

LA RICEZIONE DEL *FABIAN* DI ERICH KÄSTNER E IL SUO PARADOSSO ITALIANO

NORA MOLL^(*)

ABSTRACT: Pubblicato nel 1931 in Germania, il romanzo *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* del poeta e scrittore per ragazzi Erich Kästner fece subito scalpore, nonostante i tanti interventi redazionali che ne avevano smussato la critica caustica alla società e alle istituzioni del suo paese. Subito dopo la presa di potere di Hitler, nel maggio 1933 il romanzo fu messo al rogo e il suo autore, già noto per il suo dichiarato antimilitarismo e antinazionalismo, accusato di immoralità. Quasi in contemporanea, ovvero nel luglio 1933, in Italia viene pubblicato per i tipi della casa editrice Bompiani la traduzione italiana del *Fabian*, corredata da una prefazione di Massimo Bontempelli, noto scrittore e critico che all'epoca fu ben allineato alla ideologia fascista. Si tratta di un'operazione che a prima vista appare come assai paradossale, ma che rivela una la sua logica interna sullo sfondo delle politiche editoriali dell'epoca. Il presente intervento, che interviene su un capitolo poco esplorato

(*) Università Telematica Internazionale UNINETTUNO, nora.moll@uninettunouniversity.net.

riguardante la traduzione dell'opera di questo autore, ha quindi come obiettivo di evidenziare le specificità della ricezione del *Fabian* alla luce del suo particolare contesto storico-culturale, analizzando la traduzione di Carlo Coardi per l'edizione del 1933, sulla falsariga del testo di partenza e della traduzione più recente di Amina Pandolfi. Sul piano metodologico, si attingerà ai principi della traduttologia, della *Rezeptionstheorie*, oltre che dell'imagologia letteraria.

PAROLE CHIAVE: Kästner, Neue Sachlichkeit, ricezione, censura, Ventennio.

1. Erich Kästner autore del *Fabian*

Quando, nel 1931, Erich Kästner pubblicò il suo romanzo *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*⁽¹⁾, lo scrittore di Dresda era già ben noto al pubblico tedesco, non tanto come autore di narrativa quanto per il suo fortunatissimo libro per ragazzi *Emil und die Detektive* (1929), oltre che per la sua vivace e anticonvenzionale produzione poetica⁽²⁾. Prima di poter uscire per i tipi della Deutsche Verlagsanstalt (DVA), questo suo primo romanzo, uno dei più rappresentativi della variegata scena letteraria della Repubblica di Weimar, aveva dovuto subire diversi tagli e modifiche, concordati o meglio patteggiati con il suo editor Curt Weller. Kästner,

(1) E. KÄSTNER, *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten. Roman* [1931; 1946], Atrium Verl., Zürich 2020.

(2) Erano stati già pubblicati i tre volumi di poesia *Herz auf Taille* (1928), *Lärm im Spiegel* (1929), *Ein Mann gibt Auskunft* (1930), che in parte riproponevano dei testi già usciti sui giornali e riviste come *Simplicissimus*, *Tagebuch*, *Berliner Tageblatt*, *Vossische Zeitung*, e la *Welibühne*, ben nota piattaforma giornalistica per la sinistra democratica più radicale.

che aveva proiettato nella storia del suo protagonista Jakob Fabian molte delle sue inquietudini e tutta la sua capacità di analizzare con occhio critico le storture dell'epoca, aveva difatti soppresso un intero capitolo, il terzo, e smussato alcune espressioni ritenute troppo esplicite sul piano erotico e irriverenti su quello politico e sociale. Non solo, anche il titolo del romanzo fu oggetto di trattativa, come è stato ben documentato in anni più recenti, quando il testo originario fu ripristinato con l'edizione nel 2013 dell'*Ur-Fabian*, per il quale si scelse il più "scabroso" titolo *Der Gang vor die Hunde*, ripreso, come poi vedremo, nella seconda traduzione italiana del romanzo⁽³⁾. Com'è facile notare, la storia editoriale di questo capolavoro della *Neue Sachlichkeit*, corrente artistico-letteraria ben nota per il suo realismo sobrio e razionale e per il suo stile documentaristico, presentò fin dall'inizio non pochi "intoppi". Storia editoriale che, dopo soli due anni dall'uscita del romanzo, prese una piega per molti inaspettata: insieme a numerosi altri titoli, il *Fabian* fu ritirato da biblioteche e librerie e messo al rogo nel maggio del 1933, dopo l'ascesa al potere di Hitler e complice un clima censorio ben diffuso presso le principali istituzioni culturali almeno sin dalla fine degli anni Venti⁽⁴⁾.

(3) In realtà, come è stato dimostrato dal germanista Sven Hanuschek, questo titolo non appare nel carteggio tra Kästner e il suo editor Curt Weller, che precede l'uscita del romanzo nel 1931, ma viene citato soltanto a partire dalla prefazione alla sua riedizione nel 1946. Lo stesso Hanuschek utilizzò questo titolo alternativo per l'edizione del già citato *Ur-Fabian*, basata su una serie di fonti dattiloscritte e corrette a mano dallo stesso K, restituendo ai lettori nel 2013 una versione più cruda del romanzo, priva degli interventi di editing che cancellarono il terzo capitolo e vari altri passaggi: cfr. S. HANUSCHEK, *Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben Erich Kästners*, Hanser Verl., München/Wien 2017, pp. 195–211, ed E. KÄSTNER, *Der Gang vor die Hunde*, von S. HANUSCHEK (hrsg.), Atrium Verl., Zürich 2013, pp. 275–319.

(4) Oltre all'intensificarsi delle iniziative censorie nell'ultima fase della Weimarer Republik (indirizzate soprattutto ad autori comunisti o appartenenti

Per Kästner, la messa all'indice del *Fabian* insieme a tutto ciò che egli aveva pubblicato fino allora, eccezion fatta per il suo *Emil*, significò al contempo il divieto totale di esercitare la professione di scrittore, un *Berufsverbot* che lo accomunò nel corso degli anni a decine e decine di autori residenti in Germania⁽⁵⁾. Diversamente da molti altri scrittori tedeschi, specie se di fede ebraica, che all'indomani della *Bücherverbrennung* presero la via dell'esilio, Kästner scelse tuttavia di rimanere in Germania, entrando in una sorta di "esilio interno" (*inneres Exil*), pur nella consapevolezza di correre un grande rischio e continuando nonostante l'appena citata interdizione a scrivere e pubblicare, all'estero oppure in Germania sotto pseudonimo⁽⁶⁾. Difatti, come per molti altri scrittori tedeschi di quella generazione — perché la corrente della *Neue Sachlichkeit* fu anche di stampo "generazionale" e coinvolse artisti e intellettuali di estrazione piccolo-borghese o proletaria — quel divieto pesò non solo sul piano ideale (oltre che psicologico), bensì anche su quello economico. Non meraviglia quindi l'interesse, da parte dello scrittore di Dresda, verso la vendita dei diritti per la traduzione dei suoi libri presso editori stranieri; traduzioni che furono particolarmente numerose

alla sinistra radicale), va infatti ricordato che la messa all'indice e il rogo dei libri del '33 fu promossa dall'Unione studentesca tedesca (DSt), a seguito di un'iniziativa spontanea del bibliotecario universitario Wolfgang Hermann. Le liste degli autori vietati fu poi acquisita da Joseph Goebbels e dal suo Ministero di Propaganda (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*), e venne accresciuta nel corso degli anni: cfr. G. SAUDER, "Vorbereitung der 'Aktion wider den undeutschen Geist'", in G. SAUDER (a cura di), *Die Bücherverbrennung*, Hanser Verl., München 1983, pp. 69–102.

(5) W. FULD, *Das Buch der verbotenen Bücher. Universalgeschichte des Verfolgten und Verfemten von der Antike bis heute*, Galiani, Berlin 2014, cap. V "Feuer und Flamme II", pp. 81–118.

(6) Vedi S. HANUSCHEK, *Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben Erich Kästners*, cit., pp. 212 ss.

per il suo *Emil und die Detektive*, che aveva visto nel 1931 un'acclamata trasposizione cinematografica per la regia di Gerhard Lamprecht e con una sceneggiatura alla quale collaborò l'allora giovanissimo Billy Wilder. E non solo: durante gli anni della dittatura nazista si contano ben 26 pubblicazioni dei suoi libri in varie lingue europee, mentre alcune sue opere di narrativa e di poesia poterono apparire nella loro versione originale in Svizzera⁽⁷⁾.

2. La narrativa tedesca in Italia, censura e traduzioni (1928-38)

Prima di focalizzarci su quel che potremmo a prima vista definire come “paradosso” italiano delle traduzioni di Kästner, e in particolare del suo primo romanzo, occorre per un momento allargare lo sguardo al fenomeno più generale delle traduzioni, e della censura, delle opere straniere nell'Italia fascista. È risaputo, ma occorre sottolinearlo ancora una volta in questa sede, che durante il Ventennio l'attività traduttiva rivolta a opere sia scientifiche che letterarie fosse tutt'altro che esigua, come si potrebbe immaginare per un regime peraltro impegnato ad applicare in tutti i campi (e quindi anche in quello culturale) i principi intransigenti propri di ogni governo autarchico. Per usare le parole di Christopher Rundle, uno dei massimi esperti del campo, è possibile affermare che, in particolare,

(7) Ivi, p. 225. Per maggiori approfondimenti su questo capitolo della vita dell'autore, che, come è stato sottolineato da Hanuschek e da altri, non è “senza ambiguità” ma durante il quale poté evitare collaborazioni dirette e complicità con le istituzioni culturali del regime, si veda anche D. MANK, *Erich Kästner im nationalsozialistischen Deutschland. 1933-1945: Zeit ohne Werk?*, Peter Lang, Bern, Frankfurt a. M. 1981.

[...] nel corso degli anni Trenta l'Italia fu il paese europeo più ricettivo, che pubblicò il maggior numero di traduzioni e in cui queste costituirono la più elevata percentuale della produzione complessiva; la “letteratura narrativa” fu il genere tradotto più di frequente; l'inglese fu per buona parte del periodo in esame la lingua originale più spesso tradotta, seguita da vicino dal francese e dal tedesco (nell'ambito della sola narrativa, tuttavia, il predominio dell'inglese fu assai più marcato).⁽⁸⁾

Quasi a sorpresa, è quindi possibile parlare di un vero e proprio boom delle traduzioni, sebbene non si disponga di dati esatti sulle tirature delle pubblicazioni, tradotte e non, per misurare più in dettaglio il loro impatto sul mercato italiano, oltre che sull'immaginario del pubblico di questo paese. Si tratta di un'impennata che va collocata nel quinquennio che ci interessa da vicino anche ai fini dell'esame della ricezione dell'opera di Kästner, ovvero il 1929–1934.

Per citare alcuni dati, il numero delle opere tradotte e pubblicate in Italia nel periodo di riferimento difatti triplicò, e le traduzioni uscite in Italia nel 1933 (1.295) furono più del doppio rispetto alla Francia (641) e alla Germania (536)⁽⁹⁾. Questa tendenza, in realtà, impensierì non poco le autorità, ma, come osserva Rundle, tale preoccupazione non si basava su motivazioni di natura moralista o

(8) Cfr. CH. RUNDLE, *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, tr. it. di M. Ginocchi, Carocci, Roma 2019, p. 48. La prima versione inglese del libro di Rundle è stata pubblicata sotto il titolo *Publishing Translations in Fascist Italy*, Peter Lang, Bern 2010.

(9) Cfr. CH. RUNDLE, *op. cit.*, p. 50. Nelle sue ricerche, Rundle si è basato sia sulle statistiche contenute nelle fonti nazionali, sia sull'Index Translationum, affermando inoltre che «si conferma dunque la “ricettività” italiana, in termini puramente numerici, per tutti gli anni Trenta (specie i primi sei anni) [...]», *ivi*, p. 51.

ideologica, bensì principalmente su considerazioni di tipo economico: una nazione tanto attiva sul piano dell'importazione dei prodotti culturali delle altre nazioni rischiava di perdere, per usare dei termini in voga all'epoca, la forza di "penetrazione" e di influsso sull'estero, evidenziando quindi una "bilancia culturale" sfavorevole⁽¹⁰⁾. Difatti, «nei confronti delle opere straniere vennero applicati vari sistemi di quote, intesi tuttavia più a proteggere le industrie teatrali e cinematografiche nazionali dalla concorrenza delle importazioni (per lo più statunitensi), che non come reazione ai possibili effetti nocivi di una cultura straniera sul popolo italiano»⁽¹¹⁾. Tali effetti nocivi potevano essere senza dubbio rappresentati da testi ritenuti, secondo la mentalità dell'epoca, come immorali, osceni o macabri, e in quanto tale "pericolosi" e da censurare. Fino all'aprile 1934, però — e nonostante con la visita di Joseph Goebbels nel maggio del 1933 le autorità italiane fossero state invitate a organizzare un più efficace strumento di censura e propaganda —

[...] il regime utilizzò un sistema sanzionatorio *post facto*; per le pubblicazioni non periodiche non esisteva infatti alcun controllo preventivo sui contenuti, ma quelle ritenute offensive potevano essere sottoposte a sequestro — il che poteva voler dire o un semplice divieto di distribuzione, senza quindi la confisca delle copie o delle matrici, oppure la loro distruzione completa.⁽¹²⁾

(10) Ivi, cap. IV "Le traduzioni e l'autarchia culturale: 1936-38", pp. 97-134.

(11) Ivi, p. 28.

(12) *Ibidem*. Il cambiamento significativo in questo senso fu introdotto dalla circolare n. 442/9532 del 3 aprile 1934, firmata da Mussolini in qualità di ministro degli Interni, e il provvedimento fu adottato per primo contro il romanzo di Maria Volpi, *Sambadù, amore negro* (accusato di incitare alla "mescolanza razziale" tra le donne italiane e gli uomini "indigeni" delle

Anche dopo quella data, la pubblicazione di letteratura straniera in traduzione era tutt'altro che soggetto a rigidissime censure preventive o *post facto*: al contrario, il tanto redditizio comparto editoriale delle traduzioni, alimentato tra le altre dalle nuove collane Mondadori dei "Gialli" e dei "Romanzi della Palma", fu un territorio di negoziazione e compromessi tra gli editori e il Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda, trasformato poi nel 1937 nel Ministero della cultura popolare: così, negli anni Trenta, migliaia di traduzioni considerate a rischio censura venivano «in qualche misura modificate», spesso con l'esplicito consenso degli autori stranieri⁽¹³⁾. In generale, è possibile constatare che prima del 1939 — anno in cui il Ministro Pavolini (alla guida del MinculPop dall'ottobre 1939 fino al febbraio 1943) promosse una vera e propria "purga" o, per usare una parola allora in voga, "bonifica" della letteratura italiana, con l'effetto dell'espulsione dai cataloghi di titoli legati ad autori ebrei, comunisti, antimilitaristi e/o considerati come "immorali" — i titoli di autori tedeschi censurati in Germania popolavano quasi indisturbati i cataloghi degli editori italiani. In essi appaiono nomi come Stefan Zweig (Mondadori, Sperling & Kupfer), Jakob Wassermann (Corbaccio, Mondadori e altri), Heinrich, Thomas ed Erika Mann (per vari editori), Carl Zuckmeyer (Bompiani), Alfred Doeblin (Mondadori, Einaudi e altri), e lo stesso Kästner, del quale si

colonie). Sulla complessa questione della censura durante il Ventennio fascista si veda inoltre G. BONSAVER, *Mussolini censore. Storie di censura, dissenso e ipocrisia*, Laterza, Bari 2013.

(13) Ivi, p. 81; Rundle qui cita l'esempio dell'autorizzazione richiesta da Mondadori a Ciano per la pubblicazione de *I fratelli Oppenheim*, in una lettera in cui l'editore rassicurava il Ministro circa la disponibilità dell'autore Lion Feuchtwanger ad accettare i cambiamenti ritenuti necessari.

contano in tutto otto titoli, inclusi quelli appartenenti alla letteratura per ragazzi, pubblicati da Sperling & Kupfer e Bompiani⁽¹⁴⁾. Anche i romanzi di Vicky Baum, scrittrice austriaca di grandissimo successo, figurano nei cataloghi editoriali italiani (e in particolare nella collana mondadoriana Romanzi della palma) fino al 1938, anno in cui gli accordi con la Germania nazista circa una regolamentazione dello spazio culturale portarono, insieme alla stessa emissione anche in Italia delle leggi razziali, all'eliminazione di questi "cavalli di battaglia" dell'editoria italiana, poiché di origine ebraica.

Affianco ad una letteratura d'intrattenimento e (ma) di qualità (Vicky Baum), si diffondono quindi anche in Italia i testi di narrativa di una corrente innovativa e artisticamente rilevante come la *Neue Sachlichkeit*, capace di interessare un pubblico assai esteso, e si direbbe di massa, a temi impegnativi quanto moderni: la Grande Guerra e le sue conseguenze devastanti, la vita nella grande città (con le sue tendenze liberali e libertine, ma anche con la sua modernità schiacciante e alienante), la crisi economica e la disoccupazione, i cambiamenti introdotti dalla rivoluzione tecnologica. Difatti, questi stessi temi, e rispettivi sottogeneri romanzeschi, e la stessa estetica neo-oggettivista furono intanto capaci di scardinare un' *image* culturale della Germania e della sua letteratura, vista come profonda, raffinata e tendenzialmente astrusa, portando inoltre ad un'apertura ulteriore verso autori di grande livello, tedeschi e austriaci. Tale nesso tra l'accoglienza di una letteratura d'intrattenimento (o "amena", come la si usava definire durante il Ventennio) e letteratura

(14) Per l'elenco completo dei titoli di narrativa tedesca tradotta durante il Ventennio e oltre, si veda P. DEL ZOPPO, *La letteratura tedesca tradotta in Italia tra il 1925 e il 1959*, «Studi germanici», n. 5, 2014, pp. 373-443.

“alta”, insieme alle sue implicazioni di carattere imagologico, è stato ben messo in rilievo da L. Mario Rubino:

Al seguito dei *Kriegsromane* e del loro successo fu allora la volta dei *Großstadtromane* e degli *Zeitromane*, per lo più di ambientazione berlinese: *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin (pubblicato in Germania nel 1929), *Menschen im Hotel* di Vicki Baum (1929), *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* di Erich Kästner (1931), *Glückliche Menschen* di Hermann Kesten (1931), *Kleiner Mann – Was nun?* di Hans Fallada (1932). In merito ai quali dà nell’occhio il breve intervallo di tempo intercorrente fra la prima edizione tedesca e la traduzione in italiano. Un’industria editoriale nascente ma già in rapida espansione, come quella italiana, non poteva infatti lasciarsi sfuggire il prezioso réservoir di “letteratura d’intrattenimento” rappresentato dalla narrativa weimariana, che, per i motivi su esposti, sembrava attirare particolarmente l’attenzione del pubblico. Sulle rovine dei pregiudizi letterari germanofobi e sulla scia dei successi dei romanzi *neusachlich* prendevano comunque a transitare anche, per menzionare solo i più famosi, le opere di Franz Werfel, di Jakob Wassermann, di Lion Feuchtwanger, di Thomas Mann, di Stefan Zweig, di Leonhard Frank, di Joseph Roth, di Hermann Hesse, così come una delle prime traduzioni europee del *Processo* di Franz Kafka. Basti pensare che fra il 1929 e il 1932 si pubblicarono in Italia 48 titoli di narrativa tedesca contemporanea, quasi a preparare l’impennata dei ben 35 titoli che sarebbero poi apparsi nel solo 1933, l’anno dell’ascesa al potere di Hitler e di un evidente acuirsi del desiderio di meglio comprendere le novità sociopolitiche in corso in Germania.⁽¹⁵⁾

(15) Cfr. L.M. RUBINO, *La Neue Sachlichkeit e il romanzo italiano degli anni Trenta*, in F. Petroni, M. Tortora (a cura di), *Gli intellettuali italiani e l’Europa (1903–1956)*, Piero Manni, San Cesario di Lecce 2007, p. 248. Le

Si tratta evidentemente di informazioni che rientrano nell'ampio capitolo della ricezione della letteratura tedesca in Italia, così come in quello (più pienamente esplorato solo in anni relativamente recenti) delle politiche culturali fasciste, e delle sue contraddizioni riguardanti in particolare il settore delle traduzioni⁽¹⁶⁾. Non solo, dalle ampie ricerche del germanista Mario Rubino in questo ambito emergono delle conclusioni piuttosto sorprendenti anche per un'italianistica che, forse, ha finora preferito approfondire maggiormente la ricezione, nell'Italia del Ventennio, della letteratura americana e il suo contributo alla nascita del neorealismo italiano, letteralmente esploso in ambito cinematografico oltre che letterario nell'immediato dopoguerra. Quasi un paradosso "collaterale", ma nient'affatto secondario in funzione di una corretta interpretazione sul piano critico-letterario e storiografico del fenomeno in questione, «almeno un quinquennio prima del molto divulgato "mito americano" in letteratura, si concretizzò invece presso il pubblico italiano un mito weimariano o

edizioni italiane dei romanzi sopra citati sono: A. DÖBLIN, *Berlin–Alexanderplatz*. (*Storia di Franz Biberkopf*), tr. it. di A. Spaini, Modernissima, Milano 1931; V. BAUM, *Grand Hôtel*, tr. it. di D. Dolci Rotondi, Bemporad, Firenze 1932; E. KÄSTNER, *Fabian. Storia di un moralista*, tr. it. di C. Coardi, Bompiani, Milano 1933; H. KESTEN, *Gente felice*, tr. it. di U. Barbaro, Giuseppe Carabba, Lanciano 1933; H. FALLADA, *E adesso, pover'uomo?*, tr. it. B. Revel, Mondadori, Milano 1933. Rubino del resto, commenta che «tra gli autori tradotti, non ve ne fosse alcuno vicino al nazionalsocialismo» (ibidem), segnalando però anche che il *Kriegsroman* tedesco di maggiore successo e incisività, *Im Westen nichts Neues* di E.M. Remarque, fu fatto tradurre da Mondadori nel 1929, ma venne bloccato dalla censura e poté uscire in Italia soltanto nel 1950 (cfr. *ivi*, p. 247); nel maggio 1933 era stato "bruciato" in Germania insieme ad altri romanzi anti-militaristi.

(16) Un quadro completo della letteratura critica sull'argomento è stato disegnato da A. DI SPALATRO, *Per una ricostruzione critica e bibliografica dei rapporti tra censura fascista e traduzioni*, «Novecento transnazionale», n. 6 (2022), pp. 19–34.

berlinese, di cui fanno fede le cifre relative alle traduzioni di narrativa tedesca fra il 1929 e il 1933»⁽¹⁷⁾; un mito alimentato, come lo stesso Rubino sottolinea, dalla ricezione dei vari Döblin, Fallada, Glaeser e Kästner da parte degli autori del nuovo realismo italiano, interpretato da Alberto Moravia, Umberto Barbaro, Ugo Dèttore e Carlo Bernari, il cui romanzo *Tre operai* (1934) è stato da molti considerato come antesignano di suddetta corrente⁽¹⁸⁾. In altre parole, ancor prima dell'emergere dalle macerie della guerra di una letteratura (e di un cinema) antifascista, operaista e antimilitarista, gli scrittori italiani avevano assimilato delle tecniche narrative e delle strategie linguistiche propagate dai popolari romanzi di quel neo-oggettivismo di stampo tedesco, tanto invisibile in Germania quanto capace, almeno fino al 1939 appunto, a diffondersi in Italia.

3. Le traduzioni del *Fabian* e il suo paratesto

Non sempre, però, la pubblicazione di opere tanto in contrasto con i valori propagati dal regime fascista poté procedere senza delle misure restrittive e/o senza una cornice critica. Nel caso del romanzo del 1931 di Erich Kästner, sul quale ora torniamo, l'edizione italiana del 1933 riporta sull'ultima pagina un colophon contenente le seguenti informazioni: «Finito di stampare il giorno 15 luglio 1933, per conto della casa ed. Val. Bompiani coi tipi delle arti grafiche Chiamenti in Verona». Sono quindi passati poco più di due mesi dal rogo e dalla messa al bando del *Fabian*, nonché di quasi tutta la produzione letteraria del

(17) Cfr. L.M. Rubino, *op. cit.*, p. 265.

(18) Ivi, pp. 259–260.

suo autore. Kästner, come la maggior parte degli esponenti della *Neue Sachlichkeit*, nutre delle chiare simpatie politiche per la sinistra socialdemocratica (SPD), si mostra critico nei confronti del Partito comunista (KPD), ma soprattutto è in chiaro contrasto con la NSDAP e con i loro alleati di destra, di stampo nazionalpopolare (DNVP), i due partiti che nel marzo 1933 erano andati al governo⁽¹⁹⁾. Sebbene pubblicamente accusato, in Germania, da un esponente borghese di una sinistra più radicale come Walter Benjamin, di aver coltivato una “malinconia di sinistra” incapace di sfociare in una vera e propria azione politica, Kästner costituisce a partire dal maggio del 1933 un vero e proprio *politicum*: la presunta “immoralità” e il cosiddetto spirito “a-tedesco” (*undeutsch*) della sua letteratura “per adulti” è diventata motivo di indignazione e ostilità nel sempre più ampio settore della cultura nazional-popolare e di destra, e una piena giustificazione per la censura da parte delle autorità naziste che in quegli stessi mesi stavano trasformando il Reich tedesco in una rigidissima dittatura⁽²⁰⁾.

In realtà, tale presunta immoralità è dovuta ad un atteggiamento dichiaratamente moralistico e più velatamente satirico da parte di Kästner, così come del protagonista del suo romanzo. Difatti, il *Fabian* si apre su uno spaccato

(19) Per informazioni circa l'orientamento politico dell'autore di Dresda, si veda la già citata biografia di S. Hanuschek, *Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben Erich Kästners*, cit., in particolare alle pp. 68–155, oltre a S. HANUSCHEK, G. STIENING (a cura di), *Politik und Moral: die Entwicklung des politischen Denkens im Werk Erich Kästners*, De Gruyter, Berlin 2021.

(20) Su questo tema si veda anche W. DELABAR., “Linke Melancholie? Erich Kästners Fabian”, in J. DÖRING, C. JÄGER, T. WEGMANN (a cura di), *Verkehrsformen und Schreibverhältnisse*, Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 1996, pp. 15–34 e N. MOLL, *Tra moralismo ed empatia, alcune note sulla ricezione del Fabian di Erich Kästner*, in *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Atti del Convegno Compalit 2021*, Ledizioni, Milano 2022, pp. 293–305.

della Berlino di fine degli anni Venti, con i suoi locali notturni di ogni genere, con le sue donne libere e alla ricerca di incontri più o meno furtivi con l'altro sesso, con artiste che professano apertamente le proprie tendenze omosessuali, ma anche con la disperazione di migliaia di disoccupati che si ritrovano vittime di una crisi economica e di un'inflazione senza pari. Sullo sfondo di tale scenario, il protagonista, un giovane laureato in letteratura tedesca originario di Dresda, che aveva ripiegato su un lavoro come redattore pubblicitario per un'azienda che produce sigarette, si trova a vivere una serie di esperienze che lo condurranno su una via senza uscita: il licenziamento prima, la morte "libera" del suo miglior amico poi, e infine l'abbandono da parte della donna che ama, la quale accetta di concedersi ad un produttore cinematografico pur di emergere come attrice, spingono Jakob Fabian in una condizione di estrema disillusione. Il suo acuto spirito critico e il suo senso di moralità, che è in chiara e stridente opposizione rispetto al disparato cinismo della sua epoca, non corrispondono però ad un senso pratico di sopravvivenza: infatti, nel finale il lettore lo vede lanciarsi nelle acque di un fiume per salvare un bambino, e annegare tra il laconico commento del narratore: Fabian non sapeva nuotare («Fabian ertrank. Er konnte leider nicht schwimmen»⁽²¹⁾).

Per far sì che un libro di tale tempera potesse uscire nell'Italia fascista, e con l'editore Valentino Bompiani che difficilmente poteva essere all'oscuro dei recenti avvenimenti in Germania, venne incaricato Massimo Bontempelli a scrivere una prefazione che, oltre ad essere un interessante documento per comprendere meglio il ruolo degli intellettuali italiani sotto il fascismo in generale, e di

(21) E. Kästner, *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*, cit., p. 268.

Bontempelli in particolare⁽²²⁾, permette di riflettere sull'*image* culturale della Germania in quel preciso momento storico. Evidenziando fin dalle prime battute della sua prefazione il “tono d’apocalissi” che pervadeva la coeva letteratura europea oltre che tedesca, Bontempelli passa per un riferimento a *Berlin Alexanderplatz* di Döblin e al *Voyage au bout de la nuit* di Céline per continuare con tono critico:

Così siamo assediati da una letteratura che si proclama specchio dell’epoca, e può riassumersi in quella quadriade dichiarata da un personaggio di Fabian: delitto, miseria, lussuria, frode. Ma senza gli impeti di redenzione, o individuale o sociale, che accendono il nero in Dostoiowski e perfino in Zola. L’eroe di Fabian si dichiara “uno specialista dell’incertezza”. Questa letteratura accetta lo sfacelo, lo sbigottimento, l’affondamento. A credere a questa letteratura, l’Europa è arrivata, appunto, al fondo della notte.⁽²³⁾

E dopo uno stacco retorico, sottolineato anche a livello grafico con un daccapo, Bontempelli asserisce perentoriamente: «E l’Italia ne è salva»⁽²⁴⁾, salva quindi non solo

(22) Come è noto, Bontempelli dal 1926 al 1929 fu direttore (inizialmente con Curzio Malaparte) della rivista europeista *’900. Cahiers d’Italie e d’Europe*, sulla quale si incentrava il movimento di Stracittà: diversamente dal movimento Strapaease, che coltivava il mito di un’Italia rurale come sede di una purezza identitaria e rifugio dei valori tradizionali, questi si adoperò a difese di una cultura modernista, dalle tendenze cosmopolite ed europeiste; cionondimeno, anche molti rappresentanti di Stracittà aderirono al fascismo e ricoprono delle cariche rilevanti nelle varie istituzioni culturali. Bontempelli, in particolare, nella seconda metà degli anni Venti, era segretario del Sindacato autori e scrittori, ma ebbe un rapporto travagliato con il PNF che gli ritirò la tessera nel 1938 (dopo la guerra fu eletto senatore con i voti del Partito Socialista e del PCI). Significativamente, sulla prima pagina dopo il frontespizio dell’edizione italiana del libro del 1933 leggiamo “Prefazione di Massimo Bontempelli. Accademico d’Italia”.

(23) E. KÄSTNER, *Fabian. Romanzo*, tr. di Carlo Coardi, Bompiani, Milano 1933, pp. IX–X.

(24) Ivi, p. X.

dallo “sfacelo”, ma della tendenza ad “accettarlo”, mentre lo si ritrae. Nonostante la concessione fatta alla qualità letteraria (anche se di tipo mimetico–documentaristico) di quello che per il principale esponente del movimento di Stracittà è comunque un «romanzo, che del documento sincero ha tutta la nitidezza e l'importanza»⁽²⁵⁾, Bontempelli coglie l'occasione per invitare i suoi colleghi italiani a non cedere alla tentazione di scrivere una «letteratura nera: esame naturalistico del creduto costume, gusto al rilassamento morale, l'uomo studiato come bipede implume: le necessità corporali dell'uomo rappresentate come centro della sua sostanza», e dunque a non prendere quella letteratura documentaristica, pur se innovativa, come modello⁽²⁶⁾. Non è quindi, per lo scrittore, salva solo l'Italia (fascista) dalle conseguenze deleterie della modernità, è tendenzialmente salva anche la letteratura italiana, per la quale egli individua come compito quello di «ritrovare una nota di splendore solare, di riportare l'invenzione narrativa al poema», oltre che di «riinventare gli eroi»⁽²⁷⁾. Allo sfacelo e al “bipede implume” che caratterizza la letteratura tedesca, ritraendo un paese al tramonto, Bontempelli contrappone quindi la visione vitalistica di una «letteratura di immaginazione solare»⁽²⁸⁾ e animata di veri e nuovi eroi, lasciando difatti intravedere la sua poetica del realismo magico, ma collocando tale realismo agli antipodi della *Neue Sachlichkeit*, più che creare con essa un diretto collegamento. Non solo, le ultime battute della sua prefazione disegnano un' *auto-image* italiana che attinge a piene mani ad una retorica fascista tutta intenta ad asserire la supremazia italiana

(25) Ivi, p. XI.

(26) Ivi, p. X.

(27) Ivi, p. XI.

(28) *Ibidem*.

rispetto all'ormai decadente e fragile Europa: «Il segreto dell'Italia sta nell'aver capito, prima tra tutte le nazioni d'Europa, che la guerra non era stata se non una battaglia, ch'essa non era la conclusione ma soltanto il punto di partenza della ricostruzione d'Europa. Perciò non abbiamo avuto fretta di smobilitare: siamo rimasti armati; intendo di quelle armi che ci avevano dato la vittoria: abnegazione, civismo, dura pazienza, volontà di ascensione. [...] Questo ci ha ben guidato dissuadendoci, a guerra finita, dallo smobilitare, ci ha fatto sorridere della parola "normalità" con la quale si tentava di spegnere le nostre più nuove energie»⁽²⁹⁾

Di fronte ad un tale tentativo fascistissimo di prendere le distanze dalla poetica del *Fabian*, e cavandosela così a presentare un romanzo senza mai nominare il suo autore, la traduzione di Carlo Coardi appare fin troppo aderente al testo⁽³⁰⁾. Essa contiene certamente alcune locuzioni che risentono dell'italiano dell'epoca ("moccichino" per "Taschentuch", "a sghimbescio" per "schief"), o che rivelano un imbarazzo verso le tematiche scabrose del testo di partenza: così, "Frau Sommer", il nome della proprietaria di un club assai speciale, è reso con «la dama Sommer», forse nel timore di dare della "signora" ad una donna decisamente libertina oltre che imprenditrice in campo erotico⁽³¹⁾. Similmente, nella scena in cui Irene Moll, donna sposata che "aggancia" Fabian nello stesso locale, assale il

(29) Ivi, pp. XII–XIII.

(30) Anche Daria Biagi, nella sua analisi dettagliata di questa prima traduzione, giunge a conclusioni analoghe: cfr. D. BIAGI, "Modernità per moralisti. Fabian di Erich Kästner nell'Italia degli anni Trenta", in A. FERRANDO (a cura di), *Stranieri all'ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*, FrancoAngeli, Milano 2019, pp. 245–259.

(31) Ivi, pp. 5–7. Nella traduzione di Ammina Pandolfi, invece, appare un più realistico "signora Sommer": cfr. E. KÄSTNER, *Fabian. Storia di un moralista, ovvero L'andata a puttana*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 23–26.

giovane pubblicitario nella camera di letto di lei sotto gli occhi del marito, “durch das Zimmer kriechen” è reso con “facendo la lotta”⁽³²⁾. Anche se, quindi, si possono registrare dei tentativi di smussare gli estremi del lessico erotico di Kästner, oppure di introdurre delle note misogine, come si può notare nella traduzione di “carognette” per “sehr tüchtige Frauen” e di “artista” per “Simultanspielerin”⁽³³⁾, nella sostanza del testo non possono essere rilevate delle alterazioni semantiche più significative o dei tagli. Non viene censurato nulla dalle scene più scabrose sul piano sessuale, né su quello politico, come quando Fabian e il suo amico Labude intervengono nella lite violenta tra un comunista e un nazista (che Coardi appella con “social-nazionale” e “hitleriano”)⁽³⁴⁾. Ma quel che sorprende di più, neanche le parti antimilitariste, in cui il tono canzonatorio di Fabian, che come lo stesso Kästner ha partecipato alla Grande Guerra riportandone un danno a livello cardiaco, cede alla commossa denuncia delle atrocità e delle insensatezze del recente conflitto bellico⁽³⁵⁾, vengono soppresse oppure subiscono dei procedimenti di “censura preventiva” in forma di “eufemizzazioni”⁽³⁶⁾. Nel complesso,

(32) Ivi, p. 10. Nella più recente edizione italiana del romanzo troviamo: «[...] che stesse già strisciando sul pavimento con mia moglie», cfr. E. KÄSTNER, *Fabian. Storia di un moralista, ovvero L'andata a puttana*, cit., p. 29.

(33) Ivi, p. 15; Pandolfi invece riassume entrambe le espressioni con la parola “commedianti” (cfr. E. KÄSTNER, *Fabian. Storia di un moralista, ovvero L'andata a puttana*, cit., p. 33).

(34) Ivi, pp. 58–59.

(35) Si veda il passaggio compreso nello stesso capitolo VI, in cui Fabian rievoca dei documenti fotografici di soldati menomati che vengono trattenuti in dei sanatori segreti: ivi, p. 57.

(36) «In effetti, si dimentica troppo spesso che la forma più diffusa di censura preventiva è la prassi di “eufemizzazione” che l'autore compie ogni qual volta tenta di aggiustare il testo al contesto discorsivo in grado di accoglierlo o di considerarlo come “dicibile”»: una constatazione che può e deve essere

quindi, siamo di fronte ad una traduzione molto più aderente al testo di partenza di quanto non lo sia la successiva, e più famosa, versione di *Furore* di John Steinbeck a cura dello stesso Coardi⁽³⁷⁾: un testo che contiene anch'esso delle «scelte lessicali discutibili e che risentono del clima (auto) censorio dell'epoca»⁽³⁸⁾, ma che ricorre inoltre ad una serie di tagli di passaggi che sono in netto contrasto con il “dici-bile” sul piano politico, nell'Italia del tempo. Ma siamo ormai nel 1940, e le politiche censorie riguardanti anche le traduzioni sono drasticamente cambiate, di pari passo con i cambiamenti sul piano della politica internazionale (con l'entrata in Guerra affianco alla Germania, nel giugno dello stesso anno).

Tornando alle strategie traduttive messe in atto per questo romanzo “scomodo” di Kästner, possiamo quindi affermare in positivo che il corpo del testo di partenza rimanga intatto (assenza di tagli rilevanti), e in negativo che il risultato del lavoro di Carlo Coardi risenta di abitudini linguistiche fortemente legate al tempo (smussamenti semantici e note misogine più accentuate): nel complesso, il tedesco neo-oggettivista di Kästner è difatti più vicino all'attuale standard linguistico di quanto non lo sia l'italiano di Coardi. Tali specificità linguistiche (e in particolare le varianti diafasiche) vanno però considerate non tanto e non solo alla stregua di “riflessi condizionati”, bensì anche nella loro intenzionalità strategica. Ciò è particolarmente

applicata anche al processo traduttivo e alle autorialità di secondo livello. Cfr. S. LANDI, *Stampa, censura e opinione pubblica in età moderna*, il Mulino, Bologna 2011, p. 85.

(37) J. STEINBECK, *Furore*, tr. it. di Carlo Coardi, Bompiani, Milano 1940.

(38) Cfr. A. TAGLIAVINI, *Il fantasma italiano di Tom Joad*, «Tradurre. Pratiche Teorie Strumenti», n. 2 (primavera 2012), <https://rivistatradurre.it/il-fantasma-italiano-di-tom-joad-2/> (ultima consultazione 30 luglio 2022).

sensibile nel finale, in cui la frase «Fabian ertrank. Er konnte leider nicht schwimmen» è resa con «Fabian annegò, poveretto. Non sapeva nuotare»⁽³⁹⁾, distorcendo letteralmente il senso dell'explicit e introducendo un micro-commento empatico da parte del narratore, che il testo di partenza (e con esso la stessa poetica della *Neue Sachlichkeit*) esclude. La versione di Amina Pandolfi, invece, suona correttamente: «Fabian annegò. Purtroppo non sapeva nuotare»⁽⁴⁰⁾, adempiendo al compito di veicolare con più decisione la modernità del romanzo in questione. Non solo, essa ripristina il sottotitolo della versione tedesca del 1931 (“Geschichte eines Moralisten”: “storia di un moralista”) già soppresso nell'edizione Bompiani del 1933, affiancandolo con un secondo titolo: “L'andata a puttane”, che in ambito tedesco sarà riproposto solo, come già ricordato, nella successiva edizione dell'Ur-Fabian a cura di Hanuschek, intitolata appunto *Der Gang vor die Hunde*⁽⁴¹⁾.

Conclusioni

Tirando le somme di quanto esposto in precedenza, con la ricezione del *Fabian* siamo dunque di fronte ad un paradosso: un paradosso italiano, a ben vedere e dopo averlo inquadrato nel suo contesto storico-politico e culturale, solo apparente. Prima di tutto il romanzo di Kästner continua a vivere e ad essere letto nelle sue traduzioni, non

(39) E. KÄSTNER, *Fabian*, cit., p. 230.

(40) Cfr. E. KÄSTNER, *Fabian. Storia di un moralista, ovvero L'andata a puttana*, cit., p. 228. Rimane da dire che la traduzione in questo secondo titolo, per quanto difficile, non è ottimale.

(41) E. KÄSTNER, *Der Gang vor die Hunde*, a cura di S. Hanuschek, Atrium Verl., Zürich 2013.

solo in Francia, Inghilterra, Olanda, Danimarca, Norvegia, Spagna, Ungheria e negli USA, ma anche nell'Italia fascista, ideologicamente assai vicina alla Germania di Hitler e sempre più allineata ad essa anche per le decisioni che si prenderanno in campo culturale. Difatti, fino al 1938/9 l'editoria italiana vive in una sorta di bolla di libertà "condizionata" dove prevale la curiosità verso le lettere straniere, oltre che una decisa apertura verso una narrativa di più facile "consumo" e assai moderna sul piano tematico ed estetico. In secondo luogo, la traduzione di Carlo Coardi non cede al tentativo di censura preventiva (non ufficiale), mentre l'editore Bompiani sceglie di reindirizzare il messaggio del testo attraverso il suo apparato editoriale, ovvero con un titolo semplificato e soprattutto per mezzo della prefazione di Massimo Bontempelli. La profonda moralità, la critica della contemporaneità, sul piano dei costumi ma anche su quello politico, e l'antimilitarismo del romanzo vengono così interpretati preventivamente sotto la lente della decadenza e dell'immoralità, non molto diversamente da come era stato fatto dagli iniziatori nazisti della *Bücherverbrennung*. Eppure, quel che rimane è l'incognita circa la reale accoglienza del *Fabian* e di altri romanzi della *Neue Sachlichkeit* presso i suoi lettori italiani, e circa il senso che alcuni di loro dovettero ricavarne, al di là delle distorsioni strumentali e dei paradossi della sua traduzione.

Riferimenti bibliografici

BAUM V., *Grand Hôtel*, tr. it. di D. Dolci Rotondi, Bemporad, Firenze 1932.

BIAGI D., "Modernità per moralisti. *Fabian* di Erich Kästner

- nell'Italia degli anni Trenta", in A. FERRANDO (a cura di), *Stranieri all'ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*, FrancoAngeli, Milano 2019, pp. 245-259.
- BONSAVER G., *Mussolini censore. Storie di censura, dissenso e ipocrisia*, Laterza, Bari 2013.
- DELABAR W., "Linke Melancholie? Erich Kästners Fabian", in J. DÖRING, C. JÄGER, T. WEGMANN (hrsg.), *Verkehrsformen und Schreibverhältnisse*, Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 1996, pp. 15-34.
- DEL ZOPPO P., *La letteratura tedesca tradotta in Italia tra il 1925 e il 1959*, «Studi germanici», n. 5 (2014), pp. 373-443.
- DI SPALATRO A., *Per una ricostruzione critica e bibliografica dei rapporti tra censura fascista e traduzioni*, «Novecento transnazionale», n. 6 (2022), pp. 19-34.
- DÖBLIN A., *Berlin-Alexanderplatz: storia di Franz Biberkopf*, tr. it. di A. Spaini, Modernissima, Milano 1931.
- FALLADA H., *E adesso, pover'uomo?*, tr. it. di B. Revel, Mondadori, Milano 1933.
- FULD W., *Das Buch der verbotenen Bücher. Universalgeschichte des Verfolgten und Verfemten von der Antike bis heute*, Galiani, Berlin 2014.
- HANUSCHEK S., *Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben Erich Kästners*, Hanser Verl., München/Wien 2017.
- HANUSCHEK S., STIENING G. (hrsg.), *Politik und Moral: die Entwicklung des politischen Denkens im Werk Erich Kästners*, De Gruyter, Berlin 2021.
- KÄSTNER E., *Fabian. Storia di un moralista*, tr. it. di Carlo Coardi, prefazione di M. Bontempelli, Bompiani, Milano 1933.
- , *Fabian, storia di un moralista, ovvero: L'andata a puttana*, tr. it. di A. Pandolfi, prefazione di C. Cases, Bompiani, Milano 1980.
- , *Fabian, storia di un moralista, ovvero L'andata a puttana*,

- tr. it. di A. Pandolfi, prefazione di G. Bettin, Marsilio, Bologna 2010.
- , *Der Gang vor die Hunde*, hrsg. von S. Hanuschek, Atrium Verl., Zürich 2013.
- , *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten. Roman* [1931; 1946], Atrium Verl., Zürich 2020.
- KESTEN H., *Gente felice*, tr. it. di U. Barbaro, Giuseppe Carabba, Lanciano 1933.
- LANDI S., *Stampa, censura e opinione pubblica in età moderna*, il Mulino, Bologna 2011.
- MANK D., *Erich Kästner im nationalsozialistischen Deutschland. 1933–1945: Zeit ohne Werk?*, Peter Lang, Bern, Frankfurt a. M. 1981.
- MOLL N., *Tra moralismo ed empatia, alcune note sulla ricezione del Fabian di Erich Kästner*, in *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Atti del Convegno Compalit 2021*, Ledizioni, Milano 2022, in corso di pubblicazione.
- RUBINO M.L., “La Neue Sachlichkeit e il romanzo italiano degli anni Trenta”, in F. PETRONI, M. TORTORA (a cura di), *Gli intellettuali italiani e l'Europa (1903–1956)*, Manni, San Cesario (LE) 2007, pp. 235–274.
- , *I mille demoni della modernità. L'immagine della Germania e la ricezione della narrativa tedesca contemporanea in Italia tra le due guerre*, Flaccovio, Palermo 2002.
- RUNDLE CH., *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, tr. it. di M. Ginocchi, Carocci, Roma 2019.
- SAUDER G. (hrsg.), *Die Bücherverbrennung*, Hanser Verl., München 1983.
- SCHÜTZ E., *Romane der Weimarer Republik*, UTB W. Fink, München 1986.
- STEINBECK J., *Furore*, tr. it. di C. Coardi, Bompiani, Milano 1940.
- TAGLIAVINI A., *Il fantasma italiano di Tom Joad*, «Tradurre.

Pratiche Teorie Strumenti», n. 2 (primavera 2012), <https://rivistatradurre.it/il-fantasma-italiano-di-tom-joad-2/>.