

# Le scelte del traduttore

## *I Viaggi di Gulliver* e il Fascismo

Elisa Fortunato

*Censère* in latino vuol dire *valutare*. Il verbo latino custodisce nel significato il carattere soggettivo e arbitrario che contraddistinguerà l'attività censoria dalla Roma antica alla contemporaneità. Il censore romano aveva una funzione economica e culturale a un tempo, arbitro delle riscossioni e giudice dei valori che avrebbero determinato l'inclusione o l'esclusione da Roma (Holquist 1994: 14).

Anche il regime fascista eserciterà il suo potere culturale, persuasivo ed economico attraverso la censura. In particolare, la censura letteraria durante il fascismo fu il risultato di una valutazione che avrebbe portato a individuare ciò che poteva essere accolto e ciò che avrebbe dovuto essere respinto. Testi interi da etichettare come 'diversi' o 'moralmente' non accettabili o passaggi, frasi, parole da elidere o manipolare. E se la traduzione altro non è che una delle possibili declinazioni dell'interpretazione dove forze etnocentriche ed etnodevianti si confrontano dando vita a strategie traduttive di assimilazione del testo tradotto alla lingua e alla cultura di arrivo o di resistenza ai valori dominanti della stessa cultura (Venuti 1995: 33), è allora comprensibile che la cultura fascista fosse particolarmente attenta alle diverse 'interpretazioni' dei testi stranieri da far circolare in Italia.

La storia della censura libraria nell'Italia fascista può essere suddivisa in due fasi: una prima fase di 'revisione', fino alla guerra d'Etiopia del 1936, e una seconda di censura vera e propria. Il primo atto legislativo è del dicembre 1925 quando fu emanata la legge sulla stampa (n. 2307) che, mettendo insieme e rendendo effettivi i decreti

del luglio 1923 e del luglio 1924, sostituiva la figura del 'gerente' (cioè dell'editore e proprietario di una casa editrice) con quella del 'direttore responsabile' che, così facendo, da una parte veniva investito della responsabilità, appunto, delle scelte editoriali e, dall'altra, assumeva un enorme potere decisionale. Nel 1926 venivano promulgate le 'leggi eccezionali' o 'leggi fascistissime'. L'Ufficio Stampa del Capo del Governo inglobò l'Ufficio Stampa del Ministero degli Esteri: la cultura e la diffusione della cultura non erano più intese solo come mezzo di controllo e sottomissione, ma anche come 'integrazione', propaganda, appunto. Propaganda che, nel 1928, divenne, per così dire, ufficiale, quando Lando Ferretti propose di istituire un ufficio separato dell'Ufficio Stampa avente il nome di Sezione Propaganda (attivo dal 1933) e il 24 giugno 1935 Galeazzo Ciano venne nominato Ministro per la Stampa e per la Propaganda. Quella che, nel ripercorrere le tappe della censura nel ventennio fascista, abbiamo chiamato 'seconda fase' inizia nel 1937 quando il nome del ministero fu cambiato in Ministero per la Cultura Popolare (MinCulPop). Il MinCulPop aveva il compito di diffondere, non solo in Italia, i successi del regime, i suoi 'eroi' e le loro 'gesta' (Rundle 2010: 10). Aveva il compito, dunque, di riscrivere la Storia.

A rendere il sistema di controllo culturale fascista ambiguo era il fatto che la revisione dei libri veniva fatta solo dopo la avvenuta pubblicazione. Gli editori erano tenuti a mandare la prima copia dei testi che stavano per mettere sul mercato al prefetto, e questi, se l'avesse reputata «un pretesto dell'arte» per «divulgare idee che offendono l'etica nazionale» (*Giornale della Libreria* 1936), l'avrebbe mandata al Ministero dove, nella maggior parte dei casi, si disponeva che il libro non fosse distribuito. Gli editori, dunque, potevano scegliere liberamente quali testi tradurre e pubblicare, coscienti di poter incorrere in una revisione governativa che avveniva solo alla fine del processo editoriale, quando ormai l'investimento era stato fatto. Il regime era riuscito così a non imporre una censura preventiva, ma a indurre editori e scrittori a compiere delle scelte obbligate ma non prescritte dal regime.

Fino al 1933, tuttavia, il regime concentrerà la sua attenzione sulle pubblicazioni quotidiane e periodiche, meno sui libri e sulle traduzioni. Il 'problema' delle traduzioni era un problema interno al mondo dell'editoria. Erano gli scrittori a temere la concorrenza dei libri tradotti e a cercare nel regime un interlocutore che si facesse difensore della letteratura e dei valori nazionali, mentre gli editori continuavano a difendere la necessità di pubblicare libri esteri in traduzione, un mercato per loro estremamente redditizio (Rundle 2004: 64).

L'Italia era il paese europeo che traduceva il maggior numero di romanzi negli anni del regime: nella letteratura straniera risiedeva la possibilità di sfuggire alla marginalità culturale e di trovare posto in quell'*élite* culturale europea che decretava i nuovi canoni del gusto (Billiani 2004: 3). Le traduzioni diventavano il luogo in cui la crisi culturale poteva trasformarsi in ripresa. Furono molti gli editori che promossero la diffusione di opere straniere contemporanee o pubblicarono nuove traduzioni integrali di testi già tradotti da inserire in collane accessibili economicamente a una fascia di popolazione curiosa di nuove letture.

Ma il Governo, pur riconoscendo il 'pericolo', nell'ottica patriottica ed autarchica fascista, della diffusione di testi stranieri, non impose una censura ufficiale fino almeno al 1937: il mercato delle traduzioni veicolava ingenti somme di denaro e, inoltre, il regime comprendeva benissimo che qualsivoglia restrizione avesse imposto alla traduzione e pubblicazione di libri sarebbe stata in contrasto con le linee politiche fino a quel momento professate. Le traduzioni incarnavano l'incoerenza del fascismo: se da una parte permettevano di accrescere la cultura italiana, dall'altra rischiavano di essere l'immagine di un popolo attratto più dall'estero che dalla cultura nazionale. Dunque, se da un lato il regime auspicava una supremazia culturale italiana in ambito europeo, se non mondiale, dall'altro mirava a ottenere tale posizione attraverso la partecipazione attiva alla vita culturale europea, instillando nel genio italiano il meglio delle altre culture, 'addomesticandole' al punto che esse cessassero di essere 'estranee'.

Gli anni Trenta sono anche, e forse non per caso, gli anni in cui vengono pubblicate le prime due traduzioni integrali dall'inglese dei

*Gulliver's Travels* di Jonathan Swift. Dal Settecento alla contemporaneità i viaggi del Capitano Gulliver erano stati 'fagocitati', 'naturalizzati' dalla nostra cultura – si pensi, ad esempio, alle traduzioni dal francese nel Settecento o alle riduzioni ottocentesche, fino a quella riscrittura che è la prima traduzione integrale dei *Gulliver's Travels* ad opera di Aldo Valori nei primissimi anni del Novecento. La storia delle traduzioni dei *Gulliver's Travels* è una storia di vittorie e sconfitte, dominio ed esclusione, che mina il monolitico presente rileggendo la polifonia ed eterogeneità del passato; come la Storia per Swift non aderiva alla storiografia, così le traduzioni della sua opera più letta non sono altro che rappresentazioni tutte diverse e tutte infedeli e fedeli a un tempo.

La prima versione italiana dei *Gulliver's Travels* è una traduzione dei *Voyages du Capitaine Gulliver* di Desfontaines. Il traduttore francese aveva dato alle stampe una traduzione libera, infedele (secondo i canoni odierni), ma tanto letta in Francia da poter essere considerata un originale e da avere un seguito, di mano di Desfontaines stesso, nel 1730. È del 4 giugno 1729 la notizia della pubblicazione in italiano del primo volume del resoconto dei viaggi del Capitano Gulliver; a darne notizia è il giornale veneziano *Novelle della Repubblica Letteraria* (Pagetti 1971: 15). I *Gulliver's Travels* sono il primo romanzo della tradizione inglese del Settecento a essere tradotto in italiano (il romanzo del 'padre' del romanzo borghese, il *Robinson Crusoe*, sarà pubblicato in Italia solo nel 1731).

Se nel Settecento la ricezione dell'opera di Swift si concentra sui *Gulliver's Travels*, è l'Ottocento il secolo in cui arriveranno in Italia le traduzioni anche di altri scritti del Reverendo (*A Tale of a Tub* e *The Battle of the Books*, ad esempio). Ma la reputazione ottocentesca di Swift non fu felice. Accusato di pretenziosità, superficialità e volgarità, venne ridotto a lettura per bambini e fatto a brandelli. Swift, autore del passato, seguiva un canone estetico ormai in disuso nell'Ottocento romantico e, per di più, faceva parte di una tradizione letteraria straniera, non nazionale: in un'epoca di lotta per l'indipendenza, Swift era troppo lontano nello spazio e nel tempo. Solo i lillipuziani e i giganti approdarono sulle coste italiane, nelle scuole perlopiù, dove la

diffusione dell'istruzione elementare richiedeva materiali e lingue da imparare (*Ibid.*: 152). La lingua non era vista come conoscenza ma come strumento atto a svolgere una funzione tutta contingente di comunicazione, senza alcun legame con la cultura che l'aveva creata e che da essa era stata creata. I *Gulliver's Travels* guadagnano allora quella angusta fama di 'classico per l'infanzia' che ancora oggi, a volte, li accompagna.

Sarà il Novecento il secolo che aprirà le porte a Swift e ai suoi 'mostri', come li aveva chiamati Thackeray (1867: 37). Del 1913 è la prima traduzione integrale dei *Gulliver's Travels* in italiano. Aldo Valori ne cura note, introduzione e traduzione per la collana *I classici del ridere* dell'editore Formiggini. La traduzione di Valori si basa sulla versione francese, la struttura sintattica è continuamente alterata *à la française*, anche se il senso 'materiale' mantenuto (Pagetti 1971: 176). Aldo Valori inciampa nell'errore che Foscolo ravvisava in Monti, l'essere "traduttore di traduttore". Non attingere alla fonte, ma servirsi delle versioni di traduttori precedenti.<sup>1</sup>

Bisognerà aspettare il 1933, per una prima traduzione dei *Gulliver's Travels* dall'inglese. In una temperie culturale in cui l'estraneo veniva accettato in virtù del suo essere merce e motore dell'industria culturale e in cui le 'stranezze' dell'altro andavano disciplinate nei ranghi dell'idea di italianità fascista, i *Gulliver's Travels* sembrano

---

<sup>1</sup> Il dibattito sulla teoria e pratica della traduzione aveva già interessato l'Ottocento – e continuerà nei primi anni del Novecento con gli interventi di Pascoli, Pirandello e, ovviamente, di Benedetto Croce. L'articolo di Madame de Staël apparso sulla Biblioteca Italiana nel gennaio del 1816 aveva disegnato un crocevia; i traduttori avrebbero dovuto scegliere se aprirsi a nuove lingue e nuove culture o restare nel sicuro cantuccio dei classici. L'attività traduttiva diventa, per la prima volta, uno strumento di progresso. Aldo Valori, quasi un secolo dopo l'articolo della signora forestiera che cercava "nuova linfa" nelle culture straniere avvertendo di i suoi lettori di cadere nell'«usanza francese di tramutar sì le cose altrui che della origine loro niente si ravvisi», non saprà seguire le norme così all'avanguardia della signora francese. Forse, come lei stessa aveva scritto, «le regole non insegnano, e gli studj non imparano».

essere un'ottima occasione editoriale. I *Viaggi del Capitano Gulliver* di Jonathan Swift erano un "classico universalmente riconosciuto" e dunque non da censurare se, ancora nel 1938, anno di inasprimento della politica repressiva e censoria del regime, Dino Alfieri, Ministro della Cultura Popolare, emanava una circolare (no. 1135) che recitava:

1. A datare dal 1° aprile c.a. soltanto questo Ministero potrà autorizzare la diffusione in Italia delle traduzioni straniere; [...] 5. Sono esclusi dalla preventiva approvazione i trattati puramente scientifici (medicina-ingegneria-matematica-astronomia-botanica-zoologia) e i classici universalmente riconosciuti tali. (Fabre 2007: 28)

La politica così attenta del regime alla diffusione della cultura italiana all'estero e straniera in Italia (Bonsaver 2007: 4-6) come possibile strumento di conoscenza e, dunque, di controllo diventa miope, accecata dalla volontà di 'pulizia' etnica (e culturale) che di lì a pochi mesi sarebbe esplosa (l'introduzione della legislazione razziale è del settembre 1938). La già consolidata fortuna dei 'classici' e la presunta neutralità della scrittura scientifica vengono confuse per 'innocenza'.

I *Gulliver's Travels* non solo erano un classico ormai universalmente riconosciuto, ma sembravano essere esclusivamente una critica dello straniero. Il 'romanzo' *sembra* ideologicamente innocuo e il suo stile *sembra* semplice (Milic 1967). La mancata censura fascista è frutto di una lettura superficiale, e non è un caso che il fiorire di traduzioni coincida con una drastica diminuzione di studi critici (Gregori 2005: 45). Ciononostante, le case editrici, spesso più attente e sensibili della critica, commissionarono nuove traduzioni dei *Gulliver's Travels*. Espunte le 'volgarità', le 'oscenità' e il lessico a volte troppo 'preciso', il romanzo di Swift continuava a essere scelto per l'inglese semplice e piano che faceva del testo un valido strumento didattico e, allo stesso tempo, una lettura 'scorrevole' accessibile al nuovo pubblico di lettori. Ma lo stile di Swift, quel suo periodare *loose*, sciolto, come fosse la trascrizione in presa diretta delle esperienze del buon (fin

troppo buono) *Gulliver*, altro non è che artificio al quadrato. Le lunghe serie di cataloghi, il periodare discorsivo che alterna paratassi e ipotassi, l'apparente scelta di un lessico comune e in uso, la sovrabbondanza di *connective*, nascondono un lavoro, una fatica della scrittura che è la cifra dello stile di Jonathan Swift. Nella semplicità dello stile si cela la sua arte. L'univocità della lingua della scienza, la precisione utopica della parola, il realismo imperante dell'epoca dei lumi (la *history of facts* del Robinson di Defoe ne è manifesto) sono le armi che Swift sceglie di utilizzare e, retoricamente, di mettere in discussione.

Carlo Formichi e Luigi Taroni traducono i *Gulliver's Travels* rispettivamente per Mondadori e per la casa editrice Barion. Non stupisce che siano state le due case editrici milanesi a proporre sul mercato i *Gulliver's Travels* in edizioni integrali, annotate e corredate di apparato critico. Arnoldo Mondadori aveva dato l'avvio a quel fenomeno dell'"industria delle traduzioni" nel 1929 con la pubblicazione dei primi titoli delle collane *I libri gialli* e *Biblioteca Romantica* e, in tutta la sua attività editoriale, aveva dimostrato la sua abilità di negoziazione e compromesso con il regime. Era riuscito a far accettare al Duce l'ingresso in Italia di traduzioni di romanzi di avventure e di gialli stranieri come strumenti di conoscenza e progresso e, per 'bilanciare' il rapporto d'influenza culturale tra le nazioni, aveva proposto insieme all'editore Bemporand e al Segretario generale della Federazione degli Editori Marrubini di non applicare ai prodotti intellettuali le stesse norme imposte dal regime per le altri merci, bensì di aumentare il numero degli autori italiani tradotti in altre lingue e, nel mostrare al regime il suo continuo impegno in tale meritoria attività di 'esportazione della cultura italiana', era riuscito a ritagliarsi un ampio margine di autonomia (Rundle 1999). Per l'editore milanese la pratica di manipolazione e 'miglioramento' dei testi stranieri era parte della sua politica di compromesso con il regime.

La Barion, invece, era una piccola casa editrice fondata nel 1908 da Attilio Barion e Francesco Mandella. Nel 1918 il sodalizio Barion-Mandella si era interrotto ed aveva preso vita la Barion Edizioni, con sede a Milano fino al 1932, data della morte di Attilio Barion. L'11

gennaio del 1932, infatti, la moglie di Attilio Barion, Angela Fogola, era diventata l'amministratore unico della nuova Casa per le Edizioni Popolari con sede a Sesto San Giovanni. La traduzione di Luigi Taroni dei *Gulliver's Travels* esce nel 1934 per le Edizioni A. Barion della Casa per le Edizioni Popolari. Attilio Barion, e dopo di lui sua moglie, scelsero di inserirsi nel mercato editoriale dell'epoca con la pubblicazione di edizioni popolari e per ragazzi (Brambilla 1997: 20-1). Nel *Giornale della Libreria* del 1932 si legge: «ebbe tra i principali meriti quello di aver diffuso largamente – a mezzo di edizioni economiche e di traduzioni – i libri più celebri delle principali letterature». La comunità di lettori a cui si rivolgevano le Edizioni Barion non era l'*élite* pronta a condividere il patrimonio letterario europeo, ma era costituita dal più 'reale' ceto medio che andava diventando il vero arbitro del consumo di libri. Un pubblico composito e vario, il cui comune denominatore era la possibilità di spendere quattro lire – il prezzo dei libri Barion negli anni Trenta – per l'acquisto di un libro. Le Edizioni Barion erano considerate dal regime un «efficacissimo strumento di divulgazione popolare della migliore cultura popolare ed europea», come testimonia la lettera della Reale Accademia d'Italia del 23 aprile 1937 (*Giornale della Libreria*).

L'edizione dei *Gulliver's Travels* del 1934 rientra nella politica di riedizione dei classici in traduzioni integrali e annotate e di pubblicazione di libri per l'infanzia di Attilio Barion; sul frontespizio il marchio dell'editore si staglia al centro del bianco della copertina: una figura michelangiolesca, ripresa dalla volta della Cappella Sistina, che regge fra le braccia una testa d'ariete. La figura crea un'illusione di sfondamento del logo, la gamba sinistra del nudo è protesa in avanti, mentre la destra è piegata sul piede, poggiato sulla linea che divide l'immagine dal nome per esteso dell'editore, tutti i muscoli sono tesi, pronti a dare la spinta che proietterà la figura maschile oltre i confini dell'immagine. Forse l'immagine scelta a emblema dell'editore vuole rappresentare la sua politica editoriale, tesa a sfondare, appunto, quella linea di confine tra lettori d'*élite* e ceti popolari.

Delle due traduzioni, quella di Carlo Formichi è la prima ad affermarsi prepotentemente tra i lettori. È la traduzione più accurata e



'fedele' al testo mai apparsa fino ad allora e, degna di nota, è la sua aderenza all'originale inglese. Quella di Luigi Taroni, invece, sarà pubblicata dalla Barion solo l'anno seguente e sarà la prima corredata di una versione del breve saggio di Walter Scott su Jonathan Swift (*Life of Jonathan Swift*).

Le strategie traduttive di Formichi e Taroni rispecchiano il clima culturale dell'epoca e possono essere considerate esemplificative di quel processo che vede l'ideologia entrare direttamente (censura) o indirettamente (auto-censura) nel processo traduttivo. Le leggi, il sistema di *patronage*, le condizioni materiali in cui lavoravano i traduttori avevano portato costoro a dare alle stampe delle versioni dei *Gulliver's Travels* attente e precise, ma 'piane'. Traduzioni scevre di qualsiasi indulgenza alle varianti swiftiane. Entrambi scelgono una strategia traduttiva addomesticante: il lessico settecentesco di Swift viene trasposto in un italiano di inizio Novecento e la sintassi subisce una riorganizzazione necessaria alla comprensibilità. Non chiedono mai ai loro lettori uno sforzo per avvicinarsi a Swift, travalicano quella distanza temporale che è l'essenza delle opere d'arte e della loro ricezione e livellano il passato al presente. La scelta di Taroni e Formichi è una scelta che implica una prevaricazione, un più forte e un più debole, un vinto e un vincitore.

I nomi propri vengono tutti tradotti da Taroni, ma lasciati in inglese da Formichi.<sup>2</sup> Taroni, così facendo, perde i *pun* e i *play upon words* che tanta parte giocano nell'anti-romanzo swiftiano. Il primo esempio possibile, lo incontriamo proprio nella prima pagina, quando Gulliver «giveth some Account of himself and Family» e subito ci dice che la retta dell'*Emanuel College* di Cambridge era troppo alta per le

---

<sup>2</sup> Tutte le citazioni dalle traduzioni dei *Gulliver's Travels* sono tratte, rispettivamente, dalle edizioni: Milano, Mondadori, Biblioteca Romantica, trad. it. Carlo Formichi, 1933; e da Sesto San Giovanni, Edizioni "A. Barion" della Casa per Edizioni Popolari, trad. it. Luigi Taroni, 1934. Le citazioni in inglese sono tratte dalla *Cambridge Edition of the Works of Jonathan Swift*, vol. 16, ed. David Womersley, Cambridge, Cambridge University Press, 2012. Saranno indicate nel testo solo con l'indicazione del numero di pagina.

possibilità della sua famiglia; dopo soli tre anni, dunque, egli «was bound Apprentice to Mr. James Bates, an eminent Surgeon in London». Da questo momento in poi, *Mr. James Bates* sarà chiamato *Mr. Bates* creando, per i lettori inglesi, una omofonia con la parola *masturbates* (Womersley 2012: 31) che diventerà esplicita poche righe oltre, quando Gulliver racconterà della morte del suo maestro: «But, my good Master Bates dying in two Years after [...]» (31). Nell'italiano di Taroni si perde completamente il gioco di parole, poiché leggiamo: «fui sistemato a Londra, come apprendista, presso il signor Giacomo Bates» (29), dove viene tradotto l'appellativo inglese *Mr.* con l'italiano 'signor', mantenendo la gerarchia di cortesia ma perdendo, inevitabilmente, il *pun*. Se Luigi Taroni resta coerente in tutto il testo, scegliendo di tradurre tutti i nomi propri, gli appellativi e i toponimi e, solo in assenza di un corrispondente corrente in italiano, sceglie una sorta di traslitterazione, Carlo Formichi, invece, alterna nomi, appellativi e toponimi tradotti ad altri lasciati inalterati. Cerca di mantenere i giochi di parole lì dove può (mantiene il *Mr.* del *Mr. Bates* ma a pagina due, al momento della sua morte sceglie di non osare ed evita il cognome: «con la morte del mio buon maestro due anni dopo», 12).

Anche le unità di misura inglesi subiscono lo stesso alterno trattamento. Taroni trova sempre il corrispettivo del testo di partenza (pollici, once, pinte etc.), mentre Formichi non altera le unità di misura delle lunghezze ma, quando Gulliver, appena naufragato a Lilliput, nomina una *half a pint of Brandy* (34) che gli farà dormire il sonno più profondo della sua vita («I lay down on the Grass, which was very short and soft; where I slept sounder than ever I remember to have done in my Life»), Formichi traduce: «L'estrema stanchezza, il caldo, e la mezza foglietta di acquavite che avevo bevuto quando abbandonai la nave, mi davano una gran voglia di dormire. Mi posi a giacere sull'erba, che era cortissima e morbidissima e dormii il sonno più profondo che io ricordi di aver mai dormito in vita» (14). Così, Formichi mantiene la familiarità e colloquialità dell'immagine di partenza; rendendo il referente, la comunissima pinta inglese, con 'la

mezza foglietta', egli non traduce il *brandy*<sup>3</sup>, ma cerca un referente affine nell'immaginario del lettore italiano: l'"acquavite". Carlo Formichi cerca un effetto poetico che in Swift non c'è: la ripetizione del verbo dormire in 'dormii' e 'dormito' e il complemento dell'oggetto interno in «dormii il sonno più profondo» rincorrono l'allitterazione dell'inglese *slept sounder* e, per così dire, la superano. Formichi recupera così, attraverso una strategia di bilanciamento, la dimensione fonica dei *Gulliver's Travels* a cui, in altri passaggi, dovrà rinunciare.<sup>4</sup> Ad esempio, quando Gulliver, nel paese dei giganti, viene portato da Glumdalclitch in giro per la città. Il protagonista è disgustato nel veder mendicanti pieni di pidocchi che si affollano attorno alla loro carrozza e, essendo in quella terra un essere molto piccolo al cospetto di uomini alti dodici volte un uomo di media statura, riesce a vedere quei pidocchi come attraverso un microscopio: «I could see distinctly the Limbs of these Vermin with my naked Eye, much better than those of an European Louse through a Microscope; and their Snouts with which they rooted like a Swine» (159). Se Taroni traduce con un'allitterazione («avevano il muso simile a quello di un maiale», 139) e dimentica il verbo che indica l'azione di annusare e mangiare scavando nelle pieghe dei vestiti che

---

<sup>3</sup> *Brandy* fa parte dei realia, parole dominanti referenti esistenti soltanto nella lingua di partenza.

<sup>4</sup> Nel capitolo V del libro II e nel capitolo V del libro III Swift sceglie come unità di misura il *Bristol Barrel*. Difficile stabilire la capacità di un barile di Bristol, né l'*Oxford English Dictionary* né il *Dictionary* di Johnson ne riportano la voce. In una lettera di Roger Boyle al Duca di Ormonde del 2 luglio 1667 si legge: «I hope we may get for every Bristol barrell of wheat a hundred and fifteen pound of basket delivered into the store» (Womersley 2012: 536) e, in un pamphlet sulla penuria di grano in Irlanda, Lord Sheffield cita un proclama di James II del 28 febbraio 1689 che fissa un prezzo di «20 s. the barrel, Bristol measure, for the best wheat in the neighbourhood of Dublin» (Ibid.: 536); il barile di Bristol era, dunque, una misura usata nell'Irlanda di fine Seicento. Jonathan Swift era ancora a Dublino in quegli anni: nel suo romanzo che parla di Inghilterra, l'autore lascia trasparire tracce di quell'isola dove è nato. Le due traduzioni degli anni Trenta 'dimenticano' di apporre una nota esplicativa a piè di pagina.

rende l'immagine vivida e ripugnante, Formichi rinuncia al suono di *snouts* e *Swine* insieme, ma mantiene l'immagine che ci mostra i pidocchi grufolare nella pelle dei mendicanti («e come si vedevano i loro grifi con i quali, a mo' di porci, andavano scavando», 155): sceglie la struttura perifrastica "andavano scavando" e riesce a dare ai suoi lettori l'idea della durata dell'azione che descrive un disgusto che non ha fine. Swift si spinge oltre: «the Sight was so nauseous, that it perfectly turned my Stomach» (159), e Taroni continua ad addolcire le immagini così fisiche del Reverendo, forse pensando al suo pubblico di giovani lettori o di onesti lavoratori italiani che, in linea con le indicazioni del regime, non avrebbero dovuto esser corrotti da fantasie 'volgari' o 'oscene'. Quel "turned my Stomach" diventa così un più blando «E poi, il loro aspetto mi rivoltava tanto, che forse quest'operazione sarebbe stata superiore alle mie forze» (139). Formichi, invece, forse in virtù della sua uscita per Mondadori, editore così capace di negoziare e contrattare con il Duce, non tralascia la reazione fisica che la vista dei pidocchi avrebbe causato nell'ingenuo Gulliver: «Certo è che quella vista fu tale che mi fece venir da recere» (159). Lo fa scegliendo il verbo 'recere', sinonimo elevato e raro di vomitare, e riesce a un tempo a rispettare l'originale nella scelta di un lessico antiquato ma comprensibile e ad adeguarsi al gusto, voluto dal regime, dei suoi lettori. Il popolo italiano non andava oltraggiato con 'oscenità' né isterilito con inutili 'cronache'. Il regime si arrogava il diritto di scegliere cosa andasse pubblicato e, così facendo, di modellare il gusto, la sensibilità e la fantasia dei lettori (Rundle 2010: 18). La fantasia va istruita e irreggimentata.

Molti sono i passaggi in cui il lessico semplice di Swift viene frainteso. Sia Formichi che Taroni non riescono a vedere l'arabesco creato dalle serie lessicali swiftiane. Confondono i cataloghi di Swift con l'impostazione compilatoria baconiana e danno alle stampe delle versioni che travisano l'originale trasportandolo, di forza, in uno stile piano e dettagliato che confonde l'artificio stilistico dell'autore con la smania di precisione di cui era preda il secolo dei lumi.

Il tasso di frequenza delle liste in Swift è altissimo, supera di dieci o venti volte quello di Defoe, Steele o Addison (Milic 1967: 88-89).

L'autore inserisce una lista – di parole, di gruppi di parole, di sintagmi o intere proposizioni – in ogni pagina del suo strano *novel*. È dunque, la sua, non una smania compilatoria, ma una precisa volontà di farsi beffe di quella smania attraverso l'utilizzo smodato degli stessi strumenti linguistici e stilistici che avevano fatto dello stile di Defoe, ad esempio, un modello di chiarezza e semplicità.

Eppure, nella caoticità delle serie swiftiane, si ravvisa sempre un principio ordinatore. Se il Settecento cataloga i dati naturali, lasciando ai secoli successivi il compito di leggerli e interpretarli, Swift, attraverso il diario del suo sempre meravigliato, sempre innocente e ingenuo Gulliver, cataloga una realtà che sembra impazzita e, nell'ordine che dà al caos del reale, si legge la sua interpretazione di esso (Graziano 1982: 53-56). La disposizione delle parole, in quegli elenchi che arrivano ad annoverare fino a quarantasei elementi (Milic 1967: 88), non è mai dettata dal caso: «Though this be madness, yet there is method in't». Un esempio, tra i tanti, può essere la serie che più volte si ripete nei *Gulliver's Travels* formata dai tre sostantivi *pride*, *ignorance* e *caprice*. Se *ignorance* aveva il significato di "want of knowledge" e *caprice* di "a sudden change or turn of the mind" (*Oxford English Dictionary*), tradurli attraverso la loro forma aggettivale è una riduzione e semplificazione del loro carico semantico, dell'idea filosofica in essi custodita. In Swift, laddove Lord Munodi si deve difendere dalle accuse degli scienziati di «Pride, Singularity, Affectation, Ignorance, Caprice» (254), Formichi traduce «Altrimenti chi lo avrebbe sottratto dalla taccia di orgoglioso, stravagante, affettato, ignorante e capriccioso» (252) e Taroni «Altrimenti sarebbe passato per un individuo ostinato, orgoglioso, stravagante, ignorante e lunatico» (211). La seconda occorrenza di *pride*, *ignorance* e *caprice* è nel IV libro; dopo aver ascoltato Gulliver descrivere al Master dei cavalli sapienti – che tutto fanno e nulla provano – le malattie del corpo che colpiscono i suoi simili e quella strana immotivata tristezza, la malinconia, che pure colpisce l'uomo ma non gli altri animali, dopo averlo ascoltato definire verità e menzogna, abilità retorica e arte della guerra, lo ascoltiamo descrivere le caratteristiche del Chief Minister of State. Il Primo Ministro è una creatura che si distingue dai suoi simili per la bramosia

di ricchezze, di potere e di titoli e che sa usare le parole «to all Uses, except to the Indication of his Mind» (382-3). Gulliver conclude la descrizione della nobiltà con queste parole:

In That Nobility among us was altogether a different Thing from the Idea he had of it; That our Young Noblemen are bred from their Childhood in Idleness and Luxury; that as soon as Years will permit, they consume their Vigour, and contract odious Diseases among lewd Females; and when their Fortunes are almost ruined, they marry some Woman of mean Birth, disagreeable Person, and unsound Constitution, merely for the Sake of Money, whom they hate and despise. That the Productions of such Marriages are generally scrophulous, rickety, or deformed Children, by which Means the Family seldom continues above three Generations, unless the Wife take Care to provide a healthy Father among her Neighbours, or Domesticks, in order to improve and continue the Breed. That, a weak diseased Body, a meager Countenance, and sallow Complexion, are the true Marks of a noble Blood; and a healthy robust Appearance is so far disgraceful in a Man of Quality, that the World concludes his real Father to have been a Groom or a Croachman. The Imperfections of his Mind run parallel with those of his Body, being a Composition of Spleen, Dulness, Ignorance, Caprice, Sensuality, and Pride. Without the Consent of this illustrious Body, no Law can be enacted, repealed, or altered: And these Nobles have likewise the Decision of all our Possessions without Appeal. (385-387)

È interessante notare che Formichi traduce la prosa di Swift con precisione e attenzione, anche se altera la sintassi riordinandola in un periodare italiano scorrevole; muta, come sempre fa, il discorso indiretto libero del romanzo inglese in un dialogo serrato tra Gulliver e il Master e così dà al testo una spontaneità, una velocità che non leggiamo nell'originale. *Pride*, *caprice* e *ignorance* vengono ancora una volta alterati, tradotti diversamente che nella prima occorrenza, perdendo la loro funzione coesiva: «un nobile è di solito un impasto di

malinconia, torpore, ignoranza, capriccio, sensualità e superbia» (372). Taroni 'rivede' l'inglese ancor più profondamente. Non solo riduce lo stile di Swift a un italiano colloquiale dal registro basso, ma omette del tutto il riferimento ai rapporti sessuali e alle malattie che ne conseguono: «Gli dissi poi che nostra nobiltà era molto diversa da quel che si era immaginato: che i nostri giovani nobili erano fin dall'infanzia allevati nell'ozio e nel lusso, e che il carattere distintivo di questa classe era un impasto di malinconia, di stupidità, di ignoranza, di incostanza, di sensualità e di albagia» (311).

Luigi Taroni si dimostra dunque interprete del gusto imposto dal regime, espunge dal testo tutti gli episodi che gli sembrano osceni, tutte le parole che suonano volgari, per evitare la censura, ancorché improbabile, della sua traduzione; al contrario di Carlo Formichi, il quale, pur declinando lo stile di Jonathan Swift in un italiano comprensibile e scorrevole per un pubblico lontano nel tempo e nello spazio dal pubblico a cui si rivolgeva l'autore irlandese, non rinuncia a niente, ma stempera o fraintende alcuni passaggi forse proprio a causa di quel silenzio della critica letteraria dei primi decenni del Novecento. Il traduttore della Mondadori riesce in un'operazione più coraggiosa forse proprio perché sorretto dal suo compiacente editore.

Infine, Formichi traduce dall'inglese, senza passare né dalle versioni francesi dei *Gulliver's Travels* né da quella sorta di ibrido delle due versioni, l'originale inglese e la versione francese di Desfontaines, che è la versione di Aldo Valori. Taroni, invece, sembra rifarsi sia a Valori che allo stesso Formichi più che direttamente all'edizione originale inglese del romanzo. Nel libro I, proprio quando Gulliver ha acquisito una certa credibilità nella corte dei lillipuziani, un singolare episodio intralcia la sua, per così dire, 'scalata' sociale. Gli appartamenti dell'Imperatrice prendono fuoco, e il paese è in grande allarme perché nessuno riesce a estinguere il fuoco. Il gigante Gulliver è la loro unica possibilità. Così Gulliver, chiamato nel mezzo della notte a prestare aiuto, si adopera coraggiosamente per salvare l'Imperatrice e il palazzo reale. Gulliver riuscirà a estinguere il fuoco urinando sul palazzo e, così facendo, il suo coraggio e la sua lodevole buona volontà saranno annullati dall'oscenità del gesto. Nella

descrizione del fuoco e della modalità scelta da Gulliver per estinguerlo, Swift ci rivela che «her Imperial Majesty's Apartment was on fire, by the carelessness of a Maid of Honour, who fell asleep while she was reading a Romance» (79). L'imprudenza della damigella che, addormentatasi rapita da un *romance*, aveva causato l'incendio, viene riscritta. Taroni traduce quel *romance* che tanto aveva appassionato la dama da farla sprofondare in sonno carico di sogni con "romanzo blefuscudiano". Recupera, qui come altrove, la versione di Aldo Valori dal francese *Poeme Blefuscudien*. Ma *romance* e romanzo sono due cose diverse, due generi diversi. Swift aveva scelto un *romance* e non un *novel* a ben veduta. Nella scelta del genere che si dimostra causa dell'incendio vi è tutta la carica polemica dell'autore. Il Reverendo sta attaccando quei «fictitious narrative in prose of which the scene and the incidents are very remote from those of ordinary life», come leggiamo nella definizione dell'*Oxford English Dictionary* che attesta il suo uso già nel 1726. Carlo Formichi, invece, non azzarda una differenza semantica tra *novel* e *romance* e ricorre al termine 'romanzo', come fosse un iperonimo che racchiude in sé i romanzi cavallereschi e quelli borghesi. La versione di Formichi, anche in questo passo come in molti altri, non dimentica l'importanza del suono in letteratura – anche nella letteratura in prosa – e così, quando Gulliver svegliato dai lillipuziani rivela di essere «in some kind of Terror» (79), traduce «Una notte centinaia di persone che urlavano dietro la mia porta mi destarono improvvisamente e mi fecero, quindi, provare qualche cosa che ben poteva chiamarsi spavento» (66), dove "spavento" è lezione dantesca che ha in sé lo stupore che sempre accompagna il giovane medico e la paura che quell'improvvisa folla gli provoca.<sup>5</sup>

Se Formichi si rivela traduttore più acuto e coraggioso di Taroni, bisogna sottolineare che entrambi scelgono di omettere i due elementi paratestuali della prefazione *The Publisher to the Reader* e della *Letter*

---

<sup>5</sup> «Finito questo, la buia campagna/tremò sì forte, che lo spavento/la mente di sudore ancora mi bagna», Dante, Inf. 3-31, in *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Ed. Salvatore Battaglia.



*from Capt. Gulliver to his Cousin Sympson*. Entrambe scritte da Jonathan Swift, sono firmate, rispettivamente, dall'immaginario Richard Sympson, cugino dell'autore dei viaggi, e da Mr Lemuel Gulliver in persona, o meglio in *dramatis personae*.

Jonathan Swift, nel suo programmatico stile realistico, in linea con il *novel* e con i resoconti di viaggio dell'epoca, in realtà infrange le norme del genere e del gusto settecenteschi dall'interno. Critica il realismo – poiché mai reale – e apre e chiude il suo 'romanzo' con l'artificio degli artifici di realtà: due lettere firmate da un editore immaginario e da un viaggiatore immaginario, garanti della veridicità del racconto. La credibilità, in fondo, dipende da quanto si riesce a illudere colui che legge, non dalla reale autenticità delle vicende narrate.

Che le due traduzioni apparse negli anni del regime non comprendano la lettera finale non è certo un caso. Espungendola dal testo come se fosse vera, come se non fosse parte della storia, ma Storia, cronaca da riscrivere perché troppo ruvida e indigesta, danno ai loro lettori una versione monca, priva del 'sugo' della storia. I silenzi, nelle traduzioni – ciò che viene deliberatamente taciuto, omesso, la *zero translation* – sono spesso l'intervento più doloroso e meno visibile, espressione del potere che silenziosamente, appunto, riscrive il passato (Gentzler - Tymoczko 2002).

La dichiarazione *a posteriori* di Gulliver della verità del suo racconto, dell'esistenza tangibile – in carne e ossa – dei suoi *yahoos* e dei cavalli sapienti rischiava di svelare ciò che la critica letteraria, nel ventennio fascista, non voleva vedere: la verità dell'immaginazione swiftiana. Verità non circoscrivibile al presente storico di Swift ma, piuttosto, assoluta.

Infatti, se le case editrici, come abbiamo già detto, mostrano un crescente interesse per l'opera di Swift, ed in particolare per i *Gulliver's Travels*, la critica letteraria italiana se ne dimentica. Una lettura analitica dei *Gulliver's Travels* forse avrebbe rivelato l'identità dell'uomo e dell'animale, la sporcizia del corpo e della mente, la corruzione di un'epoca e di tutte le epoche. I viaggi del marinaio chirurgo avrebbero mostrato la loro sostanza di rabbia e paura e non

certo di scurrilità e divertenti trovate, di *pun* e di *play upon words*. Il loro essere non certo un 'classico per l'infanzia' ma, piuttosto, un mirabile esempio di satira. Di quella satira che travalica il contingente, il contemporaneo, la 'perfida Albione', per usare un'espressione cara proprio a Mussolini, e rischia l'oblio perché troppo dolorosa. Se una satira è «a sort of glass wherein beholders do generally discover everybody's face but their own; which is the chief reason for that kind reception it meets with in the world, and that so very few are offended with it» (Swift 2010: 138), come scrive lo stesso Swift nella prefazione che appone alla *Battle of the Books*, allora i *Gulliver's Travels* sono una satira perfetta che ammalia il lettore della sua epoca e di tutte le epoche con il suo stile piano e scorrevole e, grazie a quella qualità fantastica che gli permette di creare «imaginary gardens with real toads in them» (Moore 1961: 41), lo illude di leggere una storia inventata o riferita ad altri e non a sé (Knight 2007: 67-73). L'immagine riflessa nello specchio è troppo spaventosa per essere riconosciuta come 'identica'. Così, durante il regime fascista, l'immagine che il testo di Swift ci restituisce fu, più o meno volutamente, scambiata per quella dell'Inghilterra osservata da un irlandese. E il sottaciuto dubbio identitario che accompagna Gulliver, sempre pronto a imparare le lingue dei popoli che incontra e mai a imporre loro la propria e a 'farsi conquistare' ad ogni naufragio, spostandosi dal fulgido centro di uomo inglese ai margini di un dialogo a più voci, fu letto come una debolezza della potenza britannica e non come la distruzione di ogni univoca visione della realtà. La caotica dislocazione del punto vista che nei *Gulliver's Travels* permette il confronto con pigmei, giganti, stregoni e cavalli sapienti mostra non solo e non tanto la mediocrità della madre patria di Gulliver, quanto piuttosto la relatività della verità, della Storia e della stessa realtà. Questo, la virile e monolitica ideologia fascista non avrebbe potuto accettare o, ancor prima, non ha saputo comprendere.

## Bibliografia

- Billiani, Francesca, "Traduzioni e identità nazionale nell'Italia degli anni Venti e Trenta", *La fabbrica del libro*, 2 (2004), <http://www.fondazionemondadori.it/cms/culturaeditoriale/201/20042>, online (ultimo accesso 08/01/2015).
- Bonsaver, Guido, *Censorship and Literature in Fascist Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.
- Brambilla, Cristina, "Attilio Barion: l'impegno nella divulgazione delle edizioni popolari", *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Eds. Luisa Finocchi - Ada Carla Gigli Marchetti, Milano, Franco Angeli, 1997: 18-27.
- Fabre, Giorgio, "Fascism, Censorship and Translation", *Modes of Censorship and Translation. National Context and Diverse Media*, Ed. Francesca Billiani, Manchester, St. Jerome Publishing, 2007: 27-59.
- Graziano, Alba, *Il Linguaggio dell'ironia. Saggio sui 'Gulliver's Travels'*, Roma, Bulzoni, 1982.
- Gregori, Flavio, "The Italian Reception of Swift", *The Reception of Jonathan Swift in Europe* (2005), Ed. Hermann Josef Real, London, Bloomsbury Academic, 2013: 17-56.
- Holquist, Michel, "Corrupt Originals: The Paradox of Censorship", *PMLA*, 109.1 (1994): 14-25.
- Knight, Charles, *The Literature of Satire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Lefevere, André, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge, 1992.
- Milic, Louis Tonko, *A Quantitative Approach to The Style of Jonathan Swift*, Paris, Mouton & Co., 1967.
- Moore, Marianne, *Collected Poems*, London, MacMillan, 1961.
- Ní Chuilleanáin, Eiléan - Ó Cuilleanáin, Comarc - Parris, David (eds.), *Translation and Censorship. Patterns of Communication and Interference*, Dublin, Four Court Press, 2009.
- Pagetti, Carlo, *La Fortuna di Swift in Italia*, Bari, Adriatica Editrice, 1971.

- Rundle, Christopher, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Bern, Peter Lang, 2010.
- Id., "Il ruolo/la invisibilità del traduttore e dell'interprete nella storia", *Il Traduttore Nuovo*, 1-2 (2004): 63-76.
- Id., "Publishing Translations in Mussolini's Italy: A Casa Study of Arnoldo Mondadori", *Textus*, 12.2 (1999): 427-442.
- Swift, Jonathan, *A Tale of a Tub and Other Works*, *The Cambridge Edition of the Works of Jonathan Swift*, vol. 1, Ed. Marcus Walsh, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Id., *Gulliver's Travels*, *The Cambridge Edition of the Works of Jonathan Swift*, vol. 16, Ed. David Womersley, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- Id., *Gulliver's Travels*, trad. it. *I Viaggi di Gulliver*, Ed. Carlo Formichi, Milano, Mondadori, 1933.
- Id., *Gulliver's Travels*, trad. it. *I Viaggi di Gulliver*, Ed. Luigi Taroni, Sesto San Giovanni, Edizioni A. Barion della Casa per le Edizioni Popolari, 1934.
- Thackeray, William Makepeace, *Swift, the English Humorists of the Eighteenth Century*, London, Harper&Brothers, 1867.
- Gentzler, Edwin - Tymoczko, Maria (eds.), *Translation and Power*, Amherst and Boston, University of Massachusetts Press, 2002.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, New York, Routledge, 1995.

## Sitografia

*Giornale della Libreria*

[http://emeroteca.braidense.it/eva/indice\\_volumi.php?IDTestata=101&CodScheda=198&PageRec=tutti&PageSel=1](http://emeroteca.braidense.it/eva/indice_volumi.php?IDTestata=101&CodScheda=198&PageRec=tutti&PageSel=1) (ultimo accesso 08/01/2015).

## **L'autrice**

### **Elisa Fortunato**

Elisa Fortunato è ricercatrice dal 2012 di Lingua e Traduzione – Lingua inglese nell'Università degli Studi di Bari. Ha pubblicato saggi sulle fonti classiche dei *Gulliver's Travels* ("*Gulliver's Travels: un viaggio nella Storia*", 2008) e sul rapporto tra storia e narrazione nella narrativa e nella saggistica inglese dell'Ottocento (*Passato e Futuro. Saggi sulla storia di Thomas Carlyle*, 2011; "Dove duole il tempo. Note sullo stile di Thomas Carlyle", 2013). Si occupa anche di storia della traduzione ("Due più due non fa quattro", 2010; "Note sull'esercizio della traduzione", 2011) e ha tradotto il romanzo *Storia e avventure di un atomo* di T.G. Smollett (2010). Dal 2006 traduce racconti della tradizione americana contemporanea per la rivista *Nuovi Argomenti* e per la casa editrice *Storie All Write*.

**Email:** elisa.fortunato@uniba.it

## **L'articolo**

Data invio: 15/01/2015

Data accettazione: 01/04/2015

Data pubblicazione: 15/05/2015

## **Come citare questo articolo**

Fortunato, Elisa, "Le scelte del traduttore. I *Viaggi di Gulliver* e il Fascismo", *Censura e auto-censura*, Eds. A. Bibbò, S. Ercolino, M. Lino, *Between*, V.9 (2015), [www.betweenjournal.it](http://www.betweenjournal.it)