalazioni di citazioni dantesche: il numero prova che il medesimo criterio di tutela delle citazioni dirette da Dante è applicato a tutto il testo, e la relativa indicazione del luogo bibliografico in nota nel caso della *Commedia* evita di lasciare il lettore anglofono mutilo in termini di accesso a riferimenti intertestuali nell'opera.<sup>25</sup> Scompare inoltre la locuzione temporale aggiuntiva «At a certain point», mentre si nota nell'insieme una maggiore trasparenza del testo nei confronti dell'originale, una resa cioè più fedele anche in termini di ritmo grazie ad un uso della

---

<sup>23</sup> Levi (2015), p. 17 (enfasi aggiunte).

<sup>24</sup> Cfr. Hathaway, Mandelbaum, Moser (1982).

<sup>25</sup> Si dia atto della diversa finalità delle due edizioni: i *Complete Works* si rivolgono ad un destinatario per il quale Levi non è più un autore completamente sconosciuto. In virtù degli studi critici sull'autore che si sono sviluppati nel corso degli anni, i *Complete Works* ambiscono ad un rigore filologico più consono alla considerazione di Levi nel panorama letterario internazionale. Sono insomma un progetto ambizioso, pensato per un pubblico intellettualmente colto che può usufruirne come lettura di approfondimento o come strumento critico. Le finalità della prima traduzione di *If This Is a Man*, unitamente al tipo di destinatario, erano molto differenti: negli anni '60, le edizioni inglesi del testo avevano soprattutto uno scopo divulgativo, pensato per un vasto bacino di lettori molto spesso estranei ai contenuti trattati e al tema della Shoah.

punteggiatura più insistente e ritmato (cfr. la posizione delle virgole in T<sub>1</sub> e T<sub>2</sub>), che scandisce meglio l'andamento dell'intera struttura narrativa del brano.

Il capitolo de «Il canto di Ulisse» è invece un caso diverso: qui le citazioni tratte dal XXVI canto dell'*Inferno*, essendo isolate graficamente già nell'edizione originale, si costituiscono come parte integrante della riflessione narrativa dell'intero capitolo. Sarebbe stato dunque non tanto scorretto, ma più che altro impossibile aggirare il problema della ricezione omettendo o tagliando uno o più versi della *Commedia* fra quelli selezionati dall'autore. I problemi relativi alla traduzione di questo specifico capitolo tuttavia, si è accennato, riguardano *in primis* un livello di difficoltà aumentato dalla presenza di più sistemi linguistici e, soprattutto, dal fatto che nell'originale stesso l'utilizzo del paratesto della *Commedia* è finalizzato ad una riflessione sulla lingua italiana, la quale ha origine appunto nel processo di traduzione in francese che Levi tenta di fare per il suo compagno Jean, «il Pikolo».

Prima di confrontare le due versioni inglesi del testo, è forse opportuno fermarsi a considerare il rilievo di questa specifica sezione dell'opera di Levi per quanto riguarda la tradizione anglosassone della sua opera. È rilevante sapere che proprio la traduzione di questo capitolo, concepito così da vicino culturalmente e linguisticamente per un destinatario italiano, ha costituito in realtà il primo tentativo di pubblicazione del testo in traduzione, da parte dell'autore, negli Stati Uniti d'America. Levi inviò infatti nel 1947 alla cugina Anna Yona (residente a Boston) la prima versione del manoscritto di *Se questo è un uomo* per tentare di proporre una traduzione dell'intero libro in inglese.<sup>26</sup>

È noto che la cugina tradusse un estratto del testo – ovvero il capitolo de «Il canto di Ulisse» – il quale tuttavia si rivelò insufficiente a promuovere un'edizione americana del manoscritto leviano: il libro fu appunto rifiutato da

---

<sup>26</sup> Cfr. Scarpa, Mori (2017), pp. 119 e seguenti.



tutti gli editori a cui Yona sottopose la bozza tradotta. Questo rifiuto non deve sorprendere il lettore contemporaneo: nonostante la cugina debba aver apprezzato la qualità e il lirismo delle pagine di Levi, è probabile che Yona stessa non si sia in effetti interrogata sulla natura della propria impressione del testo, chiaramente influenzata dal punto di vista linguistico di un parlante madrelingua italiana. Come avrebbe potuto questa impressione corrispondere, d'altronde, a quella di un lettore americano verso la fine degli anni '40, a prescindere dalla qualità della traduzione medesima del capitolo su Ulisse e il Lager?

Ancora una volta, si deve ammettere che l'impatto di una lettura così densa di esercizio poetico e di rimandi metaletterari come quella de «Il canto di Ulisse» (forse il capitolo più originale, a livello compositivo, di *Se questo è un uomo*) non può essere stato il medesimo per il lettore italiano e quello anglosassone, a prescindere dalla traduzione, sia oggi che negli anni '60 (T<sub>1</sub>). Lo stesso aneddoto circa la traduzione del capitolo di Levi da parte di Anna Yona nel 1947 dimostra quanto la percezione del testo si rivelasse potenzialmente diversa per il pubblico italiano e quello statunitense all'epoca in cui Levi sperava, invece, di proporre la lettura del suo manoscritto oltreoceano, ancora prima di vederlo pubblicato in Italia nella sua prima edizione integrale – che fu stampata per la prima volta dalla piccola casa editrice torinese Francesco De Silva nello stesso anno<sup>27</sup>.

Lo scarso interesse da parte delle case editrici americane al tempo della prima stesura di *Se questo è un uomo* (1946-47), che infatti non approda a nessun editore al di là dell'oceano, allora ribadisce, forse, non solo una profonda differenza in termini di consapevolezza e conoscenze relative all'Olocausto, ma qualcosa di più: non possiamo sapere se, nel caso in cui Anna Yona avesse tradotto un altro capitolo, come ad esempio «Esame di chimica», o «I sommersi e i salvati», il

---

<sup>27</sup> Cfr. Levi (1947).

riscontro da parte delle case editrici americane all'epoca sarebbe stato diverso; s'immagina, tuttavia, che la scelta di proporre un estratto completamente costruito sul riferimento costante all'Ulisse dantesco abbia creato un certo smarrimento in termini di ricezione e interpretazione, e dunque vendibilità, rispetto al settore editoriale statunitense del secondo dopoguerra.

Lasciando le ipotesi formulate come spunti di riflessione, senza trarne conclusioni circa le sorti del testo oltreoceano, si faccia ritorno al testo, focalizzandosi sull'uso del XXVI canto dell'*Inferno* come oggetto di traduzione da parte del protagonista, e sulla relativa resa in inglese di alcuni passaggi fondamentali del capitolo. La contestualizzazione del poema dantesco durante la lettura, questa volta, è più immediata e palese rispetto al caso precedentemente analizzato: il Levi-personaggio per primo riflette sul compito di «trasmettere» ad un altro prigioniero, che non parla l'italiano (ma che anzi vorrebbe impararlo) il valore e l'importanza, sia filosofica che linguistica, racchiusa per il lettore madrelingua nella *Commedia*:

*...Chi è Dante. Che cosa è la Commedia. Quale sensazione curiosa di novità si prova, se si cerca di spiegare in breve che cosa è la Divina Commedia. Come è distribuito l'Inferno, cosa è il contrappasso. Virgilio è la Ragione, Beatrice è la Teologia.<sup>28</sup>*

Il capitolo in sé si auto-dichiara in prima istanza, come una più ampia allegoria dell'atto traduttologico<sup>29</sup>, dell'insegnamento di una lingua inteso non solo come insieme di regole grammaticali o di singole parole, ma più come trasmissione di un universo culturale espresso dalla lingua che si declina in versi, in idee (la ragione, la teologia), in limiti ma anche in inspiegabile bellezza e senso di appartenenza. Lo sforzo della voce narrante di recitare e poi tradurre i versi a

---

<sup>28</sup> Levi [1958] (2016), p. 226.

<sup>29</sup> Cfr. Il capitolo «Transgression: Translation and Levi's "Trapassar del segno"», in Insana (2009), pp. 93-124.

partire dall'ottantacinquesimo fino alla fine del canto, comprese le lacune di quei versi che non tornano alla memoria, si struttura come un'alternanza fra terzine e commento-parafraresi, che si concentra sulla spiegazione del termine italiano senza fornire la forma equivalente francese, lasciata come allusione al dialogo originario che Levi e Jean devono aver avuto.<sup>30</sup>

La narrazione vanta la presenza di frasi in altre lingue (francese, tedesco e polacco) per la costruzione dei dialoghi diretti e indiretti fra i personaggi principali e secondari, in linea con l'uso che fino a questo momento ne era stato fatto dall'autore nei capitoli precedenti. I momenti più importanti dell'esercizio di traduzione/riflessione da parte del protagonista sono segnalati dalla ripresa dello specifico lemma o espressione del verso dantesco fra virgolette: talvolta, la ripresa nella sola forma italiana è utilizzata a fine strategico, come suggerimento, per la citazione successiva grazie alla concatenazione di rime su cui è costruito il poema;<sup>31</sup> altre volte, la singola parola oggetto di analisi è commentata in quanto costituisce per il narratore un vero e proprio caso linguistico,<sup>32</sup> una rivelazione che tenta di trasmettere senza aver gli strumenti necessari per render giustizia all'originale in Dante.

In base al confronto dell'originale italiano con la versione del '59, si è notato che l'atteggiamento della traduzione di Woolf, per quanto riguarda la presenza della *Commedia* nel capitolo «Il canto di Ulisse», non soddisfa a pieno i criteri di accessibilità al testo in direzione del pubblico di lettori anglofono, per i quali la comprensione del livello intertestuale è compromessa da una serie di scelte e incongruenze riscontrate nel testo inglese. Innanzitutto, non è specificato quale edizione della *Commedia* Woolf abbia utilizzato per la traduzione del canto di

---

<sup>30</sup> «Povero Dante e povero francese! Tuttavia l'esperienza pare prometta bene: Jean ammira la bizzarra similitudine della lingua, e mi suggerisce il termine appropriato per rendere "antica"». Levi [1958] (2016), p. 227.

<sup>31</sup> «"Mare aperto". "Mare aperto" So che rima con "diserto"». *Ibidem*.

<sup>32</sup> «...e mi sforzo, ma invano, di spiegare quante cose vuol dire questo "acuti"». *Ivi*, p. 228.

Ulisse e Diomede, o se non ne abbia addirittura utilizzata alcuna: la prima edizione inglese di *If This Is a Man* infatti non presenta alcuna nota a piè pagina in riferimento alla fonte bibliografica scelta per Dante, dando credito alla possibilità che il traduttore stesso abbia reso in inglese le terzine,<sup>33</sup> senza così dover citare obbligatoriamente la traduzione inglese della *Commedia* di riferimento.

Operando tuttavia un raffronto delle terzine presenti in *If This Is a Man* con le varie edizioni della *Divine Comedy*, sembra che Woolf si sia servito della traduzione dell'*Inferno* di Dorothy L. Sayers,<sup>34</sup> pubblicata nel 1949 e da considerare, quindi, come una versione in lingua inglese sufficientemente recente e aggiornata del poema dantesco al tempo in cui il traduttore lavorava alla prima stesura di *If This Is a Man*. La corrispondenza fra traduzione di Dante presente in Woolf nel capitolo «Il canto di Ulisse» e la traduzione delle medesime terzine nella versione di Sayers è infatti quasi totale.<sup>35</sup> Sebbene nessuna fonte riporti chiaramente l'esattezza di questa affermazione, si ritiene valido sostenere che Woolf abbia lavorato da una versione ufficiale della *Commedia* in inglese, anche se poi non ha contestualizzato e modificato i commenti al testo formulati da Levi nell'originale italiano, come si vuole ora illustrare.

Se infatti l'ipotesi della traduzione libera decade alla confronto de «The Canto of Ulysses» con il XXVI canto della *Commedia* tradotto da Sayers, l'utilizzo

---

<sup>33</sup> Cfr. «I am using Stuart Woolf's translation of *Survival in Auschwitz* and thus using Woolf's translation of the *Divine Comedy*. While I find Woolf's translation not as concise and elegant as others such as those done by Robert Pinsky or Robert M. Durling, I have stayed with Woolf's version because it is embedded in the narrative and thus intrinsic to the voice of the story» in Balakian (2008), nota 1, p. 5. La nota di Balakian suggerisce la traduzione dei versi di Dante sia opera di Woolf.

<sup>34</sup> Cfr. Alighieri (1949) per l'edizione dell'*Inferno* tratta da *The Divine Comedy* a cura di Dorothy L. Sayers (*Hell; Purgatory*) e Barbara Reynolds (*Paradise*).

<sup>35</sup> Cfr. Canto XXVI, v. 88; nella versione di Woolf manca il verbo essere finale («is»); v. 100: cfr. «So on the open sea I set forth» di Woolf con la versione ufficiale «So on the deep and open sea. I set || forth»; il verso 119 infine presenta una differenza di *spelling* (Woolf scrive «mettle» mentre Sayers riporta «metde»).

tuttavia poco rigoroso che è stato fatto del senso delle terzine dantesche nell'economia generale del capitolo è confermato dal fatto che, in alcuni luoghi del testo, il traduttore ha scelto di riportare la terzina secondo la lezione Sayers del '49, senza poi controllare se la logica del commento che il narratore dà del verso dantesco combaci in termini di contenuti e osservazioni grammaticali in merito.

Ad esempio, nel momento in cui Levi ragiona sulla terzina circa la comparsa di Ulisse ed i compagni davanti alla montagna del Purgatorio, definita «alta tanto» – che è diverso dal dire «molto alta», osserva a ragione il narratore – la voce narrante di Levi smaschera il potenziale fraintendimento del quantificatore «tanto» come aggettivo; il traduttore, invece, mentre riporta una traduzione che è andata a modificare la proposizione consecutiva dalla terzina dantesca per ragioni di metrica, senso e stile, non emenda poi il passaggio successivo, creando un'incongruenza logica del senso della frase. Si guardi al testo prima in italiano e poi in inglese per dimostrare meglio quanto appena detto:

*... Quando mi apparve una montagna, bruna  
Per la distanza, e parvemi **alta tanto**  
Che mai veduta non ne avevo alcuna.*

*Sì, sì, «alta tanto», non «molto alta», **proposizione  
consecutiva.**<sup>36</sup>*

La corrispettiva traduzione di Woolf del brano riportato altera di senso il testo sia di Levi che di Dante, in varia misura:

*'... When at last hove up a mountain, grey  
With distance, **and so lofty and so steep**,  
I never had seen the like on any day'*

*Yes, yes, "so lofty and so steep", not "very steep", \* **a  
consecutive proposition.***

---

<sup>36</sup> Levi [1958] (2016), p. 228 (enfasi aggiunte).

\*'alta tanto', not 'molto alta' [translator's note]<sup>37</sup>

L'elemento grammaticale che introduce la subordinata consecutiva nel poema dantesco viene reso in inglese attraverso il sintagma «so lofty and so steep» – dove letteralmente «lofty» significa «elevato» nel senso figurato di «nobile», e «steep» sta per «ripida/scoscesa» in riferimento alla montagna purgatoriale: la premura nel riportare in nota il riferimento alla versione italiana si annulla di senso, poiché la costruzione sintattica della frase inglese è diversa rispetto a quella italiana per quanto riguarda la subordinazione di tipo consecutivo. Sebbene infatti la scelta degli attributi «lofty» e «steep» possa esser contestabile, questa traduzione più 'libera' del verso dantesco non risulta un problema a livello di comprensione letterale del senso della citazione – diventa invece uno scoglio alla comprensione del commento successivo da parte del lettore anglofono per due ordini di ragioni: in primo luogo, «“so lofty and so steep”, not “very steep”» traduce un giudizio circa la costruzione del periodo propria di un sistema linguistico diverso; il rafforzativo «so» funge sì da elemento di introduzione di una subordinazione di tipo consecutivo, in inglese, ma posto in contrasto con «very» non crea la stessa possibilità di fraintendimento che invece sussiste in italiano fra gli i due quantificatori «molto» e «tanto».

In secondo luogo, la traduzione letterale «consecutive proposition» è impropria e non pertinente in questo contesto narrativo: il termine *proposition* infatti non equivale all'italiano «proposizione», secondo l'accezione sintattico-grammaticale della linguistica inglese; il termine corretto sarebbe stato infatti *clause* – nella fattispecie si tratta di una *result* (o *consecutive*) *clause*:<sup>38</sup> in inglese l'analisi del periodo non prevede la medesima classificazione delle subordinate

---

<sup>37</sup> Levi (1959), p. 133 (enfasi aggiunte).

<sup>38</sup> Cfr. *consecutive* secondo l'accezione grammaticale dell'aggettivo in *Lexico.com* (2021); cfr. anche la voce «result clause» nell'*Oxford Dictionary of English Grammar* (2003).

secondo lo schema dell'italiano,<sup>39</sup> e dunque a maggior ragione il calco «consecutive proposition» stride in realtà sia con il senso del discorso che, in generale, come definizione grammaticale a sé stante.

La traduzione rende in questo caso oscuro il testo, in quanto provoca un'incongruenza di senso logico di fronte alla quale il lettore straniero, a meno che non conosca sia il testo originale della *Commedia* che la versione italiana di *Se questo è un uomo*, diventa incapace di trovare un senso compiuto. Sarebbe stato meglio a questo punto eliminare del tutto «a consecutive proposition» dal testo, o tradurre il sintagma con «consecutive/result clause» ma poi integrando la spiegazione del fenomeno linguistico in italiano nella nota del traduttore. L'approssimazione della traduzione inglese di Woolf riguarda infatti non tanto la resa letterale del testo originale, ma l'ingenuità nel lasciare tale e quale un commento al verso dantesco che non ha senso di esistere nella versione inglese.

L'esempio appena illustrato non è un caso isolato all'interno del capitolo: lo stesso atteggiamento della traduzione si ripete anche in altri luoghi, creando incongruenze più o meno gravi fra il livello di comprensione letterale del testo e quello di intertestualità della narrazione. Ad esempio, si veda la traduzione di «misi me» con «I set forth» e di «si metta» con «to venture», in relazione al commento che segue nel testo da parte di Levi:

*«Si metta»: dovevo venire in Lager per accorgermi che è la stessa espressione di prima, «e misi me». Ma non ne faccio parte a Jean, non sono sicuro che sia una osservazione importante.<sup>40</sup>*

---

<sup>39</sup> Le cosiddette *dependent clause* (proposizioni subordinate) sono generalmente distinte in quattro classi: «subordinate clauses fall into four functional classes: nominal, relative, adverbial, comparative» cfr. *The Oxford Companion to the English Language* (2018). Fra queste, l'*adverbial clause of result* corrisponde alla subordinata consecutiva italiana, marcata dall'espressione «so...that» nel caso più frequente.

<sup>40</sup> Levi [1958] (2016), 227 (enfasi aggiunte).

La lezione del 1959 riporta la seguente traduzione:

*“to venture”: I had to come to the Lager to realize that it is the same expression as before: “I set forth”. But I say nothing to Jean, I am not sure this is an important observation.<sup>41</sup>*

Anche se «to venture» e «to set forth» sono verbi sinonimi a livello semantico, il «misi me» in relazione al «si metta» del canto XXVI costituiscono una rivelazione per il narratore su un piano diverso, in quanto la stessa espressione (voce passiva e riflessiva del verbo «mettere») indica la partenza verso l'ignoto prima<sup>42</sup> e il superamento dei limiti imposti da Dio all'uomo alle colonne d'Ercole dopo.<sup>43</sup> In italiano dunque, si tratta di un'uguaglianza sul piano del significante che discorda però a livello di significato: la stessa espressione indica due moti d'azione diversi, concettualmente opposti in questo contesto.

L'inglese non altera la traduzione della riflessione a riguardo («dovevo venire in Lager per accorgermi che è la stessa espressione di prima» è letteralmente tradotto con «I had to come to the Lager to realize that it is the same expression as before») ma, variando la traduzione del verbo «mettere» con due verbi corrispettivi diversi, la situazione si ribalta: la relazione fra «to venture» e «to set forth» diventa un'uguaglianza sul piano del significato, a discapito della congruenza a livello di significante. Questa analogia funziona, ma rappresenta ancora una volta un caso di variazione del contenuto fra originale e testo tradotto, poiché ribalta il senso in cui Levi intende la relazione fra i due elementi verbali in origine: cioè in inglese si afferma ciò che in realtà il testo italiano sta confutando.

Tali osservazioni non escludono il fatto che, sicuramente, quella di rendere in inglese sia il senso della citazione dantesca che quello del commento al testo della

---

<sup>41</sup> Levi (1959), p. 132 (enfasi aggiunte).

<sup>42</sup> Cfr. Dante, *Inf.*, canto XXVI, v. 100: «ma misi me per l'altro mare aperto».

<sup>43</sup> Cfr. Dante, *Inf.*, canto XXVI, v. 109: «acciò che l'uom più oltre non si metta».



voce narrante sia stata un'operazione complicata. La necessità di trovare espedienti linguistico-sintattici da parte della traduzione inglese non per forza diminuisce il valore del testo in una lingua diversa dall'italiano: tuttavia, nel caso della versione T<sub>1</sub> di *If This Is a Man*, l'originalità e potenza sia stilistica che semantica del capitolo «Il canto di Ulisse» risiede proprio in quei luoghi narrativi che la traduzione del '59 ha parzialmente corrotto senza tener conto dei molteplici livelli di logica e coerenza del testo presenti nell'originale.

Il fatto che Levi non citi precisamente Dante come fonte, introducendo nel suo libro delle varianti ortografiche rispetto alla canonica trascrizione dei versi del canto XXVI dell'*Inferno*, è una scelta narrativa che si suppone esser stata volontaria – autorizzata cioè dalla volontà dell'autore di riprodurre l'urgenza del momento e le lacune presenti nella memoria nel personaggio-narratore stesso. La traduzione degli stessi versi nella versione inglese diventa impropria, tuttavia, nel momento in cui l'intento con cui Dante è citato da Levi viene compromesso per via delle differenze grammaticali presenti fra le lingue italiana e inglese: queste infatti non consentono una riproduzione letterale né delle varianti leviane né del testo canonico della *Commedia* rispetto alla tradizione inglese, annullando in parte le ragioni dei commenti e delle riflessioni che seguono la citazione diretta nel testo originale.

In ogni caso, le incongruenze semantiche presenti nella versione inglese non aiutano il lettore alla comprensione del testo, la cui interpretazione si basa sulla riflessione stilistica di alcuni versi di Dante rispetto al significato allegorico della figura di Ulisse: optando per una resa che spesso non chiarisce il senso dei ragionamenti del narratore, la versione del '59 propone una lettura che già a livello metodologico disorienta, potenzialmente, la comprensione e l'accessibilità del testo per il destinatario anglofono. Le citazioni dirette della *Commedia* dantesca, tradotte senza riportare in nota la versione in inglese da cui si è attinto,

né secondo l'ibridazione stilistica operata da Levi nel testo originale (operazione effettivamente difficile da attuare anche nel caso di un traduttore più esperto), sono ulteriormente depotenziate di significato narrativo, in termini di ricezione del pubblico anglosassone.

Secondo l'analisi condotta sopra e le complessità emerse, l'intertestualità della *Commedia* sembra infatti essere avvertita talvolta come un freno per il lettore anglofono, quando invece dovrebbe essere un catalizzatore semantico, un incentivo ad accedere ad un livello di comprensione altro, più profondo sul piano culturale e in generale filosofico, in quanto ricorda all'uomo fatto prigioniero ed umiliato fino ad una condizione bestiale che la sua vera *semenza* è in realtà diversa. Non si vuole criticare tale resa che, come si può notare dalle complessità del testo messe in evidenza, è stata penalizzata sicuramente da limiti di natura filologica e lessicale dovuti alla natura del testo originale in sé, e non alla competenza del traduttore. È opportuno tuttavia rendere conto delle diversità dall'originale soprattutto nel momento in cui la revisione dei *Complete Works* opera dei cambiamenti che, in parte, riescono a favorire il lettore anglofono nel superare l'ostacolo del dislivello italiano-inglese durante l'analisi della voce narrante.

Le maggiori differenze riscontrabili nella seconda versione del testo rispetto alla traduzione del '59 riguardano emendamenti di tipo metodologico (come l'utilizzo delle note a piè pagina per segnalare la citazione e chiarire alcune scelte del traduttore) e di aggiunta del termine italiano accanto alla traduzione inglese: l'inserzione infatti del vocabolo originale in italiano, trascritto in corsivo e posto fra parentesi accanto all'equivalente inglese, rende la lettura del testo più corretta nel momento in cui la voce narrante cerca la spiegazione di determinati lemmi o formule linguistiche — ad esempio: «“Open sea”, “open sea” (*mare aperto*), I

know it rhymes with “deserted” (*diserto*)».<sup>44</sup> Nell’esempio appena riportato, l’inserzione dell’italiano nel testo inglese è fondamentale per rendere coerente l’affermazione circa la rima da parte del narratore: non potendo i termini *sea* e *deserted* rimare fra loro secondo la traduzione della *Commedia* di riferimento utilizzata, l’unico modo per non alterare il senso dell’originale leviano<sup>45</sup> è stato quello di inserire la variante del lemma in italiano.

Questo tipo di accorgimento, che accosta le scelte traduttive con i termini italiani equivalenti, risulta particolarmente funzionale nel caso di «si metta»/«misi me» analizzato sopra: in T<sub>2</sub>, il contrasto è sviluppato con i verbi «to reach beyond» e «to set out» al posto di «to venture» e «to set forth».<sup>46</sup> La scelta di questi due nuovi elementi verbali si conforma alla scelta più ampia adottata nei *Complete Works* (di cui si è già parlato in riferimento all’esempio di Caronte nel capitolo «The Journey») di utilizzare l’edizione inglese del testo di Dante tradotto da Allen Mandelbaum. Non cambia il fatto che in inglese l’equivalenza rimanga sul piano del significato, ma non in quello del significante, trattandosi di due voci verbali distinte: eppure l’aggiunta di «si metta» e «misi me» accanto rispettivamente a «reach beyond» e «I set out» lascia dedurre al lettore americano che il narratore sta ragionando anche secondo diversi parametri, su un livello linguistico cioè diverso, presente nell’originale italiano e intraducibile, attraverso una resa letterale del brano, in inglese.

Rispetto al caso discusso di «“alta tanto”, non “molto alta”» invece, in cui è emersa nella versione del ’59 la difficoltà di rendere la consecutività della

---

<sup>44</sup> Levi (2015), p. 107.

<sup>45</sup> L’unico modo se si esclude quello di creare una rima diversa rispetto alla terzina della *Commedia* qui coinvolta. La versione T<sub>1</sub> del 1959 riporta: « “Open sea”, “open sea”. I know it rhymes with “left me” » [*If This Is a Man* (1959), p.132]. Il traduttore ha qui creato una rima imperfetta traducendo diversamente il verso dantesco – dunque, anche senza l’aggiunta dell’originale italiano in nota, il senso della rima è mantenuto coerente anche per quanto riguarda il lettore inglese.

<sup>46</sup> Cfr. Levi (2015), p. 107.

subordinazione del testo dantesco in funzione dell'elemento che introduce la proposizione (la formula *tanto che*), in T<sub>2</sub> si ha una soluzione diversa la quale, tuttavia, non giustifica di nuovo la presenza di «a consecutive proposition» nella versione inglese del testo. Si riporti per convenienza il frammento in questione:

*When there before us rose a mountain, dark  
Because of distance, and it seemed to me  
The highest mountain I had ever seen.*

*Yes, yes not "very high" but "highest," \* a consecutive proposition.*

*\*Alta tanto, not tanto alta.<sup>47</sup>*

Al di là della scelta di adottare una traduzione diversa della *Commedia*, la pertinenza di «a consecutive proposition» è nuovamente controversa poiché rimane valida l'osservazione fatta per cui «proposition» e «proposizione» sono *false friends*, e dunque, in realtà, la traduzione letterale di questa asserzione da parte del Levi-personaggio non significa nulla per il lettore americano. Inoltre, se nel caso precedente la resa del verso dantesco sintatticamente rispettava di più quella dell'italiano,<sup>48</sup> in questo caso non abbiamo più nessuna subordinata di tipo consecutivo. La nota a piè pagina in realtà non chiarisce di molto la scelta traduttiva, cioè sembra suggerire più l'equivalenza del rapporto vigente fra «very high» e «highest» con «alta tanto» e «tanto alta» (laddove in realtà l'originale riporta «molto alta» in contrasto con la variante «alta tanto» presente in Dante).

In generale, dal punto di vista stilistico, alcune piccole migliorie da segnalare nella revisione dei *Complete Works* del capitolo in questione riguardano più che

---

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 108 (enfasi aggiunte).

<sup>48</sup> S'intende la costruzione tramite l'anafora di «so», particella che in inglese può reggere una *result clause* anche senza la presenza della congiunzione *that*, spesso opzionale. Cfr. la voce «result» nell' *Oxford Dictionary of English Grammar* in Aarts, Chalker, Weiner (2014), pp. 362-363.

altro la resa sintattica di alcuni brani, che risulta meno legata all'ordine degli elementi grammaticali secondo la costruzione della frase italiana – senza per questo essere meno fedele all'originale. Si veda un esempio di quanto appena detto elencando velocemente tre versioni di uno stesso frammento:

*Quale curiosa sensazione di novità si prova, se si cerca di spiegare in breve che cosa è la Divina Commedia.*<sup>49</sup> (O)

*That curious sensation of novelty which one feels if one tries to explain briefly what is the Divine Comedy.*<sup>50</sup> (T<sub>1</sub>)

*What a curiously novel sensation, to try to explain briefly what the Divine Comedy is.*<sup>51</sup> (T<sub>2</sub>)

La traduzione T<sub>1</sub> della frase sopra riportata dimostra ancora una volta la tendenza generale, diffusa nella versione del '59, ad emulare in maniera troppo insistente la sintassi italiana dell'originale: «which one feels if one tries to explain briefly» è una costruzione pleonastica e innaturale rispetto alla versione T<sub>2</sub>, dove la soluzione con infinitiva implicita «to try to explain briefly» migliora e snellisce stilisticamente la narrazione nel testo inglese. Lo stesso principio è valido anche per il sintagma nominale «quale curiosa sensazione di novità», dove «that curious sensation of novelty» è un calco perfetto dell'italiano, mentre «what a curiously novel sensation» non altera la fedeltà del testo pur rispettando il più naturale accumulo dell'aggettivazione prima del sostantivo di riferimento.

Un'altra nota positiva in T<sub>2</sub> riguarda la correzione di determinate parole che, nella versione T<sub>1</sub> non corrispondevano all'originale senza particolari motivazioni di scelta traduttiva alle spalle. Si riporti un altro esempio dal testo:

*...Il canto di Ulisse. Chissà come e perché mi è venuto in mente:  
ma non abbiamo tempo di scegliere, quest'ora già non è più*

---

<sup>49</sup> Levi [1958] (2016), p. 226.

<sup>50</sup> Levi (1959), p.131.

<sup>51</sup> Levi (2015), p. 106.

*un'ora. Se Jean è intelligente capirà. Capirà: oggi mi sento da tanto.*<sup>52</sup> (O)

*...The canto of Ulysses. Who knows how or why it comes into my mind. But we have no time **to change**, this hour is already less than an hour. If Jean is intelligent he will understand. He will understand — today I feel capable of so much.*<sup>53</sup> (T<sub>1</sub>)

*...The canto of Ulysses. Who knows how or why it comes into my mind. But we have no time **to choose**, this hour is already less than an hour. If Jean is intelligent he will understand. He will understand — today I feel capable of so much.*<sup>54</sup> (T<sub>2</sub>)

La correzione di «change» in «choose» è uno dei tanti casi minori di emendamento presenti fra le versioni del 1959 e quella dei *Complete Works*: questi piccoli accorgimenti sono un'evidente dimostrazione che nella traduzione pubblicata da Orion Press non fosse stata fatta alcuna revisione finale sul testo, a discapito sia della resa dei luoghi sintatticamente e linguisticamente più critici, che del rigore generale della traduzione in termini di aderenza e fedeltà alla versione originale del testo.

Nonostante i criteri utilizzati da Woolf e Goldstein per la versione aggiornata di *If This Is a Man* non siano stati comunicati in maniera esplicita, e nonostante anche le critiche mosse dal critico Tim Parks<sup>55</sup> e altri verso questa seconda edizione del testo, si può comunque affermare che la nuova traduzione inglese di *Se questo è un uomo* presenta delle migliorie generali e degli accorgimenti più rigorosi di traduzione dall'originale italiano: la versione del 1959 è stata ripulita dall'ortografia dell'inglese britannico e dagli italianismi mai corretti né da Woolf né dall'editore Orion prima della stampa in volume.

---

<sup>52</sup> Levi [1958] (2016), p. 226 (enfasi aggiunte).

<sup>53</sup> Levi (1959), p.131 (enfasi aggiunte).

<sup>54</sup> Levi (2015), p. 106 (enfasi aggiunte).

<sup>55</sup> Cfr. Parks (Oct. 2015), (Nov. 2015), (Jan. 2016), (Feb. 2016), (Mar. 2016).

Il confronto diretto sul testo e l'analisi delle varianti delle traduzioni riportata in quest'ultima parte del saggio hanno cercato di sviluppare al meglio, attraverso un campione di singoli estratti sui tre diversi livelli testuali, le considerazioni emerse rispetto alle difficoltà di tradurre in una lingua diversa dall'italiano l'intertestualità presente nella dimensione concentrazionaria della testimonianza storica: questo studio è stato condotto attraverso le citazioni tratte dall'*Inferno* nel racconto elaborato da Primo Levi rispetto alla propria esperienza infernale. Ne risulta la conferma che, anche in questo specifico caso, la *Commedia* sia ancora un'opera in continua evoluzione, la quale attraverso gli accorgimenti messi in atto fra l'edizione del 1959 e quella del 2015 di *If This Is a Man* cerca di rivolgersi in maniera sempre più efficace al pubblico di generazioni successive a quella che ha vissuto la realtà concentrazionaria, con l'intenzione di preservare e tutelare i posteri dal ritorno della selva oscura della persecuzione razziale.

Francesca Pangallo  
Università Ca' Foscari Venezia  
[francesca.pangallo@unive.it](mailto:francesca.pangallo@unive.it)

## Riferimenti Bibliografici

Aarts, Chalker, Weiner (2014)

Aarts, Bas, Chalker, Sylvia, Weiner, Edmund, *The Oxford Dictionary of English Grammar*, Oxford, Oxford University Press, 2014<sup>2</sup>.

Addivinola (2017)

Addivinola, Gabriella, *Attraverso Dante: Nuove ricerche sulla tradizione esegetica, le appropriazioni e le metamorfosi del poeta e della sua opera*, in «Italian Studies», 72:4, 467-474, 2017.

Agovino (2014)

Agovino, Teresa, "O mente che scrivesti ciò ch'io vidi". *Influssi danteschi nella prosa di Primo Levi*, in *La funzione di Dante e i paradigmi della modernità*, Atti del XVI convegno internazionale di studi della MOD, Roma, Lumsa, 10-13 giugno 2014, a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola, C. Verbaro, Pisa, ETS, 2015.

Alighieri (1994)

Alighieri, Dante, *La Commedia secondo l'antica vulgata*: I. Introduzione, II. Inferno, III. Purgatorio, IV. Paradiso, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994.

Alighieri (1949)

Alighieri, Dante, *The Divine Comedy*, London, Penguin Books, in tre volumi: I. *Hell* (1949) tradotto da Dorothy L. Sayers; II. *Purgatory* (1955) tradotto da Dorothy L. Sayers; III. *Paradise* (1960) tradotto da Dorothy L. Sayers e Barbara Reynolds.

Arqués (2009)



Arqués, Rossend, *Dante nell'inferno moderno: la letteratura dopo Auschwitz*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», n. 33, 2009, pp. 89-110.

Balakian (2008)

Balakian, Peter, *Poetry in Hell: Primo Levi and Dante at Auschwitz*, in «American Poetry Review», Vol. 37, N. 1, Jan/Feb 2008, pp. 3-5.

Calcagno (2000)

Calcagno, Giorgio, *Dante dolcissimo padre in Al di qua del bene e del male. La visione del mondo di Primo Levi*, Atti del convegno internazionale, Torino, 15-16 dicembre 1999, a cura di E. Mattioda, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 167-174.

Falconer (2005)

Falconer, Rachel, *Hell in Contemporary Literature: Western Descent Narratives since 1945*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.

Goggio (1924)

Goggio, Emilio, *The Teaching of Dante in America*, «The Modern Language Journal», Vol. 8 N. 5, Feb. 1924, pp. 275-280.

Goldstein, Scarpa (2015)

Goldstein, Ann, Scarpa, Domenico, *In un'altra lingua/In Another Language*, «Lezioni Primo Levi», Torino, Einaudi, 2015.

Hathaway, Mandelbaum, Moser (1982)

Hathaway, Kornelia, Mandelbaum, Allen and Moser, Barry, *The Divine Comedy of Dante Alighieri: A Verse Translation*, Toronto, London, Bantam, 1982.

Insana (2009)

Insana, Lina N., *Arduous Tasks: Primo Levi, Translation, and the Transmission of Holocaust Testimony*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2009.

Levi, Soave (2005)

Levi, Fabio, Soave, Irene, *Sulla diffusione di Primo Levi nel mondo*, in «Centro Internazionale di Studi Primo Levi», 2005, ultima modifica: 24 aprile 2020 < <https://www.primolevi.it/it/diffusione-primo-levi-mondo> > (ultima consultazione: 14/01/2021).

Levi (1947)

Levi, Primo, *Se questo è un uomo*, 1<sup>a</sup> ed. Torino, Francesco De Silva, 1947.

Levi (1958)

Levi, Primo, *Se questo è un uomo*, 2<sup>a</sup> ed. Torino, Einaudi, 1959.

Levi [1958] (2016)

Levi, Primo (1958), *Se questo è un uomo*, in Levi, Primo, *Opere complete*, a cura di Marco Belpoliti, vol. I, Torino, Einaudi, 2016.

Levi (1986) (2016)

Levi, Primo (1986), *I sommersi e i salvati*, in Levi, Primo, *Opere complete*, a cura di Marco Belpoliti, vol. II, Torino, Einaudi, 2016.

Levi (1959)

Levi, Primo, *If This is a Man*, translated by Stuart Woolf, London, New York, Orion Press, 1959.

Levi (1961)

Levi, Primo, *Survival in Auschwitz: the Nazi Assault on Humanity*, New York, Collier Books, 1961.

Levi (2015)

Levi, Primo, *If This Is a Man*, in Levi, Primo, *The Complete Works of Primo Levi*, edited by Ann Goldstein, introduction by Toni Morrison, transl. by Stuart Woolf, vol. I, New York, Norton-Liveright, 2015.

*Lexico.com*, 2021 < <https://www.lexico.com/en/definition/consecutive> > (ultima consultazione: 14/01/2021).

Looney (2011)

Looney, Dennis, *Freedom readers: the African American reception of Dante Alighieri and the Divine Comedy*, Notre Dame, IN, University of Notre Dame Press, 2011.

Parks (Oct. 2015)

Parks, Tim, *Looking for Primo Levi*, «The New York Review of Books, NYR Daily», October 20, 2015, < <https://www.nybooks.com/daily/2015/10/20/looking-for-primo-levi/> > (ultima consultazione: 14/01/2021).

Parks (Nov. 2015)

Parks, Tim, *The Mystery of Primo Levi*, in «The New York Review of Books», vol. 62, n. 17, November 5, 2015, < <https://www.nybooks.com/articles/2015/11/05/mystery-primo-levi/> > (ultima consultazione: 14/01/2021).

Parks (Jan. 2016)

Parks, Tim, *In the Tumult of Translation*, «The New York Review of Books, NYR Daily», January 19, 2016, < <https://www.nybooks.com/daily/2016/01/19/tumult-of-translation-primo-levi/>> (ultima consultazione: 14/01/2021).

Parks (Feb. 2016)

Parks, Tim, *A Long Way from Primo Levi*, «The New York Review of Books, NYR Daily», February 2, 2016, < <https://www.nybooks.com/daily/2016/02/02/long-way-from-primo-levi-translation-truce/>> (ultima consultazione: 14/01/2021).

Parks (Mar. 2016)

Parks, Tim, *The Translation Paradox*, «The New York Review of Books, NYR Daily» March 15, 2016, <<https://www.nybooks.com/daily/2016/03/15/translation-paradox-quality-vs-celebrity/>> (ultima consultazione: 14/01/2021).

Scarpa, Mori (2017)

Scarpa, Domenico, Mori, Roberta (a cura di), *Album Primo Levi*, Torino, Einaudi, 2017.

*Se questo è un uomo, il libro "primogenito": mostra alla Biblioteca Nazionale*, in «Centro Internazionale di Studi Primo Levi», 2018, ultima modifica: 20 febbraio 2020 < <https://www.primolevi.it/en/se-questo-uomo-libro-primogenito-mostra-biblioteca-nazionale>> (ultima consultazione: 14/01/2021).

*The Oxford Companion to the English Language* (2 ed.), edited by Tom McArthur, Jacqueline Lam-McArthur, and Lise Fontaine, Oxford, Oxford University Press, online edition, 2018,

<<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199661282.001.0001/acref-9780199661282-e-1173>> (ultima consultazione: 14/01/2021).

*The Oxford Dictionary of English Grammar*, a cura di Sylvia Chalker and Edmund Weiner, Oxford University Press, online edition, 2003

<<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780192800879.001.0001/acref-9780192800879-e-1287>> (ultima consultazione: 14/01/2021).

*This paper aims to address the way Dante's Inferno has been considered a symbolic cultural reference for the Holocaust survivor's account, as it is a strong metaphor for any literary representation of tragic and inhuman reality. A most authentic example of such usage is found in Primo Levi's first-hand account of survival in If This Is a Man. As of today, Levi's book is considered one of the most powerful testimonies of incarcerated life in a Nazi concentration camp– it has been translated into more than 40 languages. Still, can Levi's narration of his inexplicable experience translate out of his native language, of which such an innate literary understanding of Dante is ingrained, and preserve the characteristic of Levi's authorship which recounts that which was unspeakable? This question is investigated by analyzing the English translation of Se questo è un uomo in its first (1959) and second (2015) editions.*

*Parole chiave:* Dante; Primo Levi; *Inferno*; Shoah; traduzione.