

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

**Scienza della Traduzione**

Ciclo XXV

Settore Concorsuale di afferenza: 10/M1

Settore Scientifico disciplinare: L-LIN/13

***La traduzione interculturale nell’Austria-Ungheria della Jahrhundertwende***

***Analisi critica delle traduzioni in tedesco e in italiano del romanzo ungherese***

***I ragazzi della Via Pál di Ferenc Molnár***

Presentata da Claudia Tatasciore

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Paola Puccini

Relatore

Prof.ssa Paola Maria Filippi

**Esame finale anno 2013-2014**

<b>Introduzione</b>	4
<b>Capitolo I</b>	
<b>Letteratura per ragazzi e traduzione come specchio di un'epoca</b>	12
1. La "scoperta" delle traduzioni nella comparatistica della letteratura per ragazzi	12
1.1. La traduzione della letteratura per ragazzi nel più ampio dibattito sulla teoria della traduzione	16
1.2. La teoria del campo letterario e la produzione di letteratura per ragazzi	20
2. La letteratura per ragazzi in ambito tedesco nella <i>Jahrhundertwende</i>	27
2.1. Il mercato del libro diventa mercato di massa	32
2.2. Heinrich Wolgast, la <i>Jugendschriftenbewegung</i> , la <i>Buchkunstbewegung</i>	34
2.3. Specificità austriache	38
3. Una letteratura dimenticata? Tratti della letteratura ungherese per ragazzi	55
4. La letteratura per ragazzi in Italia nel Ventennio fascista	60
4.1. La ricezione della letteratura ungherese in Italia	63
<b>Capitolo II</b>	
<b>Ferenc Molnár, tra fama internazionale e modernità</b>	70
1. Al posto di una biografia: Molnár scrittore «paradossale»	71
2. Solo una questione di nomi?	77
3. <i>I ragazzi della via Pál</i> : nasce la prosa moderna per l'infanzia	94
3.1. Le recensioni coeve: il punto di vista adulto e l'insistenza sul patriottismo	99
3.2. La ricezione nei film	106
3.3. Una proposta interpretativa	110
3.3.1. Il plurilinguismo	111
3.3.2. Comunità linguistiche	115
3.3.3. Voci straniere: Janó lo slovacco e il venditore di torrone italiano	117
3.3.4. Termini tedeschi	127
3.3.5. Romanzo della metropoli e romanzo delle bande	138
3.3.6. Quale patriottismo?	143

<b>Capitolo III</b>	
<b>Fuori del testo: traduzione e paratesto</b>	147
1. Traduzione e paratesto: come evolve la ricezione del romanzo	147
1.1. Lo spazio dell'editore: collana, quarta di copertina, titolo, illustrazioni	151
1.1.1. Nel corpus: la collocazione del romanzo tra letteratura per adulti e per ragazzi	156
1.1.2. Tibor Gergely	160
1.2. La voce del traduttore: prefazione, postfazione, nota del traduttore	164
1.2.1. Nel <i>corpus</i> : la prefazione di Schmitt	167
2. La scelta del traduttore	170
2.1. Eugen Heinrich Schmitt	172
2.2. Alessandro De Stefani e Stefano Röck-Richter	175
2.3. Enrico Burich	177
<b>Capitolo IV</b>	
<b>Analisi delle traduzioni</b>	189
1. Il rapporto con l'altro: tra addomesticamento e insubordinazione, attraverso la lingua	192
2. Giochi, battaglie, guerre: l'analisi delle isotopie	202
2.1. Giocare alla guerra	205
2.1.1. <i>Einstand</i>	216
2.1.2. La guerra russo-giapponese	225
2.1.3. Personaggi storici	231
2.2. Simboli della patria	238
2.2.1. La bandiera	238
2.2.2. Il <i>grund</i>	245
<b>Conclusioni:</b>	
<b>sintesi dei risultati e considerazioni finali</b>	254
<b>Appendici</b>	
A. Elenco delle prime edizioni del romanzo nelle lingue del mondo	262
B. Elenco delle traduzioni italiane	264
C. Cronologia	268
<b>Bibliografia</b>	271

## Introduzione

A più di cento anni dalla sua prima pubblicazione, *A Pál utcai fiúk* (1907) continua a essere considerato un classico della letteratura per l'infanzia che suscita l'interesse non soltanto di lettori giovani e adulti, ma anche della più recente riflessione teorica sulla letteratura per ragazzi. Questo non accade soltanto in Ungheria, il loro paese di origine. Nel corso degli anni l'attenzione al romanzo si è registrata praticamente in tutto il mondo, dal momento che, unica in tutta la storia letteraria ungherese, quest'opera di Ferenc Molnár è stata tradotta in ben 37 lingue. In tanti paesi, tra cui l'Italia, il romanzo è lettura quantomeno consigliata, se non obbligatoria, nelle scuole, a dimostrazione del fatto che il suo messaggio conserva un suo interesse ancora oggi. Allo stesso tempo, proprio in Italia, questo messaggio – quello costruito da un mondo fatto di soli ragazzi, che trovano un senso alla propria vita nello stare insieme ed essere un gruppo – è stato stravolto in una recente versione filmica per la televisione, diretta da Maurizio Zaccaro nel 2003. Una versione che ha fatto molto discutere anche in Ungheria, soprattutto per la sua scelta di affidare agli adulti un ruolo centrale nella storia, facendoli rientrare a pieno titolo come protagonisti di una vicenda che nell'intenzione originaria del testo li riguardava poco. Del romanzo rimane in questo film soltanto il momento sentimentale, quello che, in un saggio dedicato alla letteratura «commovente», è stato definito da Franco Moretti in modo molto pertinente «retorica del troppo tardi». Questa retorica del troppo tardi accomuna, secondo Moretti, romanzi come *Cuore*, *Incompreso* e, appunto, *I ragazzi della via Pál*. La grande diffusione, nello spazio e nel tempo, del romanzo ungherese fa tuttavia pensare che molto più profondi siano i motivi della sua fortuna e che forse questi motivi siano rintracciabili nelle caratteristiche non soltanto del testo originale, ma anche delle sue traduzioni.

Le aree linguistiche da me scelte per l'analisi delle traduzioni sono in questo senso particolarmente significative. La lingua tedesca è la prima lingua di ricezione del romanzo all'estero (1910), ma per un'accoglienza attenta del romanzo si dovranno aspettare altri diciotto anni e la seconda traduzione. Sorprendentemente, sarà poi in particolare l'area di ricezione austriaca a dedicare una riflessione sul romanzo fondata su criteri di analisi letteraria piuttosto che su un approccio semplicemente emotivo, a

indagare dunque la novità formale del romanzo, a riconoscere con esso l'inizio di un nuovo genere: la letteratura delle bande. Per ragioni legate alla tradizionale ricezione della letteratura ungherese in Austria e ai rapporti culturali e letterari dei due paesi, il romanzo, e soprattutto il suo autore, diventano a pieno titolo "austriaci".

Diversa è la situazione in Italia, dove il romanzo sembra aver seguito percorsi maggiormente codificati sul piano pedagogico, che s'intrecciano fortemente con i modi e gli ambiti di ricezione della letteratura ungherese in lingua italiana. La sua ricezione particolarmente intensa negli anni del Ventennio fascista – testimoniata dalle numerose edizioni che si succedevano l'una all'altra – fa pensare che il romanzo sia stato interpretato secondo le linee pedagogiche che guidavano la letteratura per l'infanzia di allora: il patriottismo e il militarismo.

L'analisi svolta nel presente lavoro parte da queste due osservazioni iniziali e ha condotto le mie ricerche verso percorsi letterari e, più in generale, culturali di varia natura, dimostrando innanzitutto quanto ricco e complesso sia il quadro di produzione e ricezione della letteratura per ragazzi. Con l'intento di condividere dunque anche una vera e propria scoperta nata da queste ricerche, il primo capitolo è destinato a definire gli approcci e gli approfondimenti teorici che guidano a un'osservazione critica della letteratura per ragazzi e soprattutto dei suoi meccanismi e processi di traduzione. Ho dato più ampio spazio a quegli studiosi, con Emer O'Sullivan, che hanno insistito su quanto sia fondamentale innanzitutto assumere consapevolezza rispetto a questi stessi processi: la cosiddetta «repubblica democratica dell'infanzia» di Paul Hazard, quella costituita dai libri per l'infanzia letti da bambini e ragazzi di tutto il mondo, è fatta, innanzitutto, di traduzioni; e sono le traduzioni a determinare i passaggi di confine tra una lingua e l'altra, tra una cultura e l'altra.

Seppure abbia deciso di non condurre l'analisi dei testi secondo i criteri della sociologia della traduzione, in questa prima parte teorica ho dedicato uno spazio relativamente ampio alle teorie di Pierre Bourdieu, in particolare alla teoria del campo letterario. Una valutazione di tutte le possibilità di applicazione di questa teoria al campo specifico della letteratura per ragazzi meriterebbe ben più lunghe, elaborate e ripetute riflessioni, che esulano dagli obiettivi che mi sono preposta in quest'analisi. Consapevole che questo non è l'unico approccio teorico possibile a tale problematica, della teoria di Bourdieu ho "preso" dunque quanto mi ha permesso di vedere, prima ancora che di esprimere, in maniera estremamente chiara i meccanismi di influenza e concorrenza tra più sistemi – quello letterario, quello pedagogico,

quello sociale, innanzitutto –, meccanismi che si attivano in maniera particolarmente dinamica nella letteratura per ragazzi.

La seconda parte del primo capitolo è appunto un'analisi di questi meccanismi, condotta sulle tre aree linguistiche d'interesse rispetto alle epoche di prima ricezione del romanzo. L'area di lingua tedesca si è dimostrata particolarmente ricca di spunti alla riflessione su quanto poco marginale sia stata la letteratura per ragazzi nel periodo della *Jahrhundertwende*, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Ho deciso dunque di assecondare una tendenza attuale delle ricerche nel campo della germanistica, che mostrano un interesse sempre più vivido per una riflessione teorica sulla letteratura per ragazzi, e soffermarmi più ampiamente su questa parte. Fondamentali del resto per questo lavoro sono stati i periodi di ricerca svolti all'Università di Vienna, dove, alla guida del prof. Ernst Seibert, si trova un centro di ricerca sulla letteratura per ragazzi (austriaca in particolare) molto attivo.

In area italiana, la coincidenza della prima ricezione de *I Ragazzi della via Pál* con il Ventennio fascista mi ha permesso di osservare le traduzioni avvalendomi di un quadro storico-letterario già ampiamente studiato, quello della letteratura per l'infanzia nel fascismo. Senza cedere alla tentazione di approfondire ulteriormente questo tema ampissimo, ho ritenuto utile incrociare queste ricerche, che raramente tengono conto di lingue meno frequentate, con i risultati ottenuti dalla magiaristica italiana, che pure vede, nel periodo tra le due guerre, uno spazio di ricerca eccezionalmente prolifico in virtù delle frequentazioni particolarmente intense tra i due paesi.

Nel secondo capitolo, dedicato all'autore e all'opera, ho inteso mostrare innanzitutto come la figura di Molnár si cali perfettamente nei discorsi presentati finora, dal momento che non soltanto per il suo romanzo per ragazzi, ma soprattutto per la sua opera di commediografo, egli è stato una figura cardine nello sviluppo dei rapporti con l'Austria e con l'Italia. Al contempo, in questo capitolo, ho voluto mostrare quanto, in contrasto con il suo acclamato cosmopolitismo, egli sia in realtà uno scrittore profondamente radicato nella città di Budapest, in particolare la Budapest di fine secolo. Nella seconda parte del capitolo, l'analisi del romanzo si avvale di documenti dell'epoca per mettere a fuoco gli aspetti che allora avevano destato maggiore interesse, facendoli dialogare con altre letture successive. Anche una rapida analisi della ricezione nei film ha aiutato a trovare i nodi in cui si è condensata la riflessione sul romanzo: il tema del patriottismo e quello della guerra. La mia analisi del romanzo ha l'obiettivo non tanto, o non soltanto di affrontare questi temi, ma di

indagare le caratteristiche altre, più propriamente pertinenti alle scelte linguistiche e al tessuto testuale, che permettono di restituire un romanzo che si scopre fatto di più livelli di lettura. Questi livelli, guardati insieme, permettono di riconsiderare in chiave differente il tema del patriottismo e quello della guerra. Infatti, patriottismo e guerra sembrano essere presenti nella vita dei ragazzi più perché temi d'intensa frequentazione all'epoca che perché Molnár veramente li riconoscesse come il nucleo del proprio messaggio educativo. L'attenzione ad altri particolari, la ricostruzione dell'ambiente in cui si svolge la vicenda permette anzi di riconoscere un certo distacco dello scrittore rispetto alle tendenze educative dell'epoca, distacco che determina la modernità del romanzo.

Il terzo e il quarto capitolo costituiscono la seconda parte del lavoro, quella dedicata propriamente all'analisi delle traduzioni. Alla luce di quanto mostrato circa la complessa interazione di più sistemi nella letteratura per ragazzi, ho deciso di affrontare i testi innanzitutto "dall'esterno", dall'esame di tutte le caratteristiche del paratesto. A esso è dedicato il terzo capitolo, che ha lo scopo di ricostruire delle prime indicazioni di lettura della traduzione offerte dalla presentazione dell'oggetto libro. Per fare ciò è stato naturalmente necessario condurre indagini e ricerche su vari fronti: si sono aperti scorci sul problema dell'illustrazione nella letteratura per ragazzi, sull'importanza della prefazione e ancora più ampi sono stati i percorsi che hanno condotto all'approfondimento di due figure di traduttori: Eugen Heinrich Schmitt, per il tedesco, ed Enrico Burich, per l'italiano. Le loro storie s'incrociano con altri personaggi di estremo rilievo nel pensiero pedagogico e filosofico dell'epoca, quali Lev Tolstoj e Giuseppe Lombardo Radice. Comprensibilmente, nei limiti degli obiettivi di questo lavoro, si sono potuti fornire soltanto spunti per una ricerca sui singoli traduttori che meriterebbe sicuramente un approfondimento autonomo.

L'analisi del paratesto suggerisce come la ricezione dello stesso romanzo abbia preso due strade diverse in area tedesca e in area italiana. Nel caso tedesco, il romanzo viene proposto al pubblico in un primo momento mettendone in risalto il valore pedagogico sia per i ragazzi, sia per gli adulti. Gli insegnamenti si basano su un'impostazione pacifista, antimilitarista, che apprezza lo spirito patriottico non degenerato in nazionalismo. In un secondo momento, il romanzo viene ripreso e presentato in una forma esteriore più agevole, privata di qualsiasi intervento di mediazione tra il testo e i lettori. Questa ripresa coincide con una trasformazione *in fieri* delle forme della letteratura per ragazzi e con l'ingresso, nel canone, di un nuovo genere, quello del romanzo delle bande. Nel caso italiano, invece, la progressiva

acquisizione del romanzo nel canone letterario giovanile s'incrocia con il dibattito filosofico e pedagogico, nelle sue diverse posizioni rispetto ai temi di patriottismo e militarismo, e in generale rispetto all'educazione del bambino, lasciando da parte l'aspetto più propriamente letterario. Se la ricezione tardiva può essere messa in relazione con un risveglio internazionale dell'interesse per l'opera, la sua ricezione così intensiva, testimoniata dalla rapida successione di nuove edizioni, può essere spiegata con un filone d'interesse per la cultura ungherese e con la particolare ricollocazione dell'opera nel campo letterario specifico per ragazzi.

Il quarto capitolo è infine dedicato all'analisi dentro il testo. Per un'analisi efficace, si è scelto di isolare soltanto alcuni punti salienti, pertinenti al discorso affrontato nel resto del lavoro, e di mettere i testi tradotti alla prova dei fatti sui temi di guerra e patriottismo. L'analisi puntuale di singoli momenti ha sempre tenuto presente lo sviluppo della vicenda e in particolare del rapporto che si instaura tra voce narrante e materia narrata.

Nella prima parte dell'analisi ho ricercato le spie più evidenti del processo di ricollocazione che il romanzo subisce attraverso la traduzione, ricollocazione che avviene nello spazio e nel tempo, nonché nella tradizione letteraria. Poiché, come si è mostrato, la vicenda dei ragazzi della via Pál si caratterizza per il suo stretto legame con la sua ambientazione, ho deciso di focalizzarmi sull'aspetto dell'alterità linguistica, ricercando tali spie in particolare negli antroponomi e nella toponomastica. Tramite quest'analisi si è potuta costruire un'indicazione sull'approccio traduttivo al testo. Si è riscontrata una tendenza non tanto all'eliminazione, quanto alla neutralizzazione dell'alterità. Tale neutralizzazione, seppure in certa misura inevitabile nel processo di ricollocazione dei testi in traduzione, non è stata compensata da un'attenzione al ruolo che certi aspetti, come ad esempio antroponomi e toponimi, portano con sé, in maniera funzionale rispetto alla vicenda narrata.

Nell'ultima parte dell'analisi ho messo infine il testo alla prova delle isotopie. Come costruttori di coerenza testuale, queste si sono rivelate nell'analisi uno strumento utile per isolare i temi del gioco alla guerra e dei simboli della patria e a mostrare come questi vengano presentati nell'originale e in traduzione. Si è dimostrato che quelle traduzioni che tendono maggiormente alla neutralizzazione degli aspetti linguistici più legati all'espressione dell'alterità, tendono dall'altra parte a un'intensificazione, a un irrobustimento del campo semantico militare che sbilancia l'isotopia individuata "giocare alla guerra" più verso un'emulazione della guerra che non verso l'identificazione dei ragazzi nel gioco. Allo stesso modo, la mancata traduzione di



certe sfumature linguistiche nell'ambito dell'isotopia "simboli della patria" porta a una lettura differente del testo tradotto, pervasa da un intento pedagogico volto a educare il ragazzo all'ammirazione dell'eroismo militare e del sacrificio per la patria. In questo modo il messaggio finale del sacrificio vano di Nemeček, vano perché sul suo amato *grund* verrà costruito un palazzo, se non travisato viene quantomeno neutralizzato e nel ragazzo che legge rimane più l'ardore per la battaglia che la riflessione sul senso della vita e della giovinezza.

Poiché nel lavoro si offrirà principalmente un'analisi di singoli passaggi del romanzo, vale la pena in questa sede rinfrescare brevemente la memoria su una vicenda probabilmente fin troppo nota. Questa ruota attorno alla rivalità tra due bande, quella dei ragazzi di via Pál – che prendono il nome dalla strada su cui si trova il loro campo di giochi, un terreno edificabile cui loro assegnano il nome *grund*, e che rappresenta innanzitutto lo spazio della loro infanzia – e quella delle Camicie rosse, così chiamate perché indossano delle camicie rosse come una sorta di divisa. I colori dei ragazzi di via Pál sono invece il rosso e il verde: di questo colore sono i loro cappellini e le bandierine che sovrastano la fortezza del loro campo (in realtà delle semplici cataste di legna). Il *grund* è particolarmente adatto per giocare a palla, per questo le Camicie rosse, il cui "regno" è il giardino botanico, vogliono appropriarsene. Naturalmente con la forza, perché i ragazzi di via Pál sono pronti a difendere il proprio campo a tutti i costi. Il romanzo ruota dunque tutto intorno alla battaglia che avrà luogo tra le due bande per decidere delle sorti del *grund*. Nei primi capitoli si leggono le vicende che portano alla battaglia: i soprusi da parte delle Camicie rosse (*l'einstand* – ovvero il furto delle biglie – e poi il furto di una bandiera nel campo) superano la misura perfino per l'avveduto capo dei ragazzi di via Pál, János Boka, che dichiara lo stato di guerra. Vi è poi una fase preparatoria della battaglia: spionaggi, tradimenti, ambasciate per definire diplomaticamente le regole dello scontro. In questa fase Nemeček, il più piccolo dei ragazzi, il più debole e timoroso, dimostra di essere (o meglio diventa) coraggioso, valoroso, fedele ai propri amici, alla banda, al campo, ai suoi ideali. Mano a mano il lettore viene a conoscenza delle tante sfaccettature di questa banda, in cui tutti sono ufficiali, solo Nemeček è soldato semplice: una bella metafora dell'umanità, caratterizzata dal fatto che la maggior parte ama comandare, ma vi sono anche pochi che amano ubbidire (come commenta il narratore). La banda si è dotata di una vera e propria organizzazione militare, i componenti si rivolgono gli uni agli altri con comandi militareschi, si sono dotati di un preciso regolamento e tengono un libro nero su cui segnano le infrazioni allo stesso. Ma, occorre subito

precisare, non vi è nulla di sinistro in tutto questo: i ruoli sono ruoli perché fanno parte del gioco. Gli stessi ragazzi di via Pál formano inoltre un sodalizio, chiamato Società dello Stucco (*Gitt-egylet*) perché la sua ragion d'essere è una palla di stucco che a turno deve essere custodita e masticata affinché non si secchi. Questa associazione viene smascherata dal prof. Rácz tra i banchi di scuola, e da lui sciolta e severamente proibita. Tanto è pretestuoso il motivo della costituzione dell'associazione, tanto meticolosa ne è l'organizzazione interna: i ragazzi hanno un segretario, un guardasigilli (e naturalmente un sigillo), un tesoriere, e una bandiera, che è il tricolore ungherese.

Nelle varie vicissitudini della banda, Nemeček, si ammala perché per tre volte finisce in acqua. Due volte quando, insieme a Boka e Csonákos, va a restituire alle Camicie rosse l'affronto della bandiera rubata: i ragazzi lasciano un biglietto nel cuore del giardino botanico, dove si radunano i nemici, per dimostrare di esser riusciti anche loro a penetrare nel territorio nemico. Durante questa spedizione Nemeček prima cade nell'acqua del laghetto, che i ragazzi attraversano in barca per raggiungere l'isola in cui si tengono i consigli delle Camicie rosse, poi, quando i tre fuggono perché il nemico li ha scoperti, Nemeček si nasconde nella vasca dalla serra del giardino botanico. Un terzo bagno nel lago del giardino botanico Nemeček lo fa perché costretto dal capo delle Camicie rosse, Feri Áts. Essendo penetrato nel loro territorio per riprendersi la bandierina rubata, Nemeček scopre il tradimento di uno dei compagni, Geréb. Il bagno è la punizione a lui riservata, ma la lezione di onore che Nemeček impartisce a Geréb impressiona molto tutti i membri delle Camicie rosse e prima di tutti il loro capo.

I capitoli successivi sono quelli dedicati alla battaglia vera e propria, alle manovre di preparazione (bombe di sabbia, trincee, trappole tra le cataste di legna) e poi all'attacco e alla lotta tra le due bande. A tutto ciò Nemeček, ormai gravemente malato, non può partecipare. Lui deve rimanere a casa a riguardarsi – ma alla fine, preso dal desiderio irrefrenabile di prender parte anche lui alla battaglia e di dimostrare di non essere un traditore, accusa che gli era stata mossa, si presenta di sorpresa al campo giusto in tempo per saltare addosso a Feri Áts e bloccarlo, e così decidere delle sorti della battaglia. I ragazzi della via Pál hanno vinto ma, invece di festeggiare, accompagnano tutti il piccolo Nemeček ormai senza forze a casa. Gli ultimi capitoli del libro lo mostrano a letto, gravemente malato, consapevole dell'impossibilità di guarire. In preda a una profonda tristezza, e in preda al delirio della febbre, rivela al suo amico Boka il suo amore incondizionato per il campo, che è

per lui come la patria. Nel delirio la fusione tra gioco e realtà è totale, Nemeček diventa il soldato che ha combattuto per la patria, e che è deluso dai suoi compagni che l'hanno creduto un traditore. Quando questi arrivano a rendergli omaggio e a chiedergli scusa per il loro errore è troppo tardi, Nemeček è già morto. Il giorno dopo Boka si reca al campo, per riflettere su quest'incomprensibile, triste avventura, sulla perdita del suo amico, e scopre che il campo che loro avevano difeso dalle Camicie rosse non appartiene comunque più a loro: è ormai nelle mani della ditta di costruzione che, su quel terreno edificabile, costruirà l'ennesimo caseggiato, simbolo di una Budapest in continua crescita. Boka è naturalmente scosso da questa notizia, pensa che la loro battaglia sia stata vana, che stavolta è stato il loro campo a tradirli, e la sua unica consolazione è che il suo amico Nemeček non abbia dovuto apprendere questa notizia.

Necessariamente, le ricerche per il presente lavoro sono state condotte su più paesi, tra Italia, Austria e Ungheria, e si sono arricchite della collaborazione e dell'aiuto di istituti e università. Un ottimo impulso alla ricerca mi è stato fornito dal prof. Ernst Seibert della *Österreichische Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung*, presso l'Università di Vienna. A Vienna è stato prezioso inoltre il lavoro presso la biblioteca dell'*Institut für Jugendliteratur*. Per le ricerche in area ungherese, ringrazio in particolare la prof.ssa Dóra Takács e il prof. Antonio Sciacovelli dell'Università di Szombathely, per la loro estrema disponibilità, nonché la prof.ssa Sárolta Lipoczi dell'Università di Kecskemét. Preziosa guida nelle ricerche a Budapest è stata quella offerta da Teréz Emőd e Dalma Török del Museo Letterario Petőfi, che oltre alla loro consulenza mi hanno messo a disposizione un ampio materiale raccolto in occasione della mostra organizzata dal Museo stesso in occasione del centenario dalla pubblicazione di *A Pál utcai fiúk*. Per le ricerche svolte presso l'Archivio della Società di Studi Fiumani di Roma, ringrazio in particolare Emiliano Loria per la sua grande disponibilità. Ringrazio infine il professor Antonio Faeti dell'Università di Bologna per le sue chiacchierate ad ampissimo respiro, che hanno reso più accorto il mio sguardo non solo sulla letteratura per ragazzi, ma anche sul rapporto tutto personale che la Bologna di una generazione precedente alla mia ha avuto con i ragazzi ungheresi, i propri "ragazzi della via Pál".

## Capitolo I

### Letteratura per ragazzi e traduzione come specchio di un'epoca

#### 1. La “scoperta” delle traduzioni nella comparatistica della letteratura per ragazzi

Occuparsi della traduzione della letteratura per ragazzi da un punto di vista teorico è una sfida che risponde a diverse necessità, sia in ambito traduttologico, sia – nello specifico del presente lavoro, che si colloca sul terreno di tre lingue e culture (ungherese, tedesca e italiana) – dal punto di vista degli studi sulla letteratura e sulla cultura mitteleuropea. Nell'ambito degli studi sulla traduzione è possibile, infatti, mettere in luce certi aspetti peculiari che distinguono la letteratura per ragazzi dalla letteratura cosiddetta “alta” e che, poiché specifici di tale letteratura, da un lato invitano a un ripensamento dei paradigmi traduttologici più o meno consolidati per la traduzione letteraria in senso ampio, dall'altro suggeriscono nuove prospettive e nuovi orizzonti di analisi, sollevando questioni che rimarrebbero altrimenti inosservate.

Un'ottima introduzione alla tematica è costituita dal volume di Emer O'Sullivan *Kinderliterarische Komparatistik*<sup>1</sup>, in cui la comparatistica della letteratura per ragazzi viene proposta per la prima volta in maniera decisa come disciplina a sé stante. O'Sullivan prende in esame, con un approccio critico e sistematico, i risultati finora raggiunti dagli studi sulla letteratura per ragazzi e nel far ciò pone in primo piano il problema della traduzione.

Il volume nasce dalla necessità di colmare un vuoto negli studi letterari. L'autore parla di «wechselseitige Nicht-Wahrnehmung von Komparatistik und Kinderliteraturforschung»<sup>2</sup>, denunciando il fatto che le due discipline, la comparatistica e la teoria della letteratura per ragazzi, per lungo tempo si sono ignorate reciprocamente. Se da un lato gli studi di comparatistica hanno trascurato

---

<sup>1</sup> E. O'Sullivan, *Kinderliterarische Komparatistik*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter 2000.

<sup>2</sup> Ivi, p. 25.

una produzione letteraria considerata generalmente di secondo rango e dunque non meritevole di una trattazione sistematica da un punto di vista teorico, sull'altro fronte i recenti sviluppi che hanno decretato la nascita di una teoria della letteratura per l'infanzia non si sono orientati a sufficienza verso un approccio comparatistico. Questo richiederebbe secondo O'Sullivan un passaggio concettuale fondamentale: il riconoscimento del legame che le opere in questione hanno con la lingua e la letteratura (o meglio, con la tradizione letteraria) del paese in cui vengono scritte. Finché si è parlato di un «*corpus* internazionale» inscindibile nelle singole manifestazioni letterarie è stato infatti ignorato il presupposto fondamentale per l'affermarsi di una prospettiva comparatistica, la percezione dei confini: «ohne Wahrnehmung von Grenzen kann es keine Wissenschaft und Kritik der Phänomene des Überschreitens, keine Komparatistik, geben<sup>3</sup>». Fintanto che la letteratura per ragazzi è stata vista come un tutto omogeneo, una *letteratura internazionale*, non divisa in tante letterature nelle diverse lingue, si è negata la possibilità di uno studio orientato più concretamente alla comparazione di fenomeni letterari anche attraverso la presa in esame delle traduzioni.

Sarebbe tuttavia sbagliato, d'altro canto, abbandonare completamente l'approccio internazionalistico. Con Paul Hazard (1932) i classici tradotti sono confluiti nella cosiddetta «repubblica universale» della letteratura per ragazzi, che presenta la specifica, *democratica* caratteristica di volersi situare in un altrove in cui ogni barriera tra le culture viene superata<sup>4</sup>. A questo altrove è stato riconosciuto un valore intrinseco, meritevole di studi specifici e autonomi, che hanno dato vita a una teoria della letteratura per ragazzi. Nel testo di Paul Hazard erano pure presenti *in nuce* gli elementi propri di un approccio comparatista: l'attribuzione di una funzione estetica alla letteratura per ragazzi per la creazione di un'identità nazionale e culturale, la valutazione delle diverse concezioni dell'infanzia nelle varie culture ed epoche<sup>5</sup>. Tuttavia l'elemento nuovo che ha avuto maggiore influsso sulla nascente disciplina è stata l'affermazione della possibilità di una comunicazione senza confini. Hazard descrive così la nascita della repubblica universale dell'infanzia: «Chaque pays donne et chaque reçoit; innombrables sont les échanges; et c'est ainsi que naît, à l'âge des impressions premières, la république universelle de l'enfance»<sup>6</sup>. Uno dei suoi meriti è

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 27.

<sup>4</sup> P. Hazard, *Les livres, les enfants et les hommes*, Flammarion, Parigi 1932, trad. italiana: *Uomini, ragazzi e libri: letteratura infantile*, Armando, Roma 1956.

<sup>5</sup> Si vedano in particolare i capitoli sulla distinzione tra culture del nord e culture del sud.

<sup>6</sup> Ivi, p. 190.

stato quello di riconoscere ai giovani lettori una loro autonomia nella ricezione: essi hanno preso, anche dalla letteratura per gli adulti, ciò di cui avevano bisogno.

Pur ribadendo il pregio e il valore del contributo di Paul Hazard per lo studio della letteratura per l'infanzia, O'Sullivan sottolinea come, rimanendo fermi al punto di vista dello studioso francese, possa facilmente passare in secondo piano il ruolo delle traduzioni e degli adattamenti per ragazzi, che invece sono un momento imprescindibile all'interno di questi innumerevoli scambi. Inoltre tale prospettiva tende a ignorare i reali processi di scambio culturale e le specifiche condizioni in cui questi avvengono. Pertanto vengono pressoché ignorati i tratti più prettamente comparatistici: in concreto, non si tiene conto che la repubblica *mondiale* è definibile come tale solo *grazie alle traduzioni* che delle singole opere sono state fatte.

Il contributo di O'Sullivan è tanto più importante se si tiene conto del fatto che alcune pietre miliari della letteratura per l'infanzia – tra cui appunto *I ragazzi della via Pál* – sono scritte in lingue cosiddette minori, di difficile accessibilità e quindi passibili di minor controllo da parte della comunità di lettori. L'importanza delle traduzioni in rapporto al «postulato» della repubblica universale dell'infanzia è espressa in maniera molto efficace da O'Sullivan nell'introduzione all'intero volume:

Weder das idealistische Postulat der 'Weltrepublik der Kinder' noch die kommerzielle Internationalisierungstendenz ändern aber etwas an der Tatsache, dass Texte für Kinder von konkreten Autoren an konkreten Orten der Welt in verschiedenen Sprachen verfasst und dass sie durch Übersetzungen in anderen Teilen der Welt in anderen Sprachen rezipiert wurden und werden. Wer in der Kinderliteraturforschung ‚die Kinderliteratur‘ einfach als internationale Entität annimmt, übersieht, dass zu ihr auch übersetzte Werke gehören, die der Zielkultur angepasst wurden und daher z.T. stark vom Ausgangstext abweichen<sup>7</sup>.

Se dunque la comparatistica che si dedica alla letteratura “alta” è nata in contrapposizione alle filologie nazionali, come correttivo a un'impostazione prettamente monolingue, la comparatistica della letteratura per ragazzi si è dovuta confrontare con una teoria della letteratura (per ragazzi) che per molti aspetti era già orientata in senso internazionale e universale, ma che proprio per questo si è rivelata essere scarsamente consapevole del carattere “oltreconfine” del proprio oggetto di studio. L'approccio comparatista vuole e deve, secondo O'Sullivan, riportare al centro dell'attenzione il dato di fatto che la diffusione della letteratura per ragazzi avviene *in traduzione*. Le implicazioni di questa presa di coscienza sono legate al carattere periferico della letteratura per l'infanzia, che come vedremo nel prossimo

---

<sup>7</sup> E. O'Sullivan, op. cit., p. 15.

paragrafo comporta l'acquisizione di parametri di equivalenza diversi rispetto a quelli comunemente usati per la letteratura alta.

Nella sfera di obiettivi proposti da O'Sullivan rientra anche l'acquisizione di un'altra consapevolezza: la scarsa attenzione per le traduzioni riguarda spesso anche gli stessi testi teorici. Gli studi sulla letteratura per ragazzi si orientano spesso, lamenta O'Sullivan, su un panorama teorico in lingua inglese e ignorano opere pur importanti ma redatte in altre lingue. Il pregio del lavoro di O'Sullivan è per contro di tenere ben presente ad esempio il panorama teorico di lingua tedesca, che a partire da Richard Bamberger<sup>8</sup> ha costituito il luogo di importanti riflessioni sulla letteratura per l'infanzia e tutt'oggi conta tra i centri di ricerca del settore più attivi<sup>9</sup>. L'area di lingua tedesca rappresenta da secoli un terreno fertile per lo sviluppo e la riflessione teorica (letteraria, estetica, pedagogico-filosofica) sulla letteratura per ragazzi. Come mette in evidenza Paola Maria Filippi, e come approfondiremo nei paragrafi seguenti

la realtà ideativa ed editoriale odierna, in Germania, Austria, Svizzera e nelle restanti regioni in cui si parla tedesco, è il risultato di una tradizione secolare che ha sempre individuato nella letteratura per l'infanzia un ambito degno della massima attenzione, di vitale importanza non solo per la dimensione artistico-creativa personale. Riconosciuta quale elemento essenziale delle dinamiche pedagogico-educative di tutti i ceti sociali la KJL da sempre è stata oggetto di scrupolosa osservazione e valutazione quale veicolo efficace e pervasivo di istanze civili, etiche, politiche, religiose<sup>10</sup>.

È anzi proprio per questo che il presente lavoro si propone di sfruttare i risultati raggiunti in ambito germanofono, e più specificamente austriaco, per estenderli a un territorio storico-culturale, quello mitteleuropeo che, proprio a causa di quelle barriere linguistiche che spesso non consentono di prendere in considerazione i reali "confini" linguistico-culturali, è ancora scarsamente battuto dagli studi sulla letteratura per ragazzi di respiro internazionale. *I ragazzi della Via Pál* rappresenta infatti un esempio dell'acquisizione di un'opera nel canone internazionale attraverso

---

<sup>8</sup> Pietra miliare negli studi sulla letteratura per l'infanzia in ambito germanofono è il volume di Richard Bamberger, *Jugendlektüre. Jugendschriftenkunde, Leserunterricht, Literaturerziehung*, pubblicato per la prima volta nel 1955 come primo volume nella collana "Schriftenreihe des Buchklubs der Jugend". Nel volume, che affronta diversi aspetti della letteratura per l'infanzia, dall'educazione alla lettura ai diversi appoggi con cui si può osservare il libro per ragazzi (approccio estetico, psicologico, pedagogico, tematico, linguistico, etc.), dalla distinzione in generi a una ricognizione storica dello sviluppo di tale letteratura, vi è anche un capitolo dedicato alla traduzione della letteratura per ragazzi. Una trattazione dell'argomento sarà poi pubblicata in volume autonomo: R. Bamberger, *Übersetzung von Kinderbüchern*, Leinmüller, Wien 1963.

<sup>9</sup> Presso l'Università di Francoforte e l'Università di Vienna, ad esempio, sono presenti istituti per la ricerca sulla *Kinder- und Jugendliteratur* molto attivi anche a livello internazionale.

<sup>10</sup> P. M. Filippi, *Scrivere per adulti, scrivere per ragazzi. Marie von Ebner-Eschenbach e le sue Tiergeschichten*, in A. Cagnolati (a cura di), *Tessere trame, narrare storie*, Aracne, Roma 2013, pp. 43-57, qui p. 44.

la cancellazione dei confini e la tendenza all'estromissione dei concreti processi di traduzione.

Lavorare sul territorio mitteleuropeo costituisce inoltre un'affascinante occasione per considerare la letteratura per l'infanzia non soltanto secondo un approccio traduttivo orientato verso il giovane lettore (approccio ampiamente rappresentato dagli studi in lingua inglese), ma per valutare anche altri numerosi aspetti che entrano in gioco nel momento traduttivo, mettendo al centro dell'analisi la figura del traduttore. Questi si rivelerà in alcuni casi un personaggio immerso attivamente nel dibattito culturale dell'epoca in cui opera. È in questi casi che l'approccio ermeneutico che guida ormai i recenti studi sulla traduzione e che è alla base di questo lavoro può esplicitarsi in una vera e propria ricostruzione della personalità intellettuale del traduttore, aprendo da un lato il campo a possibili interpretazioni del suo operato, dall'altro, come già detto, dimostrando senz'altro quanto sia complesso il mondo della produzione e della ricezione di letteratura per ragazzi.

Il presente lavoro si pone come obiettivo di raggiungere quell'incrocio tra teoria e prassi sempre auspicato in questo tipo di studi: come si vedrà nelle pagine seguenti, l'adozione di alcuni approcci teorici che non hanno ancora rivolto la loro attenzione alla letteratura per l'infanzia ha permesso di vedere in una nuova luce alcuni fenomeni traduttivi, legati propriamente al fatto che la traduzione non è attività astratta, avulsa dal contesto storico, sociale ed economico in cui viene praticata. A partire da questa consapevolezza, ormai ampiamente acquisita, i testi per ragazzi si sono rivelati a loro volta un terreno adatto ad essere esplorato con buoni risultati adottando questi stessi approcci.

### ***1.1. La traduzione della letteratura per ragazzi nel più ampio dibattito sulla teoria della traduzione***

Il volume di Emer O'Sullivan è oramai riconosciuto ampiamente come uno dei contributi fondamentali nell'ambito degli studi sulla traduzione di letteratura per ragazzi. Per questo lavoro ha rappresentato una guida importante soprattutto nel suo approccio descrittivo, che lo differenzia da un altro volume pubblicato nello stesso anno, quello di Riitta Oittinen, *Translating for children*<sup>11</sup>. I titoli esprimono già chiaramente le differenze di orientamenti. Il *for* di Oittinen è da leggere senza dubbio

---

<sup>11</sup> R. Oittinen, *Translating for Children*, Garland, New York/London 2000.



come un riferimento alla *Skopos-Theorie* di Reiß e Vermeer<sup>12</sup>, mentre l'approccio comparatistico di O'Sullivan si serve anche degli strumenti della narratologia e presenta, nella sua parte pratica, un'interessante analisi comparata delle traduzioni tedesche di *Alice nel paese delle meraviglie*. Entrambi i lavori si collocano sulla scia di una riflessione intensa sulla traduzione di letteratura per ragazzi che prende le mosse dagli anni Sessanta, facendo seguito al già citato contributo pionieristico di Richard Bamberger, per avere poi un importante sviluppo negli anni Ottanta e Novanta.

In quegli anni infatti gli studi traduttologici hanno potuto godere dell'influsso dei nascenti *cultural studies* con un vero e proprio *cultural turn*: come è noto e come è ormai assunto imprescindibile negli attuali orientamenti teorici, si cominciò a intendere la traduzione come «atto di comunicazione che avviene tra culture»<sup>13</sup>. Il volume di Gideon Toury *In search of a theory of translation* (1980)<sup>14</sup> costituì un forte impulso agli studi sulla traduzione di letteratura per ragazzi, per la sua scelta non canonica di affrontare il problema di «adeguatezza» e «accettabilità» della traduzione prendendo come esempio le traduzioni ebraiche di un classico della letteratura per ragazzi, *Max und Moritz* di Wilhelm Busch<sup>15</sup>. Come sottolineano a distanza di quasi trent'anni le curatrici di un recente volume dedicato alla traduzione di letteratura per l'infanzia, «il est en effet significatif que Toury, dont l'ambition était de développer une théorie concernant la traduction littéraire en général, ait choisi un texte destiné à un publique non adulte pour fonder ses réflexions sur les normes et la pratique traductive»<sup>16</sup>. Prima ancora del volume di Toury, un altro importante impulso allo sviluppo di studi traduttologici specifici sulla letteratura per l'infanzia si ritrova nelle riflessioni di Itamar Even-Zohar riguardo alla posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario. Egli considera la letteratura tradotta «non solo

---

<sup>12</sup> K. Reiß/H. J. Vermeer, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, M. Niemeyer, Tübingen 1984.

<sup>13</sup> S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 2007, p. 15.

<sup>14</sup> G. Toury, *In search of a theory of translation*, Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, Tel Aviv 1980.

<sup>15</sup> In riferimento alla traduzione di *Max und Moritz* non è possibile non segnalare gli studi di Sonia Marx, che in particolare nel volume *Klassiker der Jugendliteratur in Übersetzungen: Struwwelpeter, Max und Moritz, Pinocchio im deutsch-italienischen Dialog*, Unipress, Padova 1997, si è occupata dei fenomeni di importazione dei classici della letteratura per l'infanzia in ambito italo-tedesco.

<sup>16</sup> E. Di Giovanni/ C. Elefante/ R. Pederzoli (a cura di), *Écrire et traduire pour les enfants: voix, images et mots*, Peter Lang, Bruxelles 2011, p. 12. Il volume ha il merito di recepire il dibattito sulla traduzione di letteratura per l'infanzia, il succedersi, sia sul piano storico che su quello metodologico, di diversi approcci, da quello più orientato verso la *Skopos-Theorie* a quello più descrittivo e narratologico. Anche se redatto in lingua inglese e francese, le curatrici del volume fanno riferimento al panorama accademico italiano. Il volume, come si spiega nell'introduzione, è il risultato di un dibattito di respiro internazionale, che ha coinvolto le voci di maggiore rilievo nell'ambito di questi studi. Esso ha fatto seguito all'omonimo convegno internazionale tenutosi a Forlì l'11 e 12 maggio 2006, e tiene conto anche della decennale attenzione che la Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna dedica alla traduzione di letteratura per ragazzi.

come sistema a pieno diritto, ma come un sistema che partecipa pienamente alla storia del polisistema come parte integrante di esso, in rapporto a tutti gli altri sistemi»<sup>17</sup>.

Cercando una sintesi tra l'approccio culturale e quello polisistemico per un'applicazione produttiva alla traduzione della letteratura per ragazzi, la studiosa israeliana Zohar Shavit ha proposto nel 1981 un contributo di grande importanza per gli studi sulla traduzione di letteratura per l'infanzia<sup>18</sup>. Secondo Shavit la letteratura per ragazzi, sottosistema all'interno del polisistema letterario, è parte di un sistema culturale che si configura contemporaneamente come letterario, sociale e pedagogico: «children's literature, more than any other literary system, results from a conglomerate of relationships between several systems in culture, among which the most important are the social, the educational and the literary»<sup>19</sup>. Riferendosi alla traduzione della letteratura per ragazzi Shavit adotta qui un approccio semiotico. Poiché la semiotica culturale concepisce la cultura come insieme complesso di relazioni, essa permette uno studio adeguato della situazione multi-sistemica tipica della letteratura per ragazzi:

The act of translation is understood here not in the traditional normative sense, but rather as a semiotic concept. Thus, translation is understood as part of a transfer mechanism – that is, the process by which textual models of one system are transferred to another. In this process, certain products are produced within the target system, which relate in various and complex ways to products of the source system. Hence, the final product of the act of translation is the result of the relationship between a source system and a target system, a relationship that is itself determined by a certain hierarchy of semiotic constraints<sup>20</sup>.

Come vedremo, la determinazione culturale del contenuto semiotico di certi elementi avrà un ruolo chiave nell'analisi testuale condotta per isotopie.

Le conseguenze della proposta teorica di Shavit sono state approfondite più di recente da un altro studioso della letteratura per ragazzi, Hans-Heino Ewers, che suggerisce innanzitutto come la teoria di Shavit rappresenti un punto di partenza fondamentale per comprendere la relazione tra la letteratura per ragazzi e la

---

<sup>17</sup> I. Even-Zohar in S. Nergaard, op. cit., p. 227.

<sup>18</sup> Z. Shavit, *Translation of Children's Literature as a Function and its Position in the Literary Polysystem*, in *Poetics Today* 2, 1981, 4, pp. 171-179. Sulla traduzione della letteratura per ragazzi Shavit tornerà poi nello studio monografico che pure ha rappresentato una tappa importante per gli studi sul tema: Z. Shavit, *Poetics of Children's Literature*, University of Georgia Press, Athens Georgia, London, 1986, edizione online in URL: <http://www.tau.ac.il/~zshavit/pocl/index.html>.

<sup>19</sup> Z. Shavit, *Beyond the Restrictive Frameworks of the Past: Semiotics of Children's Literature – A New Perspective for the Study of the Field*, in H. H. Ewers/G. Lehnert/E. O'Sullivan (a cura di), *Kinderliteratur im interkulturellen Prozess. Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Kinderliteraturwissenschaft*, Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar 1994, pp. 3-15, qui p. 4.

<sup>20</sup> Ivi, p. 111.

letteratura per adulti, intesa quest'ultima come l'insieme degli altri sottosistemi nel polisistema letterario. Viene superata la definizione della letteratura per ragazzi come "genere" letterario, o come "letteratura parallela" contrapposta alla letteratura per adulti, e si pone invece l'accento sui processi culturali che generano il testo, che in quanto tale può collocarsi contemporaneamente all'interno di più sottosistemi letterari<sup>21</sup>.

Shavit propone peraltro un deciso allontanamento dall'approccio tradizionale della critica letteraria, che pone infatti gli studiosi di letteratura per ragazzi in una perenne posizione di inferiorità, senza peraltro permettere loro di osservare il fenomeno appieno e con i giusti strumenti di ricerca. Secondo Shavit «the rationale for choosing children's literature as an object for research inheres in its status as a catalyst for the discussion of complex questions relating to the study of the history of culture and cultural mechanisms»<sup>22</sup>. Il presente lavoro prende le mosse dalla condivisione di questa posizione, che vede la letteratura per ragazzi come catalizzatore di più discorsi culturali. In particolare, concepire tale letteratura come intreccio e prodotto tra le istanze della letteratura e quelle pedagogiche fornisce un'indicazione più ampia su come osservare e analizzare anche il lavoro dei traduttori di tale letteratura.

La riflessione sul polisistema letterario comporta infine il riconoscimento che la traduzione di letteratura per ragazzi è condizionata ampiamente dalla posizione al suo interno. Secondo Shavit, la posizione periferica della letteratura per ragazzi nel polisistema ha come conseguenza il fatto che il traduttore possa permettersi una certa libertà nella resa del testo. Al traduttore è concesso di «manipolare» il testo in diversi modi, purché egli consideri due principi fondamentali su cui si basa la traduzione di letteratura per ragazzi:

an adjustment of the text to make it appropriate and useful to the child, in accordance to what society regards (at a certain point of time) as educationally "good for the child"; and an adjustment of plot, characterization, and language to prevailing society's perceptions of the child's ability to read and comprehend<sup>23</sup>.

Da queste considerazioni emerge la convinzione che l'adeguatezza di un testo per i giovani lettori, sia dal punto di vista educativo che dal punto di vista delle loro presunte capacità di comprensione, sia un criterio strettamente legato al tempo e alla

---

<sup>21</sup> H. H. Ewers, *Theorie der Kinderliteratur zwischen Systemtheorie und Poetologie. Eine Auseinandersetzung mit Zohar Shavit und Maria Lypp*, in: H. H. Ewers/ G. Lehnert/ E. O'Sullivan, op. cit., pp. 16-26, qui p. 17.

<sup>22</sup> Z. Shavit, *Beyond the Restrictive Frameworks of the Past*, op. cit., p. 6.

<sup>23</sup> Z. Shavit, *Poetics of Children's Literature*, op. cit., p. 113.

società in cui ci si trova<sup>24</sup>. Questo contributo teorico, preso nel suo carattere descrittivo e non normativo, rappresenta a mio avviso un punto chiave per qualsiasi analisi comparata di traduzioni di letteratura per ragazzi. Gli elementi indicati da Shavit come punti sensibili nel processo di traduzione sono il rispetto di modelli preesistenti nella lingua target, il rispetto dell'integrità del testo, il grado di complessità del testo, l'adeguamento a precise posizioni ideologiche e didattiche, lo stile. Nella determinazione di questi aspetti entrano in gioco, come già anticipato, interessanti dinamiche tra diversi sistemi culturali:

Children's literature evolved from the fusion of and interaction among several cultural fields or systems, of which the most prominent were the social, the educational, and the literary systems. Any interest in studying the complexity of such reciprocal cultural relationships, or examining the mechanisms and dynamics thereof, proves to be rewarded by the study of children's literature, which has recently raised some most promising issues<sup>25</sup>.

### ***1.2. La teoria del campo letterario e la produzione di letteratura per ragazzi***

Come si sarà potuto notare dalle citazioni di Shavit, la studiosa sembra utilizzare come interscambiabili i termini "sistema" e "campo" letterario. Il termine "campo" è ormai così strettamente legato alla sociologia culturale di Pierre Bourdieu, che si rende qui necessaria una distinzione terminologica e un approfondimento delle implicazioni teoriche che questa porta con sé. Nel corso di questo lavoro torneremo del resto a sottolineare come le idee centrali del pensiero di Bourdieu abbiano rappresentato uno strumento prezioso per lo sviluppo di un approccio critico ai meccanismi di creazione ed elaborazione del canone della letteratura per ragazzi. Soffermarci su queste teorie ci permette inoltre di render conto di alcuni recenti orientamenti della scienza della traduzione.

---

<sup>24</sup> La posizione di Shavit può essere messa in stretta relazione a quanto afferma Sapiro riguardo le norme di traduzione e la loro dipendenza da diverse variabili. Tenendo conto di queste variabili, emerge che il criterio di rispetto dell'originale nella sua integrità è solo uno dei modi in cui si possono trovare definite le norme di traduzione: «Ainsi les normes de respect du texte original dans son intégralité, de fidélité au contenu et à la forme (séquences, style, etc.), toute comme l'idée de la supériorité des traductions directes sur les traductions indirectes, qui sont souvent présumées dans les études sur la traduction, ne constituent qu'un cas particulier des pratiques. Elles se sont imposées à travers la traduction de textes dotés d'une légitimité culturelle, donc selon des règles spécifiques aux champs de production culturelle, et ont été codifiées à travers la législation sur le droit d'auteur [...]» in G. Sapiro, *Normes de traduction et contraintes sociales*, in A. Pym/ M. Shlesinger/ D. Simeoni (a cura di), *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in homage to Gideon Toury*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2008, pp. 199-208, qui p. 202. Sapiro fa riferimento proprio alla letteratura per ragazzi e al suo sviluppo negli anni Novanta come esempio di un campo letterario in cui le norme di traduzione sono subordinate ad altri obiettivi, nello specifico quelli del successo economico.

<sup>25</sup> Z. Shavit, *Beyond the Restrictive Frameworks of the Past*, op. cit., p. 12.

In quanto prodotto culturale, la traduzione letteraria è stata resa oggetto di analisi secondo i parametri proposti dalla sociologia culturale di Bourdieu. Come corollario delle analisi del campo letterario<sup>26</sup> è necessario uno studio che renda conto dei processi di traduzione, intesi da Bourdieu in senso lato come processi di importazione ed esportazione di opere letterarie. A buon diritto Anna Boschetti afferma che per una verifica e un perfezionamento delle proprie teorie Bourdieu «considerava essenziale l'apporto dei ricercatori stranieri, degli studi sulla traduzione e delle analisi comparate»<sup>27</sup>. Il concetto chiave del pensiero di Bourdieu è che la circolazione dei testi senza il contesto cui essi appartengono, senza cioè il campo di produzione di cui sono il prodotto, e il fatto che i destinatari, essendo inseriti in un campo di ricezione differente, interpretino questi stessi testi in funzione della struttura del campo a loro propria, sia alla base di enormi malintesi<sup>28</sup>. Il suo è un invito a prendere coscienza dunque di tutte le componenti che entrano in gioco nel definire la funzione di un testo letterario straniero, ponendosi una serie di domande che sono ben riassunte in queste parole:

Ainsi, le sens et la fonction d'une œuvre étrangère sont déterminés au moins autant par le champ d'accueil que par le champ d'origine. Premièrement, parce que le sens et la fonction dans le champ originaire sont souvent complètement ignorés. Et aussi parce que le transfert d'un champ national à un autre se fait à travers une série d'opérations sociales: une opération de sélection (qu'est-ce qu'on traduit? Qu'est-ce qu'on publie? qui traduit? qui publie?); une opération de marquage (d'un produit préalablement «dégriffé») à travers la maison d'édition, la collection, le traducteur et le préfacier (qui présente l'œuvre en se l'appropriant et en l'annexant à sa propre vision et, en tout cas, à une problématique inscrite dans le champ d'accueil et qui ne fait que très rarement le travail de reconstruction du champ d'origine, d'abord parce que c'est beaucoup trop difficile); une opération de lecture enfin, les lecteurs appliquant à l'œuvre des catégories de perception et des problématiques qui sont le produit d'un champ de production différent<sup>29</sup>.

Le sollecitazioni di Bourdieu sono state accolte dagli studi sulla traduzione, che hanno cercato di applicare le nozioni di campo, capitale culturale, *habitus*, al fenomeno della traduzione e di fondare una sociologia della traduzione come disciplina a sé stante<sup>30</sup>. Soprattutto in ambito germanofono questa ha conosciuto uno

---

<sup>26</sup> Faccio riferimento in particolare a P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2005, titolo originale dell'opera: P. Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1992.

<sup>27</sup> A. Boschetti, *La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970)*, in *Allegoria* 55, 2007, pp. 42-85, qui p. 44.

<sup>28</sup> P. Bourdieu, *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145, 2002/12, pp. 3-8, qui p. 5.

<sup>29</sup> Ivi, pp. 5-6.

<sup>30</sup> Si vedano ad esempio: N. Bachleitner/M. Wolf, *Auf dem Weg zu einer Soziologie der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum*, in: N. Bachleitner/C. Begemann/W. Erhart/G. Hübinger (a cura di), *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 29/2, Themenheft: Soziologie der

sviluppo proficuo e i suoi metodi d'indagine sono stati applicati con risultati interessanti proprio all'area linguistica su cui si concentra il presente lavoro. Come spiega Wolf nell'introduzione al volume *Die vielsprachige Seele Kakaniens*<sup>31</sup> (titolo che già fa intendere gli orizzonti di ricerca dell'autrice, riferendosi con il termine musiliano Kakania a una realtà politico-culturale prima ancora che geografica, quella dell'Impero Asburgico al suo crepuscolo), la sociologia della traduzione intende occuparsi di quelle problematiche derivanti da una concezione dell'attività di traduzione orale e scritta come *pratica sociale*, fatta di interazioni mediate attraverso simboli. In questa concezione, il processo di traduzione è condizionato dall'interazione di due livelli, che includono in maniera differente l'ambito «sociale» e quello «culturale»:

Zum einen handelt es sich um eine strukturelle Ebene, deren Konstituenten u.a. Macht, Herrschaft, Staatsinteressen, Religion, ökonomisches Interesse sind; zum anderen geht es um die Ebene der in den Translationsprozess involvierten AkteurInnen, die ihrerseits diese Struktur internalisiert haben (Stichwort: Habitus) und im Rahmen ihrer Handlungsspielräume (kulturell bedingte Interessen, Widerständlichkeiten etc.) auf bestehende strukturelle Verhältnisse im Kontext ihrer kulturell konnotierten Werthaltungen, Weltansichten u.a.m. reagieren und gleichzeitig auf die Strukturen zurückwirken<sup>32</sup>.

È dunque messa in primo piano l'interazione reciproca tra strutture sociali e soggetti agenti al loro interno. La sociologia culturale di Bourdieu offre gli strumenti, secondo Wolf, per ricostruire lo spazio traduttologico come spazio di scambio. La teoria della produzione culturale dello studioso francese può essere infatti utilizzata per far luce sulle differenti posizioni degli agenti nel campo traduttivo, determinate di rapporti di forza che hanno un influsso diretto sul processo di traduzione.

La descrizione del funzionamento del campo culturale è di estremo aiuto per guardare con acume e in trasparenza i meccanismi attraverso cui interagiscono gli agenti coinvolti nella produzione e fruizione di letteratura per l'infanzia. La traduzione letteraria può essere intesa come sottocampo del campo letterario, così come Bourdieu considera sottocampi del campo letterario i diversi generi letterari. La nozione di *campo*, modello descrittivo articolato, da immaginarsi innanzitutto come

---

literarischen Übersetzung, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2004, pp. 1-25; G. Sapiro, *L'importation de la littérature hébraïque en France. Entre communautarisme et universalisme*, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, 2002/4, pp. 80-98; A. Foukari/M. Wolf (a cura di), *Constructing a Sociology of Translation*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2007; Inghilleri, Moira (a cura di), *Bourdieu and the Sociology of Translation*, numero speciale di *The Translator. Studies in Intercultural Communication*, 11/2, St. Jerome Publishing, Manchester 2005.

<sup>31</sup> M. Wolf, *Die vielsprachige Seele Kakaniens. Übersetzen und Dolmetschen in der Absburgermonarchie 1848 bis 1918*, Böhlau Verlag, Wien/Köln/Weimar, 2012.

<sup>32</sup> Ivi, p. 15.

concetto imprestato dalla fisica (campo di forze), permette di superare, secondo Boschetti, la «sterile contrapposizione» tra le teorie che alludono al contesto sociale e le analisi dei testi “vere e proprie”, «come se si trattasse di due realtà separate»<sup>33</sup>. Secondo Bourdieu, il campo si individua

definendo poste in gioco e interessi specifici, che sono irriducibili alle poste e agli interessi propri ad altri campi (un filosofo è indifferente a questioni che per un geografo sono invece essenziali) e che non sono percepiti da chi non è stato costruito per entrare in quel campo. Ogni categoria di interessi implica l'indifferenza ad altri interessi, altri investimenti, votati così ad essere percepiti come assurdi, insensati, o sublimi, disinteressati. Perché un campo funzioni bisogna che ci siano poste in gioco e persone disposte a giocare, dotate dell'*habitus* che è necessario per conoscere e riconoscere le leggi immanenti del gioco, le sue poste ecc.<sup>34</sup>

Riprendendo un'immagine proposta da Michaela Wolf, la sociologia culturale di Bourdieu può essere riassunta nel paragone tra la società e un tavolo da gioco. All'interno di tale gioco, che l'individuo accetta consapevolmente di giocare condividendone le regole e le poste in gioco, due sono gli elementi fondamentali che influenzano le sue azioni: le disposizioni (*habitus*) che egli deve alle proprie origini e alla propria traiettoria, «che implicano una tendenza a perseverare in un certo modo di essere, dunque una traiettoria probabile», e il capitale ricevuto in eredità, «che contribuisce alla definizione delle possibilità e impossibilità loro assegnate dal campo»<sup>35</sup>. Secondo la teoria dei campi, è l'interazione di questi due elementi – la natura dell'*habitus* e la distribuzione del capitale – a definire la forma delle interazioni che si svolgono al suo interno, che a loro volta determinano una conferma o un riposizionamento delle forze specifiche.

Definito il campo come concetto alla base della teoria di Bourdieu, buona parte del gioco nella società si svolge nel campo del potere<sup>36</sup>. I campi di produzione culturale, e quindi il campo letterario, occupano una posizione subordinata all'interno del campo del potere. Essi sono infatti «permeati dalle necessità dei campi che li inglobano: la necessità del profitto, economico o politico»<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> A. Boschetti, *La genesi delle poetiche*, op. cit., p. 46.

<sup>34</sup> P. Bourdieu, *Questions de sociologie*, Minuit, Paris 1980, pp. 113-114, cit. in A. Boschetti, *Introduzione all'edizione italiana*, op. cit., p.12.

<sup>35</sup> P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, op. cit., p. 63.

<sup>36</sup> Questo viene definito come «lo spazio dei rapporti di forza fra agenti o istituzioni che hanno in comune il fatto di possedere il capitale necessario per occupare posizioni dominanti nei vari campi (economico o culturale in special modo). È il terreno di lotte fra detentori di poteri (o di specie di capitale) diversi che [...] hanno come posta in palio la trasformazione o la conservazione del valore relativo delle diverse specie di capitale, valore che determina, a ogni momento, le forze suscettibili di essere impegnate in tali lotte», ivi, p. 289.

<sup>37</sup> Ivi., p. 290.

Bourdieu sostiene che «il produttore del *valore dell'opera d'arte* non è l'artista ma il campo di produzione in quanto universo di credenza che produce il valore dell'opera d'arte *come feticcio* producendo la credenza nel potere creatore dell'artista». La scienza delle opere deve avere dunque per oggetto «non soltanto la produzione materiale dell'opera ma anche la produzione del valore dell'opera o, il che è lo stesso, della credenza nel valore dell'opera»<sup>38</sup>. Tale affermazione è valida anche per la traduzione, come risulta evidente dalla scelta delle opere da tradurre, e dalla legittimazione delle traduzioni attraverso ad esempio premi di traduzione, borse di studio per traduttori, pubblicazioni in case editrici prestigiose. In particolar modo si può riferire al sottocampo della traduzione il fatto che non bisogna tener conto soltanto dei produttori diretti dell'opera, ma anche dell'insieme

degli agenti e delle istituzioni che partecipano alla produzione del valore dell'opera mediante la produzione della credenza nel valore dell'arte in generale e nel valore distintivo di questa o quell'opera d'arte (critici, storici dell'arte, editori, direttori di gallerie, mercanti d'arte, direttori di museo, mecenati, collezionisti, membri di comitati di consacrazione, accademie, *salons*, giurie ecc.) e l'insieme delle autorità politiche e amministrative competenti in materia d'arte (ministeri vari – secondo le epoche –, Direzione dei musei nazionali, Sovrintendenza alle belle arti ecc.) che possono agire sul mercato dell'arte, sia con verdetti di consacrazione associati o meno a vantaggi economici (acquisti, sovvenzioni, premi, borse di studio, ecc.), sia con provvedimenti normativi (benefici fiscali concessi ai mecenati o ai collezionisti ecc.), senza dimenticare i membri degli istituti che contribuiscono alla produzione dei produttori (Scuole di belle arti ecc.) e alla produzione dei consumatori atti a riconoscere l'opera d'arte come tale, ossia come valore, a cominciare dai professori e dai genitori, responsabili dell'iniziale inculcazione delle disposizioni estetiche<sup>39</sup>.

Se il tradurre è agire sociale all'interno di un campo, e quindi il mercato delle traduzioni può essere inteso come campo, i primi agenti da individuare al suo interno sono proprio le lingue. A seconda della rilevanza delle singole lingue in questione, generalmente in posizione asimmetrica tra loro, il campo si struttura secondo livelli gerarchici, che possono essere riassunti nella distinzione tra lingue maggiori (o dominanti) e lingue minori (o dominate). Quello della politica linguistica è un ambito di ricerca molto vasto e complesso, in cui si inserisce anche il discorso sulla traduzione letteraria: «Über die Intensität des Übersetzens und des dadurch bewirkten Kulturtransfers sowie die Richtung der Übersetzungsströme entscheiden also die Position einer bestimmten Kultur bzw. Sprache und die damit verbundenen Kräfte im internationalen Feld»<sup>40</sup>. I traduttori possono essere considerati come agenti

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 305.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> N. Bachleitner /M. Wolf, op. cit., p. 2.



sociali che agiscono in un campo di possibilità in cui vigono precise “regole del gioco”. Insieme agli altri agenti sono responsabili della collocazione delle traduzioni nel campo della letteratura della lingua d’arrivo e sono corresponsabili della definizione del flusso di capitale letterario, sia per quanto concerne la direzione del flusso che per quanto riguarda le sue dimensioni.

È necessario considerare due livelli: il macroscopico e il microscopico<sup>41</sup>. A livello macroscopico Bachleitner/Wolf<sup>42</sup> individuano le relazioni politiche e i principi ideologici come possibili elementi che influenzano la realizzazione delle traduzioni. Non è necessario arrivare a considerare fenomeni di censura o autocensura all’interno di regimi dittatoriali: anche nei paesi democratici le case editrici seguono precise linee politiche dettate in parte dal contesto sociale e i programmi editoriali sono definiti spesso dal condizionamento del capitale economico.

A livello microscopico ci si occupa dei momenti di realizzazione delle singole traduzioni, ovvero ai criteri di selezione dei testi, ai modi di produzione, di distribuzione e di ricezione del prodotto (libro tradotto). Come rilevano Bachleitner/Wolf:

Selektionskriterien sind gesellschaftsgebunden und kommen durch symbolisch vermittelte Interaktionen zwischen den in Überlappungsbereichen angesiedelten AkteurInnen der jeweiligen Kulturen zustande. Sie sind zum Teil auch am unmittelbaren Produktionsprozess beteiligt<sup>43</sup>.

La sociologia della traduzione non si limita evidentemente ad applicare le teorie di Bourdieu, ma nel costituirsi come disciplina prende in considerazione altri autori del panorama sociologico. Il fascino particolare delle teorie di Bourdieu per il presente lavoro è però, come si è voluto mostrare, quello di fornire gli strumenti per uno sguardo critico sull’evoluzione della letteratura per ragazzi, nella tensione tra fruizione pedagogica e fruizione estetica.

Pur nella consapevolezza di quanto “militante” fosse il pensiero di Bourdieu, non mi sento in questa sede di proporre un’analisi che muova esclusivamente da questo

---

<sup>41</sup> Ricostruire il processo che ha portato al prodotto traduzione così come ne fruisce il lettore è sicuramente un obiettivo che sin da principio deve essere considerato come solo parzialmente realizzabile. Così come nell’interpretazione dei testi talune speculazioni su cui ci si sofferma sono in realtà dettate, al momento creativo, dal caso, così anche nella realizzazione delle traduzioni vi sono delle variabili estremamente soggettive e contingenti che influenzano l’attività del traduttore e le sue decisioni nello specifico. Alla definizione di tali variabili bisogna ovviamente rinunciare. Non per questo mi sembra che sia lavoro inutile ricostruire quanto più possibile il processo traduttivo, convinta che questo porti anche ad una maggiore comprensione del testo originale stesso e delle sue potenzialità che, talvolta latenti, vengono esplicitate proprio nelle traduzioni.

<sup>42</sup> N. Bachleitner /M. Wolf, op. cit., p. 9.

<sup>43</sup> Ibid.

approccio<sup>44</sup>. Piuttosto propongo qui l'auspicio che la sociologia della traduzione si spinga anche verso un terreno ancora poco battuto, quello della letteratura per ragazzi, che può rivelarsi molto fruttuoso.

Come mostrerò nel paragrafo successivo, proprio l'Austria-Ungheria della *Jahrhundertwende* offre un panorama d'analisi molto interessante, perché in quell'epoca si registra una grande attenzione sia da parte del campo culturale che di quello educativo per la produzione di letteratura per ragazzi. Sulla scia della *Jugendschriftenbewegung* fondata dal tedesco Heinrich Wolgast tale letteratura diventa il sismografo di un più ampio conflitto culturale. Gisela Wilkending riassume bene la polifonia di voci in contrasto tra loro che si confrontano sul tema della letteratura per ragazzi:

Von der Kinder- und Jugendliteratur dieser Epoche lässt sich kein einfaches Bild zeichnen, denn ihr Hauptcharakteristikum ist gerade eine irritierende Vielfalt, in der sich widersprüchliche Epochentendenzen spiegeln: Beharrung, Konservierung, Restauration, aber auch Dynamik, Modernisierung, Innovation. Zum ersten Mal in der Geschichte – und vermutlich später nie mehr mit dieser Intensität – wird die Kinder- und Jugendliteratur zudem ein zentraler Gegenstand des öffentlichen Interesses, nicht nur des pädagogischen und verlegerischen, sondern auch des Interesses kultureller und politischer Organisationen, bis hin zu den Kolonial- und Flottenverein des Deutschen Reiches. Die Kinder- und Jugendliteratur ist Thema der moderne Kunstbewegung, der Kunsterziehungsbewegung, der pädagogischen Reformbewegung, der Jugendbewegung, der Arbeiterbewegung und der Frauenbewegung. Sie wird damit zum Aspekt all jener Diskurse, die den gesellschaftlichen Umbruch in dieser letzten Phase der Hochindustrialisierung prägen und begleiten. Und das alles vollzieht sich vor dem Hintergrund der politischen Nationsbildung, die seit der Gründung der Österreichisch-Ungarischen Doppelmonarchie (1867) und des Deutschen Reiches (1871) sowie der Neukonstituierung der Schweiz (1848/1878) auch die Ausdifferenzierung nationaler Literaturen begünstigt<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> La scienza delle opere culturali presuppone tre operazioni, necessarie e necessariamente collegate come i tre livelli della realtà sociale che esse prendono in considerazione: in primo luogo l'analisi della posizione del campo letterario (ecc.) all'interno del campo del potere, e della sua evoluzione nel corso del tempo; in secondo luogo, l'analisi della struttura interna del campo letterario (ecc.), universo che obbedisce a leggi di funzionamento e di trasformazione specifiche, vale a dire la struttura delle relazioni oggettive tra le posizioni che vi occupano individui o gruppi in concorrenza fra loro per la legittimità; infine, l'analisi della genesi degli habitus di coloro che occupano tali posizioni, ovvero i sistemi di disposizioni che, essendo il prodotto di una traiettoria sociale e di una posizione all'interno del campo letterario (ecc.), trovano in quella posizione un'occasione più o meno propizia di attualizzarsi (la costruzione del campo è il logico prerequisito per la costruzione della traiettoria sociale come serie di posizioni occupate successivamente in tale campo (cfr. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, op. cit., p. 288). Come chiarisce lo stesso Bourdieu in una nota, l'utilizzo ripetuto di "ecc." serve a ricordare al lettore che ogni qualvolta si fa menzione del campo letterario, questo è da considerare solo come uno dei tanti campi di produzione culturale: per tutti gli altri valgono dunque le stesse considerazioni fatte per il campo letterario.

<sup>45</sup> G. Wilkending, *Gisela, Vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis zum ersten Weltkrieg*, in: R. Wild (a cura di), *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, Metzler, Stuttgart/Weimar 2008, pp. 171-240, qui p. 172.

Nell'esame dell'evoluzione della letteratura per ragazzi nei tre contesti linguistici di interesse (tedesco, ungherese e italiano) farò riferimento, come filo conduttore, alla presenza forte della tematica del patriottismo e del nazionalismo. I periodi su cui mi concentrerò nei prossimi paragrafi sono scelti, naturalmente, come conseguenza del criterio di selezione del *corpus* di analisi. Questo si compone delle prime traduzioni tedesche e italiane di *A Pál utcai fiúk*, per le quali, fatta salva un'unica eccezione, si può parlare di ricezione ritardata. A una descrizione approfondita del *corpus* di analisi è dedicato il terzo capitolo. Qui, per chiarezza da un lato, e come anticipazione dei periodi di sviluppo della letteratura per l'infanzia che tratterò nei paragrafi seguenti, riporto semplicemente l'elenco delle edizioni analizzate.

<b>Prima edizione ungherese</b>	
<i>A Pál utcai fiúk</i>	Franklin, Budapest 1907
<b>Edizioni tedesche</b>	
<i>Die Jungens der Paulstraße</i> trad. di Eugen Heinrich Schmitt	H. Walther, Berlin 1910
<i>Die Jungen der Paulstraße</i> trad. di Edmund Alkalay	E.P. Tal, Leipzig/Wien 1928
<b>Edizioni italiane</b>	
<i>I ragazzi della via Pal</i> trad. di Alessandro De Stefani e Stefano Röck-Richter	Sapientia, Roma 1929
<i>I ragazzi della via Pal</i> trad. di Enrico Burich	Bemporad, Firenze 1931
<i>I ragazzi della via Pal</i> trad. di Luigi D'agesilao	Barion, Sesto San Giovanni 1935
<i>I ragazzi della via Pal</i> trad. di Mario Strehler	Corbaccio, Milano 1935
<i>I ragazzi della via Pal</i> Traduttore non indicato	Salani, Firenze 1937

## 2. La letteratura per ragazzi in ambito tedesco nel periodo della *Jahrhundertwende*

La letteratura per ragazzi nell'epoca della *Jahrhundertwende* è in ambito tedesco un fenomeno attorno a cui ruota un intenso dibattito culturale, che spesso sfocia in attacco aperto contro la letteratura di bassa lega, quella *Schundliteratur* che allora affollava il mercato librario<sup>46</sup>. Mi riferisco per il momento all'area di lingua tedesca in generale, prima di passare a trattare l'area austriaca nello specifico perché, per quanto

<sup>46</sup> In tedesco vi è non a caso un termine preciso per indicare questo dibattito acceso, *Schundkampf* (cfr. G. Wilkending, op. cit., p. 175).

riguarda il mercato editoriale, i confini nazionali erano estremamente labili ed esso era permeabile ai flussi intralinguistici. Molti autori e autrici pubblicavano sia in Germania che in Austria o lavoravano a progetti editoriali sovranazionali (soprattutto per quanto riguarda le riviste) e molte case editrici avevano sedi dislocate in entrambi i paesi<sup>47</sup>.

In questo quadro comune sono state due le premesse principali affinché la letteratura per ragazzi potesse assumere un ruolo così centrale nel dibattito culturale dell'epoca: una è di natura prettamente letteraria e culturale, l'altra legata allo sviluppo del mercato librario. Nelle prossime pagine ricostruirò la formazione ed evoluzione di questo campo specifico riferendomi a esempi di traduzioni che hanno svolto un ruolo chiave o che sono indicatrici di particolari orientamenti di sviluppo.

Da un punto di vista letterario e culturale, la trasformazione si può far iniziare già nel passaggio dall'Illuminismo al Romanticismo, con il movimento culturale e filosofico della filantropia. La cesura profonda è individuata dagli studiosi nella ricezione di Rousseau e nella generazione di filantropi che ruotava attorno alla figura di Joachim Heinrich Campe<sup>48</sup>. La sua versione tedesca del *Robinson Crusoe* (*Robinson der Jungere*, 1779/1780) mostra come, grazie a un'operazione di traduzione, si possa iniziare ad approfondire un discorso di critica della letteratura per ragazzi autonoma rispetto al resto della letteratura. Anzi con questo lavoro di traduzione e riadattamento nasce la letteratura per l'infanzia propriamente detta: *Robinson der Jungere* è considerato la prima vera opera della letteratura per ragazzi tedesca, intenzionalmente indirizzata al giovane pubblico di lettori. Prima, come ricorda Goethe nel primo libro di *Dichtung und Wahrheit*, non esisteva ancora una biblioteca per bambini: «Man hatte zu der Zeit noch keine Bibliotheken für Kinder veranstaltet»<sup>49</sup>; al contrario, si attingeva dalle biblioteche dei genitori, e i ragazzi leggevano libri non esplicitamente destinati a loro. Proprio nel momento in cui scrive Goethe stava nascendo una produzione di letteratura specifica per i ragazzi, che prendeva le mosse dalla ricezione del *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe. L'importanza di questo romanzo nella riflessione pedagogica era stata messa in luce da Rousseau. Nel suo *Emile*, il filosofo sostiene che Emile deve crescere senza libri, perché la lettura è la rovina dell'infanzia. Solo a dodici anni Emile potrà leggere il suo primo libro, che a lungo rimarrà l'unico: *Robinson Crusoe*. Per Rousseau, Robinson rappresenta l'individuo assolutamente autonomo, che basta

---

<sup>47</sup> Ivi, p. 176s.

<sup>48</sup> Cfr. H. H. Ewers, (a cura di), *Kinder- und Jugendliteratur der Aufklärung. Eine Textsammlung*, Reclam, Stuttgart 1980.

<sup>49</sup> J. W. Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Bd. 10: *Dichtung und Wahrheit*, Zürich 1953, p. 41.

a se stesso. Nella filosofia di Rousseau il bambino rappresenta lo stato di natura dell'uomo, il "buon selvaggio" che ancor prima del suo ingresso nella società possiede in sé le forze e le potenzialità essenziali dell'uomo: una capacità di osservazione acuta e i sentimenti interiori basilari, amor proprio e compassione. Con questi pochi attributi il bambino è in perfetta armonia con il mondo ed è felice. Questo modo di concepire l'infanzia è ancora legato al pensiero illuminista: «Lakonisch, illusionslos, nüchtern, innerlich kalt, stark und unabhängig, ja autark, zutiefst einzelgängerisch – so lauten die Eigenschaften eines Wilden und die eines wahren Kindes nach Rousseau»<sup>50</sup>.

Passando per la ricezione di Rousseau, Joachim Heinrich Campe intraprende la traduzione e riadattamento del Robinson Crusoe, che in forma molto differente rispetto all'originale inglese viene dato alle stampe nel 1779/1780 con il titolo *Robinson der Jüngere*. Una primissima traduzione tedesca era stata pubblicata già nel 1721, appena due anni dopo la pubblicazione dell'originale inglese (1719). Ma è la versione di Campe che segnerà l'inizio del successo dell'opera – anche nel resto d'Europa. Nello stesso anno era stata pubblicata un'altra traduzione, realizzata da J. Karl Wezel e molto più fedele all'originale. Lo stesso traduttore, nella prefazione al testo, sottolineava «the need for quality in books for children and a faithful translation of the original, and refusing to make any concessions to the limitations of the child reader or the spirit of the age»<sup>51</sup>. Campe invece non solo adatta la traduzione allo spirito del tempo, ma come sottolinea Bamberger, contribuisce proprio attraverso la sua traduzione a influenzare lo spirito del tempo, in particolare nella discussione sull'educazione dei bambini attraverso i libri.

Le variazioni più importanti rispetto all'originale sono dettate proprio da un distanziamento dalla filosofia di Rousseau, e dunque dall'interpretazione dell'opera proposta dal filosofo francese: se l'individuo da solo, senza l'aiuto della civilizzazione, mostra già di per sé la facoltà di migliorare il proprio stato, per Campe questo stadio non è sufficiente. Egli combina alla formazione individuale anche l'educazione sociale. Da un punto di vista strutturale egli suddivide esplicitamente la storia di Robinson in tre periodi, che coincidono con il processo di socializzazione dell'uomo: al primo periodo di totale isolamento segue l'incontro con Venerdì, «um zu zeigen, wie sehr schon die bloße Geselligkeit den Zustand des Menschen verbessern

---

<sup>50</sup> H.-H. Evers, op. cit., p. 100.

<sup>51</sup> R. Bamberger, *The Influence of Translation on the Development of National Children's Literature*, in G. Klingberg et al. (a cura di), *Children's Book in Translation*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1976, pp. 19-27, qui p. 24.

könne»<sup>52</sup>; nella terza fase, con il naufragio di una nave, Robinson riesce a dotarsi di quegli strumenti e utensili della civiltà che migliorano sensibilmente il suo modo di vivere, «damit der große Werth so vieler Dinge, die wir gering zu schätzen pflegen, weil wir ihrer nie entbehrt haben, recht einleuchtend würde»<sup>53</sup>.

La stretta connessione tra educazione individuale e sociale, alla base del pensiero pedagogico di Campe, motiva, come nota Wild, le variazioni più sensibili all'originale di Defoe, che operano infatti sulla struttura del romanzo e ne determinano la sua intenzionale trasformazione in opera per ragazzi. Il *Robinson der Jüngere* è infatti fornito di una cornice narrativa, in cui la figura paterna di un educatore racconta a un gruppo di bambini le avventure di Robinson. La cornice diventerà uno degli elementi narrativi preferiti dal movimento dei filantropi: «sie betrachteten den durch die Rahmenerzählung gestifteten Dialog als geeignetste Form der Unterweisung des kindlichen Zöglings»<sup>54</sup>. Ciascun episodio in cui è suddivisa la storia si trasforma nella versione di Campe in un'occasione di riflessione collettiva, in cui in particolare i bambini cercano assieme al padre di trarre conseguenze e insegnamenti dalle avventure di Robinson. La struttura della cornice trasforma dunque la traduzione/riadattamento di Campe secondo il suo pensiero pedagogico, che è quello proprio dell'illuminismo tedesco dell'epoca: l'isolamento di Robinson è superato dal momento collettivo, dall'apprendimento e dall'educazione nella cultura e nella società.

Con quest'opera inizia la produzione di una letteratura per ragazzi che non ha soltanto carattere trattatistico, ma risponde soprattutto alle esigenze di una letteratura d'intrattenimento, che attraverso la lettura fornisce anche insegnamenti sul mondo e sulla scienza. Questo comporta, naturalmente, una trasformazione del mercato editoriale:

Statt wie vordem nur in einigen wenigen Sparten vertreten zu sein, taucht Kinder- und Jugendliteratur nun in allen Bereichen des literarischen Marktes auf, werden in allen Zweigen speziell an Kinder und Jugendliche adressierte Werke, Bearbeitungen und Ausgaben publiziert. In den seltensten Fällen können die Autoren hierbei auf eine jugendliterarische Tradition zurückgreifen; zumeist helfen sie sich mit ausländischen, d.h. englischen und französischen Vorbildern aus. *Kernstück dieses Vorgangs ist die Eroberung des großen Bereiches der Belletristik, der »schöngeistigen« Unterhaltungsliteratur für den jungen Leser.* [...] Hinzu kommt schließlich ein neues Bewußtsein bezüglich des Adressaten: Waren vordem

---

<sup>52</sup> Le parole di Campe sono citate in R. Wild, op. cit., p. 64.

<sup>53</sup> Ivi, p. 65.

<sup>54</sup> Z. Shavit, *Literarische Beziehungen zwischen der deutschen und der jüdisch-hebräischen Kinderliteratur in der Epoche der Aufklärung am Beispiel von J. H. Campe*, in A.P. Frank/K.-J. Maaß/F. Paul/H. Turk (a cura di), *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen*, Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, Bd. 8/2, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1993, pp. 755-765, qui p. 759.

Kinder und Jugendliche höchst seltenausschließlich angesprochen, sondern zumeist in eine Reihe mit anderen noch ungebildeten Lesergruppe gestellt, so erscheinen sie nun als eine ausgegrenzte und festumrissene Bezugsgruppe, die in sich sogar dem Alter und dem Geschlecht nach noch differenziert wird. *Recht beseben kann erst von diesem historischen Moment an von einer »intentionalen« Kinder- und Jugendliteratur die Rede sein*<sup>55</sup>.

L'esempio qui proposto dimostra quanto significativo sia stato il ruolo della traduzione all'interno del campo della letteratura per ragazzi, sin dai suoi inizi. Un giudizio fortemente negativo sull'operazione fatta da Campe è stato dato da Bamberger, che considera la traduzione tedesca «[...] perhaps the most illuminating example of the importance of a translation for the development of a given national children's literature, and also of the harm that can be done, not only to the original but also to the literature upon which it has some influence»<sup>56</sup>. Bamberger muove le sue considerazioni da un punto di vista estetico-traduttologico e dunque non può che criticare il massiccio intervento della traduzione sull'originale, che «literally killed all the features that made Defoe's book a work of art». Nell'ottica di Bamberger gli interventi di Campe servono al suo «moralistic preaching» e a «teaching everything that he possibly could within the frame work of the book»<sup>57</sup>.

Campe è intervenuto in un ambito del campo letterario relativamente debole, perché giovane e non ancora completamente codificato, dando ai giovani lettori proprio ciò di cui avevano bisogno, una letteratura fatta esplicitamente per loro. Per questo come ricorda lo stesso Bamberger, perfino Goethe, che non era mai stato un grande estimatore di Campe, ne lodò il lavoro: «Er hat den Kindern unglaubliche Dienste geleistet; er ist ihr Entzücken und sozusagen ihr Evangelium»<sup>58</sup>.

Da un punto di vista storico, e con lo spirito critico che muove dalle posizioni bourdeusiane, si può descrivere l'operazione di Campe come il risultato di un'interazione tra un campo di produzione specialistica non ancora consolidato, quello per ragazzi, e i campi di forze rappresentati dalle istanze pedagogiche e filosofiche, detentori del capitale culturale e sociale. Un'interazione che ha un effetto diretto sulla pratica della traduzione.

---

<sup>55</sup> H.-H. Ewers, op. cit., p. 9 (corsivo mio).

<sup>56</sup> R. Bamberger, *The influence of Translation*, op. cit., p. 23.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Goethe, *Gespräche mit Eckermann*, 29. III. 1830.

## **2.1. Il mercato del libro diventa mercato di massa**

Accanto a questo sviluppo prettamente letterario, che lega, come abbiamo già notato, le caratteristiche della produzione di letteratura per ragazzi alla concezione dell'infanzia propria di ciascuna epoca, vi è una rivoluzione di altra natura che condiziona profondamente la condizione del mercato librario, cioè quella che può essere definita la «seconda rivoluzione» della lettura<sup>59</sup>. Poiché la letteratura giovanile era diventata un fenomeno di massa, la sua produzione, e quindi anche l'oggetto libro, vennero portati come prevedibile al centro del dibattito non solo culturale e pedagogico, ma anche economico e politico. A partire dagli anni Sessanta del XIX secolo il mercato del libro si trovava in una congiuntura particolarmente favorevole. Sul piano giuridico l'introduzione della libertà d'impresa<sup>60</sup> e l'allentamento delle normative sul diritto d'autore determinarono una crescita della concorrenza. Questa si combinò alle innovazioni tecniche, che comportarono un'accelerazione nei tempi di produzione del prodotto librario e un conseguente abbassamento dei prezzi. Aggiungendo a questo quadro il dato della crescente alfabetizzazione e scolarizzazione in tutti gli strati della società, è comprensibile come il mercato librario divenne un mercato di massa, e come fu proprio il giovane pubblico a costituirne al suo interno la grande novità, la promessa di un nuovo e fruttuoso bacino di ricezione.

La produzione di massa comportò d'altro canto anche una svalutazione del libro come oggetto. In particolare nell'ambito della letteratura per ragazzi cominciava a prendere sempre più piede la produzione di quaderni o giornalini: come riporta Reinhard Wittmann nella sua storia dell'editoria tedesca, nel 1908 solo la metà dei titoli pubblicati come letture per ragazzi erano libri, per il resto si trattava di quaderni e giornali<sup>61</sup>.

La nascita dunque di una specifica letteratura per ragazzi motiva la fondazione di organizzazioni che intervengono nel campo di produzione di letture per ragazzi orientandosi non tanto (o non soltanto) sugli scrittori, quanto sui destinatari dei testi: nascono a questo scopo delle «commissioni» particolari (*Jugendbuchkommissionen*), che stilano liste e indici di testi consigliati per la gioventù (*Jugendschriftenverzeichnis*). Destinatari di tali testi non sono soltanto i giovani lettori e i loro genitori, ma anche

---

<sup>59</sup> «zweite Leserevolution», in G. Wilkending, *Vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts*, op. cit., p. 173.

<sup>60</sup> In tedesco *Gewerbefreiheit*. La libertà d'impresa fu introdotta in ambito tedesco per la prima volta in Prussia (1810) e, nonostante ripetute proteste degli artigiani nei decenni a seguire, in seguito all'unificazione della Germania nel 1871 fu estesa a tutto il paese. In Austria fu introdotta nel 1859 dall'imperatore Francesco Giuseppe, mentre in Svizzera era stata già introdotta nel 1798.

<sup>61</sup> Cit. in G. Wilkending, op. cit., p. 173.



insegnanti e bibliotecari che vengono guidati nell'allestimento o nell'ampliamento delle biblioteche scolastiche. Un altro fenomeno particolare di quest'epoca è inoltre la nascita di organizzazioni e associazioni d'insegnanti, che pure svolgono un'intensa attività all'interno del campo letterario. Uno dei momenti più importanti di questo sviluppo si registra non a caso proprio alle soglie della svolta del secolo: si tratta della convocazione dall'Assemblea generale degli insegnanti tedeschi (*Allgemeine Deutsche Lehrerversammlung*) di Lipsia, nel 1893. Da tale incontro nacque una delle più importanti riviste di critica della letteratura per ragazzi, la *Jugendschriften Warte*. Essa divenne la sede principale di discussione sul tema caldo della letteratura per ragazzi, nonché il più importante organo di espressione di quella che sarà chiamata *Jugendschriftenbewegung*. Tale "movimento per le letture giovanili" rappresentava una delle più forti voci di opposizione allo sviluppo del mercato librario di massa. Esso si costituiva di recensori e critici della letteratura per ragazzi, e nel periodo della *Jahrhundertwende* si diffuse soprattutto tra gli insegnanti di orientamento socialdemocratico, in particolare nei grandi centri editoriali di Berlino, Amburgo, Mannheim, Francoforte e Vienna<sup>62</sup>.

È possibile osservare questa costellazione secondo la prospettiva d'analisi offerta dalla teoria dei campi. Le istanze che investono nel capitale simbolico (tradizionalmente famiglia e scuola) lottano per il predominio sul mercato, che attraverso il capitale economico minaccia di indebolire il potere di controllo delle istanze pedagogiche. Anche lo stato s'inserisce direttamente in questa politica di interessi, e lo fa ad esempio attraverso la costruzione di biblioteche scolastiche (fornite peraltro di liste di libri consigliati) nonché con l'istituzione di premi letterari. In questo contesto, come vedremo più avanti, la traduzione entra in gioco in maniera diretta.

Lo sviluppo della letteratura per l'infanzia riflette dunque fedelmente il processo di trasformazione della società in una moderna società industriale, come sottolinea Wilkending, che mette in evidenza le implicazioni di questo stretto legame nel dibattito sociale dell'epoca:

Der in diesem Sinne erstaunlichste Quellenbefund ist der, wie direkt und teilweise auch intensiv die Funktion der Kinder- und Jugendlektüre im Zusammenhang mit dem Prozeß

---

<sup>62</sup> Cfr. K. Doderer (a cura di), *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*, Beltz, Frankfurt a. M. 1994, p. 92 alla voce *Jugendschriftenbewegung*. La *Jugendschriftenbewegung* ebbe un'influenza così forte nel campo editoriale per ragazzi che i suoi effetti sono percepibili ancora oggi. Non è un caso che l'area di lingua tedesca sia particolarmente all'avanguardia per quanto riguarda la critica e la storia della letteratura per ragazzi.

der Umwandlung der Gesellschaft in eine moderne Industriegesellschaft reflektiert wird [...]. Dabei kommt nicht nur die Frage der Veränderung der Produktions- und Lektürebedingungen, es kommen auch die zentralen politischen und sozialen Zeitfragen, die *nationale Frage*, die *konfessionelle Frage*, die *Arbeiterfrage* und die *Frauenfrage* mit in den Blick. Da sich die Erziehungsfunktion der Familie gegenüber früher abgeschwächt habe, so wird häufig behauptet, soll die Schule, und zwar nicht nur die höhere Schule, sondern auch die Volksschule, zu einer wichtigen Lektüre-Vermittlungsinstanz werden, insbesondere im Kampf gegen die ungelentke Privatlektüre und gegen die *mächtigen* Leihbibliotheken<sup>63</sup>.

## **2.2. Heinrich Wolgast, la Jugendschriftenbewegung e la Buchkunstbewegung**

La tendenziosità di molti scritti diffusi destinati al giovane pubblico con una distribuzione di massa viene fortemente attaccata dall'esponente centrale nella *Jugendschriftenbewegung*, Heinrich Wolgast (1860-1920), che nella sua lotta contro le letture di massa arriva a definire le operazioni del mercato editoriale uno sfruttamento della naturale inclinazione della gioventù alla lettura, del loro bisogno di intrattenimento e di godimento appunto attraverso la lettura. Con il suo pamphlet *Das Elend unserer Jugendliteratur. Ein Beitrag zur künstlerischen Erziehung der Jugend* (1896), Wolgast ha dato inizio a una discussione che in ambito tedesco si è protratta per decenni e ha interessato diversi campi di produzione culturale. Al centro di tale discussione vi è la necessità di vedere affermato il valore artistico ed estetico della letteratura per ragazzi: anche le opere di letteratura per ragazzi sono opere d'arte e la loro bontà deve essere giudicata secondo criteri estetici. In un contesto in cui erano ben altri i metri di giudizio (ideologici, politici, religiosi) per definire quali testi fossero adeguati per l'educazione dei bambini e dei ragazzi, Wolgast è il primo a rifiutare apertamente qualsiasi altra valutazione della letteratura per ragazzi che non segua i criteri estetici. In questo modo il suo programma culturale si va a incrociare con i nascenti movimenti artistici dell'epoca moderna, che comprendono anche l'educazione all'arte.

Non si tratta però soltanto di una generica questione di qualità. Al centro del pensiero di Wolgast vi è il postulato dell'arte come mezzo di educazione estetica; ed educazione estetica significa per Wolgast al contempo educazione sociale: l'educazione all'arte va dunque di pari passo con la lotta alla faziosità della letteratura di massa per ragazzi. In tale faziosità Wolgast critica in particolare il militarismo patriottico: «Gegenwärtig sind es, den politischen Zeitverhältnissen entsprechend, mehr der Patriotismus und die Religion, die das Gewand der dichterischen Form für

---

<sup>63</sup> G. Wilkending, *Kritik der Jugendliteratur. Von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Herausbildung der Hamburger Jugendschriftenbewegung*, in *Kinder- und Jugendliteraturforschung*, 1996/97, pp. 38-68, qui pp. 39-40.

ihre Zwecke mißbrauchen»<sup>64</sup>. Ecco dunque che il campo letterario specifico della letteratura per ragazzi cerca in questo periodo di affermarsi nella sua autonomia dal campo del potere: «Die Erzieher wehren sich gegen die vom Markt inszenierte und vom Staat sanktionierte Beeinflussung des Bewußtseins zugunsten eines imperialistischen Nationalismus»<sup>65</sup>.

Quello finora descritto è un movimento che prende piede analogamente anche in altri campi dell'arte. La *Jugendschriftenbewegung* si sviluppa infatti in parallelo con la cosiddetta *Kunsterziehungsbewegung*, il movimento per l'educazione artistica: anzi, i due movimenti con la loro concezione dell'arte si completano l'un l'altro. Con il termine *Kunsterziehungsbewegung* s'intende appunto quel movimento culturale che – diffuso in tutta Europa, ma con una particolare intensità proprio nella Germania degli anni Ottanta dell'Ottocento e da lì fino alla capitale Vienna – afferma l'importanza di un'educazione estetica (non soltanto della gioventù) al fine di un rinnovamento della cultura e della società. Il principio ideologico alla base di questi movimenti era basato sulla convinzione che la comprensione del valore estetico di un'opera potesse portare alla crescita e al miglioramento non solo del singolo individuo, ma della società e dell'umanità.

Sotto il comune orientamento ideologico della *Kunsterziehungsbewegung* si sviluppa dunque – in parallelo con la *Jugendschriftenbewegung* da una parte e lo *Jugendstil* dall'altra – anche la *Buchkunstbewegung*, il movimento del libro d'arte, che trova una sua particolare manifestazione proprio nei libri illustrati per l'infanzia e la gioventù. Anche in questo caso le motivazioni che spingono all'interesse per il libro d'arte sono rintracciabili in una rete di relazioni sociali e politiche tipiche dell'epoca moderna.

Il ricco volume di Friedrich Heller, *Die bunte Welt*, offre un'interessante analisi del libro d'arte e dei libri illustrati per l'infanzia nel periodo della *Jahrhundertwende* viennese. La ricerca di Heller ha il pregio di colmare una lacuna all'interno degli studi sulla letteratura per ragazzi (in particolar modo austriaca), offrendo un'ampia panoramica – fornita anche di schede dettagliate su testi e illustratori – su uno degli aspetti “collaterali” a tale disciplina, che tanto più aggiunge elementi e prove importanti a conferma di un fermento culturale che si concretizza proprio nella produzione di libri per ragazzi. Come scrive l'autore del volume:

---

<sup>64</sup> H. Wolgast, *Teilabdruck aus dem Werk Das Elend unserer Jugendliteratur*, Österreichischer Buchklub der Jugend, Wien 1959, p. 22.

<sup>65</sup> *Lexikon der KJL* 1994, p. 93.

Diese moderne Buchkunst hing begreiflicher Weise mit anderen Modernitätsbewegungen des ausgehenden Jahrhunderts zusammen. In ihnen alle manifestierte sich die Unruhe des Bürgertums, das sich (vor allem in Deutschland und Österreich) vom politischen Entscheidungsprozeß weitgehend ausgeschlossen fühlen musste und eine herbeigesehnte bessere, freiere, gerechtere, schönere, überschaubare Welt vom neuen Jahrhundert erhoffte und sie in verschiedenen Reformbewegungen herbeizuführen trachtete. Auch die in Deutschland so genannte Buchkunstbewegung ist eine komplexe Reform-Ideologie. Vordergründig war das Ziel aller daran beteiligten Künstler (Architekten, Maler, Zeichner), Autoren, Verleger, Drucker und Bibliophilen sicherlich, den Problemen, die sich aus den zunehmend industriellen Verfertigung von Büchern ergeben hatten, mit einer neuen künstlerisch-handwerklichen Gesinnung zu begegnen. Das individuell gestaltete Buch sollte den Massenprodukt gegenüberstehen. Aber dahinter stand natürlich noch mehr: die grundsätzliche Überlegung, dass der bewusste Umgang mit ästhetischen Werten, die Auseinandersetzung mit Schönheit unabdingbar zur Erziehung zu einem neuen Menschentum gehöre<sup>66</sup>.

Pur senza dedicare troppo spazio all'argomento, che esula dagli obiettivi del presente lavoro, ci sembra importante fornire ancora qualche accenno alla *Buchkunstbewegung* per mettere in evidenza come l'interesse dell'epoca attorno al libro per l'infanzia e per ragazzi proveniva anche da parte delle più moderne forme di espressione artistica, in contrasto con le posizioni più tradizionali o addirittura reazionarie rappresentate dagli organi ufficiali statali. Una sensibilizzazione al problema delle illustrazioni dei libri per ragazzi è peraltro fondamentale per l'analisi delle traduzioni di *A Pál utcai fiúk*. È importante acquisire l'idea che anche la presentazione grafica del prodotto allora come oggi poteva suggerire un approccio al testo che va confrontato con le scelte traduttive.

Nella *Buchkunstbewegung* furono coinvolte figure centrali dei movimenti artistici dell'epoca. Molti giovani artisti orientati verso le tendenze più innovative dell'epoca iniziarono la loro carriera proprio con questa "arte per i bambini" (ad esempio Koloman Moser), e molte figure chiave della scena culturale dell'epoca, tra cui ad esempio Hermann Bahr, commentarono e salutarono con favore le nuove tendenze. Vienna era il centro di questo fermento, e accoglieva impulsi soprattutto dall'arte inglese di Walter Crane, le cui opere furono esposte sin dalla prima mostra della *Wiener Secession* del 1898, e poi anche nella famosa esposizione del 1900. Nel 1900 l'opera di Crane fu esposta inoltre anche al Museum für Kunst und Industrie di Vienna e arrivò anche a Budapest<sup>67</sup>. Gustav Klimt fu naturalmente figura fondamentale per la ricezione di tali tendenze.

---

<sup>66</sup> F. Heller, *Die bunte Welt. Handbuch zum künstlerisch illustrierten Kinderbuch in Wien 1890-1938*, Wien, Brandstätter Verlag 2008, p. 12.

<sup>67</sup> Il 1900 è un anno importante per la discussione sul libro per ragazzi anche per un altro motivo: è l'anno di pubblicazione del libro della svedese Ellen Key (1849-1926), *Barbets århundrade* in cui il nuovo secolo viene salutato, come dice il titolo come il *secolo del bambino*. Il volume fu tradotto in tedesco nel 1902 e riscosse un enorme successo, tanto che già nel 1926 si contavano 36 edizioni.

Erano gli stessi esponenti della *Jugendschriftenbewegung* a incoraggiare gli illustratori alla produzione di libri per bambini che mirassero all'educazione estetica del bambino attraverso disegni chiari e semplici, dai contorni ben definiti, perché il bambino doveva, secondo la loro idea, imparare a guardare in maniera precisa. Al contrario, immagini poco chiare avrebbero potuto condurre il bambino a un'osservazione soltanto superficiale e dovevano dunque essere evitate. La fiducia in una funzione educatrice dell'arte per tutta la società, non solo per la gioventù, è dimostrata da un vero e proprio "culto della gioventù": la *Jugend-Kunst* non è solo arte *per* i bambini, ma anche arte *dei* bambini. L'attività di Franz Cizek, l'importanza che fu data alla sua *Jugendkunstklasse* all'interno della *Kunstgewerbeschule* di Vienna, trovarono una diretta ripercussione sulla discussione estetica e sul programma dello *Jugendstil*.

Nemmeno nel caso del libro illustrato, comunque, le nuove tendenze artistiche furono sempre salutate con entusiasmo dalla società austriaca. Soprattutto le istanze preposte all'educazione dei bambini mantenevano un atteggiamento conservatore. Aspre discussioni e polemiche furono condotte sulla stampa, anche da quella parte di insegnanti che, più vicini alla Chiesa, temeva la diffusione di idee rivoluzionarie. L'educazione all'arte voleva infatti mirare a formare l'individuo nella sua autonomia, quindi implicitamente contro ogni autoritarismo e ogni istanza educatrice esterna. La Chiesa vedeva dunque minacciato il proprio ruolo di autorità morale e ideologica. Basti citare a questo proposito la prefazione al *Wegweiser durch die Jugendschriften-Literatur* di Josef Hofer, pubblicato a Vienna nel 1906 dal Katholischer Lehrerverbund:

Aber die Ästhetik allein als oberste Richtschnur für die Beurteilung von Jugendschriften aufzustellen – so wie es unsere Modernen machen – ist unbedingt zu weit gegangen. Wenn wir an eine Jugendschrift sonst gar keine Anforderung stellen dürfen, als dass sie literarisch wertvoll und künstlerisch durchgebildet ist, dann müssen wir eine Reihe von Büchern aufnehmen, die wir sonst vom religiösen, sittlichen und patriotischen Standpunkte ablehnen. Wir arbeiten aber dann unbewusst selbst mit an der Niederreißung unseres Glaubens und Vaterlandes. Auf diesem Wege können wir also den Modernen nicht folgen<sup>68</sup>.

È da notare come i concetti di fede e patria sono presentati insieme a formare l'idea di una corretta educazione morale, mentre dall'altro lato il movimento della *Jugendschriftenbewegung* arrivava a negare la necessità di libri prodotti appositamente per

---

<sup>68</sup> Cit. in F. Heller, op. cit., p. 80, n. 41.

i giovani lettori e a eleggere la “vera letteratura”, la vera arte, a strumento sufficiente per l’educazione morale e per il rinnovamento spirituale della società<sup>69</sup>.

### **2.3. Specificità austriache**

Le due posizioni ideologiche qui presentate in contrapposizione non furono, nella realtà austriaca, le uniche manifestazioni di un confronto critico con la letteratura per ragazzi. Se il forte influsso che ebbero gli scritti di Heinrich Wolgast si diffuse anche in territorio austriaco, occorre precisare che molto spesso i promotori di tale dibattito culturale in Austria assorbirono solo una parte delle critiche proposte dalla *Jugendschriftenbewegung*: da un lato infatti venne riconosciuta come legittima e necessaria la pretesa di qualità estetica nei testi per ragazzi, dall’altro fu tralasciata la componente di critica alle tendenze militariste e nazionalistiche di tale letteratura, che nella *Jugendschriftenbewegung* aveva una parte molto importante. Nel capitolo di storia della letteratura per ragazzi austriaca dedicato a quest’epoca, Wintersteiner sostiene che proprio questa parziale ricezione di Wolgast costituisce una caratteristica specifica della letteratura per ragazzi austriaca. In quest’area la pretesa di qualità letteraria da una parte e la rispondenza a stretti criteri pedagogici dall’altra si riuscivano a conciliare nel segno del primato riconosciuto all’educazione patriottica: «Kriegserziehung für die Jugend erfolgte keineswegs nur über Schundliteratur. Kriegsvorbereitung konnte durchaus als kultureller Akt verstanden werden»<sup>70</sup>.

Come abbiamo fatto nel caso dello sviluppo della letteratura per ragazzi tedesca attraverso l’opera di Campe, anche in questo caso possiamo esemplificare tale descrizione attraverso un interessante procedimento di traduzione in cui vengono a galla i condizionamenti ideologici che soggiacciono alle scelte editoriali e di promozione del libro. Mi riferisco alla versione austriaca di *Cuore*, un episodio di traduzione e ricezione assolutamente esemplare della condizione del campo letterario per l’infanzia nell’Austria-Ungheria di fine secolo.

La versione austriaca del romanzo *Cuore* di Edmondo De Amicis fu pubblicata nel 1907, sebbene il volume fosse stato già precedentemente tradotto in tedesco da Raimund Wülser anni addietro, nel 1889. Attenti al grande successo che il romanzo aveva già avuto in Italia, i rappresentanti della Commissione scolastica del libro per

---

<sup>69</sup> Cfr. *ivi.*, pp. 27 s.

<sup>70</sup> W. Wintersteiner, *Imperialismus mit Herz: Österreichische Jugendzeitschriften am Vorabend des 1. Weltkriegs*, in H.-H. Ewers/E. Seibert (a cura di), *Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Buchkultur-Verlag, Wien 1997, pp. 74-85, qui p. 74.

ragazzi vi lessero non soltanto alte qualità letterarie, ma anche la capacità di istillare sentimenti patriottici nei giovani lettori così come negli adulti, ovvero la rispondenza completa, per linguaggio e per temi, ai modelli desiderati e auspicati dal sistema pedagogico ufficiale. Prima ancora della realizzazione di una specifica versione austriaca, già nel 1900, nel volume *Die deutsch-österreichische Jugendliteratur*<sup>71</sup>, gli autori Konrad Moißl e Ferdinand Krautstengl avevano presentato il romanzo di De Amicis come «das großartigste patriotische Schrift»<sup>72</sup>, e lo consigliavano caldamente anche per un pubblico non italiano: «So mächtig und unmittelbar vermag dieses Buch zu wirken, dass auch die Jugend außerhalb Italiens beim Lesen derselben ein heiliger Sturm von patriotischen Edelgefühlen erfaßt und das patriotische Wollen sich entfaltet»<sup>73</sup>.

L'istillare sentimenti patriottici, e ancor di più il dispiegarsi degli stessi in volontà d'azione, appaiono ai recensori austriaci come i più alti e nobili propositi del volume. Dello stesso parere doveva essere evidentemente, ancora anni dopo, la *Jugendschriften-Kommission des k.k. Bezirksschulrates der Stadt Wien*, che consigliò la nuova edizione austriaca del 1907 a tutte le biblioteche scolastiche. L'edizione contiene una prefazione dello scrittore Hans Fraungruber, membro della *Jugendschriften-Prüfungskommission* e della *Klassenlektürekommision des Schulbuchverlages*, figura centrale nell'ambito dell'editoria per ragazzi, scolastica e non. La sua prefazione rappresenta una testimonianza diretta degli orientamenti scolastici ufficiali:

Der ungewöhnliche Erfolg von Edmondo De Amicis "Herz", dieses unerreichten Meisterwerkes des Jugendschrifttums, brachte den Gedanken nahe, eine auf österreichische Verhältnisse aufgebaute Bearbeitung zu schaffen.

Leider ist dieser Plan durch die Rücksicht auf die patriotischen Intentionen des Autors undurchführbar. Es blieb nur die Möglichkeit, die von Raimund Wülser dankenswert besorgte Übertragung ins Deutsche durchzugehen und, wo es die Pietät erlaubte, allzu fremd herrührende Eigentümlichkeiten des Originals zu feilen. Da hiedurch vielseitig geäußerten Wünschen einsichtsvoller Schulmänner entsprochen wurde, ist wohl die Hoffnung berechtigt, dass das "goldene Buch" der Jugendliteratur auch in der vorliegende Form die Unterstützung der Erzieher und Unterrichtsbehörden und hiedurch die weiteste Verbreitung in Österreich finden werde.

Es gibt in der Tat kein Werk eines echten Dichters, das gleich diesem aus dem Alltagsleben schöpft und so unfehlbar die innigen Beziehungen zwischen Staatsleben und Haus, Eltern und Kind, Lehrer und Schüler zu beleben imstande ist.

An dem Patriotismus der Jugend De Amicis' entzündet sich die Vaterlandsliebe deutscher Kinder und die Schilderung von Heroen seines Landes dient als Maß für die Größe unserer verdienstvollen Männer.

---

<sup>71</sup> K.Moißl/F. Krautstengl, *Die deutsch-österreichische Jugendliteratur*, vol. 1, Grohmann Verlag, Aussig 1900.

<sup>72</sup> Cit. in W. Wintersteiner, op. cit., p. 76.

<sup>73</sup> Ibid.

Die edlen Gefühle der Freundschaft und Kinderliebe, des Mitleids und der Dankbarkeit aber sind international, weil sie, gottlob, allgemein menschlich sind.  
So möge "Herz" auch fernerhin bei jung und alt dem Weg zu tausenden von Herzen finden<sup>74</sup>.

L'intenzione originaria era dunque quella di creare un rifacimento del testo italiano secondo le esigenze del pubblico austriaco, piano reso complesso dalle intenzioni patriottiche dell'autore. Si può supporre infatti che la difficoltà sia nata proprio dal fatto che tali "intenzioni patriottiche" si sviluppavano troppo esplicitamente contro l'austriaco invasore. Quelle «allzu fremd herrührende Eigentümlichkeiten des Originals», che vengono cancellate nella revisione della già esistente traduzione tedesca, corrispondono infatti a tutti quei passaggi in cui i protagonisti italiani esplicitano il loro sentimento patriottico, il loro desiderio di indipendenza, come sentimenti contro il nemico austriaco. Il testo così epurato risponde perfettamente ai desideri di tanti «uomini di scuola», che evidentemente sentivano l'esigenza di un libro per ragazzi che sapesse esaltare in maniera per loro così congeniale i valori di amor di patria ed eroismo come valori fondanti del rapporto tra il cittadino e il suo stato. In *Cuore* i rapporti tra privato e pubblico, tra genitori e figli e tra insegnanti e alunni sono presentati in maniera esemplare, priva di conflitti: i giovani si formano seguendo il modello rappresentato dagli adulti. Le lodi per questo «capolavoro», per questo «libro d'oro», divenuto immediatamente un classico della letteratura per ragazzi, si ritrovano in tantissimi giornali dell'epoca e i singoli racconti contenuti nel romanzo (i famosi racconti del mese, come quello della Vedetta Lombarda), ma anche singoli episodi tratti dal diario del protagonista, vengono pubblicati in diverse antologie per ragazzi. Ne rende conto in maniera esauriente la tesi di laurea di Vera Brandstetter<sup>75</sup>, che ha appunto il merito di ricostruire la ricezione del romanzo in lingua tedesca, e che dedica un breve paragrafo anche alle particolarità e modifiche all'originale contenute nell'edizione austriaca<sup>76</sup>. Queste riguardano, come già detto, i punti in cui De Amicis presenta le battaglie risorgimentali degli Italiani contro gli Austriaci. La famosa vedetta lombarda diventa in tedesco già nel titolo del racconto *Die kleine Spähwache*, perdendo quindi la caratterizzazione della sua provenienza, che in quel contesto tanto avrebbe detto sul sentimento antiasburgico del piccolo eroe. Nell'edizione austriaca mancano conseguentemente anche le informazioni storiche

---

<sup>74</sup> E. De Amicis, *Herz. Ein Buch für die Jugend. Ausgabe für Österreich*, Verlag der Basler Buch- und Antiquariatshandlung, Basel 1907, p. VII.

<sup>75</sup> V. Brandstetter, *Edmondo De Amicis' Roman Herz. Die zeitgenössische Rezeption in Österreich im Zusammenhang mit Franz Molnars Roman Die Jungen der Paulstraße*, tesi di laurea, Vienna 2007, n.p.

<sup>76</sup> Ivi, pp. 86-89.



relative alla battaglia di Solferino, combattuta per la liberazione della Lombardia. Qui, come in tutto il testo, gli “Austriaci” vengono rimpiazzati dal più generico “Feinde”, e l’aggettivo “austriaco” viene sostituito con “feindlich”. La decontestualizzazione storica avviene anche quando si tratta dei tedeschi, che nella versione per le scuole di Vienna diventano semplicemente “die anderen”.

Si riscontrano inoltre omissioni importanti quando si parla dei grandi eroi dell’Unità d’Italia. Nella lettera che il padre di Enrico scrive al figlio, intitolata *Il conte Cavour*, la descrizione dei meriti politici di Camillo Benso («è lui che fece calare dalle Alpi centocinquantamila Francesi a cacciar gli Austriaci dalla Lombardia») viene semplicemente cancellata. Ancora più ampio è il taglio che la revisione effettua quando compare la figura di Garibaldi. Manca infatti l’intera lettera – datata 3 giugno – in cui il padre di Enrico racconta al figlio delle imprese dell’eroe, con toni evidentemente poco edificanti per la gioventù austriaca:

Egli combatté dieci anni in America per la libertà di un popolo straniero, combatté in tre guerre contro gli Austriaci per la liberazione della Lombardia e del Trentino, difese Roma dai Francesi nel 1849, liberò Palermo e Napoli nel 1860, ricombatté per Roma nel 1867, lottò nel 1870 contro i Tedeschi in difesa della Francia<sup>77</sup>.

Il trattamento della figura di Garibaldi, che «odiava tutti gli oppressori», ivi compresi gli Austriaci, è molto delicato e torneremo a occuparcene più ampiamente nell’analisi delle traduzioni del romanzo di Molnár.

Come certi schemi educativi e di linguaggio abbiano potuto condizionare la scrittura del romanzo di De Amicis, come gli elementi che lo rendono un romanzo tanto apprezzabile da parte delle figure ufficialmente preposte all’educazione dei ragazzi siano in realtà il frutto di un’influenza da parte di questi stessi ambienti, lo dimostra uno scambio di corrispondenza che lo scrittore italiano ebbe con la contessa austriaca Bertha von Suttner, una delle più attive e importanti rappresentanti del movimento pacifista dell’epoca, scrittrice anche lei e redattrice della rivista pacifista *Die Waffen nieder!*, che prendeva il titolo dal suo romanzo più famoso, nonché motto di una vita votata all’educazione antimilitarista e pacifista.

Dopo la pubblicazione di *Cuore*, e dopo l’uscita di *Die Waffen nieder!*, De Amicis era entrato a far parte del movimento pacifista italiano. Era il 1891. La notizia raggiunse Bertha von Suttner insieme alla voce secondo cui lo scrittore italiano avrebbe ritirato dal commercio il proprio romanzo perché scritto con spirito militarista. Suttner

---

<sup>77</sup> E. De Amicis, *Cuore*, dal capitolo *Garibaldi*.

contatta quindi De Amicis chiedendo un contributo per la propria rivista in cui spiegasse la sua decisione ai lettori austriaci. Nella lettera di risposta, pubblicata sulla rivista il 26 aprile 1891, De Amicis smentisce così la notizia:

Es ist nicht wahr, dass ich mein Buch für Knabenschulen dem Handel entzogen habe, denn in demselben predige ich durchaus nicht den Krieg. Im Gegentheil: ich spreche zwar von ihm *in der konventionellen Art* und so wie ich jetzt nicht mehr davon sprechen würde, aber ohne ihn herbeizuwünschen, ohne ihn für notwendig zu erklären, ohne ein Wort mehr *als die gewohnten rhetorischen Phrasen zu sagen, welche sich – nur zu sehr! – in allen patriotischen Büchern finden*<sup>78</sup>.

Con queste parole De Amicis prende le distanze da un sistema letterario che riconosce esser costituito da codici linguistici ben definiti e orientati ideologicamente. La sua è un'ammissione non di poco conto, che dimostra quanto complesso fosse all'epoca individuare il confine tra militarismo esplicito e attivismo ideologico, da un lato, e un più passivo adeguamento a quanto allora richiesto dal mercato editoriale, dall'altro. Egli in fondo non rinnega il suo orientamento patriottico, ma lamenta nella sua lettera, a posteriori, la predominanza di una retorica evidentemente rischiosa, perché facilmente in grado di sfociare in incitamento alla guerra.

Tale retorica era stata smascherata di recente proprio dall'opera di Bertha von Suttner, sia in forma saggistica che – per raggiungere le grandi masse – in forma di romanzo. Proprio questa duplice prospettiva, quella teorico-saggistica e quella più prettamente letteraria, offre una testimonianza estremamente chiara di quali fossero i meccanismi che condizionavano la produzione di letteratura per ragazzi.

Il romanzo *Die Waffen nieder!*, pubblicato da Bertha von Suttner nel 1889<sup>79</sup>, fu la prima opera letteraria in lingua tedesca ad aver diffuso tra il vasto pubblico di lettori la prospettiva dell'antimilitarismo, rappresenta un caso importante anche per l'analisi dello sviluppo della letteratura per ragazzi austriaca, assieme del resto a tutta l'opera di Bertha von Suttner. Del romanzo fu realizzato un riadattamento per ragazzi, *Marthas Tagebuch* (1897)<sup>80</sup>, di nuovo per mano di una donna, la contessa Hedwig von Pötting, amica di Bertha von Suttner e a sua volta convinta pacifista. Ad arricchire il volume vi erano le illustrazioni della sorella di Hedwig, Adrienne. Ci si trova apparentemente di fronte a un tipico prodotto di quella che è stata definita «die

---

<sup>78</sup> *Die Waffen nieder!*, Heft 6, 1892, p. 25; consultabile online in URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=dwn&datum=1892&page=229&size=45> (i corsivi sono miei).

<sup>79</sup> B. von Suttner, *Die Waffen nieder, Eine Lebensgeschichte*, Verlag der Nation, Husum 2006.

<sup>80</sup> H. von Pötting, *Marthas Tagebuch*, Pierson Verlag, Dresden & Leipzig 1897.

Hochzeit der Mädchenliteratur»<sup>81</sup>, l'epoca d'oro della letteratura per ragazze. In realtà è proprio seguendo tali tendenze letterarie che le protagoniste rompono gli schemi di una letteratura di consumo che percepivano fortemente assecondare il sistema educativo militarista e patriottico ufficialmente accettato.

Bertha von Suttner seppe infatti analizzare le strutture e gli sviluppi del mercato letterario del tempo, le trame e il linguaggio, e sfruttarli a proprio vantaggio all'interno di un preciso programma ideologico ed educativo. Anche se la riduzione per ragazzi non avrà la stessa risonanza editoriale della versione originale del romanzo – al contrario di quest'ultimo, conobbe soltanto una prima edizione – la sua analisi offre spunti interessanti per comprendere quanto la componente pedagogica fosse importante nell'elaborazione del pensiero pacifista, che si declinava come educazione alla pace ed educazione alla nobiltà d'animo<sup>82</sup>.

La critica di Bertha von Suttner al sistema educativo dell'epoca – in particolare per quanto riguarda le ragazze – deriva da un'esperienza diretta anche delle più futili passioni giovanili, e dal riconoscimento di quanto queste fossero influenzate socialmente. La contessa Bertha Sophia Felicita Kinsky von Chinic und Tettau era nata nel 1843 a Praga, città allora appartenente alla corona asburgica. Suo padre, conte Franz Joseph Kinsky, era un esponente della nobiltà militare boema, feldmaresciallo asburgico, che morì pochi giorni prima della sua nascita. La madre, la contessa Sophie von Kinsky, nata von Körner, non poteva vantare invece i sedici gradi nobiliari con i quali avrebbe potuto essere ammessa alla corte viennese. Questa “macchia” nella discendenza fu causa dell'isolamento dal ramo nobiliare della famiglia del marito, nonché della difficile situazione economica in cui si trovò la vedova von Kinsky, situazione aggravata peraltro dai fallimentari tentativi di trovare la fortuna nei casinò di Wiesbaden. Le difficoltà economiche, la speranza disattesa di trovare, come tutte le ragazze del suo ceto sociale, “il buon partito”, trasformarono la vita di Bertha von Suttner, che si andava via via allontanando dagli ideali che la società del tempo riservava per le giovani nobildonne. Sin dall'infanzia aveva imparato francese, inglese e italiano e si era costruita da sola il proprio percorso educativo leggendo opere in originale – diversamente da quanto si offriva tradizionalmente con le tipiche letture “da contessa”, testi sacri e opere classiche

---

<sup>81</sup> G. Wilkending, *Einleitung*, in Ead. (a cura di), *Kinder- und Jugendliteratur. Mädchenliteratur. Vom 18. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg. Eine Textsammlung*, Reclam, Stuttgart 1994, pp. 7-70, qui p. 43.

<sup>82</sup> Mi sono occupata più approfonditamente del rapporto tra il romanzo e la sua riduzione per ragazzi nel segno dell'educazione al pacifismo nel saggio *Letteratura per ragazzi e pacifismo: Die Waffen nieder! di Bertha von Suttner e il suo adattamento per ragazzi* Marthas Tagebuch, in A. Cagnolati (a cura di), *Tessere trame, narrare storie. Le donne e la scrittura per l'infanzia*, Aracne, Roma 2013, pp. 71-90.

epurate di tutti i passaggi più sconvenienti per una ragazza. Aveva così raggiunto un'autonomia di pensiero che la portò poi, nel 1873, a sfruttare la propria formazione per raggiungere l'indipendenza economica, a dispetto delle convenzioni sociali che l'avrebbero voluta, ormai trentenne non maritata, al fianco dell'anziana madre. Si impiegò dunque come insegnante e tutrice delle figlie del barone Carl von Suttner, e si innamorò, corrisposta, del figlio più giovane Arthur. Tre anni durò l'idillio segreto, poi Bertha si vide costretta ad allontanarsi per evitare scandali. Rispose quindi a un altro annuncio di lavoro, che questa volta la portò a Parigi.

La tappa parigina segnò l'avvio all'impegno nella causa pacifista. L'annuncio di lavoro come segretaria era stato pubblicato da Alfred Nobel, allora già famoso per esser stato l'inventore della dinamite. Tra lo schivo e misantropo Alfred Nobel e la più giovane Bertha si instaurò una profondissima amicizia, che ebbe come base proprio il confronto sul tema della pace. Il soggiorno a Parigi durò solo otto giorni, ma l'amicizia con Nobel rimase sempre solida. Tornata a Vienna per sposare segretamente Arthur von Suttner, Bertha si trasferì con lui nel principato di Migrelien, approfittando della vecchia amicizia con la principessa Ekaterina Dadiani. I nove anni in Caucaso furono difficili e segnati da ristrettezze economiche. Nella scrittura la giovane coppia trovò una fonte sicura di guadagno: lui inviava a Vienna reportage di viaggio (ad esempio per la «Neue Freie Presse»), lei iniziò a scrivere articoli per il feuilleton e racconti che venivano pubblicati su varie riviste e collane al femminile: *Neue Illustrierte Zeitung*, *Über Land und Meer*, *Die Gartenlaube*, *Berliner Tageblatt*, *Deutsche Romanbibliothek*, *Deutsches Montagsblatt*, *Salon*, etc. Quando finalmente rientrarono a Vienna nel 1885, i due speravano di trovare un terreno florido per la carriera di scrittori avviata, ma si trovarono nuovamente isolati, questa volta nel confronto ideologico con la loro cerchia di frequentazioni, primi tra tutti i familiari. Fu in parte a causa di tale insoddisfazione che Bertha maturò l'idea di un impegno diretto nella vita sociale e culturale del paese. Durante un soggiorno a Parigi tra il 1887 e il 1888 la scrittrice ebbe modo di confrontarsi con una vita intellettuale più vivace e moderna, e fu proprio nella capitale francese che apprese dell'esistenza di un movimento internazionale per la pace. Crebbe così il suo interesse per la causa pacifista, ma fu solo con la pubblicazione del romanzo nel 1889 che Bertha von Suttner suggellò il passaggio all'impegno attivo. Nel 1891 fondò infatti la «Österreichische Friedensgesellschaft», la società austriaca per la pace, diventando l'interlocutore per parte austriaca di un movimento che già si andava costituendo in leghe e società nella maggior parte dei paesi europei.

Nei suoi interventi Bertha von Suttner si ispirava alla Lega londinese per la pace: proponeva il disarmo totale di tutte le nazioni e l'istituzione di una corte d'arbitrato che risolvesse i conflitti internazionali facendo ricorso al diritto e non alla violenza. Questa soluzione fu da molti ritenuta utopistica, e i detrattori di Bertha von Suttner la accusarono di eccessivo ottimismo e ingenuità<sup>83</sup>. In campo letterario, la sua conoscenza delle tendenze e dei gusti del pubblico si rivelò però tutt'altro che ingenua. Il grande successo di *Die Waffen nieder!* dimostrò quanto i suoi calcoli fossero oculati. Il romanzo era stato inizialmente rifiutato da numerosi editori, fino a che l'editore Edgar Pierson di Dresda acconsentì a pubblicare l'opera in soli 1000 esemplari. Ma un inaspettato successo portò a numerose riedizioni: nel 1896 uscì perfino un'edizione "popolare" al costo di un marco. L'opera, tradotta in molte lingue, raggiunse una diffusione internazionale e il conferimento del premio Nobel per la pace all'autrice nel 1905 incrementò ulteriormente il successo del romanzo, di cui nel 1913 fu realizzata perfino una versione cinematografica. Siamo a un anno prima della morte di Bertha von Suttner, avvenuta il 21 giugno 1914, soli sette giorni prima dell'attentato all'Arciduca Francesco Ferdinando, e quindi dello scoppio della Prima guerra mondiale.

Bertha von Suttner era convinta che proprio nei romanzi appartenenti alla letteratura di consumo si avesse una maggiore possibilità di "contrabbandare" idee<sup>84</sup>, sebbene avesse dimostrato la forza delle sue idee già in forma saggistica nel trattato pubblicato dall'autrice soltanto un anno prima del suo famoso romanzo: *Das Maschinenzeitalter*<sup>85</sup>. Le prime due edizioni del trattato furono pubblicate sotto lo pseudonimo di *Jemand*, "Qualcuno", persuasa l'autrice del fatto che le sue pagine, poiché scritte da una donna, non avrebbero raggiunto i circoli intellettuali che lei intendeva come destinatari. Fingendo di parlare da un'epoca futura in cui si era raggiunto un più alto grado di evoluzione umana, civile e morale, l'autore fittizio analizzava l'"epoca delle macchine" scegliendo come anni esemplari il 1885/86.

---

<sup>83</sup> Bertha non ebbe solo detrattori, ma anche importanti interlocutori, tra cui ricordiamo i già nominati Nobel e Tolstoj. Tra gli argomenti di confronto con questi esponenti del pacifismo vi era la differenza di soluzioni proposte. Alfred Nobel sosteneva che fosse possibile eliminare la guerra conducendo la stessa al paradosso: con la costruzione di armi talmente potenti da far temere l'immediato e totale annientamento degli eserciti combattenti, si sarebbe arrivati alla rinuncia degli stati a impiegare le armi, e quindi la guerra, come mezzo di soluzione dei conflitti internazionali. Lev Tolstoj, che com'è noto aveva una grande influenza nel dibattito sociale e filosofico dell'epoca, professava invece come unica soluzione possibile la diserzione dei soldati, il loro totale rifiuto a combattere.

<sup>84</sup> Cfr. B. Hamann, *Bertha von Suttner. Ein Leben für den Frieden*, Piper Verlag, München 2009, p. 100.

<sup>85</sup> B. von Suttner, *Das Maschinenzeitalter. Zukunftsvorlesungen über unsere Zeit*, Pierson Verlag, Dresden & Leipzig [1888] 1889.

Tanto è lucida questa finzione, che il trattato ci viene in aiuto proprio nella descrizione del sistema pedagogico dell'epoca. Nel secondo capitolo, dedicato alle lezioni scolastiche, la critica fondamentale è rivolta all'arretratezza dei programmi scolastici rispetto alle teorie e alle scoperte della modernità. «Das Gelehrte stand hinter dem Gewußtem um hundert Jahre zurück»<sup>86</sup>, denuncia Suttner. La contraddittorietà più evidente viene ravvisata nell'insegnamento della storia: mentre autori come Buckle, Taine, Scherr, Hellwald, Tylor propongono teorie evoluzioniste e cercano così di spiegare il livello di sviluppo dell'umanità, i libri di scuola continuano a seguire il modello di una storia fatta attraverso guerre e successioni dinastiche<sup>87</sup>, e accompagnata da cruenti descrizioni delle battaglie, della violenza, in una "esaltazione della barbarie" che risveglia nel bambino, non ancora formato dalla cultura, il suo "istinto alla crudeltà". Bertha von Suttner la chiama «Detailmalerei des Grauens», una descrizione tanto dettagliata di fatti storici cruenti da provocare un'assuefazione alla violenza e un'esaltazione della stessa per la nobile causa della patria: la conoscenza oggettiva, così l'autrice, era in questo caso solo il mezzo, e non lo scopo dell'istruzione<sup>88</sup>.

Che Bertha von Suttner miri a utilizzare certe caratteristiche della letteratura di consumo del tempo a vantaggio della propria causa lo si capisce già da una breve descrizione della trama. *Die Waffen nieder!* racconta in sei capitoli e un epilogo la storia di Martha Althaus, nobildonna austriaca, la cui vita è segnata dal susseguirsi delle guerre. La narrazione si sviluppa quindi in un'alternanza tra tempo di pace e tempo di guerra. I capitoli sono titolati con gli anni delle guerre che nella seconda metà dell'Ottocento hanno segnato la storia austriaca: il 1859, anno della battaglia di Solferino tra Austria e Italia; il 1864, anno della guerra tra Prussia e Danimarca per il possesso dello Schleswig-Holstein; il 1866, anno della guerra tra Austria e Prussia; e infine 1870/71, gli anni della grande guerra franco-prussiana.

Nella battaglia di Solferino Martha, giovane sposa, perde il suo primo marito, il conte Arno Dotzky, di cui è innamorata *anche* perché soldato. L'elaborazione del lutto è l'inizio del suo rifiuto della guerra. Il secondo matrimonio con il barone di origine prussiana Friedrich von Tilling rappresenta infatti anche l'unione intellettuale nell'affermazione del diritto dell'individuo alla vita. Pur essendo militare, e pur costretto a partecipare alle guerre del 1864 e del 1866 (con la terribile battaglia di Sadowa), Friedrich ripudia totalmente la guerra. All'interno della vicenda familiare e

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 36.

<sup>87</sup> Ivi, p. 45.

<sup>88</sup> Ivi, p. 60.

romantica l'autrice riesce a mettere in campo tutte le sfaccettature della guerra e le sue conseguenze non solo sulla moralità umana (terribili sono le scene in cui si descrivono episodi di sciacallaggio), ma sulla vita di tutti i civili.

Si è già accennato alla struttura alternata tra tempo di pace e tempo di guerra. Nelle parti dedicate ai periodi di pace l'autrice lascia spazio ai tipici motivi del romanzo d'amore in forma diaristica, che acquistano una funzione di rilievo per catturare l'attenzione del lettore e delle lettrici. Da questo punto di vista il precedente percorso di scrittrice svolge a mio avviso un ruolo importante. Non è un caso infatti che il sottotitolo mitighi l'effetto programmatico del titolo dichiarando che non si tratta di un pamphlet ma di una "biografia". E non sorprende a questo punto che la trama sia tenuta insieme dalla storia d'amore tra Martha e Friedrich. Attraverso i mezzi della letteratura di consumo l'autrice cerca di ottenere un effetto tipico delle letture femminili, ossia una scrittura fortemente emotiva che invita a una lettura empatica, che all'epoca era considerata la «prototypisch weibliche Art des Lesens»<sup>89</sup>. Il suo obiettivo è quello di agire sul grande pubblico toccando direttamente le emozioni e i sentimenti attraverso una narrazione viva e realistica. Quella del romanzo, o ancora meglio del romanzo biografico è, come dichiara l'autrice stessa, la forma più adeguata a tale scopo<sup>90</sup>.

La stessa lotta che l'autrice conduceva nel *Maschinenzeitalter* contro ipocrisie e tendenziosità contenute nei vari ambiti del processo di formazione (il sistema scolastico, l'insegnamento della storia, le letture consentite ai ragazzi e alle ragazze, l'educazione religiosa), questa stessa lotta si ritrova dunque in *Die Waffen nieder!*, che diventa pertanto una critica dall'interno: con i mezzi della letteratura di massa si contestano e si smascherano le tendenze della stessa. Come mostra il passo seguente, all'interno di una lettura concepita principalmente per ragazze e giovani donne – il titolo *Marthas Tagebuch* sembra a questo proposito quasi uno "specchietto per le allodole" – si smascherano le vere intenzioni della letteratura per ragazzi, che riguardano anche il pubblico femminile:

La storia! È proprio la storia, così come viene insegnata ai giovani, a suscitare l'ammirazione per la guerra. [...] Vi è forse una morte più bella che quella sul campo dell'onore, un'immortalità più nobile di quella dell'eroe? Ciò risulta chiaro ed unanime da tutti i manuali e libri di lettura ad «uso scolastico», dove, accanto alla storia propriamente detta, rappresentata soltanto come una lunga catena di avvenimenti bellici, anche i racconti più svariati e le poesie non sanno riferire che eroici fatti d'armi. Questo è proprio, si sa, del sistema di educazione patriottica. Siccome di ogni scolaro si deve fare

---

<sup>89</sup> Ch. Stocker, Ch. Stocker, *Sprachgeprägte Frauenbilder*, Niemeyer Verlag, Tübingen 2005, p. 22.

<sup>90</sup> Cfr. B. von Suttner, *Memoiren*, op. cit., p. 180.

un difensore della patria, allora si deve anche suscitare l'entusiasmo del ragazzo per questo suo primo dovere di cittadino. È necessario fortificare il suo spirito contro l'innata avversione che gli orrori della guerra possono provocare, e mentre si parla con la massima naturalezza di orribili stragi e di spaventose carneficine come cose fra le più naturali e necessarie del mondo, si ferma l'attenzione soltanto sul lato ideale di questo antico costume dei popoli, riuscendo in tal modo a formare una razza battagliera e coraggiosa.

Le ragazze, benché non debbano andare in guerra, sono istruite con gli stessi libri fatti per questa generazione di ragazzi soldati e così nasce nella gioventù femminile lo stesso concetto, che genera nel loro cuore una forte invidia di non poter fare altrettanto ed un'esagerata ammirazione per ciò che riguarda le armi. [...] È naturale che da questo cumulo e da questa riproposizione continua di orrori il concetto dei medesimi venga attutito; tutto ciò che appartiene alla rubrica «guerra» non è più considerato dal punto di vista dell'umanità, e acquista una speciale consacrazione mistico-storico-politica.

Esso deve essere, anzi è, la sorgente del più alto merito e del massimo onore e le ragazze lo comprendono anche esse benissimo, poiché hanno dovuto imparare a memoria le poesie e i discorsi che glorificano la guerra. E così è da lì che vendono fuori le madri spartane, le madrine di bandiere e le innumerevoli decorazioni distribuite agli ufficiali durante il *cotillon*.<sup>91</sup>

Anche questo episodio della storia della letteratura austriaca permette di riflettere sui particolari meccanismi di funzionamento del mercato editoriale per ragazzi, e sulla diretta influenza che i condizionamenti economici (dunque il più forte campo del potere) e politici avevano sull'attività di scrittura in particolare delle donne, le prime preposte alla realizzazione di letteratura per ragazzi. La scrittura fatta “da donne per donne” mostra nel XIX secolo una tendenziale arretratezza letteraria e culturale, che spesso è stata attribuita anche alla posizione sociale delle autrici, generalmente donne sole. Nubili o vedove, queste si muovevano generalmente al margine della società borghese, e ciò comportava dal punto di vista della produzione letteraria l'adozione di schemi già noti o desiderati, e dunque sicuri sul mercato<sup>92</sup>. Poiché nel periodo in cui scrivono Bertha von Suttner e Hedwig von Pötting non si può parlare propriamente di una netta distinzione tra letteratura al femminile e letteratura specifica per ragazze, molti dei discorsi in merito alle strutture della letteratura di consumo fatti finora sono applicabili anche alla versione *Marthas Tagebuch*. L'elemento veramente rivoluzionario nelle scelte di Hedwig von Pötting è il mantenimento delle scene di guerra così come narrate nell'originale, ovvero con estremo realismo, senza quella patina di “poetica della guerra” che addolcisce immagini sanguinolente o le sublima nel pensiero della giusta causa “per la patria”. Gli esempi qui riportati mostrano quanto fosse tangibile, nel campo specifico della letteratura per ragazzi, la tensione tra i vari agenti, quelli portatori di valori pedagogici ufficialmente accettati, e quelli che vogliono raggiungere una maggiore autonomia

---

<sup>91</sup> B. von Suttner, *Abbasso le armi!*, op.cit., pp. 7-9.

<sup>92</sup> Cfr. Ch. Stocker, op. cit., p. 34.



rispetto a posizioni non propriamente (o non unicamente) letterarie. L'esempio di *Cuore* in particolare è significativo per il modo in cui viene presentato il rapporto tra adulti e ragazzi. La specificità della letteratura austriaca per ragazzi viene postulata da un punto di vista più strettamente letterario – legato più all'interpretazione di temi, motivi, forme che non ai modi di diffusione e ricezione delle opere – proprio definendo come problematico il rapporto tra ragazzi e adulti, specchio del rapporto tra centro e periferia all'interno della monarchia asburgica. Per comprendere il significato di queste posizioni all'interno di questo lavoro è necessario ampliare lo sguardo alla discussione in merito alla letteratura alta.

La questione delle caratteristiche specifiche di una letteratura austriaca è un tema che interessa da tempo la germanistica e si presenta spesso in forma di aporia. Il primo punto critico è rappresentato dalla legittimità stessa di un discorso su una letteratura austriaca, sulla sua effettiva esistenza. Spesso a questa domanda la critica risponde con un postulato: una letteratura austriaca esiste. La domanda successiva riapre però la questione: cosa si deve intendere per letteratura austriaca? Sicuramente non basta la risposta che si tratta semplicemente di letteratura tedesca dall'Austria, la questione è ben più problematica. Poiché questo non è il luogo adatto per addentrarsi in una discussione approfondita sugli sviluppi della critica e della storia della letteratura austriaca, che meriterebbe un'intera monografia, mi limiterò a tratteggiarne le linee principali, riconducendo le domande fondamentali ai due aspetti che più interessano il presente lavoro: l'"appropriazione" di Ferenc Molnár da parte della letteratura austriaca (Franz Molnar) e il ruolo che la traduzione svolge all'interno di questo dibattito.

Nell'edizione tedesca del 1978 dei *Ragazzi della Via Pál*, Hans Weigel scrive a proposito dell'autore:

Eigentlich heißt er ja Ferenc, nicht Franz. Und wir sagen doch auch nicht Karl Dickens oder Josef Verdi. Eigentlich gebührt seinem vorletzten Buchstaben ein Akzent. Aber es ist für uns auch bei Lehar und Kalman allmählich versickert und nur bei Ödön von Horváth erhalten geblieben.

Wir nennen und schreiben ihn Franz Molnar. Er ist von uns nicht annektiert worden, aber er hat sich in Österreich eingebürgert... vor allem seit «Liliom» in seiner ungarischen Heimat erfolglos gespielt worden war und erst von Wien aus seine Weltkarriere begonnen hat<sup>93</sup>.

Questa citazione invita a riflettere su due questioni centrali. La prima è la questione della lingua. Non si tratta soltanto, per dirla con Sebestyén, di un problema di accenti,

---

<sup>93</sup> G. Sebestyén, *Nachwort*, in F. Molnár, *Die Jungen von der Paulstraße*, Styria Verlag, Graz 1978, p. 217.

la domanda fondamentale è: in quale lingua scrivono gli scrittori austriaci? Sebbene sia contestabile da altre prospettive, la prima proposta per una risposta data da un punto di vista traduttologico potrebbe essere che gli scrittori austriaci sono scrittori in lingua tedesca. Questa risposta non viene tanto dalla necessità di livellare o semplificare una discussione ben più complessa, quanto dal bisogno di dare il giusto rilievo e riconoscere la legittima importanza al fenomeno di traduzione.

La seconda domanda è, capovolgendo la situazione: esistono dei caratteri specifici della letteratura austriaca che permettono di definire austriaco anche un autore che non scrive in lingua tedesca? Il caso dell’Austria-Ungheria nell’epoca della *Jahrhundertwende*, dei caffè letterari e dei teatri è un esempio forse della possibilità di individuare dei tratti comuni tra gli autori viennesi e budapestini?

D’altra parte, come sottolinea Ferdinand van Ingen nel contributo ad un volume dedicato ai problemi di una storia della letteratura austriaca, «Multikulturalität und transkulturelle Beziehungen waren der österreichischen Literatur [...] von jeher eingeschrieben»<sup>94</sup>. Ma qual è il rapporto tra multiculturalità e plurilinguismo?

Das in einem gemeinsamen Staat lebende Volk [...] hat eine gemeinsame einheitliche Sprache, die diesem Staat – und nur diesem Staat – eigen war. Literatur in der Sprache der Nation war daher per definitionem Nationalliteratur, selbst wenn sie woanders geschrieben wurde, und Literatur in einer anderen Sprache war daher nicht Nationalliteratur, selbst wenn sie auf dem Territorium des Nationalstaats geschrieben oder gelesen wurde<sup>95</sup>.

Con queste parole Wylfrid Krieglleder, autore di una «breve storia della letteratura in Austria», esprime il suo scetticismo rispetto a uno dei postulati che la storiografia letteraria sviluppatasi a partire dalla metà dell’Ottocento utilizzava per definire una letteratura nazionale. Accanto alla definizione di un popolo e di un’unità politica (anche solo auspicata), la questione della lingua è di primaria importanza. Condivido la problematicità della questione e il fatto che non sia così pacifica l’esclusione dalla letteratura nazionale di quei testi e autori che, seppur all’interno dei confini “nazionali”, si servivano di un’altra lingua. Una problematicità che è tanto più evidente nel caso della Monarchia Duale, come anche nel caso degli imperi coloniali, dove anche la definizione dei confini nazionali è labile.

---

<sup>94</sup> F. van Ingen, *Zum Begriff der österreichischen Literaturgeschichte – Probleme und Perspektive*, in Ch. Fackelmann/W. Krieglleder (a cura di), *Literatur – Geschichte – Österreich. Probleme, Perspektiven und Bausteine einer österreichischen Literaturgeschichte*, LIT Verlag, Berlin/Wien 2011, pp. 2-27, qui p. 3.

<sup>95</sup> W. Krieglleder, *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich*, Praesens, Wien 2011, p. 10.

Anche Herbert Zeman, uno dei più importanti studiosi della letteratura austriaca, propone di includere in essa anche parte della produzione in altre lingue:

[Die österreichische Literatur] ist trotz ihres eigenen Erscheinungsbildes keine Nationalliteratur. Fragen nach solcher eng begrenzten Festlegung sind kaum sinnvoll: „Österreich“ bezeichnet die ideelle und ästhetische Eigenständigkeit jener deutschen, aber auch z. T. fremdsprachigen [...] Literatur, die von Österreich bzw. von Autoren, die im Rahmen des österreichischen literarischen Lebens schrieben, geschaffen wurde. Sie trägt einerseits die Kennzeichen der Zugehörigkeit zum gesamten deutschen Kulturraum, andererseits Züge eines regional konzentrierten, übernationalen Kulturaustauschs [...]<sup>96</sup>.

Raccogliendo tali considerazioni nell'introduzione al volume *Literatur – Geschichte – Österreich*, una miscellanea di contributi su “problemi, prospettive, fondamenti” di una storia della letteratura austriaca, Christoph Fackelmann lascia aperta la domanda se sia possibile descrivere la letteratura austriaca come *di per sé plurilingue*. Pur non azzardando una risposta definitiva, proprio il superamento del paradigma di una letteratura innanzitutto di lingua tedesca rappresenta un momento importante nello studio della letteratura austriaca. La soluzione che propone Fackelmann sembra permettere il superamento di certe aporie, innanzitutto indagando il problema da un'altra angolazione, con l'utilizzo di categorie differenti:

Die österreichische Literatur wäre demnach gegenüber den sog. Nationalliteraturen eine Kategorie anderer Art, sodass, insofern kein eigentliches Vergleichsmoment besteht, auch gar nicht unbedingt ein Konkurrenzverhältnis zu diesen – namentlich zu der deutschen Literatur – entstehen müsste, auch nicht für die jeweiligen Geschichtsschreibungen<sup>97</sup>.

La letteratura austriaca non può essere studiata secondo Fackelmann come se fosse una letteratura nazionale, essa non rappresenta dunque un'alternativa alle altre storiografie letterarie, ma piuttosto un completamento delle stesse. Essa potrebbe anzi assumere un ruolo particolarmente importante anche in vista delle trasformazioni concettuali all'interno della stessa storiografia letteraria tradizionale, che vanno pure – soprattutto con l'inclusione del discorso postcoloniale – verso il superamento di un canone strettamente nazionale. Questa nuova prospettiva permette inoltre di abbandonare la semplice opposizione tra due modi di fare storia della letteratura proposti generalmente come uniche alternative possibili: una storia della letteratura come servizio offerto al patriottismo e alla causa della costruzione di

---

<sup>96</sup> H. Zeman, *Die Literatur Österreichs. Eigenart literarhistorischer Entfaltung und mitteleuropäisch-donauländischer Standort*, in Id. (a cura di), *Geschichte der Literatur in Österreich von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bd. 7: Das 20. Jahrhundert, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1999, pp. 639-687, qui p. 686.

<sup>97</sup> Ch. Fackelmann, *Symbolische Territorien – territoriale Evolutionssignaturen. Österreichische Literaturgeschichte bedenken*, in Ch. Fackelmann/W. Kriegleder (a cura di), op. cit., p. XIX.

un'identità comune, da un lato, oppure, di contro, una storia della letteratura che sia una decostruzione critica dell'identità nazionale e dei discorsi di sovranità<sup>98</sup>.

La letteratura austriaca si sviluppa in relazione al suo territorio, al suo paesaggio e alle sue regioni. Rispetto alle differenti costellazioni politiche lo spazio culturale non si comporta in maniera sempre uguale, il rapporto tra la realtà politica e quella culturale è stato sempre differente, mantenendo tuttavia, secondo Fackelmann, una caratteristica comune: «Es handelt sich für die Literatur und Dichtung also gleichsam um „symbolische Territorien“»<sup>99</sup>. Il concetto di “territorio simbolico” non rimanda a un mero costrutto artificiale, frutto di sola fantasia, che tenga insieme la letteratura austriaca come tale. Si tratta di una costruzione di significato che varia nel tempo e nello spazio, che non sempre ha coinciso con l'entità politica “Austria”: questa ha vissuto momenti di estensione maggiore, anche oltre i confini politici dell'Austria, e momenti di ripiegamento in cui, secondo Fackelmann, si dovrebbe parlare quasi solo di letteratura regionale. Come sottolinea lo studioso, il territorio simbolico non è influenzato soltanto dalla cultura linguistica tedesca dominante, ma attraverso lo scambio e la trasmissione prende parte anche a manifestazioni linguistico-letterarie di altra provenienza. In questo punto Fackelmann accenna esplicitamente, anche se solo in nota, alla questione di una letteratura plurilingue:

Ob allerdings österreichische Literaturgeschichte an sich als mehrsprachig zu begreifen sei, bleibt eine offene Frage, die auch bedeutende methodische Herausforderungen nach sich zieht. Wodurch aber, könnte gefragt werden, rechtfertigt sich überhaupt die Orientierung an der deutschen Sprache als einem „Leit-Medium“ österreichischer Literaturgeschichte und die „Okkupation“ derselben durch die Germanistik, wenn man es doch mit einem solcherart mehrsprachig organisierten Territorium zu tun hat? Nach wie vor bleibe österreichische Literaturgeschichte eine auch ethnisch bzw. *ex post* (sprach-)nationell fixierte Größe. Jedenfalls zu den Rändern hin, in Bezug auf die Konstitution bestimmter Regionen oder während bestimmter zeitlicher Verhältnisse wären somit diskurs- und kommunikationsgeschichtliche sowie sozial- und herrschaftssystemische Faktoren, die an die deutsche Sprachkultur gebunden sind, innerhalb einer multilingualen und pluriethnischen mitteleuropäischen Landschaft als bedeutungsdistinktiv anzusetzen: einerseits als Distinktionskriterien nach innen, andererseits als – durchaus selektive – Anziehungskräfte nach außen. Auch deshalb ist das „symbolische Territorium“ der österreichischen Literatur nicht identisch mit dem realen Herrschaftsterritorium der Habsburger in Mitteleuropa oder mit dem Staatsterritorium der Republik<sup>100</sup>.

Un modello per descrivere la letteratura austriaca, propone Fackelmann, potrebbe essere quello di un'intersezione tra due piani di influenza: da un lato lo spazio culturale tedesco, con il suo paesaggio linguistico, le proprie strutture comunicative e sociali, la sua cultura dello stato e del diritto, influenzata dall'esperienza dell'Impero e

---

<sup>98</sup> Ivi, p. XXVIII.

<sup>99</sup> Ivi, p. XVI.

<sup>100</sup> Ivi, p. XVII-XVIII, n. 13.

da una coscienza nazionale che copre almeno alcune parti del territorio; dall'altro lato vi è uno spazio culturale mitteleuropeo, che non si fonda né su un'unità linguistica né su un'unità etnica, quanto piuttosto su una cultura territoriale al cui centro vi è l'impostazione cattolico-asburgica. A questo quadro si aggiungono altre forze di ordine minore, tra cui le culture linguistiche delle minoranze e di altre forme culturali generalmente extraterritoriali: di quest'ultima l'esempio per noi più interessante – come vedremo nel caso di Ferenc Molnár – è la cultura ebraica<sup>101</sup>.

In questa tensione tra diverse forze è da prendere in considerazione anche quella tra periferia e centro, e tra *Erbland* e *Kronländer*. Fackelmann utilizza anche l'espressione «österreichische Literatur im engeren Sinn»<sup>102</sup>, letteratura austriaca in senso stretto, per indicare la letteratura di matrice tedesca (die deutsch-österreichische), differenziandola da quella propria delle altre culture. Anche questa comprende zone extraterritoriali nelle regioni della corona asburgica. Anche da questa prospettiva dunque non si possono stabilire principi di definizione territoriale:

Sie erscheint vielmehr als ein teilflächig organisiertes Phänomen bzw. System, wobei im Einzelnen zu überlegen wäre, ob deutsche Sprachlandschaften außerhalb des Kerngebiets überhaupt sinnvollerweise zur österreichischen Literatur im engeren, dann allerdings territorial verstandenen Sinn zu rechnen sind oder besser vor dem Hintergrund einer (größeren) mitteleuropäischen Literaturlandschaft zu entwickeln wäre<sup>103</sup>.

Proprio in merito alla discussione sul rapporto tra centro e periferia come tema caratterizzante la letteratura austriaca, prende la parola in un recente volume dedicato a «problemi, prospettive e fondamenti di una storia della letteratura austriaca» uno dei teorici di riferimento per la letteratura per ragazzi austriaca, il già citato Ernst Seibert. Egli pone l'esistenza di una specificità austriaca come postulato:

Selbstverständlich gibt es eine eigenständige österreichische Literatur, und selbstverständlich gibt es (noch viel gewisser) auch eine eigenständige österreichische Kinder- und Jugendliteratur – und dies vor allem in früheren Epochen –, die durch Dutzende von Namen sehr bekannten Autorinnen und Autoren und durch Hunderte von Werke belegbar ist<sup>104</sup>.

---

<sup>101</sup> Cfr. *ivi*, p. XVIII.

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

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> E. Seibert, *Spuren und Konturen einer Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur*, in: Ch. Fackelmann/W. Kriegleder (a cura di), *Literatur – Geschichte – Österreich. Probleme, Perspektiven und Bausteine einer österreichischen Literaturgeschichte*, LIT Verlag, Berlin/Wien 2011, pp. 309-319, qui p. 309. È interessante notare come con questo contributo Seibert prenda la parola all'interno del dibattito ufficiale sulla letteratura austriaca, segno di quanto i due sistemi si compenetrino tra loro.

Nel suo studio sulla letteratura austriaca per ragazzi Seibert propone un canone compilato sulla base di una scelta di 20 autori a partire dal Settecento fino ad arrivare alla ancora vivente Renate Welsch. In questa rosa di autori viene inserito anche “Franz Molnar”:

Franz Molnar (1878, Budapest – 1952, New York) eröffnet mit dem schon am Beginn seiner Schriftstellerkarriere verfassten Jugendroman *Die Jungen der Paulstraße* (1907) eine neue Jugendbuchgattung, die anstelle des singulären Protagonisten ein Kinderkollektiv gestaltet. Bis in die Gegenwart ist dieser Roman mit zahlreichen Neuauflagen (etwa 1978 im Styria Verlag mit Geleitworten von Hans Weigel und György Sebestyén), Übersetzungen, Dramatisierungen und Verfilmungen ein Standardwerk des Klassikerkanons. Die so eindeutige Adressierung an eine junge Leserschaft wiederholt sich im Gesamtwerk Molnars nicht, allerdings kann man auch mehrere seiner Erzählungen als jugendadressiert lesen<sup>105</sup>.

Con gli autori inseriti nel canone Seibert intende costituire una base di partenza per una storia della letteratura austriaca per ragazzi. Dalle parole appena citate si può notare che egli non soltanto considera Molnár un autore a tutti gli effetti austriaco, ma che lo propone come innovatore della tradizione austriaca per ragazzi. Nella suddivisione in quattro macroperiodi dello sviluppo della letteratura per ragazzi austriaca (antifilantropismo; periodo della genesi periferica; illuminismo politico; innovazione poetologica), “Molnar” viene inserito nel secondo gruppo della «periphäre Genese» assieme ad altri sei autori: Stifter, Ebner-Eschenbach, Rosegger, Salten, Sonnleitner, e Ginzkey. Il carattere che li accomuna è secondo Seibert il fatto che tali autori siano originari non del centro, della regione austriaca – eccezion fatta per Peter Rosegger, che comunque non è della capitale Vienna e ha con la città un rapporto ambivalente –, ma della periferia dell’Impero, dei *Kronländer*. Di questi autori Seibert afferma:

Eine Grundthese, mehrere Werke dieser Autoren betreffend, geht von der Beobachtung aus, dass sie die nationalen und politischen Spannungen ihrer Zeit nicht direkt ansprechen, jedoch in einer Eltern-Kind-Thematik transponieren. Zentrales Motiv ist das der (familiären) Entfremdung bzw. ein Kindheitsbild, das eben diese an den Eltern latent kritisierte Entfremdung verweigert<sup>106</sup>.

Negli sviluppi del tardo Ottocento e dell’inizio del Novecento è evidente secondo Seibert che la letteratura per ragazzi, concepita come «sistema simbolico», offre ai propri autori la possibilità di schierarsi contro le strutture autoritarie, diversamente da

---

<sup>105</sup> Ivi, p. 314.

<sup>106</sup> Ivi, pp. 317s.

quanto è loro concesso nella letteratura alta<sup>107</sup>. Il rapporto delicato tra centro e periferia, la messa in discussione dell'autorità per affermare la propria identità, sono temi tipici della letteratura austriaca per adulti, che vengono trasposti nella letteratura per ragazzi attraverso la tematizzazione dei rapporti tra ragazzi e adulti<sup>108</sup>. Come approfondiremo nel prossimo capitolo, è dunque questa la specificità che Seibert riconosce nel romanzo di Molnár, che gli permette di assorbito nella letteratura austriaca superando le barriere linguistiche. Anzi, esso segna una tappa fondamentale in questo discorso, con l'introduzione nella tradizione letteraria austriaca per ragazzi di un nuovo genere, quello delle bande.

Per comprendere il rapporto del romanzo di Molnár, tra innovazione e tradizione, sia con la letteratura austriaca che con la letteratura ungherese, è necessario ora soffermarci sugli sviluppi della letteratura per l'infanzia in Ungheria.

### **3. Una letteratura dimenticata? Tratti della letteratura ungherese per l'infanzia**

Nel paragrafo dedicato alla sociologia della traduzione e a un approccio vicino alle teorie di Bourdieu si è messo in evidenza come per una valutazione della produzione della letteratura per l'infanzia (ivi comprese le traduzioni) sia estremamente utile la descrizione del sistema letterario come campo in cui agiscono attori di diversa provenienza. In questo senso è particolarmente interessante, per il caso ungherese, la testimonianza che ci riserva la relazione di Reszó Tóth, rappresentante della Commissione per le biblioteche scolastiche, redatta come studio a uso del Ministero dell'Istruzione del Regno d'Ungheria (Vallas- és közokt. M. Kir. Miniszter) nel 1905<sup>109</sup>. Questa testimonianza è tanto più interessante per il presente lavoro perché cade in una data significativa. Non soltanto ci troviamo infatti nell'anno in cui Molnár comincia a pubblicare a puntate il proprio romanzo; siamo soprattutto all'inizio del nuovo secolo, nel mezzo di quell'epoca, tra il 1892 e il 1914, che già

---

<sup>107</sup> Cfr. E. Seibert, *Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur*, Peter Lang, Frankfurt a. M. et al. 2006, p. 83.

<sup>108</sup> Un'altra posizione chiave nella discussione è quella ben nota di Claudio Magris. Attraverso il suo discorso sul mito asburgico egli ha elaborato un concetto di continuità nella letteratura austriaca che si fonda nuovamente sulla ribellione dalla tradizione: «Die Kontinuität der österreichischen Tradition besteht in der Tat aus einer Reihe von Rebellionen gegen eben dieser Tradition. [...] Die Glieder ihrer Kette [...] heißen ihrerseits Grillparzer, Nestroy, Kürnberger, Sealsfield, Kraus, Musil, Thomas Bernhard. [...] Der echte Habsburger Erbe ist ein Rebell gegen das eigene Erbe, und allein diese Rebellion macht ihn zum rechtmäßigen Erbe dieses Vermächtnisses, indem sie ihn gegen seinen Willen in dessen Kielwasser treibt» C. Magris, *Der unauffindbare Sinn. Zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, in *Klagenfurter Universitätsreden*, vol. 9, 1978, p. 10.

<sup>109</sup> R. Tóth, *A magyar ifjúsági irodalom s a népiszkolai ifjúsági könyvtárak*, Atheneum, Budapest 1905.

secondo la periodizzazione di Szemak costituisce il periodo di maggiore fioritura della letteratura ungherese per l'infanzia<sup>110</sup>.

Il documento rende conto della composizione dei cataloghi delle biblioteche scolastiche e fornisce, oltre a una ricca bibliografia, soprattutto una descrizione per temi dello stato della letteratura scolastica per l'infanzia, dalla quale si possono ricavare informazioni utili per comprendere gli orientamenti culturali e pedagogici in materia.

Questi non si rivelano molto dissimili dagli orientamenti mostrati sinora, a dimostrazione del fatto che le posizioni ufficiali in materia di educazione del bambino attraverso la lettura erano comuni nell'area di lingua tedesca e in quella di lingua ungherese: essenzialmente nazionali e nazionalistici, condividevano in particolare il traduttore di letteratura per l'infanzia come un artefice di riadattamenti congeniali alla cultura d'arrivo.

Un capitolo molto interessante della relazione è proprio quello dedicato alla presenza di letteratura straniera nei cataloghi scolastici. «Nel catalogo della Commissione la letteratura straniera è rappresentata in misura relativamente ridotta», afferma il redattore, precisando subito che questo stato delle cose è il risultato di una scelta consapevole e oculata, perché

il sentimento nazionale del bambino, che si desta e che attende di rafforzarsi, può essere sviluppato solo tramite una letteratura per l'infanzia originale e dallo spirito completamente magiaro e, nella consapevolezza di ciò, è necessario anche che le opere tradotte dall'estero si riducano possibilmente a un numero esiguo, e si adottino soltanto quelle, la cui pubblicazione sia seguita da un'alta considerazione e che siano riconosciute in generale come letteratura giovanile universale (ad normam: letteratura mondiale), e possibilmente tali o almeno in un riadattamento tale che il bambino non mescoli nel proprio sentimento nazionale i sentimenti di nazioni straniere<sup>111</sup>.

L'autore fornisce anche un esempio concreto, giudicando improponibile per un pubblico ungherese tanti romanzi francesi per la gioventù, intrisi in ogni più piccola parte della glorificazione di Napoleone<sup>112</sup>. Il riferimento al personaggio di Napoleone è indicativo di un'epoca e ci tornerà molto utile nella definizione dei valori connotativi di alcuni personaggi storici all'interno del romanzo di Molnár. Anticipo

---

<sup>110</sup> I. Szemak, *A magyar ifjúsági irodalom története*, Budapest 1924, p. 56: «ez az időszak ifjúsági irodalmunknak virágzási kora».

<sup>111</sup> R. Tóth, op. cit., p. 18. [a gyermek ébredő s ersbítésre váró nemzeti érzését csak eredeti s teljesen magyar szellemű ifjúsági irodalom fejlesztheti, s ennek tudatában szükséges is, hogy az idegenből fordított művek lehetőleg csekély számra redukáltassanak, s csak azokat venni át, melyek jelességüknél fogva az egyetemes ifjúsági irodalomnak (ad normam: világirodalom) általánosan elismert, nagyrabecsült művei, s lehetőleg olyanok vagy legalább átdolgozásuk olyan, hogy a gyermek nemzeti érzésébe nem vegyít idegen nemzeti érzéseket.]

<sup>112</sup> Ibid.



solamente che, alla luce di quanto scrive Tóth, mi sembra tanto più significativo che Boka, il comandante dei ragazzi della via Pál, si senta «come Napoleone» all'avvicinarsi della battaglia. Il modo in cui Molnár gioca con questi riferimenti storici, in altri ambienti passibili di revisione o censura, ci dà già un indizio del rapporto del suo romanzo con il resto della letteratura per ragazzi e delle possibili conseguenze in traduzione.

Le considerazioni di Tóth sul «compito» del traduttore di letteratura per l'infanzia sono altrettanto significative. Egli si schiera in maniera decisa a favore del riadattamento libero, in nome dell'incapacità del giovane lettore di immedesimarsi attraverso la lettura in mondi altri, senza che questo possa disturbare la sua comprensione o ancora peggio la sua crescita «sana», vale a dire sensibile ai valori «nazionali». Vengono criticate aspramente le tendenze cosmopolite della letteratura moderna, che fanno crescere il bambino nell'indifferenza verso i caratteri e i valori nazionali. Tóth classifica dunque la letteratura per l'infanzia straniera in base al criterio di «riadattabilità» alla cultura ungherese, spiegando come ad esempio le fiabe dei fratelli Grimm o quelle di Andersen passano essere ricollocate nella cultura ungherese attraverso la traduzione di nomi e modi di dire. Altre opere invece sono talmente straniere nello spirito che anche una riappropriazione linguistica non riuscirebbe a modificarne il carattere. Si deduce da questo che tali opere sono quelle che meno incontrano l'interesse delle figure preposte alla creazione di una biblioteca scolastica ungherese.

Da queste considerazioni si possono trarre due riflessioni, che si riallacciano al discorso teorico di partenza e al discorso storico.

Riprendiamo le parole di Tóth:

Tradurre bene per l'infanzia è sicuramente un compito tanto difficile quanto tradurre per il grande pubblico. Anzi da un certo punto di vista è forse ancora più difficile. Nelle traduzioni realizzate per il più vasto pubblico il traduttore può decidere dal principio che i propri lettori sono in grado e sono disposti a identificarsi con il pensiero e con il sentimento straniero ove il libro conduce – cioè questo *spostamento* è la base e la premessa di ogni effetto; – chi traduce per l'infanzia non può mai contare su questo. Nemmeno l'adolescente è in grado, a partire dal proprio mondo, di immedesimarsi completamente in quello straniero; oppure, se ne è in grado (e purtroppo ci sarebbero esempi di ciò in quelle forme di educazione che vanno in direzione cosmopolita), è ancora peggio, perché è testimonianza di un'indifferenza verso l'elemento *nazionale*.

Le categorie di riflessione usate da Tóth sono assolutamente in sintonia con le più recenti riflessioni teoriche sulla traduzione di letteratura per l'infanzia. Viene messo in luce infatti il problema dell'orizzonte di comprensione del bambino, comprensione

che passa attraverso un processo di immedesimazione nel mondo del romanzo e dunque di spostamento. Questa concezione della traduzione porta a una realizzazione della «repubblica universale dell'infanzia» in forma paradossale, una repubblica che elimina, si può dire, la percezione del confine, ma nel far ciò crea altrettanti confini tra culture perché vede come un rischio la contaminazione del pensiero e del sentimento nazionale.

La riflessione di carattere storico che ne segue ci porta direttamente a sottolineare le tensioni di quest'epoca nella letteratura per ragazzi ungherese. Una letteratura che vive l'epoca d'oro di uno sviluppo "originale", ma pure deve fare i conti con una tradizione storica fatta di traduzioni; una letteratura che è stata proclamata "occidentale"<sup>113</sup> – quasi sulla scia dei movimenti poetici promossi dalla rivista *Nyugat* – e che poi rifiuta l'influsso delle letterature dell'Europa occidentale.

La discussione sul ruolo delle traduzioni nella letteratura per ragazzi rispetto a una carente produzione originale era stata formulata proprio alla fine dell'Ottocento, alle soglie di quel «terzo periodo» che conosce una fioritura della letteratura ungherese originale. Nel 1893, durante la conferenza della Società Pedagogica Ungherese (Magyar Pedagógiai Tarsaság), János Böngerfi (1859-1940), scrittore, poeta, drammaturgo e pedagogo, aveva puntato il dito contro la mancanza di una peculiarità ungherese nella letteratura per l'infanzia, lamentando la massiccia presenza di testi tradotti, principalmente dal tedesco: «Il testo sarà pure ungherese, ma lo spirito generalmente è tedesco. Dei nostri lavori per la gioventù il 90% sono traduzioni e la parte del leone tocca naturalmente alla letteratura giovanile tedesca. E le traduzioni suonassero ungheresi, o almeno fossero tollerabili!»<sup>114</sup>. Con queste parole Böngerfi lamenta anche la scarsa qualità delle traduzioni, che sono intollerabili, non ungheresi. Siamo dunque in un momento in cui la formazione dello spirito nazionale si riflette anche sulla letteratura – e non a caso proprio sulla letteratura per ragazzi. Böngerfi si scaglia anche contro i giornali per bambini, accusandoli di abituare i bambini a una lettura superficiale, e di sovraccitare i loro nervi. Insomma la comparsa di questo nuovo mezzo mediatico è per lui soltanto una truffa dettata dallo spirito d'affari del

---

<sup>113</sup> I. Szemak, op. cit., p. 19. [Bebizonyítottuk azzal, hogy e téren is Nyugat népe vagyunk, s nem engedjük magunkat e tekintetben sem balkánizálni.- Persze, mi odáig emelkedtünk, hogy e téren is versenyképesekké lettünk Nyugat nemzetivel (competitivi con le nazioni occidentali), több fejlődési fázison kellett ifjúsági irodalmunknak keresztül mennie, nagy utat kellett mennie, természetesen kezdetben lassú léptekkel, sőt mondhatnám, szinte tipegve, de a III. Időszakban annál gyorsabb menetben haladva.]

<sup>114</sup> [A szöveg ugyan magyar, de a szellem általában német. Ifjúsági munkáink 90%-a fordított, s az oroszlanrész természetesen a német ifjúsági irodalomra esik. S ha még a fordítás magyaros vagy legalább tűrhető volna!]

mercato. Diversamente, con uno sguardo retrospettivo più distanziato, Komáromi nota come molte delle opere della gioventù con valore letterario siano state pubblicate proprio su periodici o giornali per ragazzi: perfino la *Nyugat* pubblicò nel 1912 l'opera di Zoltán Ambrus, *Mozsi Bandi kalandjai*<sup>115</sup>. La prospettiva storica permette a Komáromi di prendere le distanze anche da un certo giudizio del già citato Resző Tóth, che vedeva la letteratura per ragazzi di fine secolo come un'isola che conosceva un suo sviluppo particolare rispetto al resto della letteratura, dettato prevalentemente dalle esigenze e dai gusti del mercato editoriale:

È noto il modo di sviluppo caratteristico della nostra letteratura per ragazzi – e in gran parte di tutte le altre letterature per ragazzi. Questo ramo della letteratura ancora qualche decennio fa, in modo singolare, come se non fosse stato per niente in relazione con la letteratura alta, procedeva, si sviluppava in maniera totalmente isolata e all'interno di relazioni proprie e nemmeno nel segno della letteratura, nemmeno secondo l'attitudine e la volontà degli scrittori, ma secondo i gusti e i bisogni degli editori<sup>116</sup>.

Non è d'accordo con quest'affermazione Komáromi, che invece non solo, facendo l'esempio di Tom Sawyer, sottolinea quanto spesso la letteratura alta sia andata di pari passo con la letteratura per ragazzi, ma proprio nell'inizio del XX secolo, in questo periodo di grandi fermenti, vede un momento importante di incrocio dei due sviluppi:

Nella periodizzazione dello sviluppo della letteratura ci serviamo delle delimitazioni della storia della letteratura ungherese *perché consideriamo la fortuna e la natura della letteratura per bambini e ragazzi inscindibile dalla storia della letteratura nel suo complesso*. Ma la letteratura per bambini e ragazzi di inizio secolo conferma la nostra convinzione? Effettivamente l'inizio del secolo rappresenta una delle epoche difficili da superare nella storia della letteratura ungherese. Possiamo argomentare soltanto con le opere – e con nient'altro<sup>117</sup>.

Si tratta di un'epoca che dà alla luce un numero altissimo di opere per ragazzi, di cui alcune – tra cui proprio *I ragazzi della via Pál* – rimaste nella storia letteraria fino ai giorni nostri. E d'altra parte i loro autori sono scrittori che hanno un nome nella storia letteraria “alta”, e non solo in quella per ragazzi: accanto a Ferenc Molnár,

---

<sup>115</sup> G. Komáromi, *Elfelejtett irodalom. Fejezetek XX. Századi ifjúsági prózáunk történetéből 1900-1944*, Móra, Budapest 1990, p. 24.

<sup>116</sup> R. Tóth, op. cit., p. 5. [Köztudomású a mi ifjúsági irodalmunk – s nagyjában minden más ifjúsági irodalom – sajátos fejlődési módja. Ez az irodalmi ág még pár évtizeddel ezelőtt, csodálatos mód, mintha egyáltalán nem lett volna semmi kapcsolatban a nagy irodalommal, egész elszigetelten és sajátos viszonyok között haladt, fejlődött, s nem is az irodalom jegyében, nem is az írók tehetsége és akarata, hanem a kiadók ízlése és szükséglete szerint].

<sup>117</sup> G. Komáromi, op. cit., p. 23. [Az irodalomtörténeti folyamat periodizációjában azért élünk a magyar irodalomtörténet korszakhatáraival, mert a gyermek- és ifjúsági irodalom sorsát s milyenségét az irodalom egészének történetétől elválaszthatatlannak tartjuk. De vajon a századelő gyermek- és ifjúsági irodalma agazolja-e hitünket? Hiszen a századelő a magyar irodalom történetében a nehezen fölülültható korszakok egyikét jelenti. Csak művekkel érvelhetünk – semmi egyébbel.]

Ferenc Móra, Margit Kaffka, Frigyes Karinthy, Béla Balázs. Il romanzo di Ferenc Molnár però, oltre ad essere il più famoso a livello mondiale di tutta la letteratura ungherese, rappresenta all'interno dello sviluppo letterario proprio dell'Ungheria un momento fondamentale, come vedremo nel prossimo capitolo.

#### 4. La letteratura per ragazzi in Italia nel Ventennio fascista

Sono senz'altro le dittature i contesti in cui, esaminando la letteratura per ragazzi, si riscontra la più grande sovrapposizione tra sistemi letterari e sistemi pedagogici. Per questo i totalitarismi rappresentano uno spazio di analisi particolarmente frequentato nella ricerca sulla letteratura per ragazzi. Così anche il Ventennio fascista è uno dei periodi cui maggiormente si è dedicata la storia della letteratura per ragazzi, nell'esame sia delle produzioni originali sia delle importazioni dall'estero.

Il motivo per cui questo periodo interessa anche il presente lavoro – trovando anche una giustificazione dunque del salto rispetto allo spazio temporale della *Jahrhundertwende* – è che la prima ricezione dei *Ragazzi della Via Pál* in Italia, corrispondente a un immediato proliferare di nuove edizioni e traduzioni, è databile proprio in quel periodo. Un grande successo editoriale dunque proprio negli anni in cui il trapasso alla dittatura è ormai avvenuto, successo che avrà modo di dilagare per un intero decennio, gli anni Trenta, fino a quando anche Molnár, in quanto ebreo, verrà inserito nella lista degli scrittori non graditi in Italia<sup>118</sup>.

Una ricognizione del funzionamento e delle particolarità della letteratura per ragazzi in epoca fascista, seppure non verrà qui sviluppata nel dettaglio per ragioni di spazio, è indispensabile per iniziare una qualsivoglia analisi delle traduzioni di quel periodo. Uno degli studi più recenti e più completi sulla letteratura per ragazzi nel fascismo è stato redatto da Mariella Colin, una tra le più importanti studiose della letteratura italiana per l'infanzia. Il suo lavoro *I Bambini di Mussolini* prende in considerazione «tutti i tipi di testi proposti ai fanciulli, perché le somiglianze di contenuto e di stile fanno cadere le differenze tradizionali tra opere di finzione romanzesca e letture per la scuola: tanto le prime che le seconde si conformeranno ai miti e agli obiettivi del regime»<sup>119</sup>. Nell'ampio volume si mette lucidamente in evidenza come l'istituzione del

---

<sup>118</sup> Cfr. l'elenco dei «900 autori non graditi in Italia» nel 1939-40, contenuto in Ph. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, trad. di Giovanni Ferrara, Laterza, Roma/Bari 1975.

<sup>119</sup> M. Colin, *I bambini di Mussolini. Letteratura, libri, letture per l'infanzia sotto il fascismo*, La Scuola, Brescia 2012, p. 10.

testo unico di Stato nel 1929 abbia comportato dirette conseguenze per l'editoria italiana. Non potendo intervenire più nella redditizia produzione scolastica, l'industria editoriale cercò di orientare e incrementare la propria attività nel campo della letteratura:

L'attività di queste case editrici conosce una certa effervescenza, che si traduce in particolare nella moltiplicazione delle collane, attestata da tutti i cataloghi degli anni Trenta; sia le ditte più antiche che quelle più recenti adottano un'identica strategia che risponde agli imperativi ideologici fondando nuove collane di stretta obbedienza fascista ma ricercando anche una maggiore varietà, più funzionale all'età e ai gusti dei giovani lettori<sup>120</sup>.

Il concentrarsi delle case editrici sulla produzione di narrativa fa sì che il campo rimanga aperto alla letteratura tradotta più di quanto ci si possa aspettare. Infatti, afferma ancora Colin, rispetto alla più ampia politica culturale del regime fascista «la letteratura infantile fece però eccezione e per parecchio tempo non fu toccata da misure xenofobe, ma offrì uno spazio accogliente alla letteratura tradotta (almeno fino al 1937)»<sup>121</sup>.

È chiaro che la presenza di testi tradotti nei cataloghi editoriali dell'epoca non garantisce sulla qualità delle traduzioni, che vanno analizzate attentamente per comprendere quanto fedeli esse fossero all'originale. Sta di fatto che a una produzione autoctona, fatta principalmente da autori minori estremamente vicini al regime, si affianca una produzione straniera che concede un po' di respiro al panorama letterario per ragazzi.

Un panorama di una letteratura per ragazzi che, a esaminarla nel suo complesso, si presenta secondo Walter Forchesato come «nata in ritardo rispetto ad analoghe realtà europee, viziata fin dal sorgere da pesanti condizionamenti pedagogico-moralistici. [...] Le date decisive del processo risorgimentale e del realizzarsi dell'unità d'Italia vengono quasi a sovrapporsi a quelle che cadenzano il lento e incerto sviluppo di un'editoria rivolta alla gioventù»<sup>122</sup>. Un'affermazione, questa, sicuramente troppo riduttiva rispetto a quanto ha saputo mostrare molto bene Mariella Colin, che ha definito il periodo precedente all'epoca fascista (1880-1920), l'«età aurea» della letteratura giovanile italiana, durante la quale «il genere aveva conosciuto una straordinaria fioritura letteraria e artistica»<sup>123</sup>. Le due posizioni, in contrasto tra loro,

---

<sup>120</sup> Ivi, p. 263-264.

<sup>121</sup> Ivi, p. 268.

<sup>122</sup> W. Forchesato, *Raccontare la guerra. Libri per bambini e ragazzi*, Interlinea Edizioni, Novara 2011, p. 24.

<sup>123</sup> M. Colin, op. cit., p. 5. Sul periodo di sviluppo della letteratura per ragazzi italiana dalle origini fino al fascismo si veda il volume della stessa autrice *L'âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne*

trovano una forma di relazione all'interno del nostro discorso, innanzitutto attraverso un processo di contestualizzazione storica. Siamo in un periodo in cui, come abbiamo visto anche per la letteratura di lingua ungherese e di lingua tedesca, viene riconosciuto alla produzione *specificata* per ragazzi un grande ruolo, prima di tutto, certo, pedagogico, e volto dunque a formare i futuri cittadini. Ma se questa attenzione non ci fosse stata, non sarebbe neppure iniziato il dibattito – che abbiamo visto ad esempio in ambito tedesco – su come aggiungere al valore pedagogico anche quello artistico. È dalla sperimentazione all'interno di questo dibattito che, si può dire, inizia una fioritura della letteratura giovanile che comincerà ad allontanarsi dalle sole prescrizioni pedagogiche.

Ciò non toglie che sia comunque «a partire dai primi del XX secolo che la cattura del consenso di bambini e ragazzi diventa necessità sempre più urgente e avvertita»<sup>124</sup>. Una necessità che, con l'avvicinarsi del primo conflitto mondiale e poi nel pieno dello stesso, riguarda sempre di più il tema della guerra. Dice ancora Forchesato: «è quindi naturale trovare in questa produzione costanti riferimenti all'amor di patria, insistiti appelli alla necessità di prendere le armi contro eventuali invasori, inviti a essere buoni cittadini e buoni soldati di una nazione appena nata». Anche Colin sottolinea come nel periodo tra il 1915 e la riforma Gentile del 1923 l'editoria e la stampa per l'infanzia avranno «un ruolo di primo piano nella mobilitazione patriottica delle generazioni giovanili, e si assisterà all'apparizione di una retorica nazionalista e guerriera che prelude a quella del Ventennio»<sup>125</sup>. Nel Ventennio stesso vanno distinte poi due fasi: nella prima (fino al 1938), cui si è già accennato, «la produzione narrativa e la stampa per l'infanzia godono ancora di una certa autonomia, ma lo “spirito fascista” fa la sua apparizione nei libri e nei giornali, dove una folla di autori minori si premura di esaltare l'eroismo dei soldati della Grande Guerra e di scrivere la biografia di Mussolini»<sup>126</sup>. Il secondo periodo invece, quello che va dalla guerra in Etiopia alla fine del fascismo, conosce una grande chiusura e una fortissima limitazione delle traduzioni.

Occupandomi nel *corpus* d'analisi soltanto del primo periodo, sarà interessante analizzare come i *Ragazzi della via Pál*, pur senza conoscere modifiche sostanziali e censure, possano aver ricevuto una lettura tanto in linea con gli intenti pedagogici del primo periodo fascista da giustificare un ampio proliferare di dizioni e, come

---

(2005), con il quale Colin ha vinto peraltro il premio Charles Perrault per il miglior libro di critica sulla letteratura per l'infanzia.

<sup>124</sup> W. Forchesato, op. cit., p. 37.

<sup>125</sup> M. Colin, op. cit., p. 10.

<sup>126</sup> Ivi, p. 11.

vedremo, una sempre più esplicita destinazione ai ragazzi. Attraverso l'analisi dei meccanismi narrativi propri dell'originale e della loro resa in traduzione, sarà interessante verificare se anche per questo romanzo si possa affermare quanto Pino Boero ha affermato per il *Bambi* di Felix Salten, e cioè che fosse un testo che «offre al lettore una complessa allegoria della vita e della morte, valorizza la dimensione della libertà, ma è troppo profondo per essere compiutamente letto e capito in Italia nel ventennio fascista»<sup>127</sup>.

#### **4.1. La ricezione della letteratura ungherese in Italia**

Uno dei punti chiave che guiderà il presente lavoro per la parte italiana è proprio l'intersezione tra questo discorso e la storia della ricezione della letteratura ungherese in Italia. Un'intersezione nella quale si collocherà appieno il romanzo di Molnár.

Per questo motivo è opportuno soffermarci ora sulla descrizione di tali modi di ricezione, che si sono caratterizzati innanzitutto per la loro intermittenza. La letteratura ungherese ha conosciuto in Italia – in particolare nel periodo cui ci riferiamo – vette di popolarità e abissi di indifferenza. Questi sono stati determinati, si può ben dire, da una ricezione di tipo funzionale e non prettamente estetico. Tale funzionalità, molto più che sul piano prettamente letterario, ha operato sul piano politico-sociale e culturale.

Dalla fine degli anni Venti e poi soprattutto negli anni Trenta si registra un picco d'interesse nei confronti della letteratura ungherese, che si inserisce all'interno di un più ampio interesse del mondo culturale italiano verso le letterature straniere. Il cosiddetto “decennio d'oro delle traduzioni”, ampiamente studiato soprattutto per quanto riguarda l'apertura verso la letteratura inglese e americana e verso la letteratura tedesca, corrisponde a quello che per la letteratura ungherese è stato definito da Sárközy «la “grande stagione” della letteratura ungherese in Italia»<sup>128</sup> nel periodo tra le due guerre. Tale grande stagione non è un momento isolato nella storia dei rapporti culturali tra i due paesi, ma è stata sicuramente preparata da un intenso scambio che arriva indietro nel tempo fino alla figura di San Gherardo, vantando dunque «dieci secoli di rapporti letterari»<sup>129</sup>. Rapporti che rimangono però a lungo

---

<sup>127</sup> P. Boero/ C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma 2009, p. 196. La traduzione di *Bambi: la vita di un capriolo*, era uscita da Treves nel 1930 nella traduzione di Giacomo Prampolini.

<sup>128</sup> P. Sárközy, *Le traduzioni italiane delle opere letterarie ungheresi*, in *RSU - Rivista di Studi Ungheresi*, III, 2004, pp. 7-16, qui p. 12.

<sup>129</sup> M. Horányi/T. Klaniczay (a cura di), *Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1967.

univoci, fatte salve alcune eccezioni: fino all'Ottocento è infatti l'Ungheria a rivolgere continuamente lo sguardo verso l'Italia, che accoglie nelle sue città numerosi studiosi, mentre in Italia soltanto in pochi, «i migliori però: Dante, Petrarca, Machiavelli manifestarono interesse per le sorti della “beata Ungheria”»<sup>130</sup>.

L'inversione di tendenza si ha nell'Ottocento, nell'epoca del «comune Risorgimento» dei due popoli, quando italiani e ungheresi combattevano per l'indipendenza contro lo stesso nemico, gli austriaci. A entrambi i popoli era chiaro che i rispettivi successi in battaglia avrebbero indebolito l'esercito asburgico, ragione per cui fu costante l'attenzione reciproca per le sorti degli eserciti “fratelli”. Sono questi gli anni in cui per parte italiana cominciano le prime vere traduzioni dall'ungherese, in particolare con la ricezione del poeta Sándor Petőfi. Il poeta, ispiratore della rivoluzione di Pest-Buda del 15 marzo 1848 e lui stesso in prima linea nelle battaglie<sup>131</sup>, scrisse perfino un'ode all'Italia, ai «sacri gloriosi soldati» siciliani che come gli ungheresi combattevano per la libertà. Legioni di soldati italiani combatterono insieme ai rivoluzionari ungheresi fino alla loro resa di fronte all'esercito russo, arrivato a Budapest in aiuto degli austriaci. Allo stesso modo legioni ungheresi combatterono al fianco degli italiani non soltanto durante le battaglie del 1848, ma anche nei decenni successivi, fino a ingrossare le file dei garibaldini e a ottenere da Garibaldi stesso incarichi al comando dei vari battaglioni italiani. L'ammirazione per Garibaldi fu tanta che lo stesso Lajos Kossuth – che era stato al capo del governo rivoluzionario del 1848 ed era poi rimasto in esilio volontario a Torino fino alla morte nel 1894 – sperava nel suo aiuto per replicare i successi della spedizione dei Mille anche in Ungheria. Anche se i fervori rivoluzionari ungheresi sarebbero poi stati frenati dall'*Ausgleich* del 1867, le reminescenze del passato rivoluzionario comune continuarono a protrarsi ben oltre questo anno e trovarono una forte eco anche nella letteratura. Così Sándor Petőfi risultava già negli anni Ottanta dell'Ottocento uno dei poeti più tradotti in Italia «e proprio sulla scia della fama di Petőfi si formò in Italia a cavallo dei secoli XIX-XX un interesse specifico per la cultura e letteratura»<sup>132</sup>.

Il filo conduttore che guida questo interesse rimane spesso quello patriottico e si creano interessanti scambi letterari: romanzieri molto popolari in Ungheria come

---

<sup>130</sup> P. Sárközy, *Risorgimento italiano – Risorgimento ungherese. Parallelismi e incroci. L'eco della lotta comune nelle letterature dei due Paesi*, n.p.

<sup>131</sup> Petőfi morì sul campo di battaglia di Segesvár (oggi in Romania) nel luglio 1849. Per i riferimenti alla storia della letteratura ungherese si segnala in particolare il recente volume curato da B. Ventavoli, *Storia della letteratura ungherese*, Lindau, Torino 2004.

<sup>132</sup> P. Sárközy, *Le traduzioni italiane*, op. cit., p. 8. Nel quarto capitolo illustrerò come il discorso sui garibaldini si colleghi fortemente a elementi concreti del testo originale e delle sue traduzioni.



Mór Jokai ispirano le trame dei propri romanzi alle vicende patriottiche italiane; gli italiani, da parte loro, traducono questi testi che raccontano delle proprie vicende risorgimentali. Jókai era considerato il romanziere del romanticismo risorgimentale ungherese ed era lo scrittore più apprezzato in patria. Lo fu quasi di conseguenza anche in Italia, con 17 romanzi tradotti tra il 1863 e la fine della Prima guerra mondiale<sup>133</sup>. Il filone del romanzo risorgimentale non è affatto trascurabile ai fini dell'analisi delle traduzioni dal momento che sono le stesse traduzioni a contribuire alla costruzione dell'immagine che si ha di una certa letteratura e cultura. Non è un caso che Sárközy arrivi a definire *I ragazzi della via Pál*

una vera e propria riscrittura delle comuni lotte del Risorgimento italiano e ungherese. I ragazzi di via Pál, che vogliono difendere la loro terra fino alla morte, sono senz'altro gli eredi dei soldati di Lajos Kossuth, mentre i ragazzi del Giardino Botanico (Füvészkert), guidati da Áts Feri, si vestono alla maniera dei garibaldini, in camicia rossa, e vogliono occupare la loro "Sicilia", il *grund* di via Pál<sup>134</sup>.

La centralità della questione politica è ravvisabile anche nell'importanza che un gruppo ben preciso di traduttori ha avuto come intermediario e mediatore culturale tra i due paesi: i traduttori fiumani. Il loro ruolo per quantità e qualità delle traduzioni è stato messo a fuoco in più occasioni da Péter Sárközy, che non manca di far riferimento a tal proposito alle questioni politico-culturali dell'Impero Asburgico. Sárközy fa risalire i primi concreti lavori di traduzione a un momento ben preciso della politica fiumana:

Gli inizi della traduzione delle opere letterarie ungheresi risalgono alla prima metà dell'Ottocento, quando nella città di Fiume – annessa dal 1778 alla Corona Ungarica su richiesta dei suoi cittadini italiani e per volontà dell'imperatrice Maria Teresa – ebbe inizio, dopo le guerre napoleoniche negli anni Venti, l'insegnamento della lingua e letteratura ungherese per gli studenti delle scuole elementari e medie<sup>135</sup>.

La scelta dell'annessione rappresentava un ottimo compromesso per entrambe le parti: i fiumani da un lato non volevano infatti essere sotto diretta dipendenza della Croazia, lo stato ungherese dall'altro si poteva fregiare di porto marittimo proprio. La città di Fiume era tanto rifiorita nel periodo successivo all'annessione che, dopo gli anni di dominazione francese (1809-1813) e poi austriaca e croata, i cittadini festeggiarono nuovamente il ritorno degli ungheresi nel 1822. Gli ungheresi a loro

---

<sup>133</sup> Ibid.

<sup>134</sup> P. Sárközy, *Risorgimento italiano*, op. cit.

<sup>135</sup> P. Sárközy, *I traduttori fiumani della letteratura ungherese*, in A. Papo/G. Nemeth (a cura di), *Hungarica Varietas. Mediatori culturali tra Italia e Ungheria*, Edizioni della Laguna, Merano del Friuli 2002, pp. 141-146, qui p. 141.

volta concessero l'autonomia del governo municipale ai cittadini italiani. Anche dopo la nascita della Duplice Monarchia, dal 1870 al 1918, Fiume appartenne direttamente all'Ungheria, e non alla vicina Croazia. Tutto ciò costituì comprensibilmente un elemento importante per la diffusione e l'intensificazione degli scambi linguistici, letterari e culturali tra Italia e Ungheria. Sárközy parla di una vera e propria «simbiosi italo-ungherese della vita culturale della città di Fiume, a cavallo dei secoli XIX-XX»<sup>136</sup>, che avrebbe avuto un ruolo importante non solo nella diffusione della letteratura, ma prima di tutto nella formazione dei suoi traduttori. E ancora:

I professori – italiani, tedeschi o ungheresi – del Ginnasio-Liceo di Fiume furono tutti bilingue e formarono una vera e propria comunità intellettuale italo-ungherese adatta alla realizzazione di uno interscambio tra le due letterature e tra le due culture. Il loro lavoro dapprima fu legato all'attività didattica presso il Liceo, poi assunse maggiori dimensioni creando nuovi giornali e riviste italiani ed ungheresi, promuovendo collane di traduzioni di opere ungheresi per gli italiani e degli scrittori classici e contemporanei italiani per l'Ungheria. Per loro questa missione culturale per l'avvicinamento delle due culture e dei due popoli, divenne una vera vocazione. Questo spiega anche perché dopo la prima (e poi la seconda) guerra mondiale, nonostante le inimicizie politiche dopo l'intervento italiano, quando vennero costretti a lasciare la loro città natale, vivendo in Ungheria o in Italia continuarono la loro missione, la doppia divulgazione delle due culture che avevano iniziato nella loro comune città: a Fiume<sup>137</sup>.

Secondo Sárközy la presenza di tanti traduttori fiumani in un terreno reso già fertile dai rapporti risorgimentali con l'Ungheria determinò una coincidenza proficua per la diffusione della letteratura ungherese in Italia.

All'interesse per la letteratura romantico-risorgimentale s'incrocia un secondo filone, specifico del periodo tra le due guerre, che caratterizza la presenza della letteratura ungherese in Italia: la moda del romanzo d'intrattenimento, «di cui gli scrittori cosiddetti “borghesi” ungheresi furono i migliori produttori ed importatori in tutta l'Europa»<sup>138</sup>. In questo periodo si può parlare di una vera e propria moda della letteratura ungherese in Italia e la ricezione della sua variante “alta” passa proprio attraverso tale letteratura di consumo: gli stessi traduttori che diffondono i romanzi leggeri dal vago<sup>139</sup> sapore esotico riescono infatti a far interessare le case editrici per quegli autori che vengono considerati in patria gli esponenti della vera letteratura

---

<sup>136</sup> P. Sárközy, *Fiume – Punto d'incontro della cultura italiana ed ungherese dell'Ottocento*, in Id., *Letteratura ungherese, letteratura italiana*, Sovera, Roma 1997, pp.180-195, qui p. 189.

<sup>137</sup> Ivi, p. 192.

<sup>138</sup> P. Sárközy, *Le traduzioni italiane*, op. cit., p. 10.

<sup>139</sup> Questo aggettivo è da un punto di vista traduttologico di centrale importanza nella valutazione dei modi di traduzione, perché può essere visto come il segnale di una sorta di compromesso tra il processo di totale appropriazione dell'opera nella cultura d'arrivo e la pretesa di un totale straniamento da parte del lettore della traduzione.

moderna del Novecento: Babits, Kosztolányi, Karinthy, Móricz, Tamási, per stare all'elenco proposto da Sárközy.

La discussione attorno alla lingua in epoca fascista assumeva come noto dei caratteri ben delineati, che poco spazio lasciavano alle sperimentazioni linguistiche:

In der Ideologie des Faschismus galten die Dialekte als politisch zweifelhaft und sogar gefährlich, entzogen sie sich doch durch ihre Varietät gleichmacherischen Bestrebungen und möglichen Kontrollmechanismen. Generell richtete sich das Misstrauen der Faschisten nicht nur gegen die dialektale Sprachvarianten, sondern auch gegen jeglichen Formen von anderssprachlichen Einflüssen<sup>140</sup>.

L'effetto sulla pratica delle traduzioni si esplicitava in forme di censura di vario tipo, che assumeva spesso tratti molto sottili, e passava non tanto attraverso il divieto di intere opere o la cancellazione di interi passaggi, quanto attraverso una più delicata operazione di pulitura, attraverso quelli che Antonella Ottai definisce «taglietti»:

Molto più delle eliminazioni integrali, i “taglietti” rappresentano l'esercizio di un metodo: proprio nella misura in cui controllano i piccoli particolari – una parola in più o una in meno – tacciano in filigrana nel testo un modello di riferimento ideale, quel testo unico, quella narrazione dovuta e convenuta, che realizza la norma e normativizza l'opera in cui intervengono<sup>141</sup>.

Queste riflessioni preliminari non esauriscono il raggio di analisi del *corpus* di traduzioni italiane, ma ne costituiscono un'indicazione di metodo molto importante, dal momento che le traduzioni che avremo di fronte non presentano veri e propri stravolgimenti, modifiche di personaggi, tagli o inserimenti di *happy ending*, come è avvenuto in altri casi nella storia della traduzione di letteratura per l'infanzia (e di cui ne sono la prova alcuni esempi riportati nei capitoli precedenti), ma sono traduzioni che a una prima lettura appaiono grossomodo fedeli all'originale.

Tra i numerosi studi sugli argomenti esposti in questo paragrafo, manca un'analisi sui testi, un esame ravvicinato, una critica delle traduzioni, che provi a motivare anche sul piano linguistico-testuale una certa immagine della letteratura ungherese in Italia. Un'immagine che, come spiega Ottai, corrisponde a una ben precisa funzione all'interno del campo culturale italiano. L'analisi di Ottai, riferita in particolare agli sviluppi del teatro e del cinema, resta per me una guida fondamentale per

---

<sup>140</sup> M. Lieber, *Pluralität sprachlicher Ausdrucksformen: Übersetzung, Binnenübersetzung und* Questione della lingua, in H. Kittel et al. (a cura di), *Übersetzung: ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, vol. 3, De Gruyter, Berlin 2004, pp. 1930-1940, qui p. 1935.

<sup>141</sup> A. Ottai, *Eastern. La commedia ungherese sulle scene italiane fra le due guerre*, Bulzoni, Roma 2010, p. 219.

comprendere i meccanismi di creazione di fenomeni di costume che andranno a interessare direttamente anche il campo della letteratura per ragazzi:

Durante il regime fascista nel costume italiano si verifica un fenomeno peculiare di cui è responsabile soprattutto il mondo dello spettacolo e, in qualche misura, la letteratura di grande consumo: l'Ungheria – ma sarebbe meglio dire Budapest, che è uno “stato nello stato” – popola l'immaginario nazionale di narrazioni che investono soprattutto la vita metropolitana e i suoi caratteri di modernità. Le trame che in qualche modo provengono dalla capitale magiara o “trafficano” con questa, garantiscono al pubblico la leggerezza degli intrecci e le ambientazioni ungheresi diventano, prima in teatro e in seguito al cinema, una pratica diffusa che perdura fino alla fine della seconda guerra mondiale [...] <sup>142</sup>

Se nel 1937 la programmazione di commedie magiare in Italia rappresenta circa il 12% del repertorio straniero, è evidente che anche il campo più propriamente letterario deve fare i conti con una presenza massiccia di letteratura ungherese in Italia. Tanto più che i mediatori linguistici attivi nella diffusione della commedia ungherese e nella creazione poi di una commedia all'ungherese, sono spesso gli stessi che si dedicano anche alla diffusione di romanzi. Nuovamente tornano utili le riflessioni di Ottai:

Esaminarne le condizioni di vigenza non è di poco conto: significa cercare di comprendere l'economia di scambio che si instaura fra culture internazionali e pratiche dell'immaginario, fra politiche di regime e sistemi di evasione, interrogando le strategie con cui lo spettacolo italiano, fra gli anni Venti e Quaranta, assolve in una capitale straniera – e nei suoi prodotti peculiari – alcuni dei propri modi comici, senza rispettare altri protocolli di verosimiglianza che non siano quelli negoziati all'interno del genere stesso, dai quali proprio per questo non è possibile derogare. Ogni elemento che disturbi il luogo figurale di questa commedia è destinato a rimozioni accurate, secondo procedimenti che rivelano l'amministrazione italiana dello standard produttivo: quando la commedia proveniente dall'Ungheria diventa una tipologia “all'ungherese” della commedia italiana – il che si verifica grosso modo nella seconda metà degli anni Trenta, dopo che è maturato il passaggio di testimone dal teatro al cinema – è palese che, in termini di probabilità, se nulla si deve alla realtà nazionale, nulla tanto meno si deve alla cultura magiara e che punto di partenza e punto di approdo sono poli intercambiabili di un immaginario di viaggio organizzato e convogliato nelle gite aziendali dei treni popolari; o meglio, l'arte della commedia è l'arte di trasferirsi armi e bagagli in un paese che, a livello di cultura mass-mediatica, è conosciuto grazie a una produzione che, a sua volta, è riuscita a intraprendere la via dello standard commerciale <sup>143</sup>.

Sull'incrocio tra la diffusione della commedia ungherese e il grande successo de *I Ragazzi della via Pál* si sofferma la stessa Ottai, che anzi attribuisce al romanzo la funzione di «racconto di fondazione» per il proprio discorso. Questo non soltanto per la sua ambientazione budapestina, che come si è visto risponde alle esigenze di

---

<sup>142</sup> Ivi, p. 15.

<sup>143</sup> Ivi, pp. 16-17.

un «affetto internazionale», ma anche – e mi sembra questo un punto particolarmente significativo, perché rispondente al modo in cui abbiamo finora presentato la letteratura per ragazzi – perché «riesce anche a proporsi negli svariati percorsi intermediali che derivano dal suo inaspettato successo – racconto d'appendice, libro, edizioni teatrali e cinematografiche – tutti destinati a moltiplicarsi nelle lingue e nel mondo»<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup> Ivi., p. 44.

## Capitolo II

### Ferenc Molnár, tra fama internazionale e modernità

Dopo aver presentato, nel primo capitolo, le problematiche legate alla traduzione di letteratura per ragazzi, nonché aver posto l'attenzione su aspetti specifici della letteratura per ragazzi nelle tre aree linguistiche oggetto di questo lavoro, dedicherò questo capitolo a una presentazione dell'opera e del suo autore, Ferenc Molnár.

Quest'ultimo compito non è facile e, forse, parte dell'obiettivo sarà raggiunto già illustrando i motivi di tale complessità: la particolare posizione che l'autore occupa nella storia della letteratura ungherese e il contrasto tra la sua fama, da una parte, e il giudizio della storia e della critica letteraria, dall'altra.

A creare difficoltà è pure il fatto che – come spesso accade in realtà per i classici della letteratura per ragazzi – non siamo di fronte a un autore per ragazzi: il suo romanzo si può definire un *hàpax* in una carriera vissuta principalmente da commediografo e va fatto dunque dialogare con tutt'altri generi letterari. Alla base di questo dialogo vi è il riconoscimento che le caratteristiche del romanzo, strettamente legato al contesto di nascita, mostrano ampiamente il ruolo che lo scrittore ha avuto nel contesto culturale dell'Ungheria di fine secolo e oltre. Il binomio autore-epoca offre pertanto una chiave di lettura del romanzo per ragazzi che apre il campo a questioni letterarie amplissime, che sarebbero degne ciascuna di una trattazione a sé stante. Perché parlando di Molnár si parla dello sviluppo della commedia moderna, della definizione di modernità all'interno della temperie culturale austro-ungarica e, dunque, del problema del plurilinguismo all'interno dell'impero, nonché del dibattito sul concetto di letteratura mitteleuropea.

Le pagine che seguono saranno quindi un tentativo di superare queste difficoltà e riuscire a restituire un ritratto di un autore sicuramente poco noto, o quantomeno dimenticato, nel contesto letterario italiano. Il tentativo sarà quello di rendergli in fondo giustizia, condividendo al contempo una delle scoperte più affascinanti di questo lavoro: che dietro una letteratura per ragazzi spesso trascurata si celano figure e tematiche centrali nella trattazione della cosiddetta letteratura "alta". Non si tratterà quindi in queste pagine di una semplice biografia dell'autore, ma di una selezione di

quei momenti della sua vita e della sua opera che mi sono sembrati più significativi. Per una cronologia bio-bibliografica si rimanda invece alla scheda in appendice.

### 1. Al posto di una biografia: Molnár scrittore «paradossale»

Nel saggio intitolato *Appunti sulla leggerezza di Molnár*, Bruno Ventavoli<sup>145</sup> propone una lettura del concetto di leggerezza che apre una nuova prospettiva al problema della collocazione dell'autore nelle storie letterarie. Tale problema è stato ed è tuttora fortemente sentito, come testimoniano le voci più diverse della critica in patria e all'estero. Infatti, tra gli studiosi che si sono impegnati a dare uno sguardo complessivo alla figura e all'opera dello scrittore – da chi si è occupato principalmente del drammaturgo a chi ne è stato essenzialmente biografo, fino a quanti, in tempi più recenti, si sono occupati del suo romanzo per ragazzi inquarandolo all'interno di una teoria e storia della letteratura per l'infanzia – nessuno ha mancato di sottolineare l'indecisione di giudizio che lo accompagna.

In uno degli studi più approfonditi sul Molnár commediografo, nato da una tesi di dottorato in lingua tedesca, György Nagy sottolineava nel 1978, a distanza di cento anni dalla nascita dell'autore, come Molnár fosse un personaggio ancora molto discusso della letteratura nazionale ungherese, a cui non era stato ancora dato un giudizio unanime, positivo o negativo che fosse. La stessa constatazione si ritrova poi nell'edizione ungherese del volume, pubblicata nel 2001<sup>146</sup>, a dimostrazione del fatto che tuttora non sono stati fatti grandi passi avanti. Anche negli Stati Uniti d'America, dove Molnár ha vissuto dal 1940 fino alla morte, avvenuta nel 1952<sup>147</sup>, si possono leggere analoghe constatazioni. Proprio in una delle biografie più complete sull'autore, Klara Györgyey fa notare che la valutazione dell'opera di Molnár è stata spesso subordinata al successo del momento e raramente votata a un apprezzamento meditato e filologicamente fondato. Györgyey interpreta questo atteggiamento come una conseguenza della popolarità dell'autore:

---

<sup>145</sup> B. Ventavoli, *Appunti sulla leggerezza di Molnár*, in *Galleria. Rassegna quadrimestrale di cultura*, XXXIX /1989, pp. 87-102.

<sup>146</sup> G. Nagy, *Ferenc Molnár's Stücke auf die deutschsprachige Bühne*, Albany, State Univ. of New York 1978 (tesi di dottorato); G. Nagy, *Molnár Ferenc a világsiker útján*, Tinta Könyvkiadó, Budapest 2001.

<sup>147</sup> In quanto ebreo, Molnár seguì il destino di tanti altri compatrioti emigrando negli Stati Uniti. Sulla sua esperienza di esule a New York vi è uno breve scritto molto suggestivo, in cui l'emigrazione viene definita come una malattia, anzi come una «malattia del luogo», di New York stessa. Attraverso la propria concreta esperienza personale egli descrive l'esperienza di tanti altri ungheresi. Cfr. F. Molnár, *Egy itteni betegségről, amelynek neve: emigráció*, in Id., *Szülfőfalum, Pest*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1962, pp. 584-585.

His friends and foes were equally vocal and passionate in their attempts to define the author's unprecedented popularity, but their temporary evaluation was always charged with emotions and often motivated by social and political reasons, subject to changes in accordance with the intellectual climates of the successive micro-eras. As a result, no comprehensive biography or objective critical analysis of Molnár has ever been written<sup>148</sup>.

Consapevole di essere stato un personaggio di spicco nella vita mondana di Budapest prima ancora che in quella culturale, era stato lo stesso Molnár a sottolineare come attorno a lui fosse proliferata una grande quantità di aneddoti, non sempre veri:

Here I make bold to point out something that has long vexed me: of all these anecdotes and "witty" (thug more often feeble or merely malicious) remarks attributed to me by the press and even in anthologies here and abroad, which have shown me in a distorting mirror for forty years past, less than half are actually mine. Much the greater part were fathered by others. I have told many a story in my day, but usually not the ones credited to me. *Furthermore the great majority of my own so-called witticism, though not downright puns, were rooted in the peculiarities of the Hungarian language, which is unlike any other in Europe, and so were quite untranslatable. Some of these were eventually picked up anecdote-butchers, and doctored or completely altered to suit their own styles.* Furthermore any number of timid souls, intent on doing witty mischief to others but afraid of having their ears boxed for their devastating remarks, have attributed their own at once vicious and humorous sallies to me. Other stories, particularly in the cafés of Vienna and Budapest, were feathered on me by people who made their living attaching the names of the living to hoary anecdotes, thus making the stories into more salable merchandise<sup>149</sup>.

Queste parole si leggono nel volume autobiografico pubblicato da Molnár nel 1950 in memoria della sua compagna di vita negli anni dell'esilio americano, Wanda Bartha. Il volume, in cui Molnár in realtà raccoglie gli appunti, le memorie, i diari che la donna aveva scritto nel corso della loro vita insieme – e che si rivela poi sostanzialmente un'autobiografia – è una delle fonti da cui maggiormente attingono i biografi dell'autore, creando così una sorta di circolo vizioso<sup>150</sup>.

Per venire alla letteratura per ragazzi, ancora nel 1998 una delle più valide studiose ungheresi in questo ambito, la già citata Gabriella Komáromi, lamentava che molto poco si sa dello scrittore, soprattutto dello scrittore di romanzi, e che gli studi hanno spesso scarso valore scientifico: «Non c'è una bibliografia, non c'è una monografia su di lui, non c'è una biografia dettagliata che abbia pretesa di scientificità. Nei nostri

---

<sup>148</sup> K. Györgyey, *Ferenc Molnár*, Twayne Publishers, Boston 1980, p. 9.

<sup>149</sup> F. Molnár, *Companion in exile: notes for an autobiography*, Gaer Associates, New York 1950, pp. 28-29 (corsivo mio).

<sup>150</sup> Molto interessante, peraltro, la storia della composizione dell'opera, scritta da Molnár in ungherese e tradotta poi per la pubblicazione da Barrow Mussey. Il manoscritto originale ungherese, come si spiega nella prima edizione ungherese del volume (*Útitárs a száműzetésben*, Athenaum, Budapest 1958), non è mai stato ritrovato a New York, per cui l'edizione ungherese è a sua volta una traduzione della traduzione.



dizionari della letteratura non si tiene conto nemmeno del nome con cui è nato e con cui ha vissuto per 18 anni»<sup>151</sup>. La dichiarazione di Komáromi si riferisce evidentemente alla situazione ungherese, perché già nel 1986 era stata pubblicata in lingua inglese una bibliografia dell'autore – tutt'ora l'unica in circolazione – a cura di Elizabeth Rajec<sup>152</sup>. Nel frattempo erano uscite, peraltro, monografie su Molnár, in lingue differenti. Oltre ai già citati studi di George Nagy e di Klara Györgyey, ricordo ad esempio lo studio di Georg Kövály, *Der Dramatiker Franz Molnár*, del 1984, oppure, in Italia, la monografia di Delfino Tinelli, *Molnár*, comparsa già nel 1967. Quest'ultima è in realtà, come vedremo in seguito, un'analisi del romanzo *I ragazzi della via Pál*, condotta da una prospettiva prettamente pedagogica. Non una monografia, ma un ampio capitolo dedicato all'autore dei *Ragazzi della Via Pál*, era stato già pubblicato in Italia a cura di Anna Garras nel 1952. Nella sua proposta di tre autori per l'infanzia (Molnár, Jókai e Gárdonyi<sup>153</sup>) Garras presenta Molnár come una delle attrazioni principali della Budapest di fine secolo, come l'espressione dello “spirito della città”, spirito eminentemente borghese, la cui grande popolarità «c'è poco da dire, non la doveva affatto alle sue doti più alte come scrittore»<sup>154</sup>.

Facendo una ricognizione di tutte queste considerazioni, sorge dunque il dubbio che Molnár scrittore abbia portato con sé la “tara” del Molnár personaggio, che ha impedito a lungo di prendere in considerazione le sue opere con un approccio critico rivolto principalmente ai testi. Anche la monografia che compare nel 1995 in lingua ungherese, ad opera di Mátyás Sárközy, risente, già nel titolo, di questa impostazione. Il titolo, di shakespeariana memoria (*Színház az egész világ*, tutto il mondo è un teatro), ma soprattutto il sottotitolo (*Molnár Ferenc regényes élete*, la vita romanzesca di Ferenc Molnár) lasciano infatti intendere nuovamente come si cerchi di attirare l'attenzione sul “personaggio” Molnár più che sullo scrittore. Il volume di István Várkony, *Ferenc Molnár and the Austro-Hungarian fin de siècle*, esplicita invece in maniera molto acuta il legame di Molnár con la sua epoca e contiene un capitolo molto interessante sul rapporto tra sentimento patriottico e assimilazione ebraica alla svolta del secolo.

In accordo con altre voci della critica, anche Bruno Ventavoli rileva il paradosso tra il successo di Molnár sui palcoscenici internazionali e la critica da parte di quegli

---

<sup>151</sup> [Nincs bibliográfiája, nem szól róla monográfia, nincs részletgazdag, tudományos igényű életraiza. Irodalmi lexikonjaink még a nevét se tartják számon, amelyen megsületett és 18 évig élt], G. Komáromi, *A gyermekkönyvek titkos kertje*, Pannonica Kiadó, Budapest 1998, p. 141.

<sup>152</sup> E. Molnár Rajec (a cura di), *Ferenc Molnár: bibliography*, Böhlau, Wien/Köln/Graz 1986.

<sup>153</sup> Questo anche il titolo del volume: A. Garras, *Molnár, Jókai, Gárdonyi*, Studio Editoriale, Bologna 1952. Il libro esce come terzo volume di una collana intitolata *Scrittori per l'infanzia*.

<sup>154</sup> Ivi, p. 20.

intellettuale che vedevano nel suo eccessivo internazionalismo un tradimento degli ideali propri della letteratura nazionale ungherese. Molto semplicemente, afferma Ventavoli, Molnár è «uno degli scrittori più letti del mondo, ma viene dimenticato presto dalla storia della letteratura»<sup>155</sup>.

È indubbio che su questa dimenticanza abbia influito il giudizio di una delle opere fondamentali della storiografia letteraria ungherese, la *Magyar Irodalom Története*, pubblicata in sei volumi tra il 1964 e il 1966. I paragrafi dedicati a Molnár ne forniscono sostanzialmente una stroncatura, rimproverandogli un disimpegno ideologico e attribuendo il suo successo a motivi piuttosto sociali che letterari. Anche per le sue opere più riuscite viene sottolineata l'incapacità di approfondire tematiche tragiche o esistenziali, rimandando così sempre sul piano del diversivo. Senza possibilità di replica resta ad esempio il giudizio del suo rapporto con il pubblico borghese:

Ferenc Molnár divenne così lo scrittore di quella borghesia budapestina che aveva raggiunto tardivamente un ruolo guida e che vedeva ormai un maggiore pericolo nei movimenti rivoluzionari della classe operaia che nelle ceneri del feudalesimo. Questa borghesia di Pest, come pubblico letterario e teatrale, desiderava una letteratura e personaggi in qualche modo specificamente budapestino-borghesi (le quinte di *Liliom* si chiudevano a questo specifico desiderata budapestino) e nel teatro non voleva trovare avvenimenti turbanti ma storie tranquillizzanti, riuscendo a sopportare soltanto la farsa che sapeva eludere le domande essenziali. Ferenc Molnár riconobbe tutto questo con un intuito eccezionale e vi mise la sua dote di scrittore al servizio. E il suo successo lo deve a questo<sup>156</sup>.

È chiara, esplicita e unanimemente riconosciuta dalla storiografia letteraria contemporanea la forte impostazione marxista di quest'opera. Eppure i paragrafi dedicati a Molnár mantengono un loro valore non soltanto perché forniscono una chiave di lettura possibile di questa "dimenticanza" delle storie della letteratura (si è già detto che Molnár ha avuto detrattori anche tra i suoi contemporanei), ma perché, scrostata la patina di ideologia, tolto dunque il giudizio di valore, la descrizione delle opere coglie esattamente il punto su cui si snoda il pensiero di Molnár, la sua poetica.

---

<sup>155</sup> B. Ventavoli, op. cit., p. 94.

<sup>156</sup> T. Klaniczay, *A Magyar Irodalom Története*, vol. V, Akadémiai Kiadó, Budapest 1964-1966. Come tutta l'opera, anche il paragrafo su Ferenc Molnár è consultabile anche online: <http://mek.oszk.hu/02200/02228/html/05/260.html>. [Molnár Ferenc így annak a budapesti polgárságnak az írója lett, amely megkésve jutott vezető szerephez, s a forradalmasodó munkásosztály mozgalmában már nagyobb veszedelmet látott, mint a feudalizmus maradványaiban. Ez a pesti polgárság mint olvasó és színházi közönség megkívánt valami specifikusan pesti-polgári irodalmat, figurákat (a *Liliom* kulisszái ebből a megkívánt pesti specifikumból álltak össze), s nem nyugtalanító élményeket akart a színházban, hanem megnyugtató történeteket, s csak a lényeges kérdéseket kikerülő csúfolódást tudta elviselni. Ezt ismerte fel kiváló érzékkel Molnár Ferenc s ennek szolgálatába állította írói tehetségét. S ennek köszönheti sikerét.]

E da questo punto si può far partire una riflessione sul dialogo dell'autore con la letteratura internazionale. A proposito di tre delle sue commedie (*A testőr*, *Játék a kastélyban* ed *Előjáték*) si legge:

Tutte e tre le opere parlano della professione di fede dello scrittore Ferenc Molnár: “lo scrittore può aiutare gli uomini piuttosto con pie menzogne”. Anche il teatro è il mondo delle pie mezzogne, e questo mondo della menzogna intorpidisce l'uomo. Si sarebbe potuti arrivare a questa rivelazione, ma Molnár non usa la sua tecnica di bravura per questo scopo. Sia lui che i suoi personaggi invece si sentono bene in questo mondo, per loro la menzogna è un gioco gustoso<sup>157</sup>.

Insomma, Molnár viene accostato a Pirandello per la tematizzazione del rapporto tra vita e teatro, tra realtà e recita, ma viene altresì rimproverato di non arrivare al momento tragico, al vero dramma esistenziale. Ora, se è vero che Molnár si ispirò ampiamente alla commedia francese, di cui tradusse diverse opere prima ancora di scrivere la sua prima, *A testőr*, è vero anche che nel suo prendere a modello la commedia europea egli raggiunge risultati che sono estremamente vicini al più vicino teatro viennese. Qui, con uno Schnitzler ad esempio, il non andare a fondo del rapporto tra verità e menzogna, tra realtà e recita, il rimanere contenti nell'incertezza tra le due, vanno a costituire il messaggio esistenziale<sup>158</sup>.

Oserei anticipare qui un pensiero che tornerà nella lettura dei *Ragazzi della via Pál*. Perché oltre all'accusa di leggerezza, Molnár è stato accusato spesso di scadere nell'eccessivo sentimentalismo – rilievo da cui non mi sento di distanziarmi totalmente. Preso in considerazione anche questo elemento, vedremo accadere che, proprio quando l'autore non fa né piangere né ridere e quando lascia a bocca asciutta in una semplice constatazione di “così è la vita”, il lettore/spettatore percepisce – ma davvero solo con leggerezza – il senso del tragico. Ovvero, come noteremo nel romanzo per ragazzi, l'inutilità di ogni lotta.

È dunque a questo proposito che il già citato saggio di Ventavoli si rivela illuminante. Egli, uscendo della contesa tra sostenitori entusiasti e decisi detrattori, eppure lungi dal voler negare le debolezze di molte opere molnariane, dà un'interpretazione “costruttiva” della leggerezza di Molnár:

---

<sup>157</sup> Ivi. [Mindhárom darab Molnár Ferenc sajátos írói hitvallásáról szól: “Az író kegyes hazugságokkal segíthet leginkább az embereken.” A színház is a kegyes hazugságok világa, s ez a hazugság-világ elandalítja az embert. Ez a mondanivaló eljuthatott volna a leleplezésig, de Molnár nem erre használja fel bravúros technikáját. Ő is, hősei is tulajdonképpen jól érzik magukat ebben a világban, a hazugság kedves játék nekik.]

<sup>158</sup> Come ricorda Kövály, Molnár aveva conosciuto di persona Arthur Schnitzler nel 1913, a Vienna, e molti anni più tardi, nel 1959, era stato proprio il figlio di Schnitzler, Heinrich, a curare la messa in scena della commedia *Panopticum* nel Theater in der Josefstadt di Vienna (cfr. Gy. Kövály, op. cit., p. 11).

Il suo teatro e in genere la sua opera, bollata di «leggerezza», venne sovente mistificata. Ma proprio questa «leggerezza» è la dimensione estetica più adeguata per i veri capolavori di Molnár.

Ma cos'è la leggerezza? È solo quell'incapacità di elevarsi alla sfera del tragico, che molti gli rimproverarono? È solo ricerca di soggetti e situazioni frivole? La leggerezza di Molnár è qualcosa di più complesso di tutto ciò. È la scelta della prospettiva limitata, del racconto dei piccoli mondi, delle minime variazioni dell'animo, che trovano la loro espressione compiuta nella novella, nell'aneddoto, o nel dialogo brillante dell'opera teatrale<sup>159</sup>.

È proprio il concetto di “leggerezza” così come proposto da Ventavoli a guidarci nella comprensione dell'ormai più volte citato binomio indissolubile tra Molnár e la Budapest del suo tempo:

[...] soprattutto leggerezza intesa come grande facoltà ironica di cogliere con brevi tratti di penna e in un solo sguardo la realtà circostante. È la leggerezza che corrisponde all'arguzia del Witz, e di tutto il filone letterario ebraico mitteleuropeo, che ha la capacità di inserirsi negli interstizi della vita moderna, e di capovolgere l'assurdità del mondo in poche frasi<sup>160</sup>.

La leggerezza è stata dunque «l'arma più sofisticata di Molnár»<sup>161</sup>. È stato attraverso l'uso “leggero” del testo che Molnár ha saputo esprimere al meglio la propria epoca. È in questo senso che è necessario far dialogare la produzione di Molnár con la letteratura mitteleuropea, sebbene, come annunciavo in apertura del capitolo, l'introduzione di un altro concetto altrettanto complesso come quello di Mitteleuropa non aiuta a risolvere la complessità della collocazione dell'autore né, tantomeno, contribuisce a sciogliere la disputa su cosa sia una letteratura mitteleuropea. Come evidenziano Libardi e Orlandi:

Il problema che sorge nel parlare di una letteratura mitteleuropea (come di una filosofia mitteleuropea) è l'esistenza stessa dell'oggetto della ricerca. Più che attraverso la lingua, comune a entrambe le letterature, un simile oggetto deve essere circoscritto attraverso l'identificazione di un *humus* unitario, “un'aria di famiglia” in grado di apparentare scrittori di epoche e paesi diversi. Si tratta dunque di un concetto sotto molti aspetti vago, le cui coordinate non sono definite con precisione. [...] Si tratta di una questione più complessa che riguarda la definizione di letterature regionali, di sottosistemi letterari<sup>162</sup>.

Uno dei sottosistemi letterari che ha maggior rilievo nell'ambito della letteratura austriaca del tardo Impero asburgico è la letteratura delle periferie, dei *Kronländer*.

---

<sup>159</sup> B. Ventavoli, op. cit., p. 88.

<sup>160</sup> B. Ventavoli, op. cit., p. 102.

<sup>161</sup> Ivi p. 100.

<sup>162</sup> M. Libardi/F. Orlandi, *Mitteleuropa. Mito, letteratura, filosofia*, Silvy Edizioni, Trento 2011, p. 142.

Molnár si presenta come un esempio particolarmente interessante del rapporto tra centro e periferia, forse l'emblema della complessità di definizione dello stesso.

Nelle pagine seguenti cercherò di sviluppare i due nodi fondamentali di questa complessità. La prima è la questione linguistica che, come vedremo, tornerà utile anche nell'analisi del romanzo per ragazzi e della sua ricezione. Nel parlare del rapporto tra centro e periferia non si può tralasciare la scelta della lingua di scrittura, fatta consapevolmente da parte degli autori. Conseguentemente, nel considerare la ricezione delle loro opere, non si può tralasciare il ruolo svolto dalle traduzioni. La seconda questione, accanto a quella linguistica, è poi quella di una frequentazione di generi e forme, di tematiche e motivi che superano le barriere linguistiche e creano appunto quell'*humus* unitario di cui parlano Libardi e Orlandi<sup>163</sup>.

## 2. Solo una questione di nomi?

Da molti critici è stato proposto il parallelo tra il percorso che ha portato il giovane Ferenc Neumann a diventare lo scrittore Ferenc Molnár e la crescita di Budapest. Adottando questa prospettiva, per inquadrare la biografia di Molnár non si può partire direttamente dall'anno della sua nascita, il 1878, ma occorre fare un passo indietro, fino ad arrivare alla data che segna uno spartiacque nella storia ungherese e di Budapest. A partire infatti dall'*Ausgleich* (1867), Budapest crebbe sempre più, per così dire, a immagine e somiglianza di Vienna, trovandosi dunque in una posizione di continuità e contemporaneamente di rottura rispetto al proprio modello. Quella del 1867 è una data che fa da spartiacque per l'inizio dell'epoca moderna in Ungheria e che lega a sé almeno un'altra data precedente la nascita di Molnár. Nel 1872 Pest e Buda vennero infatti unificate, insieme ai territori di Óbuda, e andarono a formare Budapest, che si preparava dunque a diventare una grande capitale moderna<sup>164</sup>.

Altro anno simbolico nella storia del rapporto tra Molnár e la sua città è il 1896, in cui Molnár festeggia il suo diciottesimo compleanno e l'Ungheria il proprio Millenario. È l'anno in cui Ferenc Neumann decide di intraprendere la carriera di

---

<sup>163</sup> È comunque con le loro parole che bisogna subito mettere in guardia dall'illusione di un'eccessiva unitarietà. Se pure si vuole porre Vienna al centro della vita culturale asburgica, nemmeno questo centro è pensabile come un tutto uniforme e dunque uniformante, perché la cultura della Vienna del tramonto asburgico non è né unitaria, né omogenea. «Unità e omogeneità sono il risultato di scelte interpretative», dicono Libardi e Orlandi, *op. cit.*, p. 143.

<sup>164</sup> Per i riferimenti alla storia e alla cultura ungherese si rimanda al volume di agile consultazione a cura di A. Papo/G. Németh Papo, *Storia e cultura dell'Ungheria. Dalla preistoria del bacino carpato-danubiano all'Ungheria dei giorni nostri*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2000.

scrittore e sceglie di magiarizzare il proprio cognome con quello che oggi conosciamo. Il proprio nome di battesimo rivelava immediatamente l'appartenenza alla minoranza ebraico-ungherese. Ferenc Neumann era infatti figlio di Mór Neumann, un gastroenterologo di successo, e Jozefa Wallfisch. Aveva una sorella, Erzsébet, nata nel 1881, mentre suo fratello maggiore, László, era morto prima della sua nascita. La famiglia apparteneva alla borghesia benestante cittadina, laica; Ferenc aveva frequentato il liceo calvinista (i licei cattolici erano vietati a tutti coloro che non professavano la religione). La sua scelta di cambiare nome s'inserisce nel segno di una magiarizzazione che stava coinvolgendo all'epoca una fetta sostanziosa della borghesia ebraica. Magiarizzazione che passava soprattutto per l'affermazione dell'appartenenza linguistica<sup>165</sup>.

Il desiderio della minoranza ebraica di apprendere la lingua ungherese e usarla al posto dell'yiddish nella vita di tutti i giorni costituì l'elemento di maggiore differenziazione rispetto alle altre minoranze del paese, segno inoltre di una indubbia volontà di integrazione sociale<sup>166</sup>. Questa tendenza, che caratterizzò la popolazione ebraico-ungherese a partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento, fu strettamente legata a un sentimento di appartenenza nazionale. Una parte della critica ha attribuito esplicitamente alla consapevolezza di tale appartenenza la scelta di Ferenc Neumann di cambiare il proprio nome in Molnár, vedendolo come «un gesto di affermazione patriottica»<sup>167</sup>. Il patriottismo così inteso non aveva nulla a che vedere con le estremizzazioni nazionalistiche che pure si conoscono in quegli anni e, soprattutto, in quelli successivi, seppure il processo di magiarizzazione fosse strettamente legato alla questione delle nazionalità. Nel suo studio sulla *Questione ebraica e letteratura nell'Ungheria della svolta del secolo*, Giampiero Cavaglià mette in evidenza come esista un

---

<sup>165</sup> Nel volume dedicato all'«anima plurilingue» della Kakania, Michaela Wolf riporta i dati dei censimenti che tra il 1880 e il 1910 venivano praticati regolarmente nell'Impero austro-ungarico per definire la composizione della popolazione secondo le nazionalità. Il complesso rapporto tra lingua e nazionalità veniva risolto con l'obbligo, per chi partecipava al censimento, di indicare un'unica lingua, quella di uso quotidiano (*Umgangssprache*). Per quanto riguarda il Regno d'Ungheria, nel 1910 la percentuale di parlanti ungherese era del 54,50%, mentre le minoranze erano quella rumena (16,10%), slovacca (10,70 %), tedesca (10,40%), rutena e serba (entrambe 2,50%) e croata (1,10%). Wolf sottolinea come la richiesta di indicare un'unica lingua fosse una forzatura nella realtà babelica dell'impero, in cui il bilinguismo o plurilinguismo erano fenomeni assolutamente naturali: «Hier kommt das Konzept der "Erfindung der Nation" deutlich zum Tragen: Es stellt sich die Frage, wieviele der habsburgischen EinwohnerInnen, die ihre „Umgangssprache“ angeben mussten, sich letztendlich tatsächlich unter dieser Kategorie wieder erkannten, zielten doch solche Umfragen auf Eindeutigkeiten ab, die nur in wenigen Fällen einer Realität entsprechen konnten» (Cfr. M. Wolf, *Die vielsprachige Seele Kakaniens*, cit., pp. 68-70).

<sup>166</sup> I. Várkonyi, op. cit., p. 33.

<sup>167</sup> Si veda ad esempio Várkonyi, oppure la biografia di Georg Kövöry, in cui si afferma: «Die Ungarisierung seines Namens bedeutete nicht, dass er sich seiner jüdischen Abstammung schämte, dahinter steckte vielmehr Patriotismus», G. Kövöry, op. cit., p. 19.

legame diretto tra il processo di magiarizzazione della minoranza ebraica e la natura di stato sovranazionale dell'impero asburgico. Riprendendo le tesi dello storico István Bibó, egli afferma che «quei popoli furono costretti [...] a una forma di nazionalismo *distorto*: il nazionalismo linguistico»<sup>168</sup>. In una realtà etnicamente complessa come quella dell'impero asburgico, questo tipo di nazionalismo godeva di una stabilità solo apparente, che poteva facilmente essere messa in discussione nei periodi di crisi, quando, come effettivamente accadde, si tornò a distinguere tra chi apparteneva davvero alla comunità da un punto di vista “razziale” e chi ne faceva parte soltanto apparentemente – ovvero soltanto linguisticamente. Ma prima di questa crisi, dalle conseguenze purtroppo tristemente note, la situazione degli ebrei nella fase successiva al 1867 è caratterizzata in Ungheria da una disposizione tendenzialmente positiva da entrambe le parti.

Dopo la nascita della Duplice Monarchia, il governo liberale ungherese aveva riconosciuto piena parità di diritti agli ebrei. Questo atto aveva avuto come conseguenza un forte incremento della già crescente immigrazione di ebrei da Oriente (Russia, Galizia), dove la loro condizione non era altrettanto favorevole. Fu appunto attraverso la scelta linguistica che gli ebrei espressero la propria volontà di appartenere a tutti gli effetti alla nazione ungherese: nel 1910 si contavano in Ungheria 91.000 ebrei, quasi tutti magiarofoni. La tendenza alla magiarizzazione da parte della minoranza ebraica è da leggere peraltro in opposizione alla germanizzazione da cui l'Ungheria si sentiva costantemente minacciata. Alla fine dell'Ottocento ci si trovava in una fase di passaggio, in cui la lingua predominante dei ceti colti era ancora quella tedesca, ma che vedeva una sempre maggiore affermazione della lingua ungherese. Per gli ebrei l'espressione del sentimento d'identificazione con la cultura ungherese si manifestava dunque per negazione, in opposizione cioè all'identità austriaco-germanica e alle altre minoranze.

L'integrazione ebraica ebbe conseguenze importanti e positive anche nell'estensione di Budapest a metropoli: essa è infatti determinata anche dalla migrazione verso la città di molti ebrei assimilati. La conseguenza fu che il quadro della popolazione ebraica cittadina cambiò radicalmente: se fino agli anni Settanta dell'Ottocento essi erano principalmente di origine austriaca o boema, a cavallo dei due secoli la popolazione ebraica cittadina fu composta per la maggior parte da ebrei assimilati, ossia magiarofoni. Questa generazione fu sostenitrice convinta della causa magiara. Lo

---

<sup>168</sup> G. Cavaglià, *Fuori dal ghetto: questione ebraica e letteratura nell'Ungheria della svolta del secolo*, Carucci, Roma 1989, p. 11.

sottolinea Cavaglià, servendosi dell'esempio di un romanzo pubblicato nel 1927 da Lajos Hatvany, noto intellettuale e mecenate dell'epoca, cofondatore della rivista *Nyugat*. Nel suo *Uruk és emberek (Signori e uomini)* si legge come il protagonista più giovane, l'ebreo Zsiga, si entusiasmi a scuola per la lingua, la letteratura e la poesia ungheresi e sia pieno di zelo patriottico. Cavaglià vi legge la chiave dell'integrazione ebraica:

Lui e i suoi compagni sono tutti degli zelanti studiosi della lingua e della letteratura ungherese. Il loro entusiasmo per l'ungherese è alimentato anche dalle lezioni del prof. Mihályi, uno slovacco magiarizzato, che non cessa di proclamare che «l'ungherese è la migliore delle lingue, la letteratura ungherese è la migliore delle letterature e il verso ungherese il più musicale»<sup>169</sup>.

La trilogia – di cui in realtà soltanto il primo volume è compiuto – problematizza la posizione degli ebrei nella società ungherese e ne restituisce diverse sfaccettature. Tra queste, al lettore giunge senz'altro in maniera eccellente quel sentimento di partecipazione alla vita culturale ungherese che portò la comunità ebraica a inserirsi a pieno titolo in uno strato della società che a quel tempo risultava vacante: quello della borghesia cittadina.

Il legame tra letteratura e nazionalismi è forte in Ungheria più che altrove: «La letteratura – ricorda Cavaglià – era sin dalla seconda metà dell'Ottocento il terreno in cui la nazione rispecchiava i suoi modelli di identità, e di tale funzione essa resta vicaria molto a lungo nel tempo, ben oltre le soglie del nuovo secolo»<sup>170</sup>. Il legame tra scrittori, pubblico e sentimento nazionale si manteneva ben saldo nella letteratura tradizionale: una buona parte della letteratura ungherese restava legata ai valori nazional-popolari e all'«ideale della nazione come armoniosa *famiglia*»<sup>171</sup>. Spesso furono proprio gli intellettuali di origine ebraica, come spiega Cavaglià, a farsi promotori delle istanze di modernità culturale, letteraria, politica e sociale, e anzi nel momento di ripiegamento su posizioni estremiste fu proprio questa una delle cause per cui la minoranza ebraica poté essere accusata di corrompere l'integrità dei valori tradizionali magiari.

Quantunque Molnár si sia occupato della questione ebraica soltanto nel romanzo *Andor* (1918), aspetto che lascia intendere come il problema dell'integrazione della minoranza ebraica non sia quindi un tema a lui particolarmente caro, il suo percorso biografico, perfettamente in linea con le tendenze dell'epoca, lo rende un caso

---

<sup>169</sup> Ivi, pp. 208-209.

<sup>170</sup> Ivi, p. 29.

<sup>171</sup> Ibid.



rappresentativo del processo di identificazione con la città di Budapest, che passa senz'altro attraverso un'identificazione con la lingua<sup>172</sup>.

Rimanendo sugli avvenimenti significativi, dobbiamo tornare alla data del 1896, memorabile per la coincidenza di tre fatti appartenenti sia alla storia personale di Molnár sia a quella dell'Ungheria. In quell'anno, legato come detto ai festeggiamenti per il Millennio dalla "conquista della patria", Molnár decide di abbandonare gli studi di giurisprudenza e dedicarsi esclusivamente alla scrittura: a suggellare questa risoluzione, si ricorda, è la scelta di un nuovo nome.

Anche il genere con cui lo scrittore Molnár comincia a cimentarsi è emblematico di un'epoca. Egli lavora come giornalista, inizialmente impiegato nella cronaca, spesso inviato a seguire processi in virtù dei suoi studi di diritto<sup>173</sup>. Con questa attività, Molnár si trova nel pieno centro della vita culturale del paese e, ben presto, la sua penna diventa tra le più amate e riconoscibili nelle pagine delle riviste budapestine. In quell'epoca a Budapest – come a Vienna – giornali e riviste avevano un ruolo molto importante nella vita culturale cittadina. Tantissimi furono nell'Austria alla svolta del secolo i cosiddetti "maestri della forma breve" (Alfred Polgar o Karl Kraus, ad esempio). Allo stesso modo la letteratura ungherese si trova in una fase in cui la modernizzazione avviene soprattutto attraverso le pagine di giornali e riviste. È Molnár stesso a raccontarlo:

---

<sup>172</sup> Riguardo al problema dell'origine ebraica, oltre che alle vicende personali dell'autore (l'emigrazione a New York) ci si può riferire a una recensione di György Lukács al romanzo *Isten veled szívem*. La recensione è in realtà una stroncatura, come del resto lo era anche quella del 1919 al romanzo *Andor*. Lukács era molto critico nei confronti di Molnár e in particolare individuava nel sentimentalismo una strategia per riempire quei vuoti, quelle spaccature che si creano tra visioni puramente episodiche, prive di una forza creativa unitaria. La recensione del 1947 è invece testimonianza, nelle sue ultime battute, di una discussione che riguarda il rinnovamento della critica letteraria in senso democratico, ma scevro di ideologie e riferito ai soli criteri di qualità letteraria. Afferma infatti Lukács: «[...] non tanto tempo fa abbiamo letto che Ferenc Molnár rientra tra i "classici" ungheresi. Come è mai pensabile una revisione democratica dell'evoluzione ideologica ungherese, se vi sono democratici che prendono le difese, in blocco fino ad Andor Miklós, di tutti coloro che sono di origine completamente ebraica? Non vedono, questi scrittori dalle intenzioni democratiche, che facendo ciò aprono nuovamente una spaccatura nel difficile processo di creazione di una ricezione democraticamente unitaria della letteratura e della cultura ungherese? Che ostacolano una revisione veritiera e imparziale del passato fatta nello spirito di una cultura ungherese veramente democratica? Qui non si tratta di fare concessioni tenendo conto di un qualche sentire comune, non si tratta di una qualche tattica; qui l'unica giusta tattica è la proclamazione spietata della verità storica. Se diciamo la verità, anche su Ferenc Molnár, anche su Andor Miklós, serviamo con la verità la buona causa della democrazia e con essa l'estirpazione delle radici soggettive dell'antisemitismo», Gy. Lukács, *Molnár Ferenc: Isten veled szívem*, in Id., *Magyar irodalom, magyar kultúra. Válogatott tanulmányok*, Gondolat Kiadó, Budapest 1970, pp. 433-438, qui p. 438.

<sup>173</sup> Un'esperienza fondamentale ad esempio, che segna l'inizio della collaborazione con il giornale *Budapesti Napló*, è quella di inviato a Ginevra al processo all'anarchico Luccheni, responsabile dell'omicidio dell'imperatrice Elisabetta. Un'esperienza che Molnár racconta nelle sue memorie come uno dei momenti più spaventosi della propria carriera. Cfr. F. Molnár, *Companion*, op. cit., pp. 154-155.

Reporters in America and elsewhere go out and get the news, whereas we, more often than not stay in the office or in our garrets and make the “news”. By that I mean that we report the news of the mind and soul of our characters as much as we do the action and happenings of daily life, which are, after all, the material accidents of existence rather than the significant realities of life. There is a disposition in some quarters to call all that fiction. But some of it, I insist, is literature. True literature is life translated into letters.<sup>174</sup>

Il pubblico di lettori di giornali e riviste, cittadini appartenenti alla media e alta borghesia nella metropoli in crescita, avevano poco tempo per i romanzi e comunque snobbavano generalmente la letteratura ungherese considerando più sofisticato e cosmopolita dedicarsi alla letteratura straniera. Gli scrittori dovevano trovare dunque una soluzione, una loro strada, come ammette lo stesso Molnár:

qui la novella non fu il breve divertimento artistico dei romanzieri e degli autori di teatro, e nemmeno l'unico modo possibile per affermarsi di poeti di corto respiro. Qui per lunghi anni la novella breve fu l'unica forma di prosa nella quale si poteva pubblicare. Per i romanzi non si potevano trovare editori, perché la gente non voleva leggere romanzi ungheresi – con l'unica eccezione di Jokai. Per decenni l'idea di romanzo corrispose all'idea del romanzo straniero, sotto il titolo del romanzo l'editore non stampava nemmeno il nome dell'autore, ma semplicemente «romanzo inglese» o «romanzo francese»... Dunque tutti furono costretti a scrivere novelle<sup>175</sup>.

Le idee migliori, così riteneva Molnár, venivano contratte nella lunghezza di una novella o di un articolo di feuilleton. Ma gli autori ungheresi seppero fare di necessità virtù: «Since we had been confined to this genre, it miraculously ascended to the highest level in the world»<sup>176</sup>. Anche Kaniczay riconosce il profondo legame tra l'attività di cronista/feuilletonista di Molnár e la sua appartenenza totale alla vita cittadina: egli fu il primo scrittore a stare con entrambi i piedi sul suolo della nuova metropoli moderna, desiderando esserne il suo scrittore:

Con la meticolosità del cronista, il giornalista conosce la vita cittadina e le figure altrettanto caratteristiche di questa metropoli affamata: i giornalisti sicofanti, i piccoli impiegati burocrati, i politici imbroglianti, i banditori e gli inservienti delle giostre del boschetto, i ladri di carbone, così come i frequentatori dei ricevimenti nella Lipotváros, gli intellettuali dei caffè e i bellimbusti perdigiorno. I suoi schizzi, i suoi scritti pubblicitari giovanili sono eccellenti istantanee della “babele” ungherese d'inizio secolo e sia la critica che il pubblico lo accolgono con grande apprezzamento, come fregio letterario<sup>177</sup>.

---

<sup>174</sup> F. Molnár, *All the Plays of Molnár*, New York 1919, p. XV, cit. in K. Györgyey, op. cit., p. 44.

<sup>175</sup> Molnár, *Decameron*, in Id., *Ismerősök*, Bp. 1917, pp. 207-209. La traduzione italiana è tratta da B. Ventavoli, op. cit., p. 99.

<sup>176</sup> Ivi, cit. in Györgyey, p. 45.

<sup>177</sup> T. Kaniczay, op. cit. [Az újságíró krónikás pontosságával ismeri a város életét, az éhes nagyváros megannyi jellemző alakját: a zsaroló újságírókat, a bürokrata kishivatalnokokat, a panamázó politikusokat, a ligeti kikiáltókat és hintáslegényeket, a széntolvajokat éppen úgy, mint a lipótvárosi zsúrok közönségét, a kávéházi széplelkeket és a semmirekellő szépfiúkat. Fiatalkori publicisztikai írásai, tollrajzai kitűnő pillanatfelvételek a század eleji magyar "bábelről", s nagy elismeréssel, irodalmi értéként fogadja a kritika és az olvasóközönség egyaránt.]

Attraverso alcune prime riflessioni sull'opera teatrale di Molnár nonché attraverso queste poche annotazioni sull'importanza che per lui assume la scrittura giornalistica, risulta evidente il modo particolare in cui si declina il rapporto tra lo scrittore e la sua città. Un rapporto che assume nuovamente delle connotazioni più “asburgiche” che specificamente ungheresi, come rileva ad esempio Várkony, in un'annotazione sul patriottismo molnariano che tornerà a breve al centro delle riflessioni di questo lavoro:

In spite of his ambivalence, Molnár's feelings toward his country can be best described as “hazaszeretet” (love of the homeland). Like Vienna, which inspired Schnitzler's sense of “Heimat”, Molnár's sphere was Budapest. By not allowing his works to be consumed by nationalistic dogmas, Molnár resembles more his Viennese contemporaries than his Budapest colleagues. In contrast to their apolitical Viennese contemporaries, literary figures and young intellectuals of turn-of-the-century Budapest (Ady, Lukács, Balázs, Mannheim, Ignóus, Jászai, etc.) were considerably more political, as is evident from their philosophical and sociological writings<sup>178</sup>.

La vicinanza di Molnár ai suoi colleghi viennesi merita di essere presa in esame con maggiore attenzione. Si è visto nel primo capitolo come essa potrebbe passare attraverso una “questione di nomi”: sono i movimenti curiosi di una mitteleuropa babelica, in cui il cognome Neumann viene magiarizzato in Molnár, per tornare ad essere nuovamente germanizzato – questa volta nel nome, Franz – in virtù del successo sui palcoscenici austriaci. Ora però la germanizzazione, come sottolineava Sebastyén, non è il risultato di un'assimilazione ma, piuttosto, il riconoscimento di una comune cittadinanza letteraria<sup>179</sup>.

Una comunanza che permette forse una ricollocazione del problema della leggerezza molnariana, in sintonia con quanto rileva Bruno Ventavoli, e che si concretizza in una data, quella del grande successo della commedia *Liliom* sul palcoscenico viennese. Presentata per la prima volta nel 1909 al Vígszínház, il teatro comico di Budapest, la commedia fu accolta con freddezza, costituendo il primo fiasco nella carriera di Molnár dopo il successo dei *Ragazzi della via Pál*, il grande trionfo internazionale della commedia *Il diavolo* e il forte consenso tra i lettori anche per quanto riguarda la prosa giornalistica. Il teatro era frequentato dalla borghesia cittadina, era luogo mondano di sfoggio del proprio benessere da parte degli spettatori, che tutto si aspettavano fuorché di vedere rappresentata in scena la realtà del sobborgo cittadino, il parco di

---

<sup>178</sup> I. Várkony, op. cit., p. 38.

<sup>179</sup> Questo molto prima di quanto non accada nella sua biografia reale: sarà negli anni Trenta infatti che lo scrittore si trasferirà a Vienna, per poi emigrare in America nel 1940 e non tornare mai più a Budapest.

divertimenti alla periferia di Budapest frequentato da personaggi di basso rango sociale: donne della servitù, ubriaconi, giostrai, soldati semplici e poi, primo fra tutti, un imbonitore di giostra dai modi rozzi e insolenti, personaggio delicato ma tenace, che ama la vita scapestrata, rifiuta di lavorare e vive alle dipendenze della moglie Julie. Il primo effetto di straniamento rispetto a un pubblico che voleva solo divertirsi con leggere commedie portò probabilmente a non considerare la profondità di questi personaggi, la complessità psicologica e l'acuta descrizione sociale che Molnár costruisce in quest'opera. Servì una traduzione, servì portare la commedia su altre scene per restituirle il suo valore reale.

La prima traduzione, in tedesco, fu realizzata da Alfred Polgar. La prima a Berlino nel 1912 ebbe ancora un'accoglienza tiepida, ma una volta che l'opera arrivò a Vienna esplose il successo. Tutto ciò suggerisce quale ruolo chiave possa aver avuto la ben riuscita traduzione di Polgar, ma anche come già fertile fosse il palcoscenico viennese per la fioritura di questo dramma.

Tutte le critiche alla versione tedesca lodano l'operazione fatta da Polgar, che ha trasferito la scena budapestina a Vienna, facendo un'intelligente operazione di *Einbürgerung*. Innanzitutto attraverso l'introduzione di un prologo scenico, in cui si crea direttamente il parallelo tra il parco di divertimenti di Budapest e il Prater viennese. Tracciando questo parallelo Polgar non interviene sostanzialmente sul testo, non lo forza, non lascia che la scena viennese si appropri del tutto e cancelli completamente i tratti budapestini. Piuttosto fornisce allo spettatore una chiave per identificarsi con gli ambienti, per avere contemporaneamente una sensazione di novità e di familiarità. Il prologo scenico comincia con queste parole:

Das Budapester Stadtwaldchen (ein Volksbelustigungsort ähnlich wie der Wiener Prater). Frühlingsnachmittag. Beim Aufgehen des Vorhanges herrscht auf der Bühne reges Leben. Soldaten, Dienstmädchen, Wachleute, Budenausrufer halten pathetische Ansprachen an das Publikum. Drehorgeln erzeugen eine lärmende Musik; Glockensignale der Ringelspiele, Gelächter und Geschrei. In der Mitte der Bühne ist das Ringenspiel der Frau Muskat. Liliom steht vor dem Eingang, die Zigarette im Mund, und nötigt die Dienstmädchen zum Eintritt ins Ringenspiel. Sie folgen ihm mit schmachtenden und verliebten Blicken, und wenn er sie anpackt, kreischen sie übertrieben laut und fröhlich. Hier und dort kommt es zu kurzen Zusammenstößen zwischen Liliom und den Begleitern der Mädchen. Vor der sofortigen äußersten Raufbereitschaft Lilioms, die sich in seinen Blicken und Gebärde äußert, werden die anderen zaghaft und drücken sich mit bösen Blicken oder drohenden Gesten gegen ihre Mädchen, die hinter Liliom flüchten. [...]

Bisogna ricordare che quanto leggiamo in questa citazione è quello che in realtà gli spettatori *vedono* sul palcoscenico. Il suggerimento di regia di costruire un luogo

«ähnlich wie der Wiener Prater» significa quindi ricostruire un ambiente familiare per il pubblico viennese. La scena si apre con la confusione tipica di un parco di divertimenti: musica dell'organetto, grida, risate, i suoni delle giostre. È naturale a questo punto che l'autore scelga per i suoi personaggi un registro basso, secondo il principio mimetico. E infatti Polgar fa parlare i personaggi in viennese, risolvendo così uno dei problemi della traduzione di questa commedia, i cui protagonisti ungheresi usano il gergo budapestino.

La strada scelta da Polgar, quella di un ricollocamento nell'ambiente viennese, è così riuscita da non fare alcuna violenza al testo. Nella sua *Einbürgerung* risiede anzi la soluzione più naturalizzante possibile. Si tratta di un ricollocamento che non opera solo sul piano della regia, come ho esemplificato tramite il prologo scenico, ma sul piano ben più vasto e ben più importante della tradizione teatrale viennese. Ancora decenni più tardi, le tante recensioni al *Liliom* riportano continui riferimenti al teatro di Nestroy e al teatro popolare tedesco. Ad esempio nelle *Salzburger Nachrichten* del 15 settembre 1980 si legge:

Ab und zu muß man daran erinnern, daß der Text im Original ungarisch und der Schauplatz Budapest ist, denn durch Alfred Polgars Einverleibung des Textes ins Österreichische könnte man 'Liliom' leicht für einer Vorstadt-Strizzi halten, für einen, dessen Ahnen in Nestroy-Possen vorkommen oder der mit dem Alfred Horváths 'Geschichten aus dem Wienerwald' eng verwandt ist<sup>180</sup>.

Questa recensione traccia una linea di continuità che va da Nestroy al più recente *Geschichten aus dem Wienerwald*, pubblicato da Ödön von Horváth nel 1931. Molnár vi sta nel mezzo, vale a dire che recupera la tradizione del teatro austriaco e la arricchisce, diventa lui stesso modello per opere successive. Il rapporto con la tradizione nestroyana si costruisce innanzitutto, come già detto, attraverso il recupero del linguaggio basso, popolare, accentuato maggiormente dalla traduzione di Polgar: usando il dialetto viennese, questa fa parlare i personaggi davvero con la stessa lingua di Nestroy. Il richiamo a Nestroy fa pensare poi inevitabilmente alla critica sociale, ma ancora di più alla messa in scena dei vizi dell'uomo. Si può tracciare un parallelo tra *Liliom* e i personaggi del *Lumpazivagabundus*. Entrambi sembrano essere irrecuperabili nella loro dissolutezza, nella loro incapacità di combattere contro i limiti dell'indolenza. Perché in fin dei conti *Liliom* sembra peccare davvero di

---

<sup>180</sup> Cit. in A. Mádr, *Österreichisch-ungarische Literaturbeziehungen in der k.-u.-k. Monarchie*, in: Thurnher/Weiss/Szabó/Tamás (a cura di), *Kakanien. Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur, Kunst und Kultur um die Jahrhundertwende*, Akadémiai Kiadó/Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaft, Budapest/Wien 1991, pp. 31-58, qui p. 45.

indolenza e inettitudine, non riesce a fare quel salto verso un modo di vita migliore che pure intravede. Tutti questi personaggi sembrano dunque essere irrecuperabili – soltanto l'amore lascia un minimo di speranza. Amorosa può avere la meglio su Fortuna (nel *Lumpazivagabundus*), e in fin dei conti anche Liliom, che non sa del tutto approfittare della sua occasione per riabilitarsi, viene riscattato dalle parole di Juli che lo perdona nonostante le percosse.

Del resto, come si legge nella postfazione al volume *Adelphi* sul *Teatro* di Nestroy, di “patetismi” e “romanticume” anche Nestroy ne presenta “a iosa”<sup>181</sup>. Entrambi poi concepiscono la vita come teatro ed entrambi riportano nel teatro tutte le sfaccettature della vita: «Ciò che veramente “carica” Nestroy, facendolo ridere e godere in maniera contagiosa, è lo spettacolo dell'umana commedia, turpe o ingenua che sia (la differenza non è poi tanta), il colorito viavai di queste marionette piene di tic e di frasi fatte, la bellezza delle loro commozioni sincere e la bellezza, non meno, delle loro bieche canagliate»<sup>182</sup>. Se lo stesso non si può dire di tutte le commedie di Molnár, alcune delle quali sono indubbiamente più deboli, quelle che hanno mostrato la loro validità nel tempo, al di là del successo immediato, sono sicuramente uno spettacolo dell'umana commedia: *Liliom*, appunto, o *Il diavolo*, ma anche *Giocchi al castello*.

Liliom è, come si diceva, il personaggio più vicino al mondo nestroyano. Ma vi è un'altra caratteristica che lo rende così vicino alla tradizione austriaca e che pure è un ingrediente tipico del teatro di Nestroy: l'elemento ultraterreno o magico. La commedia, in sette quadri, può essere in realtà vista come una composizione di cinque quadri più due. A conclusione del quinto quadro, con la morte di Liliom, il dramma si potrebbe dire concluso: pur di non essere preso dalla polizia, pur di non doversi vergognare di fronte a Juli, Liliom si uccide. Sopraggiunge invece nei due quadri successivi l'elemento ultraterreno, che dà un tono completamente diverso alla commedia. Liliom si trova al cospetto della giustizia divina, ma questa è rappresentata, con gli occhi di Liliom stesso, come un commissariato. È sferzante, per chi vuole intenderla, la critica sociale che Molnár rivolge alla giustizia terrena, a cui sono “condannati” i più miserabili. Questi non se ne liberano nemmeno

---

<sup>181</sup> J. Nestroy, *Teatro*, a cura di Italo A. Chiusano con un saggio di Karl Kraus, Milano, Adelphi 1974, p. 575.

<sup>182</sup> Ivi, p. 577.

nell'aldilà<sup>183</sup>. Tutt'altro che leggera dunque questa “leggenda di periferia”, che nel suo successo mondiale continua ad essere rappresentata ancora oggi.

A proposito di *Liliom*, in occasione del centenario dalla nascita di Molnár, il critico Hans Weigel scrisse:

Aus einem dunkelgrauen Weltbild Heiterkeit destillierend – solch ein Schopenhauer des Boulevards ist auch Franz Molnár, den man eigentlich Ferenc heißen müßte. Er kam in Budapest zur Welt, er schrieb in ungarischer Sprache, aber er war kein ungarischer, sondern ein *österreichisch-ungarischer Autor*... Ein Komödienkosmos liegt vor, und alle hier aufgezählten Stücke wurden in Wien, dem Boulevard-Bayreuth, seit 1945 neu erprobt und haben bestanden ... In allen sind Skepsis, Misanthropie, Resignation, sardonisches Lächeln mit dem Zuckerguß perfekten Handwerks überzogen, aber sie sind in Wirklichkeit alle miteinander --- ich sag's so ungerne, weil ich's schon kaum mehr lesen und hören kann, doch einmal im Leben will ich's ad majorem Molnaris gloriam noch sagen: Sie sind gesellschaftskritisch... Hugo von Hoffmannsthal's weiser Imperativ, man müsse die Tiefe verstecken, und zwar an der Oberfläche, ist von Molnár verwirklicht worden... Daß Molnár ein Dichter war, muß sich erst herumsprechen<sup>184</sup>.

Nelle parole di Weigel sono contenuti molti degli elementi essenziali del rapporto di Molnár con la cultura austro-ungarica: scetticismo, misantropia, rassegnazione e sorriso sardonico. Si può notare del resto come gli appunti sulla leggerezza scritti da Bruno Ventavoli siano in perfetta consonanza con quanto Weigel definisce come il «saggio imperativo di Hoffmannsthal», ovvero la necessità di nascondere la profondità, e di nascondersela sulla superficie.

Secondo un altro studioso dei rapporti letterari tra Austria e Ungheria, István Fried, proprio il successo di Molnár tra il pubblico e il mondo teatrale austriaco sarebbe la prova dell'esistenza di paralleli letterari tra i due paesi, dal momento che non era facile penetrare nel multiforme contesto teatrale austriaco. Egli si sarebbe accostato al progetto teatrale di alcuni suoi contemporanei, con una rappresentazione più moderna della borghesia e dell'artista e la messa in discussione di un soggetto che si scopre divisibile. Non si può negare, afferma Fried,

dass die Budapester Figuren der Bühne von Molnár die Repräsentanten jener sich widersprüchlich entfaltenden städtischen Modernität waren, deren „Pendants“, deren

---

<sup>183</sup> Non è un caso che, nella versione cinematografica realizzata nel 1934 da Fritz Lang, la critica alla burocrazia venga accentuata molto più che nella sceneggiatura originale, attraverso un espediente molto acuto: le stesse parole, gli stessi gesti compiuti dall'ufficiale di polizia al commissariato (e perfino un timbro che non funziona) sono ripresi fedelmente nel commissariato celeste, così che *Liliom* già ne conosce perfettamente le procedure.

<sup>184</sup> H. Weigel, *Der Schopenhauer des Boulevards*, in *Kurier*, 15 gennaio 1978 (corsivo mio).

Varianten auch in Wien vorkamen: Das Stadtwäldchen des *Liliom* konnte sich in Alfred Polgar Umdichtung ohne Schwierigkeiten zum Wiener Prater modifizieren<sup>185</sup>.

L'approfondimento di questa tematica porterebbe troppo lontano rispetto al percorso tracciato per questo lavoro, spostando l'attenzione in particolare più sul piano della storia del teatro e della traduzione teatrale che non su quello della letteratura per ragazzi. Ma è importante, proprio per costruire il discorso che sarà sviluppato nelle prossime pagine, restituire profondità letteraria a un autore dalla fortuna così controversa e tracciare – tornando di qualche anno indietro nel tempo rispetto alla messa in scena di *Liliom* – un legame anche con il panorama teatrale italiano. Tale legame si costruisce nel 1907, in occasione della rappresentazione di *Az Ördög* al Teatro Comico di Budapest, con cui Molnár «inaugura il rapporto tra [la commedia ungherese] e l'Italia e rompe quegli argini che, dopo la Prima Guerra Mondiale, molti dei suoi “sucedanei” avrebbero felicemente attraversato»<sup>186</sup>. Alla prima budapestina del *Diavolo* assiste infatti il celebre attore italiano Ermete Zacconi, che si trovava a Budapest in tournée. Questo fatto non doveva allora costituire una rara eccezione: sono del resto gli anni d'oro di Eleonora Duse, che affascinò fortemente il mondo del teatro ungherese e ne ispirò anche la riflessione teorica. Nel suo saggio *Italianische Einflüsse im Theater der Doppelmonarchie*, Dora Takács ricorda quali importanti figure di attori influenzarono con la loro arte il teatro ungherese, il ripensamento dei modi recitativi e della lingua teatrale per mettere in scena gli autori moderni<sup>187</sup>. Una delle più importanti figure del teatro ungherese dell'epoca, Sándor Hevesi, regista, teorico e traduttore, fu tra i più impressionati dalla recitazione di attori quali Ernesto Rossi ed Eleonora Duse, e ricevette addirittura, nel 1933, un premio da parte del governo italiano per la sua opera di diffusione dell'arte drammatica della penisola. All'inverso, anche gli italiani furono a quell'epoca molto attenti alla produzione ungherese. Gustavo Salvini rielaborò nel 1897 per il pubblico italiano il dramma nazionale *Bán Bánk* di József Katona<sup>188</sup>, tradotto dal fiumano Viktor Gauss. La prima del riadattamento in italiano ebbe luogo però a Budapest, poi

---

<sup>185</sup> I. Fried, *Österreichisch-ungarische Literaturbeziehungen an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts*, in K. Csúri/Z. Fónagy/V. Munz, *Kulturtransfer und kulturelle Identität. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde*, JATEPress, Szeged 2008, pp. 133-140, qui p. 135.

<sup>186</sup> A. Ottai, op. cit., p. 105.

<sup>187</sup> D. Takács, *Italianische Einflüsse im Theater der Doppelmonarchie*, in M. Müller/L. Reitani (a cura di), *Von der Kulturlandschaft zum Ort des kritischen Selbstbewusstseins. Italien in der österreichischen Literatur*, Lit Verlag, Wien 2001, pp. 73-81.

<sup>188</sup> *Bán Bánk* fu scritto nel 1815 e terminato nel 1819. La tragedia narra del conflitto tra la fede nelle istituzioni e il desiderio di libertà individuale e fu destinata nel tempo a rappresentare i valori risorgimentali ungheresi.



una seconda messa in scena fu realizzata nel teatro József Katona di Kecskemét, della quale gli spettatori furono entusiasti, nonostante la lingua straniera, come si legge in una recensione dell'epoca:

All'inizio si continuava a sfogliare il testo ungherese del Bano Bánk, ma poi questo divenne pressoché superfluo, come se le parole italiane non fossero affatto straniere. In un primo momento le parole e i modi italiani facevano uno strano effetto nei panni ungheresi, ma poi ci abituammo e ascoltammo con attenzione gli attori stranieri, che lì sul palco parlavano del destino della patria ungherese, del popolo ungherese e della libertà ungherese come se si guardasse uno spettacolo realizzato da artisti ungheresi<sup>189</sup>.

Dell'intenso rapporto con il teatro italiano poté godere dunque anche Molnár, quando si presentò la fortunata coincidenza della presenza del famoso Ermete Zacconi, allora in tournée in Ungheria, alla prima di *Az Ördög al Vígszínház*<sup>190</sup> di Budapest. L'attore ne rimase entusiasta – o meglio, rimase entusiasta del personaggio del diavolo, recitato dal noto Gyula Hegedűs – e ne acquistò immediatamente i diritti per l'Italia. La première ebbe luogo a Torino nel 1908 e segnò una pietra miliare nella storia del teatro ungherese, nonché l'inizio di una lunga amicizia tra Ferenc Molnár ed Ermete Zacconi – il quale continuò poi per circa vent'anni a interpretare la parte del diavolo, entrata a pieno titolo nel suo repertorio classico. Molnár dal canto suo ottenne visibilità internazionale, dal momento che alla prima torinese assistettero importanti personaggi dello spettacolo da tutta Europa. Al successo italiano seguì la rappresentazione a Berlino alcuni mesi dopo, poi in successione nelle varie capitali europee, fino ad arrivare negli Stati Uniti. A New York furono organizzate due première contemporaneamente e la commedia fu portata anche al teatro yiddish e a quello tedesco. «Si sa che a Torino si aprirono le porte all'emigrazione delle opere del genio magiaro: e si sa anche che da allora moltissime commedie ungheresi figurarono nei cartelloni del teatro di tutto il mondo»<sup>191</sup>, scriveva il critico e traduttore Ignazio Balla a proposito dell'evento.

---

<sup>189</sup> Béla Liszka in *Kecskeméti Lapok*, 24 ottobre 1897, cit. in D. Takács, op. cit., p. 25 [Eleinte sokat forgatták a Bánk bán magyar szöveget, de később ez szinte fölöslegessé vált, mintha az olasz beszéd nem is lett volna idegen. Az első jelenetben még furcsán hatott a magyar ruhás levették olasz beszéde és olaszos modora, de később hozzá szoktunk és éppoly érdekléssel hallgattuk az idegen színészeket, kik ott a színpadon a magyar haza sorsáról, a magyar népről, a magyar szabadságról beszélnek, mintha magyar művészek előadását látnók.]

<sup>190</sup> La presenza di Zacconi al Teatro Comico segnò una pietra miliare per la storia dello stesso teatro, come si legge nella pagina web del Vígszínház: «The trend had changed: after the period of “plays imported to the Víg” commenced a period of “plays exported from the Víg”. Molnár became Europe and America most popular playwright between 1908 and 1930. His talent gave the Vígszínház, and Hungarian drama in general, new status. The Vígszínház has arrived as the first modern theatre for a modern city», in URL: <http://vigszinhaz.hu/en/the-vigszinhaz/>.

<sup>191</sup> I. Balla, *Budapest*, Giacomo Agnelli, Milano 1931, p. 147.

Dell'affetto duraturo che legò i due uomini di spettacolo ne dà testimonianza Molnár stesso nelle sue memorie, che vale la pena citare almeno in parte:

[...] I spent several months one winter in Cannes, where I was working in a hotel room on the acting version of my legend, *Miracle in the Mountains*. My wife Lili had a contract with Reinhardt's Berlin and Vienna theaters at the time. Getting a short holiday, she came to Cannes for a week to visit me.

One morning on the street I saw posters announcing the appearance, for one night only, of the then greatest Italian actor, Ermete Zacconi. According to the posters he was playing one of his best parts that evening, in the Italian drama *La Morte Civile*.

I rushed immediately to a florist, and sent to Zacconi – today past ninety and retired from the stage, he is living on the west coast of Italy – already an old man then, a big bunch of roses, along with a letter gratefully reminding him of the time some twenty four years before when one of his international tours had brought him to Budapest. There he had chanced to see a performance of my play, *The Devil*, and, taking a fancy to the leading part, he had the play translated that very night from Hungarian into French, since no Italian translator was available at the moment. Going back to Italy soon afterward, he himself translated the French version into Italian, produced the play at Turin in 1908, and kept it in his repertory for more than twenty years. Indeed it became one of his favorite parts.

Just before the opening, late in 1907, he invited me to Turin, where I attended the rehearsals, and conferred with him until past midnight every night about even the smallest details of the production; he was directing the play as well as acting in it. Since this was the first time any play of mine had been performed outside my little native country, Hungary, let alone by so great an artist, those days and nights in Turin will remain unforgettable as long as I live, the more so as I was only twenty-nine at that time<sup>192</sup>.

Nella storia del teatro ungherese la messa in scena di Zacconi viene indicata come un momento di passaggio fondamentale anche dal punto di vista del rapporto con il teatro viennese. Con il successo della commedia, Budapest sciolse in un certo senso il “cordone ombelicale” che la legava alla capitale austriaca, legame che era stato fino ad allora necessario per la diffusione della produzione teatrale ungherese nel resto d'Europa. Come si legge nella *Storia del teatro ungherese* di László Nyerges, si tratta di una

breccia del fronte teatrale viennese, che apre ai drammi ungheresi una via diretta verso i palcoscenici stranieri. Possiamo dire che la drammaturgia e il teatro ungherese – liberandosi dalla supremazia di quello viennese – diventano indipendenti e muovono i primi passi verso il raggiungimento artistico e culturale della scena europea. Questa è stata infatti la prima opera teatrale che ha richiamato l'attenzione dell'estero sul teatro ungherese. È a partire da questo punto che tutte le premières, ma in particolare le novità molnariane, iniziano a portare a Budapest numerosi direttori teatrali dai paesi esteri. Conseguenza immediata fu che le opere di Ferenc Molnár, Ferenc Herczeg, Menyhért Lengyel e di altri autori furono messe in scena sui palcoscenici di Berlino, Milano, Parigi per arrivare poi perfino a New York<sup>193</sup>.

---

<sup>192</sup> F. Molnár, *Companion*, cit., pp. 233-234.

<sup>193</sup> L. Nyerges in *Magyar Színháztörténet 1873-1920*, a cura di Tamás Gajdó, Akadémiai Kiadó, Budapest 2001, pp. 424-448, qui p. 445. [A bécsi színházi front áttörését, hogy a magyar darabok előtt közvetlen út nyílt a külföldi színpadok felé. Azt mondhatjuk, hogy a magyar dráma és színház – szabadulva a bécsi színház fennhatósága alól – önállóvá vált, és megtette a kezdeti lépéseket az Európához való

Ancora un ultimo importante episodio nella vita di Ferenc Molnár merita di essere ricordato, in quanto lega nuovamente la biografia dell'autore alla storia ungherese e mondiale, presentandosi come documento di estremo interesse e, specialmente oggi, a cento anni dallo scoppio della Prima guerra mondiale, di grande attualità. Nel 1915 Molnár fu infatti corrispondente di guerra sul fronte galiziano e i suoi scritti furono pubblicati sia in ungherese che in tedesco, rispettivamente per il giornale budapestino *Az Est* e quello viennese *Neue Freie Presse*. Nel 1916 furono pubblicati in volume in entrambe le lingue: il volume tedesco (*Kriegsfahrten eines Ungarn*) è in realtà soltanto una selezione rispetto al più ampio volume ungherese (*Egy haditudósító emlékei*), selezione operata sugli articoli inviati dal fronte. Il volume ungherese, oltre a contenere un numero consistentemente più ampio di testimonianze dal fronte (comincia a novembre 1914, mentre gli articoli in tedesco partono solo da dicembre), presenta una cornice di gradevole rilevanza storico-letteraria. Si apre infatti a Budapest, con un articolo del 23 luglio 1914, il giorno in cui, dopo l'assassinio dell'Arciduca Francesco Ferdinando a Sarajevo, l'Austria-Ungheria avrebbe inviato l'ultimatum alla Serbia. Si chiude nuovamente a Budapest, il primo novembre 1915, giorno dei morti vissuto in tempo di guerra, con le considerazioni dell'autore riguardo alla propria esperienza.

Vale la pena riportare qui alcuni brani tratti da questi due articoli. L'interesse per la riflessione sulla guerra, soprattutto in quanto testimonianza storica dell'impatto emotivo che essa ha avuto sulla popolazione di Budapest, si fonde con l'occasione di osservare all'opera quello stile giornalistico dell'autore, su cui si è ampiamente insistito<sup>194</sup>. Nel primo testo che presento, la notizia della guerra entra di prepotenza proprio in quella vita che era solita popolare gli scritti di Molnár, la vita dei caffè letterari e di giornali e riviste che spesso in quei luoghi tenevano le riunioni di redazione. In questa prosa inquieta Molnár descrive con effetto il serpeggiare, tra la folla, della notizia della possibile guerra imminente:

---

kulturális művészeti felzárkózás útján. Ez volt az első színmű, amely külföldön felhívta a figyelmet a magyar színházra, és attól kezdve minden premier, de kivált a Molnár-újdonságok külföldi országokból számos színházgázt vonzottak Budapestre. Ennek hamarosan az lett az eredménye, hogy Molnár Ferenc, Herczeg Ferenc, Lengyel Menyhért és más szerzők darabjait berlini, milánói, párizsi színházakban játszottak, sőt New Yorkba is eljutottak.]

<sup>194</sup> Chiaramente il valore documentaristico di questi brani è da intendersi anche nell'ottica dell'attuale interesse per la Prima Guerra Mondiale in occasione del centenario dal suo scoppio.

Le tre del pomeriggio.

Un'afa terribile. Qualcuno dice: «Questo non è il buon caldo secco, ardente, salutare, ma un soffocante Dio solo sa cosa». Siamo seduti davanti al caffè e tutto è insopportabile. Il cameriere, il caffè, il giornale, le auto, tutto. Il caldo preme sulla testa della gente come un cappello. Se ci si toglie il cappello di paglia, sembra di avere un altro cappello in testa, più caldo, più pesante, più stretto. Attorno a me tutti si sbottonano. Un signore si sbottona anche il colletto. Il cameriere va da lui con un gelato al limone, «al bicchiere». Una voce svogliata: «Anche per me». Un'altra voce: «Alla fine della settimana si farà una *démarche*. La Serbia accetterà tutto». La calura è insopportabile. Non si può stare seduti, né in piedi, né leggere, né fumare il sigaro. Bisogna andare a casa. Una voce: «Spogliarsi, prendersi un bagno, non vestirsi fino a sera...». Un amico ci chiama, propone di andare fuori sull'Isola Margherita. Partiamo. Quando, a capo scoperto, fissiamo storditi il cielo dalla macchina, un velo grigio si stende davanti al sole. Poi un altro, di un ocre sporco. L'aria non si muove. Come se nuotassimo lentamente in avanti nel piombo ardente. Un altro velo passa davanti al sole. Anche l'ufficiale del pedaggio presso il ponte si gira intorno e guarda il cielo, con la testa tutta buttata all'indietro. Pioverà. [...]

Le sei.

Arriviamo in fondo all'isola devastata. Bisogna andare in città, hanno cercato urgentemente il mio amico al telefono dalla presidenza del consiglio. Galoppiamo verso il centro, il telefono dell'isola non funziona. Gli operai stanno già segando gli alberi abbattuti. In fondo all'isola, uno dei ricoveri delle imbarcazioni è riverso nel Danubio, per metà sott'acqua. Immagini del genere le avevamo viste sui giornali inglesi in occasione della catastrofe dell'«Empress of Ireland». Il sole non vuole uscire, l'aria è soffocata. Tutti sono di cattivo umore. Cosa può volere il presidente del consiglio? Ci sarà davvero la guerra? Dentro, in redazione, una lettera al direttore. Alle dieci e mezzo di sera dovrà presentarsi da Tisza, che ha un importante comunicato per la stampa. Cosa può essere? Il mio amico fuma nervosamente, va su e giù per la stanza. Tempo da lupi, eclissi solare, alberi sradicati, lampi, tuoni, campane, trombe, riunione notturna, guerra... i nervi sono sottosopra. Eppure viviamo in un'epoca divinamente bella. Non troppo tempo fa eravamo ancora restii nei suoi confronti, ma ora ci siamo dentro, la respiriamo a pieni polmoni, col cuore pieno, la viviamo avidamente. Guerra? Nessuno sa se ci sarà, come sarà. A mezzanotte sapremo tutto. Chiudo gli occhi. Molto sottili, flebilmente, mi risuonano nella testa le trombe lontane.

Le nove di sera.

Solo ora veniamo a sapere quale terribile pulizia ha fatto il temporale. Sono morte delle persone. Ma questo, in qualche modo, sembra secondario. Tutti parlano della riunione notturna. Da ogni parte brutti pronostici. «Andremo in Serbia». In un paio d'ore, in tutta la città si è diffusa la notizia che Tisza ha convocato ventitré direttori di giornale. La gente guarda l'orologio. Fuori soffia un vento forte. Il cielo serale è di un azzurro splendente, terso, ha un sottile color acciaio, ma ad un certo punto, sopra i tetti, l'azzurro finisce all'improvviso, salgono delle nuvole color della cenere, in qualunque direzione si guardi. Se si guarda in alto, è come se fossimo in un enorme, profondo pozzo nero, sopra il quale la parte di cielo senza nuvole sembra una cupola di vetro dal colore azzurro-argento, radiosa, quasi fosse un chiaro di luna. L'oscurità invece continua ad alzarsi all'orizzonte, come se dalla terra tutt'intorno crescesse ad ampi turbini una qualche spaventosa materia di questa notte desolata. I telefoni squillano. Nel caffè, seduta a un lungo tavolo, si tiene pronta l'intera redazione dello *Est*. Mai ho sentito così poche battute da giornalisti come nella serata di giovedì. A ripensarci, credo di non averne sentita nemmeno una.

Le undici e mezzo.

Una grande automobile si ferma davanti al caffè. Al tavolo dei giornalisti si alzano tutti. Il caffè è pieno zeppo. All'improvviso si fa silenzio, ad alcuni tavoli balzano in piedi. Oggi ci sono stranamente poche donne al caffè. Un uomo corre dentro, un attimo dopo il tavolo lungo è vuoto. Gli avventori che ci seguono vedono soltanto alcuni aggrapparsi all'automobile, altri ci saltano dentro, altri gli cascano sopra. La macchina fa un rombo e corre via col suo carico nero. Dietro rimane una parola tra la folla riversatasi

all'improvviso sulla strada, l'esagerazione spaventosa del primo momento. «*Háború*» e questa strana, breve parola ungherese, che suona come un tuono, adesso urla nella folla, che con questa notizia si riversa di nuovo nel caffè. Tutti rimangono in piedi accanto al proprio tavolo. Quest'unica parola va rombando sempre più forte, sempre più fragorosa, in un crescendo spaventoso, rimbomba insieme al rumore delle sedie trascinate indietro tutte insieme – è tutto un improvviso, febbrile scattare in piedi e un unico, grande grido strascicato, che mugghia a lungo: «Guerra!» Alcuni si mettono in strada correndo. Un signore salta in una macchina, grida all'autista e quando parte con fragore, rimane in piedi nell'auto. [...]

Due ore dopo la mezzanotte.

Tutti sanno tutto. Gli avventori dei casinò, dei luoghi di divertimento, si affollano in un paio di caffè. Ormai non ci sono più discussioni. Un grande, silenzioso mormorio, stanchezza. Buttati per terra giacciono i cedolini litografati, che i giornalisti del tavolo lungo hanno fatto stampare immediatamente e hanno diffuso nella città in veglia. Ormai tutti sono interessati alle sei del pomeriggio di sabato. «Lei conosce tutti i punti?» - eccome, poco fa un giornalista si è messo in piedi sul tavolo da biliardo e ha letto tutti i punti. - «Adempiranno tutti i punti?» - «Cosa intende per tutti i punti?» - «Sì, tutti i punti». Una voce da un altro tavolo: «Ogni singolo punto?» Una voce molto energica dalla finestra: «Se entro sabato sera alle sei non tutti i punti saranno...» L'impressione generale è che non ci sia possibilità di trattativa. Arriva uno scrittore e solleva il dubbio che «un singolo punto... non tutti i punti». La prendono come un'offesa personale. Tutti con tranquillità, con decisione senza agitazione e contrattazione, con la più fredda arroganza elencano tutti i punti. Alcuni vanno a casa. Si dicono: «E ora lei riesce a dormire?» Risposta: «Ci provo». Un'altra risposta: «Beh, senta, non posso stare qui a fare la veglia fino a sabato pomeriggio alle sei». È la prima battuta che sento. Sono molto stanco. Ma non si ha voglia di andare via da qui fino a che rimane almeno un'altra anima. Poi comunque andiamo in due alla redazione del *Pesti Hírlap*. La strada è spenta e silenziosa. Anche il vento ormai è più stanco<sup>195</sup>.

Saltando consapevolmente tutto il corpo dei resoconti di guerra dal fronte, corpo che ha un forte valore storico-documentario, ma che esula dagli obiettivi di questo lavoro, mi sembra invece interessante proporre la traduzione di un altro brano tratto dall'ultimo articolo del volume, datato 1 novembre 1915. È una data significativa, il «giorno dei morti» in tempo di guerra, e nelle parole di Molnár si legge già un ripensamento, il tentativo di fare un bilancio morale rispetto a quanto vissuto e all'intorpidimento della coscienza che non sa più vedere la tragedia nella morte di tanti giovani soldati:

Quanto ci è successo ora è qualcosa di così estremamente grande, che questi quindici mesi passati fino ad oggi non sono sufficienti a riaversi dalla prima sorpresa. Il più grande errore degli uomini è credere che ci si abitui allo stato di guerra. Non è vero. Capiranno che questa quotidianità, questa quasi tranquillità con cui vivono e seguono la guerra, continua a non essere altro che l'incoscienza del primo attimo, di quel primo momento attonito che non abbiamo ancora superato. [...] È il giorno dei morti – ormai il secondo in guerra – e quanta roba dobbiamo staccare dal nostro cervello, per comprendere nel suo vero, antico significato che cosa comporta il fatto che un uomo giovane, sano, debba morire. Di questo gigantesco primo attimo è ancora così forte lo stordimento, che rimane un vero tormento finché non ce ne si libera il capo e si prova a riflettere con la mente lucida di un tempo davanti alla tomba anche di un solo soldato. Quante dichiarazioni

---

<sup>195</sup> F. Molnár, *Egy habitudosító emlékei*, Franklin, Budapest 1916, pp. 9-15.

ufficiali, quanta politica estera, diplomazia, quante strategie giornalistiche, quante idee ingannevoli bisogna raschiare via dalla testa della gente, quanti cliché tritamente diffusi e sanciti con arrendevolezza: come «perdita esigua», «grande perdita», «lotta sanguinolenta», «strenua resistenza» – bisogna disfare, scomporre in singoli elementi, spiegare a se stessi, finché non torniamo a quello stato lucido che nell'estate del 1914 era ancora di pubblico dominio e che vedeva con chiarezza tutta l'atrocità della morte precoce e innocente di ogni singolo uomo. Nel giorno dei morti ognuno dovrebbe chiudere la propria casa, non dovrebbe lasciare entrare ospiti, riviste, lettere, perché il suo buon senso possa riposarsi un po', per rendersi un po' conto di tutto ciò a cui si è arreso nel corso di un anno, di tutto ciò a cui si è abituato slealmente e vilmente, e di tutto ciò che ha cominciato a trovare naturale. Nel giorno dei morti tutti si dovrebbero riscuotere, affinché tutto il narcotico ormai sedimentato dentro, le tante espressioni come «avanzata» e «azione» e «movimento aggirante» – tutto questo fango pesante, che inonda e stordisce l'anima si liberi e cominci a rivoltarsi, che rompa le righe e si mostri ai propri occhi nella sua vera essenza, in quella sua immagine che avremmo visto nel 1914: nel supplizio di uomini innocenti, di notte nell'immersione di coloro che lottano con la corrente dell'acqua, nelle grida di uomini, nella cui testa si ficca la scheggia volante di una pentola d'acciaio sconquassata [...]. Oggi ognuno deve liberarsi da questi impedimenti, perchè altrimenti non potrà accendere davvero nella sua anima la candela per ogni soldato ungherese caduto. Anche la più confortante, consolante parola: la «morte eroica» bisogna dimenticare oggi per un'ora, perché oggi è il giorno dei morti, oggi bisogna riflettere dal più profondo del nostro animo, perché a un certo punto, anche in questa ebbrezza mondiale, deve arrivare un giorno in cui ci si chiuda la porta alle spalle, si socchiudano gli occhi e finalmente una volta – da dentro – si esamini il proprio cuore nudo, sanguinante, quello vecchio, quello vero, su cui una volta Gesù nazareno ha richiamato enfaticamente, indimenticabilmente, l'attenzione dello spirito<sup>196</sup>.

In queste poche parole si sente fortemente l'impatto che l'esperienza diretta della guerra ha avuto sullo scrittore. Un'esperienza che lo porta su una posizione fortemente antimilitarista. Tale osservazione è premessa molto importante per il discorso che affronterò nelle pagine seguenti, in cui, se è vero che tornerò indietro nel tempo per ricostruire la composizione dell'opera e la sua immediata ricezione, ricercherò il senso profondo del gioco alla guerra anche attraverso interpretazioni successive e, soprattutto, partirò da una delle poche dichiarazioni di Molnár sul suo romanzo per ragazzi, in cui l'autore lo definisce come il romanzo che gli sta più a cuore.

### **3. *I ragazzi della via Pál*. Nasce la prosa moderna per l'infanzia**

Nelle pagine precedenti si è mostrato quanto complesso possa essere il tema della leggerezza e quante strade si aprano nel momento in cui lo si approfondisce, strade che portano in più direzioni, e in particolare all'area di lingua tedesca e al panorama italiano. La stessa complessità si riscontra anche nella trattazione di un romanzo per

---

<sup>196</sup> Ivi, pp. 553-555.

ragazzi su cui, apparentemente, si potrebbe essere semplicemente soddisfatti nel registrare il consenso a definirlo l'opera ungherese più conosciuta al mondo. Tradotti ad oggi in ben 37 lingue (come mostra la tabella in appendice), i *Ragazzi della via Pál* hanno conosciuto infatti una vera e propria valanga di traduzioni che, come si è detto, ha interessato in particolare l'Italia degli anni Trenta e che si intreccia anche con altri canali di ricezione, in particolare quella cinematografica. Questa molteplicità di canali di diffusione porta con sé la domanda sul pubblico di destinazione. Se ormai oggi il romanzo rientra nel canone classico della letteratura per ragazzi, per la presente ricerca non basta accontentarsi di questo dato, ma occorre approfondire i modi e le intenzioni di destinazione al pubblico di lettori, nell'originale e nelle traduzioni. Per esplicitare la problematicità di questa operazione, offrirò come esempio il caso della già citata monografia di Delfino Tinelli su Molnár. Sebbene essa sia scritta in un periodo più tardo rispetto a quello che mi sono proposta di indagare, offre un punto di partenza valido per ricostruire poi cronologicamente i modi di produzione e ricezione del romanzo. Delfino Tinelli scriveva infatti:

il Molnár non ha scritto il suo romanzo per i fanciulli, bensì per gli adulti. Esso, infatti, non apparve subito in veste di libro, ma fu pubblicato a puntate sul settimanale «Vasarnapi Ujstag» [sic!], giornale per adulti, che pubblicava articoli di scienza e arte e che era diretto da un astronomo di fama e deputato. Le prime puntate apparvero nel 1907, nel primo anno del triennio d'oro per la produzione del Molnár: nel 1908, infatti, uscì *Il diavolo* e nel 1909 *Lilium*<sup>197</sup>.

Sebbene queste parole siano state scritte molti anni dopo le prime traduzioni italiane di cui mi occuperò nell'analisi – quando ormai *I ragazzi della via Pál* era diventato una lettura classica per i giovani italiani – mi sembra opportuno aprire così questo paragrafo, per mettere in luce quanto complesso sia il problema della distinzione tra letture *per ragazzi* e letture *dei ragazzi*. Tinelli non solo riporta infatti un'informazione errata – quella della pubblicazione a puntate su un giornale per adulti – ma, per farla rientrare nel proprio progetto critico, la neutralizza, per così dire, con un'operazione molto interessante dal punto di vista ermeneutico, che dimostra la problematicità del rapporto tra intenzione dell'autore e ricezione del testo. È infatti a partire dalla storia della sua ricezione che Tinelli classifica il romanzo all'interno della letteratura per l'infanzia, con queste parole:

Di fatto, però, *I ragazzi di via Pál* è diventato di dominio definitivo e quasi esclusivo della letteratura per l'infanzia. Per questo motivo è facile giudicare quest'opera con i criteri

---

<sup>197</sup> D. Tinelli, *Molnár*, La Scuola Editrice, Brescia 1967, p. 22.

caratteristici con cui si valutano le opere destinate ai ragazzi e per lo stesso motivo prescindere, d'ora in avanti, [...] dalla genesi storica dell'opera<sup>198</sup>.

Nella sua analisi Tinelli esamina il romanzo secondo criteri prettamente pedagogici, assumendo consapevolmente su di sé il rischio di formulare giudizi e interpretazioni che si allontanano dagli intendimenti consapevoli dell'autore, rimanendo però «sicuramente all'interno di quanto il Molnár concretamente rappresenta oggi per i fanciulli»<sup>199</sup>. Quello di Tinelli sembra essere un punto d'osservazione rivolto più ai destinatari della traduzione che non al rapporto di questa con l'originale ungherese. Pertanto quando prende atto del fatto che l'opera è ormai considerata «di dominio quasi esclusivo dell'infanzia» – partendo tanto più dal presupposto erroneo che così non fosse nell'intenzione originaria dell'autore –, il critico elimina un problema che ritengo invece fondamentale per una valutazione delle traduzioni della letteratura per l'infanzia, e che è espresso in maniera molto chiara da Ritta Oittinen nel suo volume *Translating for Children*. Qui l'autrice pone sì l'attenzione sul momento della ricezione («the intentions of the readers of a book in translation, both the translator and the target-language reader»<sup>200</sup>), ma lo fa partendo dall'idea che uno degli elementi chiave nell'interpretazione della letteratura per l'infanzia sia l'idea di bambino che emerge dalla lettura del testo. Il problema non è tanto se sanzionare o approvare una traduzione e se distinguere la traduzione dall'adattamento, ma verificare che il processo traduttivo avvenga con coerenza, «knowingly and consistently»:

This question is also valid for adult works adapted (translated) for children. The point here is not whether adapting or domesticating are negative or positive phenomena as such. Rather, at issue is the purpose of the whole translation project, the translation situation, and the translator's child image<sup>201</sup>.

Dello stesso parere è Emer O'Sullivan, che insiste sull'immagine del bambino come prodotto specifico di ciascuna epoca:

Die vergleichende Übersetzungsanalyse zeigt, dass in der übersetzten Kinderliteratur ein kindlicher Leser entworfen wird, der oft nicht identisch ist mit dem des Ausgangstextes. Die Diskrepanz zwischen den impliziten Lesern im Ausgangs- und im Zieltext gibt viel

---

<sup>198</sup> Ivi, p. 23.

<sup>199</sup> Ivi, p. 24. Motivando l'utilizzo della traduzione di Ignazio Balla del 1960, Tinelli la definisce la migliore delle traduzioni in circolazione. Ma, date le premesse, è inevitabile chiedersi da che punto di vista sia formulato questo giudizio. Soprattutto perché bisogna ricordare che Ignazio Balla, attivissimo importatore della cultura ungherese in Italia soprattutto nel Ventennio, condivideva le ideologie del regime e aveva dedicato ad esempio il suo libro *L'Ungheria e gli ungheresi* (1937) a Mussolini.

<sup>200</sup> R. Oittinen, op. cit., p. 3.

<sup>201</sup> Ivi, p. 91.



über die pädagogischen und entwicklungspsychologischen Kindheitsvorstellungen der Zielkultur preis<sup>202</sup>.

Dunque anche la letteratura tradotta per l'infanzia, come la traduzione della letteratura "alta", permette di riflettere sulla natura dei sistemi letterari, sul loro orientamento culturale e, nel caso specifico, educativo. Differentemente da quanto afferma Tinelli ritengo quindi molto importante ricostruire la composizione dell'opera, anche se non si deve correre il rischio di considerarla come unico parametro di confronto nella valutazione delle traduzioni. Ristabilire in termini quanto più rigorosi le condizioni di genesi e ricezione dell'opera permette di evidenziare il ruolo attivo che il traduttore vi svolge, come lettore e interprete della stessa. Valgono come linea guida le parole di Christiane Nord:

Innerhalb des durch Zeit, Raum, Kultur und durch die Grundfunktionen der Kommunikation vorgegebenen Rahmens sind zunächst alle Daten relevant, die Aufschluss geben können über die Intention des Senders, über den von ihm angesprochenen Empfängerkreis mit seinem kulturellen Hintergrund, Ort, Zeit und Anlass der Textproduktion, sowie solche Daten, die Hinweise auf bestimmte zu erwartende textinterne Merkmale (idiolektale, dialektale, soziolektale Sprachvarianten, Epochenstil, Präsuppositionen u.v.a.) geben können<sup>203</sup>.

Ripercorriamo quindi innanzitutto la storia della composizione del romanzo di Molnár, che è stato sì pubblicato a puntate, ma su un giornale per ragazzi, *Tanulók lapja* (giornale degli scolari), tra il 1905 e il 1906. Quando uscì in volume il 10 aprile 1907, per la casa editrice Franklin di Budapest, conservò l'indicazione esplicita del destinatario mediante il sottotitolo «Regény kisdíákok számára» (romanzo per scolaretti). Che si trattasse di *tanuló* o di *kisdíákok*, il romanzo era stato scritto innanzitutto per ragazzi che frequentavano le scuole medie inferiori.

È lo stesso Molnár a spiegare: «*I ragazzi della via Pál*, il romanzo che mi sta più a cuore, lo scrissi a puntate nel 1906, per un giornale per ragazzi il cui redattore era il mio vecchio maestro, Dott. Kornél Rupp»<sup>204</sup>. Anche sull'intestazione della rivista è detto esplicitamente che si tratta di un settimanale per la gioventù (un domenicale per la precisione), raccomandato dal Ministero dell'istruzione pubblica e religiosa e dal Consiglio della capitale Budapest. Il primo ottobre 1905, data di pubblicazione della

---

<sup>202</sup> E. O'Sullivan, *Der implizite Übersetzer in der KJL*, in *JuLit*, 4, 1999, pp. 41-53, qui p. 43.

<sup>203</sup> C. Nord, *Einführung in das funktionale Übersetzen: am Beispiel von Titeln und Überschriften*, Francke, Tübingen/Basel 1993, pp. 50-51.

<sup>204</sup> [A Pál utcai fiúk a legjobban szívemhez nőtt könyvem, 1906-ban írtam folytatásokban, egy ifjúsági lap számára, amelyet volt tanárom, dr. Rupp Kornél szerkesztett]. La nota citazione, insieme alla ricostruzione della nascita del volume, si trova ad esempio nella pagina che il Museo Letterario Petőfi ha dedicato al romanzo: <http://www.pim.hu/object.032cbeec-eb1e-4fcb-b3f9-2431933c56b9.ivy>.

prima puntata del romanzo di Molnár, la rivista apre il primo semestre del suo tredicesimo anno<sup>205</sup>. Nella prima pagina del numero si legge:

Con questo numero inizia la tredicesima annata del *Tanulók Lapja*. L'affezionato interesse degli scolari ungheresi è per il *Tanulók Lapja* la ricompensa più meritata, nonché lo stimolo più forte per la nostra aspirazione a meritare tale affetto in misura sempre maggiore.

Il nuovo anno sarà ancora più ricco, ancora più interessante dei precedenti. Nel primo numero iniziamo la pubblicazione di due romanzi pregiati. Uno è stato scritto da Ferenc Molnár, il noto scrittore di grande talento, che ha attinto dalla vita degli scolari della capitale l'oggetto del proprio romanzo. Al romanzo abbiamo aggiunto delle bellissime illustrazioni originali<sup>206</sup>.

Anche le prime recensioni relative alla pubblicazione del romanzo in volume si riferiscono del resto esplicitamente a un romanzo per ragazzi. Aldár Schöpflin nel *Vasárnapi Újság*<sup>207</sup> parla ad esempio di uno «ifjúsági regény» (romanzo per l'infanzia) scritto «dal più profondo conoscitore della vita della capitale» e si sofferma sulla contrapposizione tra ragazzi di città e ragazzi di campagna, sottolineando come più che un romanzo per scolari si dovrebbe parlare, appunto, di un romanzo per ragazzi, perché quella della capitale non è propriamente una vita da scolari. I ragazzi, avvolti nel turbinio della città, non conoscono quel ruolo totalizzante che la scuola riveste invece per i ragazzi di Debrecen (ossia della provincia), o per quelli che frequentano il collegio cattolico<sup>208</sup>. Schöpflin sottolinea come il valore del romanzo di Molnár sia dato proprio dai suoi tratti «così profondamente umani, in ragione dei quali dobbiamo metterlo in rilievo rispetto alla fiumana alquanto monocromatica e superficiale della letteratura per ragazzi»<sup>209</sup>.

Gabriella Komáromi conferma tutt'oggi quell'impressione che Schöpflin aveva avuto alla pubblicazione del volume. Secondo la studiosa, Molnár riesce con *I ragazzi della via Pál* a portare la modernità nella letteratura per ragazzi, a creare con il resto della

---

<sup>205</sup> [A nmélt. vallás- és közoktatási miniszterium által 1896. május 26-án kelt 26808 sz. alatt, Budapest székesfőváros tanácsa által 1895. augusztus hó 20-án 7376. szám alatt ajánlott ifjúsági hétilap]. La rivista era stata infatti fondata dal professore di Molnár, Kornél Rupp, nel 1894, ma dal 1900 era diretta da Mozés Gáal, a sua volta scrittore per l'infanzia. La scansione di alcune pagine della rivista è visualizzabile sul sito <http://www.bibl.u-szeged.hu/exhib/mf/tl1.htm>.

<sup>206</sup> [A "Tanulók Lapja" tizenharmadik évfolyamát kezdi meg evvel a számmal. A magyar tanuló ifjúság szerető érdeklődése legméltóbb jutalma a «Tanulók Lapja» -nak s leghathatósabb ösztönzője abbéli törekvésünknek, hogy egyre fokozottabb mértékben rászolgáljunk erre a szeretetre. Az új évfolyam még tartalmasabb, még érdekesebb lesz az eddigieknél. Az első számban két értékes regénynek a közlését kezdjük meg. Az egyiket Molnár Ferenc írta, ez a nagytehetségű, ismert nevű író, aki regénye tárgyát a fővárosi diákéletből merítette. Ezt a regényt gyönyörű, eredeti rajzokkal illusztráltattuk].

<sup>207</sup> *Vasárnapi Újság* 1907, n. 15. p. 304.

<sup>208</sup> «a fővárosi gyerek nem él tulajdonképeni diák-élet, az iskolával és tanuló társai egyetemével nem lép oly szoros, élete legfőbb vonatkozását szabályozó viszonyba, mint pl. a debreczeni vagy pápai kollégiumi diák».

<sup>209</sup> [Molnár regényének az ilyen mélen emberi vonások adják meg a súlyát, ezek miatt kell kiemelnünk az ifjúsági irodalom meglehetősen egyszínű, sekély vizű árából.]

letteratura europea quella contemporaneità che ne ha poi permesso la fortuna all'estero. Il suo giudizio è decisamente positivo: «Con *I ragazzi della via Pál* è nata in Ungheria la prosa moderna per bambini». E aggiunge: «Nel romanzo di Ferenc Molnár non fu soltanto la moderna prosa giovanile ad acquistare diritto di cittadinanza in un libro per ragazzi, ma anche l'epoca moderna»<sup>210</sup>.

Una delle domande a cui cercherò di rispondere nelle prossime pagine è quindi che cosa si intenda quando si definisce moderno questo romanzo, o quando si afferma che esso ospita l'epoca moderna. Si sta parlando dei modi di scrittura, oppure l'attenzione è rivolta esclusivamente ai temi? Se si tiene conto di quanto detto finora, in merito all'autore e alle tematiche sviluppate soprattutto nei suoi maggiori successi teatrali, si può trovare la chiave per leggere una certa continuità, nonostante l'apparente diversità che il sistema letterario per ragazzi impone. Anticipo infatti quanto andrò ad approfondire nelle pagine seguenti, ovvero che il tanto discusso tema dell'amor di patria, il profondo senso di appartenenza al *grund* che domina tutta la vicenda, può essere letto appunto "in chiave moderna" come una ricerca del senso della propria esistenza. La domanda tragica che i ragazzi si pongono sul futuro del *grund* è lo specchio di una profonda domanda esistenziale, rimpicciolita nel romanzo alle dimensioni di un gioco di ragazzi. Il fatto che nello specifico questo gioco sia il gioco alla guerra complica chiaramente i livelli interpretativi e moltiplica le possibilità di lettura e ricezione del romanzo.

### **3.1. Le recensioni coeve: il punto di vista adulto e l'insistenza sul patriottismo**

È un'esigenza della teoria della letteratura per ragazzi quella di riesaminare i propri classici attraverso gli strumenti della critica letteraria e dell'interpretazione testuale, sfruttando un apparato teorico solido in grado di fornire un metodo d'analisi condiviso. Tale esigenza vale anche per *I ragazzi della via Pál* e vale anche nella loro patria d'origine. Lo studioso ungherese László Pál Galuska sottolinea infatti:

che almeno nell'istruzione primaria e, dove possibile, anche nell'istruzione secondaria bisognerebbe ripensare il canone letterario e le tematiche offerte. [...] Certo, la maggior parte delle persone conosce le opere classiche o quelle della letteratura per ragazzi contemporanea, ma sono abbastanza approfondite e sufficienti queste conoscenze? Per ora, infatti, anche nel caso dei classici, come per di *A Pál utcai fiúk* di Ferenc Molnár, ci si

---

<sup>210</sup> G. Komáromi, *A gyermekkönyvek titkos kertje*, Budapest, Pannonica Kiadó 1998, p. 144. La letteratura per ragazzi ungherese si trova in questo periodo in una congiuntura molto favorevole. Komáromi sottolinea come nello stesso periodo nacque anche la poesia moderna per ragazzi. [A Pál utcai fiúkkal megszületett a modern magyar gyerekpróza. (...) Molnár Ferenc regényében nemcsak a modern ifjúsági próza, a modern idők is polgárjogot nyertek egy kamaszkönyvben.]

imbatte non di rado in una sorprendente ignoranza oppure in una carenza di ricerche. Eppure si tratta del più famoso libro ungherese per l'infanzia<sup>211</sup>.

I giudizi che hanno finora contrassegnato la ricezione dell'opera sono mossi, secondo Galuska, principalmente dalla componente emotiva della lettura e portano pertanto a un'interpretazione soltanto parziale: «Per il romanzo di Molnár non vi sono analisi affidabili, pensate, che seguano i criteri scientifici della teoria della letteratura»<sup>212</sup>.

La tendenza a giudicare il romanzo con una forte componente di emotività si riscontra già nelle recensioni coeve. Un'emotività che si declina essenzialmente in due atteggiamenti: quello nostalgico e quello pedagogico. Nel primo caso i recensori tendono a ritrovare nelle pagine di Molnár la descrizione di un tempo passato, del proprio tempo passato, quello della *loro* infanzia. Nel secondo caso si giudica il romanzo partendo invece dal criterio della rispondenza agli intenti pedagogici ufficialmente incoraggiati dalle istanze educatrici del tempo. L'emotività si riscontra in questo caso nel netto schieramento ideologico che, come visto già ampiamente, caratterizza la critica delle opere per ragazzi del tempo. È proprio attraverso questo coinvolgimento nelle recensioni, e dunque una tendenza allo schieramento, che si possono isolare quei temi e quelle caratteristiche del romanzo che possono aver destato maggiormente l'attenzione. Una disamina delle recensioni mette in evidenza innanzitutto come le varie voci dei commentatori – sia che tessano le lodi, sia che, più raramente, critichino il romanzo – si trovino d'accordo sulla sua eccezionale qualità artistica. Uno dei commenti più efficaci in questo senso è quello di Mariska Pap, comparso nel 1907 sulla rivista *A hét*. L'autrice ha «quasi ha paura» a chiedersi

se sapremo o no, noi orfani popoli ugrici, apprezzare secondo il giusto valore l'opera che Ferenc Molnár ha compiuto per noi, gettando le fondamenta ampie, solide, e così artisticamente belle che completerebbero anche il tetto, per la letteratura per l'infanzia moderna, una piccola letteratura a parte, singolare, vivace, di cui finora non abbiamo avuto pari<sup>213</sup>.

---

<sup>211</sup> L. P. Galuska, *A Pál utcai fiúk értelmezésének kérdései a magyar gyermekirodalmi kutatásban*, in *Könyv és Nevelés* 10/3, 2008, URL: <http://olvasas.opkm.hu/index.php?menuId=125&action=article&id=923>. [hogy újra kellene gondolni az irodalmi kánon és az ajánlott irodalom témaköreit legalább az általános iskolai oktatásban, de ha lehet, akkor a középiskolákban is. (...) A legtöbb ember persze ismeri a klasszikus vagy kortárs gyermekirodalmi műveket, de vajon elég mélyek és alaposak-e ezek az ismeretek? Hiszen egyelőre még a z olyan klasszikusok, mint Molnár Ferenc: *A Pál utcai fiúk* c. regénye esetében is gyakorta meglepő tájékozatlansággal, illetve a kutatás hiányával találkozunk. Pedig ez az egyik leghíresebb magyar gyermekkönyv.]

<sup>212</sup> Ibid. [Molnár regényének a “magas” irodalomtudományban szakmailag hiteles, átgondolt elemzése nincs.]

<sup>213</sup> M. Pap, recensione a *A Pál utcai fiúk*, in *A hét*, 1707, I, p. 16. [tudjuk-e majd mi, árva ugrai népek, kellőképpen értékelni a munkát, mit nekünk Molnár Ferencz végzett, ahogy kialakozta szélesen, erősen és olyan művészi szépen, hogy tetőzetnek is beillenék, – a modern gyermekirodalmat egy külön, sajátos, eleven kis irodalmat, amilyen nekünk eddig nem volt.]

Per Mariska Pap il romanzo è una piccola miniatura della vita, i personaggi sono un piccolo esercito di uomini appassionati che giocano fino in fondo la partita della vita adulta. Si sottolinea come tutti questi elementi della vita vera vengano esposti a piccole dosi, partendo da un «delizioso gusto giocoso»<sup>214</sup>. Non sono esplicitamente trattati, eppure ci sono tutti: «nebbia e fumo, terra e uomo, l'ingiusta legge del pugno, le perfidie del destino, le lotte senza senso contro i mulini a vento, il tradimento infame e l'eroica esaltazione, piccole commedie frivole e grandi tristezze»<sup>215</sup>. Un tale testo, così sostiene l'autrice, permette di far sbocciare dall'animo del bambino il vivido e caldo sentimento umano, la forza e la freschezza, l'amore per la vita e la capacità di vedere dov'è la verità. È chiaro che il punto di vista assunto da Pap, sia che si tratti di un giudizio estetico che di uno sul valore pedagogico, è quello dell'adulto.

Analoghi commenti li ritroviamo nella recensione di Aurél Kárpáti comparsa sul *Bollettino ecclesiastico (Egyházi közlöny)* nel 1907: vi si loda il carattere vivido della storia e della scrittura. L'autore sottolinea il fatto che il romanzo non sia stato scritto da un pedagogo e che quindi non possenga nulla di quelle noiose esortazioni paternalistiche all'amor di patria, alla morale, all'onore – pur contenendole tutte, ma nella forma di opera d'arte. Gli insegnamenti scaturiscono con naturalezza da una storia semplice, in cui Molnár restituisce, «senza darsi arie» da moralista, una parte di realtà e da essa, dalla storia del *grund* e dalla caratterizzazione dei singoli personaggi, si apprendono i veri valori morali e il senso della vita. L'autore sembra dire ai suoi lettori (così Kárpáti):

Guardate, ecco qui, aprite gli occhi, perché chi non osserva tutto attorno a sé inciampa facilmente. La vita non è semplice contentezza, contiene anche dure lotte, ore amare, insuccessi. E in quei momenti cade, muore anche il migliore, il più giusto. Ma non è mai permesso disperarsi. Gli eventi non dipendono da noi, sono irrevocabili, è un peccato meditare su ciò che è successo. Domani è un nuovo giorno, porta nuove gioie e nuovi dolori. Prendete la vita quindi così com'è e non rimuginate. Vi è sì l'amarezza, ma a volte vi si trova anche la gioia, e di questa bisogna approfittare<sup>216</sup>.

---

<sup>214</sup> Ibid.

<sup>215</sup> Ibid. [hó és füst, föld és ember, az ököl igaztalan joga, sorshitványság, hiu túlekedés a szélalmok ellen, gaz árulás és hősi rajongás, léha kis komédiák és nagy szomorúságok.]

<sup>216</sup> Kárpáti Aurél, *Egyházi Közöny* 1907, p. 835. [Nézzétek, itt van, nyissátok ki a szemeteket, mert aki nem lát meg mindent maga körül, könnyen megbotlik. Az élet nem csupa vidámság, nehéz küzkdések, keserű órák, kudarcok is vannak benne. S oljkor a legjobb, a legigazabb is összeroskad, elpusztul. De nem szabad soha kétségbeesni. Az események függtlenek tőlünk, azok megmásíthatatlanok, ami elmúlt, azon kár tünődni. Holnap új nap hoz új örömeket és új bájokat. Vegétek hát az élet úgy, amint van és ne okoskodjatok. Késérőség is van, de öröm is akad olykor s ez ki kell haználni.]

Da queste prime recensioni si evince che novità, modernità e diversità del romanzo sono individuate principalmente nella mancanza del tono didascalico, nella naturalezza con cui il lettore può trarre degli insegnamenti dal testo.

Questo sembra valere tanto per il lettore bambino quanto per l'adulto che si immedesima nella storia, come testimonia un'altra recensione dello stesso anno. Pál Farkas scrive su *Új idők* (tempi nuovi) adottando il proprio punto di vista di adulto<sup>217</sup>. In pochi tratti, egli descrive vita e morte dell'eroe "tragico" Nemeček come una vita e morte comune, ordinaria, e motiva la commozione che scaturisce da tutta questa semplicità con lo sguardo nostalgico dell'adulto:

Questi ragazzini che si battono sul *grund*, che giocano con le biglie di vetro, sono nostri cari vecchi conoscenti. Li abbiamo conosciuti quando anche noi ancora ci battevamo sul *grund*, quando rivestivamo le alte cariche di ufficiali nelle società segrete e con spavento pensavamo all'eventualità che il coordinatore di classe potesse venire a sapere qualcosa di queste sacre faccende. E quando prendevamo più sul serio una riunione del circolo che non oggi lo sciopero politico di massa<sup>218</sup>.

L'autore della recensione si identifica dunque con i personaggi del racconto, seguendo del resto gli ammiccamenti del testo a personaggi realmente esistenti nella gioventù di Molnár. Nella recensione si ha anche una testimonianza di quanto rapidamente si sia trasformata la città di Budapest e, con essa, la sua gioventù. I tempi moderni vedono i ragazzi non più interessati alle lotte sul *grund* ma al cinema, non più alle storie di indiani ma a quelle di detective (Sherlok Holmes in testa). E così cambiano anche gli scrittori: «Nem de Amicis ír többé róla, hanem Wedekind» (non è più De Amicis a scrivere della gioventù, ma Wedekind). Soltanto quindici anni dopo rispetto alla data in cui si ambienta la storia, il romanzo viene letto da Farkas già come un romanzo "dei tempi andati". Conseguentemente egli considera il Molnár dei *Ragazzi di via Pál* differente dal solito Molnár che i lettori del tempo erano abituati a leggere (o meglio a veder rappresentato sulle scene): un autore che per l'occasione di questo romanzo mette da parte la propria ironia. «La fredda ironia vivisezionatrice si tace quasi del tutto. La storia di questi ragazzini è stata scritta con caldo affetto.

---

<sup>217</sup> Pál Farkas (1878-1921) era coetaneo di Molnár, anche lui di Budapest, anche lui di origine ebraica, anche lui scrittore di romanzi (anche per l'infanzia) e di drammi, sebbene non fu scrittore di grande fama.

<sup>218</sup> P. Farkas, *Új idők*, 1907, II., p. 306. [Ezek a grundon verekedő, leckétől drukkoló, üveggolyóval játszó kis fiúk régi, kedves ismerőseink. Akkor ismertük őket, amikor még mi is verekedtünk a grundon, titkos egyesületekben előkelő tisztséget töltöttünk be és rémülve gondoltunk az eshetőségre, hogy az osztályfőnök e szent dolgokból megtudhatna valamit. És amikor még komolyabban vettünk egy önképzőköri ülést, mint ma a politikai tömegsztrájkot.]

Quell'affetto con il quale ripensiamo alla nostra infanzia ormai offuscata»<sup>219</sup>, nota Farkas.

Un altro autore che tesse le lodi incondizionate del romanzo, in occasione della nuova edizione del 1911 con nuove illustrazioni dell'artista Miklos Vadász, è Aladár Schöpflin<sup>220</sup>. Il fatto che il critico, a soli quattro anni dalla prima pubblicazione, parli di successo «profondo e duraturo dell'opera», fa riflettere, per contrasto, su quanto la letteratura per l'infanzia fosse destinata, allora come spesso oggi, a essere letteratura di consumo usa e getta. Egli mette in rilievo come uno degli ingredienti che hanno reso in breve tempo il romanzo uno *Standardwerk* della letteratura per ragazzi sia la scrittura che combina «cuore caldo» con «fresca forza creativa», caratteristica che lo distingue dal gran numero di opere per l'infanzia a cui il pubblico è normalmente abituato.

Attraverso l'elogio dell'incontro "congeniale" tra il testo scritto e le illustrazioni che lo arricchiscono, il recensore mette in luce le caratteristiche proprie del romanzo. Delle illustrazioni loda la «straordinaria freschezza e ricchezza di composizione e di forme», «la sicurezza della caratterizzazione» dei personaggi, i tratti leggeri, essenziali, che «nel tono, nel carattere, si amalgamano al testo, non lo schiacciano, ma nemmeno si dissolvono accanto a esso, piuttosto lo mettono in risalto, e quando serve lo accentuano, e in questo modo essi stessi acquistano vigore»<sup>221</sup>. A chiosare questa descrizione, Schöpflin aggiunge che si conoscono pochi libri ungheresi in cui scrittore e illustratore abbiano mostrato un tale fortunato incontro.

Non tutte le recensioni sono tuttavia concordi nel definire il valore pedagogico del romanzo. Voce fuori dal coro rispetto a quelle che hanno salutato con favore un testo privo di costrizioni didascaliche è infatti la firma di Ludovicus per la *Magyar Középiszkola*, rivista della scuola primaria. Sul numero del 15 settembre 1908 egli lamenta la leggerezza con cui vengono tralasciati temi a suo avviso fondamentali quali l'amor di patria e la fede:

Ma oltre a ciò vi sono poi vistose mancanze: in un romanzo per la gioventù non si dovrebbero trascurare i concetti di *amor di patria e fede*. Infatti questi sono i motivi più forti del nostro intero universo di sentimenti. Occorre curarli nell'anima dei bambini e dei ragazzi. Il tema dell'amor di patria viene toccato di tanto in tanto dall'autore, quando

---

<sup>219</sup> Ibid. [A hideg, boncoló irónia majdnem egészen elhallgat. A kis fiúk történetét meleg szeretet írta. Az a szeretet, amelyvel a magunk ködbevesző gyermekkorára gondolunk.]

<sup>220</sup> A. Schöpflin, *Molnár Ferenc könyvei*, in *Vasárnapi Újság*, 51, 1911, p. 1035. Aladár Schöpflin (1872-1950) fu critico e storico della letteratura, scrittore e traduttore. Si occupò molto della letteratura ungherese contemporanea, e fu molto attento ad evidenziare l'importanza degli scrittori del Nyugat.

<sup>221</sup> [hangulatban, karakterben egybefornak a szöveggel, nem nyomják, nem is érvényre jutnak], hanem kiemelik, a hol kell, hangsúlyozzák, s ezzel maguk is érvényre jutnak].

paragona alla patria il *grund*, che dobbiamo difendere allo stesso modo, ma si tratta di un riferimento molto tenue. Il tema della fede invece è completamente bandito dal libro, come se lo scrittore evitasse quasi di proposito la valorizzazione di questo aspetto. Che bell'occasione sarebbe stata ad esempio per lo scrittore nell'episodio della morte di Nemeček mettere in risalto almeno con un tratto il sentimento di fede! Così il destino di Nemeček, il piccolo, simpatico eroe scolaro è tristemente tragico e a momenti nemmeno l'adulto riesce a confortarsi: laddove con il pensiero consolatorio della religiosità l'adulto sarebbe molto più equilibrato e ci sentiremmo confortati. In questo modo il romanzo termina con la disillusione, e fa male<sup>222</sup>.

La messa in luce di queste mancanze da parte del recensore può essere letta ai fini di questa analisi come una riprova della diversità del romanzo rispetto al tradizionale filone pedagogico della letteratura per ragazzi. La modernità, che coincide anche con l'esaltazione dei valori borghesi, mette in secondo piano anche la religione<sup>223</sup>. Involontariamente, nel criticare la mancanza di un elemento a suo avviso fondamentale nella letteratura per ragazzi, il recensore mette il luce uno degli elementi centrali, cruciali del romanzo: quello della disillusione. È un tema che si ritrova fortemente presente nella postfazione di una delle più recenti traduzioni italiane (che riprenderò nel prossimo paragrafo) e che dimostra dunque come forse la sua trattazione sia frutto di tutt'altra sensibilità, di tutt'altri tempi. Ma ad approfondire questo argomento ci si muoverebbe in una direzione diversa da quella che stiamo tracciando, la quale ci porta comunque a fare un salto in avanti nel tempo, ma allo scopo di isolare e presentare in maniera più chiara il problema del patriottismo e dell'educazione alla guerra. È utile, nuovamente, lavorare per contrasto per raffinare lo sguardo su quanto ci si è proposti di analizzare. È in questo senso che occorre tornare all'analisi di Delfino Tinelli, già citato in apertura di questo paragrafo.

---

<sup>222</sup> Ludovicus, *Magyar Középiskola*, 5 settembre 1908, pp. 445-448, qui p. 446. [De ezek mellett vannak aztán feltűnő hiányai: Egy ifjúsági regényből nem lett volna szabad a *hazaszeretet* és *vallásosság* gondolatit mellőzni. Pedig ezek egész érzésvilágunknak legerősebb motivumai. Kell, hogy a gyermek, ifjú lelkében ápoljuk őket. A hazaszeretet gondolatát ugyan elvértve érinti az író, amikor a *grundot* a hazához hasonlítja, amelyet épen úgy meg kell védenünk, de ez nagyon halvány vonatkozás. A vallásosság gondolata pedig telyesen száműzve van a könyvből, mintha az író szinte akarva kerülne ennek a gondolatnak az érvényesítését. Milyen szép alkalma lett volna az írónak például Nemeček halálában a vallásosság érzését legalább egy vonással kidomborítani! Így Nemečeknek, a kis rokonszenves diákhősnek sorsa siváron tragikus s vele úgyszólván a kifejtlet sem válik megnyugtatóvá: míg a vallásosság vigasztaló gondolatával a kifejtlet sokkal harmónikusabb volna s megnyugvást éreznénk. Így a regény csalódással végződik s ez fáj].

<sup>223</sup> È interessante notare che un'osservazione analoga sull'assenza del motivo religioso si legge ancora nel 1967 nel saggio di Delfino Tinelli: «Sono, invece, appena sfiorati e senza vero impegno, i motivi della famiglia, e del tutto assenti i valori dell'educazione religiosa» (p. 56). Il critico, che probabilmente aveva ancora a modello il classico dei classici per la scuola, il libro *Cuore*, continua: «Certamente è auspicabile che un'opera di letteratura per l'infanzia, ispirata da intenti espressamente formativi, tenga debitamente conto di tutti i valori dell'umana perfettibilità, al vertice dei quali sta quello religioso» (p. 57).



Sorprende infatti leggere un giudizio diametralmente opposto rispetto a quello riportato da Ludovicus sul tema dell'amor di patria. Nella sua analisi, Tinelli lo presenta come il valore cardine declinato nel romanzo in tutte le sue sfaccettature:

È certamente ozioso segnalare che il racconto della lotta dei ragazzi di via Pál contro le Camicie Rosse tende scopertamente alla formazione del buon cittadino capace di diventare, all'occorrenza, un buon soldato, di combattere eroicamente e di morire per la patria. E se pensiamo che, cronologicamente, i fanciulli della via Pál hanno raggiunto la maggiore età giusto negli anni 1914-1918 e che avranno certo rivissuto nelle trincee lo spirito che li animava sul campo della via Pál, ci appare evidente che il Molnár, accingendosi, nel 1907, ad una opera educativa diretta in questo senso, ebbe un intuito degli ideali del momento che diremmo, purtroppo, quasi profetico<sup>224</sup>.

Tinelli definisce l'amor di patria il valore di tutti i valori, «il principio supremo ordinatore di tutti gli altri valori vissuti ed espressi dai ragazzi di via Pál», da cui partono i conseguenti motivi della bandiera, dell'esercito, della disciplina, della fedeltà, dell'eroismo, mentre il contrappunto a tutti questi valori è il tradimento<sup>225</sup>.

Quanto abbiamo presentato finora dimostra che quella di Tinelli è ben lungi dall'essere una segnalazione "oziosa": la domanda sul posto occupato dall'amor di patria all'interno del sistema di valori del romanzo ha una risposta tutt'altro che scontata, che molto dipende dal tempo e dal luogo in cui viene formulata.

Ci troviamo di fronte a un punto cardine della trattazione, in cui risulta evidente la complessità di composizione e ricezione del messaggio letterario. Se non chiarita, la questione può portare al paradosso: il romanzo ha avuto successo – in Ungheria e nel resto del mondo, e in particolare in Italia – perché rompeva con la tradizione precedente, oppure al contrario perché rispondeva ai criteri comunemente richiesti o accolti di buon grado dalle istanze sanzionatrici? A questa domanda si può provare a fornire una risposta esaminando a fondo il problema delle traduzioni e tenendo a mente una delle osservazioni che Ernst Seibert fa sulla posizione particolare, anzi paradossale, della letteratura per l'infanzia e nello specifico dei suoi classici, posizione dovuta anche alla sua ricezione attraverso diversi media:

Klassiker insbesondere der Kinderliteratur sind jene tatsächlich (immer noch) rezipierten Werke, die an sich das höchste Maß an Historizität aufweisen, die aber dennoch oder gerade deswegen für die Rezipienten einen absolut gültigen Einblick ins Kindheitsleben vermitteln. (Absichtlich ist hier von Rezeption – und nicht von Lesen – die Rede, weil in den seltensten Fällen die Originalfassungen gelesen werden und ihre Bekanntheit mit

---

<sup>224</sup> Ivi, p. 81.

<sup>225</sup> Ibid.

den literarischen Figuren und ihren Abenteuern zumeist gar nicht aus der Lektüre, sondern aus medialen Bearbeitungen herrührt.)<sup>226</sup>

### **3.2. La ricezione nei film**

Tenendo a mente le parole di Seibert, mi avvicinerò al tema del patriottismo e della guerra anche attraverso un breve *excursus* in un altro sistema di traduzione, quella intersemiotica, prendendo in considerazione alcune trasposizioni filmiche dei *Ragazzi della via Pál*. Queste mostrano nuovamente quanto complessi, se non contraddittori, siano stati i tentativi di affrontare la questione, e quanto tuttavia il rapporto tra gioco e guerra finisca sempre al centro della riflessione.

Nel 1934 il regista Frank Borzage realizza la prima versione hollywoodiana del romanzo, dando al film il titolo *No greater Glory*. Già precedentemente erano state realizzate versioni cinematografiche del romanzo (nel 1917 e nel 1924, entrambe di produzione ungherese e con regia di Béla Balogh), ma questa fu la prima versione sonora e la prima ad avere risonanza internazionale. Nel complesso la trama del film segue piuttosto fedelmente quella del romanzo, salvo alcuni piccoli accorgimenti motivabili con semplici necessità cinematografiche, di durata e di effetto. Vi è un elemento però, introdotto dal regista, che per quanto minimo influisce profondamente sull'interpretazione della storia. Si tratta dell'aggiunta di una scena in apertura del film, quasi a cornice, che, per quanto non abbia apparentemente nulla a che vedere con la storia originale, ne fornisce immediatamente una chiave di lettura univoca sul tema della guerra. Il film si apre infatti con l'inquadratura su un veterano di guerra, ubriaco e malandato – probabilmente ispirato al veterano di guerra guardiano del giardino botanico –, che parla direttamente alla macchina da presa (non si vede l'interlocutore), gridando: «Che mi uccidano piuttosto! Non importa se nemici o amici... Me l'hanno chiesto se volevo combattere? Non volevo. Ogni guerra è sporca. Il patriottismo è un trucco. Che ci vadano loro una volta sul campo di battaglia! Io dico...»<sup>227</sup>. È evidente come, attraverso questa cornice, venga posto un forte interrogativo al consueto decantare la poesia della guerra e come anche l'amor di patria che anima i ragazzi della via Pál venga letto sotto una luce del tutto

---

<sup>226</sup> E. Seibert, *Themen, Stoffen und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*, Facultas WUV, Wien 2008, p. 40.

<sup>227</sup> Si riporta la traduzione dei sottotitoli ungheresi alla versione inglese. La pellicola è conservata presso l'Archivio cinematografico nazionale ungherese (Magyar Nemzeti Filmarchívum). [Inkább lőjenek le! Mindegy, hogy ellenség, vagy barát... Megkérdezték tőlem, akarok-e harcolni? Nem akartam. Minden haború mocskos. A hazafiság szemfényvesztés. Menjenek egyszer ők a harctérre! Én mondom...]

differente da quanto non volessero certe recensioni del romanzo. L'effetto è rafforzato dalla scena successiva, corrispondente all'apertura originale del romanzo, fatta eccezione per il fatto che il professor Rác è professore di storia e non di chimica, come nel libro. La scena si apre con queste parole: «Il patriottismo è la più bella virtù. E non vi è cosa più nobile che proteggere la nostra amata patria. Se il paese è alle armi anche noi dobbiamo imbracciare il fucile. Solo l'esercito può salvarci. Solo con una tenace battaglia possiamo vincere»<sup>228</sup>. L'effetto di contrasto tra la figura del soldato e quella del professore è rafforzato dalla tecnica della dissolvenza incrociata, con cui il regista crea una continuità di contenuto confermata lessicalmente dalla ripresa del termine *hazafiság/patriottismo*. Diventa subito chiaro che il messaggio del regista ruota intorno a questa tematica, tanto più attuale nell'epoca in cui viene realizzato il film perché il mondo era già stato sconvolto dalla Prima guerra mondiale e si trovava alla vigilia del secondo conflitto.

Nel film il sacrificio di Nemeček per l'amato *grund* viene presentato come estremo atto eroico, la lotta tra i ragazzi di via Pál e le Camicie rosse è una vera e propria battaglia. Nemeček viene fatto morire sul campo: un intervento sulla trama del libro che, se nelle intenzioni originarie serve a condensare gli avvenimenti, pure intensifica il valore della morte dell'eroe. Il suo volto viene subito coperto con la bandiera del campo, il corpo viene infine trasportato tra le braccia della madre, seguito dal corteo di ragazzi che è un vero e proprio corteo funebre dalla solennità militaresca<sup>229</sup>. È curioso che anche una rivista ungherese dell'epoca sottolinei questa differenza tra il romanzo e la sua trasposizione filmica. Quest'ultima, si dice nella recensione, avrebbe ripreso il romanzo «quasi parola per parola». La differenza è che, nella zuffa tra Feri Áts e Nemeček, il primo «non osa difendersi, sta steso rigido, immobile e sente spaventato che Nemeček, che sta steso su di lui, è completamente immobile. Si sguscia da sotto si alza e vuole innalzare la bandiera; ma il cencio non viene su, la

---

<sup>228</sup> [A hazafiság a legszebb érény. És nincs hemesebb dolog mint szeretett hazánkat védeni. Ha az ország fegyverben áll nekünk is puskát kell ragadnunk. Csak a hadsereg menthet meg minket. Csak szívós harcban győhetünk.]

<sup>229</sup> A conferma di questa lettura, una recensione inglese al film spiega: «New print! Although the Ferenc Molnár novel on which it was based was originally published in 1907, No Greater Glory's themes of militarism and the futility of conflict made it particularly relevant in the thirties. The film's opening swiftly and wittily establishes its central idea, flashing from a wounded soldier railing against war to a schoolteacher preaching the glories of dying for one's country to a group of young pupils. The kids prove all too willing to listen, banding together against a rival gang in a territorial struggle over the vacant lot that each "army" claims as its exclusive playground. The ironies of this antiwar allegory spilled sadly over into the life of Jimmy Butles, who played one of the young protagonists: he would lose his life a decade later in the real combat of World War II», documento messo a disposizione dal Museo Letterario Petőfi di Budapest.

mano di Nemeček lo stringe convulsa. Feri Áts spaventato butta indietro la bandiera e questa si stende sul volto di Nemeček e lo ricopre»<sup>230</sup>.

La morte di Nemeček sul campo contribuisce nel film a far balzare in primo piano il tema della guerra. Dialogando con la prima scena – quella del soldato veterano – il tema della morte da eroe viene posto in forte discussione. Non è un caso che in Francia fu vietata la diffusione del film, perché giudicato antimilitarista e quindi, in un'epoca di corsa agli armamenti, non in linea con gli orientamenti del governo francese. È molto interessante il ricordo, profondamente emotivo, che anni dopo Enzo Biagi farà del film, ricordo che ci permette di misurare la forza con cui il film era entrato, insieme al libro, nelle case degli italiani. Un dato che sarà bene tenere a mente nelle pagine dedicate all'analisi delle traduzioni dell'epoca.

Ricorda Enzo Biagi: «In senso sentimentale, il film della mia vita è *I ragazzi della via Pal*, di Frank Borzage, il regista di Hollywood che proveniva da una famiglia trentina, i Borzaga. Quel film realizzò, per immagini, la lettura scolastica del romanzo di Molnar, fatta in classe, un pezzo al giorno»<sup>231</sup>. Le parole di Enzo Biagi sono estremamente interessanti perché colgono, nella loro schiettezza, un punto chiave dell'interpretazione del romanzo. Finora abbiamo letto infatti commenti e riflessioni fatte dagli adulti: lo sguardo sulla vicenda si carica di un'intenzione interpretativa seria, da una parte finalizzata all'educazione, dall'altra volta ritrovare significati simbolici che spieghino (o addirittura presagiscano) eventi storici. Biagi invece ci restituisce quello che doveva essere lo sguardo dei bambini, il modo semplice in cui essi leggevano la lotta tra le bande:

Sullo schermo, i ragazzi della banda dei verdi combattevano la loro strana guerra dello stucco: difendevano il Territorio dei loro giochi. In realtà sognavano qualcosa di più. Inevitabile, per noi, identificarsi con quel gruppo. Portavano, è vero, delle divise: però quelle uniformi allora non ci davano nessun problema. Insomma, non ci apparivano come profezie delle uniformi a venire. No, erano solo dei segni distintivi, indispensabili nel cinema di avventure come il cappello dei cowboy, il Borsalino dei gangster, la divisa delle Giubbe rosse. Servivano a far riconoscere il gruppo. Anche da noi c'erano i gruppi: c'erano quelli che erano balilla, io invece ero dell'Azione cattolica e andavo a giocare a calcio in parrocchia. [...] In questo riprodurre la semplicità dei grandi sentimenti, in questo suo essere popolare (come *I miserabili*), *I ragazzi della via Pal* era universale. Come *Cuore* di De Amicis, ma anche meglio: in *Cuore* c'è troppo senso del sacrificio, qui prevale

---

<sup>230</sup> Tratto dalla rubrica *Taps a moziban* (applausi al cinema) di *Színházi élet*, 17-23 marzo 1935, n. 12, p. 52. [Áts Feri nem mer védekezni, mereven, mozdulatlanul fekszik és dermedten érzi, hogy Nemeček, aki rajta fekszik, szintén mozdulatlan. Kibújik alóla, felkel és fel akarja emelni a zászlót; de a rongy nem jön, Nemeček keze görcsösen szorongatja. Áts Feri ijedten dobja vissza a zászlót és az Nemeček arcára esik és betakarja.]

<sup>231</sup> R. Polese, *Enzo Biagi. Ero anch'io un ragazzo della via Pál*, in *Corriere della Sera*, 17 luglio 1994, consultabile nell'archivio online del giornale: [http://archiviostorico.corriere.it/1994/luglio/17/Enzo\\_Biagi\\_ero\\_anch\\_ragazzo\\_co\\_0\\_940717320.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/1994/luglio/17/Enzo_Biagi_ero_anch_ragazzo_co_0_940717320.shtml).

l'epica. Si piange, è vero, ma il pianto per Nemeček che muore è un buon pianto: è il premio che tocca a chi ha compiuto il gesto di coraggio<sup>232</sup>.

Il modo in cui Enzo Biagi guarda (guardava) alle divise, semplicemente come segno distintivo di gruppi rivali, riporta la lotta tra i ragazzi della via Pál e le Camicie rosse nella dimensione del gioco, inteso non come divertimento ma come immedesimazione e interpretazione di ruoli ben precisi all'interno di una cornice spazio-temporale ben definita e concordata. È una dimensione fortemente presente, centrale anzi, nel romanzo, e l'analisi delle sue dinamiche, di come si sviluppa a livello narrativo e linguistico, andrà a costituire una parte importante dell'interpretazione che propongo per questo lavoro. Prima di soffermarmi su di essa, merita di essere ricordato qui un ultimo adattamento filmico, questa volta tutto italiano. L'anno successivo all'uscita del film di Bozage, nel 1935, l'anno in cui l'Italia conosce un picco di edizioni del romanzo di Molnár, Mario Monicelli e Alberto Mondadori, allora giovanissimi registi (Mondadori, come noto, si dedicherà poi all'editoria), realizzarono un cortometraggio intitolato proprio *I ragazzi della via Pal*. A Venezia, la pellicola vinse anche il premio come miglior cortometraggio. In un'intervista realizzata da Sebastiano Mondadori a Mario Monicelli<sup>233</sup>, il regista ricorda il tempo in cui si decisero per il soggetto con riflessioni che ci danno informazioni anche sul modo in cui l'autore, e la cultura ungherese in generale<sup>234</sup>, fossero entrate in Italia:

In quel momento *I ragazzi della via Paal* riscuoteva un successo internazionale. Tanto è vero che a Hollywood Frank Borzage – un regista che apprezzavo molto per il suo tono “borghese” – ne aveva fatto una trasposizione nel '34, che noi però non avevamo visto. Ricordo che il libro veniva interpretato addirittura come una premonizione del nazismo. Molnár era noto anche per alcune commedie fantastiche sull'aldilà. Ma soprattutto, in Italia c'era il mito dell'Ungheria. Era un paese estremamente libero nei costumi. Spesso arrivavano in Italia delle bellissime attrici ungheresi del varietà. Da Budapest fece tappa anche un famoso balletto, *Il cavallino bianco*, pieno di queste ragazze meravigliose che gli italiani guardavano strabiliati, perché da noi le ragazze erano sorvegliatissime. Siccome quasi tutte le ballerine avevano trovato marito tra i figli degli industrialotti milanesi, la compagnia si sciolse.

---

<sup>232</sup> Ivi.

<sup>233</sup> S. Mondadori, *La commedia umana. Conversazioni con Mario Monicelli*, Il Saggiatore, Milano 2005.

<sup>234</sup> Riguardo al successo dei “telefoni bianchi”, dunque al ruolo dell'Ungheria nel cinema italiano, sono molto interessanti i ricordi di Monicelli sul modo di ingannare la censura fascista: «Il vero punto su cui si accanivano riguardava la morale sessuale, che era rigidissima nel cassare frasi allusive, doppi sensi, acconciature inopportune, censurando del tutto scene esplicite di sesso e men che meno gli adulterii. Il che era un bel guaio, perché se non metti le corna, dimmi tu cosa scrivi! Allora si ricorreva a degli escamotage: gli adulterii venivano risolti come un grande equivoco e alla fine piangevano tutti, prima di disperazione e poi di felicità. Almeno, in questo modo, per un po' di metri facevi vedere qualche porcheriola. In alternativa si ambientavano le storie nelle plutocrazie corrotte: la Francia ma soprattutto l'Ungheria. Il quartiere Coppedè, in uno stile neogotico tra il liberty e il medievale, diventò la nostra Budapest. Con Gentilomo ci girammo due film. Ci eravamo procurati l'elenco telefonico di Budapest per trovare nomi ungheresi», ivi, p. 198.

Con *I ragazzi della via Paal* ci misurammo con un film più impegnativo, lungo tre quarti d'ora, per di più girato in esterni, fatto tutt'altro che comune a quei tempi, in cui si girava quasi esclusivamente nei teatri di posa. Purtroppo allora le macchine da presa 16 mm erano senza sonoro. Dovendo fare un film muto, prendemmo la decisione "rivoluzionaria" di abolire le didascalie e raccontare la storia solo attraverso le immagini. Rispetto al *Cuore rivelatore* ci trovammo a dirigere un bel gruppo di attori, quasi tutti liceali del Berchet. Uno di loro era Giulio Macchi: lungo, magro, pallido, che sarebbe poi diventato un ottimo documentarista – fece un bel documentario sull'acqua intitolato *Udor*. A un certo punto sposò una donna ricca e non se n'è saputo più niente.

Anche la regia richiese una maggiore preparazione. Come tutti i dilettanti, credevamo nell'importanza artistica dei movimenti di macchina, e non ci risparmiavamo: piazzavamo la camera su carrelli rudimentali e la spostavamo di continuo. Disponevamo di un paio di luci, ma le immagini sono venute abbastanza bene. Il film fu finanziato in parte da Civita e in parte da Arnoldo<sup>235</sup>.

Riguardo alla morte di Nemeček, dunque al finale tragico della storia, Monicelli risponde soltanto ricordando che il suo primo approccio al cinema era stato molto impegnato, senza insistere, anzi non accennando affatto al valore simbolico di questa morte nel film. Questo aspetto costituisce un altro tassello nella riflessione su come, nelle varie forme di ricezione del romanzo, viene declinato il discorso su patriottismo ed eroismo. Il film effettivamente non presenta caricature patetiche del momento della morte del ragazzo, molto di più spicca la qualità delle scene di esterni realizzate dai giovani registi.

È giunto dunque il momento di andare a verificare sul testo originale, come gli elementi sinora elencati si trovano disposti nel testo, in rapporto non soltanto alla storia narrata, ma alle specifiche scelte linguistiche e narrative.

### ***3.3. Una proposta interpretativa***

Come ho mostrato nelle pagine precedenti, freschezza della scrittura e vividezza dei caratteri con cui vengono tratteggiati i personaggi sono le particolarità su cui i vari recensori si trovano d'accordo quando esaltano la novità del romanzo rispetto alla tradizionale letteratura per l'infanzia. Altre tematiche che vengono toccate nelle recensioni – coeve e non – sono come si è visto quella del patriottismo, quella di un più ampio sistema di valori, trasmesso attraverso la storia in maniera non didascalica, quella della nostalgia con cui si guarda all'infanzia trascorsa.

Per trovare un orientamento in questa complessità di temi e per selezionare peraltro le problematiche più pertinenti ai fini di questa trattazione è opportuno, però, stabilire una distinzione precisa innanzitutto tra i modi di scrittura e i temi trattati. Si

---

<sup>235</sup> Ivi, p. 192.

tratta chiaramente di una distinzione forzata, perché tali elementi sono ovviamente ben integrati tra loro e dipendono e si rimandano l'un l'altro. Pertanto, ai fini di questo distinguo, ho scelto un elemento conduttore, che rappresenta un orientamento di lettura, un filo rosso che finora è capitato di incontrare soltanto a margine nelle analisi del romanzo. Mi riferisco al carattere plurilingue del romanzo, alla sovrapposizione di diversi gerghi, al fatto che alcuni temi centrali siano veicolati da quelli che potremmo definire “corpi estranei” linguistici. È chiaro che quella del plurilinguismo non può e non deve essere l'unica chiave di lettura del testo. Essa è in ogni caso particolarmente funzionale agli obiettivi del presente lavoro. Da un lato perché un'analisi delle traduzioni deve passare necessariamente attraverso un'attenta analisi linguistica – e sono questi elementi che generalmente vanno persi in traduzione –; dall'altro perché l'aspetto linguistico è veicolo di temi e ambienti che fanno dialogare il romanzo con una tradizione letteraria molto più ampia di quella a cui si tende a ricondurlo, sarebbe a dire la discussione attorno ai temi del patriottismo e della guerra. O, ancora meglio, questi temi possono essere letti in un'ottica molto più complessa di quella apertamente pedagogica.

Nelle pagine seguenti riprenderò dunque i suggerimenti che la critica ha dato sia sul piano dell'interpretazione sia dal punto di vista narratologico, cercando di ricodurli al fenomeno del plurilinguismo come punto di osservazione privilegiato, come chiave di lettura che permette di rafforzare o contrastare alcune posizioni della critica stessa. Attraverso quest'operazione cercherò dunque di isolare, per così dire, quei punti più problematici che vengono a galla in particolar modo nel momento della traduzione e che analizzerò nei capitoli successivi.

### *3.3.1. Il plurilinguismo*

In una delle più efficaci descrizioni della città di Budapest, in apertura del romanzo, Molnár tratteggia la vivacità della metropoli con le seguenti parole:

Mintha kiszabadult kis rabok lettek volna, úgy támolyogtak a sok levegőn és a sok napfényben, úgy kószáltak bele ebbe a lármás, friss, mozgalmas városba, amely számukra nem volt egyéb, mint kocsik, lóvasutak, utcák, boltok *zűrzsavaros* keveréke, amelyben haza kellett találni<sup>236</sup>.

---

<sup>236</sup> [Come se fossero stati dei piccoli schiavi liberati, barcollavano in tutta quell'aria, in tutta quella luce, vagabondavano in quella città rumorosa, fresca, movimentata, che per loro non era altro che un miscuglio caotico di auto, tram a cavalli, strade, negozi, in cui bisognava ritrovare la via di casa.]  
Le traduzioni delle citazioni dal romanzo riportate in questa sezione sono tutte mie e sono da intendersi come semplici traduzioni di servizio, che hanno l'obiettivo di riportare il più chiaramente possibile quanto si evidenzia nell'analisi dell'originale. Per quanto riguarda i riferimenti bibliografici, data l'infinita quantità di edizioni ungheresi, ritengo di scarsa utilità la citazione dei numeri di pagina da

Vorrei soffermarmi sull'aggettivo *zúrzávaros*, che significa “confusionario, caotico”, ma che rimanda anche all'idea di confusione babelica, che in ungherese si rende appunto con l'espressione *bábeli zúrzávar*. Confusione nel senso di “confusione linguistica”, quindi. È anche questa una componente della Budapest di fine secolo (come abbiamo già visto) e se è vero che Molnár non vi insiste particolarmente sul piano descrittivo, il suo stile realistico lo porta a dare concreti segnali di questa babele prettamente austro-ungarica. Sono segnali che permettono di trovare interessanti implicazioni sul piano interpretativo.

La complessità linguistica del romanzo di Molnár è messa in luce da Veronika Polay in un saggio dedicato alla traduzione dei *Ragazzi della via Pál* in tedesco<sup>237</sup>. La sua analisi pone il problema della traduzione interculturale e considera il romanzo di Molnár, in quanto rappresentazione di un mondo reale, espressione di un'intera comunità linguistica con cui il traduttore deve necessariamente confrontarsi. Polay distingue questo tipo di romanzo da quei romanzi, soprattutto per ragazzi, che creano un mondo altro, utopico (porta come esempio Harry Potter), in cui il traduttore, una volta trovata la chiave per riproporre la creatività linguistica dell'autore, vi si muove più liberamente di quanto non faccia quando deve confrontarsi con un sistema linguistico realmente esistente.

In forma molto condensata, Polay tratteggia una caratteristica centrale del romanzo, il suo carattere plurilingue, che è espressione di un preciso contesto socio-culturale e in quanto tale pone una sfida al traduttore che ha di per sé, secondo Polay, il sapore della sconfitta. Il motivo per cui questa sconfitta ha un forte peso in termini di ricezione del testo tradotto è che la rappresentazione di una pluralità di lingue all'interno di un testo fisionale rappresenta molto più di un accessorio stilistico e lavora sul piano del significato in relazione diretta con i valori socio-culturali contenuti nel testo<sup>238</sup>. Se peraltro, come nel caso dei *Ragazzi della via Pál*, quello del

---

una edizione qualsiasi e preferisco riportare invece le indicazioni dei capitoli. È infatti molto più agevole operare una ricerca dei singoli brani attraverso la versione digitalizzata, scaricabile dal sito <http://kalaka06julius.homestead.com/files/palutcai.htm>.

<sup>237</sup> V. Polay, *Übersetzung von literarischen Werken – Übersetzung von Kulturen*, in *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 15/2004, in URL: [http://www.inst.at/trans/15Nr/07\\_2/polay15.htm#t3](http://www.inst.at/trans/15Nr/07_2/polay15.htm#t3). Polay prende in considerazione la traduzione del 1928 di Edmund Alkalay.

<sup>238</sup> Cfr. D. Delabastita/R. Grutman, *Fictional representations of multilingualism and translation*, in *Fictionalizing Translation and Multilingualism*, numero speciale di *Linguistica Antverpiensia New Series*, 4, 2005, pp. 11-35: «Crucially, it also provides a comment about our socio-cultural values and the state of the world we live in. In that respect, fictional representation of multilingualism on the one hand, and of its translation on the other, ultimately lead us back to a common reality, that is, if we understand 'translation' not just as an abstract or 'technical' operation between words and sentences, but as



plurilinguismo non è un tema centrale all'interno della trama, ma è piuttosto un modo di scrittura, esso trasmetterà sistemi di valori, o prenderà posizione su di essi, in maniera meno dichiarata ed eclatante e dunque con un maggiore rischio di essere trascurato in traduzione.

Se si può definire il plurilinguismo come compresenza di più lingue nello stesso testo, occorre affrontare anche il problema di cosa si intenda per "lingue". Grutman tra gli altri propone di considerare, «for the sake of text-internal analysis»<sup>239</sup> non soltanto le lingue codificate, ma tutte le varietà linguistiche in generale, sottolineando peraltro quanto sia labile la distinzione tra *languages* e *language varieties*<sup>240</sup>. Grutman propone un concetto di lingua il più possibile aperto e flessibile, che possa comprendere non soltanto la tassonomia delle lingue "ufficiali", ma anche «the incredible range of subtypes and varieties existing within the various officially recognised languages», che spesso arrivano a sfidare qualsiasi tipologia linguistica<sup>241</sup>. Ne sono un esempio le interferenze linguistiche nelle popolazioni migranti, esempio che, come si vedrà a breve, sarà rilevante anche per *I ragazzi della via Pál*.

Dunque aprire il concetto di plurilinguismo alle varietà linguistiche è di importanza cruciale per l'analisi del testo, mentre importa poco che si tratti di «"national", "dead" or "artificial" languages, slang, dialects, sociolects, or idiolects, that make up the multilingual sequences»<sup>242</sup>. Ciò che importa, afferma Grutman, è la loro interazione nel testo. L'analisi testuale non deve tanto registrare la presenza di linguaggi altri rispetto a quello "principale", quanto comprendere le relazioni tra essi, sia dal punto di vista tematico (ciò di cui si parla) che dal punto di vista rematico (ciò che se ne dice). Nel primo caso, andrà a indagare come tali varietà linguistiche interagiscono tra loro e come intervengono sull'azione narrativa, in che rapporto sono i personaggi che le parlano, quali realtà socio-culturali rappresentano. Nel secondo caso, a livello rematico, bisognerà comprendere dove si colloca la voce del narratore, che relazione si crea, attraverso il quadro plurilingue, tra la situazione narrativa e la materia narrata, quali elementi di significazione sono veicolati da questo particolare materiale

---

cultural events occurring, or significantly *not* occurring, between people and societies in the real world», qui p. 14.

<sup>239</sup> Ivi, p. 16.

<sup>240</sup> Ad assumere questa impostazione in ambito italiano è ad esempio Edoardo Sanguineti, che in merito al plurilinguismo afferma che ci si trova di fronte «a una problematica di stili, meglio che di lingue, o più veramente ancora, a una problematica di linguaggi». Del resto l'italiano, a differenza di altre lingue, offre la possibilità di distinguere tra lingue e linguaggi, in maniera funzionale al nostro discorso. Cfr. Edoardo Sanguineti, *Il plurilinguismo nelle scritture novecentesche*, in Id., *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 282-297, qui p. 283.

<sup>241</sup> D. Delabastita/R. Grutman, op. cit., p. 15.

<sup>242</sup> Ivi, p. 16.

linguistico<sup>243</sup>. Da questo punto di vista, afferma Grutman, non è importante nemmeno la quantità di forestierismi nel testo, quanto piuttosto il ruolo che essi vi svolgono, il loro valore funzionale.

L'effetto di realismo costituisce soltanto una possibilità, come sostiene ad esempio George Kremnitz:

Der Wechsel von einer Sprache zu einer anderen innerhalb eines Textes ist ein textstrategisches, mithin letztlich ein stilistisches Verfahren, das man gewöhnlich als Element von Realismus im Text ansehen kann, daher findet es sich besonders in Dialogen. Allerdings kann es auch (oder ausschließlich) als Faktor der Verfremdung verwendet werden. Eine dritte Möglichkeit liegt schließlich darin, dass ein Autor seine sprachliche Virtuosität zeigen will; er spielt dann mit Sprachen<sup>244</sup>.

Se Kremnitz semplicemente elenca le diverse possibilità funzionali del passaggio da una lingua all'altra, non distinguendo nettamente il piano stilistico da quello della struttura testuale, Grutman è più deciso nell'affermare la necessità del superamento del criterio realistico. In un saggio dedicato proprio alle motivazioni di questo fenomeno, egli definisce il plurilinguismo «variation externe qui fait écho à la stratification interne des langues naturelles»<sup>245</sup>. In letteratura esso è stato funzionale al genere della prosa, in cui si riscontra «une plus grande capacité d'absorption linguistique»<sup>246</sup>. Ma il plurilinguismo nel romanzo può essere molto più di uno specchio del contatto linguistico realmente esistente nella società e le strategie testuali che lo scelgono non sono necessariamente finalizzate a restituire in maniera acritica una dimensione sociale diglossica<sup>247</sup>. Bisogna esaminare «comment la mise en mots propre à la littérature déplace les enjeux socio-économiques de la diglossie externe [...] Loin de

---

<sup>243</sup> Grutman pone una serie di domande molto pertinenti: «How is the verbal space of the text divided between the different languages? How does the text linguistically orchestrate the various character and narrative voices? If different languages are made to resonate at the various textual, paratextual and intertextual levels (prefaces, citations, annotations, metafictional passages, etc.) that make up the text, how and why is that done? What is the function or effect of all this?»

<sup>244</sup> Cfr. G. Kremnitz, *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprachen wählen*, Edition Praesens, Wien, 2004, p. 14. Qui Kremnitz si riferisce specificatamente al plurilinguismo *intratestuale* – ossia alla presenza di elementi linguistici diversi all'interno dello stesso testo –, ma il volume menzionato è dedicato poi in particolare al plurilinguismo *intertestuale*, cioè alla scelta di alcuni autori di scrivere testi diversi in lingue diverse.

<sup>245</sup> R. Grutman, *Les motivations de l'hétérolinguisme: réalisme, composition, esthétique*, in F. Brugnolo/V. Orioles (a cura di), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario, II. Plurilinguismo e letteratura*, Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone 6-9 luglio 2000, Il Calamo, Roma 2002, pp. 329-349, qui p. 329.

<sup>246</sup> Ivi, p. 330.

<sup>247</sup> Nel saggio in questione Grutman suggerisce di utilizzare un nuovo termine che chiarisca la posizione polifunzionale del fenomeno: «Pour éviter de réduire ces stratégies textuelles à la dimension purement sociale du contact linguistique (la diglossie), je parlerai d'*hétérolinguisme*, en reconnaissant par là qu'un texte littéraire est un espace où peuvent se croiser plusieurs (niveaux de) langues: cela peut aller du simple emprunt lexical aux dialogues en parlant imaginaires, en passant par les citations d'auteurs étrangers», ivi, p. 331.

se contenter d'enregistrer la rumeur sociale, les meilleures œuvres sont ambiguës voire opaques: c'est précisément ce qui leur donne une plus-value<sup>248</sup>».

Sono due le motivazioni fondamentali che Grutman individua oltre l'effetto di realismo, quella della composizione e quella estetica. Il motivo della composizione, o più precisamente "focalizzazione", permette di spiegare l'utilizzo dell'eteroglossia come strumento di posizionamento del narratore rispetto alla materia narrata.

La motivazione estetica richiede invece di inserire l'opera all'interno di una precisa tradizione, all'interno di codici appartenenti a una precisa poetica, che aggiungono al semplice carattere denotativo della "illusion référentielle" dei valori connotativi<sup>249</sup>. Egli descrive il rapporto tra le tre motivazioni secondo una distribuzione su due piani differenti, quello dei motivi strutturali e quello dei motivi accessori:

[...] les motivations réaliste, compositionnelle et esthétique ne se situent pas tout à fait sur le même plan. D'abord, il convient de distinguer la première des deux autres, qui ne reposent pas (uniquement) sur une homologie avec le monde externe. Il existe toutefois une autre différence, moins évidente mais non moins importante. Rappelons nous la distinction faite par Tomachevski entre les "motifs associés" (nécessaires ou structurels) et les "motif libres" (contingents ou accessoires). [...] De ce point de vue, la motivation esthétique et la motivation réaliste partagent un trait que les sépare de la motivation compositionnelle. Alors que cette dernière crée des motifs associés à la structure de l'œuvre [...], les motifs issus des deux premières formes de motivation constitueraient des variantes libres, sans lien intrinsèque avec le fond de l'histoire des œuvres où ils apparaissent<sup>250</sup>.

Essendo quindi l'aspetto della composizione elemento strutturale rispetto alle motivazioni estetiche e mimetiche, la presa in esame dei contesti narrativi deve seguire anche l'analisi delle motivazioni intrinseche, e non il contrario. Bisogna dunque abbandonare totalmente l'idea di un *Lokalkolorit* di superficie e cercare d'indagare gli aspetti significanti delle scelte di Molnár.

### 3.3.2. Comunità linguistiche

Il plurilinguismo nel romanzo di Molnár si presenta innanzitutto in forma di stratificazione. Dal macrolivello dell'ungherese di Molnár, quindi degli inizi del Novecento (quelli che Polay chiama *realia* verbali), si procede per successivi sottolivelli: il budapestino dell'epoca (con una precisa connotazione spaziale e temporale), come sua sottodeterminazione il budapestino dei ragazzi (varietà

---

<sup>248</sup> Ivi, p. 336 (corsivo mio).

<sup>249</sup> Ivi, p. 342. «Il faut entendre par là que "l'illusion référentielle" (Barthes) sur laquelle repose le réalisme exige de l'œuvre qu'elle soit transparente, immédiate, dénotative, alors que le propre du texte littéraire est justement d'être opaque, médiat, connotatif»

<sup>250</sup> Ivi, p. 347s.

diastratica, definita da Polay *Gruppensprache*, la lingua usata in una comunità ristretta di parlanti) e infine, come ultima sottodeterminazione, il gergo militare utilizzato dai ragazzi in determinate situazioni di gioco (linguaggio settoriale). Tutti questi livelli hanno in comune l'utilizzo d'inserti di termini tedeschi che testimoniano lo scambio continuo tra la cultura ungherese e quella austriaca, nonché la diffusione trasversale di questo scambio su tutti gli strati della popolazione e dunque anche tra i bambini.

È chiaro che la configurazione linguistica del romanzo deve tanto al contesto di creazione dell'opera e alla sua ambientazione e saranno anche questi “effetti di realismo” a meritare un esame attento nel momento della resa in traduzione – in particolare, come si vedrà, per quanto riguarda il contesto italiano degli anni Venti e Trenta, in cui Budapest rappresenta una sorta di luogo/non-luogo in cui vengono dislocate tematiche ed esigenze tutte italiane<sup>251</sup>. Per l'analisi che segue è necessario tuttavia superare il livello realistico, pur partendo proprio dalla descrizione di questa Budapest babelica.

Innanzitutto possiamo constatare che quello che è un modo di scrittura viene a interessare fortemente i contenuti, in particolare quelli che si celano dietro una pretesa di *Lokalkolorit*, che si rivelano i più “insubordinati” sul piano interpretativo. Gli aspetti plurilinguistici che segnalerò nei paragrafi seguenti determinano l'ingresso nel romanzo di elementi dissonanti rispetto all'armonia del mondo fanciullesco, che pure però ne costituiscono parte integrante, quotidiana.

Lo ha descritto molto bene Antonella Ottai, nel suo interessantissimo volume dedicato alla fortuna della commedia ungherese in Italia tra le due guerre:

I suoi riferimenti cronologici (1889, in pieno regno austroungarico dal punto di vista storico e nella piena pubertà dell'autore – nato nel 1877 – dal punto di vista biografico) sono altrettanto precisi di quelli topografici ed enunciano sin dalle prime pagine la congiuntura storica in cui il romanzo si origina. L'area semantica della “prigione delle nazioni”, come veniva definito l'impero asburgico, si attiva a partire dalle prime pagine: l'italiano che vende dolci davanti alla scuola e lo slovacco che fa il guardiano al deposito di legname sono personaggi e consuetudini di una conformazione imperiale che si specifica attraverso le nazionalità meglio che attraverso i nomi propri; l'organetto suona note ungheresi ma ne travolge la malinconia nei ritmi viennesi; la banda nemica,

---

<sup>251</sup> Ottai rende benissimo questo concetto nella distinzione tra commedia ungherese e commedia *all'ungherese*. Scrive Ottai: «Quando la commedia proveniente dall'Ungheria diventa una tipologia “*all'ungherese*” della commedia italiana – il che si verifica grosso modo nella seconda metà degli anni Trenta, dopo che è maturato il passaggio di testimone dal teatro al cinema – è palese che, in termini di probabilità, se nulla si deve alla realtà nazionale, nulla tanto meno si deve alla cultura magiara e che punto di partenza e punto di approdo sono poli intercambiabili di un immaginario di viaggio organizzato e convogliato nelle gite aziendali dei treni popolari; o meglio, l'arte della commedia è l'arte di trasferirsi armi e bagagli in un paese che, a livello di cultura mass-mediatica, è conosciuto grazie a una produzione che, a sua volta, è riuscita a intraprendere la via dello standard commerciale», Ottai, *cit.*, p. 17.

responsabile di selvagge incursioni, viene chiamata «Camicie Rosse» perché il suo intraprendente capitano indossa l'indumento «garibaldino» evocando la leggendaria impresa – alla quale avevano partecipato anche volontari ungheresi – perpetrata contro i Borboni più di venti anni prima. Anche le lingue sono rivelatrici: il temibile «fare *einstand*», che nel gergo dei ragazzi ha un significato così inesorabile, è un termine tedesco e tedeschi sono altri termini militari che compaiono nel romanzo, esibendo la lingua dell'impero nelle occorrenze più pertinenti<sup>252</sup>. La narrazione reca inoltre segni di una cultura urbana e metropolitana e la città di Budapest – la quale, all'epoca in cui Molnár scriveva *I ragazzi della via Pál*, era nel pieno di uno sviluppo vertiginoso che l'aveva trasformata in una metropoli moderna con una rapidità insolita ai processi di urbanizzazione europei – si profila nell'orizzonte scuro dei suoi palazzi come un universo “altro” per chi è abituato ai varchi aperti della pianura ungherese; al punto che l'autore interrompe il racconto per spiegare il valore di un campo di giochi a quella parte di lettori che non ha esperienza della città<sup>253</sup>.

Tre sono gli elementi cui ci si può riferire attraverso l'analisi linguistica: il rapporto tra comunità linguistiche (nel loro sviluppo sociale); il rapporto tra centro e periferia, autorità ed eversione (espresso attraverso un uso particolare di elementi linguistici estranei); il ruolo della metropoli. Il riferimento così suggestivo alla “prigione delle nazioni” è in perfetto accordo con la descrizione che Seibert fa di quel particolare rapporto con l'autorità, di quel conflitto tra centro e periferia dell'Impero che caratterizza la *Kinder- und Jugendliteratur* austriaca dell'epoca. Pur partendo da tutt'altra prospettiva dunque – quella dei rapporti letterari tra Ungheria e Italia – si riaffaccia nel discorso di Ottai l'elemento di continuità tra la letteratura di lingua tedesca e quella ungherese<sup>254</sup>. Ritorna appunto quel crogiuolo di popoli tanto caro alla letteratura post-imperiale, se non fosse che ci si trova, con i ragazzi di via Pál, ancora in pieno impero. Un contesto che torna, riprendendo le parole di Grutman, come elemento destabilizzante, di “spiazzamento” degli ingranaggi socio-economici esistenti.

### 3.3.3. *Voci straniere: Janó lo slovacco e il venditore di torrone italiano*

Molnár restituisce fedelmente l'ungherese stentato dei personaggi di varia nazionalità che affollano la città di Budapest: si tratta nello specifico dello slovacco, Janó, il guardiano della segheria che si trova nel *grund*, e del venditore di dolciumi italiano che ha il suo banchetto di fronte alla scuola dei ragazzi. Molnár li fa parlare con la loro

---

<sup>252</sup> Dopo il Compromesso le occorrenze ufficiali in cui invece è possibile usare la lingua ungherese corrispondono a quelle amministrative e giudiziarie (nota di Ottai).

<sup>253</sup> A. Ottai, op. cit., pp. 40-41.

<sup>254</sup> Ottai nota ad esempio, in riferimento alla commedia molnariana *Olympia, o gli occhi azzurri dell'imperatore* (1928), che tratta degli intrighi di corte e di un'alta società dedita alla pura apparenza durante gli anni dell'impero asburgico, come quegli occhi azzurri siano una denuncia della «vacuità di uno sguardo simulacrale, fattosi visione esso stesso più di quanto non sia “vista” senziante della Monarchia» (ivi, p. 53).

pronuncia, con la loro sintassi sgrammaticata, che talvolta è il narratore stesso a segnalare.

Il venditore di dolci non è ben visto dagli insegnanti della scuola, che non vogliono che i ragazzi spendano tutti i loro soldi da lui. Questi, sentendo minacciata la sopravvivenza del proprio banchetto, alza il prezzo della merce. Per questo motivo Csele si trova a contrattare con lui.

Esaminiamo in che modo il linguaggio dell'italiano migrante è inserito nel corpo narrativo. Nel primo caso, il narratore riporta fedelmente le parole dell'italiano, con le imperfezioni sintattiche a lui proprie («Azelőtt volt minden egy krajcár. Ezután most minden két krajcár»). La posizione dei sintagmi della frase ricalca infatti più la struttura italiana che quella ungherese, come dimostra il verbo in seconda posizione (*volt*), mentre da un punto di vista lessicale è insolito l'accostamento di due avverbi temporali (*ezután most*)<sup>255</sup>. Alla resa mimetica della lingua dell'italiano si aggiunge la descrizione del narratore, che sottolinea il fatto che l'italiano stia parlando in ungherese, ma per far ciò utilizza il verbo *kinyög* (proferire a stento) intensificato dall'avverbio *nehezen* (con difficoltà)<sup>256</sup>.

Nell'occorrenza successiva il venditore di dolci italiano, che sta concludendo bene il suo affare, ha acquistato sicurezza (come si spiega nel testo); ma il suo ungherese rimane, anche sul piano mimetico, sempre stentato. Adesso però il narratore può esimersi dal farlo notare e aggiunge invece una nota di carattere: l'italiano parla "sghignazzando" (*vigyorogva*)<sup>257</sup>.

---

<sup>255</sup> La frase corretta suonerebbe così: «Azelőtt minden egy krajcár volt, ezután minden két krajcár».

<sup>256</sup> - "A gyerekek minden pénzüket annál az olasznál költik el" - mondogatták. És az olasz érezte, hogy üzletének nem lesz hosszú élete a gimnázium mellett. Tehát fölemelte az árakat. Ha már mennie kell innen, legalább nyerjen rajta valamit. És meg is mondta Cselének:

- Azelőtt volt minden egy krajcár. Ezután most minden két krajcár.

És amíg nagy nehezen kinyögte ezeket a magyar szavakat, vadul hadonászott a levegőben a kis bárdal.

[I ragazzi spendono tutti i loro soldi da quell'italiano! – continuavano a dire. E l'italiano sentiva che per il suo commercio non avrebbe avuto lunga vita accanto al ginnasio. Per questo aveva alzato i prezzi. Se doveva andarsene da lì, che almeno ci potesse guadagnare qualcosa. E lo disse pure a Csele:

- Prima era tutto un soldo. Da ora tutto due soldi.

E mentre spiccicava a stento queste parole in ungherese, brandiva selvaggiamente nell'aria la piccola ascia].

<sup>257</sup> Csele keserűen nézett rá.

- Hiszen ez kevesebb, mint azelőtt!

Az olaszt most már szemtelenné tette az üzleti siker. Vigyorogva szólt:

- Hát most drágább, hát most kevesebb.

[...]

Csele lo guardò amaramente.

- Ma questo è meno di prima!

Il successo commerciale ormai aveva reso insolente l'italiano. Sogghignando disse:

- Bè ora più caro, bè ora meno.]

Nell'ultima occorrenza in cui viene fatto parlare l'italiano si è già molto più avanti nel testo, quando i ragazzi ormai si preparano alla battaglia contro le Camicie rosse. Il narratore descrive come la rivalità tra le due bande sia seguita dall'intera scuola, come tutti i ragazzi del liceo guardino con ammirazione i ragazzi di via Pál e vorrebbero dar loro almeno una mano. Come parte integrante della scuola, anche l'italiano venditore di dolci, che «è ancora lì al portone accanto», si interessa alla battaglia e, dice il narratore, «quasi offre i suoi servizi a Boka». Di nuovo il suo ungherese contiene qualche imperfezione: «Ifiúr - mondta -, ha én odamegyek, egymagam kidobom valamennyit!», con un uso scorretto della coniugazione oggettiva. Però il narratore non fa osservazioni sul suo modo di parlare, e Boka, per tutta risposta, gli sorride e gli dice «vecchio mio»<sup>258</sup>.

Tramite l'interazione linguistica si assiste quindi a un avvicinamento del personaggio dell'italiano al gruppo dei ragazzi, avvicinamento ufficialmente riconosciuto dalle parole di Boka. Infatti, ci si trova di fronte a uno spostamento del punto di vista. All'inizio del romanzo la figura dell'italiano è presentata dal punto di vista degli adulti (genitori e insegnanti), che lo considerano «il nemico della gioventù». È del resto soltanto riportando i discorsi degli insegnanti della scuola che il lettore viene a conoscenza della nazionalità del venditore: «A gyerekek minden pénzüket annál az olásznál költik el», i ragazzi spendono tutti i loro soldi *da quell'italiano*. È solo a partire da questa battuta che anche il narratore comincia a utilizzare l'epiteto *az olász*, «l'italiano». Nell'ultima occorrenza, al settimo capitolo, il punto di vista si sposta sui ragazzi. Il loro rapporto con l'italiano non è più mediato dallo sguardo adulto e anzi si accentua un'opposizione interna al mondo adulto, che è tutta sociale. Pochi paragrafi dopo, infatti, è ben altro l'atteggiamento che il bidello ha nei confronti del venditore di dolci. Mentre questi, alla chiusura della scuola, raccoglie le sue cose, il bidello fuma la pipa sotto al portone della scuola e nel frattempo, *néhányszor* (più volte), *gúnyosan* (sarcasticamente), dice al venditore: «Na, a maga élete se lesz hosszú

---

<sup>258</sup> Oly nagy volt az érdeklődés, hogy nemcsak a más osztályok növendékei jelentkeztek, hanem egy órákor, mikor hazafelé rohantak valamennyien ebédelni, a törökmézet áruló ember, aki még mindig ott volt a szomszéd kapualjban, szintén felajánlotta szolgálatait Bokának.

Boka mosolygott.

- Csak bízza ránk, öregem!

És sietett hazafelé ő is.

[Era tanto grande l'interesse, che non erano solo i ragazzi delle altre classi a mostrarlo, ma all'una, quando tutti correvano a casa per il pranzo, il commerciante di torrone, che continuava a stare lì al portone di fianco, quasi offrì il suo servizio a Boka.

- Signorino! – disse – se vengo io, da solo li butto fuori tutti quanti!

Boka sorrise.

- Lasci fare a noi, vecchio mio!

E anche lui si affrettò verso casa.]

itt a szomszédban. Eltiltjuk innen azzal a sok szeméttel!» (Bè, nemmeno lei avrà lunga vita qui vicino. Vi vieteranno di stare qui con tutta questa spazzatura), usando appunto il termine dispregiativo *szemét* (spazzatura, robbaccia). Il venditore di dolci non risponde a questa provocazione, ma volge le spalle al bidello. Lui, spiega il narratore, assumendo ormai completamente, attraverso il discorso indiretto libero, il punto di vista dell'italiano, è un signore (*nagy úr*), porta un fez rosso sulla testa e non ascolta le parole di un bidello di scuola. Soprattutto – e con quest'ultima battuta si ritorna sul punto di vista ironico del narratore – quando si accorge che il bidello ha ragione. È da notare che questo episodio avviene quando ormai i ragazzi sono, per così dire, usciti di scena: è un piccolo intermezzo rispetto al filo conduttore delle loro vicende e pertanto assume un valore simbolico maggiore. Bisogna poi considerare che in questo “a parte” il narratore non fa più alcun accenno alle origini italiane del venditore di dolci<sup>259</sup>.

L'altro personaggio straniero del romanzo è il guardiano della segheria che si trova nel *grund*, lo slovacco. Tramite l'utilizzo dell'articolo determinativo, questi viene presentato subito come personaggio familiare ai ragazzi e, dunque, al lettore: «Ebben látott a tót, aki éjszaka a fát őrizte, hogy el ne lopjak, vagy föl ne gyújtsák»/«li viveva lo slovacco che di notte faceva la guardia alla legna perchè non la rubassero o non la bruciassero». Parte integrante del *grund*, lo slovacco non ottiene in un primo momento nessun'altra attenzione da parte del narratore, a testimonianza che la sua presenza di straniero non rappresenta alcuna particolarità.

La prima volta che si sente la sua voce è nel secondo capitolo, quando i ragazzi decidono di andare al giardino botanico a spiare le Camicie rosse. La voce estranea, dal timbro avvinazzato, che proviene dalle cataste di legna suscita l'ilarità dei ragazzi. Questi vengono presi in giro dallo slovacco, che di nuovo, come l'italiano, sogghigna, sghignazza (*vigyorog*). Anche la sua voce avvinazzata (*borízú hang*) dà una connotazione peggiorativa al personaggio. Ma i ragazzi ridono piuttosto perché la loro attenzione è catturata dalla pronuncia scorretta della parola *elmegyunk*, che effettivamente viene ripetuta più volte dallo slovacco. Si apre una possibilità di complicità, che viene

---

<sup>259</sup> Quest'ipotesi è confermata dal fatto che l'altro “a parte” del romanzo, quello che si svolge tra il padre di Ernő e il suo cliente signor Csetneky – questa volta veramente in un'altra stanza della casa, accanto a quella in cui Nemeček giace delirante a letto – rappresenta una delle scene e delle critiche più amare del romanzo. Nuovamente abbiamo un confronto tra adulti appartenenti a due differenti classi sociali, in cui il più debole deve rispettare le condizioni poste dal più forte a causa delle ingerenze economiche, dettate peraltro in questo caso dalla triste necessità di procurarsi il denaro per la bara del figlio. Nella frase conclusiva di questo episodio, nuovamente un discorso indiretto libero, l'amara critica sociale si realizza con l'utilizzo di chiari riferimenti topografici: «és Csetnéky úr büszkén fog fészíteni a Dunapárti korzón az új ruhájában» [e il signor Csetnéky, nel suo abito nuovo, si pavoneggerà orgoglioso sulla riva del Danubio].



confermata dal lancio del cappello dello slovacco, a imitare i ragazzi. Questo episodio segna, in effetti, anche la fine di tutte le questioni «ufficiali», relative alla difesa dalle Camicie rosse. I ragazzi possono passare ai loro giochi con la palla:

- Mielőtt még ők ide fognak jönni, mi fogunk elmenni hozzájuk a Fűvészkertbe!  
Máskor ilyen merész terv elől talán meghátráltak volna a fiúk. De a lelkesedés ez órájában mindenki egy szívvel-lélekkel kiáltotta:  
- Elmegyünk!  
És miután mindenki azt kiáltotta, hogy elmegy, hát Nemeček is azt kiáltotta, hogy: "Elmegyünk!" Ó, szegény, úgyszólván hátul fog menni, és cipelni fogja a tiszt urak kabátját. És egy borízű hang is jött a farakások felől. Az is azt kiáltotta, hogy: "Elmegyünk!" Odanéztek. A tót volt. Ott állt, pipával a szájában, vigyorogva. Mellette a Hektor.  
A fiúk nevettek. A tót pedig utánozta őket: levegőbe dobta a kalapját, és ordított:  
- Elmegyünk!  
S ezzel a hivatalos dolgok véget értek. Méta következett<sup>260</sup>.

Nel capitolo quarto, Geréb, il traditore, cerca di convincere Janó a scacciare i ragazzi della via Pál dal campo dietro compenso di sigari e fiorini. Nemeček origlia la conversazione. Lo slovacco si esprime qui con una sintassi scarna, sebbene non proprio scorrettamente. La situazione non richiede goffaggini né ilarità e anche il narratore si limita solo a segnalare il borbottio di Janó (*dörmögve*).

Sebbene con questo episodio si crei una forte distanza tra lo slovacco e il gruppo dei ragazzi della via Pál, questa viene recuperata più avanti con la notizia che Janó ha aiutato Boka a costruire le trincee che verranno utilizzate nella battaglia contro le Camicie rosse. Ma in quest'occasione non si sente la voce di Janó. È nell'ultimo capitolo che si trova nuovamente un dialogo tra il guardiano slovacco e Boka. Siamo nelle ultimissime pagine del romanzo, quando Nemeček è ormai morto e Boka torna di nuovo sul *grund* per cercare lo sfogo e conforto. Incontra Janó e i due si scambiano alcune parole, o meglio, all'inizio è Janó che comincia con il suo refrain sgrammaticato a gridare vittoria (*Megvertung öket!*). Di nuovo torna però quel verbo, *vigyorog*, che esprime sarcasmo. Ma Boka è con la testa altrove, fa un sorriso triste allo slovacco, che invece s'infiamma: «Megvertung!... Kidobtung... Kikergetung...». La distanza tra i due è forte, i ruoli sembrano essersi capovolti ed è Boka a fermarsi serio di fronte allo slovacco per comunicargli della morte di Nemeček. A questa notizia,

---

<sup>260</sup> [Prima che loro vengano qui, andremo noi da loro al giardino botanico!]

In un altro momento i ragazzi sarebbero arretrati dinanzi a un piano tanto ardito. Ma in quest'ora di entusiasmo tutti gridarono con l'anima e il cuore:

- Andiamo!

E poiché tutti gridavano che sarebbero andati, anche Nemeček gridò "Andiamo!". Lui, povero, sarebbe comunque andato in fondo, e avrebbe portato i cappotti dei signori superiori. E anche una voce avvinazzata venne dalla parte delle cataste di legna. Anche questa gridava "Andiamo!" Guardarono in quella direzione. Era lo slovacco. Stava lì, con la pipa in bocca, sogghignando. Accanto a lui Hektor.

- Andiamo!

E con ciò si conclusero le questioni ufficiali. Si passava alla meta.]

lo slovacco spalanca gli occhi, ma la sua prima e unica domanda a riguardo è su quale dei ragazzi fosse Nemeček. Il dialogo si conclude con un «poveretto» e, anche questa volta, il narratore restituisce il difetto di pronuncia (*szeginy* invece che *szegény*), senza aggiungere commenti<sup>261</sup>. Lo slovacco non spreca molte parole su Nemeček, ma, se si osservano con attenzione i dialoghi in questione, e si ricercano, come suggerisce Grutman, le costanti, si può notare che il narratore restituisce i difetti di pronuncia dello slovacco quando questi si trova in una situazione in cui è emotivamente coinvolto. Il suo *szeginy* parla dunque più di qualsiasi altro discorso e, come si vede nel dialogo successivo, siamo su un piano ben diverso dalla semplice commozione. Ancora nel *grund*, Boka esita ad andare a casa e quando vede Janó e il cane Hektor andare verso di lui, li aspetta. Ad accoglierlo è nuovamente un ghigno dello slovacco, che nel suo ungherese sgrammaticato, dopo avergli chiesto se non va a casa, commenta «Otthon jó meleg vacsora». Il ghigno fa pensare a una punta di invidia in questa frase, che viene ripetuta da Boka macchinalmente (*gépiesen*), scorretta come è stata pronunciata da Janó. Le parole scorrette stridono in bocca a Boka come stride nella sua testa il pensiero di una buona cena calda nella casa di Nemeček, dove i genitori stanno piangendo il figlio morto. In questo momento si prepara un avvicinamento tra Boka e lo slovacco, che si completa nel dialogo finale, quando

---

<sup>261</sup> Lassú léptekkel közeledett a grund felé, melynek kisajtaja nyitva volt. Az ajtó előtt a deszkapalánkhöz támaszkodva pipálgatott Janó. Mikor Bokát meglátta, vigyorogva intett feléje.

- Megvertung őket!

Boka szomorú mosollyal felelt. De Janó tűzbe jött:

- Megvertung!... Kidobtung... Kikergetung...

- Igen - mondta csöndesen a tábornok.

Aztán megállott a tót előtt, kis ideig hallgatott, majd ezt mondta:

- Tudja-e, Janó, mi történt?

- Mi?

- Meghalt a Nemeček.

A tót nagyot nézett. Kivette a pipát a szájából.

- Melyik az a Nemeček? - kérdezte.

- Az a kis szőke.

- Aha! - mondta a tót, és visszatette a pipát a szájába. – Szeginy.

[A passi lenti si avvicinò verso il grund, la cui porticina era aperta. Davanti alla porta, appoggiato alle assi del recinto, Janó fumava la pipa. Quando vide Boka, si rivolse a lui sogghignando.

- Li abbiamo vinto!

Boka rispose con un sorriso triste. Ma Janó si infervorava:

- Vinto! Cacciato! Buttato fuori!

- Sì – disse a voce bassa il capitano.

Poi si fermò davanti allo slovacco, restò un po' in silenzio, poi disse:

- Lo sa, Janó, cosa è successo?

- Cosa?

- Nemeček è morto.

Lo slovacco sgranò gli occhi. Tolsse la pipa dalla bocca.

- Qual era Nemeček?

- Il biondino.

- Ah. – disse lo slovacco, e si rimise in bocca la pipa. – Povirino.]

Boka scopre che sul *grund* verrà costruita una casa e che quindi la loro battaglia per il possesso del campo da giochi è stata combattuta invano.

La conversazione procede a singhiozzi tra Boka e Janó: quando Boka chiede cosa voglia l'ingegnere edile, il costruttore, sul *grund*, la prima risposta di Janó è quasi lapalissiana («costruiranno»), ma dettata probabilmente dalla sua scarsa conoscenza dell'ungherese, come dimostra la battuta successiva, in cui egli spiega il piano del costruttore: «Igen. Hétfőn gyűnnek munkások, felássák grundot... csinálnak pince... fundamentum...». Di fronte poi allo stupore di Boka, la sua ultima battuta, prima di tornare – senza salutare – nella sua casupola, contiene la più lucida spiegazione di quali siano le sorti di chi non può essere padrone del proprio destino: «- Házat - mondta egykedvűen a tót -, nagy, háromemeletes házat... akié a grund, az csináltatja házát». Lo slovacco parla con tono indifferente, come si nota per tutto il dialogo, ma nonostante la sua indifferenza il lettore sa che il suo destino è lo stesso di quello dei ragazzi: anche lui perderà il suo posto, la sua casa, se sul *grund* costruiranno un palazzo a tre piani<sup>262</sup>.

---

<sup>262</sup> Lejött az erődéből, és megállt a konyhó előtt. Láta visszajönni Janót a Pál utcai kiskapuból a konyhója felé. Farkcsóválva, szaglászva szaladt mellette a Hektor. Megvárta őket.

- Na? - mondta a tót. - Ifiúr nem hazamegy?

- De már megyek - felelt Boka.

Megint vigyorgott a tót.

- Otthon jó meleg vacsora.

- Jó meleg vacsora - ismételte gépiesen Boka, és arra gondolt, hogy a Rákos utcában, a szegény szabóéknál is vacsorához ül most a konyhában a két kis ember: a szabó meg a felesége. És benn a szobában gyertyák égnek. És ott van a Csetneky úr duplasor-gombos szép barna kabátja.

Úgy véletlenségből bepillantott a konyhóba.

A deszkafalhoz támasztva furcsa eszközöket látott meg. Kerek, piros-fehér bádogtáblát, olyanféle korongot, aminőt a vasúti örök tartanak a rúdjánál fogva, mikor a gyorsvonat elrobog az őrház előtt. Meg egy háromlábú alkotmányt, amelynek a tetején sárgaréz cső volt. Meg fehérre festett karókat...

- Mi ez? - kérdezte.

Janó benézett.

- Ez? Ez a mérnök úré.

- Milyen mérnök úré?

- Építésmérnök úré.

Bokának rettenetesen megdobbant a szíve.

- Építésmérnök? Mit akar az itt?

Janó szippantott egyet a pipából.

- Építeni fognak.

- Itt?

- Igen. Hétfőn gyűnnek munkások, felássák grundot... csinálnak pince... fundamentum...

- Mi?! - kiáltott Boka. - Ide házát építenek?

- Házat - mondta egykedvűen a tót -, nagy, háromemeletes házát... akié a grund, az csináltatja házát.

És bement a konyhóba.

[Scese dalla fortezza, e si fermò di fronte alla casupola. Vide Janó che tornava dal portoncino di via Pál verso la casupola. Accanto a lui correva Hektor, scodinzolando, fiutando qua e là. Li aspettò.

- Allora? – disse lo slovacco – Il signorino niente casa?

- Vado vado. – rispose Boka.

Lo slovacco sogghignò di nuovo.

- A casa buona cena calda.

Lungi dal voler trasformare il romanzo in un'opera sociale, è importante sottolineare come questi percorsi di critica si costruiscano attraverso la compresenza di più varietà linguistiche. Queste sono testimoni, nella loro interazione, di alleanze tra differenti gruppi sociali. Del resto Molnár aveva già tentato di rappresentare la complessa realtà etnica della città di Budapest nel romanzo *Az éhes város*, in cui presentava un duro giudizio dell'arrivismo sociale della classe borghese, raggiungendo però, secondo la critica, risultati artistici solo modesti. Nel già citato saggio *Appunti sulla leggerezza* di Molnár, Ventavoli sostiene e dimostra come non fosse tanto la tematica ad essergli estranea, quanto piuttosto la forma romanzo scelta. Le modalità artistiche più congeniali a Molnár sono infatti, secondo Ventavoli, quelle più rapide e leggere della commedia, dei dialoghi incalzanti, della battuta sagace che rivela la complessità della vita in una città che cresce e offre tanto ai suoi abitanti, ma tanto anche pretende da loro. Con *I ragazzi della via Pál*, attraverso le soluzioni "sotterranee" mostrate finora, Molnár sembrerebbe aver trovato la chiave giusta di significazione: accanto al mondo dei vinti dalla società, quello dell'infanzia sembra essere l'unico altro mondo in cui si possa sperare in valori positivi.

I ragazzi solidarizzano con gli esponenti più deboli della società, e questo sodalizio può essere letto come una manifestazione di quell'antiautoritarismo che – come si è visto con Seibert – contraddistingue la letteratura austriaca per ragazzi. Infatti la complicità tra i ragazzi, l'italiano e lo slovacco risalta ancora di più dal contrasto con la distanza dei ragazzi dalle istanze educatrici rappresentate da adulti e maestri.

---

- Buona cena calda – ripeté macchinalmente Boka, e pensò che nella via Rákos, nella casa del povero sarto anche i due stavano seduti in cucina per la cena: il sarto e la moglie. E nella stanza bruciavano le candele. E c'era lì il bel cappotto marrone a doppio petto del signor Csetneky.

Così per caso gettò uno sguardo dentro alla casupola.

Vide poggiati agli assi degli strani attrezzi. Una targa di latta rotonda, rossa e bianca, una specie di disco, come quelli che i cantonieri ferroviari espongono quando il diretto passa davanti alla loro cascina. E poi un cavalletto a tre piedi, in cima al quale c'era un tubo di ottone. E dei pali dipinti di bianco...

- Cos'è? – chiese.

Janó guardò dentro.

- Questa? Questa è roba dell'ingegnere.

- Quale ingegnere?

- L'ingegnere edile.

A Boka battè terribilmente il cuore.

- L'architetto? Che vuole lui qui?

Janó tirò una boccata dalla pipa.

- Costruiranno.

- Qui?

- Sì. Lunedì viene gli operai, guardano grund, fanno cantina... fundamenta...

- Cosa?! – gridò Boka. – Qui costruiranno una casa?

- Una casa – disse lo slovacco con indifferenza – grande casa, tre piani... di chi è il grund, lui fa fare la casa.

Ed entrò nella casupola.]

Nell'edizione Feltrinelli del romanzo, il traduttore Raffaele Borrelli commenta, a proposito del rapporto tra il mondo degli adulti e quello dei ragazzi:

Gli adulti del libro sono dei campioni di grettezza e di egocentrismo: il venditore di torroni, Janó il guardiano, il professor Rácz, il padre di Geréb, il cliente del sarto ecc. Essi non hanno proprio niente da insegnare ai ragazzi, anzi, come in quel racconto di E. A. Poe in cui i pazzi prendono il posto dei dottori nel manicomio e viceversa, si ha un completo ribaltamento dei ruoli. Sono i ragazzi che attraverso l'esercito e le società segrete (non a caso i militari "adulti" sono del tutto assenti nel libro) si ripropongono di dare un senso al mondo, di riordinarlo, di riorganizzarlo intorno a dei *Grund* diversi da quelli degli adulti: il loro non è in definitiva un cammino iniziatico per diventare *come gli altri adulti*, ma per diventare degli *adulti altri*. È questa la grande carica innovativa de *I ragazzi di via Pál*, che li rende estremamente attuali.

In funzione estraniante vengono usati termini tedeschi come *Grund*, *Einstand* (il tedesco era la lingua più usata nell'esercito) che servono a sottolineare le differenze con il mondo degli adulti: l'esercito e il tedesco non fanno parte del mondo degli adulti, la guerra è una cosa troppo seria per essere combattuta dai "grandi"!<sup>263</sup>

Borrelli non fa distinzioni all'interno del mondo dei "grandi", ma in questo modo, trascurando le differenze oggettive tra l'italiano e lo slovacco da una parte e tutti gli altri adulti dall'altra che compaiono come istanze educatrici, si perde a mio avviso il senso profondo, la funzione compositiva dell'utilizzo del plurilinguismo del testo. Quest'ipotesi è avvalorata da un altro elemento plurilingue, quello dei nomi propri, su cui mi soffermo prima di venire alla questione dei termini tedeschi.

La stratificazione sociale è restituita infatti anche dai nomi "parlanti" dei personaggi. Non è tanto il loro significato letterale a essere importante. Moltissimi cognomi ungheresi sono parole dal significato trasparente e spesso indicano nomi di professione, come l'ancora oggi diffusissimo Szabó (sarto), e come lo stesso Molnár, che vuol dire mugnaio<sup>264</sup>.

Il motivo per cui i cognomi si possono definire "parlanti" è però un altro: essi sono segnali della provenienza etnica e sociale dei ragazzi. Come sottolinea Komáromi, i ragazzi della via Pál e le Camicie rosse provengono dallo stesso *milieu* borghese da cui proviene l'autore e solo Nemeček costituisce la «Grande Eccezione»<sup>265</sup>. Il suo cognome è di origine slava e contiene peraltro la radice della parola "nema", "muto", utilizzata nelle lingue slave per indicare i tedeschi in quanto parlanti un'altra lingua. È dunque un'altra testimonianza di quel "crogiuolo di popoli" che era l'impero monarchico asburgico e, in esso, l'Ungheria. Un crogiuolo di popoli in cui la

---

<sup>263</sup> Ferenc Molnár, *I ragazzi di via Pál*, trad. di Raffaele Borrelli, Feltrinelli, Milano 2013, p. 193.

<sup>264</sup> Con il nome di Csónakos ad esempio (barcaiolo) è l'autore stesso a giocare quando, durante la spedizione dei ragazzi al Giardino Botanico, il comandante Boka gli affida il compito di controllare la barca, scherzando sul fatto che non vi è nessuno più adatto di lui per questo compito.

<sup>265</sup> G. Komaromi, op. cit., p. 141.

mescolanza etnica non significava necessariamente parità sociale: il padre di Nemeček svolge infatti il mestiere di sarto, mentre la provenienza degli altri protagonisti è segnalata da nomi tedeschi (a evidenziare l'origine ebraica) o ungheresi. Del padre di Richter si sa che è avvocato civile e penale, il padre di Kolnay è medico, di Csele si dice ripetutamente che è un «gigerli», un dandy, uno che veste con grande eleganza, e anche Weisz e Wendauer, su cui il testo non fornisce altre informazioni, sono cognomi di chiara provenienza tedesca. Dai documenti ora raccolti si sa che per la figura di Nemeček Molnár si era ispirato al suo amico Jenő Feiks, vicino di casa nel periodo della gioventù, poi coinquilino nell'anno di studio parigino e infine suo compagno di esilio a New York. Egli fu pittore e grafico. Anche i fratelli Pásztor ricordano nel cognome un compagno di vita di Molnár, lo scrittore Árpád Pásztor, che scrisse anche libri per l'infanzia<sup>266</sup>.

Leggendo questi elementi nell'ottica di un ammiccamento dell'autore all'antiautoritarismo e di un riscatto delle classi più deboli (che nella poetica di Molnár rappresentano i valori più genuini) e collocandoci nel microcosmo sociale della banda dei ragazzi della via Pál, si può vedere il riscatto di Nemeček dalla sua posizione di soldato semplice come un auspicio a un superamento delle disparità sociali dell'Ungheria del tempo. Lo confermano le parole pronunciate dal ragazzo nel suo delirio febbricitante:

Bombázatok, erődök! Hahá! Ott a Janó! Vigyázz, Janó! *Te is kapitány leszel, Janó!* És neked nem fogják kisbetűvel írni a nevedet! Pfüj! Rossz-szívű fiúk vagytok! Irigykedtetek rám, mert a Boka engemet szeretett, és mert én voltam barátja, nem pedig ti! *Az egész gittegyelt egy butaság!* Kilépek! Kilépek az egyletből!<sup>267</sup>

Nemeček pospetta anche per lo slovacco una “promozione”, proprio all'interno di quella società “altra” postulata da Borrelli come orizzonte utopico del romanzo. E dichiara invece essere una grande stupidaggine la *Gitt-egyelt*, che come vedremo rappresenta i valori vuoti di un associazionismo posticcio.

Se in questo paragrafo mi sono soffermata sul piano della rappresentazione sociale, è stato dunque per mostrare come la forza di una tematica già messa in evidenza dalla critica passi anche attraverso lo strumento della varietà linguistica e possa quindi costituire un elemento sensibile nella resa in traduzione. Ma vediamo come,

---

<sup>266</sup> Cfr. Komáromi, *A gyermekkönyve...*, cit., p. 141.

<sup>267</sup> Bombardate! Ecco Janó! Attento Janó! Anche tu diventerai capitano, Janó! E a te non scriveranno il nome con la lettera minuscola! Pfü! Siete dei ragazzi cattivi! Mi invidiate perché Boka voleva bene a me e perché io ero il suo amico, non voi! Tutta la Società dello stucco è una stupidata! Io sono fuori! Sono fuori dalla Società!

attraverso due parole tedesche, il *grund* e l'*einstand*, si declinano invece i due temi cardine del romanzo.

#### 3.3.4. Termini tedeschi

Come già molti critici hanno notato – si vedano i riferimenti ad Antonella Ottai e Raffaele Borrelli – due concetti fondamentali del romanzo, i due fuochi del sistema di valori, sono veicolati da due termini tedeschi: *grund* e *einstand*. Il primo introduce il discorso della patria e del sentimento di appartenenza; il secondo introduce invece il tema dell'onore, valore che è declinato non solo nell'ambito prettamente militare, ma anche nel più ampio sistema etico del romanzo.

Nell'edizione Feltrinelli appena citata, il traduttore Raffaele Borrelli motiva la scelta di mantenere il termine tedesco *grund* in traduzione – diversamente da tante altre traduzioni, in particolare quelle che saranno oggetto della nostra analisi, che usano il traducete “campo” – con una lunga riflessione sulla polisemia del termine:

Nemecsek muore perché nell'oscillazione tra il sentirsi Hektor, il cane nero dello slovacco, e il voler essere Boka non riesce a trovare un Grund (in questo caso traducibile con: motivo, fundamenta) sul quale organizzare la propria crescita interiore. A proposito del termine Grund, che ricorre ossessivamente nel testo e che nella traduzione si è preferito lasciare immutato, si deve notare come Molnár giochi su tutte le sfumature semantiche del termine tedesco; perché sennò usare un nome straniero? Esso infatti, oltre a quello di “terreno, campo” ha anche valor di “motivo” e di “fondamenta”, ma in tedesco è dialetticamente usato in negativo in espressioni come “*auf Grund geraten*”, che vuol dire “andare in secca, incagliarsi”, oppure “*zu Grunde geben*”, che significa “andare in rovina”.

Ironicamente Molnár ci dice che le uniche fondamenta (*Grund!*) che verranno costruite saranno quelle di un palazzone a tre piani proprio sul terreno (*Grund!*) sul quale avevano fondato (*zu gründen!*) e motivato (*zu begründen!*) la loro vita di fanciulli.

Il messaggio del libro è di disperazione esistenziale: il *Grund* interiore non esiste, il crescere è impossibile, la nostra ricerca interiore viene sbeffeggiata, avvilita, e non resta che uno sberleffo etimologico<sup>268</sup>.

Per quanto eccessivamente nichilistica possa forse apparire quest'interpretazione, mi trovo comunque in sintonia con l'idea che nel romanzo, nonostante le gioie del gioco e al di là della tragedia della morte, si esprima una sorta di disagio esistenziale, un disorientamento nella ricerca del senso della propria vita. Ben venga dunque un approfondimento etimologico come quello proposto da Borrelli, anche se, quasi per compensazione, desidero approfondire invece la provenienza storica del termine nella lingua ungherese e insistere anche quindi – ma un discorso non esclude l'altro – sul tema dei cosiddetti *realia verbali*. Questa duplice lettura, storico-linguistica da un

---

<sup>268</sup> Ivi, p. 192.

lato e filosofica dall'altro, rivela il doppio livello di lettura cui può essere sottoposto il romanzo.

*Grund* è uno dei termini chiave del romanzo, ma ha allo stesso tempo una forte connotazione temporale. È infatti un indicatore dell'evoluzione della lingua ungherese sul finire del secolo, una lingua che continuava a essere ricca di prestiti dal tedesco (soprattutto dalla varietà austriaca), ma che proprio attraverso questi prestiti registrava l'evoluzione della società: cresceva la borghesia cittadina e con essa cambiavano i modi di vita e la lingua. Non è un caso che altri due termini di provenienza tedesca, che Molnár utilizza nel romanzo senza alcuna segnalazione – a differenza di quanto fa, come vedremo, per la parola *einstand* – rimandino al mondo borghese: *gigerli* e *gukker*.

Il termine *gigerli*, come già spiegato, significa “dandy, damerino” e viene dal tedesco austriaco *Gigerl*. Il *Magyar nyelvi történeli-etimológiai szótára*, dizionario storico-etimologico ungherese, ne registra la presenza dal 1892 e la segnala come una parola allora di moda e ormai in disuso («elavult divatszó») <sup>269</sup>. La parola *gukker* indica il binocolo da teatro, rimandando a una precisa realtà medio-borghese. Come *gigerli*, anche questa ha una forte connotazione temporale, come segnala anche il dizionario della lingua della svolta del secolo preparato dal Petőfi Irodalmi Múzeum a uso dei ragazzi di oggi <sup>270</sup>.

Dunque accanto a queste parole s'inserisce anche la parola *grund*. Se tale germanismo può motivare la sua sopravvivenza oggi proprio grazie al romanzo di Molnár, non si trattava allora di un'innovazione molnariana, sebbene il termine avesse una forte connotazione moderna, strettamente legata allo sviluppo della città. Si legge infatti nei dizionari etimologici che il prestito tedesco è attestato nella lingua ungherese già dal 1830 circa, ma che è del 1901 la prima occorrenza del termine nel significato utilizzato da Molnár, quello di “terreno edificabile” e “campo da giochi”:

grund 1833/1890: „mely munkámba kerülhetett a bajzai rettenetesen sötét *Grundra* valami nem sötétet rakosgatnom” (Szamere P.: Munkái 3: 252: NSz.); - *grunt*-gyalu (Lumtzer-Melich: DOLw. 119). J: 1. 1833/1890: 'alap; Grundlage, Basis' (l. fent); 2. 1901: 'beépítetlen telek <városban>; unbebauter Hausgrund <in der Stadt> | játszótér; Spielplatz' (BH. Júl. 9. 7: NSz); 3. 1906: 'földbirtok; Grundbesitz | földterület, földdarab; Bodenfläche, Grundstück' (Mikszáth: Szentjánosbogár 201: NSz.); 4. 1939: 'alapozás <

---

<sup>269</sup> Il traduttore di Feltrinelli traduce con un molto più attuale “fighetto”. Ma questa riattualizzazione rompe la coerenza testuale. Se non ci sono damerini nel libro, non dovrebbero esserci nemmeno tram a cavalli.

<sup>270</sup> <http://www.pim.hu/object.999bcd84-cc66-4f71-bccd-ba11a223d384.ivy>. Nella stessa pagina vi si trovano altri termini che non ricorrono direttamente nel romanzo ma appartengono pure a quell'epoca e sono quindi fortemente connotati diacronicamente.



különféle mesterségek, iparágak szakszavaként>; Grundierung, Grund <als Fachwort verschiedener Gewerbe>' (MNYK. 167).

Német eredetű; vö. Ném. Grund 'alap; talaj, föld; telek; alapozás; stb.', vö. Még ném. T. *grunt* 'földdarab' (Schatz: WbTirM. 1: 260). A németből a szerb-horvátba is átkerült; vö. Szb.-hv. N. *grunt* 'földbirtok'. – 2. Jelentésében való elterjedése az argóból indulhatott ki. 4. Jelentésében – a kőművesek, az aszalosok, a mázolóok, az ötvösök, a rézmetszők stb. Szakmai szavaként (vö. Frecskay 653) – az egyes szakmák történetének megfelelően sokkal nagyobb múltja lehet, mint fenti adata mulatja. – A *grunt-gyalu* (1. Fent) a ném *Grundobel* 'melygyalu, fenékgyalu' részfordítása.

La diffusione della parola nel secondo significato deriva dall'*argot* ed è rimasta nel tempo parola gergale e utilizzata nel linguaggio familiare, non ufficiale. Come indica anche il più recente *Etymologisches Wörterbuch des Ungarischen* (1993<sup>271</sup>), «heute ist Bed. 3 am meisten bekannt»: si tratta appunto del significato registrato a partire dal 1901, «unbebauter Hausgrund <in der Stadt>; Spielplatz». E infatti nel dizionario di forestierismi *Idegen szavak és kifejezések kéziszojtára* (1995) è registrato il lemma *grund* col seguente significato: «üres, beépítetlen városi telek», ovvero “terreno cittadino vuoto, non edificato”.

Insistendo sull'attualità della lingua di Molnár in quanto componente fondamentale della freschezza con cui egli restituisce un'epoca, che è sostanzialmente quella della sua infanzia, credo si possa sostenere, nella determinazione dei valori simbolici assunti dal *grund*, che il valore predominante sia proprio quello dell'infanzia, come cercherò di dimostrare tramite esempi nel testo.

Vediamo con ordine i diversi momenti in cui viene descritto il *grund*. Nella prima occorrenza del termine, nel primo capitolo, si intuisce che il *grund* è un luogo in cui si discutono questioni ufficiali: «Délután háromkor közgyűlés. Elnökválasztás a grundon. Kihirdetni»<sup>272</sup>.

La prima vera descrizione del *grund* apre il secondo capitolo:

A grund... Ti szép, egészséges alföldi diákok, akiknek csak egyet kell lépnetek, hogy künn legyetek a végtelen rónán, a csodálatos nagy, kék bura alatt, melynek égbolt a neve, akiknek a szemetek hozzászokott a nagy távolságokhoz, a messzenézéshez, akik nem éltek magas házak közé ékelve, ti nem is tudjátok, mi a pesti gyerekeknek egy üres telek. A pesti gyerekeknek ez az alföldje, a rónája, a síksága. Ez jelenti számára a végtelenséget és a szabadságot. Egy darabka föld, melyet egyik oldalról dűledező palánk határol, s melynek többi oldalain nagy házfalak merednek az ég felé. Most már a Pál utcai grundon is nagy, négyemeletes ház szomorkodik, tele lakóval, akik közül talán egy se tudja, hogy ez a darabka föld néhány szegény pesti kisdíáknak a fiatalságát jelentette<sup>273</sup>.

---

<sup>271</sup> *Etymologisches Wörterbuch des Ungarischen*, Budapest, Akadémiai Kiadó 1993.

<sup>272</sup> [Assemblea alle ore tre del pomeriggio. Elezione del presidente sul grund. Rendere pubblico.]

<sup>273</sup> [Il grund... voi, bei, sani studenti dell'Alföld, a cui basta fare soltanto un passo per essere fuori nella pianura infinita, sotto quella campana azzurra meravigliosamente grande che chiamano volta celeste, voi che avete gli occhi abituati alle grandi distanze, allo sguardo in lontananza, che non vivete incuneati tra alte case, voi non immaginate nemmeno cosa sia per un bambino di Pest un terreno

Nella spiegazione di cosa sia il *grund* il narratore procede per diversi livelli di significato. Innanzitutto dà una definizione di “grund” come “üres telek” (“terreno vuoto”), partendo dunque dal livello referenziale. Il secondo livello si potrebbe definire invece funzionale-esperenziale. Siamo su un piano ancora realistico, il narratore specifica qual è la funzione di questo spazio per i ragazzi di Pest, ma lo fa utilizzando un processo metaforico e procedendo per associazione: così come i ragazzi dell’*Alföld* godono di spazi aperti, sconfinati, i ragazzi di Pest trovano questi spazi nel *grund*. È da notare che tale associazione è fatta dal narratore: il punto di vista dei ragazzi di Pest viene espresso in maniera mediata. Infine il terzo livello esprime il senso profondo di questa funzione: siamo sul piano simbolico, il *grund* rappresenta l’infinito, la libertà. Il narratore insiste sul punto di vista dei ragazzi (*számára*, “per loro”). Nell’ultimo periodo si aggiunge infine un livello ulteriore, che segnala una visione a posteriori, a ritroso nel tempo. Si tratta nuovamente di un livello simbolico e il punto di vista è quello dell’adulto, sebbene sempre interno al testo: si intuisce che il punto di vista sia quello degli stessi ragazzi – e del narratore – una volta diventati adulti. Da questa prospettiva si esprime appunto il senso attuale del *grund*: «Egy darabka föld» (“un pezzettino di terra”), che ormai nel tempo del racconto già non esiste più, rappresentava molto di più di quanto già detto, ovvero la giovinezza.

La guerra non è, pertanto, l’unica realizzazione dell’essere adulto, il romanzo non è un’educazione alla vita militare, quanto un’educazione alla vita in generale, non un’educazione al patriottismo, ma a quei valori che *entro certi limiti* sono simboleggiati anche dall’amor di patria. Molto forte è il valore del sentimento di appartenenza a un luogo, a un gruppo, e della conseguente lealtà ad essi.

Tas Bognár ha descritto il *grund* come qualcosa che idealmente appartiene a ogni lettore. Il *grund* è quel luogo che «ci dà un “a casa”, e sul quale proprio per questo possiamo sentirci a casa... perché sappiamo che lì c’è bisogno di noi. Per questo ci palpita tanto il cuore, anche da lettori adulti, quando il *grund* è in pericolo»<sup>274</sup>.

È in quest’ottica che si può leggere il passo sulla motivazione di Nemeček ad alzarsi dal suo letto di malato e tornare a combattere con i propri compagni. Per Nemeček,

---

vuoto. Per un bambino di Pest è questo il suo *Alföld*, la sua pianura, la sua steppa. Questo significa per lui l’infinito e la libertà. Un pezzettino di terra delimitato da un lato da una recinzione traballante, e sui cui altri lati alte mura delle case si ergono verso il cielo. Ormai anche sul *grund* di via Pál si trova malinconica una grande casa di quattro piani, pena di inquilini, tra cui forse nemmeno uno sa che per alcuni poveri scolaretti di Pest questo pezzettino di terreno significava la giovinezza.]

<sup>274</sup> T. Bognár, *Gyermekpróza. Világ- és magyar irodalom*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest 2004, p. 178. [otthon adott nekünk, s amelyen éppen azért lehattünk otthon... mert tudtuk, hogy ott szükség van ránk. Ezért szorul úgy össze a szívünk, amikor a grund veszélybe kerül, még felnőtt olvasóként is.]

sentire che il *grund* ha bisogno di lui è la spinta più forte, quella che dà un senso alla propria vita. Non a caso si può individuare una catena di isotopie che ha come oggetto il sentimento di appartenenza al campo come senso della propria vita. Sono molti i momenti in cui la paura della perdita del campo sfocia in un sentimento disperato, di completo abbandono, nel timore di ritrovarsi in una realtà in cui nulla ha più senso.

Già nel secondo capitolo del romanzo si legge: «[...] Nemecek e pillanatban nagyon büszke volt arra, hogy ő is tagja a grundnak, a Pál utcai fiúk híres társaságának»<sup>275</sup>. Mentre Boka teme molto per le sorti del grund: «Boka föllélegzett. - Nagyon megijedtem - mondta -, mert már azt hittem, hogy a grundot árulta el valaki...»<sup>276</sup>. Quando riconosce appieno il proprio compito di comandante, sa perfettamente che la sua responsabilità non è solo quella di difendere un terreno su cui giocare, ma l'intera esistenza della società:

Boka érezte, hogy most minden tőle függ. Tőle függ ennek a kis társaságnak a jóléte, a jövője. Tőle függenek a vidám délutánok, a labdázások, a különféle játékok és mulatságok, melyeket itt űzni szoktak a pajtásai. És Boka most büszke volt, hogy ilyen szép feladatra vállalkozott.

“Igenis - mondta magában -, meg foglak védeni benneteket!”<sup>277</sup>

È lo stesso sentimento di orgoglio che prova il più piccolo Nemecek: «Nagyon izgatott volt a kis szőke, és érezte, hogy e pillanatban az összes fiúk sorsa, az egész grund jövője az ő kezében van»<sup>278</sup>. Gli stessi toni vengono usati peraltro da Boka quando rifiuta di riprendere la bandiera direttamente dalle mani di Geréb, senza lottare. Con la perdita della bandiera e con la sconfitta in battaglia, ogni cosa avrebbe perso il proprio valore: «A zászlót – mondta Boka – majd visszavesszük a vörösingesektől mi magunk. És ha nem tudjuk visszavenni, akkor már úgyis hiába minden... akkor már úgyis elmegyünk innen, szétszóródunk... nem leszünk többé együtt... De így nem kell a zászló»<sup>279</sup>. Espressione particolarmente toccante è quel

---

<sup>275</sup> [In quel momento Nemecek era molto orgoglioso di essere anche lui membro del grund, della famosa compagnia dei ragazzi di via Pál.]

<sup>276</sup> [Boka tirò un sospiro di sollievo: “Ho avuto molta paura – disse – perché già pensavo che qualcuno avesse tradito il grund”.]

<sup>277</sup> [Boka sentiva che ora tutto dipendeva da lui. Da lui dipendeva la fortuna di questa piccola compagnia, il suo futuro. Da lui dipendevano gli allegri pomeriggi, i giochi a palla e tutti gli altri giochi e divertimenti praticati qui dai suoi compagni. E adesso Boka era orgoglioso di essersi incaricato di un compito così bello. “Signorsì – si disse – vi proteggerò io”.]

<sup>278</sup> [Il biondino era molto eccitato e sentiva che in quel momento il destino di tutti i ragazzi, il futuro di tutto il grund erano nelle sue mani.]

<sup>279</sup> [La bandiera – disse Boka – ce la riprenderemo noi stessi dalle Camicie rosse. E se non riusciremo a riprenderla, allora tanto sarà tutto vano, tanto ce ne andremo da qui, ci separeremo, non staremo più insieme... Ma così non la vogliamo la bandiera...]

«sarà tutto vano»: senza *grund*, senza bandiera, non ha più senso stare uniti, stare insieme.

Il senso di appartenenza è così forte da essere invidiato dagli scolari che non fanno parte della banda e che dunque a loro modo vogliono partecipare degli eventi. La rivalità tra le due bande si estende, come naturale, in rivalità tra le due scuole, il liceo e la *realiskola*. Questa partecipazione si realizza in una bellissima scena corale, un tipo di descrizione di cui Molnár è maestro:

Az iskola kapujában az osztálytársak körülvették a Pál utcaiakat, és mindenféle hasznos tanácsokkal látták el őket. Még olyanok is akadtak, akik megtanítottak egy-egy Pál utcait arra, hogy hogyan kell gáncsot vetni. Mások kémeknek ajánlkoztak. Ismét mások arra kérték őket, hogy legyen szabad végignézniök a küzdelmet. De erre sem kapott engedelmet senki<sup>280</sup>.

Anche Geréb, quando si ravvede del proprio errore, desidera tornare a far parte della banda dei ragazzi della via Pál e lo scrive espressamente nella sua lettera: «én ezt azért írom, mert vissza akarok kerülni hozzátok, és ki akarom érdemelni, hogy bocsássatok meg nekem»<sup>281</sup>. Il sentimento di appartenenza comune a un gruppo è così forte da far superare ai ragazzi anche l'affronto del tradimento. Una volta riconosciuto che Geréb si è veramente pentito, è con gioia sincera che egli viene riaccolto nuovamente tra i ragazzi di via Pál, così come, una volta compreso il valore di Nemecek, è con sincero entusiasmo che i ragazzi festeggiano la sua promozione a capitano.

Questo grande senso di appartenenza condensato dell'immagine del *grund*, raggiunge il suo apice quando, alla fine del romanzo, questo terreno che rappresenta l'infanzia del ragazzo viene addirittura personificato:

Bokával fordult egyet a világ. Most már előtörték a szeméből a könnyek. Sietett, aztán rohanvást futott a kapu felé. Menekült innen, erről a hűtlen darab földről, amelyet ők annyi szenvedéssel, annyi hősiességgel védtek meg, s amely most hűtlenül elhagyja őket, hogy egy nagy bérkaszárnnyát vegyen a hátára örök időkre<sup>282</sup>.

Riprenderò questi aspetti al momento dell'analisi critica delle traduzioni. Qui è opportuno invece passare all'altra parola chiave del romanzo: *einstand*. I ragazzi si appropriano di un termine tedesco e attraverso un processo di risemantizzazione lo

---

<sup>280</sup> [Al portone della scuola i compagni di classe circondarono i ragazzi di via Pál e li rifornirono di qualunque consiglio utile. C'erano addirittura certi che insegnarono ad alcuni della via Pál come si fa lo sgambetto. Alcuni si proposero come spie. Altri ancora gli chiesero di avere il permesso di far da spettatori alla lotta. Ma per questo nessuno ricevette il permesso.]

<sup>281</sup> [Vi scrivo questo perché voglio tornare da voi, e voglio meritarmi il vostro perdono.]

<sup>282</sup> [A Boka girò la testa. Adesso sì che gli uscivano le lacrime dagli occhi. Si affrettò, poi si mise a correre verso il portone. Scappava da lì, da quel pezzo di terra traditore, che loro avevano difeso con tanta fatica, con tanto eroismo, e che ora li abbandonava in maniera così sleale, per prendere per sempre sulle proprie spalle un casermone.]

utilizzano per esprimere un comportamento ben preciso: quando un gruppo, o una persona, dichiara *einstand*, vuol dire che dichiara di essersi impossessato di qualcosa che non era suo, avvalendosi semplicemente della legge del più forte. Il narratore spiega ai suoi lettori tutta la gravità, il peso che ha questo termine:

Ehhez tudni kell, mi az az `einstand`. Ez különleges pesti gyerek szó. Mikor valamelyik erősebb fiú golyózni, tollazni vagy szentjánoskenyér-magba - pesti nyelven: `boxenli be - játszani lát magánál gyöngébbet, s a játékot el akarja venni tőle, akkor azt mondja: `einstand`. Ez a csúf német szó azt jelenti, hogy az erős fiú hadizsákmánynak nyilvánítja a golyót, s aki ellenállni merészel, azzal szemben erőszakot fog használni. Az `einstand` tehát hadüzenet is. Egyszersmind az ostromállapotnak, az erőszaknak, az ököljognak és a kalózzuralomnak rövid, de velős kijelentése<sup>283</sup>.

Così il termine *einstand* entra nel romanzo a definire i rapporti tra le due bande e segna la contrapposizione di due sistemi di valori: il diritto del più forte, da un lato, e il senso di giustizia dall'altro. I critici insistono spesso, come si è visto, sul fatto che con l'uso di questa parola tedesca si crei l'associazione tra lingua tedesca e lingua militare. In realtà il processo di appropriazione dei ragazzi è ancora più interessante dal mio punto di vista. Il significato originario della parola tedesca *einstand* non ha infatti nulla a che vedere con dichiarazioni di forza, di potenza, volontà di conquista, e, se usato al tempo nel linguaggio militare, indicava la cerimonia con la quale il soldato festeggiava in società il proprio ingresso nell'esercito.

La definizione del Grimm è la seguente:

*introitus, initium, eintritt, antritt und dann was beim feierlichen eintritt in den dienst, in das amt, zur aufnahme in einen verein gegeben und entrichtet wird, ein trunk, ein schmaus oder eine geldabgabe sponsio, praestatio fidei, der einstand für etwas; auch einstand für einen soldaten, s. einsteher.*

Ha dunque se mai a che vedere con una dichiarazione di fede, di appartenenza. I ragazzi lo trasformano in una dichiarazione di asservimento forzato e questo gioco, se guardato dal punto di vista del rapporto di sudditanza dell'Ungheria nei confronti dell'Austria, ha una fortissima connotazione politica.

L'appropriazione di certe parole, anche della lingua tedesca da parte dei ragazzi, e la loro risemantizzazione per indicare oggetti e azioni appartenenti a una realtà tutta loro, è un processo noto e diffuso nel mondo infantile. Esso viene riportato nel

---

<sup>283</sup> [Per questo bisogna sapere cos'è questo "einstand". È una parola particolare dei ragazzi di Pest. Quando un ragazzo più forte vede un ragazzo più debole di lui giocare alle biglie, alla penna, o ai semi di carruba – nella lingua di Pest: a boxenli – e vuole prendergli il gioco, allora dice: "einstand". Questa brutta parola tedesca significa che il ragazzo forte dichiara le biglie bottino di guerra, e userà la violenza contro chi osi contrastarlo. L'"einstand" quindi è anche una dichiarazione di guerra. È contemporaneamente la breve, ma succinta affermazione dello stato d'assedio, della violenza, del diritto del più forte e della pirateria.]

romanzo senza il filtro di un'istanza normativa del linguaggio e lo stesso accade, ancora nelle prime pagine del romanzo, per un'altra parola: *Múzeum*. «A Múzeumkertet hívják így», così chiamavano il giardino del museo, spiega il narratore. E il valore di quest'altro termine appartenente al mondo dei ragazzi di via Pál è confermato, anni dopo, da Arpád Pásztor, uno dei coetanei di Molnár a cui l'autore si ispira per i suoi personaggi. Lo scrittore ha composto nel 1930 un romanzo intitolato *Múzi*, proprio in riferimento alle vicende dei ragazzi della via Pál e soprattutto al tempo in cui essa si ambientava. Lo scrittore infatti descrive il giardino del museo con queste parole:

Voi credete che il giardino del museo fosse un giardino circondato da un recinto di ferro, i cui confini nel 1930, quando scrivo questo libro, erano rappresentati a sud dal Múzeum körút, a nord dalla Eszterházy utca, a est dalla Múzeum utca e a ovest dalla Főherceg Sándor utca, ma noi, che avevamo dieci anni intorno al 1887, sappiamo molto bene che il giardino del museo non era un giardino recintato ma un intero mondo, i cui confini su tutti i lati erano l'infinito<sup>284</sup>.

Tornano dunque anche in questo romanzo la contrapposizione tra il voi e il noi, e l'equazione tra i luoghi dell'infanzia e l'infinito, il mondo aperto a mille possibilità. L'identità, l'appartenenza a questo mondo è costruita anche attraverso l'appropriazione o costruzione di una lingua di gruppo.

Al motivo dell'*einstand* si lega direttamente il tema dell'onore. La legge del più forte è chiaramente rinnegata nel romanzo, perché la prepotenza di fronte ai più deboli non è dimostrazione di un comportamento onorevole, ma segno di viltà. L'onore offeso è rappresentato del resto anche da uno degli episodi di apertura del romanzo, il furto della bandiera.

Si può considerare quello dell'onore uno dei valori che pervade tutto il romanzo. Esso costituisce infatti un'isotopia che ricorre non soltanto molto spesso, ma in occasioni differenti, e si lega dunque a più aspetti della vita e non soltanto a quelli particolari dell'esistenza militare. Per quanto possibile, cercherò qui di seguito di registrare le occorrenze più significative del termine (*becsület*) e dei suoi derivati, primo fra tutti l'aggettivo *becsületés*.

---

<sup>284</sup> [Ti azt hiszitek, hogy a Múzeumkert egy vasráccsal körülkerített kert, amelynek határa 1930-ban, amikor ezt a könyvet írom, délről a Múzeum körút, északról az Eszterházy utca, kelet felől a Múzeum utca és nyugatnak a Főherceg Sándor utca, de mi, akik 1887 körül voltunk tízévesek, nagyon jól tudjuk, hogy a Múzeumkert nem egy vasráccsal körülkerített kert, hanem az egész világ, amelynek határa mindenfelől a végtelenség.]

La prima occorrenza del termine è già nel primo capitolo, quando Nemeček, «határozottan jellemes férfiú», non vuole leggere il contenuto del bigliettino del quale è solo mero tramite. Una scelta che il ragazzo fa “per onore”, «becsületből».

Sempre nel primo capitolo, in cui si trova la prima descrizione dettagliata del personaggio di Boka, egli viene rappresentato come un ragazzo serio, posato, giusto, insomma, come dice il narratore, «okos fiúnak látszott Boka, és úgy indult, mint aki az életben ha sokra nem is viszi, de becsületes férfi gyaránt fogja a helyét megállni»<sup>285</sup>.

Qui il valore dell'onore per un uomo viene mostrato esplicitamente come il valore più alto, più importante dell'arrivare a occupare posizioni di comando nella società. E infatti le sue parole sono sempre parole rivolte al vero, al giusto. Egli non desidera mai prendere decisioni avventate, «mert nekünk az igazat kell tudnunk, ha csinálni akarunk ellenük valamit...»<sup>286</sup>.

Ma l'onore è rappresentato anche dalla lealtà alla propria banda, ai propri amici e, infine, alla patria. Di questo è profondamente convinto Nemeček che, nonostante sia il più piccolo e debole, diventa l'eroe più rappresentativo del romanzo proprio perché convinto sostenitore di questi valori. «Inkább újesztendeig a vízben ülök nyakig, mint hogy összeszűrjem a levelet a barátaim ellenségeivel»<sup>287</sup>, dice rivolto a Geréb, che invece ha macchiato il proprio onore con il tradimento. Il valore di Nemeček è riconosciuto con rispetto profondo dalle stesse Camicie rosse, che infatti gli riservano il present'arm quando egli va via dal Giardino botanico. Anche Boka è molto severo verso Geréb, quando quest'ultimo si presenta al campo per chiedere di essere ripreso nella banda, ormai consapevole di quanto deprecabile sia stato il suo comportamento. Boka è categorico nel rifiutare la richiesta:

- Ne sírj, Geréb, nem akarom, hogy itt előttem sírj. Menj szépen haza, és hagyj minket békében. Most persze ide jöttél, mert a vörösingeseknél is elfogyott a becsületed. Geréb zsebre tette a zsebkendőjét, és férfiassnak akart látszani.
- Hát jó - szólt -, elmegyek. Ti engem már nem láttok többet. De szavamat adom nektek, hogy nem azért jöttem ide, mert a vörösingesek meggyűlöltek. Más oka volt ennek<sup>288</sup>.

---

<sup>285</sup> [Boka sembrava un ragazzo intelligente e dava da vedere sin d'allora che anche se non fosse salito molto in alto nella vita, avrebbe tenuto il suo posto con onore.]

<sup>286</sup> [Perché a noi serve sapere la verità se vogliamo fare qualcosa contro di loro.]

<sup>287</sup> Preferisco stare seduto con l'acqua fino al collo fino a capodanno, piuttosto che banchettare con i nemici dei miei amici.]

<sup>288</sup> [- Non piangere, Geréb, non voglio che tu pianga qui davanti a me. Vattene bello a casa e lasciaci in pace. Ora sei sicuramente venuto qui perché anche dalle Camicie Rosse hai perso il tuo onore. Geréb mise il fazzoletto in tasca e voleva sembrare adulto.

- Va bene – disse – vado via. Non mi vedrete più. Ma do la mia parole che non sono venuto qui perché le Camicie rosse mi hanno preso in odio. Il motivo è un altro.]

Già prima Boka aveva dato la possibilità ai suoi ragazzi di non presentarsi per la battaglia, se non se la fossero sentita, intimando però, una volta avuta la promessa della propria presenza, che se qualcuno non si fosse presentato pur avendo dato la propria parola, sarebbe stato cacciato via dal campo come «becstelen szószegő», cioè come “fedifrago infame”.

Quello dell'onore è un tema talmente riconosciuto al livello sociale che sta fortemente a cuore anche al padre di Geréb. Quando egli viene a sapere che il figlio è sospettato di tradimento, decide addirittura di confrontarsi direttamente con gli amici del figlio, dei ragazzi, per appurare la verità, cioè per provare l'integrità morale del figlio:

A szakállas ember összeráncolta a homlokát.

- A fiam most az imént sírva jött haza. Sokáig faggattam, hogy mi baja, de nem akarta kivallani. Végre aztán, mikor ráparancsoltatam, annyit bevallott, hogy árulással gyanúsítottok. Hát erre mondtam neki: “Én most veszem a kalapomat, és elmegyek azokhoz a fiúkhoz. Beszélni fogok velük, és meg fogom tőlük kérdezni, hogy mi igaz ebből. Ha nem igaz, akkor én követelni fogom tőlük, hogy bocsánatot kérjenek tőled. Ha azonban igaz, akkor nagy baj lesz belőle, mert a te apád világéletében becsületés ember volt és nem fogja tűrni, hogy az ő fia pajtásainak az árulója legyen.” Ezt mondtam neki. Hát most itt vagyok, és felszólítalak benneteket, mondjátok meg becsülettel, igaz lelketekre, áruló volt-e köztetek az én fiam, vagy nem. Nos?

Néma csönd lett erre.

- Nos? – ismételte Geréb apja. – Ne féljetez tőlem. Mondjátok meg az igazat. Nekem tudnom kell, hogy igazatlanul bántottátok-e a fiamat, vagy hogy büntetést érdemel-e.

Nem felelt senki. Nem akarta senki sem elkészeríteni ezt a jónak látszó köpönyeges embert, aki ilyen nagyon féltékeny a kis gimnazista fia jellemére<sup>289</sup>.

Un comportamento disonorevole del figlio comprometterebbe l'onore del padre, che chiede ai ragazzi di rispondere a loro volta «con onore», in piena coscienza.

Che l'onore di Nemeček sovrastrai invece quello di tutti gli altri è dimostrato dal fatto che lui, pur conoscendo la verità dei fatti, decide di non tradire a sua volta Geréb, perchè «se Geréb è davvero un traditore, allora saranno guai...». In questo punto del

---

<sup>289</sup> [L'uomo con la barba aggrottò la fronte.

- Mio figlio è appena tornato a casa piangendo. L'ho interrogato a lungo su quale fosse il problema, ma non ha voluto parlare. Alla fine, quando gliel'ho ordinato, ha confessato solo di essere sospettato di tradimento. Bè a quel punto gli ho detto: “Adesso prendo il cappello e vado da quei ragazzi. Parlerò con loro e chiederò loro qual è la verità. Se non è vero, allora pretenderò da loro che ti chiedano scusa. Se però è vero, allora saranno guai, perché tuo padre è stato per tutta la vita un uomo d'onore e non può tollerare che suo figlio sia il traditore dei suoi compagni” Questo gli ho detto. E ora sono qui, e vi ordino di dirmi, con la vostra parola d'onore, con animo giusto, se mio figlio è stato un traditore nei vostri confronti o no. Allora?

Ci fu un silenzio di tomba.

- Allora? – Ripeté il padre di Geréb. – Non abbiate paura di me. Dite solo la verità. Io devo sapere se avete trattato male mio figlio ingiustamente o se merita una punizione.

Nessuno rispose. Nessuno voleva causare rammarico a quell'uomo intabarrato, che sembrava buono e che era tanto geloso del suo figlioletto liceale.]



romanzo i ragazzi sembrano più saggi degli adulti, cui non vogliono creare dispiaceri inutili per questioni che sono, peraltro, tutte loro.

Il mondo dei ragazzi si orienta su leggi e valori propri, per i quali non c'è bisogno dell'istanza educatrice degli adulti. Sono i ragazzi stessi che sanno riconoscere qual è un comportamento onorevole e deprecare il comportamento del traditore. L'onore ritorna ad esempio nuovamente nel considerare il comportamento valoroso di Nemeček. Lui si è raffreddato per difendere la patria, per onore, eppure il suo nome è stato disonorato nel più terribile dei modi: è stato indicato lui come traditore sul libro nero della Società dello Stucco e il suo nome è stato scritto con le iniziali minuscole. Quando i membri della Società si rendono conto di aver sbagliato e vogliono cancellare il nome di Nemeček dal libro nero, una delle mozioni è quella di «restituire prima l'onore al nome», riscrivendolo con le lettere maiuscole, per poi cancellarlo.

Le considerazioni dei ragazzi contrastano fortemente con la facilità con cui il professor Rác trova subito parole di rimprovero per motivare il raffreddore di Nemeček: «Mert nem vigyáztok magatokra», perché non fate attenzione, commenta seccamente.

Dunque quello dell'onore è un tema che pervade tutto il romanzo. La straordinarietà del carattere di Nemeček è proprio quella della sua integrità morale: quando egli si rende conto di essere per tutti una nullità («il cane») e desidera migliorare la propria posizione, sa che potrà farlo solo mantenendo la propria rettitudine morale, imitando l'esempio dell'amico Boka. Tenendo presente la ricorsività del tema dell'onore, si comprende anche meglio come la motivazione più forte che spinge Nemeček a correre sul campo, a combattere con i compagni, nonostante sia malato, non è quella di compiere un'azione eroica, né propriamente quella di difendere il campo, ma di difenderlo per dimostrare la propria lealtà, dopo essere stato accusato di tradimento:

És nem hallottam semmit, de azért mégis úgy éreztem, mintha hallanék valamit. Zúgott valami a fülemben, lovak jöttek, trombita is volt, kiabálás. Hallottam a Csele hangját, mintha azt kiáltotta volna: „Gyere, Nemeček, mert bajban vagyunk! – aztán hallottam, mikor te kiáltottál: „Ne gyere, Nemeček, te nekünk nem kölesz, mert te beteg vagy, ugye, tudtál jönni, mikor golyóztunk meg mulattunk, bezzeg most nem gyössz, mikor harcolunk, és elvesztjük a csatát!” [...] De én nem vagyok egy hős, mert én nem tudtam, hogy az olyan fontos, mert én csak bejöttem ide harcolni a többiekkel, hanem mikor megláttam az Áts Ferit, akkor arra gondoltam, hogy én azért nem harcolhattam veletek, mert ez engem a hideg vízben megfürösztött, és akkor nagyon el voltam keseredve, és gondoltam: „Na, Ernő, most vagy soha” – és behunytam a szememet, és... és... nekiugrottam...<sup>290</sup>

---

<sup>290</sup> [E non sentivo niente, eppure era come se sentissi qualcosa. Qualcosa mi mormorava nell'orecchio, arrivavano cavalli, c'erano anche suoni di tromba, grida. Ho sentito la voce di Csele, come se stesse

### 3.3.5. Romanzo della metropoli e romanzo delle bande

Seguendo ancora la struttura proposta da Grutman per una descrizione delle motivazioni del plurilinguismo nel romanzo funzionale all'analisi testuale, mi soffermo infine su quegli aspetti che possono essere definiti come effetti di realismo, ma che hanno – come già si accennava – un'importanza fondamentale nella definizione del sottogenere del romanzo e che contribuiscono alla sua modernità.

Nel primo capitolo, quando il lettore non conosce ancora il *grund*, la vicenda si apre sui banchi di scuola. Un inizio apparentemente in linea con la tradizione della letteratura di ambientazione scolastica, se non fosse che l'autore ci mette subito di fronte ai primi segnali di una forzatura dei confini del sottogenere. Basti pensare alla staticità con cui è descritto l'ambiente scolastico nel romanzo *Cuore*, e subito la differenza risulta evidente. Nei *Ragazzi della via Pál* la città fuori si fa subito protagonista, entrando direttamente nella classe attraverso le finestre aperte da cui s'insinuano suoni e rumori tra i più svariati. Il brusio esterno si trasmette quasi per osmosi sui ragazzi, che cominciano a essere irrequieti. L'attesa interminabile per la fine della giornata scolastica si trasmette al lettore attraverso la costruzione di un incipit molto lungo, una frase piena d'incisi e subordinate. Vediamo il testo:

Háromnegyed egykor, épp abban a pillanatban, mikor a természetrajzi terem katedraasztalán hosszú és sikertelen kísérletek után végre-valahára, nagy nehezen, izgatott várakozás jutalmául a Bunsen-lámpa színtelen lángjában fellobbant egy gyönyörű, smaragdzöld csík, annak jeléül, hogy az a vegyület, melyről a tanár úr be akarta bizonyítani, hogy zöldre festi a lángot, a lángot csakugyan zöldre festette, mondom: pont háromnegyed egykor, épp abban a diadalmas minutumban megpendült a szomszéd ház udvarán egy zongora-verkli, s ezzel minden komolyságnak vége szakadt<sup>291</sup>.

Vediamone ora la struttura: un lunghissimo periodo, in cui l'indicazione precisa dell'orario (l'una meno un quarto) apre la principale, che non si conclude ma viene subito “infarcita” di:

---

gridando: “Vieni, Nemecek, siamo nei guai!” – poi ho sentito te gridare: “Non venire, Nemecek, non abbiamo bisogno di te, perché sei malato, potevi venire, vero, quando giocavamo con le biglie e ci divertivamo, invece ora che combattiamo e perdiamo la battaglia non vieni!” [...] Ma io non sono un eroe, perché non sapevo che era così importante, perché sono venuto qui soltanto per combattere con gli altri, però quando ho visto Feri Áts, allora ho pensato che non potevo combattere con voi perché lui mi aveva fatto fare un bagno nell'acqua, e allora mi sono arrabbiato tanto, e ho pensato: “Dai, Ernő, ora o mai più” – e ho socchiuso gli occhi, e..., e..., gli sono saltato addosso...”

<sup>291</sup> [All'una meno un quarto, proprio nel momento in cui, sulla cattedra dell'aula di scienze naturali, dopo lunghi e infruttuosi tentativi, una buona volta, con grande difficoltà, come ricompensa della trepidante attesa nella fiamma incolore della lampada di Bunsen si accese una splendida striscia verde smeraldo, a dimostrazione del fatto che il composto, per il quale il professore voleva dimostrare che colora la fiamma di verde, effettivamente colorò la fiamma di verde, ripeto: all'una meno un quarto precisa, proprio in quel minuto di trionfo, vibrò nel cortile della casa vicina un organetto, e con ciò arrivò la fine di ogni serietà.]

- subordinata di primo grado: abban a pillanatban, mikor [...] fellobbant
- subordinata di secondo grado: annak jeleül,
- subordinata di terzo grado: hogy az a vegyület...
- incisiva della subordinata di terzo grado: melyről a tanár úr be akarta bizonyítani
- subordinata dell'incisiva: hogy zöldre festi a lángot
- chiusura della subordinata di secondo terzo grado: a lángot csakugyan zöldre festette (con la particolarità che la frase riprende esattamente le parole della subordinata precedente)
- inciso: mondom (riprende il filo del discorso, e inoltre fa entrare in scena direttamente il narratore)
- conclusione della principale, con ripresa, ripetizione e ulteriore specifica delle determinazioni di tempo (pont háromnegyed egykor, épp abban a diadalmas minutumban)
- coordinata della principale, con intonazione fortemente conclusiva attraverso il verbo posizionato alla fine della frase, che determina una prosodia discendente, di rilassamento della tensione creata attraverso la complessa sintassi.

Nel rapporto tra forma e contenuto si può osservare che la subordinata e la principale avvicinano due momenti stridenti: il momento «vittorioso» della riuscita dell'esperimento della lampada di Bunsen (subordinata) coincide con l'ingresso nell'aula delle note dell'organetto. La soluzione di questo contrasto è la rottura della serietà del momento.

Se pensiamo alla storia della composizione, al romanzo a puntate su commissione, scritto tra i tavoli del Café New York, è facile pensare che la penna dello scrittore di feuilleton budapestini abbia influenzato quella dello scrittore per ragazzi<sup>292</sup>. Come già si leggeva nella recensione di Schöpflin, i ragazzi vivono più nelle strade che tra i banchi di scuola. La vicenda dei ragazzi della via Pál si svolge infatti principalmente fuori dalla scuola, e anche la descrizione dell'ambiente scolastico permette di comprendere meglio il rapporto dei ragazzi con l'altra grande protagonista del romanzo: la città. Ritorniamo sulla scena di apertura. Ormai gli alunni sono distratti, e con essi nemmeno il lettore presta troppa attenzione a quella lampada di Bunsen, quanto piuttosto a tutto ciò che è fuori della scuola. La melodia che entra nella classe è un'allegria melodia popolare ungherese suonata però "alla viennese", con tanto trambusto, in modo tale da suscitare l'ilarità dei ragazzi. Se non nella lingua, almeno nei suoni anche questo può essere individuato come un elemento di diversità culturale, che è significativamente sbeffeggiato dai ragazzi: nuovamente abbiamo un innocente segnale di insubordinazione all'autorità austriaca, una piccola punta ironica comprensibile soltanto se si tiene presente il contesto culturale dell'epoca.

---

<sup>292</sup> «A fantáziája mindössze két villamosmegállónyt utazott», [La sua fantasia ha fatto in tutto due fermate di tram], sottolinea Rita Debreczeni, autrice di un recente articolo sul giornale *Népszabadság*: <http://www.nol.hu/lap/tv/20110121-einstand?ref=sso>.

Accanto a questa melodia fanno ingresso nella classe, insieme all'aria di primavera, i rumori della città: il tram a cavalli, e il canto di una donna di servizio che intona una melodia diversa da quella dell'organetto. Vi entra anche l'immagine (se non il suono) del campanile della chiesa con l'orologio. La città viene descritta nuovamente nella sua vivacità, nel suo brulichio, qualche pagina dopo, quando i ragazzi, ormai finita la giornata scolastica, corrono fuori dall'edificio come «piccoli schiavi liberati», che vengono accecati e assordati dal trambusto della città:

A kapun csak úgy dúlt kifelé a sok gyerek. Fele jobbra, fele balra oszlott. És tanárok jöttek köztük, és ilyenkor lerepültek a kis kalapok. És mindnyája fáradtan, éhesen ballagott a ragyogóan napfényes utcán. Egy kis kábultság járt a fejükben, mely csak nagy lassan oszladozott a sok vidám és életet jelentő látványra, amit az utca nyújt. Mintha kiszabadult kis rabok lettek volna, úgy támolyogtak a sok levegőn és a sok napfényben, úgy kószáltak bele ebbe a lármás, friss, mozgalmas városba, amely számukra nem volt egyéb, mint kocsik, lóvasutak, utcák, boltok zűrzavaros keveréke, amelyben haza kellett találni<sup>293</sup>.

Con poche eccezioni (il primo, il quarto e parte del sesto capitolo), l'intera vicenda si svolge al di fuori della scuola, nei luoghi della città di Budapest di cui i ragazzi si impossessano come fossero i loro “regni”: i ragazzi di via Pál hanno il loro *grund*, così come le Camicie rosse si radunano al giardino botanico. La scuola costituisce pertanto solamente la cassa di risonanza delle vicende esterne, per cui il genere del romanzo scolastico si trasforma in un romanzo di ambientazione “metropolitana” (*Großstadtroman*).

All'interno dell'ambiente cittadino i ragazzi non vengono presetati come singoli ma nel loro costituirsi in bande. L'identificazione di territori cittadini come i propri, come la patria addirittura, può essere vista anche come un mezzo per orientarsi nella metropoli<sup>294</sup>. Il senso di appartenenza come essenza della vita è spiegato molto bene nell'articolo di Galuska, in cui il romanzo viene definito, dopo un esame delle strutture narrative, secondo il sottogenere del romanzo delle bande: «Il successo del romanzo delle bande viene assicurato da una delle caratteristiche istintuali più

---

<sup>293</sup> [Dal portone sgorgò fuori di colpo il fiume di ragazzi. Si dileguavano metà a destra, metà a sinistra. E in mezzo a loro camminavano i professori, e allora volavano in alto i cappellini. E stanchi, affamati camminavano tutti adagio sulla strada splendente per il sole. Nelle loro teste c'era un po' di stordimento, che solo molto lentamente si disperdeva alle tante manifestazioni di allegria e di vita che apriva la strada. Come fossero stati piccoli schiavi liberati, così barcollavano nella tanta aria e nella tanta luce del sole, così girovagavano in quella città rumorosa, fresca, movimentata, che per loro non era altro che una mescolanza confusionaria di auto, tram a cavalli, strade, negozi, in cui bisognava ritrovare la via di casa.]

<sup>294</sup> Si vedrà nella parte dedicata alle traduzioni come il romanzo ungherese vada a confluire nel genere del *Großstadtroman* inaugurato da Erich Kästner. Non è un caso infatti che la seconda traduzione del libro di Molnár e *Emil und die Detektive* siano pressoché contemporanei. Seppure le trame siano profondamente differenti, la tematizzazione del rapporto tra il bambino e la grande città è presente in entrambi i romanzi.

elementari dell'uomo, ovvero il fatto che l'uomo è un essere sociale, e si sente bene soltanto come membro di piccoli gruppi»<sup>295</sup>.

Il titolo riflette perfettamente la doppia appartenenza al genere del *Großstadtroman* e a romanzo delle bande (in ungherese *bandaregény*). Molnár riprende infatti la tradizione di assegnare come titolo il nome del protagonista della storia, che in questo caso è appunto un protagonista plurimo, una banda di ragazzi. Significativamente poi la banda prende il proprio nome da una strada di Budapest, a differenza del gruppo delle Camicie rosse.

Come dicevamo, in questa organizzazione in bande la città è ugualmente protagonista. Già nel primo capitolo essa si presenta come uno spazio amico. È proprio la capacità di orientarsi nonostante la confusione, nonostante le mille distrazioni offerte a costituire il bello di un'avventura che si svolge in un ambiente che i ragazzi riescono in fondo a domare da soli, senza che sia necessaria la presenza degli adulti. Nello stesso primo capitolo il lettore può seguire il percorso dei ragazzi verso casa, attraverso una città i cui toni riflettono il loro stato d'animo:

- Várjatok! - kiáltott Bokáék után, és utánuk szaladt.

A sarkon érte őket utol, s itt befordultak a Pipa utcába, a Soroksári utca felé. Összekapaszkodtak hárman; középütt Boka ment, és magyarázott valamit csöndesen, komolyan, ahogy szokta. [...]

A hazamenés irányba azt követelte, hogy a Soroksári utcából a Köztelek utcába forduljanak be. A csöndes kis utcán édesen süttött a tavaszi nap, s halkan dohogott a dohánygyár, mely az egyik oldalán véges-végig úzódik.

A Köztelek utcában mindössze két alak volt látható. A középen álltak és vártak.

[...]

Elindultak hazafelé. Egy vidám harang kongott valamerre a Józsefvárosban, a nap süttött, és minden szép volt, és minden örömmel volt teli. A fiúk nagy dolgok előtt állottak. Mindenikben fellobbant a tettvágy, s mindeniket izgatta, hogy most már mi lesz. Mert ha Boka mondta, hogy valami lesz, akkor lesz valami!

Mentek, mendegéltek az Üllői út felé. Csónakos hátramaradt Nemecekkel. Mikor Boka hátrafordult feléjük, mind a ketten a dohánygyár egyik pinceablakánál állottak, melyre vastag, sárga rétegben rakódott le a finom dohánypor.

- Tubák! - kiáltotta vígan Csónakos, újra süvített egyet, és telegyömösölte az orrát a sárga porral.

Nemecek szívből nevetett, a kis majom. Ő is odanyúlt, és felszippantott vékony kis ujjá hegyéről egy kicsit a dohányporból.

És tüszögve vonultak végig ketten a Köztelek utcán, boldog örömet érezve e fölfedezésen. Csónakos nagyokat, bömbölőeket tüszentett, mint valami ágyú. A kis szőke meg csak prüszkölt, mint a tengerinyúl, ha bosszantják.

És prüszköltek, nevettek, szaladtak, s ebben a percben ez oly nagy boldogság volt, hogy még azt a nagy igazságtalanságot is elfelejtették, amire Boka, maga Boka, a csöndes és komoly Boka is azt mondta, hogy hallatlan<sup>296</sup>.

---

<sup>295</sup> L. P. Galuska, op. cit. [A bandaregény sikerét az ember egyik legelemibb ösztöni sajátossága biztosítja, vagyis az a tény, hogy az ember csoportlény, és csak kis csoportok tagjaként érzi jól magát.]

<sup>296</sup> [- Aspettate! – gridò a Boka e al compagno, e corse loro dietro.

La città è luminosa e la via per arrivare a casa è in fondo già nota. La vita fuori della scuola ha il sapore dell'avventura. Anche nell'espressione «a hazamenés iránya azt követelte» sembra di essere di fronte a un percorso ben definito, come se anche quella del ritorno a casa fosse una missione da compiere nella città.

La continuità emotiva tra le vicende dei ragazzi e la descrizione degli spazi rimane una caratteristica dell'intero romanzo. Se infatti la città di Budapest si presenta raggiante in apertura del romanzo, tutt'altri toni avrà verso la fine, quando Nemeček è ormai malato. Siamo nel capitolo ottavo, e i ragazzi hanno già sconfitto le Camicie rosse e accompagnato il loro eroe Nemeček a casa:

És a kis Rákos utca, mely szerényen húzódik meg a lármás, lóvasutas Üllői út mellett, most sötétben, csendben nyugodott. Csak a szél zúgott rajta végig, s erősen zörgette a gázlámpák üvegtábláit. Egy-egy hevesebb szélrohamra egymás után végigcsörgött valamennyi, mintha valami titkos, csörömpölő jelet adtak volna egymásnak a reszkető, libegő-lobogó gázlángok. Ember e pillanatban nem volt más az egész kis utcában, mint Boka János, a tábornok. És mikor Boka János, a tábornok, szétnézett az utcán, és látta, hogy egyedül van, akkor úgy összeszorult a szíve, hogy Boka János, a tábornok, nekidőlt a kapu félfájának, és keservesen, szívből, amúgy istenigazában sírva fakadt.

[...]

És most végleg elaludt a friss tavaszi éjszakában a kis utca, melyben most már egyedül sétált, uraskodott a szél, megrázva a lámpák üvegjét, megtépázva a sárga gázlángok fényes üstökét, megrikatva egy-két rozsdás szélkakast. Befújta minden hasadékot, befújta még abba a kis szobába is, ahol az asztalnál egy szegény kis szabó ült, újságpapirosba göngyölt szalonna mellett, csöndesen vacsorázgatva, s ahol egy kis ágyban egy kis kapitány lihegett, forró arccal, égő szemmel. Megzörgette az ablakot, meglebbentette a petróleumlámpa lángját. A csöpp asszony betakarta a gyereket:

- Fúj a szél, kisfiam.

A kapitány pedig szomorú mosolygással, alig hallhatóan, szinte sűgva mondta:

---

Li raggiunse all'angolo, e qui girarono nella via Pipa in direzione di via Soroksári. Si tenevano a braccetto tutti e tre. In mezzo andava Boka, e spiegava qualcosa a bassa voce, con tono serio, come era solito fare. [...]

Il percorso verso casa richiedeva di girare da via Soroksári nella via Köztelek. Nella stradina silenziosa splendeva dolcemente il sole primaverile e la fabbrica di tabacco che si stendeva su un lato della strada borbottava sommessa.

Nella via Köztelek si scorgevano soltanto due figure. Stavano ferme nel mezzo e aspettavano. [...]

Si misero in cammino verso casa. Un'allegria campana suonava da qualche parte nella Józsefváros, il sole splendeva, e tutto era bello, e tutto era pieno di gioia. I ragazzi erano alla vigilia di grandi avvenimenti. In tutti si accendeva il desiderio di azione, e tutti erano agitati dal pensiero di cosa sarebbe accaduto adesso. Perché se Boka diceva che sarebbe accaduto qualcosa, allora qualcosa doveva accadere!

Andavano, camminavano adagio verso la via Üllői. Csónakos era rimasto indietro con Nemeček. Quando Boka si girò verso di loro, stavano entrambi accanto alla finestra di una cantina della fabbrica di tabacco, sulla quale si era depositato un ampio strato giallo di deliziosa polvere di tabacco.

- Tabacco! – gridò allegro Csónakos, fece un altro fischio, e si riempì il naso con la polvere gialla.

Nemeček rideva di cuore, il piccoletto. Anche lui allungò la mano e dalla punta delle sue dita sottili sniffò un po' del tabacco.

E starnutendo i due percorsero fino in fondo via Köztelek, provando tanta gioia per la loro scoperta. Csónakos starnutiva a grandi colpi come un cannone. Il biondino faceva piccoli starnuti come un porcellino d'India quando viene infastidito.

E starnutivano, ridevano, correvano, e in quel momento sentivano una tale gioia da dimenticare anche quella grande ingiustizia, che Boka, perfino Boka, il serio e tranquillo Boka aveva definito inaudita.]

- A grund felől fúj. Az édes grund felől fúj...<sup>297</sup>

### 3.3.6. *Quale patriottismo? Il gioco e la guerra.*

Nel suo studio dedicato ai *Ragazzi della via Pál*, Gabriella Komáromi concentra l'attenzione sull'aspetto del patriottismo mettendo in evidenza il legame che il romanzo ha con lo spirito del tempo:

Ma il mondo del romanzo rappresenta piuttosto gli anni Novanta. Ovvero quel periodo in cui anche Ferenc Molnár aveva quattordici anni, come Boka e i suoi compagni. A quel tempo il sentimento patriottico non veniva vissuto a un'intensità qualunque. Si aspettava il ritorno a casa delle ceneri di Kossuth, ci si preparava al millennio (anche il nostro autore da adolescente si era voltato al passaggio del feretro di Kossuth!). Il 1848 era ancora un ricordo vivo. Nel giardino del museo dei ragazzi della via Pál compare un veterano dal naso bitorzolato. E se ci pensiamo, su quel certo grund non giocano agli indiani, nemmeno hanno i tomahawk. Con la bandiera rosso-verde, con il motto tratto dall'Inno nazionale infatti i piccoli soldati di Kossuth combattono per la patria, e nemmeno l'altra fazione è formata da personaggi qualsiasi. Loro indossano le camicie rosse di Garibaldi. "Si è raffreddato per la patria" – dicono del povero Nemecek. Non si parla mai di qualcosa di più piccolo di questo. E vivono nella fascinazione dello splendido ideale del liberalismo (libertà, uguaglianza, fratellanza), che non è ancora sbiadito da nessuna parte. Giustamente Edit Koncz definisce il romanzo di Molnár l'elegia dei valori borghesi (Kotars 1981/6)<sup>298</sup>.

Il modo in cui Komáromi mostra qual è lo spirito proprio di quell'epoca fa tornare alla mente le parole di Enzo Biagi riguardo alla percezione infantile di certe

---

<sup>297</sup> [E la piccola via Rákos, che si stendeva sottotono accanto al rumoroso viale Üllői percorso dal tramvai a cavalli, adesso se ne stava tranquilla nell'oscurità e nel silenzio. Solo il vento sibilava lungo tutta la strada facendo tintinnare i vetri delle lampade a gas. Ogni tanto, investite da qualche fiammella, le lampade oscillavano, l'una dopo l'altra, come se tremolando e vacillando volessero comunicarsi segnalazioni misteriose. In quel momento su quella piccola strada non c'era nessun altro oltre a János Boka, il generale. E quando János Boka, il generale, si guardò intorno nella strada e vide che era solo, allora il cuore gli si strinse così forte che János Boka il generale, si appoggiò allo stipite della porta e cominciò a piangere amaramente, di cuore, sinceramente. [...] E ora, nella fresca notte primaverile, si addormentò finalmente la stradina in cui ormai il vento vi passeggiava da solo, vi faceva il gran signore, scuotendo i vetri dei fanali, scompigliando le chiome luminose delle fiammelle gialle, facendo gemere qualche banderuola arrugginita. Penetrava in ogni fessura, penetrava anche in quella piccola stanza in cui sedeva al tavolo un povero sartino, accanto a un pezzo di lardo avvolto nella carta di giornale, mangiucchiando in silenzio, e dove in un lettino ansimava un piccolo capitano, col viso bollente, gli occhi ardenti. Fece sbattere la finestra, sollevò la fiamma della lampada a petrolio. La minuscola signora coprì il suo bambino:

- Soffia il vento, figliolo.

E il capitano, con un sorriso triste, appena percettibilmente, quasi sussurrando disse:

- Soffia sul grund. Soffia sul dolce grund...]

<sup>298</sup> [De a regény világa inkább a 90-es éveket ábrázolja. Tulajdonképpen azt az időt, amikor Molnár Ferenc is 14 esztendő volt, mint Bokáék. Akkoriban a hazafias érzelmeket nem akármilyen hőfokon élik. Hazavárják Kossuth hamvait, készülődnek a millenniumra. (Szerzőnk kamaszként megfordult Kossuth ravatalánál!) 1848 még eleven emlék. A Pál utcai fiúk Múzeum-kertjében feltűnik egy bibircsókos orrú veterán honvéd. S ha meggondoljuk, azon a bizonyos grundon nem indiánosdit játszanak, bár van tomahawkjuk. Piros-zöld zászlóval, a *Nemzeti dal*ból kiragadott jelszóval tulajdonképpen Kossuth kis katonái harcolnak a hazáért, és a másik oldal sem akárhányszor küzdenek. Rajtuk meg ott van Garibaldi vörös ingje. "A hazáért hűlt meg" – mondják szegény Nemecekéről. Soha nincs kevesebbről szó. És a polgári liberalizmus gyönyörű, bár soha, sehol meg nem valósult eszméinek (szabadság, testvériség, egyenlőség) bűvöletében élnek. Koncz Edit találoan nevezi Molnár ifjúsági regényét a polgári értékek regényelégijának. (Kortárs, 1981/6)], in G. Komáromi, *A gyermekkönyve...*, cit., pp. 145-146.

tematiche. Nella carrellata di elementi proposti da Komáromi mi sembra di leggere infatti una conferma di quel realismo con cui Molnár rievoca quella che è stata anche la sua infanzia. Vale a dire che i ragazzi giocano alla guerra, parlano con linguaggio militaresco, usano simboli patriottici perché questo è ciò che hanno – proprio a causa dei tempi – a loro immediata disposizione. Essi trasformano la realtà in gioco.

Dopo quanto detto sul plurilinguismo del romanzo e soprattutto sul valore del *grund*, mi sembra ci si possa trovare d'accordo con l'impostazione di Ottai, quando afferma:

Si è scritto in proposito che il campo di via Pál indica nella patria non tanto un corrispettivo delle ideologie nazionalistiche – quelle che urgono dentro l'impero in cerca di un corpo proprio – ma un luogo circoscritto dove hanno libero corso i segni di un comune sentire dove ha ancora senso, in altre parole, declinare nel “noi” del gruppo l'io di ciascun individuo. L'urgenza e la nostalgia di riconoscersi in un soggetto collettivo è talmente forte che Molnár, quando lo incontra, si distrae e abbandona per pochi tratti l'impersonalità del narratore per tradire la propria autobiografica presenza esplicitandola in quel «noi ragazzi di città» e in quelle «nostre immaginose avventure», prima di restituire definitivamente l'enunciazione alle figure delegate, alle quali per poche frasi l'aveva sottratta<sup>299</sup>.

Il riconoscersi nel soggetto collettivo è una delle tematiche centrali del genere del romanzo delle bande e nel romanzo di Molnár si intreccia profondamente con il problema dell'essenza del gioco. Cercando di fare una sintesi di tutti gli elementi presentati in questa analisi (in particolare le specificità linguistiche, il significato del *grund*, la lotta e l'onore) si rivela un procedimento molto chiarificatore la lettura di questi aspetti attraverso il filtro delle teorie di Johan Huizinga sul gioco, sulla sua natura e il suo significato, espresse nel famoso saggio *Homo ludens*<sup>300</sup>. È una lettura che aiuta, infatti, a vedere come nel romanzo si sviluppano le dinamiche del gioco, qual è il suo rapporto con la realtà – tutti aspetti che verranno trattati nell'analisi critica delle traduzioni.

È chiaro che si tratta soltanto di una proposta di lettura, di un filtro attraverso cui guardare il tessuto del romanzo, da un lato nella consapevolezza che Huizinga scrive il suo saggio circa trent'anni dopo il romanzo di Molnár<sup>301</sup>, in un mondo che, dopo la Prima guerra mondiale e alle soglie della Seconda, è cambiato profondamente; dall'altro limitando la lettura di Huizinga alle sue intuizioni più originali, lucide, chiarificatrici di certi comportamenti umani, conscia che sulle teorie del gioco tanta strada è stata fatta ancora fino ad oggi e, nondimeno, che una lettura sistematica della letteratura dell'infanzia tramite il filtro di queste teorie porterebbe a tutt'altro lavoro.

---

<sup>299</sup> Ottai, op. cit., p. 42.

<sup>300</sup> J. Huizinga, *Homo ludens* (1939), Einaudi, Torino 2002.

<sup>301</sup> La prima edizione del saggio è del 1939, la prima traduzione italiana del 1946.



Si ricorderà, nella definizione del *grund* data da Molnár, che il significato che egli vi attribuisce è quello di infinito, di libertà, di giovinezza. Le parole di Huizinga si intrecciano perfettamente con questa metafora: «Ogni gioco è soprattutto e innanzitutto un atto libero. Il gioco comandato non è più gioco. Tutt'al più può essere la riproduzione obbligata di un gioco. Già per questa libertà il gioco esorbita dal processo puramente naturale»<sup>302</sup>. Come spiega Huizinga, nel gioco ci si allontana dalla vita ordinaria per entrare «in una sfera temporanea di attività con finalità tutta propria»<sup>303</sup>. Che la dimensione del gioco in cui entrano i ragazzi della via Pál nella loro battaglia contro la banda rivale sia una dimensione altra rispetto alla realtà quotidiana, lo rivela la definizione che Huizinga dà di gioco, che si applica perfettamente al gioco nel *grund*:

Considerato per la forma si può dunque, riassumendo, chiamare il gioco un'azione libera: conscia di non essere presa «sul serio» e situata al di fuori della vita consueta, che nondimeno può impossessarsi totalmente del giocatore; azione a cui in sé non è congiunto un interesse materiale, da cui non proviene vantaggio, che si compie entro un tempo e uno spazio definiti di proposito, che si svolge con ordine secondo date regole, e suscita rapporti sociali che facilmente si circondano di mistero o accentuano mediante travestimento la loro diversità dal mondo solito.

La funzione del gioco, nelle forme più evolute che c'interessano qui, è riducibile in massima parte a due aspetti essenziali, coi quali appunto ci si presenta. Il gioco è una lotta per qualche cosa. Queste due funzioni possono anche riunirsi, cioè il gioco può «rappresentare» una lotta per qualche cosa, oppure è una gara a chi meglio rappresenti qualche cosa<sup>304</sup>.

I ragazzi si costituiscono in bande, lottano per un territorio e si danno precise regole per questa lotta, ammirando i capi delle rispettive bande, riconoscendo l'onore dell'avversario – è questo il gioco inteso nel senso profondo di Huizinga. Se ci si fa caso, nei pomeriggi sul *grund* vi è anche un gioco nel gioco: i giochi alla palla sono considerati nella loro semplice forma di *divertissement*, non sono una cosa seria, ufficiale, non implicano l'assunzione di un ruolo, il travestimento.

Il travestimento di cui parla Huizinga si può far passare anche per la lingua, ovvero il gergo militare che i ragazzi usano tra loro. Questo è un modo di esprimere la propria partecipazione totale all'illusione del gioco. Ciò che è stato rivoluzionario nelle parole di Huizinga e che mi sembra calzi perfettamente nell'osservazione del gioco alla guerra dei ragazzi di via Pál, è la comprensione della serietà di questo gioco: «Il

---

<sup>302</sup> Ivi, pp. 10-11.

<sup>303</sup> Ibid.

<sup>304</sup> Ivi, p. 17.

bambino gioca con perfetta, anzi, diciamo a buon diritto, con sacrosanta serietà. Pure gioca e sa di giocare»<sup>305</sup>.

Con quest'analisi non si desidera ridurre l'intero romanzo all'interpretazione del gioco in Huizinga, né risolvere così semplicemente il problema dell'educazione militare. Tuttavia calarsi totalmente, assieme ai ragazzi, nella dimensione del gioco, aiuta a comprendere quanto poco ci sia, nel testo, di intenzione pedagogica al patriottismo, e quanto più il valore del romanzo nel tempo sia dato proprio dal suo innescare domande più profonde sul senso della vita, e in particolare della vita in società:

La società primitiva gioca, come gioca il bambino, come giocano gli animali. Quel gioco è sin dall'inizio pieno degli elementi propri del gioco: ordine, tensione, movimento, solennità, fervore. Solo in una più tarda fase di vita sociale viene a collegarsi a quel gioco la nozione che in esso una cosa s'esprime, una rappresentazione cioè della vita. Ciò che fu gioco senza parole acquista forma poetica. Nella forma e nella funzione di un gioco (che è una qualità indipendente dal vivere) l'idea di esser noi compresi in un cosmo, cioè in un ordine sacro, ottiene la sua primeva e suprema espressione. Dentro il gioco viene incuneandosi a mano a mano il senso di un «atto» sacro. Il culto s'innesta al gioco. Però il giocare il sé fu il fatto primario<sup>306</sup>.

Nel quarto capitolo mostrerò come da un'analisi critica delle traduzioni si possa descrivere il modo in cui viene costruito testualmente il rapporto tra gioco e realtà e quali implicazioni questo abbia nella costruzione di un preciso messaggio educativo dunque nella ricezione del romanzo. Prima di fare ciò, il terzo capitolo è dedicato a una descrizione delle opere del *corpus* nei loro aspetti paratestuali, che forniscono una prima indicazione di lettura delle traduzioni, da far dialogare con i risultati dell'analisi testuale.

---

<sup>305</sup> Ivi, p. 23.

<sup>306</sup> Ibid.

## Capitolo III

### Fuori del testo: traduzione e paratesto

Finora sono state presentate quelle riflessioni teoriche che hanno contribuito a una descrizione dei processi di funzionamento, produzione e distribuzione della letteratura per ragazzi, tenendo sempre a mente il momento della traduzione. Senza la pretesa di discutere tutti gli aspetti di cui la teoria della letteratura per l'infanzia – e della sua traduzione – si occupa in maniera ormai sempre più intensiva, ho messo in evidenza quei punti che mi sembravano imprescindibili sia per una descrizione storica del fenomeno nell'area linguistica di interesse sia per la conseguente analisi sui testi tradotti.

In questa seconda parte, dedicata all'analisi delle traduzioni, è necessario innanzitutto chiarire quali sono stati gli strumenti che l'hanno guidata, sottolineando sin da subito che il presente lavoro non mira a trattare esaustivamente l'ampissimo spettro di aspetti che possono essere presi in esame in una critica delle traduzioni. Piuttosto si è cercato di individuare quali fossero quegli strumenti che permettono di identificare e descrivere con maggiore chiarezza proprio quei fenomeni messi in evidenza nella parte teorica.

Al fine di arrivare a una sintesi tra gli elementi messi in rilievo finora e provando, inoltre, ad affiancare ai modi d'osservazione che interessano generalmente la letteratura alta, gli aspetti propri della letteratura per l'infanzia, uno degli elementi che si presenta come valido strumento di osservazione è il paratesto, in quanto anello di congiunzione tra la pragmatica editoriale e l'interpretazione letteraria.

#### 1. Traduzione e paratesto: come evolve la ricezione del romanzo

L'importanza del paratesto per la traduttologia è stata fatta notare recentemente in ambito italiano da Chiara Elefante nel suo studio *Traduzione e Paratesto*<sup>307</sup>. Lo schema di analisi è costruito dall'autrice attraverso la sistematizzazione di elementi

---

<sup>307</sup> C. Elefante, *Traduzione e Paratesto*, Bononia University Press, Bologna 2012.

paratestuali in una tassonomia che descrive il delicato rapporto tra le scelte degli editori e il ruolo che il traduttore può assumere nella definizione dello stesso paratesto. Nonostante il *corpus* sia di natura completamente differente dal nostro<sup>308</sup>, il lavoro di Elefante costituisce un prezioso punto di partenza per elaborare una griglia di analisi funzionale al *corpus* proposto nel presente lavoro.

«Il paratesto è una sorta di ponte ideale tra testo e contesto culturale», spiega Chiara Elefante (citando Crisafulli<sup>309</sup>), fornendo un quadro chiaro e agevole di quella che è stata finora la riflessione sul paratesto e prendendo le mosse immancabilmente dal lavoro di Genette, la cui forza innovativa, spiega, «dipende dall'aver approfondito il ruolo che il paratesto può avere nell'influenzare la ricezione del testo letterario, nell'orientare la sua interpretazione»<sup>310</sup>.

Nella ben nota equazione genettiana (paratesto = epitesto + peritesto) il paratesto è definito come composizione di elementi che accompagnano il testo e che possono rimanere circoscritti all'interno del suo spazio (*peritesto*), oppure essere collocabili in una sorta di prolungamento esterno al testo, uno spazio d'interazione sociale costituito da interviste, colloqui, lettere e diari in cui pure viene a esprimersi la voce dell'autore (*epitesto*)<sup>311</sup>. Trasferire questa distinzione sul testo tradotto vuol dire, innanzitutto, ricercare quegli spazi in cui il traduttore si rende visibile<sup>312</sup>.

Elefante parte dall'analogia fra traduzione e spazio paratestuale, definiti entrambi come «spazi ibridi», «où des stratégies sont à l'œuvre, opèrent dislocation»<sup>313</sup>, per spiegare come il paratesto sia uno spazio che «il traduttore, e chiunque rifletta sulla

---

<sup>308</sup> Lo studio è dedicato a testi di narrativa francese e francofona destinati a un pubblico di lettori adulti, apparsi in traduzione italiana dagli anni Settanta a oggi.

<sup>309</sup> E. Crisafulli, *Testo e paratesto nell'ambito della traduzione*, in M. Santoro/ M. G. Tavoni (a cura di), *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, vol. I, Edizioni dell'Ateneo, Roma 2005, pp. 447-463, qui p. 449.

<sup>310</sup> C. Elefante, op. cit., p. 11.

<sup>311</sup> Chiarisco subito che per quanto riguarda l'analisi delle traduzioni non mi occuperò dell'epitesto, dal momento che il materiale raccolto nell'ambito delle ricerche non si è arricchito di documenti appartenenti a questa sfera. Tuttavia prenderò in considerazione, laddove possibile, i percorsi individuali dei traduttori, seguendo l'indicazione di Elefante di indicare anche la scelta del traduttore come elemento peritestiuale.

<sup>312</sup> Elefante fa riferimento a questo proposito a uno dei nodi centrali della discussione traduttologica, ossia l'antinomia tra visibilità e invisibilità del traduttore. Ricordando l'importanza del dibattito sollevato con fermezza da Lawrence Venuti (1995), nonché i numerosi punti di vista da cui può essere affrontato il tema, per il presente lavoro non mi propongo di prendere una posizione in maniera normativa per l'una o l'altra soluzione, quanto di suggerire, attraverso un procedimento descrittivo, come certi punti di visibilità del traduttore possano essere rintracciati anche là dove non entra in gioco in prima persona il traduttore stesso: mi riferisco in particolare alla resa della voce narrante in traduzione.

<sup>313</sup> Ibid.: la citazione francese è ripresa da M. Calle-Gruber/ E. Zawisza (a cura di), *Paratextes. Études aux bords du texte*, L'Harmattan, Paris 2000, p. 8.

traduzione, non può non considerare»<sup>314</sup>. Sono considerazioni già espresse da Crisafulli:

Il traduttologo non può prescindere dal rapporto tra testo e paratesto, perché esso si configura come relazione dialettica tra *intentio auctoris* ed *intentio operis*. Se si vuole comprendere il significato complessivo di una traduzione, non si può ignorare l'influsso reciproco tra tutti gli elementi che la costituiscono. Una ricerca calata nella realtà storica [...] non può assolutamente trascurare quegli elementi paratestuali che gettano luce sulla personalità del traduttore<sup>315</sup>.

Accogliendo l'invito di Crisafulli, Elefante esplora un territorio a cui la riflessione teorica non ha ancora accordato sufficiente attenzione<sup>316</sup> e non soltanto prende in esame gli elementi che mettono in luce la personalità del traduttore, ossia quelli che sono gli spazi tradizionalmente "concessi" al traduttore (le note di traduzione e le prefazioni o postfazioni firmate dal traduttore), ma presenta un più ampio quadro di tutti quegli elementi paratestuali (tra cui ad esempio la collana e la quarta di copertina) che, anche nel caso in cui non vedono direttamente protagonista il traduttore, rimangono sicuramente aspetti che interagiscono con il processo di lettura e dunque dialogano, a monte, con il processo di traduzione.

La sistematizzazione degli elementi paratestuali più interessanti<sup>317</sup> dal punto di vista della traduttologia segue per Elefante un percorso idealmente simbolico:

la disposizione di tali elementi all'interno dei capitoli del presente studio, collana-titolo-pre(post)fazione-nota del traduttore-glossario-quarta di copertina, ha un significato anche simbolico. Segue in qualche modo la storia di un libro dalla decisione di inserirlo all'interno di una specifica collana, sino alla redazione di un testo che lo accompagni nell'epitesto e nel mondo della ricezione. Ai due estremi ci sono, appunto, la collana e la quarta di copertina, rispetto alle quali a parlare è solitamente l'editore; all'interno, invece, gli spazi peritestiuali più direttamente coinvolti nel processo traduttivo. Tale struttura ci ricorda quello che forse troppo spesso la riflessione sulla traduzione sottace, vale a dire che tra il lavoro del traduttore e il mondo editoriale, l'interazione non si limita a essere necessaria, è indispensabile e costruttiva. Nei rapporti che si instaurano tra questi due mondi sta il senso profondo della traduzione, processo di mediazione per antonomasia: mediazione tra due voci, due testi, due culture, ma anche due posizioni, quella del traduttore e dell'editore, non necessariamente allineate per ciò che concerne la visione del testo sul quale hanno deciso, in due, di investire<sup>318</sup>.

---

<sup>314</sup> Ivi, p. 12.

<sup>315</sup> E. Crisafulli, op. cit., p. 462.

<sup>316</sup> «Se cionondimeno abbiamo proposto una riflessione sulla voce (o il silenzio) del traduttore negli spazi peritestiuali, è perché siamo convinti che a questi la riflessione teorica non abbia ancora accordato sufficiente attenzione. Si tratta invece di "luoghi" che possono dire molto sulle principali tendenze attuali della prassi traduttiva. Anche quegli elementi del peritesto, come la collana o la quarta di copertina, che sono prettamente editoriali e non coinvolgono in generale il traduttore, possono "parlare" del processo traduttivo e delle sue varie rappresentazioni con le quali, anche in quanto lettori, ci confrontiamo», ivi, p. 151.

<sup>317</sup> Per una disamina di tutti gli elementi appartenenti al paratesto si rimanda al dizionario curato da C. Demaria/R. Fedriga, *Il paratesto*, Sylvestre Bonnard, Milano 2001.

<sup>318</sup> C. Elefante, op. cit., p. 152.

Elefante definisce il paratesto «uno spazio profondamente influenzato non solo dalla storia, ma anche e soprattutto dalle dinamiche culturali che ne accompagnano l'evoluzione»<sup>319</sup>. È per la sua stessa natura che esso si rivela dunque un elemento di cardinale importanza nell'esame dei testi per ragazzi. Trattandosi di luoghi che possono dire molto sulla prassi traduttiva, essi risultano particolarmente importanti in un campo letterario in cui – specialmente in certe epoche – il capitale culturale è detenuto più dagli agenti sanzionatori preposti all'educazione dei giovani che non dagli scrittori stessi.

La distinzione, all'interno del paratesto, di spazi prettamente editoriali e spazi in cui entra in gioco direttamente il traduttore, viene ripresa con convinzione anche da Roberta Pederzoli in uno dei più recenti studi sulla traduzione di letteratura per l'infanzia<sup>320</sup>. L'autrice mette in rilievo il ruolo delicato e cruciale del paratesto:

En effet, le paratexte dans son ensemble (péritexte + épitexte, selon la classification de Genette) représente le lieu où les acteurs de la littérature de jeunesse (écrivains, traducteurs, éditeurs, mais aussi critiques, enseignants, bibliothécaires etc.) tentent d'influencer et de canaliser dans une certaine direction la lecture d'un certain texte. En même temps, il incarne l'un des lieux (et/ou des espaces) qui traduisent le mieux les antagonismes parmi les instances différentes de cette production (notamment littéraire, éducative, commerciale), ainsi que la coexistence, par fois conflictuelle, de plusieurs destinataires, officiels et officieux, enfants et adultes, qui est l'un de ses traits typiques<sup>321</sup>.

L'autrice arriva addirittura ad affermare, in maniera provocatoria, che talvolta è il paratesto *a fare* la letteratura per l'infanzia. L'apparato paratestuale ha infatti spesso la funzione di sancire l'appartenenza di un'opera a un dominio preciso – nel nostro caso quello della letteratura per l'infanzia – e anche di definirne le sue funzioni, consacrando come testo di respiro ludico, estetico-letterario o pedagogico.

Nel mio lavoro l'attenzione allo spazio paratestuale ha rappresentato uno dei primi criteri di osservazione delle edizioni che sarebbero andate a costituire il *corpus* di analisi. Come si vedrà nelle prossime pagine, non tutti gli elementi paratestuali si sono rivelati “parlanti” in ogni volume e tuttavia ogni volume preso in esame si caratterizza per almeno un elemento di rilievo, che suggerisce una precisa indicazione di lettura da far dialogare, e mettere eventualmente in discussione, con i risultati dell'analisi testuale.

---

<sup>319</sup> Ivi, p. 30.

<sup>320</sup> R. Pederzoli, *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*, Peter Lang, Bruxelles 2012.

<sup>321</sup> Ivi, p. 80.

Uno degli elementi particolarmente affascinanti dell'analisi del paratesto è in effetti, come sottolinea anche Elefante, la possibilità di riscontrare incongruenze tra le intenzioni proposte negli spazi peritestuali e l'effettiva realizzazione del messaggio in traduzione. Possono venire così a galla cortocircuiti tra lo spazio peritestuale prettamente editoriale e quello riservato al traduttore.

Per questo motivo, nei prossimi paragrafi faccio mio il criterio di distinzione proposto da Elefante e ripreso da Pederzoli anche per la letteratura per l'infanzia, secondo cui lo spazio dell'editore viene separato – almeno idealmente – da quello del traduttore.

### ***1.1. Lo spazio dell'editore: collana, quarta di copertina, titolo, illustrazioni***

La collana è l'elemento peritestuale più propriamente appannaggio dell'editore: sebbene il traduttore possa avere voce in capitolo nel proporre un determinato testo per una certa collana, questa si presenta a tutti gli effetti come una sorta di marchio editoriale, con cui si classifica la produzione libraria (sia originale che in traduzione) e si canalizzano le tendenze di scrittura in seno a un progetto editoriale. L'indicazione editoriale è chiaramente rivolta al lettore, che viene informato del tipo di testo che ha di fronte, del fatto che si tratti di letteratura originale o tradotta, del genere letterario, della tematica, del rapporto del testo con la tradizione letteraria. Nel caso della letteratura tradotta, la collana contribuisce a reinserire il testo straniero in un nuovo contesto, decostruendo e ricostruendo l'identità culturale dell'opera<sup>322</sup>.

Per quanto riguarda la letteratura per ragazzi, si possono avere da un lato collane che si caratterizzano principalmente per la loro destinazione al giovane pubblico, dall'altro, nel caso di editori che si occupano solo di letteratura per ragazzi oppure nel caso di sottocollane, distinzioni in base ad altri criteri specifici (classi di età, generi letterari, tematiche). In entrambi i casi, la collana svolge un ruolo di rilievo nell'orientamento del pubblico: «des collections en littérature de jeunesse jouent souvent un rôle charnière, étant donné le besoin de points de repères non seulement de jeunes lecteurs, mais aussi des médiateurs adultes»<sup>323</sup>.

Il valore da attribuire alla sistemazione di un testo in una collana deve comunque essere relativizzato in base alla tradizione editoriale in atto: come sottolinea Buoncristiani, la considerazione della collana come uno degli elementi principali

---

<sup>322</sup> Cfr. D. Risterucci-Roudnicky, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Colin, Paris 2008.

<sup>323</sup> R. Pederzoli, op. cit., p. 83.

dell'apparato paratestuale del libro è specificamente italiana, mentre la tradizione anglosassone «nega l'utilità della suddivisione della produzione in collane e propone i testi in libri non collegati da una comune definizione dei contenuti, riconoscibili individualmente o attraverso il marchio editoriale»<sup>324</sup>.

Si rende dunque necessaria l'osservazione di altri elementi peritestuali che possano fornire informazioni analoghe sull'orientamento editoriale, come ad esempio quelle pagine destinate a pubblicizzare nuove uscite attraverso la citazione di recensioni da giornali. In questi spazi sono solitamente presentati volumi appartenenti a una stessa collana, quando questa è presente. Nel caso in cui i titoli non si collochino all'interno di una collana, questi spazi rendono comunque visibili le linee editoriali, basandosi sul principio del riconoscimento di quanto già noto, della conferma dei gusti del lettore. Come sottolinea Pederzoli:

En fait, ou delà de la couverture, toutes les autres partie du livre, notamment la quatrième, le dos et, lorsqu'ils sont présents, les rabats de la jaquette, arbitrent toute une série de textes intéressants allant du résumé de l'ouvrage, à la présence de citations du texte ou d'extraits de critiques, à la biographie de l'auteur, en passant par l'indication de la classe d'âge<sup>325</sup>.

Rispetto a quanto afferma Pederzoli, rimane fondamentale il fatto che anche estratti e testi che non hanno direttamente a che fare con la traduzione possono contribuire a orientare la lettura della stessa.

Per il presente discorso sono da osservare, naturalmente, anche la prima di copertina e il frontespizio, in cui sono indicati non soltanto il titolo e l'eventuale sottotitolo, ma anche altri elementi interessanti dal punto di vista traduttologico: la presenza del nome del traduttore, l'indicazione esplicita che si tratta di una traduzione dall'originale e/o di una traduzione integrale. Lungi dall'essere solamente accessorie – soprattutto quando proprio per contrasto acquistano un significato particolare, rendendo trasparenti pratiche editoriali che altrimenti resterebbero sconosciute al lettore – tali parti del libro suggeriscono anche un possibile approccio da parte del traduttore. In questi spazi peritestuali si rivela insomma la possibile interazione tra l'operato dell'editore e quello del traduttore per la realizzazione di un progetto comune.

---

<sup>324</sup> C. De Maria/R. Fedriga, op. cit., p. 58. Rimando a questo proposito a quanto indicato nel primo capitolo sullo sviluppo e l'importanza delle collane nel periodo fascista, che conoscono una particolare proliferazione.

<sup>325</sup> R. Pederzoli, op. cit., p. 85.



Infine veniamo al titolo, che definisce il primo e l'ultimo momento di riflessione autoriale sul testo, ma anche il primo e l'ultimo momento di riflessione da parte del lettore, perché «fornisce immediatamente alcune indicazioni al suo fruitore, il quale sarà tuttavia in grado di tornare alla sua interpretazione solo una volta conclusa la sua lettura»<sup>326</sup>. Non è cosa nuova dire che si tratta di un elemento di cruciale importanza: Eco sottolineava del resto come il titolo sia, «purtroppo» già un'interpretazione, e questo pensiero è stato ripreso da Genette stesso, che distingue tra titoli tematici e titoli rematici e aggiunge a tale distinzione un'indicazione degli effetti connotativi, che riguardano la maniera in cui il titolo, tematico o rematico che sia, realizza la propria denotazione.

Dal punto di vista traduttologico, il titolo è stato identificato ad esempio come «le lieu privilégié de transactions interculturelles entre éditeurs, traducteurs et auteurs»<sup>327</sup>. Le strategie di traduzione dei titoli si incrociano con le strategie di titolazione editoriali, più orientate al valore pragmatico del titolo, alla sua appetibilità in relazione non solo al testo, ma anche alle «tendenze generali di titolazione del suo sistema letterario»<sup>328</sup>. Secondo la classificazione proposta da Boucheheri in una recente, ampia ed esaustiva monografia dedicata alla traduzione di titoli<sup>329</sup>, *A Pál utcai fiúk. Regény kisdíjakok számára* può essere definito un titolo “composto” (*Titelgefüge*, costituito da un titolo principale e un sottotitolo, destinato alla specificazione del genere testuale<sup>330</sup>). Alla descrizione della struttura si accompagna quella della sintassi: siamo di fronte a un titolo “nominale”, così definito da Boucheheri:

Nominale Titel bestehen aus einer Nominalphrase (NP), also entweder einzelnen oder aber einer Kombination mehrere Nomina propria oder Appellativa, letztere häufig ergänzt durch einen Artikel oder gelegentlich auch ein Possessivpronomen. In viele Fälle sind diese Nominalkerne zudem prä- oder postdeterminiert durch Adjektive, Appositionen, Genitivattribute und/oder adverbiale Bestimmungen sowie gelegentlich auch erweitert durch Relativsätze, Infinitivergänzungen oder Partizipialkonstruktionen etc.<sup>331</sup>

---

<sup>326</sup> Elefante, p. 74.

<sup>327</sup> Risterucci-Roudnicki, p. 30.

<sup>328</sup> Elefante, p. 76. Sulla traduzione di titoli uno degli studi di riferimento è il già citato volume di Ch. Nord, *Einführung in das funktionale Übersetzen: am Beispiel von Titeln und Überschriften*, Francke, Tübingen/Basel 1993.

<sup>329</sup> R. Boucheheri, *Translation von Medien-Titeln. Der interkulturelle Transfer von Titeln in Literatur, Theater, Film und Bildender Kunst*, Frank & Timme, Berlin 2012.

<sup>330</sup> Ivi, p. 57: «Anders als Hupt- und Nebentitel beim Doppeltitel sind die beiden Titelteile hier jedoch nicht gleichrangig. Vielmehr stellt der Untertitel eine Ergänzung des Haupttitels dar, die, meist syntaktisch unverbunden an diesen angeschlossen, entweder die bereits im Haupttitel gegebene Information vertieft oder zusätzliche Informationen über das zugehörige Werk bereitstellt. So dienen Untertitel häufig zur metasprachlichen Charakterisierung des Objekttextes, beispielsweise durch eine explizite Bezeichnung der Textsorte».

<sup>331</sup> Ivi, p. 70.

Dalle tabelle mostrate da Rouchehri, i titoli nominali costituiscono l'assoluta maggioranza del *corpus* da lei analizzato (spesso oltre il 90 %) e possono su questa base, se non già intuitivamente, essere definiti la forma più comune di titolazione. Non sorprende allora che da un punto di vista sintattico i titoli del *corpus* da me esaminato non introducano alcuna variazione rispetto all'originale. Per quanto riguarda la struttura, il titolo composto viene generalmente tradotto come titolo semplice, ovvero senza il sottotitolo. Poiché questa scelta, che coinvolge esplicite indicazioni sulla destinazione dell'opera ai ragazzi, interagisce con altri elementi peritestuali, ne tratterò nel paragrafo successivo (1.1.1).

Riguardo al titolo propriamente detto, che si consolida subito nelle traduzioni tedesche e italiane ad eccezione di minime variazioni di grafia attestandosi sul mantenimento della struttura (*Die Jungen der Paulstraße* e *I ragazzi della Via Pál* o *Pal*, o *Paal*), si registra una sostanziale differenza tra le due lingue nella traduzione del nome della strada luogo di tante avventure. Rimandando la discussione sulla traduzione dei toponimi al capitolo IV, mi voglio soffermare qui soltanto sulla differenza di effetto che può avere la presenza, nel titolo, di un elemento proprio di un'altra cultura, come il nome di una strada che rimane tale, dunque indecifrabile. La scelta italiana sorprende perché si tratta di un nome di strada che contiene un nome di battesimo con un immediato traducevole nell'italiano: Paolo. Tuttavia né nel *corpus* esaminato, né in nessuna delle tante edizioni italiane del romanzo la *Via Pál* è stata mai tradotta con *Via Paolo*. Eppure, come si vede nell'Appendice A, molte edizioni in altre lingue hanno optato per una traduzione del nome.

Mi sembra si possa motivare questa scelta ricordando le pratiche editoriali dell'Italia dell'epoca: un nome straniero, ricollegabile facilmente al contesto ungherese, ma – cosa molto importante – non difficile da pronunciare, fungeva probabilmente da garanzia per un pubblico che nella letteratura ungherese ricercava uno spazio d'intrattenimento. Alla scelta tedesca invece corrisponde la pratica, consolidata in secoli di scambi culturali, di tradurre i nomi propri ungheresi nel loro corrispettivo tedesco. Sull'italiano si può fare un'altra importante considerazione: l'elemento di estraneità è compensato dalla proposizione articolata *della*, attraverso la quale il titolo suggerisce subito il senso di appartenenza a un luogo noto, con cui la banda si identifica<sup>332</sup>. Al titolo si aggiunge un effetto connotativo, viene definita una posizione

---

<sup>332</sup> Più recenti traduzioni, come la già citata di Raffaele Borrelli, preferiscono tradurre con *I ragazzi di via Pál*. In questa variazione vi leggo un'accento sullo svolgimento della vicenda "sulla strada". Più che un segnale di appartenenza, il titolo mi sembra così un richiamo all'abbandono dei ragazzi a sé stessi, cosa che del resto Borrelli, nella sua assoluta, o com ho detto già, quasi nichilistica separazione tra il

di vicinanza del narratore rispetto alla storia che andrà a raccontare che risponde a una funzione espressiva del titolo, attraverso la quale anche il giovane lettore viene catturato immediatamente nel mondo testuale. Le traduzioni italiane, potendo scegliere tra due possibilità, entrambe grammaticalmente corrette, scelgono effettivamente quella che più risponde al significato del romanzo.

All'interno dello spazio peritestuale proprio dell'editore ritengo infine opportuno inserire un elemento che è spesso parte integrante della letteratura per l'infanzia, ma che generalmente, proprio per la sua importanza al livello testuale, non trova collocazione nel paratesto, venendo trattato nella sua interazione col testo scritto. Mi riferisco alle immagini che arricchiscono i volumi del *corpus*.

Il delicato rapporto tra immagini e testo – in particolare nella letteratura per l'infanzia – è un elemento da non sottovalutare nel processo di traduzione. In effetti, a esso si sono dedicati diversi teorici della traduzione di letteratura per ragazzi, che hanno messo in evidenza, tra le altre cose, le incongruenze che possono derivare da una scarsa considerazione delle immagini nel processo di traduzione dei testi. Pederzoli descrive molto chiaramente le differenti possibilità d'interazione e funzione delle immagini con il testo nella letteratura per ragazzi:

Il est indispensable d'introduire une première distinction entre les ouvrages où les images jouent un rôle secondaire, auxiliaire, et représentent une sorte de contrepartie figurative par rapport au texte écrit, qui est prééminent, et ceux dans lesquelles les illustrations jouent un rôle crucial, complémentaire par rapport au texte écrit et concourent de ce fait à déterminer le sens de la narration. La première catégorie es surtout composée d'ouvrages destinés à des âges de lecture plus élevés, pour lesquels les images en support du texte s'inposent moins. Dans la deuxième catégorie rentrent souvent des livres destinés à des classes d'âge plus basses, notamment pour des enfants non scolarisés<sup>333</sup>.

Se, a partire da questa distinzione di fondo, gli studi sul rapporto tra illustrazioni e traduzioni si sono sviluppati principalmente nell'analisi della seconda categoria, quella in cui le illustrazioni hanno un ruolo cruciale, complementare al testo scritto<sup>334</sup>, nel caso del *corpus* presentato è opportuno concentrarsi invece sulla prima, quella in cui il ruolo delle illustrazioni è definito come meramente accessorio al testo.

---

mondo adulto e quello dei ragazzi, accentua anche nelle scelte traduttive del testo. Ma un'analisi critica delle traduzioni italiane nel corso dei decenni sarebbe materia di un lavoro a sé, per quanto altrettanto affascinante.

<sup>333</sup> R. Pederzoli, op. cit., p. 51.

<sup>334</sup> Si vedano ad esempio il capitolo specifico che O'Sullivan dedica a questo argomento nel suo *Kinderliterarische Komparatistik*, nonché il suo contributo dal titolo *Translating Pictures* nel volume di Gillian Lathey, *The translation of Children's Literature. A reader*, Multilingual Matters LTD, Clevedon 2006, pp. 113-121.

E tuttavia anche nella prima categoria le scelte delle illustrazioni rivestono una grande importanza. Il loro ruolo rispetto alle traduzioni si svolge, infatti, al di fuori della dimensione prettamente testuale, ossia proprio nello spazio paratestuale. Osservandole da questo punto di vista, le illustrazioni si presentano come una scelta editoriale – e spesso di mercato – piuttosto che come un’interazione tra artisti produttiva sul piano della narrazione. Pure, come abbiamo visto per gli altri elementi paratestuali, tali scelte editoriali possono influire sul progetto e sul processo di traduzione – così come la traduzione può influire sulla scelta delle immagini. In effetti, tali considerazioni non si allontanano da quelle già fatte a proposito del testo originale, in cui si era sottolineato il peso dato all’interazione tra testo e illustrazioni (si ricordi la recensione di Aladár Schöpflin).

L’evidenza di quanto la scelta delle immagini si collochi sul piano prettamente pragmatico è dimostrata da un’edizione italiana dei *Ragazzi della via Pál* del 1935 che, pur non inserita nel *corpus* di analisi, si dimostra particolarmente rilevante. Si tratta dell’edizione Aurora (Milano), che inserisce nel testo non immagini illustrate, bensì fotogrammi dal film *No greater glory*. Una novità editoriale che sposta la bilancia sul piatto delle scelte commerciali e gioca sulla popolarità e la novità del film per rendere il volume evidentemente più “moderno” e appetibile al giovane pubblico<sup>335</sup>.

#### 1.1.1. Nel corpus: collocazione del romanzo tra letteratura per adulti e per ragazzi

Le traduzioni tedesche della Hermann Walther Verlagsbuchhandlung (Berlino, 1910) e della E. P. Tal & co. Verlag (Leipzig/Wien, 1928) non danno nessuna indicazione rispetto alla collana di appartenenza. La prima edizione traduce il sottotitolo, dichiarando subito l’esplicita destinazione ai ragazzi, fornendo peraltro un’indicazione della classe d’età molto ampia («Ein Roman für kleine und große Studenten»). Nell’edizione del 1928 questa indicazione manca e un indizio sulla possibile destinazione ai ragazzi viene fornito in maniera indiretta solo nell’ultima pagina del volume, dedicata alla presentazione di un altro romanzo, così che si ha un minimo indizio sulla linea editoriale seguita. Il romanzo è di H. G. Wells, dal titolo *Ugh-Lomi. Eine Geschichte aus der Steinzeit*, e viene presentato attraverso gli estratti di recensioni di giornali. In una di esse si legge ad esempio: «Da an nichts solcher Mangel ist, wie an guten, spannenden Jugendbüchern, sei dieses Buch ausdrücklich

---

<sup>335</sup> Non è superfluo notare che nella scelta di pochi fotogrammi – che ritraggono principalmente scene corali tratte dai momenti della battaglia, in cui i ragazzi sono vestiti come dei soldati – si va a perdere completamente quell’elemento di contrasto dato nel film dall’inserimento in apertura della figura del veterano di guerra. Le immagini si caricano anzi nel volume di solennità militaresca.

empfohlen». Il lettore che ha tra le mani il volume *Die Jungen der Paulstraße* può dunque desumere che l'obiettivo dell'editore sia quello di offrire romanzi di qualità che si caratterizzano per garantire il piacere e il divertimento nella lettura attraverso storie avventurose.

A questo diverso modo di fornire indicazioni sul destinatario del romanzo sottende un differente modo di instaurare la comunicazione con i giovani lettori. Contrariamente a quanto potrebbe sembrare, la dicitura «ein Roman für kleine und große Studenten» ricolloca il romanzo nel contesto di arrivo attraverso la mediazione di istanze adulte. Nel secondo caso invece il giovane lettore può appropriarsi direttamente del testo, senza filtri imposti dagli adulti.

Vedremo come questa riflessione trova un suo seguito nell'analisi di altri elementi paratestuali. Rimanendo nello spazio del frontespizio, si nota che entrambi i volumi riportano il nome del traduttore: l'edizione del 1910 direttamente sotto il titolo (assieme all'indicazione sulla prefazione del traduttore e sulle illustrazioni, elementi che esaminerò nel prossimo paragrafo); l'edizione del 1928 nel retro del frontespizio, spazio spesso delegato a questo compito (nel frontespizio si trova invece l'indicazione dell'illustratore).

Per quanto riguarda le edizioni italiane, da questa parte di peritesto è desumibile nel complesso una maggiore quantità di informazioni. Questo potrebbe dimostrare che il campo letterario di arrivo è sufficientemente aperto ad accogliere il romanzo e integrarlo nella propria produzione editoriale.

La prima edizione (Sapientia, 1929) non reca indicazioni di collana, né traduce il sottotitolo, ma presenta sulla copertina l'indicazione del genere «romanzo». Ad eccezione di questo, non vi è nessun altro elemento paratestuale.

L'edizione Bemporad del 1931 si differenzia fortemente da questa prima. Oltre che un'illustrazione raffigurante dei ragazzi, la copertina riporta l'indicazione della collana "Collezione di capolavori stranieri tradotti per la gioventù italiana". Con questa dicitura non soltanto si esplicita la destinazione al giovane pubblico, ma anche l'intenzione di presentare il romanzo come un'opera che ha già ottenuto un riconoscimento letterario – un'indicazione destinata probabilmente anche agli adulti, generalmente gli effettivi acquirenti del libro. La quarta di copertina è dedicata alla presentazione della collana, che raccoglie «racconti, romanzi e avventure». Oltre a un

elenco delle opere appartenenti alla collezione<sup>336</sup>, si legge la seguente descrizione: «in questa collezione sono raccolti tutti i migliori scrittori stranieri per la gioventù. Volumi in 8°, illustrati, con copertina a colori e solida rilegatura in mezza tela». Viene sottolineato dunque non soltanto il pregio letterario del volume, ma anche quello materiale. All'interno, nel frontespizio, si riporta infine l'indicazione che si tratta di una «nuova traduzione italiana di Enrico Burich dall'originale ungherese»: un altro elemento, quello della traduzione dall'originale, che garantisce qualità letteraria.

Riguardo all'editore Bemporad, un quadro complessivo del suo orientamento ideologico in quegli anni ci è fornito da Colin:

Enrico Bemporad – editore fiorentino di convinzioni nazionaliste subito passato al fascismo (fu decorato con una medaglia d'oro dal Pnf per il suo attaccamento al regime) – aggiunge alla «Biblioteca Bemporad per ragazzi» e a «I grandi autori: biblioteca della gioventù e del popolo italiano» (le sue serie più prestigiose) letture educative per i più piccini («Al Cuore», «Lecture buone»), letture patriottiche e storiche per i più grandi («Libri di educazione patriottica», «Racconti della storia del mondo») e libri d'avventure («Libri di viaggi e d'avventure», «Nuova collana di avventure per la gioventù»), che si affiancano a collane che si riallacciano alle organizzazioni fasciste per la gioventù, come i «Quaderni fascisti», «La Biblioteca dei Balilla» e «La Biblioteca degli Avanguardisti»<sup>337</sup>.

Per quanto riguarda le edizioni del 1935, l'edizione Barion, oltre a indicare nella prima di copertina il genere «romanzo», specifica che si tratta di un'«edizione integrale a cura di Luigi D'Agésilao». Non vi sono dunque riferimenti espliciti alla traduzione o alla destinazione per ragazzi né vi sono altri elementi peritestuali più strettamente legati al lavoro editoriale.

L'edizione Corbaccio, che pure reca in copertina la dicitura «romanzo», è inserita all'interno di una collana. Si tratta della Collana Universale Moderna *I Corvi*, che nel retro della copertina viene così descritta:

È la prima ed unica COLLANA UNIVERSALE MODERNA offerta ai lettori Italiani. In questa denominazione sta il suo programma.

L'ha ideata un editore che osserva, ascolta, e si prefigge d'interpretare i gusti e le preferenze di un pubblico ormai perfettamente conscio e orientato.

Raccoglie e coordina, sotto l'emblema del corvo e in tipo costante e assai agile e armonioso, opere d'alta rinomanza e di spiccato valore che è utile o essenziale divulgare.

Non spaccia vetuste cose superate e ormai superflue. Non alberga rifacimenti e adattazioni. Si fregia di Autori illustri. Non insinua alla buonafede altrui traduzioni monche o rifuse su vecchi papiri.

È ragionatamente e intellettualmente ripartita in DODICI SEZIONI. Ad ogni SEZIONE corrisponde un COLORE: intonati i contorni, la tinta delle copertine varia a

---

<sup>336</sup> La collana comprende, tra gli altri, i grandi classici della letteratura per ragazzi: Don Chisciotte, Robinson Crusò (sic.), Gulliver, Tom Sawyer e Huckleberry Finn, Biancaneve, Gargantua e Pantagruel, l'Ape Maja, i racconti di Andersen e le Piccole Donne della Alcott.

<sup>337</sup> M. Colin, op. cit., p. 264.

seconda della SEZIONE alla quale il singolo volume appartiene; cosicché il pubblico può distinguerne facilmente da sé la categoria e l'indole.

In questa descrizione lo spazio paratestuale appare interamente occupato dall'editore, che espone chiaramente i suoi obiettivi e, soprattutto, sceglie il suo pubblico, «un pubblico ormai perfettamente conscio e orientato». È evidente che non si rivolge a dei ragazzi alle prime esperienze di lettura. Nel definire il proprio compito di divulgatore di testi utili ed essenziali e con la promessa di qualità, di novità, di longevità, l'editore indirettamente invita alla lettura stuzzicando l'orgoglio del lettore colto, che crede nel valore educativo dei libri – e infatti il motto della collana è «io sono piccolo ma crescerò». L'aggettivo si riferisce evidentemente non al giovane pubblico, ma al formato del libro, presentato come «agile e armonioso». La garanzia di qualità passa anche attraverso la promessa di traduzioni fedeli, complete, accurate. Dall'elenco delle dodici sezioni si apprende che la «sezione grigioperla» a cui appartiene il romanzo è dedicata a «libri-films e libri-radio». Questo è un ulteriore elemento di interesse in relazione ai canali di diffusione e di popolarità del romanzo: appena un anno prima era infatti appena uscito, come si è già detto, il film *No greater glory*, che aveva riscosso un successo internazionale.

L'ultima edizione che prendo in esame, quella Salani del 1937, inserisce nuovamente il volume in una collana per ragazzi. Con Salani del resto siamo di fronte a una linea editoriale tutta dedita alle letture per l'infanzia e la gioventù. La collana in cui è inserito il romanzo di Molnár è la “Biblioteca dei miei ragazzi”. L'indicazione della collana è presente direttamente in copertina, assieme all'illustrazione dei ragazzi che combattono nel campo, sulle cataste di legna. L'edizione non riporta il nome del traduttore. Nelle ultime pagine, come nel caso dell'edizione tedesca del 1928, troviamo pubblicizzato un altro romanzo della stessa collana, *Il fanciullo che venne dal mare* di Manfredo Giannini, il primo volume pubblicato nella collana stessa, presentata a sua volta nelle pagine successive. Dalla descrizione della trama emerge l'intento educativo di questo romanzo, che va a influire – come verificheremo – anche sulla lettura del romanzo presentato in traduzione: si parla infatti di un «cuore di fanciullo che tutti i ragazzi dovrebbero prendere a modello», di «dolcezza del cuore e bontà dell'anima», di «nobiltà di carattere e tanto coraggio», che desteranno l'ammirazione degli altri bambini.

La collana “La Biblioteca dei miei ragazzi” fu fondata nel 1931 da Mario Salani, (figlio di Adriano), «che nutre una forte antipatia per i comunisti»<sup>338</sup>. Si tratta nonostante tutto di una collana «cosmopolita: nel 1939, su cinquantatré titoli della collana, quaranta sono traduzioni di opere francesi, tedesche e inglesi»<sup>339</sup>.

Come già detto, nella disamina degli elementi peritestuali in cui si esprime maggiormente l'intenzione editoriale, prenderò in considerazione anche le immagini presenti nei volumi. Da un punto di vista artistico le illustrazioni delle edizioni dei *Ragazzi della via Pál* trattate non svolgono un ruolo particolarmente rilevante. Del tutto assenti nella prima edizione italiana (Sapientia, 1929) e in quella del Corbaccio (1935), esse si presentano in forma generalmente tradizionale nelle edizioni Bemporad (1931), Barion (1935), Salani (1937): un bianco e nero stilizzato ma realistico, accompagnato generalmente da una didascalia tratta dal testo, a chiarire il momento ritratto nell'immagine.

Accanto a questa breve descrizione, dobbiamo però soffermarci sulle illustrazioni della seconda edizione tedesca (E.P. Tal, 1928), che offrono spunti di riflessione più ampi sul ruolo che il romanzo ha giocato nella tradizione germanofona di letteratura per ragazzi. La riflessione sulle illustrazioni del volume in questione si accompagna al dato, già accennato, che nel suo frontespizio compare non il nome del traduttore, bensì quello dell'illustratore: Tibor Gergely. Dato non di minore interesse, ma che non approfondirò in questa sede, è che le stesse illustrazioni verranno poi riprese dallo stesso editore ungherese Franklin (1934, 1941, 1943).

### 1.1.2. Tibor Gergely

Il nome dell'illustratore era noto al tempo più di quello del traduttore, Edmund Alkalay, che a quanto risulta dalle ricerche svolte non lega il suo nome a nessun altro testo oltre al romanzo in questione. Tibor Gergely, invece, si può considerare un esponente di quel contatto tra la cultura ungherese e quella di lingua tedesca, austriaca in particolare, che si sviluppava in una continuità d'interessi artistici e di destini individuali. Gergely era infatti tra quegli intellettuali ungheresi strettamente legati – per ragioni anche storico-politiche – al mondo culturale viennese. Era nato a Budapest nel 1900. Di origine ebraica, era stato membro del *Vasárnapi Kör*, il “Circolo della domenica”, realtà associativa progressista di cui facevano parte György Lukács, Karl Mannheim, Arnold Hauser, Béla Balázs, Béla Bartok e altri tra i

---

<sup>338</sup> Ibid.

<sup>339</sup> Ivi, p. 269. Sulla collana cfr. anche A. Faeti, *Una settimana con molte domeniche*, in *Conformismo e contestazione nel libro per ragazzi. Storia e sperimentazione*, Cappelli, Bologna 1979, pp. 17-61.



maggiori intellettuali dell'epoca, attivi politicamente nel periodo della Repubblica dei Consigli<sup>340</sup>. Si innamorò della poetessa Anna Lesznai, anche lei membro del Circolo. A lei era stato affidato un importante compito programmatico all'inizio del 1919, quando la Repubblica dei Consigli era ancora all'apice dei consensi. György Lukács, commissario del popolo per l'istruzione, e Béla Balázs, scrittore tra l'altro di fiabe, avevano infatti istituito una divisione culturale specifica per le fiabe, e a capo della stessa avevano incaricato Anna Lesznai, lei stessa autrice di fiabe<sup>341</sup>.

Dopo il fallimento della Repubblica dei Consigli, Gergely emigrò come molti altri a Vienna, e qui sposò Anna Lesznai. A Vienna i due entrarono a far parte del gruppo artistico modernista *Hagenbund*, che contava tra gli altri membri anche Oskar Kokoschka ed Egon Schiele. L'illustratore caricaturista di Budapest divenne uno dei più importanti rappresentanti della modernità viennese nel campo delle arti figurative e proprio negli anni Venti la sua fama crebbe attraverso la realizzazione di illustrazioni di romanzi tedeschi e ungheresi. Tra questi, appunto, *I ragazzi della via Pál*. Con molti dei suoi amici e colleghi, dopo l'emigrazione a Vienna, Gergely dovette poi condividere anche l'esperienza dell'esilio. Tornato in Ungheria nel 1931, quando la situazione politica sembrava essere per lui di nuovo favorevole, solo pochi anni dopo si trovò costretto a emigrare a New York con la moglie in seguito all'annessione dell'Austria da parte di Hitler. A New York continuò a lavorare con successo come illustratore (soprattutto di libri per ragazzi) fino alla morte, avvenuta nel 1978.

Come già detto, le illustrazioni si trovano generalmente in dialogo intersemiotico con il testo scritto. Tibor Gergely non rimarrà certo l'unico illustratore delle numerosissime edizioni di lingua tedesca, ma il modo in cui proprio questa prima riedizione dell'opera viene "confezionata" è rilevante in quanto sarà questa traduzione a segnare l'ingresso del romanzo nel canone della letteratura per ragazzi di lingua tedesca. La riflessione sulle illustrazioni ci induce peraltro a riflettere sulle trasformazioni che occorrono nel campo stesso della letteratura per l'infanzia. È impressionante infatti la somiglianza tra lo stile di Tibor Gergely e quello di un altro noto illustratore, Walter Trier, che realizzò invece le illustrazioni per quello che diventerà un altro classico della letteratura per ragazzi di lingua tedesca, *Emil und die*

---

<sup>340</sup> Sul "Circolo della domenica" si veda il volume di M. Gluck, *Georg Lukács and his generation, 1900-1918*, Harvard University Press, Cambridge 1985.

<sup>341</sup> Recentemente è stata pubblicata in Germania una selezione di queste fiabe che, nell'originale ungherese, sono conservate ancora inedite negli archivi del Petőfi Irodalmi Múzeum di Budapest: A. Lesznai, *Wahre Märchen aus dem Garten Eden*, Aus dem Ungarischen übersetzt von Andras Hecker und Ilka Russy, Das Arsenal Verlag, Berlin 2008.

*Detektive* di Erich Kästner. Una descrizione di come si presentassero queste illustrazioni ci è fornita da Kurt Tucholsky, che nell'anno stesso in cui esce la seconda traduzione tedesca, recensisce il romanzo, ne tesse le lodi definendolo un vero e proprio «bijou», ma poi a proposito delle illustrazioni aggiunge:

Das Bijou ist infam ausgestattet: es hat einen niederträchtig schlechten Einband und ebensolche Zeichnungen; das wollen wir aber gar nicht. Entweder ihr laßt solche Jungens-Szenen von einem großen Künstler zeichnen – sagen wir einmal: von der Frau Sintenis<sup>342</sup> – oder ihr zeichnet naturalistisch durch, wie es die Engländer oft tun: ich bin so altmodisch, zu verlangen, dass wir, wenn schon keine künstlerischen Visionen da sind, wenigstens deutlich erkennen können, wer wer ist. Diese Figuren da sehen aus wie Zeichnungen, die Jungen an die Mauern kritzeln – aber sie sind nicht halb so lustig. Das Buch hätte eine bessere Ausstattung verdient<sup>343</sup>.

Pur non volendo entrare nel merito della valutazione artistica delle illustrazioni di Gergely, è importante sottolineare come questi disegni fatti «come disegni scarabocchiati dai ragazzi sui muri» volessero forse contribuire alla presentazione di un prodotto letterario vicino al gusto dei ragazzi e, soprattutto, ai tempi moderni. I disegni di Walter Trier non sono molto differenti, anche loro caratterizzati da tratti semplici e ben marcati, e nessun orpello decorativo.

L'accostamento di tali aspetti prettamente extratestuali si presenta come invito a ricercare affinità e somiglianze anche a livello testuale. Un'operazione che è stata ampiamente svolta, soprattutto nella ricerca di una comune catalogazione nel sottogenere delle bande e del romanzo della metropoli. In un recente saggio sul realismo nella letteratura moderna per ragazzi, l'autore Franz-Josef Payrhuber, in un unico riferimento al romanzo di Molnár, lo mette in relazione proprio con quello di Erich Kästner. I due autori sono accomunati dall'attenzione alla realtà sociale dei bambini nelle metropoli e si situano nell'arco di sviluppo della letteratura per ragazzi con tendenze realistiche:

In dem Maße, in dem sich nach dem Ende der bürgerlichen Aufklärung die politischen und sozialen Zeitumstände änderten, wuchs vom 19. Jahrhundert an das Bedürfnis nach veränderten Realismuskonzepten der Kinder- und Jugendliteratur: Im Bemühen um ästhetisch anspruchsvolle Jugendlektüre empfahl Heinrich Wolgast (1896) Erzählungen poetischer Realisten wie Theodor Storm, Wilhelm Raabe oder Peter Rosegger; die reformpädagogische Bewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts kreierte die realistische Umweltgeschichte. Autoren wie Franz Molnar, Wolf Durian oder Erich Kästner schärften in realistischen Romanen den Blick für die soziale Wirklichkeit der

---

<sup>342</sup> Renée Sintenis (1888-1965) era una scultrice e grafica tedesca. Partecipò alle esposizioni della *Seession* berlinese. Proprio gli anni Venti furono gli anni del suo maggior successo tra le due guerre. Dopo la Seconda guerra mondiale e fino alla morte rimase sempre un'artista di rilievo.

<sup>343</sup> K. Tucholsky, *Auf dem Nachttisch* (1928) in: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Tucholsky,+Kurt/Werke/1928/Auf+dem+Nachttisch+%5B2%5D>.

Großstadtkinder; und eine Kinder- und Jugendliteratur sozialistischer Provenienz, wie sich von Carl Dantz oder später von Alex Wedding, Lisa Tetzner und Kurt Held repräsentiert wurde, prägte das Erzählkonzept eines gegenwartsbezogenen ‚sozialen‘ Realismus. Texte dieser Autoren waren, was ihre soziale Rolle betraf, Vorläufer für die spätere Entwicklung in der SBZ/DDR und ab Ende der 1960er Jahre auch in der Bundesrepublik<sup>344</sup>.

È interessante approfondire alla luce di questi accostamenti storico-teorici quegli aspetti che riguardano più da vicino il linguaggio dei ragazzi e che permettono forse di indicare una strada per la comprensione e la motivazione di questa «verspätete Rezeption» del romanzo in ambito tedesco.

La quasi contemporaneità tra la seconda, più decisa ricezione del romanzo di Molnár e la pubblicazione del romanzo di Emil Kästner (1929) non mi sembra casuale. Essa lascia infatti supporre che l’affermazione del romanzo ungherese nel campo editoriale per ragazzi tedesco si collochi in un contesto culturale che andava incontro a una sorta di “maturazione”, maturazione di cui il romanzo fu contemporaneamente causa ed effetto. Siamo in un momento in cui cambia l’offerta al giovane pubblico e si propone una nuova forma di romanzo in cui i protagonisti assoluti sono i ragazzi. Questi fanno gruppo tra loro, si organizzano appunto in bande, e stabiliscono un rapporto diretto con l’altra nuova, grande protagonista di questo genere: la città.

Sulla modernità di *Emil und die Detektiv* Francesca Boarini – in uno studio dedicato alla sua traduzione italiana da parte di Lavinia Mazzucchetti – si esprime così:

[...] la storia di Emilio, che dalla provincia si reca a Berlino per trovare i parenti e che, dopo essere stato derubato da un adulto, riuscirà a riparare al torto subito solo grazie alla solidarietà e all’aiuto di un gruppo di ragazzi incontrati per caso, per verosimiglianza delle vicende narrate, ambientazione metropolitana e linguaggio, moderno lo è per davvero. Esso rappresenta, infatti, in maniera assolutamente nuova, un mondo di adolescenti autonomo, in cui si affrontano temi reali e concreti riguardanti problematiche sociali, familiari, individuali in una scrittura dinamica scandita dal dialogo e libera da insulsi precetti moralistici<sup>345</sup>.

Non si è troppo lontani, con queste parole, dalla descrizione che fatta per il romanzo di Molnár e varrebbe la pena, per approfondire il discorso, ricercare prove di un’influenza concreta del romanzo ungherese su quello tedesco. Per il presente lavoro mi accontento, però, di registrare una innegabile vicinanza tra i due volumi, andando poi a ricercare, nel capitolo successivo, eventuali tracce di questo vento di

---

<sup>344</sup> F.-J. Payrhuber, *Moderne realistische Jugendliteratur*, in G. Lange (a cura di), *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. Grundlagen/Gattungen/Medien/Lesensozialisation und Didaktik*, Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler 2011, pp. 106-124, qui p. 107.

<sup>345</sup> F. Boarini, *Lavinia Mazzucchetti traduce Erich Kästner*, in A. Cagnolati, op. cit., pp. 151-170, qui p. 154.

modernità nelle scelte linguistiche che la seconda traduzione tedesca propone rispetto alla prima.

### **1.2. La voce del traduttore: prefazione, postfazione, nota del traduttore**

Allo spazio peritestuale atto espressamente a fornire una presentazione discorsiva del testo tradotto viene attribuito genericamente il termine di “prefazione”, pur trattandosi di testi che possono trovare la propria collocazione non soltanto all’apertura del volume, ma anche alla fine. Nel dizionario del paratesto tale spazio viene definito nel modo seguente:

una scrittura preliminare a un’opera per mezzo della quale sono fornite una serie di informazioni atte a presentarla. [...] A questa stessa funzione possono corrispondere altri elementi del paratesto, non necessariamente situati in apertura del testo. Questi hanno di solito i nomi di introduzione, premessa, nota dell’autore (del traduttore o del curatore o dell’editore), presentazione, avvertenza, ma anche postfazione, postscriptum e postille<sup>346</sup>.

Sottolineando l’indiscutibile valore pragmatico di questi testi, Elefante nota come generalmente la decisione sull’opportunità di inserire o meno una prefazione spetta prevalentemente, e in ultima istanza, all’editore<sup>347</sup>. Dell’editore è pure la scelta su chi incaricarlo alla scrittura: lo *status* di chi scrive ha infatti un ruolo fondamentale nella definizione del destino del testo e, ad esempio, critici letterari o altri scrittori affermati appaiono più legittimati, da un punto di vista bourdeusiano, a dare un’interpretazione o una chiave di lettura al testo. L’editore può però anche decidere di affidare la presentazione del testo al traduttore stesso, compiendo una sorta di passaggio di testimone, da uno spazio ancora situato nella sfera editoriale a uno che viene a delinarsi come più prettamente proprio del traduttore. Se, nel caso specifico delle traduzioni, le prefazioni hanno un ruolo determinante, rispondendo allo scopo di «introdurre il lettore non familiare con la lingua e con l’autore alla sua opera, funzionando appunto come un mediatore»<sup>348</sup>, nel caso in cui la prefazione sia scritta dal traduttore stesso, i modi in cui vi si esplica questa funzione possono essere analizzati in relazione alle scelte traduttive rintracciabili nel testo. Un aspetto essenziale da indagare è ad esempio come sia percepita la «dimensione di alterità

---

<sup>346</sup> C. De Maria/R. Fedriga, op. cit., p. 171-172.

<sup>347</sup> C. Elefante, op. cit., p. 87.

<sup>348</sup> S. Nergaard, *La costruzione di una cultura: la letteratura norvegese in traduzione italiana*, Guastaldi, Rimini 2004, p. 54, cit. in C. Elefante, op. cit., p. 89.

dell'opera tradotta, se se ne faccia menzione o se venga invece passata sotto silenzio, a profitto di una “naturalizzazione” del testo»<sup>349</sup>.

È evidente che la necessità di analizzare quest'aspetto diventa particolarmente stringente proprio nel caso della letteratura per ragazzi, in cui la definizione del rapporto con l'alterità culturale rappresenta un tema estremamente delicato e dipendente, come si è visto, da un lato dalle competenze e dalle capacità di lettura del giovane destinatario, dall'altro da quello che le istanze atte alla produzione e alla valutazione dei testi per ragazzi *ritengono* siano le competenze da cui partire, o eventualmente da acquisire, rispetto all'idea di infanzia elaborata all'interno della cultura d'arrivo<sup>350</sup>.

Data l'importanza accordata alla presentazione del traduttore in uno spazio peritextuale come quello della prefazione, non è di scarso rilievo per il presente lavoro sottolineare come tale tipo di testo compaia in un solo volume del *corpus* esaminato. Prima di venire a una descrizione approfondita di questo caso – la prima traduzione tedesca (1910) – è opportuno riflettere sul significato di tale mancanza. Essa sorprende soprattutto perché contravviene alle aspettative da cui è partita la presente ricerca: il *corpus* scelto, come si è detto, è stato selezionato intenzionalmente dalle prime edizioni del romanzo (in particolare per quanto riguarda l'Italia) nell'ipotesi che queste contenessero un ricco apparato paratestuale volto alla presentazione di un'opera nuova e al suo inserimento nel campo letterario d'arrivo attraverso strumenti di legittimazione esterni al testo propriamente detto. Le caratteristiche dei paratesti italiani presentate fin qui e la mancanza di prefazioni (non solo del traduttore, ma di qualsiasi altra figura) lasciano invece ipotizzare che il testo sia entrato nel campo letterario italiano in un primo momento senza un'esplicita destinazione al giovane pubblico e che questa destinazione si sia sviluppata soltanto negli anni, anche attraverso altre forme mediatiche. Quest'ultimo aspetto, che riprendo dalla già citata ipotesi di Ottai, è pertinente peraltro alla parabola del successo di Molnár.

Significativo è infatti l'esempio, che non prenderò in considerazione nell'analisi testuale, di un volumetto edito nel 1937 dal titolo *Con i ragazzi della via Pal*. Si tratta di una riduzione del romanzo per le scene, edita dalla Società Editrice La Scuola

---

<sup>349</sup> Ivi, p. 91.

<sup>350</sup> L'argomento è affrontato in maniera esaustiva nel terzo capitolo del già citato volume di Pederzoli intitolato appunto *Le rapport à l'Autre: stratégies de médiation culturelle dans la traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse*.

(Brescia)<sup>351</sup>, ad uso appunto scolastico. Il volume appartiene alla collana “La biblioteca dell’arte dei piccoli” e mi è stato possibile recuperare la prima parte di questa riduzione, dal titolo *I tre bagni di Nemecech*. Anche soltanto l’esame di questo volumetto arricchisce non di poco il nostro discorso, dimostrando come ormai nel 1937 il romanzo di Molnár fosse stato assorbito nella sfera pedagogico-scolastica anche in altre forme mediatiche. Ma è la prefazione al volume a essere particolarmente significativa. In essa il curatore si rivolge direttamente a uno studente immaginario di nome Giovannino, spiegando che i ragazzi della via Pál sono ragazzi «come te, e come i tuoi amici Franco, Nino e Titti: soltanto giocano più seriamente»<sup>352</sup>. Una frase che riduce immediatamente la distanza culturale tra il testo d’origine e quello d’arrivo, spostando il discorso su un piano prettamente pedagogico-moraleggiante. E infatti poco dopo si esplicita l’intento educativo del romanzo:

Ebbene in questi ragazzi della via Pal tu puoi imparare tante cose, come un nuovo gioco: il senso dell’onore, la fiera gentilezza delle armi, il piacere della disciplina, che amate pochissimo quando ve la credete imposta e vi piace tanto e con tanta serietà la seguite quando siete voi ad eleggervela. Tu puoi imparare quello che è già in te in germe, e che nessun predicazzo varrà ad istillarti: che importa se il biondo Nemecech è ungherese? Come lui ce ne son tanti nel mondo! Lo sono un po’ tutti i ragazzi che amano la loro patria e credono alla santità della loro bandiera. Solo quelli che vivono il gioco come la stessa vita e vivono la vita con la passione che pongono i fanciulli nel gioco, possono credere e amare, possono diventare eroi, suprema ambizione di tutti i popoli<sup>353</sup>.

Toccando un tema che riprenderò tra poche pagine, quello del rapporto tra disciplina (autodisciplina) e autorità, il prefatore compie qui un’operazione pedagogica molto sottile: egli fa appello alla morale interna, al «germe» che già è in lui. Associando però l’idea di bontà intrinseca all’animo del bambino direttamente al sentimento di amore di patria egli compie un’operazione ideologica non di poco conto. In queste parole la bontà morale presuppone lo Stato. Come vedremo però nelle prossime pagine, a dedicarsi alla traduzione del romanzo saranno personaggi che, su questo punto, dimostrano di avere posizioni molto differenti.

---

<sup>351</sup> Di questa casa editrice Mariella Colin afferma: «In Lombardia si sta affermando una nuova casa editrice di obbedienza cattolica: La Scuola. [...] fondata nel 1904 dal clero intransigente di Brescia, dopo la guerra si specializza nella produzione per le scuole e per i ragazzi ed è in espansione a partire dal 1929. Manifesta la sua adesione alla politica educativa del regime, e dopo l’istituzione del libro di Stato otterrà che venga attribuita una percentuale importante nella fabbricazione e la diffusione dei libri di religione e di cultura militare», in M. Colin, op cit., p. 267-268.

<sup>352</sup> G. Ugolini, *Coi ragazzi della via Pal, parte prima: I tre bagni di Nemecech*, La Scuola, Brescia 1937, p. 4.

<sup>353</sup> Ibid.

### 1.2.1. *Nel corpus: la prefazione di Schmitt*

Rispetto all'esempio presentato, la prefazione del traduttore Eugen Heinrich Schmitt si situa su tutt'altro piano, a dimostrare un'oscillazione del posizionamento del romanzo di Molnár tra letteratura per ragazzi e letteratura per adulti. Proprio in questo spazio di significazione viene alla luce la particolarità della letteratura per ragazzi, il suo collocarsi su un duplice piano di comunicazione.

Quanto già affermato rispetto alla traduzione del sottotitolo, cioè che essa chiarisce, forse più agli adulti che ai ragazzi stessi, la destinazione del romanzo ai giovani lettori, viene subito messo in discussione in questa lunga prefazione (otto pagine) che apre il volume. Questa comincia sorprendentemente con un esplicito invito ai giovani lettori a saltare le prime pagine per tuffarsi subito nella lettura e tornare sulle sue considerazioni introduttive solo tanti anni dopo:

Unseren jugendlichen Freunden möchte ich vor allem den Rat geben, dieses Vorwort, am besten, zu überblättern und frisch an die Geschichte zu gehen. Und es wieder einmal vorzunehmen und zu lesen, wenn ihnen dieses Buch – nach Jahren – längst nur mehr ein liebes Andenken sein wird. Schon deswegen, weil dies Vorwort zu viel vom Inhalt der Erzählung ausplaudert<sup>354</sup>.

Non si tratta per Schmitt soltanto di evitare un'anticipazione della trama. In questa prefazione viene tematizzato il rapporto profondo tra il traduttore e il testo tradotto in uno scritto che si rivolge esplicitamente al pubblico adulto. È molto interessante il modo in cui Schmitt giustifica il fatto di prendere parola in questo spazio. Egli dichiara che in un'opera rivolta ai ragazzi una prefazione è assolutamente inammissibile («überhaupt unstatthaft»), tantomeno quando «es doch dem Verfasser selbst nicht in den Sinn kam»<sup>355</sup>. I testi per ragazzi, prosegue il traduttore, dovrebbero assumere infatti una chiara posizione già attraverso il proprio contenuto. Lo scopo della prefazione non è nemmeno quello di presentare l'autore al pubblico, considerata la fama di cui egli già gode al di fuori dei confini ungheresi. E nemmeno, ancora, tale prefazione è ritenuta necessaria perché «eine geistige Pflanze vom ungarischen auf den deutschen Boden verpflanzt wird»: non si tratta di un esplicito intervento di mediazione tra due culture. L'operazione del traduttore è ancora più complessa: egli vuole presentare un testo che è stato generalmente accolto come

---

<sup>354</sup> E. H. Schmitt, *Vorwort des Übersetzers*, in F. Molnár, *Die Jungens der Paulstraße*, H. Walther, Berlin 1910, pp. 5-12, qui p. 5.

<sup>355</sup> Ibid.

testo per la gioventù («im Kreise der Jugend»), al più vasto pubblico, perché riconosce «in dieser Schrift ein Werk von ganz allgemeinem literarischem Wert»<sup>356</sup>.

Dunque la prefazione di Schmitt è assolutamente rivoluzionaria rispetto alla tradizionale diffusione di letteratura per ragazzi. In contraddizione con quanto viene esplicitato nel sottotitolo egli non vi spiega il motivo per cui il testo si addice ai ragazzi, ma al contrario ne stravolge la destinazione spiegando perché sarebbe invece una lettura consigliabile anche per gli adulti. E questo sorprende ancor di più se si considera che ci troviamo di fronte alla primissima traduzione del romanzo, quando l'opera non è ancora entrata nel canone della letteratura per ragazzi. Un tentativo fallito, se si pensa che questa traduzione, come abbiamo detto, resterà per lungo tempo dimenticata. E tuttavia un tentativo di grandissima importanza all'interno della discussione culturale dell'epoca, dal momento che la destinazione agli adulti non è proposta nell'ottica di un dolce ritorno agli anni felici della gioventù, ma con un preciso intento educativo e morale:

Was aber das weitere Publikum angeht, so sei hier an folgendes erinnert. Das, wonach unsere Zeit dürft und was ihr not tut, ist geistige Verjüngung. Heute, in unserem immer greisenhafter sich anmutenden Zeitalter, gilt ganz besonders das Wort des Heils: „Ihr müsset werden wie die Kinder!“<sup>357</sup>

L'auspicio di un «ringiovanimento spirituale», ribadito attraverso la citazione biblica, è chiaramente di derivazione cristiana, come lo è nel testo la riflessione sugli altri temi del romanzo e in particolare su quello centrale: la guerra. Schmitt dichiara subito la propria posizione e si definisce combattente senza riserve per il regno della pace annunciato da Isaia, «[...] dieser immer mächtiger aufläuchende Ideal unserer Tage (dem wir, ach! leider noch so fern zu stehen scheinen)»<sup>358</sup>.

Nonostante il rifiuto deciso, quello della guerra è per lui un tema eternamente attuale nell'età giovanile, quando le singole tappe attraversate dai giovani nella loro crescita interiore assumono sempre e comunque forma di battaglie. Non vi è dunque alcun tono di rimprovero, spiega il traduttore, nel constatare il forte tratto patriottico che caratterizza il romanzo – rimprovero che altrimenti l'impostazione ideologica di Schmitt, come vedremo, avrebbe richiesto. Egli invece motiva e descrive quasi con compiacimento la forma di patriottismo contenuta nel romanzo; vi individua quei tratti universali che possono essere di interesse al di là dei confini nazionali:

---

<sup>356</sup> Ivi, p. 6.

<sup>357</sup> Ivi, p. 7.

<sup>358</sup> Ivi, p. 8. Qui viene tematizzato il rapporto tra anarchismo e cristianesimo, che approfondiremo, pur rimanendo entro gli obiettivi e i limiti di questo lavoro, nel prossimo paragrafo.



Es ist in erster Linie die intensive Vaterlandsliebe jenes turanischen Stammes, die eben wegen der sprachlichen Isolierung des ungarischen Volkes (nur Finnen und Türken sind ihm sprachverwandt) so mächtig zum Ausdruck kommt. Aber dieser Zug ist schließlich doch ein allen Nationen gemeinsamer. Die engere Heimat der Jungen der Paulstraße ist der „Grund“, ein Baugrund als Spielplatz der Gegenstand dieses sehr lokalen Patriotismus, und dieser Grund ist zunächst das Symbol des weiteren Vaterlandes<sup>359</sup>.

L'osservazione di Schmitt parte da dati storici: il nazionalismo ungherese, come abbiamo avuto modo di osservare nel primo capitolo, è stato molto forte e l'epoca dualista ha in un certo senso legittimato l'oppressione delle minoranze presenti all'interno della parte ungherese della monarchia imperial-regia<sup>360</sup>. Nell'opera di Molnár il traduttore non crede tuttavia di poter riconoscere una mera propaganda riduttiva e tendenziosa, per la quale sarebbero state altresì necessarie ben altre considerazioni morali («sittliche Bedenken»). Il «genio artistico» di Molnár porta invece l'opera ben oltre: l'autore mostra, secondo Schmitt, come le qualità morali dei giovani germogliano sotto il mantello del gioco e della lotta in quanto gioco. La scelta di effettuare questa traduzione ha dunque quasi forza di *pamphlet* nelle parole del traduttore, che si schiera contro le forme distorte e degenerate di patriottismo riscontrabili nella sua epoca. Un romanzo di questo tipo può invece contribuire a combattere proprio quelle forme inaccettabili di patriottismo: «Und das ist der allein richtige, der allein natürliche, ja der allein gründliche, weil genetische Weg, auf welchem widernatürliche Formen des Patriotismus auf ihrem eigenen Boden bekämpft und so allein allmählich endgültig entwurzelt werden können»<sup>361</sup>. Il romanzo mostra secondo il suo traduttore le qualità più nobili dell'uomo. Sono queste qualità che devono prevalere nel momento in cui si combatte, perché «Mensch sein, heißt ein Kämpfer zu sein». La lotta non può essere eliminata dalla vita, ma nemmeno la vita, nelle sue delizie, nelle sue qualità morali, deve essere sacrificata in nome della lotta. Come sul *Grund* c'è spazio per tutti – dice Schmitt – così sulla terra

---

<sup>359</sup> Ivi, p. 9.

<sup>360</sup> Si legge ad esempio nel famoso romanzo di Joseph Roth, *La cripta dei cappuccini*: «Baron Kovacs, junger Militäradel ungarischer Nationalität, klemmte das Monokel ein, wie es immer seine Gewohnheit war, wenn er etwas besonders Wichtiges sagen zu müssen glaubte. Er sprach das harte und singende Deutsch der Ungarn, nicht so sehr aus Notwendigkeit wie aus Koketterie und Protest. Dabei rötete sich sein eingefallenes Gesicht, das an unreifes, zu wenig gegorenes Brot erinnerte, heftig und unnatürlich: „Die Ungarn leiden am meisten von allen in der Doppelmonarchie“, sagte er. Er war sein Glaubensbekenntnis, unverrückbar standen die Worte in diesem Satz. Er langweilte uns alle, Chojnicki, den Temperamentvollsten, wengleich ältesten unter uns, erzürnte es sogar. Die ständige Antwort Chojnickis konnte nicht ausbleiben. Wie gewohnt, wiederholte er: „Die Ungarn, lieber Kovacs, unterdrücken nicht weniger als folgende Völker: Slowaken, Rumänen, Kroaten, Serben, Ruthenen, Bosniaken, Schwaben aus der Bacska und Siebenbürger Sachsen“. Er zählte die Völker an gespreizten Fingern seiner schönen schlanken, kräftigen Hände auf». In: J. Roth, *Das Kapuzinergruft*, Köln, Kiepenheuer & Witsch [1950] 1987, p. 18.

<sup>361</sup> Schmitt, op. cit., p. 9.

c'è spazio per tutte le nazioni, «die sich in so entsetzlichen Waffenschlächtereien bekämpfen»<sup>362</sup>. Contro le orribili carneficine della guerra, il pensiero pacifista di Schmitt si esprime nell'utopia di una fratellanza universale, in cui le individualità dei popoli non devono scomparire, ma fondersi, come i colori nella luce bianca, «in der Lichtgloriole einer geistig veredelten Menschheit [...], die mit diese Gliederung in einer Fülle ihren ganzen Reiz gewinnt»<sup>363</sup>.

Il traduttore presenta dunque il “proprio” romanzo in chiave inequivocabilmente antimilitarista e pacifista. Come dice egli stesso, si tratta di un tema estremamente attuale al suo tempo, «unserem immer greisenhafter sich anmutenden Zeitalter»<sup>364</sup>. Con queste parole il traduttore situa il suo testo all'interno di quel dibattito su letteratura per ragazzi ed educazione alla guerra o al pacifismo di cui abbiamo reso conto nel primo capitolo. Anche lui utilizza la metafora del germoglio, ma rispetto al prefatore della riduzione teatrale per ragazzi, il senso è capovolto. Qui il gioco, e la guerra in particolare, trovano il loro senso in quanto metafore della vita come lotta. Altra e diametralmente opposta è invece un'interpretazione che vede il giocare alla guerra come una reale preparazione alla vita da soldato, una vita in cui la realizzazione del cittadino passa attraverso il servizio alla propria patria.

## 2. La scelta del traduttore

L'elemento paratestuale dell'indicazione del nome del traduttore introduce un tema che va ben oltre la discussione sul diritto d'autore – che non trova spazio in questa sede – e ci porta al di là dello spazio paratestuale, direttamente alla persona del traduttore. La parte seguente del lavoro, destinata a inquadrare le figure dei traduttori in maniera pertinente all'analisi, oltre che fungere da raccordo tra le riflessioni dedicate al paratesto – a elementi dunque concretamente rintracciabili nel libro come oggetto – e l'analisi testuale, restituisce ai traduttori un ruolo ermeneutico imprescindibile.

Quanto rimane ancora legato alla sfera del paratesto è il riconoscimento che la scelta del traduttore è spesso appannaggio dell'editore e, tutt'altro che casuale, si inserisce in un preciso progetto di destinazione del testo tradotto. Si pensi, ad esempio, alle collane costituite da testi tradotti da scrittori famosi, che si legittimano dunque

---

<sup>362</sup> Ivi, p. 10.

<sup>363</sup> Ibid.

<sup>364</sup> Ivi, p. 7.

attraverso il possesso di capitale simbolico da parte dei traduttori. La scelta stessa del traduttore può veicolare informazioni sull'orientamento di lettura che l'editore vuol suggerire per un determinato testo. Poiché però non sempre è chiaro, e soprattutto per i testi del *corpus* non è sempre ricostruibile se si possa parlare di scelta dell'editore, o se piuttosto non sia stato il traduttore a scegliere un testo – come si potrebbe supporre nel caso di Schmitt – la riflessione sulla persona del traduttore non può fermarsi qui.

Molto più interessante è indagare sul personaggio del traduttore ai fini di ipotizzare quale possa essere il suo *habitus*. Tale concetto bourdeusiano è stato importato nella traduttologia letteraria per definire «l'immagine che il traduttore ha di sé», e che «si esplicita negli spazi peri- ed epitestuali di commento alla traduzione, ma è in qualche modo influenzato e determinato dal “campo letterario”, dal “capitale simbolico”, e dalla “doxa” con cui il traduttore è obbligato a confrontarsi»<sup>365</sup>. È senz'altro utile ai fini dell'analisi critica delle traduzioni conoscere i percorsi intellettuali dei loro autori, in particolare per quanto riguarda la loro pratica traduttiva (se sono traduttori di professione, da che lingua traducono e cosa), la loro partecipazione attiva alla discussione letteraria e culturale del paese di partenza e di quello di arrivo, e infine, all'interno del campo specifico della letteratura per ragazzi, il loro coinvolgimento nella discussione pedagogica.

Rispetto a questo punto, l'analisi del *corpus* si rivelerà sbilanciata. Non di tutti i traduttori si è riusciti a reperire informazioni sufficienti a ricostruire il loro personaggio a tutto tondo. Di alcuni traduttori non si ha alcuna informazione. È il caso, come già detto, di Edmund Alkalay, di cui nemmeno nei cataloghi bibliotecari si trova traccia di altra attività oltre alla traduzione del romanzo di Molnár. O, per l'Italia, dell'edizione Salani, nella quale non è indicato il nome del traduttore. Per quanto riguarda invece Luigi D'Agésilao e Mario Strehler, è stato possibile reperire dall'Opac nazionale informazioni su altre opere tradotte, ma nulla riguardo alla loro effettiva partecipazione al dibattito culturale dell'epoca.

Questo sbilanciamento è naturale conseguenza del criterio di selezione cronologica adottato, ma permette di ricostruire un quadro molto più fedele dell'effettiva ricezione del romanzo nei primi anni della sua circolazione in Italia, rispetto a quanto non si otterrebbe da una selezione delle traduzioni secondo il criterio del “nome” dei

---

<sup>365</sup> C. Elefante, op. cit., p. 37.

traduttori<sup>366</sup>. Tuttavia, come abbiamo visto, è proprio la disomogeneità del *corpus* a fornire materiale interessante per ricostruire tendenze di ricezione non attribuibili unicamente alla figura del traduttore, ma alla sua interazione con l'intero contesto in cui egli opera.

### **2.1. Eugen Heinrich Schmitt**

Per comprendere al meglio la posizione che Schmitt esprime rispetto al testo da lui tradotto, è necessario seguire il suo ricco percorso intellettuale: Schmitt fu infatti il fondatore del movimento anarchico ungherese, fu molto attivo in Germania, e intrattenne un intenso rapporto epistolare con Lev Tolstoj.

Era nato nel 1851 a Znojmo, nella Moravia meridionale. Suo padre era capitano dell'esercito austro-ungarico e insegnava all'accademia militare di Klosterneuburg. Alla sua morte, Schmitt si trasferì nel paese d'origine della madre, Zombor, nel comitato di Bács, tra la Serbia e l'Ungheria. Nel 1870 conseguì privatamente la maturità a Subotica, nella Voivodina. Fu per breve tempo ufficiale dell'esercito, poi si impiegò come scrivano alla corte del comitato di Bács. La sua gioventù rappresenta dunque un esempio lampante della realtà multi-etnica e plurilingue dell'Impero, sebbene dal punto di vista della formazione culturale il suo percorso fu poi legato principalmente alla lingua tedesca. Da autodidatta si avvicinò alla filosofia, leggendo principalmente filosofi tedeschi – in particolare Marx, Engels – oltre a Bakunin, Kropotkin, Stirner, Comte e Dühring. Iniziò a scrivere per diverse riviste tedesche, fino a pubblicare nel 1887 il volume *Das Geheimnis der Hegelschen Dialektik, beleuchtet von concreet-sinnlichen Standpunkt*. Per questo volume ricevette il premio della Società Filosofica di Berlino e in seguito una borsa di studio da parte del ministero della cultura ungherese. Dopo aver concluso il dottorato nel 1888, iniziò a lavorare come bibliotecario presso il Ministero della giustizia ungherese.

A questi anni risale la svolta filosofica verso il pensiero gnostico. Fondò una propria rivista, *Religion des Geistes*, ma le idee da lui professate scatenarono accesi dibattiti e Schmitt dovette abbandonare il posto al ministero. Fu integrato nel movimento socialista agrario ungherese e in questo periodo pubblicò la rivista settimanale bilingue *Ohne Staat/ Állam nélkül*, che poi cambiò il titolo in *Ohne Gewalt*. Già da questi titoli è chiaro l'intento programmatico di Schmitt, che non a caso negli ultimi anni

---

<sup>366</sup> Adottando quest'altro tipo di criterio, ci si sarebbe confrontati col lavoro di con traduttori come Ignazio Balla, Silvino Gigante, Clara Valiani, tutti personaggi che hanno contribuito non poco alla diffusione della letteratura ungherese in Italia.

dell'Ottocento entra in contatto con Lev Tolstoj. Del suo pensiero condivide e diffonde – innanzitutto con il volume *Leo Tolstoj und seine Bedeutung für unsere Kultur* (1901) – le idee di anarchismo e rifiuto della violenza. Dal 1903 cominciò a collaborare con la Società Giordano Bruno di Berlino e con la Società di Scienze Sociali ungherese. Tra il 1908 e il 1916 visse principalmente a Berlino, dove infatti fu pubblicata la sua traduzione *Die Jungens der Paulstraße*.

Il circolo degli anarchici di cui Schmitt fu il fondatore si occupava non soltanto di questioni strettamente politiche, ma anche più in generale dell'educazione dell'uomo nella sua completezza. Insieme ai suoi colleghi, egli criticava in particolare il sistema educativo dell'Impero, come spiega György Mikonya in un saggio sul movimento anarchico ungherese:

Über Schule und Erziehung vertritt der Autor eine eher pessimistische Meinung: „Der Geist in unserem Erziehungssystem ist einem solchen des Schlammmeeres ähnlich, wo allerlei verfaulte Elemente zusammengemischt sind, und nur eine einzige Leittheorie vorzufinden sei, nämlich die der tierischen Gewalt“<sup>367</sup>.

Schmitt ambisce a una riforma profonda del modo di vivere della propria società, a un ringiovanimento della stessa e al raggiungimento di un nuovo grado di coscienza. Il rifiuto dello Stato, dell'esercito, e di qualsiasi autorità esterna sono l'espressione dell'ideale di una società che riesce ad autogestirsi in pace, seguendo i principi di verità e di fratellanza. Una tale rivoluzione sociale deve prendere le mosse, secondo Schmitt, da una profonda rivoluzione interiore, una rivoluzione dello spirito. D'accordo in questo con la posizione di Tolstoj, il rifiuto dei poteri esteriori è motivato secondo Schmitt dall'esistenza di una forza superiore dell'io interiore. È questa a dover essere coltivata e sviluppata.

Schmitt e Tolstoj non si conobbero mai di persona, ma dopo il primo contatto epistolare risalente al 1894 la corrispondenza continuerà fino alla morte di Tolstoj, avvenuta nel 1910. Nelle lettere del grande scrittore e pensatore russo all'amico tedesco vengono discusse principalmente le posizioni espresse da Schmitt nelle proprie pubblicazioni<sup>368</sup>: Tolstoj si rallegra del fatto che il loro messaggio stia trovando una relativa diffusione e si preoccupa inoltre di far tradurre i testi di Schmitt in russo. Lodato spesso dall'amico per l'entusiasmo e la sincerità con cui

---

<sup>367</sup> G. Mikonya, *Pädagogik und Lebensreformbestrebungen bei Eugen Heinrich Schmitt und Erwin Szabó*, in J. Hopfner/A. Németh (a cura di), *Pädagogische und kulturelle Strömungen in der k.u.k. Monarchie*, Peter Lang, Frankfurt a. M. et al. 2008, pp. 41-58, qui p. 46.

<sup>368</sup> Le lettere sono state pubblicate nel volume a cura di E. Keuchel, *Die Rettung wird kommen... : 30 unveröffentlichte Briefe von Leo Tolstoj an Eugen Heinrich Schmitt. Ein Weltanschauungsbild der russischen und des deutschen Denkers*, Harder-Verl., Hamburg 1926.

esprime le proprie idee, Schmitt viene talvolta rimproverato per il suo stile complesso, eccessivamente letterario, non adatto a raggiungere le grandi masse non istruite. Uno dei messaggi più significativi che si leggono nelle lettere dello scrittore russo a Schmitt riguarda proprio la potenza delle parole: «Unsere einzige aber mächtigste Waffe ist die Überzeugung durch das Wort d.h. klar und mächtig ausgedrückte Wahrheit [...]. Schreiben Sie ihr Manifest so stark und überzeugend wie sie können und veröffentlichen sie es. Das ist das einzige und das beste was wir thun können»<sup>369</sup>.

Schmitt e Tolstoj fondano il loro pensiero anarchico sul messaggio cristiano. Le parole di Tolstoj, espresse in una lettera del 5 novembre 1896, sono molto chiare: lo Stato, in quanto rappresentante l'autorità e la violenza, non è conciliabile con il cristianesimo, che è amore e rifiuto della violenza: dunque non può esservi nemmeno uno stato cristiano, né un cristiano può servire lo Stato<sup>370</sup>. Egli si esprime con queste parole: «Derartige Wahrheiten, wie die ist, dass der Christ kein Soldat d.h. kein Mörder, auch kein Diener einer Institution sein kann, welche auf Gewalt und Mord beruht, sind so unzweifelhaft, so einfach und so unstürzbar, dass es keine Erörterung, keiner Beweisführung, keiner Schönrede dazu bedarf [...]»<sup>371</sup>.

Si può supporre che Schmitt si lamentasse peraltro esplicitamente della condizione politica, sociale e culturale della monarchia asburgica, se Tolstoj gli rispondeva in una lettera con queste parole:

Was kann ich Ihnen über die Österreichischen und Ungarischen Umstände neues sagen, ausser dem das es wirklich einem Leid thut zu sehen wie die Leute so traurig dumm und deswegen schrecklich grausam werden können. Die Leute bekümmern sich nicht um dass was sie sich mitteilen wollen aber nur in welcher Sprache sie sprechen dürfen. Für einen Christen ist die Welt mit seinen Treiben nicht nur schlecht und sündhaft aber wunderlich durch seine Dummheit, Einfältigkeit. Sie sind ganz wie kleine Kinder, aber ohne den kindischen Unschuld<sup>372</sup>.

La portata rivoluzionaria cui gli esponenti del pensiero anarchico miravano si esplicita dunque non solo sul piano strettamente politico, ma sul più ampio piano esistenziale, dell'esistenza dell'uomo in quanto individuo che vive con altri uomini: al centro delle riflessioni vi sono la scuola, la famiglia e la ricerca di un modo di vivere dignitoso. Schmitt mette in stretta relazione lo sviluppo interiore dell'uomo nella sua

---

<sup>369</sup> Ivi, p. 40.

<sup>370</sup> Ivi, p. 47.

<sup>371</sup> Ivi, p. 45.

<sup>372</sup> Ivi, p. 37.

individualità e lo sviluppo dell'uomo come cittadino. L'uomo è concepito come natura divina, come essere infinito:

War das Unheil die alte Weltanschauung der theologisch-materialistischen Dogmen von der *Endlichkeit* und *Elendigkeit* der Menschen, so liegt das Heil darin, dass dem Menschen seine ursprüngliche Unendlichkeit, die göttliche Natur seines geistigen Lebens, die unbeschreibliche Herrlichkeit und Majestät klar gemacht werde, die in jeder Menschenseele schlummert [...]<sup>373</sup>.

Intrecciando questa ricostruzione dell'intellettuale Schmitt con il messaggio contenuto nella sua prefazione al romanzo, si può affermare che l'obiettivo educativo che il traduttore vorrebbe raggiungere con il suo lavoro non è indirizzato soltanto al giovane pubblico e non punta a restituire una lettura leggera, un'avventura appassionante, ma un testo profondo che conduca alla riflessione.

## **2.2. Alessandro De Stefani e Stefano Röck-Richter**

A differenza di altri traduttori che legarono il loro nome a un grande numero di traduzioni dall'ungherese, per i primi traduttori del romanzo si possono rintracciare lavori solo occasionali nell'ambito della letteratura ungherese. Alessandro De Stefani (1891-1970) si dedicò principalmente all'attività teatrale e cinematografica, come commediografo, sceneggiatore, soggettista e anche regista, ma per un lungo periodo della propria vita, soprattutto tra gli anni Venti e Trenta, fu anche scrittore. Come traduttore lavorò principalmente con testi teatrali inglesi, francesi, tedeschi e spagnoli. Il caso di Molnár romanziere è l'unico caso di traduzione di un autore ungherese.

Per quanto riguarda il rapporto di Alessandro De Stefani con il mondo teatrale, egli può essere annoverato tra quei cultori della commedia all'ungherese a cui si è già fatto riferimento e che si dimostra davvero un importante canale di diffusione della letteratura ungherese nel suo complesso, o almeno dell'immagine che se ne aveva in Italia. Alessandro De Stefani, come ricorda Antonella Ottai, rientra proprio tra gli artefici di un canone letterario che in sostanza blocca l'ingresso di una letteratura ungherese altra, più vicina alle reali trasformazioni sociali dell'epoca:

Il passaggio dagli anni Trenta agli anni Quaranta registra però, come avevamo accennato, un mutamento sensibile anche in ambito drammaturgico: per un verso infatti cominciano a entrare in Italia commedie ungheresi dalle tonalità decisamente meno concilianti e per l'altro invece affiorano ora i cloni italiani della commedia ungherese. *Gli uomini non sono*

---

<sup>373</sup> Ivi, p. 71.

*ingrati* di Alessandro De Stefani, ad esempio, che inaugura la serie, soprattutto cinematografica, delle trame ambientate a Budapest, viene definita «una commedia che potrebbe essere firmata da László Fodor»<sup>374</sup>, ratificando la nascita italiana di un genere all'ungherese. La sua affermazione si situa nella congiuntura in cui, mentre i testi magiari derogano dal canone della “leggerezza”, la produzione cinematografica italiana appronta le copie atte a sostituire gli originali nel rispetto dei parametri consolidati<sup>375</sup>.

Si può supporre che, nella collaborazione tra De Stefani e Stefano Röck Richter, il primo si sia dedicato principalmente alla revisione del testo italiano, mentre al secondo sia stato affidato il lavoro sull'ungherese. Infatti, nello stesso anno in cui viene pubblicata la traduzione dei *Ragazzi della via Pal*, Röck Richter realizza un'altra traduzione di una selezione di novelle di Molnár, *Il figlio della notte e altre novelle*<sup>376</sup>, edita dalla casa editrice Optima di Roma. Röck-Richter fu inoltre autore di una storia della letteratura ungherese dalle origini fino agli anni Venti<sup>377</sup>. In questo volume, presentato come la «prima storia delle lettere magiare in lingua italiana»<sup>378</sup>, l'autore mira a offrire «un panorama completo e sereno» della letteratura ungherese e nell'introduzione al volume si sofferma su alcuni fattori caratteristici del «popolo ungherese», di tipo linguistico, etno-culturale, sociale. Sottolinea l'appartenenza al tronco uralo-altaico e poi il contatto con le popolazioni e le culture slave e germaniche e con la religione cristiana, concludendo che nell'assorbimento della cultura europea gli ungheresi non si sono assimilati completamente, ma «hanno sentito sempre un certo conflitto fra sé e la loro cultura, in una lotta interiore tormentosa e continua, che tendeva ad armonizzare questa cultura con le loro qualità di razza e ad assimilare ed innestare la propria individualità singolare e le proprie aspirazioni, nelle forme di vita date dalla cultura straniera»<sup>379</sup>. Tale conflitto, così Röck-Richter, viene superato in letteratura solo nelle creazioni «degli spiriti maggiori»<sup>380</sup>. Altrettanto interessante è l'osservazione che l'autore fa sul problema dell'isolamento linguistico degli ungheresi, la cui lingua è poco studiata in Europa,

cosicché le creazioni letterarie dello spirito ungherese, se in generale sono riuscite a sorpassare i confini dell'Ungheria, hanno potuto far ciò soltanto per merito di traduzioni non molto riuscite. Quindi riguardo alla letteratura ungherese, manca un elemento di

---

<sup>374</sup> E. Maurri, *Rose scarlatte e telefoni bianchi. Appunti sulla commedia italiana dall'impero al 25 luglio 1943*, Edizioni Abete, Roma 1981, p. 118.

<sup>375</sup> A. Ottai, op. cit., p. 148.

<sup>376</sup> F. Molnár, *Il figlio della notte e altre novelle*, traduzione e prefazione di Stefano Röck-Richter, Optima, Roma 1929.

<sup>377</sup> S. Röck-Richter, *La letteratura ungherese*, Cremonese, Roma 1929.

<sup>378</sup> Ivi, p. 5.

<sup>379</sup> Ivi, p. 8.

<sup>380</sup> Ivi, p. 9.



grande importanza nello sviluppo delle idee e della coscienza delle nazioni più fortunate: l'elemento di un controllo generale europeo<sup>381</sup>.

Per quanto riguarda lo sviluppo sociale e culturale, Rökk-Richter mette in rilievo – come fa anche nel capitolo dedicato alla modernità – il processo di trasformazione derivato dall'ascesa della borghesia nella seconda metà dell'Ottocento, con la conseguente crescita della città di Budapest, e la modernizzazione della cultura per «opera dello spirito romantico della metà del secolo decimo-nonno», concludendo che «la creazione artistica non si è liberata ancora completamente da questo influsso romantico»<sup>382</sup>.

Nelle persone di Rökk-Richter e di De Stefani si intrecciano dunque, come si è già detto nel primo capitolo, i due filoni principali che hanno determinato il successo maggiore della letteratura ungherese in Italia: quello romantico-patriottico e quello d'intrattenimento. Il fatto che il romanzo per ragazzi faccia il suo primo ingresso in Italia attraverso questo duplice canale è sicuramente significativo ed è un dato da tener presente nell'analisi della traduzione.

### ***2.3. Enrico Burich***

Molto diverso da quelli mostrati finora è invece il percorso culturale, politico e linguistico che si segue analizzando il lavoro del traduttore per l'edizione Bemporad. Figura di grande spessore culturale, Enrico Burich non soltanto s'inserisce nel gruppo di traduttori fiumani che hanno svolto un ruolo chiave nella diffusione della letteratura ungherese in Italia: egli si dedicò appassionatamente anche alla cultura tedesca, di cui si occupò anzi ancora più diffusamente. A partire dalla sua figura si apre una finestra sul grande fermento che caratterizzava la riflessione pedagogica della prima metà del Novecento, e che passava in particolare attraverso le figure di Giuseppe Lombardo Radice e della moglie Gemma Harasim. Per i limiti e gli obiettivi della presente ricerca tratterò qui solo le linee principali di questo discorso, che merita sicuramente un approfondimento maggiore, data soprattutto la presenza di diversi materiali d'archivio e di numerosi studi che, principalmente monografici e con indirizzi di ricerca specifici, potrebbero essere analizzati e messi in relazione tra

---

<sup>381</sup> Ibid.

<sup>382</sup> Ivi, p. 11.

loro anche dal punto di vista della traduttologia<sup>383</sup>. Alla sua morte, Burich così viene ricordato nella rivista da lui stesso fondata, *Fiume*:

I fiumani, dispersi nell'esilio, per le città d'Italia e per le vie del mondo, hanno perduto con Lui uno degli ultimi superstiti della generazione che aveva combattuto le battaglie dell'irredentismo, partecipato con più di cento volontari al sacrificio cruento della prima guerra mondiale, svolto la parte decisiva nelle drammatiche vicende della città fra il 1918 e il 1924. Di quella generazione Enrico Burich era uno dei rari uomini in cui l'impegno all'attuazione del destino nazionale di Fiume – pur così profondamente e sinceramente sentito in ogni momento della Sua vita – si inseriva in un orizzonte più vasto, in una effettiva ricchezza di interessi culturali e spirituali, e quindi sfuggiva, più sicuramente e più costantemente, alle tentazioni, apparentemente contrastanti ma così spesso intimamente apparentate, del conformismo, della retorica, del fanatismo<sup>384</sup>.

La sua figura ci interessa qui non soltanto per un più ampio discorso linguistico-culturale, come testimonianza di un luogo, Fiume, in cui i rapporti tra la lingua e la cultura italiana e ungherese si declinano in maniera del tutto unica<sup>385</sup>; più concretamente sono rilevanti i suoi riflessi sul piano tematico, sui valori e gli obiettivi con cui questo intermediario tra le culture è cresciuto e ha operato.

Enrico Burich era nato a Fiume nel 1889. Il padre, morto quando lui aveva solo tre anni, era stato maestro elementare e da lui Enrico aveva ereditato quell'impronta filosofico-pedagogica che lo portò a compiere gli studi per impegnarsi anch'egli nell'insegnamento nelle scuole di Fiume. Una vocazione insieme pedagogica e politica, se si pensa alla particolare situazione della città all'epoca.

Come già ricordato, dal 1870 Fiume apparteneva alla Corona Ungherese per volontà stessa dei fiumani, che non vedevano in questa dominazione lontana una minaccia alla propria italianità, anzi guardavano all'Ungheria come a un garante rispetto ai tentativi di assorbimento da parte della vicina Croazia. L'esperienza bilingue di chi frequentava il Ginnasio-Liceo cittadino era dunque inizialmente un'esperienza pacifica. Nel 1893, il redattore del giornale ungherese *Magyar Tengerpart* (Litorale ungherese), Aladár Fest, riassume così la “missione culturale” di Fiume:

Fiume dovrebbe diventare il punto ideale degli incontri culturali italo-ungheresi. La nuova generazione degli studenti della scuola fiumana, in base al loro naturale bilinguismo – potrebbe diventare una vera riserva di nuovi traduttori delle opere italiane in Ungheria, e

---

<sup>383</sup> Nell'Archivio della Società di Studi Fiumani di Roma sono custoditi principalmente materiali legati all'attività politica di Burich. Nel Fondo Lombardo Radice dell'Agenzia Nazionale per lo Sviluppo dell'Autonomia Scolastica, a Firenze, è custodito invece il carteggio tra la famiglia Lombardo Radice ed Enrico Burich tra il 1909-1959.

<sup>384</sup> G. Radetti, *Ricordo di Enrico Burich*, in *Fiume. Rivista di studi fiumani*, XII/3-4, Roma 1965, p. 97.

<sup>385</sup> È da ricordare l'importante ricostruzione della vita politica e culturale della città di Fiume fatta dall'italianista ungherese I. Fried, *Fiume. Città della memoria 1868-1945*, Del Bianco, Udine 2005.

di quelle ungheresi in Italia. Così si realizzerebbe un vero e proprio interscambio culturale che potrà meglio avvicinare queste due culture ed i due popoli<sup>386</sup>.

Molto interessante, nel considerare la formazione dei traduttori e il loro compito di intermediari, è notare quanto forte fosse per i fiumani l'esperienza del confine, sia nei rivolgimenti storici della prima metà del Novecento che – più ancora – dopo la creazione della cortina di ferro. Burich così lega quest'esperienza alla propria missione culturale: «Sono nato qui al confine e sono fiero di avere le stimmate dell'uomo di confine, una sentinella in un posto avanzato, se occorre, ma pronto ad operare anche nel campo della cultura»<sup>387</sup>. Nella città la convivenza di più lingue era un fatto naturale:

A Fiume si parlavano quattro lingue: l'italiano, l'ungherese, il tedesco e il croato. L'italiano lo parlavano quasi tutti, l'ungherese gli insegnanti (le scuole erano italiane ed ungheresi), i ferrovieri, i postelegrafonici, i giudici, i poliziotti. Il tedesco, quanti si occupavano del contesto internazionale, che alimentava il grande porto. Il croato i lavoratori non qualificati e le lavoratrici domestiche che dalle campagne circostanti scendevano in città<sup>388</sup>.

Anche Enrico Burich crebbe bilingue, frequentando il Regio ungarico ginnasio superiore dello Stato, tra il 1899 e il 1907. Nello stesso anno in cui conseguì la maturità, Burich s'iscrisse alla "Giovane Fiume", accanto ad altri personaggi che si sarebbero pure impegnati nella vita politica e culturale cittadina: Riccardo e Silvino Gigante, Guido, Attilio e Arrigo Depoli, Armando e Amedeo Hodnig. L'amore per tutto ciò che era italiano raggiungeva per loro il massimo simbolo nel tricolore: «Quando al Consolato italiano in occasione delle feste nazionali era esposto il tricolore, noi andavamo a rendergli omaggio passeggiando su e giù per Via della Riva, una trasversale della marina», ricorda Burich stesso<sup>389</sup>. Sono anni, questi, in cui la svolta nazionalista ungherese cominciava già a farsi sentire, come ricorda ancora Burich nell'accorato racconto del proprio esodo da Fiume, dopo la definitiva occupazione croata alla fine del secondo conflitto mondiale. È un testo che proprio per questo suo pathos merita di essere riletto:

Dal 1869 al 1900 Fiume raddoppiò il numero di abitanti, da 17.854 si arrivò a 38.057! Gli ungheresi miravano ad avere uno sbocco sul mare sempre più efficiente e i fiumani si accontentavano di conservare la loro anima italiana. Come pensare all'irredentismo in

---

<sup>386</sup> A. Fest, *Fiume kulturális hivatása*, in *Magyar Tengerpart*, 19 febbraio 1893, pp. 1-2, cit. in. P. Sárközy, *Letteratura ungherese. Letteratura italiana. Momenti e problemi dei rapporti letterari italo-ungheresi*, Carucci editore, Roma 1990, p. 187.

<sup>387</sup> E. Burich, *Esperienze di un esodo*, in *Fiume* XI, 3-4, Roma 1964, pp. 97-182, qui p. 138.

<sup>388</sup> Sono le parole dello storico fiumano Leo Valiani, cit. in Sárközy, *Letteratura ungherese*, cit., p. 185.

<sup>389</sup> E. Burich, *Momenti della polemica per Fiume prima della guerra 1915/18*, in *Fiume*, IX, Roma 1962, p. 3.

quegli anni? I fiumani preferivano chiamarsi appunto fiumani per non destare sospetti di slealtà, tanto l'Italia costituita ad unità era lontana dalle sponde del Carnaro. Ma il fiumano anche non dicendosi espressamente italiano era nel campo politico certamente anticroato. Dagli ungheresi noi ci ritenevamo protetti. Il comune aveva il diritto di non concedere la cittadinanza fiumana a chi non era italiano. I croati urgevano fuori dalla rocca del Comune, aiutati da Zagabria dove lo spirito nazionalistico si faceva sempre più aggressivo e intollerante. La lotta si inaspriva sempre più passando dal campo politico anche a quello culturale. Si cominciava a prospettare da parte nostra come da parte croata una rinascita sociale che avrebbe superato gli antagonismi nazionali. La vecchia Monarchia non aveva più l'autorità di una volta, si destreggiava per non perdere il suo prestigio e costringeva un po' tutti a destreggiarsi. Gli ungheresi si imbandanzirono, dimenticarono le promesse fatte e dopo il 1890 cominciarono a intaccare le nostre prerogative municipali. Ci fu una vera e propria virata di bordo da parte degli ungheresi che perdettero la testa, convinti di poter eliminare noi e i croati insieme. Così i fiumani divennero esplicitamente italiani e, nella parte migliore, irredentisti. Ed ecco finalmente giungere a Fiume l'ultima ondata del verbo mazziniano, la "Giovane Fiume". Stavo facendo la terza liceale quando un giorno si avvicinò a me lo studente universitario Siso Cussar e mi fece, con aria misteriosa, un discorso molto semplice: «Conosciamo le tue idee, ti seguiamo da tempo, il nostro giornale ha anche pubblicato un tuo articolo con osservazioni interessanti sulla celebrazione di Giuseppe Garibaldi, soltanto colle tue sigle; devi comunque iscriverti alla "Giovane Fiume"». Accettai senza esitazioni ed ebbi la tessera (che conservo ancora) firmata da Egisto Rossi. Così a diciotto anni fui tra i congiurati mazziniani. Teste esaltate questi irredentisti fiumani che però in qualche modo presentirono i tempi. Ogni discussione era inutile, gli ungheresi nemici come i croati; non ci restava che volgerci all'Italia rompendo pericolosamente colle tradizioni, ormai superate, di autonomismo. La società dei giovani fu sciolta dal governo, ma la fiamma era ormai accesa e Fiume poté prendere il suo posto accanto alle altre città italiane oppresse dalla monarchia<sup>390</sup>.

Nonostante l'incrinarsi del rapporto idilliaco tra Fiume e l'Ungheria, Burich seguì il percorso di tanti altri giovani della sua generazione e iniziò gli studi di lettere a Budapest. Fu questa, secondo le sue stesse parole, un'esperienza di estraneità, un mondo cittadino troppo chiuso per i giovani fiumani, che faticavano a entrarvi veramente e finivano per rifugiarsi nell'amore per la loro patria lontana, «un'Italia idealizzata e vagheggiata sui libri piuttosto che conosciuta per esperienza diretta, nella sua vita concreta ed attuale, nei suoi problemi effettivi»<sup>391</sup>. Un'esperienza diretta che ebbe poi ben presto a Firenze, dove frequentò nel 1909 i corsi estivi dell'università, e dove creò quella rete di relazioni che segnò il proprio percorso d'intellettuale. Borsista fiumana come lui era pure Gemma Harasim, che proprio in quei mesi pubblicava sulla rivista «La Voce» le sue *Lettere da Fiume* e che presentò Burich a Prezzolini e agli altri vociani. Con essi Burich discusse dei problemi della città di Fiume e delle vicende della "Giovane Fiume"<sup>392</sup>.

---

<sup>390</sup> E. Burich, *Esperienze di un esodo*, in *Fiume* XI, 3-4, Roma 1964, pp. 97-182, qui p. 140.

<sup>391</sup> G. Radetti (1965), p. 99.

<sup>392</sup> Si vedano gli articoli *Studenti fiumani a Budapest* (firmato: Ettore Romei), in *La voce*, Firenze, 9 giugno 1910 e *La tragedia dell'italianità di Fiume* (firmato: Un fiumano), in *La voce*, Firenze, 9 agosto 1913.

A Firenze Burich terminò anche gli studi universitari, con una tesi sulle relazioni tra letteratura italiana e letteratura tedesca, su *L'influenza dell'Ariosto sul Wieland* (1912, sarà poi pubblicata a Fiume nel 1924<sup>393</sup>). Dopo la laurea, Burich cercò di entrare a lavorare come insegnante di tedesco nel liceo di Fiume, ma per via del suo orientamento politico il ministero ungherese della pubblica istruzione gli negò il permesso di insegnare in una scuola statale. Grazie all'aiuto di Giuseppe Lombardo Radice, marito di Gemma Harasim<sup>394</sup> e suo amico, ottiene una cattedra per l'insegnamento della lingua tedesca all'Università di Catania, città in cui rimase fino al 1915. A quest'anno risale peraltro la sua prima traduzione dal tedesco, i *Discorsi alla nazione tedesca* di Fichte, pubblicati proprio per la collana diretta da Lombardo Radice "Pedagogisti ed educatori antichi e moderni". Una dimostrazione, questa, di una concezione militante della traduzione e della mediazione culturale, come vedremo nelle prossime pagine.

All'entrata dell'Italia in guerra, caldeggiata da lui come dall'amico Lombardo Radice, Burich si arruolò volontario con estremo ardore e solennità, come scrive in una lettera dell'11 luglio 1915: «Vissuto momenti solenni e gravi. C'è stato il giuramento della nostra compagnia. Tu puoi immaginare il significato che assume un tale giuramento per me, per i volontari, per gli irredenti. È il primo giuramento che faccio in vita mia: è la mia consacrazione a italiano, è il mio atto di redenzione»<sup>395</sup>. Burich restò in zona di operazioni fino alla fine della guerra, impiegato come interprete per l'ungherese e il tedesco, un'esperienza che lo mise a diretto contatto con il mondo dei prigionieri, di cui descrive la condizione con profonda umanità:

tutta questa massa di prigionieri che continua ad affluire... e nessuno ha idea di come il compito di interrogare sia delicato e abbia bisogno di intuito sicuro e di decisione rapida. Sono immerso; penso alla terra che potrebbe essere invasa e allora non mi commuovo più di fronte a nessuno spettacolo. Certo, da quando mondo è mondo, la cosa più triste che ci sia è il prigioniero, e, nella guerra di oggi, la colonna di prigionieri appena catturati. Ma non mi resta proprio il tempo per far della letteratura. Preferisco non astrarmi, rimanere nel fervore, dedicarmi tutto al mio compito<sup>396</sup>.

---

<sup>393</sup> E. Burich, *L'influenza dell'Ariosto sul Wieland*, Annuario del Regio Liceo-Ginnasio «Dante Alighieri», Fiume 1923-1924.

<sup>394</sup> Anche Gemma Harasim è una figura molto affascinante, ampiamente attiva, assieme al marito, in ambito pedagogico. Anche lei, come detto, fiumana, farà della sua esperienza plurilingue un mezzo di riflessione e importazione di idee, non da ultimo come traduttrice. Intorno al 1908 traduce infatti, per la collana diretta dal marito, gli *Scritti pedagogici* di Johann Gottfried Herder. A Gemma Harasim è stata dedicata di recente una raccolta di studi a cura di Nella Sistoli Paoli, *Gemma Harasim. L'impegno educativo*, Aracne, Roma 2009.

<sup>395</sup> Lettera alla moglie, Fila Burich Ferrari, cit. in G. Radetti, op. cit., p. 102. Sulle motivazioni dei giovani italiani che si arruolarono volontari nella Grande Guerra, si veda ad esempio lo studio di P. Dogliani/G. Pécout/A. Quercioli, *La scelta della patria: giovani volontari nella Grande Guerra*, Catalogo della mostra tenuta a Rovereto dal 27 giugno 2006 al 4 marzo 2007, Rovereto 2006.

<sup>396</sup> Ivi, p. 105: la lettera è del 16 giugno 1918.

Dopo le delusioni seguite alla fine del conflitto mondiale, Burich fu nel 1919 accanto a Gabriele d'Annunzio nei primi momenti del suo arrivo a Fiume, per poi abbandonare l'ambiente del Comando dannunziano e continuare a servire la causa di Fiume con un'attività pubblicistica, sul *Resto del Carlino*, sul *Mondo*, sul *Tempo*. Il ritiro dalla vita politica attiva coincide con l'inasprimento della situazione, quando nella città si adombra il fantasma della guerra civile, dopo il 1921, mentre nel resto dell'Italia prende sempre più piede il fascismo. In questo periodo egli tornò a dedicarsi all'attività di educatore e studioso: dopo essere stato ordinario presso la Civica Scuola reale di Fiume e poi presso il Ginnasio-liceo «Dante», nel 1924, dopo l'annessione di Fiume all'Italia, passò alla cattedra di tedesco del Liceo scientifico e riprese i suoi studi germanistici. Oltre alla pubblicazione della già menzionata tesi su Wieland, per la casa editrice Sandron, nella collana «Collezione Classici Tedeschi» realizzò studi introduttivi e note del *Wilhelm Tell* di Schiller e dell'*Egmont* di Goethe (rispettivamente nel 1925 e nel 1926) e in particolare negli anni Trenta lavorò intensamente come traduttore. In questi anni tradusse infatti per i tipi della Mondadori Arnold Zweig (*La questione del sergente Grischa*, 1930; *Giovane donna del 1914*, 1933; *Profilo di Bologna*, 1934; *Claudia*, 1935; *Davanti a Verdun*, 1937). Per Mondadori tradusse anche, nel 1934, *L'angelo musicante* di Ferenc Molnár, lavoro che fece seguito alla traduzione dei *Ragazzi della via Pal*.

Nel 1932 la morte del figlio Adolfo segnò la sua vita. Dopo questo tragico lutto, egli si trasferì a Colonia, dove nel 1934 lavorò presso l'Istituto di cultura italo-tedesco Petrarca Haus. In questi anni tedeschi si impegnò alla diffusione della lingua e cultura italiana nel mondo germanico, fino a quando, dopo lo scoppio della Seconda guerra mondiale, a causa dei forti bombardamenti sulla città di Colonia fu costretto a rientrare a Roma nel 1942, per un anno. Qui insegnò tedesco presso la scuola di lingue straniere dell'Università e presso l'Istituto universitario di magistero «Maria Assunta». Già nel 1943 però rientrò a Fiume, dove assunse questa volta l'incarico di preside del Liceo scientifico. Ormai a Fiume erano andati perduti i sogni di un'appartenenza all'Italia, la lotta per la liberazione dall'occupazione tedesca era minata dall'intervento croato, che non riconosceva alcun movimento antifascista italiano autonomo e condizionava la liberazione dai tedeschi all'annessione allo stato croato. Quando ormai si era persa ogni speranza per Fiume, dall'occupazione tedesca si era passati all'occupazione croata: Burich, come molti altri fiumani, resistette molto poco a questa situazione nel 1946 decise nuovamente di trasferirsi in Italia, a

Modena, la città della moglie. Le pagine già citate sull'esodo fiumano descrivono molto bene una condizione di progressiva minaccia per quanti non volevano accettare l'assimilazione al governo di Tito. In qualità di preside di una scuola italiana, Burich visse queste difficoltà molto concretamente, e nelle sue memorie rende conto anche della resistenza dei ragazzi stessi alla dominazione straniera:

L'avversione allo studio del croato diviene ogni giorno più allarmante. I ragazzi non ne vogliono sapere e la loro riluttanza sta diventando pericolosa. Dapprima qualche classe, all'ultima ora di scuola, si dilegua semplicemente al completo. Per evitare queste evasioni, faccio chiudere in tempo il portone dell'istituto e prego l'insegnante di presentarsi subito davanti alla classe. Quando poi la lezione di croato c'è alla prima ora, gli scolari vengono a scuola compatti alla seconda ora. Sgridate, sospensioni, assenze ingiustificate, intervento dei genitori, non servono a niente. So che l'insegnante di croato, un fervido italiano dalmata, è il primo a non prendere la sua materia sul serio. [...] La situazione si aggrava ogni giorno, nonostante il tentato intervento delle spie che vengono picchiate di santa ragione e non hanno il coraggio di agire.

Mi accorgo ben presto che l'atteggiamento degli scolari non è avventato. Non sono smargiassate, le loro. In realtà sono azioni di protesta contro il dominio croato. Le dimostrazioni politiche che gli adulti non possono fare, sono organizzate dai giovani riuniti nelle scuole. Sta divampando uno spirito di ribellione, che in città è frenato dalla polizia, ma che nelle scuole esplose più facilmente. Il clima dominante nel segreto dell'intimità della famiglia provoca l'atteggiamento degli scolari che non riescono a controllarsi e stanno perdendo la testa, nonostante i miei interventi<sup>397</sup>.

La situazione della scuola italiana era divenuta tanto complessa che Burich si decise a rassegnare le proprie dimissioni, per resistere a ogni offerta o imposizione di collaborazione con la Croazia che potesse costituire un'accettazione del distacco di Fiume dall'Italia. Ormai anche il suo mondo fatto di ideali irredentisti era scomparso, come descrive lui stesso:

In sostanza, Fiume è vittima proprio di questo decadere nel mondo internazionale di criteri che parevano ormai acquisiti. Invece non contano più, sono superati. Ci sembrano resti di un mondo idilliaco che non c'è più. Quali siano i nuovi cardini nella lotta tra est e ovest non si vede ancora. Lo stesso concetto di «libertà» ha avuto tante interpretazioni che ha perso la sua lucentezza. E allo stesso modo quello di «giustizia», che non contiene niente di assoluto. E tutto questo si riflette nel minuscolo banco di prova che è Fiume. La nostra lotta nazionale è anacronistica. Gli altri nascondono le loro mete imperialistiche sotto la bandiera del comunismo. Non ci credono del tutto, ma intanto hanno preso il sopravvento<sup>398</sup>.

A Modena Burich riprese a insegnare presso il liceo scientifico cittadino. Il 1949 segna un'altra tappa importante della sua attività di mediatore culturale: fu chiamato a Roma, a Villa Sciarra, presso l'Istituto di Studi Germanici, dove rimarrà a lavorare fino al 1959.

---

<sup>397</sup> E. Burich, 1964, pp. 126-127.

<sup>398</sup> Ivi, p. 157.

In questi anni tornò a lavorare anche come traduttore, sia dal tedesco che dall'ungherese. Dal tedesco tradusse, nuovamente per Mondadori, *La pelle dell'orso* di Arnold Zweig (1947) e poi il *Roberto il Giuscardo* di Heinrich von Kleist (RAI, Roma 1956). Dall'ungherese invece *Goethe e il suo tempo* di György Lukács (Mondadori, 1949), *La tua vita è un vero romanzo*, di Sándor Török (Mondadori, 1950), *Tempo di Eclisse*, di Ferenc Kőrmendi (Bompiani, 1950). Si occupò intensamente di letteratura tedesca, pubblicando e curando ad esempio per la Paravia *Des Elephanten Wiederkehr* di Hans Grimm (1958, studio introduttivo e note)<sup>399</sup>.

Continuando comunque a occuparsi della questione fiumana, Burich fondò nel 1952, insieme ad Arturo Chiopris e Giorgio Radetti, la rivista *Fiume*, che è tuttora pubblicata a Roma. Strumento per lui di presa di coscienza del passato, ma anche di ricreazione di una comunità ormai in gran parte in esilio, vi pubblicò, oltre al già citato resoconto del proprio esodo, altri due articoli che sono preziose testimonianze della vita fiumana (*Fino alla feccia* e *Momenti della polemica per Fiume prima della guerra 1915-1918*). A Roma si costituì nel 1960 anche la Società di Studi Fiumani, di cui egli fu prima vicepresidente e poi presidente, fino alla morte avvenuta a Modena nel 1965.

Nell'ambito di questo lavoro non è possibile tracciare contorni netti della figura del traduttore attraverso un esame completo delle sue traduzioni, lavoro che sarebbe interessante in particolare nell'ambito della germanistica (Enrico Burich era peraltro zio di Ladislao Mittner). Per quanto riguarda l'attività di traduttore, una delle difficoltà riscontrate è che nelle carte consultate non si trovano riferimenti al suo lavoro di traduzione, essendo le sue riflessioni, anche negli scambi epistolari, dedicate principalmente alla questione fiumana. Tuttavia alcune considerazioni sulla traduzione si ritrovano in una recensione al lavoro di un altro importante traduttore dall'ungherese, Gino Sirola, e sono senz'altro utili a indirizzare la presente analisi. In un articolo pubblicato su *L'Italia letteraria* il 23 aprile 1933, Burich recensisce infatti la traduzione di un'antologia poetica dal titolo *Amore e dolore di terra magiara* (La Nuova Italia, Firenze 1933). La recensione è occasione per elaborare considerazioni sull'immagine del popolo e della letteratura ungherese che si aveva in Italia all'epoca:

Non per niente al concetto di magiario si è portati ad unire immediatamente il concetto di sentimentale, di romantico, di lirico. Il tipo dell'ungherese è fissato ormai in Europa: pieno di pathos, di esuberanza, di nostalgia. Non dobbiamo servirci più soltanto dei

---

<sup>399</sup> Una bibliografia completa non solo delle traduzioni, ma anche delle numerose recensioni, dei saggi e degli articoli si trova nel già citato numero della rivista *Fiume* a lui dedicato, a cura della moglie Fila Burich Ferrari.



convenzionali richiami alla *puszta* sconfinata, allo zingaro col violino, alle orge fantastiche di villaggi interi per intere giornate. Ormai l'ungherese ci è troppo vicino perché si insista a cercare in lui ancor sempre e soltanto qualcosa di primitivo e di esotico. Il suo posto nell'Europa egli se l'è ben conquistato a duro prezzo, da molto tempo, ed ha ben diritto di non essere considerato come l'ultimo venuto, quasi ancor non completamente maturo alla nostra civiltà. Non c'è bisogno che dietro ad una certa preponderante stravaganza del suo carattere si veda subito non so quale scia di barbarico o di orientale, talvolta affascinante e talvolta repulsiva. A poco a poco si spiegherà e si chiarirà anche questa stravaganza come prodotto di contatti e di influssi e mescolanze molto interessanti. E crediamo che l'ungherese rinunci volentieri oggi anche al meritato epiteto di cavalleresco: troppo indegna speculazione i popoli civili ne hanno voluto fare: meglio converrebbe oggi un appellativo più fresco, più sintetico che riassume insomma la posizione di una nazione sacrificata o addirittura tradita<sup>400</sup>.

Con queste parole Burich spinge per una ricezione della letteratura ungherese non filtrata da stereotipi e preconcetti ormai superati dall'esperienza diretta, riconoscendo del resto anche una maturazione della letteratura ungherese stessa al livello europeo:

La nuova lirica magiara è stata fatta conoscere in Italia da Gino Sirola. Il suo volume *Accordi magiari* destò nel 1928 un interessamento non comune ed ebbe plausi unanimi dai nostri critici maggiori. Si rimase, allora, sorpresi di non aver da segnalare soltanto delle curiosità esotiche, ma una lirica ben matura e originale. Ci si rivelava in sostanza l'ungherese nuovo, che calca sicuro ormai il suolo d'Europa, attratto sì dall'Occidente, ma ben innestato nelle sue tradizioni asiatiche. Così i poeti magiari per il loro valore intrinseco ma anche per merito del traduttore, trovarono da noi accoglienze lusinghiere. Gino Sirola ha continuato la sua nobile fatica e ha pubblicato ora un secondo volume: *Amore e dolore di terra magiara* (La nuova Italia editrice, Firenze)<sup>401</sup>.

Ma è soprattutto dalle considerazioni di Burich in merito alle nuove traduzioni di Sirola che si può dedurre quali sono gli aspetti per lui fondamentali nel processo di traduzione, quali le linee guida e quale l'approccio al testo originale:

Dal confronto risulta che le traduzioni non sono solo fedeli, ma addirittura lineari: raramente il Sirola aggiunge o toglie, e mai più di un avverbio o di un aggettivo, necessario per qualche risalto o per riempire una lacuna nell'andamento del verso. Anche a voler cercare con meticolosità, non si trova in questa antologia neanche uno dei soliti svarioni che macchiano le traduzioni di scrittori nostri che pur vanno per la maggiore. È che il Sirola non solo conosce a perfezione l'ungherese ma lavora con coscienza e soprattutto senza fretta. Poeta egli stesso, penetra nello spirito del testo e lo interpreta in modo personale – specie nei punti poco chiari o strani – e soltanto poi traduce in italiano; ma non si scosta dall'originale, pesa ogni parola. Non contento fino a tanto che non ha piegato il pensiero altrui al nostro idioma, prova e misura di ogni costruzione, e poi ci ritorna su per limare e cesellare, con pazienza infinita.

Burich si riferisce in questo caso alla traduzione di poesia, ma è rilevante l'insistenza sul concetto di fedeltà e linearità, e l'apprezzamento di un atteggiamento pensato, ponderato. Vedremo come anche nella traduzione dei *Ragazzi della via Pál* tornerà

---

<sup>400</sup> E. Burich, *La nuova lirica magiara*, in *L'Italia letteraria*, 23 aprile 1933.

<sup>401</sup> Ibid.

soprattutto il concetto di linearità (sintattica in particolare). Importante è però anche il riferimento all'interpretazione «in modo personale», il riconoscimento dunque, pur nella fedeltà, di un'autonomia e maturità interpretativa del traduttore, che viene messo al centro del rapporto tra testo originale e testo tradotto in un'attitudine ermeneutica.

In quest'ottica, è opportuno approfondire, per quanto possibile, un altro aspetto della vita di Burich, ossia il rapporto con Giuseppe Lombardo Radice (1879-1938), molto interessante per il nostro discorso, trattandosi egli di un noto pedagogista, figura di rilievo nel dibattito sull'educazione scolastica, che collaborò, assieme a Giovanni Gentile, alla riforma della scuola, ma per protesta contro il fascismo si dimise dagli incarichi ministeriali nel 1924. Per la collana da lui diretta Enrico Burich realizzò, come già detto, la traduzione dei *Discorsi alla nazione tedesca* di Fichte (1915). Tema molto caro al pedagogista catanese, conosciuto ad esempio come direttore della rivista dal titolo *L'educazione nazionale* (1919-1933). Per un'altra rivista, *La milizia dell'ideale*, sempre curata da Lombardo Radice, Burich aveva del resto realizzato una traduzione di Otto Ernst dal volume *Lasst uns unserer Kinder leben*. Il brano tradotto recava il titolo *Per la rinascita dell'educazione sul fondamento dell'arte* e fu pubblicato nel 1913<sup>402</sup>.

Ci muoviamo qui su di un territorio ampissimo e complesso, quello del dibattito sul sistema scolastico ed educativo italiano dell'epoca, che in questa sede non è possibile riportare in tutte le sue voci. È interessante però inquadrare il pensiero di Lombardo Radice proprio perché direttamente rivolto al problema dell'educazione nazionale. La nazione concepita come progressiva affermazione, come un farsi a cui ogni individuo deve portare il proprio contributo procede di pari passo con l'idea che l'individuo debba conquistare la propria libertà e autonomia nello Stato. Questo il principio della sua pedagogia militante: «Educazione nazionale significò sempre per lui graduale conquista di libertà, di autonomia, sviluppo di umanità nel seno stesso di un organismo che si crea in virtù dell'attività libera o del consenso libero dei suoi componenti»<sup>403</sup>. Fu questo uno dei punti di rottura concettuale con il Fascismo. Egli propone una sintesi tra autorità e libertà affermando l'indispensabilità dell'elemento autoritario: «Non si può eliminare il momento della autorità e della costrizione nella vita educativa – scrisse nell'opera *L'ideale educativo e la scuola nazionale* – senza toglierle il suo eterno carattere di lotta, nel quale soltanto c'è dato di concepirla come uno

---

<sup>402</sup> O. Ernst, *Per la rinascita dell'educazione sul fondamento dell'arte*, trad. di E. Burich, in *La milizia dell'ideale*, Perella, Napoli 1913, pp. 568-576.

<sup>403</sup> D. Bertoni Jovine, *La scuola italiana dal 1870 ai giorni nostri*, Editori Riuniti, Roma 1975, p. 215.

sviluppo e un progresso»<sup>404</sup>. L'esercizio dell'autorità è regolato dai principi di uguaglianza e riconoscimento: «1) Non comandare nulla agli altri che non comanderesti a te stesso immaginandoti nella loro condizione. Cioè: sii la coscienza degli altri; 2) la tua autorità si proponga sempre di essere riconosciuta. Cioè: la tua coscienza diventi coscienza di coloro che tu educi»<sup>405</sup>.

Tenendo a mente il romanzo di Molnár, non si può non pensare che queste riflessioni, frequentate anche da Burich, non siano entrate in gioco anche nel momento della traduzione, se non altro a livello interpretativo. Pur non potendo stabilire rapporti di causa-effetto, è senza dubbio interessante infatti il fatto che un personaggio così impegnato nel mondo pedagogico italiano, e così intriso di un amor di patria accorato e soprattutto autonomamente sviluppato, non eterodiretto, che proprio lui si sia occupato della primissima edizione del romanzo molnariano esplicitamente pensata per un pubblico di ragazzi. Se potrebbe essere una forzatura tracciare un diretto parallelo tra il *grund* e la città di Fiume, pure si può intuire con quanta interna partecipazione Burich abbia potuto offrire ai ragazzi italiani la sua traduzione, leggendo probabilmente nella banda di via Pál proprio quella comunità d'individui che liberamente si costituiscono a nazione.

In questo senso la linearità e fedeltà al testo che si ritrova nella traduzione di Burich è forse frutto di un'adesione al messaggio di Molnár, dunque della critica non tanto al patriottismo in sé, ma alla costruzione di un sistema di valori vuoti, che hanno come risultato la perdita di tutto. L'amarezza dell'inutilità della lotta è sentita anche da Burich, che vede, alla fine della Seconda guerra mondiale, vanificati tutti i risultati raggiunti nelle lotte passate.

Già nelle pagine d'introduzione alla propria traduzione dei *Discorsi alla nazione tedesca* di Fichte si può intuire un percorso ideologico-filosofico vicino alle posizioni dell'idealismo e a quanto già mostrato nelle considerazioni su Lombardo Radice. Si tratta in particolare della parte sul *Contenuto etico dei Discorsi*, in cui l'autore dell'introduzione sembra riconoscere una validità anche per il proprio pubblico. Egli scrive che «la rigenerazione politica presuppone per Fichte la rigenerazione morale e la lotta politica assume quindi un carattere altamente idealista. Non basta pensare alla guerra allo straniero, all'unità della patria; questi sono problemi secondari, che si risolvono in quello superiore della conquista della libertà e dell'indipendenza»<sup>406</sup>.

---

<sup>404</sup> G. Lombardo Radice, *L'ideale educativo e la scuola nazionale*, 1916, cit. in D. Bertoni Jovine (1975), p. 215.

<sup>405</sup> Ibid.

<sup>406</sup> E. Burich, *Introduzione* a J. G. Fichte, *Discorsi alla nazione tedesca*, Sandron, Palermo 1915, p. xv.

Come sottolinea Burich, ogni trasformazione morale «deve essere opera di educazione». Un'educazione che potrà trasformare così «la società umana e quindi la nazione»<sup>407</sup>. L'uomo deve essere abituato «all'indipendenza morale, alla chiarezza delle idee, alla purezza della volontà»<sup>408</sup> per potersi emancipare. Il bambino, invece che apprendere passivamente, deve «essere guidato allo sviluppo delle sue attività intellettuali, e deve quindi compiacersi delle proprie azioni in quanto sono espressioni della sua forza e della sua volontà»<sup>409</sup>. In tutto questo, Burich sottolinea il ruolo che per Fichte ha lo Stato, che si deve porre «a capo di questa riforma curandosi dell'educazione dei cittadini»<sup>410</sup>.

Non è però soltanto attraverso l'esposizione del pensiero di Fichte che apprendiamo qualcosa sul pensiero di Burich, ma anche attraverso la critica mossa ad una parte del suo lavoro, ovvero a quelle «basi spirituali di pangermanesimo» che egli ravvisa nei suoi *Discorsi*. Così Burich conclude la propria introduzione esplicitando i propri riferimenti politico-filosofici:

Per dire che anche i Tedeschi hanno una patria, una storia, una lingua, non si può escludere che anche altri l'abbiano e venire alla conclusione ch'essi sono un popolo privilegiato, ch'essi soltanto hanno una missione. Noi non possiamo fare a meno di contrapporre a queste astiosità la bella e larga umanità del nostro *Mazzini* che affida ad ogni nazione come ad ogni individuo la propria missione nel mondo. Ma le stesse teorie di Fichte sull'educazione, nelle quali si mira all'uomo prima che al tedesco ed hanno un valore assoluto, sono in evidente contrasto colle argomentazioni sciovinistiche, in cui l'umanità è persa di vista o identificata col germanesimo<sup>411</sup>.

---

<sup>407</sup> Ibid.

<sup>408</sup> Ivi, p. XVI.

<sup>409</sup> Ibid.

<sup>410</sup> Ivi, p. XIX.

<sup>411</sup> Ivi, p. XXIV.

## Capitolo IV

### Analisi delle traduzioni

L'analisi del paratesto ha suggerito come la ricezione dello stesso romanzo abbia preso due strade diverse in area tedesca e in area italiana. Nel caso tedesco, il romanzo viene proposto al pubblico in un primo momento (Schmitt, 1910) mettendone in risalto il valore pedagogico sia per i ragazzi, sia per gli adulti. Gli insegnamenti si basano su un'impostazione pacifista, antimilitarista, che apprezza lo spirito patriottico non degenerato in nazionalismo. In un secondo momento (Alkalay, 1928), il romanzo viene ripreso e presentato in una forma esteriore più agevole, privata di qualsiasi intervento di mediazione tra il testo e i lettori. Questa ripresa coincide da una parte con una trasformazione *in fieri* delle forme della letteratura per ragazzi e con l'ingresso, nel canone, di un nuovo genere, quello del romanzo delle bande. Dall'altra parte, se si ricordano le recensioni di Tucholsky e di Neumann, il romanzo viene letto anche dagli adulti, che lo valutano anche in quanto conoscitori del Molnár drammaturgo. Il romanzo sembra – almeno per quanto riguarda gli elementi finora raccolti – mantenere la sua ambiguità di racconto non solo *per* ragazzi, ma anche *sui* ragazzi, e dunque anche per gli adulti che ragazzi sono stati<sup>412</sup>.

Nel caso italiano, invece, la progressiva acquisizione del romanzo nel canone letterario giovanile s'incrocia con il dibattito filosofico e pedagogico dell'epoca, nelle sue diverse posizioni rispetto ai temi di patriottismo e militarismo, lasciando da parte l'aspetto più propriamente letterario.

Se la ricezione tardiva può essere messa in relazione con un risveglio internazionale dell'interesse per l'opera (come si vede in appendice, nel 1927 il romanzo arriva negli Stati Uniti, nel 1928 “torna” sul mercato tedesco), la sua ricezione così intensiva, testimoniata dalla rapida successione di nuove edizioni, è indubbiamente legata al coevo interesse per la cultura ungherese e alla progressiva collocazione dell'opera nel campo letterario specifico per ragazzi.

---

<sup>412</sup> A questo proposito si ricorda che Seibert, ad esempio, insiste sul concetto di *Kindheitsliteratur* (distinguendolo dal termine *Kinderliteratur*), in cui è l'infanzia ad essere *tematizzata*, mentre il lettore implicito non viene definito in maniera univoca. Si veda E. Seibert, *Themen, Stoffe und Motive*, op. cit. in particolare a p. 23, in cui si parla di «Thematisierung von Kindheit in Form von Kindheitsadressierungen».

Tenendo ben presenti tali indicazioni di lettura, passiamo adesso al testo, il luogo in cui «la traduzione principalmente si realizza»<sup>413</sup>. Ferme restando le distinzioni fatte in merito ai contesti di ricezione, mi sembra opportuno, ai fini di una presentazione più efficace e chiara di quanto osservato nell'analisi, analizzare insieme le traduzioni tedesche e italiane. Per uniformità e chiarezza mi riferirò alle singole traduzioni con l'indicazione della casa editrice, senza dimenticare la distinzione fatta di volta in volta sulla rilevanza del traduttore, della casa editrice o della collana nel ricostruire il progetto di traduzione che sta dietro ogni pubblicazione.

Nella prima parte dell'analisi ricercherò le spie più evidenti del processo di ricollocamento che il romanzo subisce attraverso la traduzione, ricollocamento che avviene nello spazio e nel tempo, nonché nella tradizione letteraria. Poiché, come si è mostrato, la vicenda dei ragazzi della via Pál si caratterizza per il suo stretto legame con l'ambientazione, ho deciso di ricercare tali spie in particolare negli antroponimi e nella toponomastica. Tramite questa prima analisi si cominceranno a definire i singoli approcci traduttivi al testo, che verranno messi alla prova nella seconda parte dell'analisi – questa volta rispetto alla domanda centrale del lavoro: quale chiave interpretativa suggeriscono i testi tradotti rispetto al tema dell'educazione alla guerra e del patriottismo.

Per fare ciò, mi soffermerò su elementi forse non immediatamente evidenti, ma fondamentali nella creazione del tessuto testuale. Proprio in questa ricerca di ciò che “non si vede” sarà particolarmente utile il confronto non soltanto tra l'originale e la sua traduzione, ma tra le traduzioni stesse. Questo vale in particolare per le traduzioni italiane, in cui lo scarto diacronico, nella letteratura per ragazzi fattore estremamente sensibile, è ridotto al minimo. Sarà pertanto più facile interrogare le varianti di traduzione guardando al messaggio ideologico-pedagogico che esse portano con sé, registrando in quest'ottica lo scarto temporale rispetto all'originale.

Nell'analisi del testo originale ho mostrato come la presenza di diversi livelli linguistici, di diverse voci, sia parte fondamentale del romanzo, modo essenziale di trasmissione di significati. La posizione di Molnár e del romanzo rispetto alla guerra si ricava dall'intreccio di queste voci, dalla relativizzazione di posizioni espressamente militariste anche attraverso l'attitudine narrativa. La trasmissione o trasformazione di questo messaggio nelle traduzioni non è attribuibile a scelte linguistiche e traduttive vistose, a interventi di revisione del testo. Quanto risulta dall'analisi e quanto mostrerò nelle pagine seguenti è che la riduzione dei piani linguistici – perdita in

---

<sup>413</sup> C. Elefante, op. cit., p. 151.

parte inevitabile, come rilevava Polay, nel processo di traduzione – comporta conseguenze che vanno dal “semplice” impoverimento linguistico (a discapito di quella freschezza di scrittura mostrata nel capitolo II) alla riduzione del testo ad un unico piano semantico (quello militare), fino all’amplificazione di questo stesso ai fini di un’interpretazione che capovolge di fatto quella dell’originale, con l’esaltazione vera e sincera del valore della guerra. È opportuno a questo punto richiamarsi alle parole di Gadamer sul rapporto tra traduzione e interpretazione:

Se di una traduzione vogliamo far risaltare un aspetto dell’originale che a noi appare importante, ciò può accadere solo, talvolta, a patto di lasciare in secondo piano o addirittura eliminare altri aspetti pure presenti. Ma questo è proprio ciò che noi chiamiamo interpretazione. La traduzione, come ogni interpretazione, è una chiarificazione enfaticizzante. Chi traduce deve assumersi la responsabilità di tale enfaticizzazione<sup>414</sup>.

L’approccio ermeneutico alla traduzione mette in risalto – come si vede già soltanto da questa citazione – non soltanto l’inevitabilità dell’equazione tra traduzione e interpretazione, ma conseguentemente la centralità della persona del traduttore, evidenziata nella citazione di Gadamer dall’uso fondamentale del verbo *wollen*: il processo di *Heraushebung* è (o deve essere, se ci mettiamo nell’ottica traduttologica di una definizione dell’etica del tradurre) cosciente e consapevole. Lungi dal voler implicare necessariamente la malafede del traduttore, questo pensiero ci riconduce a un altro forse molto più elementare, ma ugualmente fondamentale: «Der Translator kann nur das übersetzen, was er selbst verstanden und sich zueigen gemacht hat, aber das Textverstehen ist nicht selbstverständlich»<sup>415</sup>.

In quest’ottica, il compito che ci si prefigge in questa parte del lavoro è quello di ricercare strutture sintattiche, scelte e combinazioni lessicali che permettano di parlare di chiarificazione enfaticizzante e soprattutto di rispondere alle domande: cosa si chiarifica? cosa si enfaticizza? L’obiettivo non è evidentemente la ricerca dell’errore di traduzione, ma il tentativo di ricostruire un procedimento sistematico dal quale si possa decifrare un preciso progetto traduttivo.

---

<sup>414</sup> H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 2001, p. 435.

<sup>415</sup> R. Stolze, *Hermeneutik und Translation*, Günter Narr Verlag, Tübingen 2003, p. 35.

## 1. Il rapporto con l'altro: tra addomesticamento e insubordinazione, attraverso la lingua

Il problema del rapporto con l'altro, col nuovo e con l'estraneo è forse il problema cardine di tutte le riflessioni sulla traduzione di letteratura per ragazzi e percorre in sostanza tutto il discorso affrontato sinora, a partire dalla messa in discussione di una repubblica letteraria dell'infanzia, passando per le riflessioni sull'alterità presenti negli stessi testi originali, nonché alle riflessioni sul compito pedagogico di una letteratura per ragazzi. Si tratta di rafforzare il sentimento nazionale, come voleva ad esempio Tóth nella sua riflessione sulla difficoltà di tradurre letteratura per l'infanzia, oppure, come vogliono le tendenze attuali, di educare al dialogo tra le culture?

Come abbiamo visto nella trattazione delle traduzioni del titolo, la presentazione dell'altro ai fini della sua comprensione e accettazione non passa soltanto attraverso il mantenimento superficiale di una toponomastica straniera: attraverso l'analisi condotta da Ottai si è mostrato come l'aura di esoticità possa anzi allontanare dal reale problema dell'*altro*. Nell'ambito della letteratura per ragazzi, O'Sullivan ha in effetti individuato non due, ma tre tendenze traduttive rispetto ai referenti culturali, aggiungendo alla consueta contrapposizione tra traduzione straniante e traduzione addomesticante anche la traduzione *neutralizzante*:

Bei der Übersetzung von Fremdmarkiertem sind verschiedene Vorgehensweisen zu beobachten: die exotisierend-dokumentierende Übersetzung, die versucht, das Fremde zu bewahren, die neutralisierende Übersetzung, die versucht, das Fremde zu entkonkretisieren und die adaptierende bzw. einbürgende Übersetzung, in der aus der Kulturspezifität des Fremden eigenkulturelle Elemente werden<sup>416</sup>.

L'analisi condotta in questa ricerca ci conduce proprio alla tendenza neutralizzante.

Come si è visto ampiamente nell'analisi, una delle caratteristiche del romanzo di Molnár, motivo del suo successo in patria, è la sua precisa collocazione nella città di Budapest, la sua appartenenza dunque a un tempo e un luogo preciso, definito in particolare attraverso antroponimi e toponomastica. Questi sono sì nomi "reali", ovvero attestati nella cultura di partenza, ma, come si è mostrato nel secondo capitolo, sono ugualmente nomi parlanti: parlano di una ben precisa distribuzione sociale dei personaggi, dando così colore alla banda dei ragazzi e anche al quartiere in cui vivono, la *Józsefváros*, quartiere povero di Budapest.

---

<sup>416</sup> E. O'Sullivan, *Kinderliterarische Komparatistik*, op. cit., p. 237.



Come sottolinea Pederzoli, «au-delà de la perte de l'ancrage géographique, la traduction des noms propres réels et non signifiants peu provoquer des altérations du point de vue narratif et littéraire»<sup>417</sup>. La scelta dei nomi, ribadisce la studiosa, non è mai dovuta al caso. La scelta di come tradurli assume un significato importante nell'introduzione al mondo dei ragazzi della via Pál, soprattutto perché la costruzione dello stesso avviene immediatamente nel primo capitolo: è qui che vengono presentati tutti i ragazzi, che dalla scuola si muovono nei loro luoghi cittadini, seguendo percorsi realmente tracciabili sulla carta di Budapest.

Osservando le traduzioni tedesche, si nota che queste mantengono la grafia originale ungherese sia nella toponomastica che nei cognomi, servendosi entrambe di note a piè di pagina per dare un'indicazione della corretta pronuncia attraverso la grafia tedesca. Si tratta di una scelta non di poco conto in un testo per ragazzi, che sembrerebbe rispondere all'idea di far avvicinare i giovani lettori a una cultura straniera, facendo rimanere questa nel suo naturale spazio, senza storpiature o adattamenti. La primissima edizione in particolare indica la pronuncia di tutti i cognomi, mentre nella seconda traduzione le note sono soltanto tre, per i nomi probabilmente di più difficile pronuncia per un germanofono: Csele, Csegey e Csonakos. Ancora più rilevante è che, nella prima nota a piè di pagina dell'edizione Walther (1910), il giovane lettore viene anche informato dell'approssimazione con cui viene resa la pronuncia corretta ungherese: «die Aussprache ist überall nur ungefähr angegeben, da die genauen Laute im Deutschen fehlen»<sup>418</sup>. Questo sembra un importante tentativo di avvicinare il giovane lettore a una cultura linguistica a lui estranea, che può solo imitare e in fondo non “dominare”: la comprensione di una cultura straniera è molto più di una semplice trascrizione di fonemi.

Non è usato lo stesso procedimento per i nomi propri che, presenti solo raramente nel testo (i ragazzi si chiamano per cognome), vengono tradotti nel corrispettivo tedesco: Feri Áts diventa Franz Áts, ad esempio. La stessa scelta è riscontrabile del resto nella toponomastica: come si è già visto per il titolo, i nomi delle strade vengono tradotti quando sono composti da nomi di battesimo (Paulstraße, appunto, o Josefstadt<sup>419</sup>). La scelta sembra dunque essere quella di tradurre tutto ciò per cui vi è un traducevole. È in questo modo che si viene a creare un effetto di neutralizzazione

---

<sup>417</sup> R. Pederzoli, op. cit., p. 115.

<sup>418</sup> F. Molnár, *Die Jungens der Paulstraße*, traduzione di E. H. Schmitt, op. cit., p. 14.

<sup>419</sup> In questo caso peraltro i lettori austriaci potrebbero fare un'associazione diretta con il quartiere di Vienna, che oltre ad essere omonimo, ne aveva le stesse caratteristiche topografiche: era un quartiere residenziale di immediata periferia, sobborgo cittadino ad alta densità abitativa, proprio come la *Józsefváros*.

dell'elemento straniero e soprattutto dei significati altri che gli antroponimi e la toponomastica portano con sé. Pur in questa neutralizzazione, rimane il fatto che le note a piè di pagina sulla pronuncia dei nomi rappresentano un invito al lettore ad avvicinarsi a un mondo linguistico differente dal proprio.

Le scelte dei traduttori in lingua tedesca risultano da questo punto di vista ancora più all'avanguardia, se si confrontano con quelle della prima traduzione italiana, quella di De Stefani e Röck-Richter. Nel volume del 1929 i cognomi dei ragazzi sono trascritti secondo la pronuncia italiana direttamente nel testo, fornendo una patina di esotismo che sconfinava però nella storpiatura: Cienghe, Cionakos, Nemeciech, Barabàs, Ghereb, Colnai, Lesik.... Tutte le edizioni italiane esaminate modificano la grafia dei cognomi suggerendo una lettura che si avvicina approssimativamente a quella dell'ungherese. Fa eccezione l'edizione Bemporad, che mantiene la grafia corretta ungherese, senza fornire alcuna indicazione di pronuncia. Questa scelta risponde forse all'esigenza di dimostrare che l'opera, come si dice nel frontespizio, è stata tradotta dall'originale ungherese. Essa comunica al lettore l'intenzione di portarlo nel territorio budapestino, di avvicinarlo dunque al testo di partenza.

In tutte le versioni italiane esaminate vengono tradotti i nomi di battesimo. Nella consapevolezza che questa era una prassi editoriale ampiamente diffusa all'epoca<sup>420</sup>, tenderei a considerare come eversiva piuttosto la scelta di non tradurre i cognomi. Si può supporre che gli editori facessero affidamento proprio a quella vicinanza culturale con l'Ungheria che caratterizzava gli anni del Ventennio, per garantire un effetto non straniante, ma piuttosto neutralizzante.

Riguardo invece ai toponimi, è ancora Pederzoli a insistere sul valore non soltanto geografico, ma anche «socioculturale»<sup>421</sup>, ponendo sostanzialmente gli stessi problemi che pongono gli antroponimi. Lo abbiamo visto nell'analisi del testo originale. Riguardo al *corpus* scelto, la prima traduzione italiana ad essere particolarmente degna di nota. Qui i nomi delle strade vengono completamente omessi, assieme a tutta la frase che li contiene. Ne mostriamo gli esempi dal primo capitolo, confrontandoli con la seconda traduzione, quella di Enrico Burich, che invece sotto questo aspetto è rispettosa dell'originale:

---

<sup>420</sup> Riferendosi alla pratica odierna di preservare i nomi originali nei testi di arrivo, Pederzoli nota la differenza con la precedente tradizione: «En revanche, on peut s'attendre à des stratégies différentes dans des traductions moins récentes. Ainsi pourrait-on multiplier à loisir les cas de traductions qui adaptent systématiquement tous les noms dans les siècles passés, mais aussi dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle [...]. Toutefois la tendance vers la préservation s'affirme ensuite de façon progressive, ce qui ne signifie pas que dans toutes les traductions tous les noms réels sont gardés tel quels», in R. Pederzoli, op. cit., p. 114.

<sup>421</sup> Ivi, p. 124.

- Várjatok! - kiáltott Bokáék után, és utánuk szaladt.

A sarkon érte őket utol, s itt befordultak a Pipa utcába, a Soroksári utca felé. Összekapaszkodtak hárman; középiütt Boka ment, és magyarázott valamit csöndesen, komolyan, ahogy szokta. Tízennégy esztendő volt, s arcán kevés nyoma volt még a férfiaságnak.

[...]

A hazamenés iránya azt követelte, hogy a Soroksári utcából a Köztelek utcába forduljanak be. A csöndes kis utcán édesen süített a tavaszi nap, s halkan dobogott a dohánygyár, mely az egyik oldalán véges-végig húzódik. A Köztelek utcában mindössze két alak volt látható. A közlépen álltak és vártak. Csónakos volt az egyik, az erős Csónakos, s a másik a kis szőke Nemecek.

[...]

Elindultak hazafelé. Egy vidám harang kongott valamerre a Józsefvárosban, a nap süített, és minden szép volt, és minden örömmel

volt teli. A fiúk nagy dolgok előtt állottak. [...]

Mentek, mendégéltek az Üllői út felé. Csónakos hátramaradt Nemecekkel. Mikor Boka hátrafordult feléjük, mind a ketten a dohánygyár egyik pinceablakánál állottak, melyre vastag, sárga rétegen rakódott le a finom dohánypor. [...]

És tüszögve vonultak végig ketten a Köztelek utcán, boldog örömet érezve e fölfedezésen.

Sapientia 1929: 18	Bemporad 1931: 11
- Aspettate! – gridò allora verso Boka, e si mise a correre per raggiungerlo. Boka aveva quattordici anni e sul suo viso c'erano pochi tratti dell'adulto.	- Aspettatemi! – gridò a Boka e al suo compagno, e si mise a correre. All'angolo li raggiunse infatti e insieme a loro infilò la via Pipa, per raggiungere la via Saroksári. Andavano a braccetto, con Boka nel mezzo, che spiegava loro qualcosa sottovoce, serio come sempre. Aveva quattordici anni e nessuna linea virile appariva ancora su quel viso.
Sapientia 1929: 18-19	Bemporad 1931: 11
La piccola strada tranquilla era riscaldata da un dolce sole di primavera e la manifattura di tabacchi che si allungava da un lato rombava piano. C'erano soltanto due passanti, due ragazzi, che in mezzo alla strada aspettavano. Uno era Cionacos, il forte Cionacos, e l'altro il piccolo e biondo Nemechiech.	Per andare a casa, dalla via Soroksári dovevano piegare nella via Köztelek. Il sole primaverile splendeva dolcemente nella stradetta silenziosa e dalla Manifattura dei Tabacchi, che si estendeva su tutto un lato della strada, usciva un leggero ronzio. Nella via Köztelek c'erano due sole persone: Csonakos, il forte Csonakos, e il piccolo e biondo Nemecek.
Sapientia 1929: 24-25	Bemporad 1931:15-16
S'avviavano verso casa. Grandi avvenimenti maturavano. [...] Andavano, camminando adagio, lungo il viale. Cionacos rimase indietro con Nemechiech. Quando Boka si rivolse verso di loro, i due erano fermi, vicini a una finestrina della cantina della manifattura di tabacchi, sul cui davanzale si depositava in grossi strati gialli la fine polvere di tabacco. [...] Attraversarono, starnutando, la strada, ed erano tutti felici della loro scoperta.	Se ne andarono verso casa. Si sentiva la campana che suonava allegramente nella chiesa della Jozsefvaros. Il sole splendeva e tutto era bello e pieno di gioia. Grandi avvenimenti maturavano per quei ragazzi. [...] Si avviavano lentamente verso la via Üllői. Ma Csonakos restò indietro con Nemecek. Quando Boka si volse verso di loro, li vide fermi davanti alla finestra della Manifattura tabacchi. I due ragazzi avevano scoperto il grosso strato giallo di polvere di tabacco che vi si era deposta. [...] E starnutando tutti e due, proseguirono fino in fondo alla via Köztelek, felici della loro scoperta.

Come mostrano gli esempi, la traduzione di De Stefani e Röck-Richter presenta una Budapest del tutto spersonalizzata. Questo approccio addomesticante è ancor più significativo se si pensa a quanto si è detto sulle figure dei due traduttori: essi erano coinvolti in un'operazione di importazione della letteratura ungherese in Italia attraverso un canale che soleva smorzare, ammortizzare, i veri tratti realistici della stessa. Burich, che sembra invece essere investito ufficialmente del ruolo d'intermediario tra le due culture e che ha probabilmente frequentato di persona quei luoghi nel suo anno di studi a Budapest, è molto più teso a una restituzione fedele dell'ambientazione e, in questo modo, anche della particolare novità del romanzo: la sua reale collocazione cittadina.

La stessa considerazione si può fare per le altre edizioni prese in esame, la Corbaccio e la Salani, che si mantengono fedeli nella descrizione della toponomastica (fatto salvo per l'edizione Salani, in cui il quartiere della *Józsefváros* non viene menzionato).

Il discorso sulla toponomastica assume ancora maggiore rilevanza a livello testuale nel momento in cui incrocia il problema di come tradurre il gergo dei ragazzi. Il giardino del museo, dove i ragazzi giocano a biglie e dove avviene l'*einstand*, viene chiamato *múzeum* (storpiatura di *múzeum*, museo). Benchè sia una parola poco ricorrente nel testo, le poche occorrenze bastano a mettere in evidenza una divisione dei luoghi tra le due bande: soltanto i ragazzi di via Pál chiamano il giardino del museo *múzeum*. Quando sarà Feri Ats a chiedere dove è avvenuto l'*einstand*, egli userà l'espressione "giardino del museo". Non tutte le traduzioni riportano questa particolarità del gergo dei ragazzi:

- *Hát hogy történt?*
- *Az `einstand`?*
- *Az. Mikor volt?*
- *Tegnap délután.*
- *Hol?*
- *A **Múziumban.***
- A Múzeum-kertet **hívták** így.*

H. Walther 1910: 32	E.P. Tal 1928: 21
"Wie hat es sich zugetragen?" "Der Einstand?" "Dieser. Wann geschah es?" "Gestern nachmittag". "Wo?" <b>"Im Museum."</b> So <b>bezeichneten</b> sie den Garten des Museums.	"Also, wie ist das geschehen?" "Der Einstand?" "Ja. Wann war das?" "Gestern nachmittag!" "Wo?" <b>"Im Museum."</b> So <b>nannten</b> sie den Garten des Museums.
Sapientia 1929: 21	Bemporad 1931: 13

<ul style="list-style-type: none"> <li>- Com'è andata? – chiese.</li> <li>- L'<i>einstand</i>?</li> <li>- Sì. Quand'è stato?</li> <li>- Ieri, nel pomeriggio.</li> <li>- Dove?</li> <li>- <b>Al museo.</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Racconta tu com'è andata.</li> <li>- L'<i>einstand</i>?</li> <li>- Sì. Quando è stato?</li> <li>- Ieri, nel pomeriggio.</li> <li>- Dove?</li> <li>- Nel <b>Museo.</b></li> </ul> <p><b>Intendevano dire</b> nel giardino del Museo.</p>
Corbaccio 1935: 16	Sapientia 1937: 14
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Racconta tu com'è andata.</li> <li>- L'<i>Einstand</i>?</li> <li>- Sì. Quando l'hanno fatto?</li> </ul> <p>Nel pomeriggio di ieri.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- E dove?</li> <li>- <b>Al Museo. Nel giardino.</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Come andò?</li> <li>- Parli dell'<i>einstand</i>?</li> <li>- Sì, quando è stato?</li> <li>- Ieri nel pomeriggio.</li> <li>- Dove?</li> <li>- <b>Al museo.</b> –</li> </ul> <p><b>S'intendeva</b> nel giardino del museo.</p>

Sia le traduzioni tedesche che quelle italiane non trovano un vero e proprio traduttore per il termine «*múzeum*» e si accontentano di scegliere l'abbreviazione «Museum»/«Museo» al posto di “giardino del museo”. Le traduzioni tedesche compensano questa scelta sottolineando, con le parole del narratore, l'uso specifico che i ragazzi fanno di questa espressione: attraverso l'utilizzo di verbi che esprimono un processo attivo di denominazione («so bezeichneten sie»/«so nannten sie») si pone l'accento sull'implicazione che il gergo ha rispetto a un sentimento di appartenenza. Le traduzioni italiane non restituiscono lo stesso messaggio. Se le espressioni «intendevano dire»/«s'intendeva» chiariscono il termine sul piano denotativo, non ne restituiscono il valore connotativo. Per quanto riguarda le altre tre traduzioni esaminate, queste o non traducono il commento del narratore (Sapientia), o non traducono affatto queste battute di dialogo (Barion: «Raccontaci un po' com'è stata – disse. – Ma con precisione...»), oppure lasciano che sia Nemeček stesso a spiegarsi (Corbaccio).

La perdita di questo elemento, che non toglie nulla allo sviluppo vero e proprio dell'azione, ha un effetto sul modo di raccontarla e soprattutto sulla definizione del rapporto identitario che i ragazzi hanno rispetto al territorio. Se si osserva infatti il resoconto dell'*einstand* fatto da Nemeček, la parola *Múzeum* ricorre più volte in un monologo che si caratterizza per il suo tono concitato, pieno di ripetizioni, perché Nemeček è molto emozionato. Le traduzioni italiane optano generalmente per una variazione tra «Museo», «giardino», «muro del museo», rompendo questo effetto di ripetizione. E infine, quando nel terzo capitolo sarà Feri Áts a informarsi sull'*einstand*, l'edizione Barion farà usare a lui stesso il termine «Museo», sebbene nell'originale Áts parli di “giardino del museo”. Questa “svista traduttiva” crea un'evidente

incongruenza testuale, dal momento che viene messo in bocca al capo delle Camicie rosse un termine che è proprio del gergo della banda avversaria.

Il discorso della toponomastica s'incrocia con quello sul tradurre la diversità anche nel rapporto tra il mondo dei ragazzi e il mondo degli adulti, declinato nel romanzo attraverso il più concreto rapporto tra spazi chiusi (la scuola) e spazi aperti (la città, il *grund*). Per questo motivo vale la pena soffermarsi in questa sezione anche sull'esame delle traduzioni dell'*incipit*, che raccoglie, come abbiamo visto, diversi aspetti di questa tematica: non soltanto la presenza di alcuni *realia* linguistici e la costruzione della figura del narratore in rapporto alla storia narrata, ma anche il ruolo stesso della scuola<sup>422</sup>. La scuola in questo caso entra nella discussione traduttologica non tanto come macroisotopia contenente *realia* legati alla vita scolastica. È anzi emblematica la descrizione del momento dell'interrogazione del prof. Rácz, quando fa scorrere la penna sul registro per decidere quale alunno interrogare: una scena che ogni lettore, ungherese, tedesco, italiano che sia, può ben comprendere. Si tratta piuttosto della rottura con modi di rappresentazione tradizionale, ufficiale, dell'istituzione scuola.

Nel testo originale le primissime pagine del romanzo permettono di collocarlo immediatamente in una posizione particolare rispetto ai tradizionali libri di ambientazione scolastica: la scuola è il pretesto per parlare del mondo al di fuori, del mondo dei ragazzi in contrapposizione al mondo regolamentato dagli adulti. Se si confrontano gli incipit delle traduzioni italiane nel *corpus*, ci si renderà subito conto che questo elemento di novità è ricondotto a una maggiore rispondenza alle regole:

*Háromnegyed egykor, épp abban a pillanatban, mikor a természetrajzi terem katedraasztalán bosszú és sikertelen kísérletek után végre- valabára, nagy nehezen, izgatott várakozás jutalmául a Bunsen-lámpa színtelen lángjában fellobbant egy gyönyörű, smaragdzöld csík, annak jeléül, hogy az a vegyület, melyről a tanár úr be akarta bizonyítani, hogy zöldre festi a lángot, a lángot csakugyan zöldre festette, mondom: pont háromnegyed egykor, épp abban a diadalmas minutumban megpendült a szomszéd ház udvarán egy zongora-verkeli, s ezzel minden komolyságnak vége szakadt. Az ablakok tárva-nyitva voltak a meleg márciusi napon, s a friss tavaszi szellő szárnyán berepült a muzsika a tanterembe. Valami vidám magyar nóta volt, ami a verkliből indulónak hangzott, s olyan csinnadrattásan, olyan bécsiesen pengett, hogy az egész osztály mosolyogni szeretett volna, sőt voltak, akik valóban mosolyogtak is rajta.*

H. Walther 1910: 13-14	E.P. Tal 1928: 5
Ein Viertel vor Zwei, als am Kathedertisch des Lehrsaales für Naturwissenschaft nach langwierigen, vergeblichen Versuche im farblosen Licht der Bunsen-Lampe eine wunderschöne smaragdgrüne Linie aufleuchtete, – <b>also</b> Punkt ein Viertel vor Zwei, eben <b>in dieser erfolgreichen</b>	Um dreiviertel Eins, <b>gerade in dem Augenblick</b> , als am Katheder des Lehrsaales für Physik nach langen und vergeblichen Versuchen endlich <b>mit Mühe und Not</b> als Belobung erregter Erwartungen, in der farblosen Flamme der Bunsenlampe ein herrlicher smaragdgrüner

<sup>422</sup> Non a caso Roberta Pederzoli fa rientrare il tema della *scuola* proprio nel capitolo sul rapporto con l'altro, come problema della trasposizione del «quotidiano».

<p><b>Minute</b> ertönte im Hofraum des Nachbarhauses eine Drehorgel und machte damit allem Ernst mit einem Schlag ein Ende. Die Fenster standen an dem warmen Märztag angeloffen, und die Musik flog auf den Flügeln des frischen Frühlingshauches in den Leersaal. Es war eine heitere ungarische Weise, wie vom Leierkasten her wie ein Marsch erklang, so lärmend, so wienerisch tönnte, daß die ganze Klasse die Lust anwandelte, zu lächeln, ja daß sich auch welche fanden, die hierüber lächelten.</p>	<p>Streifen aufleuchtete – zum Zeichen, daß eine gewisse chemische Verbindung, von der der Herr Professor nachweisen wollte, daß sie die Flamme grün färbe, dies auch wirklich tat – wie gesagt: um dreiviertel Eins, genau in dieser <b>Minute des Erfolgs</b> erklang vom Hofe des Nachbarhauses ein Leierkasten und machte allem Ernst mit einem Schlag ein Ende. An diesem warmen Märztag standen die Fenster angelweit offen und die Musik flatterte auf den Flügeln des Frühlingshauchs in den Leersaal. Es war eine heitere ungarische Melodie, die aus dem Leierkasten heraus wie ein Marsch klang, <b>mit so viel Tschintatratta</b> und so übermütig, daß die ganze Klasse am liebsten gelächelt hätte, ja es fanden sich auch einige, die wirklich lächelten.</p>
<p>Sapientia 1929: 9</p>	<p>Bemporad 1931: 5</p>
<p>Erano le tredici meno un quarto. Nell'aula di storia naturale, dopo lunghi e infruttuosi tentativi, finalmente, dentro la fiamma incolore della lampada Bunsen, s'accese, a dimostrazione di quanto il professore era andato assicurando, una striscia di bellissimo color verde smeraldo. Proprio in quel momento, alle tredici meno un quarto, dal cortile della casa vicina venne improvviso il suono d'un organetto: e tutta la serietà scomparve per incanto. In quella calda giornata di marzo le finestre erano già spalancate e sulle ali della fresca brezza primaverile la musica entrò nell'aula scolastica. Doveva forse essere qualche gaia canzone ungherese, ma l'organetto l'aveva trasformata in marcia, tutta suoni metallici, alla militare, e la classe sentì di doverne sorridere; e qualcuno già atteggiava le proprie labbra a sorriso.</p>	<p><b>Finalmente</b> alle dodici e tre quarti del gabinetto di storia naturale, dopo lunghi e vani tentativi, l'attesa ansiosa fu premiata e sul banco degli esperimenti, nella fiamma incolore della lampada di Bunsen, si accese una bellissima striscia di smeraldo. Era dunque provato, come il professore voleva dimostrare, che la composizione chimica in parola aveva realmente la proprietà di colorare la fiamma di verde. Ma nell'istante stesso del successo, nel cortile della casa accanto, un organetto cominciò a suonare interrompendo ad un tratto la serietà <b>della lezione</b>. Le finestre erano spalancate al bel tepore di marzo e così, sulle ali del venticello primaverile, le note dell'organetto invasero l'aula. Doveva essere un'allegra canzone popolare ungherese, ma usciva dall'organetto a tempo di marcia e col suo <i>taracin-cin</i> da banda viennese destava l'ilarità generale degli scolari. Alcuni s'erano già messi a ridere.</p>
<p>Barion 1935: 5-6</p>	<p>Corbaccio 1935: 5</p>
<p>Mancava un quarto all'una. Nell'aula di storia naturale, dopo lunghi ed infruttuosi tentativi, l'esperienza riuscì, e, come il professore aveva asserito, nella fiamma incolore della lampada di Bunsen si accese una striscia di un bel colore verde smeraldo. L'attesa febbrile <b>degli allievi</b> aveva un premio. Proprio in quel momento solenne, precisamente alla stessa ora, dal cortile della casa vicina giunse improvviso il suono di un organetto. Era una calda giornata di marzo e, per le finestre spalancate, entrarono allegre le</p>	<p>A mezzogiorno e tre quarti riusciva finalmente l'esperimento. L'attesa e l'ansia erano premiate. Nella fiamma incolore della lampada di Bunsen, un lampo di verde fosforescenza si accendeva, a dimostrare, come il professore desiderava, che la composizione chimica in argomento aveva realmente la proprietà di colorare la fiamma di verde. In quel momento però, nel cortile della casa attigua all'aula, un organino cominciò a suonare <b>un'allegra canzone popolare ungherese</b>, destando l'ilarità <b>inopportuna</b> più viva per gli alunni che assistevano all'esperimento.</p>

<p>note, portate dal venticello primaverile. Era forse una gaia canzone ungherese, <b>ma l'organetto, senza rispettare né il tempo né la tradizione, la trasformava ora in marcia, ora in valzer viennese.</b> <b>Non ci voleva di più perché un'ondata di ilarità travolgesse gli allievi:</b> i più audaci non poterono trattenersi. <b>Ormai l'incanto era rotto.</b></p>	
<p>Salani 1937: 5</p>	
<p>A mezzogiorno e tre quarti, nell'aula di storia naturale, dopo lunghi e infruttuosi tentativi, l'attesa ansiosa <b>degli scolari</b> fu finalmente premiata: la fiamma incolore della lampada di Bunsen si tinse di un bel colore verde smeraldo. Restava dunque provato quanto il professore si era proposto di dimostrare, cioè, che in presenza di quella composizione chimica la fiamma si colorava di verde. A mezzogiorno e tre quarti, proprio nell'istante supremo dell'esperimento, dal cortile della casa vicina giunsero le note allegre di uno spensierato organetto che fecero svanire per incanto la serietà della classe. Le finestre erano aperte perché quella bella giornata di marzo era tiepida e il lieve zeffiro primaverile portava sulle sue ali la musica nella scuola. Doveva essere qualche gaia canzone popolare ungherese, ma l'organetto la eseguiva a un <b>tempo di marcia così tentatore</b>, che tutti gli scolari ebbero voglia di ridere, e in verità <b>taluni atteggiarono le labbra al sorriso.</b></p>	

Ciò che tutti questi incipit, per quanto differenti, hanno in comune è la trasformazione della sintassi dell'originale (per la cui analisi rimando al capitolo II), la scelta di spezzare il lungo periodo di apertura, rompendo così non soltanto l'effetto di attesa che rispecchia quella per la riuscita dell'esperimento, ma anche il tono ironico della narrazione. Fa eccezione la seconda versione tedesca, che riesce a restituire la complessità della sintassi del periodo, la ricchezza di particolari, senza appesantire il testo e anzi optando per scelte che, rispetto alla prima traduzione, semplificano il lessico e lo avvicinano maggiormente al giovane pubblico: *Minute des Erfolgs* invece di *erfolgreiche Minute, Tschintatratta, mit Müh und Not*.

Le versioni italiane preferiscono invece spezzare il lungo periodo. Conseguenza di questa scelta sintattica è che la prima informazione fornita ai lettori è quella della



riuscita dell'esperimento, mentre nella sintassi originale la frase principale è riservata all'ingresso nella stanza della melodia dell'organetto. Uno spostamento dell'attenzione al "fuori" che non viene mantenuto con queste scelte sintattiche, attraverso le quali inoltre la gioia per la riuscita dell'esperimento è attribuita in maniera esplicita ai ragazzi. Nell'incipit Molnár gioca invece proprio con il fatto di parlare genericamente di «un'attesa dura, trepidante», senza attribuirla esplicitamente ai ragazzi (come invece si legge in Barion: «L'attesa febbrile degli allievi aveva un premio» e in Salani: «l'attesa ansiosa degli scolari fu finalmente premiata»). Nell'originale s'insinua il dubbio che, nell'esprimere la gioia per la riuscita dell'esperimento, il narratore riporti soltanto il punto di vista del professore, così che il riferimento al «minuto vittorioso» risulti a sua volta espressione ancora più ironica. Nella traduzione dell'edizione Corbaccio il comportamento divertito dei ragazzi è addirittura presentato come inopportuno e in generale in tutte le traduzioni (ad eccezione forse di quella Bemporad), un punto critico è proprio quello in cui, con due semplici avverbi (l'onomatopeico *csintarattásan* e *bécsiesen*), Molnár motiva l'ilarità della classe fornendo elementi strettamente legati alla cultura ungherese del tempo: i ragazzi ridono perché la canzone tradizionale ungherese è stata trasformata con sonorità "straniera", e in particolare viennesi, a segnalare come il rapporto, la rivalità con la cultura vicina si declinasse talvolta in una bonaria canzonatura – evidenziata peraltro attraverso l'utilizzo dell'onomatopea. Alcune traduzioni travisano il senso (Salani), altre lo colgono, ma lo rendono in maniera troppo estesa e pedante (Barion), mentre l'edizione Corbaccio omette buona parte del passaggio e aggiunge, come già visto, una nota di rimprovero al comportamento dei ragazzi.

Un altro elemento che stravolge l'equilibrio creato nell'originale è che nessuna versione traduce direttamente la voce del narratore, quel *mondóm* su cui ho già insistito nel capitolo II. Il risultato complessivo è che non si viene a creare quell'immediata complicità tra narratore e ragazzi – quindi tra narratore e giovane lettore – che invece caratterizza, come si è visto, l'intero romanzo. In questo senso, l'ambientazione scolastica viene ricollocata all'interno degli schemi pedagogici accettati ufficialmente nei paesi di arrivo e la portata sovversiva dell'apertura del romanzo viene neutralizzata.

## 2. Giochi, battaglie, guerre: l'analisi delle isotopie

Le particolarità delle traduzioni presentate finora prelude al discorso centrale, oggetto del presente lavoro: come vengono presentati in traduzione i temi della guerra e del patriottismo.

Nella presentazione generale delle traduzioni italiane si è fatto riferimento ai modi consolidati di ricezione della letteratura ungherese in Italia, in particolare al sentimento patriottico condiviso dai due paesi e a una certa idea romantica del popolo ungherese e quindi della sua letteratura. Il procedimento di ricerca dei modi di trasmissione di questi valori attraverso le traduzioni del romanzo è complesso. Anche questo aspetto è già stato messo in evidenza: non ci troviamo di fronte a vistose manipolazioni del testo, ogni lettore poteva dirsi convinto di leggere una traduzione fedele all'originale. Bisogna dunque da una parte esaminare quegli elementi nel testo originale che per motivi storico-culturali possono aver attecchito su un terreno italiano già fertile; dall'altra parte occorre ricercare come le singole scelte traduttive vadano a creare una rete di significati e di connotazioni che dialoga proprio con questi aspetti, amplificandoli<sup>423</sup>.

Uno strumento particolarmente produttivo per evidenziare il modo in cui si trasmettono i significati nelle diverse traduzioni è quello dell'isotopia.

Le isotopie, concetto proprio della semantica, sono tra i più importanti indicatori di coerenza e coesione testuale. Molto più che la semplice ridondanza semantica, esse concorrono a costruire propriamente il significato di un testo:

L'isotopia garantisce la ripetizione grazie alla ricorsività di elementi semantici da una frase all'altra, garantendo altresì la continuità figurativa e tematica del testo (in particolare per mezzo dei termini "di ripresa" come le anafore pronominali e nominali). In tal modo l'isotopia è responsabile anche della progressione del testo, vale a dire dell'apporto di informazione nuova su uno sfondo di continuità che va di enunciato in enunciato<sup>424</sup>.

Un esempio di come utilizzare l'analisi delle isotopie per una critica produttiva delle traduzioni ci è fornito da Lia Bazzanini nel volume *Tradurre realia. Le espressioni culturo-specifiche nelle edizioni italiane della Wendeliteratur*<sup>425</sup>. Nel trattare le specifiche problematiche della traduzione di *realia*, Bazzanini suggerisce come strumento per

---

<sup>423</sup> Per quanto riguarda le traduzioni tedesche, l'analisi concentrata su questo aspetto ha dimostrato una maggior aderenza delle scelte traduttive alla proposta del testo di partenza, per cui sarà dedicato meno spazio alla loro trattazione. Brani delle traduzioni saranno comunque sempre riportati, se non altro per offrire una ulteriore possibilità di riscontro e confronto tra le possibili varianti.

<sup>424</sup> D. Bertrand, *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma 2002, p. 119.

<sup>425</sup> L. Bazzanini, *Tradurre realia. Le espressioni culturo-specifiche nelle edizioni italiane della Wendeliteratur*, Bononia University Press, Bologna 2011.

l'interpretazione «l'individuare una o più isotopie reggenti»<sup>426</sup>, che costituiscono un solido e sicuro supporto di verifica testuale. Bazzanini riprende le parole di Eco: «In teoria si può sempre inventare un sistema che permetta di trasformare indizi sconnessi in un tutto coerente e plausibile. Ma nel caso in cui si parli di testi, tuttavia, c'è almeno una prova a cui li si può sottoporre e che dipende dalla possibilità di isolare un'isotopia semantica pertinente»<sup>427</sup>. Nelle pagine seguenti sottoporro i testi del *corpus* a questa prova, per indagare nello specifico il modo in cui vengono veicolati significati e valori rispetto al tema della guerra e a quello del patriottismo.

Riferendomi al problema posto nel secondo capitolo sulla funzione ideologica del romanzo, mi sembra sia possibile individuare un'isotopia significativa nella costruzione del rapporto tra guerra e gioco. La costruzione di questo rapporto va vista sotto la duplice prospettiva di chi gioca – i ragazzi che si fanno la guerra – e di chi racconta il gioco e vi attribuisce eventualmente un valore simbolico.

Nell'analisi proposta nel secondo capitolo ho presentato il gioco alla guerra come metafora della vita, in particolare della vita nella società. Definisco ora con il nome di “giocare alla guerra” l'isotopia costituita da quei momenti testuali in cui la dimensione del gioco emerge attraverso scarti linguistici rispetto al gergo militaresco, sia nei dialoghi che nella narrazione, nonché da quei passaggi in cui si stabilisce un paragone con i soldati veri, con le guerre vere, con i personaggi storici. Non è tanto il paragone in sé, ma il modo in cui questo viene proposto, a suggerire nel testo originale uno sbilanciamento verso la componente del gioco rispetto alla componente della guerra. Il riconoscimento di questa isotopia potrebbe guidare il traduttore nelle singole scelte traduttive in vista di un progetto di traduzione coerente. Si andrà dunque ad indagare la presenza di questa coerenza traduttiva, sia internamente alle traduzioni, sia delle singole traduzioni rispetto all'originale. Dal modo in cui le isotopie si trasferiscono in traduzione, si riducono o si ampliano, si definisce la partecipazione del narratore al gioco, e dunque il valore della metafora del giocare alla guerra.

Come mostrerò attraverso una selezione di esempi significativi, la descrizione delle più semplici azioni sarà trasferita in alcune edizioni (penso soprattutto alla Salani) sul campo semantico militaresco, così che la catena d'isotopie riferita alla guerra s'intensificherà, diventerà ridondante. Laddove invece rimarranno margini di distanza tra il lessico usato dal narratore e il gergo militaresco usato dai ragazzi, la funzione

---

<sup>426</sup> Ivi, p. 217.

<sup>427</sup> U. Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Bompiani, Milano 1992, p. 75.

simbolica del giocare alla guerra lascerà meno spazio alla lettura in chiave militaresca. Particolarmente significativi saranno dunque i passi in cui il narratore paragona esplicitamente le azioni dei ragazzi a quelle dei «veri soldati», alla «guerra vera». Costante è nel libro il riferimento a personalità della storia, che vengono chiamate in causa dai ragazzi stessi come modello per le loro gesta. Si tratta di eroi della storia ungherese oppure eroi della storia europea. L'esame del valore connotativo che queste figure assumono, venendosi a costituire a motivo che percorre tutto il romanzo, terrà conto di un dato fondamentale nella trattazione di questo aspetto: il valore simbolico e semantico di queste figure è fortemente legato alle singole culture. Tali personaggi storici rappresentano in alcuni casi dei *realia* (è il caso degli eroi ungheresi) e sarà dunque interessante vedere quali strategie di traduzione sono state adottate per inserirli nel contesto culturale d'arrivo. In altri casi – in particolare, come si può ben immaginare – nel caso di Garibaldi e dei garibaldini, essi sono figure già fortemente connotate nella cultura d'arrivo, ma non necessariamente con lo stesso valore o la stessa intensità dell'originale<sup>428</sup>.

La seconda isotopia individuata è quella dei “simboli della patria”: si tratta concretamente di verificare come la ricorrenza della bandiera come oggetto e del *grund* come spazio d'azione e luogo da difendere, contribuiscano a rendere questi oggetti veicolo di un messaggio ideologico. Con il furto della bandiera si apre l'affronto delle Camice rosse; con il tentativo di riprenderla Nemecek dimostra il suo coraggio; anche la Società dello Stucco si dota di una bandiera. Saranno importanti i colori, le descrizioni, i modi in cui essa verrà chiamata – dai ragazzi e dal narratore – nuovamente al fine di individuare dove e come si creano scarti tra il gioco e la reale convinzione patriottica. L'analisi delle definizioni del “*grund*” permette infine di affrontare il problema di come il parallelo molnariano tra il campo da giochi da difendere e la Patria viene risolto nelle diverse traduzioni.

L'analisi sarà condotta nella consapevolezza che si tratta di una proposta di lettura, frutto di una scelta strategica, come suggerisce Bertrand proprio riferendosi alle isotopie:

la lettura consisterà nell'introdurre una gerarchia e riconoscere, isolandola, un'isotopia reggente più profonda che assumerà il controllo degli insiemi di isotopie del livello

---

<sup>428</sup> Vale forse a questo punto la pena di ribadire questo concetto attraverso le parole di Lawrence Venuti a proposito della costruzione di significati nella traduzione: «Meaning is a plural and contingent relation, not an unchanging unified essence, and therefore a translation cannot be judged according to mathematic-based concepts of semantic equivalence or one to one correspondence. [...] The viability of a translation is established by its relationship to the cultural and social conditions under which it is produced and read», in L. Venuti, *The translator invisibility*, op. cit., p. 13.

superiore. [...] É chiaro che la scelta di tale isotopia è strategica: su di essa si fonderà l'interpretazione *finale* proposta da chi compie l'analisi del testo, ed è essa a garantirne la coerenza<sup>429</sup>.

## **2.1. Giocare alla guerra**

Dopo aver presentato nel primo capitolo i personaggi della banda dei ragazzi della via Pál, dopo aver soltanto accennato a una “elezione del presidente” prevista per il pomeriggio e aver introdotto il discorso della rivalità con un'altra banda, quella a cui appartengono i fratelli Pásztor, è nel secondo capitolo che il gruppo dei ragazzi della via Pál viene presentato per la prima volta come un esercito, e che quindi si introduce il tema del gioco alla guerra. Nel loro campo di giochi, il *grund*, i ragazzi non giocano soltanto a palla, ma svolgono un vero e proprio gioco di ruolo, identificandosi con dei soldati. Tutti capitani, tenenti e sottotenenti, a eccezione dell'unico soldato semplice, Nemeček. L'immedesimazione nei ruoli è espressa innanzitutto dal modo in cui i ragazzi parlano tra loro, utilizzando saluti e comandi militari che variano a seconda che si stia parlando tra ufficiali o al proprio sottoposto. Da questo punto di vista il linguaggio militaresco è generalmente mantenuto nelle traduzioni esaminate. Si può affermare dunque che tutte le traduzioni costruiscono anche attraverso il linguaggio l'immedesimazione dei ragazzi nei loro ruoli.

Nell'originale, il gioco non si costruisce soltanto tramite questo processo di recita dei ruoli militari. La componente del gioco viene restituita anche dal modo in cui questa immedesimazione viene raccontata, nonché dai momenti di scarto, di “distrazione” dei ragazzi rispetto al loro ruolo. È soprattutto nella resa di questo scarto che si riscontrano delle differenze nelle scelte traduttive, differenze che andiamo ad esaminare attraverso alcuni esempi emblematici.

Siamo ancora nel secondo capitolo, quando Geréb concede al soldato semplice Nemeček il codificato “riposo!” militare:

- *Igenis, főbadnagy úr!*  
És Geréb **kegyelmesen vetette oda a fészesen álló** kis szőkének:  
- *Pihenj!*  
*A kis szőke pedig "pihent".*

Il narratore ironizza sull'eccessiva partecipazione dei personaggi ai loro ruoli attraverso il contrasto tra l'espressione *kegyelmesen vetette oda* (gettò lì con clemenza) e

---

<sup>429</sup> D. Bertrand, op. cit., p. 120.

*feszesen álló* (rigidamente sull'attenti) e costruisce inoltre un piccolo gioco di parole tra l'ordine «*spihenj*» (riposo) e il suo significato letterale. Gioco minimo, eppure messo tra virgolette, a indicare che si vuol dare un tocco d'ilarità alla compunta interpretazione dei ruoli da parte dei ragazzi. Vediamone le traduzioni:

H. Walther 1910: 53	E.P. Tal 1928: 34
„Sehr wohl, Herr Oberleutenant!“ Und Geréb <b>winkte</b> dem <b>strammer</b> Stellung <b>verharrenden</b> kleinen Blonden: „Ruht!“ Der kleine Blonde „ <b>ruhe</b> “ <b>also</b> .	„Zu Befehl, Herr Oberleutenant.“ Und <b>gnädigst</b> winkte Geréb dem stramm dastehenden kleinen Blonden: „Ruht!“ Der kleine Blonde „ <b>ruhe</b> “ <b>also</b> .
Sapientia 1929: 37	Bemporad 1931: 22
-Sta bene, signor tenente! E Gheréb <b>accordò benignamente</b> al biondino <b>irrigidito</b> : -Ri...poso!!! E il biondino <b>allora riposò</b> .	-Signor sì. – Geréb <b>disse</b> ancora <b>con degnazione</b> al piccolo biondo che se ne stava sempre <b>rigido sull'attenti</b> : -Riposo!- E il biondino <b>esegui anche quest'ordine</b> .
Barion 1935: 41	Corbaccio 1935: 29
- Signorsì! Con <b>grande degnazione</b> , Gheréb <b>aggiunse</b> : -Ri...poso! Il piccolo e biondo Némecek, che fino a quel momento era rimasto <b>rigido</b> <b>sull'attenti, finalmente riposò</b> .	- Signorsì. E con <b>grande degnazione</b> Geréb <b>disse</b> ancora al biondino che se ne stava sempre <b>rigido sull'attenti</b> : - Riposo! Il biondino <b>obbedì</b> .
Salani 1937: 24	
- Signor sì, signor tenente. – Poi <b>fece grazia</b> al biondino che stava ancora <b>rigido sull'attenti</b> , <b>comandandogli</b> : - Riposo! Nemesek <b>obbedì subito</b> .	

Le traduzioni tedesche, utilizzando il verbo *winken* (fare un cenno) e mantenendo il gioco tra «Ruht!» e «“*ruhe*” also», con l'utilizzo delle virgolette, conservano l'effetto di ilarità della scena. Non tutte le traduzioni italiane lo fanno, e anzi, come si vede, la gran parte non mantiene il gioco di parole col verbo *riposare*, ma ricolloca l'azione sul piano consueto dell'ubbidienza al comando. È opportuno notare che la perdita di questo gioco linguistico si ritrova in entrambe le edizioni inserite in collane per ragazzi.

Vediamo un altro episodio in cui il racconto si discosta dalla disciplina seria militaresca e lascia maggiore spazio alla componente ludica. Siamo nel VI capitolo, e i ragazzi si abbandonano all'eccitazione fanciullesca, quando constatano che il loro capo non è un bambino, ma un vero uomo («*komoly férfi*»). Csónakos, il più

impulsivo dei ragazzi, dimentica la disciplina militare e si riferisce a Boka con gergo da compagno e non secondo l'etichetta militare:

- **Kemény legény** vagy, **papuskám!** - mondta Csónakos büszkén. De meg is ijedt, és kijavította hirtelen: - Nem "**papuskám**"... bocsánat... *elnök úr*.

H. Walther 1910: 221	E.P. Tal 1928: 157
„Du bist ein <b>schneidiger Junge, mein Alter!</b> Sagte Csónakos stolz. Er erschrak aber auch und verbesserte sich eilig: „Nicht ‚mein Alter‘... <b>Pardon</b> ... Herr Vorstand.“	„Du bist ein <b>forscher Junge, mein Alter</b> “, sagte Csonakos stolz. Aber er erschrak sofort und verbesserte sich hastig: „Verzeih mir... nicht ‚mein Alter‘... Herr Präsident.“
Sapientia 1929: 161-162	Bemporad 1931: 96
- Sei un <b>ragazzo in gamba, babbino</b> nostro! – disse Cionakos, fiero; ma si spaventò e corresse subito: - Non babbino, scusi, signor presidente!	- Sei un <b>ragazzo in gamba, vecchio mio!</b> – disse Csonakos con fierezza. Ma si spaventò e si corresse: - Ma che vecchio mio! Scusi, signor presidente! –
Barion 1935: 197	Cobaccio 1935: 142
- Sei proprio un <b>ragazzo come si deve, mio caro!</b> – esclamò Cionakos, pieno di fierezza. Ma subito si spaventò di quanto aveva detto e si riprese: - <b>Che dico mai?</b> Mi scusi, signor presidente!	- Sei un <b>ragazzo in gamba, vecchio mio!</b> – disse Csonakos con fierezza. Ma si spaventò e si corresse: - Ma che vecchio mio! Scusi, signor presidente.
Salani 1937: 104	
- Sei proprio un <b>bravo ragazzo!</b> – urlò Sonakos trasportato dall'entusiasmo; ma si accorse di essersi spinto un po' troppo nella confidenza, e si corresse: - Ma che <b>ragazzo!</b> ... Scusi, <b>signor presidente.</b> –	

Csónakos si prende una grande libertà, chiamando il proprio capo con l'appellativo amichevole e gergale «*papuskám*» (caro mio), e dicendogli di essere, come si direbbe oggi, «un tipo tosto» («*kemény legény*»). Salvo poi scusarsi subito, spaventato per le conseguenze che quest'indisciplinezza potrebbe comportare e correggersi con un più consono «*elnök úr*» (signor presidente). È riscontrabile nuovamente una tendenza differente tra le traduzioni tedesche e quelle italiane.

Con gli aggettivi «schneidig» e «forsch» (entrambi dal significato di risoluto, energico) i traduttori restituiscono innanzitutto il concetto di *kemény*. Per quanto riguarda il registro, effettuando una ricerca non soltanto del significato ma anche delle occorrenze sul *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, si vede che il termine «schneidig» (oggi registrato come colloquiale) era utilizzato in contesti militari: «*veraltend knapp und abgehackt, gewollt markig und energisch, meist mit überheblicher Haltung verbunden, eine militärisch schneidige Ansprache*»<sup>430</sup>. Dalla metà dell'Ottocento viene registrato nel significato di «forsch, mutig» e nelle occorrenze viene

<sup>430</sup> <http://www.dwds.de/?qu=schneidig>.

registrato non soltanto accanto ai termini *Burschen/Kerl*, ma anche accanto a *Offizier*, *Leutenant*, *Masch*, *Reiter*, *Uniform*. Il termine, accompagnato dall'espressione «mein Alter», mantiene comunque un tono cameratesco. Questo tono è ancora più accentuato dalla scelta del termine «forsch», che dal DWDS viene registrato come diffusosi prima di tutto nella *Studentensprache* e poi a partire dalla fine dell'Ottocento anche nei testi letterari<sup>431</sup>. Nella sua occorrenza più comune «ein forscher Kerl», il termine appartiene dunque al registro colloquiale studentesco, senza riferimento esplicito all'ambito militare.

Le scelte delle traduzioni italiane, fatto salvo per il più audace «vecchio mio», optano per soluzioni che tendono a ricondurre la battuta di Csónakos ad un tono moraleggiante. Se l'espressione «ragazzo in gamba» può essere considerata sicuramente colloquiale, essa mantiene senz'altro un tono paternalistico e si potrebbe pensare pronunciata piuttosto da un adulto che non da un ragazzo, soprattutto mentre questi sta esprimendo la propria ammirazione nei confronti di un compagno. Questo tono è ancora più accentuato nell'edizione Barion («ragazzo come si deve») e in quella Salani, che anzi appiattisce totalmente il colore della battuta con la formula «bravo ragazzo». Il tono didascalico di quest'ultima traduzione si nota anche dal fatto che viene esplicitato il timore per «essersi spinto un po' troppo nella confidenza». Ciò contrasta peraltro con la scelta del verbo «urlò», che risulta sproporzionato rispetto al tono scelto nella traduzione.

Nella locuzione “giocare alla guerra” individuata come filo rosso e chiave di lettura del romanzo, alcune traduzioni registrano dunque la tendenza a eliminare l'aspetto del gioco, e trasformare questo stesso in un'esercitazione, per non dire *educazione* alla guerra. Data questa osservazione, si è dimostrato particolarmente proficuo l'esame contrastivo delle due edizioni italiane pubblicate in collane esplicitamente destinate a ragazzi, la Bemporad (1931) e la Salani (1937). La scelta di queste due edizioni è motivata inoltre da alcune caratteristiche particolari. Come ho mostrato nell'esame del paratesto, entrambe le edizioni si presentano, quantomeno per la loro storia, vicine ai programmi educativi del fascismo. La traduzione Bemporad però si lega alla figura del suo traduttore, Enrico Burich e può far presupporre – come abbiamo visto tramite altri elementi – una maggiore attenzione al testo originale, per via della particolare ruolo di mediatore culturale che il fiumano rivestiva insieme ad altri suoi conterranei. Ed effettivamente una delle caratteristiche della traduzione di Burich è che nel testo italiano si ritrova tutto il testo ungherese, con grande precisione. Questo

---

<sup>431</sup> <http://www.dwds.de/?qu=forsch>.



si nota soprattutto a confronto con altre traduzioni sebbene l'attenzione ad una traduzione lineare va sicuramente a discapito della freschezza e vivacità di un testo che si intende proporre a giovani lettori.

Partendo dall'ipotesi dunque che le modifiche apportate dalla traduzione Salani fossero volte a confezionare un prodotto più accattivante per il giovane pubblico, più vivace e avventuroso, ho voluto verificare quali altre conseguenze abbia avuto questa scelta sull'equilibrio del testo. Dal confronto tra le due edizioni emerge l'intervento del traduttore dell'edizione Salani nell'evidente tentativo di uniformare l'originaria varietà del testo di partenza alla metafora militaresca. Vediamolo con esempi tratti dai primi capitoli del romanzo:

	Bemporad (1931)	Salani (1937)
De Nemecek <b>határozottan jellemes</b> férfiú volt	Ma Nemecek era un ragazzo <b>di carattere</b>	Ma Nemecek era un ragazzo <b>onesto e leale</b>
Valóságos <b>rablás!</b>	<b>Rapina</b> vera e propria!	Un vero <b>brigantaggio!</b>
Mindenkinek tetszett ez a kijelentés. Boka nagyon rokonszenves volt ebben a pillanatban. Szeretettel néztek rá a fiúk, mosolyogva nézték okos kis fejét, <b>ragyogó fekete szemét, amelyben most valami harcias tűz lobogott.</b> Szerették volna megcsókolni Bokát, amiért végre ő is felháborodott.	Tutti furono soddisfatti di questa dichiarazione. Boka colle sue parole aveva destato la simpatia generale dei ragazzi che lo guardavano con affetto, fissando con un sorriso la sua testa intelligente e i suoi occhi neri, <b>nei quali si vedeva lampeggiare un bagliore bellicoso.</b> Avrebbero voluto baciare il loro Boka, ora che finalmente s'era indignato.	Questa dichiarazione suscitò tutte le simpatie dei ragazzi, che guardarono Boka con ammirazione <b>vedendo lampeggiare nei suoi occhi neri brillanti un fuoco marziale:</b> gli avrebbero gettato le braccia al collo perché finalmente anche lui si era indignato.
Aki ezt elmulasztotta, annak várfogság járt. <b>Általában igen nagy volt a katonai figyelem.</b>	Chi dimenticava di farlo era punito cogli arresti di fortezza. <b>In genere la disciplina militare era severissima.</b>	Chi trascurava questo dovere andava a finire in prigione in fortezza: <b>la disciplina militare era rigida e severa.</b>
Azzal lemásztak, és megindultak a síkság felé. A síkság közepén csoportba verődve álltak a többiek: Csónakos, Weisz, Kende, Kolnay és még néhányan. Mikor Bokát meglátták, mind háptákba állottak, mert ő volt a kapitány. - Szervusztok! – mondta Boka. <b>Kolnay kiállott a csomóból.</b>	Scesero tutti e si avvicinarono al campo. Nel centro dello spiazzo si trovavano tutti gli altri della compagnia: Csonakos, Weisz, Kende, Kolnay ed altri ancora. Quando scossero Boka che era capitano, si misero sull'attenti. - Salve a tutti! – disse Boka. <b>Kolnay usci dal gruppo,</b> facendosi avanti.	Scesero dal forte e si avvicinarono verso il prato dove i compagni sopraggiungevano <b>marciando in plotone:</b> Sonakos, Weiss, Kende, Kolnay e alcuni altri. Quando videro Boka che era il loro comandante, tutti si misero sull'attenti, e Boka rispose al loro saluto. <b>Kolnay uscì dalle file.</b>
Főhadnagy úr, írja fel Kolnayt <b>árulkodásért!</b>	Signor tenente, segni anche il nome di Kolnay perché non è permesso <b>fare la spia.</b>	Signor tenente, scriva ora Kolnay come <b>delatore</b>
És most nagy megbeszélés következett. [...] Az egész társaság Nemeceknek <b>vette körül.</b>	E con ciò la discussione fu ripresa. [...] I ragazzi <b>si fecero tutti intorno</b> a Nemecek.	Vi fu una grande conferenza [...] Tutti i ragazzi <b>fecero capannello</b> attorno a Nemecek.
Mára úgvis elnökválasztás hirdettünk. Elnököt fogunk választani, mégpedig	Per oggi era stata indetta l'elezione del presidente. Eloggeremo dunque il	Era stata stabilita per oggi l'elezione del presidente: eloggeremo dunque un

téljhatálmú elnököt. Akinek minden parancsát vakon kell teljesíteni. Meglehet, hogy a dologból háború lesz, és akkor szükség van valakire, aki a dolgokat előre elintézzé, mint a az igazi csatában.	presidente, <b>non solo, ma</b> gli daremo i pieni poteri e tutti dovranno <b>obbedire ciecamente</b> ai suoi ordini. Può essere <b>che le cose si complichino</b> e si venga alla guerra. <b>E c'è bisogno quindi che uno pensi a tutto come nelle guerre vere.</b>	presidente che abbia pieni poteri, <b>una specie di dittatore</b> a cui tutti dovranno <b>obbedire ciecamente</b> . Può darsi che <b>sopravvengano delle complicazioni</b> e che si vada incontro alla guerra: <b>perciò è necessario prendere tutti i provvedimenti, come in una guerra vera.</b>
--	--	--

Come si è detto, dal confronto delle due traduzioni la prima impressione di lettura è quella di una diversa attitudine traduttiva. Mentre Burich segue quasi alla lettera l'originale, soprattutto nella costruzione sintattica della frase, l'edizione Salani offre un testo stilisticamente più snello, che sicuramente vuole parlare ai ragazzi con una lingua più fluida e dunque più efficace. Quella che è una prima impressione di lettura deve essere indagata sistematicamente, per poter stabilire qual è la natura di certi interventi sul testo e quali ne sono le conseguenze. A questo proposito mi rifaccio alle parole di Pederzoli in merito al fenomeno della manipolazione stilistica:

Vraisemblablement, on peut parler de véritables manipulations lorsqu'une ou plusieurs typologie de modifications linguistiques sont vérifiables dans de nombreux passages tout au long de l'ouvrage, avec des répercussions sur son style. Seulement dans ce cas, on peut parler d'une incidence du traducteur sur le texte de départ et d'une manipulation systématique du style de ce dernier, avec de retombées sur sa physionomie littéraire. Enfin, face à toute modification il est nécessaire de se demander s'il s'agit d'un choix conscient du traducteur, qui a voulu modifier le texte, ou si cette manipulation n'est pas d'avantage liée aux caractéristiques intrinsèques, au «génie» de la langue d'arrivée, qui ne tolère pas certain types de construction syntaxiques<sup>432</sup>.

Gli esempi mostrano che il registro neutro, fatto di termini appartenenti al linguaggio quotidiano, riscontrabile nell'originale ungherese e nella traduzione Bemporad, viene trasformato nell'edizione Salani in un registro esplicitamente militaresco. Se non ci troviamo propriamente di fronte a termini tecnici relativi alla guerra, si può senz'altro parlare di espressioni codificate che rimandano direttamente al mondo dei soldati e che ricorrono con grande frequenza. Osservando nel complesso le scelte traduttive dell'edizione Salani si può ricostruire peraltro una ben precisa tassonomia linguistica che, sia sul piano semantico sia su quello sintattico, rende conto di una modifica dell'isotopia individuata. L'intensificazione dell'aspetto militaresco nell'edizione Salani si ottiene infatti attraverso la ripetizione di due procedimenti linguistici che contribuiscono a creare un effetto di ridondanza:

---

<sup>432</sup> R. Pederzoli, op. cit., pp. 166-167.

- inserimento di endiadi, sia lessicali (*jellemes* > «onesto e leale»; *igen nagy volt a katonai figyelem* > «la disciplina militare era rigida e severa»), sia sintattiche (*meglehet, hogy a dologból haború lesz* > «può essere che sopravvengano delle complicazioni e che si vada incontro alla guerra»);
- specificazione terminologica (*rablás* > «brigantaggio»; *harcias tűz* > «fuoco marziale»; *kiállott a csomóból* > «uscì dalle file»; *ulkodásért* > «delatore»; *Nemecseket vette körül* > «fecero capannello attorno a Nemecsek»; *aki a dolgokat előre elintézte* > «perciò è necessario prendere tutti i provvedimenti»; *mégpedig télibatálmú elnök* > «dunque un presidente che abbia pieni poteri, una specie di dittatore»).

A queste tendenze si aggiungono, come vedremo negli esempi successivi, l'inserimento di avverbi e aggettivi con effetto intensificante e, da un punto di vista sintattico, la tendenza alla semplificazione (tagli e contrazioni) unita a una tendenza all'esplicitazione di nessi logici.

Il terzo esempio nella tabella, tratto dal primo capitolo del romanzo, mette in evidenza per la prima volta la costruzione del rapporto tra il capo e gli altri ragazzi della via Pál, rapporto che si basa sull'ammirazione per la saggezza di Boka, mista alla passione e al senso di giustizia, ma lascia spazio anche a più semplici sentimenti di amicizia. La «simpatia generale» e l'«affetto» dei ragazzi vengono invece tradotti nell'edizione Salani con il termine «ammirazione». La semplificazione sintattica di Salani crea peraltro un diretto rapporto di causa-effetto tra l'aspetto di Boka e il sentimento provato dai ragazzi: «vedendo lampeggiare nei suoi occhi neri brillanti un fuoco marziale». Quest'ultima espressione appartiene a un registro alto, formula nota nei testi che nobilitano la guerra. Il fuoco marziale «lampeggia» negli occhi neri brillanti. L'edizione Bemporad, nuovamente più fedele alla costruzione sintattica e alle scelte lessicali dell'originale, si «limita» a un «bagliore bellicoso», che scintilla negli occhi neri di Boka. I ragazzi inoltre non osservano soltanto gli occhi di Boka, ma anche, sorridendo, osservano «la sua testa intelligente». Per contro, il passo scelto mostra un altro procedimento interessante nella traduzione Salani: l'accentuarsi dei toni nell'entusiasmo per l'azione (militare) mantiene una precisa logica, non supera cioè il limite oltre il quale si romperebbe la solennità e serietà del momento. Per questo i ragazzi, che nell'originale avrebbero voluto baciare Boka (come traduce anche Bemporad, sottolineando l'affetto con l'espressione «il loro Boka»), nell'edizione Salani, più sobriamente, «gli avrebbero gettato le braccia al collo».

La convinta partecipazione dei ragazzi al loro ruolo viene mostrata nel dialogo, ma osservata da una certa distanza da parte del narratore, che vede nei ragazzi l'atteggiamento di spontaneo entusiasmo tipico dell'infanzia: il desiderio di baciare il proprio capo contrasta con l'utilizzo del termine *felháborodik* (indignarsi), appartenente a un registro più ufficiale. La variazione di registro non è presente invece nell'edizione Salani, che con i termini "convenire", "fuoco marziale", "gettare le braccia al collo" e infine "indignarsi" costruisce un intreccio semantico più solido nell'ambito del gergo militaresco. Su questo tono rimane anche la descrizione dell'ambiente esterno, che se nell'edizione Bemporad viene espressa con sentimenti semplici («tutto era bello e pieno di gioia»), nell'edizione Salani rimane proiettato nella sfera militaresca («la giornata era bella e promettente»). L'aggettivo *promettente* anticipa, e quindi accentua, l'entusiasmo dei ragazzi per l'azione militare: i ragazzi sono «animati dal desiderio dell'azione», «si preparano a grandi imprese» (una specificazione significativa del più generico *dolgok*: cose, fatti, avvenimenti), e «ognuno di essi si esaltava rivolgendosi l'ansiosa domanda: "che cosa succederà?"», frase in cui l'aggettivo "ansiosa" ribadisce il concetto del desiderio di agire. Oltre alla scelta del lessico, il fatto che siano i ragazzi stessi i soggetti grammaticali della frase crea un effetto di partecipazione emotiva maggiore rispetto alla soluzione di Bemporad: «Grandi avvenimenti maturavano per quei ragazzi. In ognuno divampava il desiderio di agire, insieme all'ansia di saper che cosa avrebbero fatto».

Già questo esempio è rilevante per dimostrare con quali meccanismi si intrecciano il piano del gioco e quello di un'interpretazione seria, solenne della guerra.

Una selezione più mirata di passaggi chiave, in cui si presta attenzione anche allo sviluppo diegetico, mostra risultati ancora differenti nella costruzione del rapporto tra gioco e guerra. Nell'originale, la piena adesione al lessico di guerra da parte del narratore avviene soltanto nei capitoli centrali, quelli dalla battaglia vera e propria, per arrivare, come vedremo, a una nuova dissonanza tra modo di narrazione e materia narrata nel momento in cui si tematizza la malattia di Nemeček. La dissonanza crea un effetto di distacco emotivo, un disagio del lettore dovuto a un effetto quasi grottesco, che lascia lo spazio a una lettura critica della vicenda.

In un episodio del capitolo VII, ad esempio, in cui gli ambasciatori delle Camicie rosse fanno visita a Nemeček malato, Molnár realizza un quadro molto complesso nel rapporto tra gioco e realtà: la delegazione che fa visita a Nemeček è tutta compresa della solennità del proprio compito. L'osservanza puntuale dell'etichetta, già dimostrata nella visita al *grund*, viene mantenuta intatta dai ragazzi anche nelle

mura domestiche, nella visita al malato. Si tratta di una visita “di rappresentanza” e i ragazzi giocano perfettamente la loro parte, ma il lettore, cosciente della gravità della malattia (segnalata dalla voce adulta della madre di Nemeček) percepisce una dissonanza tra il gioco e la vita reale, dissonanza che fa guardare da un lato con tenerezza ai ragazzi, che per la loro età non sono ancora in grado di vedere la gravità della faccenda, dall'altro apre a considerazioni più “adulte” sull'effettivo valore della vita militare.

Per questo motivo è curioso osservare come sia proprio la traduzione dell'edizione Salani a fare un passo indietro rispetto all'onnipresente lessico militaresco. Laddove l'originale, attraverso un resoconto scarno, fatto di semplici espressioni militaresche, non lascia spazio a cedimenti patetici, le scelte della traduzione Salani vanno verso un accentuarsi dell'aspetto emotivo e drammatico, cedendo dunque il passo alla retorica dell'eroe valoroso che si sacrifica per la patria. Il modo in cui si costruiscono queste dinamiche nel testo giustifica la citazione di un brano piuttosto lungo. Per quanto riguarda le traduzioni, riporto gli esempi più significativi, quelli delle edizioni nelle collane per ragazzi, Bempord e Salani:

*A hadsereg **katonás léptekkel** ment el, és nemsokára elűnt a farakások mögött, Gerébbel együtt. Épp akkor tűnt el az utolsó piros-zöld sapka, mikor a kapun zörgettek a követek. A hadsegéd ajtót nyitott nekik. Bejöttek. Mind a háromnak vörös inge és vörös sapkája volt. Fegyvertelenül jöttek, és Szebenics magasra tartotta a fehér zászlót.*

**Boka tudta, mi illik ilyenkor.** Fogta a lándzsáját, és a palánkhöz támasztotta, hogy őneki se legyen fegyvere. Kolnay és Csele szó nélkül követték a példáját, sőt Csele odáig ment a buzgóságban, hogy még a trombitát is letette a földre.

*Az idősebbik Pásztor lépett elő.*

- **Hadvezér úrhoz van szerencsém?**

*Csele felelt:*

- Igen. Ő a **tábornok**.

- **Mi követségbe jöttünk** - mondta Pásztor -, és én vagyok a követség vezére. **Azért jöttünk, hogy hadvezérünk, Áts Ferenc nevében megizenjünk a háborút.**

*Mikor a vezér nevét említették, az egész követség **szalutált**. Bokáék is a sapkájukhoz emelték a kezüket, udvariasságból. Pásztor folytatta:*

- Nem akarjuk meglepni az ellenfelet. Mi pontban fél háromkor jövünk ide. Ezt akartuk mondani.

**Kérjük a választ.**

*Boka érezte, hogy ez **nagyon fontos pillanat**. **Kissé reszketett a hangja, mikor felelt:***

- *A hadüzenetet elfogadjuk. Valamire nézve azonban meg kell állapodnunk. Én nem akarom, hogy ebből verekedés legyen.*

*[...]*

**Szalutált.** És Csele meg Kolnay is háptákba állván, **szalutált**. **A követség** viszonzta a **tisztelgést**, és Pásztor ismét megszólalt:

- *Még valamit kell kérdeznem. A vezérünk azgal is megbízott, hogy kérdezősködjünk, mi van Nemečekkel. Azt hallottuk, hogy beteg. És ha beteg, akkor arra is megbízásunk van, hogy meglátogassuk, mert olyan bátran viselkedett a múltkor nálunk, hogy mi az ilyen ellenséget nagyon becsüljük.*

- **A Rákos utcában lakik, a harmadik szám alatt. Nagyon beteg.**

*Erre néma tisztelés következett. Szebenics ismét magasra emelte a zászlót, Pásztor elkialtotta magát: - Indulj! - és a követség kivonult a kapun. Még hallották az utcáról a kis trombita barsogását, mellyel a tábornok ismét maga köré hívta a hadsereget, hogy a történeteket elmondja nekik.*

*A követség pedig sietve masírozott a Rákos utca felé. Az előtt a ház előtt, amelyben Nemecek lakott, megállottak. A kapuban állt egy kislány, attól megkérdezték:*

*- Lakik itt a házban bizonyos Nemecek?*

*- Igen - mondta a kislány, és odavezette őket a szegényes földszinti lakáshoz, melyben Nemecek lakott. Az ajtó mellett kis, kékre mázolt plébtábla volt, ezzel a felírással: "Nemecek András szobá".*

***Beléptek, köszöntek. Elmondták, miért jöttek.** Nemecek anyja, egy szegény, sovány kis szőke asszony, aki nagyon hasonlított a fiához - vagy jobban mondva: akibe nagyon hasonlított a fia -, bevezette őket a szobába, ahol a közlegény az ágyban feküdt. Szebenics itt is magasra emelte a fehér zászlót. És itt is az egyik Pásztor lépett elő:*

*- Áts Ferenc üdvözlését küldi neked, és kívánja, hogy gyógyulj meg.*

*A kis szőke, aki sápadtan, borzas fejjel feküdt a párnán, erre a szóra felült az ágyban. **Boldogan mosolygott, és ez volt az első kérdése:***

*- Mikor lesz a háború?*

*- Holnap.*

***Erre elszomorodott.***

*- Akkor én még nem lehetek ott - mondta bánatosan.*

*De a követség erre nem felelt. Sorra kezét fogták Nemecekkel, és a komor, vad arcú Pásztor elérzékenyülve szólt:*

*- Nekem pedig bocsáss meg.*

*- **Megbocsátok** - mondta csöndesen a kis szőke, és köhögni kezdett. Visszafeküdt a párnára, és Szebenics megigazította a feje alatt a párnát. Aztán azt mondta Pásztor:*

*- Na, most megyünk.*

***Megint fölemelte a zászlótartó a fehér zászlót, és mind a hárman kimentek a konyhába.** Ott a Nemecek anyja sírva mondta:*

*- Ti mind... ti mind olyan derék, jó fiúk vagytok... hogy így szeretitek az én szegény kisfiamat. Ezért... ezért... mind a hárman kaptok most egy csésze csokoládét...*

*A követség tagjai egymásra néztek. A csokoládé csábító dolog volt. De azért mégis **előlépett Pásztor, és most az egyszer nem bajtotta a mellére, hanem fölemelte szép barna fejét, és büszkén mondta:***

*- Nekünk ezért nem jár csokoládé. Indulj!*

*És **kimasíroztak.***

Bemporad (pp. 111-114)	Salani (pp. 120-123)
<p>L'esercito si allontanò a <b>passi militari</b> e sparì subito tra le cataste insieme a Geréb. L'ultimo berretto rosso e verde scomparve proprio nel momento in cui gli ambasciatori bussarono alla porta. <b>L'aiutante</b> andò ad aprire e li fece entrare. Tutti e tre avevano camicie e berretti rossi. Erano disarmati e Szebenics <b>teneva in alto</b> la bandiera bianca.</p> <p>Boka sapeva come comportarsi in simili circostanze. Prese la lancia e l'appoggiò sullo steccato per essere disarmato pure lui. Kolnay e Csele seguirono il suo esempio senza aprir bocca. <b>Anzi, Csele spinse lo zelo tanto in là che depose a terra anche la trombeta.</b></p> <p>Si fece avanti il maggiore dei Pasztor.</p> <p>- Ho l'onore di parlare <b>col comandante?</b></p> <p>Csele rispose:</p> <p>- Sì. <b>Egli è il nostro generale.</b></p> <p>- Siamo venuti come ambasciatori. - disse Pasztor. - Ed io sono il capo della delegazione. Siamo venuti perché, in nome del nostro</p>	<p>L'esercito si allontanò a <b>passo di corsa</b> e l'ultimo berretto rosso e verde era appena scomparso, quando gli ambasciatori bussarono alla porta. <b>L'aiutante di campo</b> aprì, e le tre Camice Rosse entrarono.</p> <p>Tutt'è tre avevano la camicia e il berretto rosso, erano disarmati, e Sebenics <b>portava</b> la bandiera bianca.</p> <p>Boka sapeva quel che si deve fare in simili casi, e presa la sua lancia andò ad appoggiarla al tavolato del recinto, subito imitato da Kolnay e da Sele; <b>quest'ultimo spinse il suo zelo e il suo scrupolo fino a deporre anche la tromba.</b></p> <p>Il maggiore dei Pasztor si fece avanti dicendo:</p> <p>- Ho l'onore di parlare con il <b>signor generale?</b></p> <p>- Sì, - rispose Sele - è il <b>signor generale?</b></p> <p>- Portiamo un'ambasciata, - disse Pasztor - ed io sono il capo della missione. Siamo venuti qui <b>per dichiararvi guerra in nome del nostro generale Franco Ats.</b> -</p> <p>Quando Pasztor ricordò il nome del suo generale,</p>

comandante Franco Ats, **dobbiamo dichiararvi guerra.** –

Quando fu pronunciato il nome di Franco Ats **tutta la delegazione fece il saluto.** Anche Boka e i suoi portarono la mano al berretto, per cortesia. Pasztor continuò:

- Non vogliamo cogliere il nemico di sorpresa. Saremo qui alle due e mezzo precise. Non abbiamo altro da dire. Vi prego di darci una risposta. –

Boka sentiva che il momento era **solenne.** La voce **gli tremava un po'** quando rispose:

- Accettiamo la dichiarazione di guerra. Ma bisogna che ci mettiamo d'accordo su una cosa: io non voglio che la battaglia degeneri in una rissa.

[...]

**Salutò militarmente. Anche Csele e Kolnay salutarono stando sull'attenti. Gli araldi risposero al saluto e Pasztor prese di nuovo la parola.**

- Ho ancora qualcosa da chiedervi. Il nostro comandante ci ha dato l'incarico di informarci di Nemecek. Abbiamo sentito dire che è malato. E se è malato abbiamo avuto l'incarico di andarlo a visitare, **perché l'altro giorno si è comportato valorosamente. Noi abbiamo grande stima di nemici come lui.**

- Abita nella via Rakos numero 3. Sta molto male. –

Seguì uno scambio muto di saluti militari. Szebenics alzò di nuovo la bandiera, Pasztor gridò:

- Avanti! Marsci!

[...]

Appena entrati salutarono e dissero **che cosa erano venuti a fare.** La madre di Nemecek, una povera donnetta bionda e magra, che assomigliava molto a suo figlio – o per essere più precisi, alla quale il figlio assomigliava molto – li condusse nella stanza dove **giaceva nel suo letto il soldato semplice.**

Anche qui Szebenics **alzò la bandiera bianca** e anche qui Pasztor fece un passo avanti:

- Franco Ats ci ha dato l'incarico di portarti i suoi saluti e i suoi auguri di pronta guarigione. –

Il biondino, pallido in faccia, colla testa arruffata sul cuscino, a queste parole si levò a sedere. **Sorrì di gioia** e la sua prima domanda fu:

- Quando ci sarà la guerra?

- Domani. –

**Si fece triste e disse addolorato:**

- Allora io non ci potrò essere!

**Gli araldi non risposero.** Strinsero l'uno dopo l'altro, la mano a Nemecek, e Pasztor, quello dal viso tetro e dall'espressione feroce, si commosse e disse:

- Ti pregherei di volermi perdonare.

- **Ti perdono,** - disse piano il biondino e cominciò a tossire. **Si mise di nuovo sotto le coperte e Szebenics gli aggiustò il cuscino.**

**tutt'e tre gli ambasciatori fecero il saluto militare,** e anche Boka, per cortesia, portò la mano alla visiera del berretto.

Poi Pasztor continuò:

- Noi non vogliamo cogliere il nemico di sorpresa, perciò siamo venuti a comunicarvi che saremo qui domani alle due e mezzo precise. E ora attendiamo la vostra risposta. –

Boka comprese che il momento era **grave e solenne, e con voce tremante per l'emozione** rispose:

- Accettiamo la vostra dichiarazione di guerra: però, dobbiamo intenderci sopra una cosa: noi non vogliamo che la battaglia degeneri in una rissa.

[...]

**Boka salutò e gli ambasciatori restituirono il saluto;** ma Pasztor prese di nuovo a parlare:

- Dobbiamo domandarvi ancora qualcosa: il nostro generale ci ha incaricati di chiedere notizie **della salute di Nemecek,** perché ha sentito dire che è malato; e se è vero che è malato, ci ha incaricati di andare a trovarlo, **perché si è dimostrato un valoroso, e noi stimiamo i nemici valosi come lui.**

- Nemecek è molto malato e abita in via Rakos numero tre. –

Ciò detto si salutarono di nuovo senza dire una parola, poi Sebenis alzò la bandiera bianca e Pastor ordinò:

- Dietro front! March!

[...]

Bussarono e **dissero il motivo della loro visita.**

La madre di Nemecek, una povera donnina magra e bionda che rassomigliava molto al figlio (o per meglio dire alla quale il figlio rassomigliava molto) li condusse nella stanza dove **il piccolo soldato giaceva nel suo lettuccio.**

Sebenis **tirò fuori di nuovo la bandiera bianca,** e Pasztor, avvicinatosi al letto, disse:

- Franco Ats ti manda i suoi saluti e ti augura una pronta guarigione.

A quelle parole il biondino, che giaceva pallido e coi capelli arruffati, si alzò a sedere sul letto e **sorridendo felice** domandò prima di tutto:

- Quando ci sarà la battaglia?

- Domani. –

Questa notizia **lo rattristò immensamente.**

- Allora io non potrò esserci! – **esclamò addolorato.**

**I tre ragazzi rimasero muti,** poi ad uno ad uno strinsero la mano a Nemecek, e Pastor, quello col viso cupo e truce, disse con voce commossa:

- Ti prego di perdonarmi. –

- **Ti ho già perdonato,** - rispose calmo Nemecek, **ma fu assalito da un accesso di tosse.**

**Si abbandonò di nuovo sul letto, e Sebenis gli accomodò il guanciale sotto il capo;** poi Pastor disse:

- Ora andiamo via. –

<p>Poi Pasztor disse:  - Ora ce ne andiamo. –  <b>L'alfiere alzò di nuovo la bandiera bianca</b> e tutti e tre uscirono passando dalla cucina. Qui la madre di Nemecek disse loro piangendo:  - Voi siete tutti dei bravi ragazzi... volete tanto bene a mio figlio... il mio povero figlio. Perciò voglio offrire ora a tutti e tre una tazza di cioccolata... -  <b>Gli araldi</b> si guardarono in faccia: la cioccolata li seduceva. Pasztor però, si fece avanti e, una volta tanto alzò <b>la sua bella testa bruna</b> dicendo <b>con una certa fierezza</b>:  - Non è detto, anche se vogliamo bene a suo figlio, che lei ci debba offrire una tazza di cioccolata. Grazie! Avanti! Mars! –  E uscirono a <b>passo di marcia</b>.</p>	<p><b>Sebenis sventolò di nuovo la bandiera</b> e tutti e tre uscirono dalla camera. La mamma di Nemecek disse loro piangendo:  - Siete tutti dei bravi ragazzi... e volete tanto bene <b>al mio povero figliuolo</b>... per questo... per questo... vi voglio offrire una tazza di cioccolata...  <b>I membri della missione</b> si consultarono con uno sguardo: una tazza di cioccolata era una cosa seducente, ma il maggiore dei Pastor invece di abbassare la testa, come faceva sempre, questa volta <b>l'alzò e disse facendosi forza</b>:  - <b>Grazie, signora, non s'incomodi</b>; noi non possiamo prendere la cioccolata. –  Poi, rivolto ai compagni, comandò:  - March! –  E tutt'e tre uscirono <b>a passo militare</b>.</p>
---	--

Come si può notare dal confronto tra le due traduzioni italiane, l'edizione Bemporad si mantiene con maggiore puntualità al campo semantico militare, attestato nel brano ad esempio dai termini “alfiere”, “araldi”, dalla ripetizione del gesto dell’“alzare la bandiera”, dal moto di “fierezza” di Pásztor, che nella traduzione Salani varia in un meno solenne “facendosi forza”. In particolare poi, l'edizione Salani cede alla retorica dell'eroe nel momento del perdono di Nemecek. Nemecek non perdona Pásztor a seguito della sua richiesta (come nell'originale, come nell'edizione Bemporad), ma lo ha “già perdonato”, da vero eroe giusto, e lo dice con una voce “calma”, mentre nel testo originale Nemecek parla praticamente a fil di voce a causa della sua malattia.

Le due traduzioni tedesche non mostrano tra loro differenze sostanziali e seguono senza grandi variazioni il testo originale. Entrambe, come fa pure l'edizione Bemporad, sottolineano le parole fiere di Pásztor, che rifiuta la cioccolata offerta dalla madre di Nemecek non semplicemente perché i ragazzi “non possono accettarla”, ma perché – e qui le sue parole sembrano quasi istruire l'adulto – il compito da loro assolto non merita una ricompensa: l'omaggio sincero fatto al soldato valoroso e malato non ha nulla a che vedere con il premio che l'adulto dà al ragazzo per una sua buona azione.

### 2.1.1. *Einstand*

Nel “gioco alla guerra” praticato dalle bande rientra anche il termine *einstand*, termine attraverso cui si esprime l'intero mondo dei ragazzi, in contrapposizione al mondo degli adulti. Esso, ricordiamo, è da intendere contemporaneamente come *realia* linguistico – espressione di un certo uso della lingua tedesca nella Pest di fine Ottocento – e, per via della risemantizzazione operata dai ragazzi nel romanzo, come



temine proprio del loro gergo. Al concetto di *einstand* è legato un intero sistema di valori: l'affermazione dell'onore di fronte alla prepotenza della forza bruta. Per questo motivo il termine entra a pieno diritto all'interno dell'isotopia del "gioco alla guerra", anzi da esso si dipanano una serie di fili che, intrecciandosi a livello testuale, fanno chiarezza sul sistema di valori proposto nel romanzo e permettono di indagare se e come la solidità del tessuto testuale sia stata mantenuta anche in traduzione.

Abbiamo già detto come il termine *einstand* sia talmente specifico da essere entrato attraverso il romanzo nella lingua comune ungherese, proprio nell'accezione usata dai ragazzi. La problematicità della sua traduzione era stata messa in evidenza di recente da János Benyhe (1926-2010), pubblicista, storico della letteratura, critico letterario e traduttore egli stesso. Redattore di una rubrica dedicata alla cura della lingua (ungherese) sulla rivista online *Héti Valasz*, nel centenario dalla pubblicazione dei *Ragazzi della via Pál* egli scriveva in merito alla parola *einstand* e al verbo che ne è derivato (*einstandol*, fare *einstand*):

Non c'è bisogno di dire quanti problemi ha potuto provocare la traduzione di queste parole in lingua straniera. Non mi è possibile passare in rassegna le numerose traduzioni dell'opera. Ma ne ricordo una. La traduzione portoghese realizzata dal mio amico Pál Rónai, pubblicata in Brasile all'inizio degli anni Cinquanta, anche in più edizioni (il risultato fu che nello stato confederato brasiliano di Rio de Janeiro il libro è diventato lettura obbligatoria in tutte le scuole medie). Rónai non si provò nemmeno a tradurre l'*einstand* in portoghese (né lui né il collega che ha rivisto la traduzione, il grande lessicografo Aurélio Buarque de Hollanda). Vero è che hanno un salvacondotto, come tutti i traduttori di Molnár: infatti, come abbiamo visto, lo stesso Ferenc Molnár dà sua opera una definizione del significato di questa espressione. Anche Rónai si accontenta del fatto che questo vecchio *einstandol* proprio di Pest, della Józsefváros, rimanga in portoghese *fazer einstand*<sup>433</sup>.

Pienamente d'accordo sulla problematicità di questo passaggio, e d'accordo anche con la scelta del traduttore brasiliano di lasciare l'espressione invariata nel testo portoghese, a questo punto bisogna non soltanto riportare le scelte dei traduttori tedeschi e italiani (uguali a quelle di Pál Rónai), ma soprattutto valutarne le loro

---

<sup>433</sup> J. Benyhe, *Einstandol a gittegyelet*, in *Héti Valasz* (2 dicembre 2007), URL: [http://hetivalasz.hu/kultura/einstandol-a-gittegyelet-17555/?cikk\\_ertekeles=1&ertekeles=5](http://hetivalasz.hu/kultura/einstandol-a-gittegyelet-17555/?cikk_ertekeles=1&ertekeles=5).

[Mondanom sem kell, hogy milyen gondokat okozhat az ilyen szavaknak idegen nyelvre fordítása. Nem tarthatok szemlét a remekmű sok idegen fordítása fölött. Mégis megemlítek egyet. Az ötvenes évek elején több kiadásban is megjelent Brazíliában Rónai Pál barátom portugál fordítása. (Meg is lett az eredménye: Rio de Janeiro brazil szövetségi állam minden középiskolájában kötelező olvasmány lett belőle.) Kísérletet sem tett Rónai az *einstand(ol)* portugál fordítására (sem ő, sem a fordítását átnéző munkatársa, a nagy szótárszerkesztő Aurélio Buarque de Hollanda). Igaz, hogy menlevelük van, mint minden Molnár-fordítónak: hiszen, amint láttuk, maga Molnár Ferenc értelmezi művében ennek a kifejezésnek a jelentését. Rónai is meglegszik vele, hogy *fazer einstand* legyen portugálul az a régi, pesti, józsefvárosi *einstandol*].

conseguenze all'interno dell'equilibrio del testo. È infatti proprio nel «salvacondotto» proposto da Molnár che si esplicita il significato attribuito al processo di risemantizzazione di questo prestito della lingua tedesca. La difficoltà traduttiva si riscontra dunque in questa spiegazione, più che nella semplice decisione di come restituire il termine.

Vediamo innanzitutto le traduzioni tedesche, per le quali si pone il problema specifico della ricollocazione del termine nel contesto linguistico d'origine:

H. Walther 1910: 30-31	E.P. Tal 1928: 18-21
<p><u>Da muß man wissen, was „Einstand“ bedeutet.</u> Es ist das ein <b>eigentümlicher Ausdruck der Pester Jungen.</b> Wenn irgend ein stärkerer Junge <u>schwächere das Murnelspiel, Federballspiel oder das Spiel mit Johannisbrotkernen treiben sieht</u> und <u>ihnen ihr</u> Spielzeug wegnehmen will, so sagt er: <b>E i n s t a n d.</b> <b>Dieses fürchterliche Wort</b> bedeutet, daß der stärkere Junge die Kugeln für Kriegsbeute erkläre und demjenigen gegenüber, der Widerstand leiste, Gewalt gebrauchen wolle. <b>„Einstand“ bedeutet daher eine Kriegserklärung.</b> Es ist die kurze <u>und</u> bündige Erklärung des Belagerungszustandes, der Gewalt, des Faustrechts, der Piratenherrschaft.</p>	<p>Man muß nämlich wissen, was „E i n s t a n d“ zu bedeuten hat. <b>Dieses Wort hat in der <u>Budapester Schuljungensprache einen eigentümlichen Sinn.</u></b> Wenn ein starker Junge sieht, daß schwächere als er um Murneln, um Federn oder Johannisbrot spielen und er ihnen ihr Spielzeug wegnehmen will, dann befiehlt er: „E i n s t a n d“. <b>Dieses Wort</b> bedeutet soviel, daß der stärkere Junge die Kugeln als seine Kriegsbeute erklärt und bereit ist, Gewalt gegen den Widerstrebenden anzuwenden. <b>„Einstand“ ist also eine Art Kriegserklärung.</b> Es ist die kurze, aber bündige Verkündigung des Belagerungszustandes, des Faustrechts und der Piratenherrschaft.</p>

Se l'utilizzo della parola *Einstand* da parte dei ragazzi di Pest, l'appropriazione di un termine tedesco per esprimere un concetto negativo e indicare l'entrata in vigore della legge del più forte, ha un evidente significato simbolico perché descrive, in una parola, i delicati rapporti di autorità e subordinazione tra ungheresi e austriaci, il suo riassorbimento nel contesto d'origine comporta sicuramente una perdita. Come già indicavano Delabastita/Grutman, è questo un problema intrinseco alla traduzione del plurilinguismo: «linguistic diversity is usually at considerable risk of disappearing or having its subversive potential downplayed in translation»<sup>434</sup>.

Cosa rimane dunque del potenziale espressivo di questo termine nel tedesco? Entrambi i traduttori tedeschi mantengono molto esplicita la spiegazione del significato particolare che la parola assume nel gergo dei ragazzi di Budapest. Alkalay riduce addirittura ancora di più il campo in cui questa risemantizzazione ha valore, specificando che si tratta di un ambiente scolastico. Nessuno dei due traduttori riporta tuttavia il parallelo con l'altro termine gergale, *boxenli*, a ribadire la valenza

<sup>434</sup> D. Delabastita/R. Grutman, op. cit., p. 28.

diastratica del termine. L’inserimento di questo termine specifico da parte di Molnár non ha solamente carattere informativo. La collocazione di un altro forestierismo proprio all’interno di un passaggio così significativo, in cui si va delineando attraverso lo strumento linguistico una precisa realtà d’azione e soprattutto di appartenenza, svolge anche un ruolo funzionale. La rinuncia a questa precisazione nel testo tedesco indebolisce la forza linguistico-creativa del passaggio. Entrambi i traduttori peraltro rinunciano a esplicitare che il termine *einstand* viene utilizzato in tedesco nel testo ungherese, sebbene l’originale ne offra possibilità immediata con il passaggio: «ez a csúf német szó». Tuttavia questo passo contiene un giudizio di valore con l’accostamento di *csúf* (brutta) e *német* (tedesca), e si preferisce eliminarlo: la traduzione di Schmitt («Dieses fürchterliche Wort») associa la connotazione negativa del termine all’uso che se ne fa, più che alla sua provenienza; la stessa specificazione non viene tradotta invece da Alkalay («dieses Wort»).

Nonostante queste perdite, il passaggio mantiene coerenza e funzionalità in entrambe le soluzioni, riuscendo a evidenziare l’uso diverso che i ragazzi fanno del termine. Esso viene peraltro presentato con il verbo *machen* (*Einstand machen*), ossia in un’occorrenza diversa da quella consueta (*seinen Einstand geben*: festeggiare l’entrata in servizio).

Vediamo come si comportano i traduttori italiani:

Sapientia 1929: 19-20	Bemporad 1931: 12
Ma per capire bisogna sapere che cosa sia <i>einstandt</i> . <b>Questa è una parola tutta speciale dei ragazzi di Budapest.</b> Se un ragazzo più forte vede uno più debole che sta giocando coi birilli o coi pennini o con i semi e vuole prendergli il gioco, dice: <i>einstandt</i> . Questa <b>brutta parola tedesca</b> significa che il ragazzo più forte dichiara il gioco bottino di guerra e chi osa resistergli dovrà subire la sua violenza. <b><i>Einstandt</i> è perciò</b> anche dichiarazione di guerra: <b>è la formula breve ma efficace</b> della violenza, del diritto del più forte e del <b>brigantaggio</b> .	Bisogna sapere a questo punto ciò che s’intende per <i>einstand</i> . <b>È un termine che ha un significato speciale nel gergo dei ragazzi di Budapest.</b> Quando un ragazzo sorprende un altro più debole di lui a giuocare alle palline, ai pennini o ai semi di carruba e vuol portargli via il giuoco, dice semplicemente « <i>einstand</i> ». In virtù di questa <b>brutta parola tedesca</b> , il ragazzo più forte dichiara le palline suo bottino di guerra ed è pronto ad adoperare la violenza contro chi gli si voglia opporre. <b>L’<i>einstand</i> è perciò dichiarazione di guerra</b> , ed è <b>un’espressione breve ma categorica</b> per proclamare lo <b>stato d’assedio, il diritto della violenza, del più forte e della pirateria</b> .
Barion 1935: 22-23	Corbaccio 1935: 14-15
Bisogna sapere <b>che cosa significhi fra i ragazzi di Budapest la parola tedesca <i>einstand</i></b> . Quando uno di essi vede un altro più debole, che sta giocando alle palline o coi	Bisogna sapere che <b>la parola tedesca <i>Einstand</i>, ha un significato speciale nel gergo dei ragazzi di Budapest.</b> Quando un ragazzo sorprende un altro

<p>birilli, o coi pennini, o ad un altro gioco, e vuol impadronirsi della posta in gioco, dice: <i>einstand</i>. <b>Questa breve e secca parola tedesca</b> significa che il ragazzo più forte dichiara ogni cosa suo bottino di guerra, e che chi oserà resistergli dovrà fare i conti con lui. Perciò, la parola <i>einstand</i> <b>può anche essere interpretata come dichiarazione di guerra.</b></p>	<p>più debole di lui a giocare alle palline, ai pennini o a semi di carruba e vuole derubarlo, dice semplicemente «Einstand». <b>In virtù di questa parola</b> il ragazzo più forte dichiara suo bottino di guerra tutto ciò che in quel momento rappresenta la posta in gioco ed è pronto ad adoperare la violenza contro chi gli si oppone. <i>Einstand</i> è <b>un'espressione breve e categorica per dichiarare la guerra, per proclamare lo stato d'assedio, il diritto alla violenza, e del più forte, la libertà di saccheggio.</b></p>
<p>Salani 1937: 13</p>	
<p>Bisogna dir subito che cosa significhi <i>einstand</i>. <b>È una parola che ha un significato speciale nel gergo dei ragazzi di Budapest.</b> Quando un ragazzo robusto ne sorprende un altro più debole di lui a giocare alle palline, ai pennini o ai semi di carrube e vuol togliergli il giuoco, dice semplicemente <i>einstand</i>! <b>Questa brutta parola tedesca nel gergo dei ragazzi di Budapest</b> significa che il ragazzo più forte dichiara le palline sua preda di guerra, ed è pronto a far uso della violenza se qualcuno osa resistergli. <b>L'<i>einstand</i> è anche una dichiarazione di guerra, una concisa dichiarazione</b> che comprende lo <b>stato di assedio, le violenze, il diritto del saccheggio al più forte.</b></p>	

Come si vede, tutte le edizioni italiane scelgono di non tradurre il termine tedesco *einstand* ma, sfruttando il «salvacondotto» a portata di mano nel testo originario, forniscono una spiegazione estensiva del significato che il termine tedesco assume nel gergo budapestino dei ragazzi. Tutte le traduzioni, infatti, segnalano esplicitamente che si tratta di una parola tedesca. E tutte, ad eccezione dell'edizione Sapientia, riescono a trovare a mio avviso la giusta soluzione per segnalare che il significato che i ragazzi attribuiscono a questa parola non è uguale al significato originario del termine tedesco. La risemantizzazione viene esplicitata attraverso l'insistenza sulla ricontestualizzazione del termine in ambiente budapestino: le edizioni Bemporad, Corbaccio e Salani utilizzano espressamente il termine *gergo*.

Non è superfluo soffermarsi su come viene costruita la definizione del termine, nell'originale e poi nelle traduzioni. La definizione si compone di quattro momenti: il contesto d'uso del termine (quando il più forte vuole impadronirsi dei giochi del più debole); il suo valore *performativo*, ovvero la dichiarazione di bottino di guerra; la conseguenza che ha quest'azione violenta in termini di codici definiti nell'ambito

militare (dichiarazione di guerra); infine una definizione data secondo il giudizio morale: essa è dichiarazione di stato di assedio (*osztromállapot*), violenza (*erőszak*), diritto del più forte (*ököljog*, lett. *jus manuarium*) e pirateria (*kalózsuralom*). Molnár utilizza qui un *climax* ascendente con espressioni che indicano un'azione moralmente non accettabile perché sempre meno codificata all'interno di un regolamento militare (si pensi alla pirateria).

Le traduzioni tedesche mantengono questa costruzione, anche attraverso un uso corrispondente di connettori logici (Wenn, Dieses fürchterliche Wort bedeutet/Dieses Wort bedeutet soviel, Einstand bedeutet *daber*/Einstand ist *also*, Es ist), e conservano l'effetto di *climax*: sebbene la seconda traduzione non traduca il termine *Gewalt*, mantiene gli altri tre (*Belagerungsustand*, *Faustrecht*, *Piratenherrschaft*) che appartengono all'area semantica militaresca.

Le traduzioni italiane non sono invece conseguenti nella traduzione di questo passaggio, ed è proprio nell'ultimo punto della definizione, quello in cui si esplicitano le connotazioni morali, che non si riscontra unanimità di scelta lessicale. La traduzione Sapientia mantiene la costruzione della definizione, ma non traduce “stato d'assedio” e sceglie il termine “brigantaggio” al posto di “pirateria”. Usa così un termine fortemente connotato in ambito italiano, al contrario del termine “pirateria”, che è maggiormente legato alle letture avventurose dei ragazzi. Termine che viene usato da Bemporad, che anzi accentua il *climax* con l'espressione «diritto della violenza», e rende molto esplicito il valore performativo del termine attraverso la locuzione «*in virtù di* questa brutta parola tedesca».

La traduzione Barion invece rompe questa costruzione di significati, e nell'ultimo passaggio, quello dedicato alla connotazione morale del termine, conclude soltanto con il riferimento alla dichiarazione di guerra: «Perciò, la parola *einstand* può anche essere interpretata come dichiarazione di guerra». L'effetto è quello di suggerire già una conseguenza pratica nell'azione del romanzo, e in fondo di legittimarla come conseguenza naturale.

La traduzione per i tipi del Corbaccio mischia i due momenti della definizione, quello delle conseguenze pratiche (dichiarazione di guerra) e quello del giudizio morale, creando confusione nel significato del termine, che non serve propriamente a dichiarare guerra. Per quanto riguarda la parola *kalózsuralom*, il traduttore opta per «libertà di saccheggio», scegliendo un termine che pure appartiene alla sfera semantica della pirateria. La stessa parola (“saccheggio”) è adottata dalla traduzione Salani, in cui però si confondono i piani e i livelli di *climax*. Non si ha più un livello di giudizio

morale, ma vere e proprie azioni concrete riconducibili alla sfera semantica del tempo di guerra. Colpisce infatti l'uso del plurale «le violenze», che rimanda ad atti concreti piuttosto che a un generico giudizio morale, nonché la fusione nella locuzione «diritto del saccheggio al più forte», che annulla il giudizio morale contenuto nell'espressione codificata «diritto del più forte».

L'attenzione a questo piccolo passaggio potrebbe sembrare eccessiva, le varianti poco significative, se non fosse che proprio attraverso questi piccoli dettagli testuali, queste implicazioni sintattiche e quindi semantiche, si costruisce il sistema di valori dei ragazzi della via Pál, dei ragazzi del gruppo delle Camicie rosse, e dunque il sistema di valori proposto al giovane lettore. Il giudizio morale contro l'uso della legge del più forte attraverso l'*einstand* spiega, infatti, la forte indignazione non soltanto da parte dei ragazzi di Via Pál, ma anche da parte di Feri Áts, che dà addirittura una punizione ai fratelli Pásztor per la loro azione:

- *Hát nem megtiltottam, hogy a vörösingesek kis gyöngye gyerekektől golyót raboljanak? A Pásztorok hallgattak. Áts Ferivel szemben nem volt ellenkezés. A vezér szigorúan végignézett rajtuk, és ellentmondást nem tűrő hangon, de nyugodtan szólt:*  
 - *Fürödjetek meg!*  
 [...] *A két Pásztor kimászott a vízből. Egymásra néztek, aztán beledugták kezüket a zsebüikbe, ahogy szokták, s ők is elindultak. Egy szót se beszéltek egymással, és nagyon szégyellték magukat.*

H. Walther 1910: 185-188	E.P. Tal 1928: 131-133
<p><b>“Habe ich denn nicht verboten, daß die Rothemden von kleinen, schwachen Jungen Kugeln rauben?”</b></p> <p>Die Pásztors schwiegen. Franz Ats gegenüber gab es keine Widerrede. Der Anführer blickte streng auf sie und befahl ruhig, in einem Tone, der keinen Widerspruch duldete:</p> <p>“Badet euch.”</p> <p>[...]</p> <p>Die beiden Pásztor stiegen aus dem Wasser. Sie betrachteten sich gegenseitig, steckten dnn ihre Hände in die Taschen, wie sie es gewohnt waren und gingen. Sie wechselten keinen Wort und <b>schämten sich sehr.</b></p>	<p><b>“Habe ich nicht verboten, daß Rothemden kleinen, schwachen Jungen Kugeln rauben?”</b></p> <p>Die Pásztors schwiegen. Franz Ats gegenüber war jeder Widerspruch vergeblich. Der Führer maß sie mit strengen Bicken und sagte ruhig in einem Ton, der keine Widerrede duldete: “Ihr werdet baden!”</p> <p>[...]</p> <p>Die beiden Pasztors stiegen aus dem Wasser. Sie blickten einander an, dann steckten sie die Hände in die Taschen, wie es ihre Gewohnheit war, und brachen auf. Sie sprachen kein Wort miteinander und <b>schämten sich sehr.</b></p>
Sapientia 1929: 135-136	Bemporad 1931: 80-81

<p>- Non avevo proibito alle Camicie Rosse di rubare le biglie ai ragazzi più deboli? I Pastor tacevano. Nessuno osava contraddire Franco Ats. Il comandante li squadro' severo, poi disse con voce implacabile ma calma: - Prendete un bagno! [...] I due Pastor uscirono dall'acqua. Si guardarono l'un l'altro, poi, come facevano sempre, si misero le mani in tasca e s'avviarono alla lor volta. Non dissero una parola <b>ed erano molto vergognosi.</b></p>	<p>- Non avevo proibito <b>una volta per sempre</b> alle Camicie rosse di portare via le palline ai ragazzi più piccoli e più deboli? – I Pasztor tacevano. Non era possibile contraddire Franco Ats. Il comandante li squadro' da capo a piedi, severamente, e disse in tono imperioso, ma tranquillamente: - Buttatevi nell'acqua! [...] I due Pasztor, usciti dall'acqua, si guardarono l'un l'altro; poi, come era loro abitudine, si misero le mani in tasca e se ne andarono senza una parola <b>e con un senso di viva vergogna.</b></p>
<p>Barion 1935: 165-167</p>	<p>Corbaccio 1935: 118-120</p>
<p>- E vi avevo proibito di rubare le palline ai più piccoli! I due Pastor non risposero. Non era possibile discutere con Franco Ats; il quale li squadro' da capo a piedi con severità, poi in tono imperioso ordinò: - Prendete un bagno! [...] I due Pastor, soltanto allora, uscirono dall'acqua. Si guardarono attorno e, come facevano sempre, si misero le mani in tasca e si avviarono a loro volta, a testa bassa e senza dire una parola.</p>	<p>- Avevo proibito una volta per sempre alle Camicie Rosse di portar via le palline a ragazzi più piccoli e più deboli. I Pasztor tacevano. Non era possibile contraddire Franco Ats. Il comandante li squadro' da capo a piedi, severamente, e disse con tono imperioso: - Buttatevi nell'acqua! [...] I due Pasztor, usciti dall'acqua, si guardarono l'un l'altro; poi, come era loro abitudine, si misero le mani in tasca e se ne andarono a testa bassa e senza una parola.</p>
<p>Salani 1937: 86-88</p>	
<p>- Non avevo proibito alle Camicie Rosse di molestare i ragazzi più deboli e più piccoli? I Pasztor tacevano perché non era possibile ribattere quanto diceva Franco Ats, il quale, dopo averli squadro' severamente, comandò loro con voce imperiosa: - Tuffatevi nell'acqua! [...] I due Pasztor uscirono dall'acqua, si guardarono in viso, poi, secondo il solito, si cacciarono le mani in tasca e si avviarono mogi mogi verso casa senza scambiarsi nemmeno una parola: si vergognavano l'uno dell'altro.</p>	

Come si vede dal passaggio citato, il capo delle Camicie rosse depreca il comportamento dei fratelli Pásztor, la loro prepotenza nei confronti del più piccolo e più debole Nemeček, e li punisce facendo fare loro un bagno nel lago, la stessa punizione riservata al nemico Nemeček. Loro però non sono degni nemmeno di essere guardati mentre compiono la punizione, né sono degni di un saluto militare. Saranno lasciati per ultimi nell'isola, e presi dalla vergogna comprenderanno in fondo

di aver sbagliato. Vi sono due punti cruciali in questo semplice passaggio, che non sempre sono stati tradotti, dimostrando così che non tutte le versioni si pongono esplicitamente nella prospettiva di condanna di comportamenti vili. Non è un caso che sia proprio l'edizione Barion a discostarsi maggiormente dall'originale: quell'edizione cioè che leggeva l'*einstand* come dichiarazione di guerra, senza aggiungerne connotazioni morali. In questa edizione le parole di Franco Áts sembrano più dettate da un'inspiegabile rabbia impetuosa che da un ponderato rigore morale: «E vi avevo proibito di rubare le palline ai più piccoli!». Rispetto ad altre versioni (e all'originale), in questa frase manca il tono impetuoso ma calmo del capo, e manca anche il riferimento esplicito a un comportamento richiesto a tutte le Camicie rosse, un loro codice morale che rinnega i soprusi fatti a danno non solo dei più piccoli, ma anche dei più deboli. Il silenzio dei Pásztor al rimprovero del loro capo sembra dovuto a un comportamento capriccioso, quasi isterico di Franco Áts, con cui «non era possibile discutere». Alla fine, dopo aver fatto il bagno, i due se ne vanno «a testa bassa e senza dire una parola». Il sentimento di vergogna non viene esplicitato, il traduttore preferisce in fondo non aggiungere nulla di nuovo alla consueta andatura dei Pásztor («zsebre volt dugva a kezük, és lehajtották a fejüket»/avevano le mani sprofondate nelle tasche e tenevano la testa china, descrive Nemeček quando si presentano loro per l'*einstand*). Dalla combinazione dei due passaggi analizzati sembra non derivare alcuna esplicita condanna della legge del più forte e questo può avere conseguenze importanti, come vedremo a breve, sull'interpretazione di un altro passaggio chiave del romanzo.

La traduzione Bemporad sembra non solo posizionarsi all'opposto rispetto a questa traduzione Barion, ma accentuare ancora di più la condanna del comportamento vile da parte di Feri Áts. Lui ha proibito «una volta e per sempre» alle Camicie rosse di «portare via» le biglie ai ragazzi più piccoli e più deboli. E questo rimprovero, e soprattutto la punizione, i due fratelli li vivono «con un senso di viva vergogna», un'espressione molto più forte e intensa di «erano molto vergognosi» o di «si vergognavano l'uno dell'altro», che intensifica anche le parole dell'originale.

Nell'originale, come in alcune traduzioni, si prepara il campo a una condanna morale di un attacco secondo la legge del più forte, la legge del sopruso e della violenza. Una condanna che viene dalle stesse fila nemiche, perché, questo il messaggio, il nemico deve essere comunque un nemico onorato.



### 2.1.2. La guerra russo-giapponese

La costruzione di siffatti valori aiuta a comprendere un passaggio in cui l'ironia è soltanto sottile: è il passaggio che da Delfino Tinelli è stato a mio avviso equivocado, perché letto come una giustificazione della politica del *Lebensraum*, quando invece – tramite un riferimento diretto alla vera politica – esso ne è una condanna aperta. Si tratta di un passo molto delicato, che vale la pena riportare nella sua interezza. Tinelli individua il fine ultimo della narrazione di Molnár nello «spiegare e giustificare ai lettori come e perché sorgono le guerre; illustrare quale debba essere il comportamento per il bravo combattente»<sup>435</sup>. Tinelli legge, nel passaggio che segue, la spiegazione di quale guerra Molnár considera giusta: «la guerra *giusta* è quella territoriale, quella giustificata dalla ricerca dello “spazio vitale”»<sup>436</sup>. Che non mi trovi d'accordo con questa interpretazione dovrebbe essere ormai chiaro dall'analisi svolta finora. È tuttavia l'analisi meticolosa del passaggio che segue a costituire, a mio avviso, uno dei punti cardine sul valore delle motivazioni che muovono alla guerra le Camicie rosse.

Ci troviamo nel capitolo III: Boka, Csónakos e Nemecek sono nell'Orto botanico e spiano le Camicie rosse, che in quel momento stanno tenendo assemblea. Ascoltano queste parole in merito all'attacco sul *grund*:

*Tehát arról volt szó, hogy a vörösingések odajöjjenek a grundra...*

*Geréb tovább beszélt:*

*- A legjobb az lesz, ha előre megbeszéljük, hogy mikor jöttök. Akkor majd én megyek be a grundra utolsónak, és nyitva hagyom a kiskaput. Nem fogom bereteszelni.*

*- Jól van - szólt közbe Áts Feri -, ez helyes. A világért sem akarom olyankor elfoglalni a grundot, amikor nincs ott senki. **Annak rendje és módja szerint** háborút fogunk viselni. Ha ők meg tudják védeni a grundjukat, jó. Ha nem tudják megvédeni, elfoglaljuk, és kitűzzük a vörös zászlónkat.*

***Nem kapzsiságból tesszük, hiszen tudjátok...***

*Az egyik Pásztor szólalt most meg:*

***- Azért tesszük, hogy legyen hol labdázunk. Itt nem lehet, és az Eszterházy utcában mindig veszekedni kell a helyért... Nekünk labdaterület kell, és punktum! Íme, éppolyan okból határozták el a háborút, mint amilyen okokért az igazi katonák szoktak harcolni. Az oroszoknak tenger kellett, azért hadakoztak a japániakkal. A vörösingéseknek labdahely kellett, s miután másképp nem ment, háború útján akarták megszerezni.***

*- Tehát amnyiban maradunk - szólt a vörösingések vezére, Áts Feri -, hogy a megbeszélés szerint te nyitva fogod felejtetni a Pál utcai kiskaput.*

*- Igen! - mondta Geréb.*

H. Walther 1910: 103-104	E.P. Tal 1928: 73-74
Es war also davon die Rede, dass die Rothemden auf den Grund <b>kommen sollten...</b>	Es war also davon die Rede, dass die Rothemden auf den Grund <b>kommen wollten...</b>

<sup>435</sup> D. Tinelli, op. cit., p. 107.

<sup>436</sup> Ivi, p. 108.

<p>Geréb sprach weiter:  “Es wird am besten sein, wenn wir von vornherein besprechen, wann ihr kommt. Dann gehe ich als Letzter hinein auf den Grund und lasse die kleine Tür offen. Ich werde sie nicht verriegeln.”  “Es ist gut,” unterbrach ihn Franz Ats, “das ist in der Ordnung. Um keinen Preis der Welt will ich den Grund dann <b>einnehmen</b>, wenn sich niemand dort befindet. Wir wollen einen <b>ordentlichen</b> Krieg führen. Wenn sie den Grund verteidigen können, gut. Können sie ihn aber nicht verteidigen, so nehmen wir ihn ein und pflanzen unsere rote Fahne auf. Nicht aus <b>Habsucht</b> tun wir das, ihr wisst ja...”  Der eine Pasztor nahm das Wort:  “Wir tun es, damit wir einen Platz zum Ballspiel haben. Hier kann man das nicht, und in der Eszterhazystraße muss man immer um den Platz streiten... <b>Wir brauchen einen Ballspielplatz und damit Punktum.</b>”  Sie hatten in den Tat aus dem gleichen Grunde den Krieg beschlossen, aus welchem Grunde wirkliche <b>Soldaten</b> zu kämpfen <b>pflegen</b>. Die Russen brauchten ein <b>Meerufer</b>, darum führten sie Krieg mit den Japanern. Die Rothemden brauchten einen Ballplatz, und da es <b>nicht anders ging</b>, wollten sie ihn durch einen Krieg erwerben.</p>	<p>Gereb fuhr fort:  “Das beste wird sein, wir besprechen vorher wann ihr kommt. Dann werde ich als Letzter auf den Grund gehen und die kleine Tür offen lassen. Ich werde sie nicht verriegeln.”  “Gut,” bemerkte Franz Ats, “so ist es recht. Ich will den Grund um keinen Preis der Welt zu einer Zeit <b>erobern</b>, wo niemand dort ist. Wir wollen einen <b>regelrechten</b> Krieg führen. Können sie den Grund verteidigen, gut, können sie ihn nicht verteidigen, so werden wir ihn erobern und unsere rote Fahne dort aufpflanzen. Wir tun es nicht aus <b>Machtgier</b>, ihr wisst ja...”  Der eine Pasztor nahm das Wort:  “Wir tun es, um einen Spielplatz zu haben. Hier kann man nicht spielen. Und in der Eszterhazygasse muss man um den Platz immer streiten... <b>Wir brauchen einen Spielplatz – basta.</b>”  Sie beschlossen den Krieg also genau aus demselben Grunde, <b>aus dem die wirklichen Kriege beschlossen werden</b>. Die Russen brauchten ein Meer und führten darum Krieg mit den Japanern. Die Rothemden brauchten einen Platz zum Ballspiel und da sie auf andere Weise keinen bekommen konnten, wollten sie ihn durch einen Krieg erobern.</p>
<p>Sapientia 1929: 74-75</p>	<p>Bemporad 1931: 44</p>
<p>Si trattava dunque <b>di invasione!</b> Le camicie rosse volevano <b>entrare nel campo!</b>  Ghereb diceva:  - La miglior cosa sarebbe che ci mettessimo d'accordo prima. Stabilito quando venite io entro per ultimo sul campo e lascio aperta la porta: non la sprango.  - Sta bene – concluse Franco Ats. – In nessun modo vorrei occupare il campo quando è deserto. <b>Faremo la guerra con tutte le regole.</b> Se saranno capaci di difendere il campo, benissimo. Se non riescono a difenderlo, l'occuperemo noi, issando la nostra bandiera rossa. Non lo facciamo per avidità, lo sapete bene...  Intervenire uno dei Pasztor:  - Lo facciamo per avere un luogo dove giocare alla palla. Qui non si può, e in via della Libertà bisogna sempre leticare per il posto. A noi occorre un campo di giuoco e niente altro!</p>	<p>Ma allora, le Camicie rosse stavano pensando addirittura ad <b>un'occupazione</b> del campo!...  Geréb continuò:  - Meglio di tutto è se stabiliamo quando dovete venire. In quel giorno entro io per ultimo nel campo e lascio aperta la porta, invece di sprangarla.  - Benissimo, - intervenne Franco Ats. – Così si può fare. Per tutto l'oro del mondo non voglio occupare il campo quando non c'è nessuno. <b>Faremo la guerra secondo le buone norme.</b> Se riescono a difendersi il loro campo, non c'è niente da fare. Se non riescono a difenderlo, noi lo occupiamo e vi piantimo la nostra bandiera rossa. Non lo facciamo certo per avidità, sapete... -  Intervenire uno dei Pasztor:  - Lo facciamo perché vogliamo avere uno spazio dove si possa giocare a palla. Qui non è possibile. E nella via Eszteházy bisogna sempre leticare per il posto. Abbiamo bisogno di un campo da giuoco e basta! –</p>

<p>Avevano decisa la guerra <b>per motivi simili a quelli dei veri soldati. Ai russi occorreva il mare; e fecero la guerra ai giapponesi per questo!</b> Le Camicie Rosse avevano bisogno di un campo dove giocare alla palla e poiché non potevano averlo in altro modo, intendevano conquistarlo con la guerra.</p>	<p><b>Ecco, la guerra era decisa per gli stessi motivi per i quali usano fare la guerra i soldati veri.</b> I russi avevano bisogno del mare e per questo mossero guerra ai giapponesi. Le Camicie rosse avevano bisogno di un campo da giuoco e poiché non potevano averlo in altro modo, intendevano conquistarlo colle armi.</p>
<p>Barion 1935: 87-88</p>	<p>Corbaccio 1935:</p>
<p>Dunque le Camicie rosse stavano addirittura progettando <b>un'invasione</b> del campo!  Gheréb continuò:  - Secondo me, il partito migliore è di metterci d'accordo prima, di stabilire il giorno e l'ora della vostra venuta. Cisi, io entrerò per ultimo nel campo e lascerò aperta la porticina, invece di sprangarla.  - Benissimo – approvò Franco Ats. – Questa è un'ottima idea. A nessun costo vorrei occupare il campo quando non c'è nessuno. Faremo la guerra <b>con tutte le regole</b>. Se saranno capaci di difendere il loro campo, pazienza; se non ci riusciranno, lo occuperemo noi e planteremo <b>sulla più alta fortezza</b> la nostra bandiera rossa. Noi non lo facciamo per <b>cattiveria</b>, lo sapete...  Intervenire uno dei Pasztor:  - Lo facciamo perché ci occorre un posto dove poter giocare a palla. Qui non si può, e in via Eszterhazy bisogna litigare per ottenere un po' di spazio. <b>A noi, insomma, non occorre altro che un campo di gioco!</b>  Così dunque la guerra era decisa <b>per gli stessi motivi che spingono alla guerra i veri soldati.</b> Ai Russi occorreva <b>uno sbocco al mare</b>, e per questo fecero guerra ai Giapponesi: le Camicie rosse avevano bisogno di un campo, per giocare a palla, e poiché non potevano ottenerlo in altro modo, intendevano conquistarselo con la forza delle armi.</p>	<p>Dunque le Camicie rosse stavano addirittura progettando <b>un'invasione</b> del campo!  Gheréb continuò:  - Meglio di tutto è stabilire il giorno che verrete. Allora entrerò io per ultimo nel campo e lascerò aperta la porta, invece di sprangarla.  - Benissimo, - intervenne Frnco Ats. – Così bisogna fare. Per tutto l'oro del mondo non voglio occupare il campo quando non c'è nessuno. Faremo la guerra <b>secondo le buone regole</b>. Se riescono a difendersi il loro campo, non c'è niente da fare. Se non riescono a difenderlo, noi lo occupiamo e vi pintiamo la nostra bandiera rossa. Non lo facciamo certo per vedità, come sapete...  Uno dei Pasztor disse:  - Lo facciamo perché vogliamo aver uno spazio dove si possa giuocare a palla. Qui non è possibile. E nella via Eszterhazy bisogna sempre abbaruffarsi per avere il posto. Abbiamo bisogno di un campo da giuoco <b>e basta!</b>  <b>Così dunque la guerra era decisa per gli stessi motivi per i quali usano fare la guerra anche i soldati veri.</b> I russi avevano bisogno del mare e per questo mossero la guerra ai giapponesi. Le Camicie rosse avevano bisogno di un campo da giuoco e poiché non potevano averlo in altro modo, intendevano conquistarselo con la forza delle armi.</p>
<p>Salani 1937: 48</p>	

<p>Dunque stavano preparando <b>un'invasione</b> del campo!... Gereb intanto continuava:</p> <p>- Meglio sarebbe che mi diceste quando volete venire; io andrei nel campo dopo gli altri e vi lascerei aperta la porticina.</p> <p>- Sì, questo va bene! – lo interruppe Franco Ats. – Noi non vogliamo conquistare il campo quando non c'è nessuno. Faremo una guerra <b>come si deve</b>; se sapranno difendere il loro campo, meglio per loro; se non saranno buoni a difenderlo, l'occuperemo noi e vi isseremo la nostra bandiera rossa. <b>Non lo facciamo per avidità o per invidia, perché tanto, sapete...</b></p> <p>Allora uno dei Pasztor disse:</p> <p>- Lo facciamo perché non abbiamo dove giocare a palla. Qui non è possibile, e nella via Esztehazy bisogna sempre litigarci per avere un posto... Abbiamo bisogno di un campo di giuoco e basta! –</p> <p><b>Ecco, decidevano di fare una guerra per questo motivo, proprio come accade per i soldati veri.</b> Guardate per esempio i Russi: volevano il mare, e per questo mossero guerra al Giappone. Le Camicie rosse avevano bisogno di un campo per giocare a palla e non avendo altro modo per procurarselo, <b>pretendevano</b> di ottenerlo con la guerra.</p>	
--	--

Il primo elemento che differenzia le traduzioni tedesche dalla maggior parte delle traduzioni italiane si trova già nella prima riga della citazione. L'espressione ungherese *odajöjjenek a grundra* (lett. "sarebbero venuti al campo") viene tradotta con il corrispettivo tedesco «auf den Grund kommen sollten/wollten» (la variazione del verbo modale non mi pare qui significativa), mentre ben diverse sono le soluzioni italiane. Queste scelgono due traduttori che si equivalgono nel fornire direttamente un'interpretazione in chiave militaresca dell'operazione delle Camicie rosse: «invasione» oppure «occupazione». Se non si può parlare di un travisamento del senso, si registra un cambiamento di registro che, come già visto attraverso i precedenti esempi, va ad accrescere il campo semantico della guerra già presente nel testo.

Ma ancora più interessante nel passo citato è un altro aspetto. Nel parallelo tra guerra come gioco e guerra vera, che come vedremo negli esempi successivi avviene tramite riferimenti a personaggi storici, si trova qui un riferimento all'attualità: la guerra russo-giapponese. Si tratta di una scelta non priva di conseguenze dal punto di vista

narrativo e dunque estremamente delicata dal punto di vista traduttivo. Ricordiamo infatti che il conflitto, scoppiato nel 1904, si era concluso nel settembre 1905, l'anno in cui Molnár comincia a pubblicare il suo romanzo a puntate (la prima uscita, si ricorderà, è del primo ottobre 1905). Il sanguinoso conflitto scaturito dalle ambizioni rivali della Russia zarista e di un Giappone che stava crescendo a potenza imperialista aveva avuto una forte eco a livello mondiale, sia per il coinvolgimento di altri paesi come l'Inghilterra, sia perché la sconfitta della Russia aveva acuito le tensioni interne, che erano sfociate nella rivoluzione e nella nascita dei *soviet*. Dal punto di vista degli equilibri mondiali, con la vittoria del Giappone l'Estremo Oriente aveva cessato di essere appannaggio esclusivo delle potenze europee e diventava terreno di competizione fra due nuovi imperialismi in ascesa: il Giappone, appunto, e gli Stati Uniti.

Il riferimento di Molnár a questo conflitto in uno spazio narrativo dedicato al commento delle parole di un personaggio già fortemente caratterizzato per la sua prepotenza costituisce un ammiccamento importante al lettore. Ammiccamento che è ancora più degno di nota perché si tratta di un anacronismo: infatti non bisogna dimenticare che la vicenda dei ragazzi della via Pál si svolge nel 1889. La voce narrante esce dal tempo della storia narrata per entrare nel tempo della Storia attuale. Egli prende posizione rispetto al conflitto attribuendo la responsabilità dello scontro ai russi. Il parallelo tra i russi e le Camicie rosse è chiaro, ed è quindi chiara la condanna di questo atteggiamento espansionistico, che il lettore sa peraltro che finirà con la sconfitta. La risonanza che l'evento aveva avuto lascia supporre infatti che il riferimento fosse comprensibile anche per i giovani lettori.

Come viene ricollocato questo riferimento nello spazio e nel tempo delle traduzioni? Ad eccezione della traduzione tedesca del 1910, tutte le altre traduzioni prese in esame sono successive al primo conflitto mondiale, che aveva probabilmente spazzato via qualsiasi ricordo vivido della guerra russo-giapponese. Alla fine degli anni Venti e negli anni Trenta non si poteva dare per scontato che un giovane lettore cogliesse il valore del riferimento al tempo in cui il romanzo era stato scritto. La mancanza di questo riferimento storico non viene integrata in nessun modo dalle traduzioni, con il risultato che ciò che rimane è il parallelo stesso tra il gioco della guerra e i «veri soldati». Per comprendere quale significato attribuiscono le singole traduzioni a questo parallelo, bisogna esaminare le scelte lessicali e sintattiche operate nel brano, che a mio avviso è cruciale nella comprensione di come l'autore si pone rispetto alla guerra.

Esaminiamo prima capillarmente l'originale. Il discorso di Feri Áts dimostra che i ragazzi sono consapevoli del fatto che la guerra ha delle sue regole (*rend és mód*) e desiderano usarle. Qui la sovrapposizione con il piano del gioco è totale: ciascun gioco si gioca con le regole sue proprie, anche la guerra. Il punto, per il capo delle Camicie rosse, non è solo quello di arrivare all'obiettivo della presa del *grund*, ma di arrivarci secondo delle regole condivise, che permettano di identificare chi davvero merita il possesso del campo. È esplicita la condanna al vile sopruso (si ricodi il discorso sull'*einstand*), ma è anche fondamentale la consapevolezza delle regole. La giustificazione razionalizzante, secondo la quale non si tratta per loro di cupidigia (*kapzsiság*) sottolinea la consapevolezza del fatto che è soltanto la vera necessità a giustificare una guerra. È significativo che a questo punto sia proprio uno dei Pásztor – rappresentanti la legge del più forte – a completare questa motivazione, interrompendo il discorso del Capo. Con la parola risolutoria *punktum* alla fine del suo discorso, Pásztor esclude qualsiasi possibilità dialogica, utilizzando esattamente il linguaggio della prepotenza a lui proprio. In questo momento dialogico il lettore è completamente immerso nella scena, dunque nel gioco, a cui egli stesso è portato a credere. È per questo che un'altra parola chiave di questo passaggio è quell'*íme* (ecco), seguito dalla virgola: una pausa di riflessione, che segna l'uscita dal campo da gioco e contemporaneamente una presa di distanza dai motivi addotti da Pásztor. Il lettore è invitato ad assumere uno sguardo esterno, più lucido. Ma si faccia attenzione, non si tratta dello sguardo dei ragazzi della via Pál, che stanno spiando la scena nascosti dietro ai cespugli: l'anacronismo che abbiamo appena sottolineato smaschera qui la presenza del narratore onnisciente, che è fuori dal tempo della storia. Egli fa riferimento ai motivi per cui si decidono le guerre vere, e per cui i soldati «sono soliti» combattere. L'utilizzo di un verbo che esprime una regolarità, una abitudinarietà nel combattere lascia pensare ad una passività del soldato che è lontana da quel mondo del gioco in cui chi partecipa è calato completamente. Prevale dunque nel commento del narratore un riconoscimento della legge della prepotenza che muove le guerre, e dunque un distacco da essa. Nel dire che le Camicie rosse si stanno comportando esattamente come ci si comporta nelle guerre vere non vi è alcun invito rivolto al lettore ad emularle, a prenderle come esempio per formarsi e crescere come dei veri soldati.

Vediamo che i passaggi chiave di questa citazione non sono mantenuti in tutte le traduzioni. Le soluzioni tedesche per il termine *punktum* sono analoghe nella scelta di un forestierismo conciso che segni la fine di qualsiasi discussione

(«Punktum»/«basta»). Si avvicinano a questa soluzione anche le versioni italiane che hanno scelto come traducevole il termine *basta*, anche se nessuna opta per l'ancora più risolutivo «e punto!». Il *basta* può essere infatti equivoco e far pensare al fatto che i ragazzi non abbiano bisogno d'altro oltre al campo da gioco. Interpretazione che del resto viene scelta esplicitamente nell'edizione Sapientia («A noi occorre un campo di giuoco e nient'altro») e nell'edizione Barion («A noi, insomma, non occorre altro che un campo di gioco!»), dando alla frase un valore assolutorio.

Per quanto riguarda l'avverbio *ecco*, soltanto la traduzione Bemporad e quella Salani lo mantengono. La pausa di riflessione porta però a due conseguenze diametralmente opposte. Con la frase «Ecco, la guerra era decisa per gli stessi motivi per i quali usano fare la guerra i soldati veri», l'uso del passivo e il mantenimento dell'espressione «usano fare la guerra», l'edizione Bemporad rispetta quel tono di passività che allontana il lettore dall'identificazione con i veri soldati. Lo stesso avverbio assume invece nell'edizione Salani un valore dimostrativo: «Ecco, decidevano di fare una guerra per questo motivo, proprio come accade per i soldati veri». Con il paragone espresso in questa forma, il lettore può essere condotto a un desiderio di emulazione. Nell'edizione Barion invece continua l'impostazione assolutoria, giustificativa, nell'uso delle espressioni «per gli stessi motivi che spingono alla guerra i veri soldati». Il riferimento concreto a «uno sbocco al mare», piuttosto che al più generico «mare», pure ricolloca l'evento nella sfera della necessità, mentre si potrebbe pensare che un lettore italiano, a distanza di tempo dal reale conflitto russo-giapponese, legga nel bisogno del mare da parte dei russi piuttosto una sorta di desiderio irrealizzabile e dunque un pretesto.

### 2.1.3. *Personaggi storici*

Allo stesso modo in cui abbiamo letto il significato del paragone tra le mire espansionistiche della Russia e quelle delle Camicie rosse, si possono leggere i frequenti rimandi nel testo ai soldati veri e soprattutto ai personaggi storici. Il modo in cui Molnár li presenta nel testo, pur partendo da un'iniziale iscrizione nell'ambito della funzione emulativa, apre sempre a un distacco, a un tocco d'ironia. Insomma la componente del gioco prevale su quella del modello da raggiungere, per cui l'intento ultimo del romanzo non si può definire quello di un'educazione alla guerra. Lo dimostrano alcuni esempi e soprattutto il modo in cui essi sono interpretati in traduzione.

Nel secondo capitolo del romanzo, Boka dimostra la propria *ferfisság* (virilità) con il gesto di autopunizione per non aver chiuso la porta del *grund*. La sua virilità, si dice nell'originale, non trova eguali nemmeno nei tanti esempi di personaggi romani che pure riempivano le lezioni di latino. Qui il narratore ironizza sulla pesantezza delle lezioni di latino, sottilmente (solo con quel *pedig* avversativo) riferendosi a una lezione fatta di modelli eroici da seguire:

*Ez tetszett a fiúknak. Boka igazságos fiú volt. Ez az önbüntetés oly gyönyörű példája volt a férfisságnak, aminőt még a latinórán se lehetett hallani, pedig a latinóra tele volt római jellemeikkel.*

H. Walther 1910: 57	E.P. Tal 1928: 37
Das gefiel den Jungen. Boka war ein gerechter <b>Junge</b> . Diese Selbstbestrafung war ein so <b>schönes</b> Beispiel der <b>Männlichkeit</b> , daß ein solches selbst in der lateinischen Stunde nicht vorkam; die lateinische Stunde aber war voll von römischer Charakteren.	Das gefiel den Jungen. Boka war ein gerechter <b>Bursche</b> . Diese Selbstbestrafung war ein so <b>herrliches</b> Beispiel von <b>Mannhaftigkeit</b> , wie man dergleichen selbst in der Lateinstunde nicht zu hören bekam, obwohl es in der Lateinstunde von römischer Charakteren <b>wimmelte</b> .
Bemporad 1931: 24	Salani 1937: 26
Questo piaceva ai ragazzi. Boka era giusto. <b>L'autocondanna</b> pareva loro un bellissimo esempio di <b>carattere, degno degli antichi romani che si sentivano ricordare ad ogni momento</b> durante le lezioni di latino.	Questo contegno piacque ai ragazzi, perché in esso riconoscevano la lealtà di Boka. <b>Il castigo di sé stesso</b> era un esempio di <b>virilità da antico romano, come quelli</b> che si trovano nei racconti storici latini.

Rispetto alla prima traduzione tedesca, la seconda punta sapientemente sul verbo *wimmeln*, restituendo, in questa esagerazione, il tono ironico dell'originale. Tono ironico che rimane nella traduzione Bemporad attraverso l'espressione «che si sentivano ricordare a ogni momento», ma che viene eliminato totalmente nell'edizione Salani, dove addirittura il carattere di Boka viene semplicemente paragonato a quello degli antichi romani: in questo modo i ragazzi sembrano seguire un procedimento di associazione mentale del tutto "scolarizzato", aderente all'intento pedagogico della scuola.

L'altro esempio si legge invece nel capitolo IX, quando i ragazzi, in base agli esiti della loro battaglia, decidono di inserire nel loro libro di storia i nomi dei capitani dei due eserciti, quello vincitore e quello sconfitto:

### 3. §

*A gíttegylet közgyűlése egyhangúlag köszönetet szava az Boka János Tábornokunknak azért, mert a tegnapi harcot úgy vezette, mint egy hadvezér a történelemkönyvben, és tiszteletünk jeléül elhatároztuk, hogy a gíttegylet minden egyes tagja köteles otthon a történelemkönyvében a 168-dik lapon, fölülről a 4-dik sorban "**Hunyadi János**" cím mellé tintával odaírni: "**és Boka János**". Ezt azért határoztuk el, mert megérdemli tőlünk a hadvezér, mert ha ő nem csinálta volna olyan jól, akkor a vörösingesek megverték volna minket. És mindenki köteles a "**Mohácsi vész**" című fejezetben*



*Tomori érsek neve fölé, mert őtet is megverték, ceruzával odaírni: "és Áts Ferenc".*

H. Walther 1910: 327-328	E.P. Tal 1928: 234-235
<p>§ 3 Die Generalversammlung des Kitt-Vereins spricht unserem General Boka einstimmig ihren Dank aus, weil er den gestrigen Kampf so führte, wie ein Feldherr im Geschichtsbuch, und zum Zeichen unserer Hochachtung haben wir beschlossen, daß jedes einzelne Mitglied des Kitt-Vereins verpflichtet ist, zu Hause, im Geschichtsbuch auf der Seite 168 in die vierte Zeile neben dem Titel: „<b>Johann Hunyadi</b>“ mit Tinte hinzuschreiben: „<b>und Johann Boka</b>“. Das haben wir deswegen beschlossen, weil das der Feldherr von uns verdient, denn wenn er es nicht so gut gemacht hätte, so hätten uns die Rothemden geschlagen. Und jeder ist verpflichtet, in den Abschnitt: „<b>Die Niederlage von Mohacs</b>“, über den Namen des Erzbischofs Tomori, weil er auch geschlagen wurde, mit Bleistift zu schreiben: „<b>und Franz Ats</b>“.</p>	<p>§ 3. Die Generalversammlung des Kitt-Vereins spricht unserem General Boka einhellig den Dank aus, weil er die gestrige Schlacht so geleitet hat wie ein Feldherr im Lehrbuch der Geschichte, und zum Zeichen unserer Hochachtung haben wir beschlossen, daß jedes einzelne Mitglied des Kitt-Vereins verpflichtet sein soll, auf der Seite 168. Des Geschichtsbuches, vierte Zeile von oben, neben der Aufschrift: „<b>Johann Hunyadi</b>“, mit Tinte hinzuschreiben: „<b>und Johann Boka</b>“. Das haben wir deshalb beschlossen, weil der Feldherr das von uns verdient hat, denn wenn er es nicht so gut gemacht hätte, hätten die Rothemden uns geschlagen. Und jedermann ist verpflichtet, in dem Abschnitt: „<b>Die Niederlage bei Mohacs</b>“, über den Namen des Erzbischofs Tomori, der nämlich auch geschlagen wurde, mit Bleistift hinzuschreiben: „<b>und Franz Ats</b>“.</p>
Sapientia 1929: 240	Bemporad 1931: 143
<p>III – L'assemblea generale della Società dello Stucco vota un plauso unanime al generalissimo Giovanni Boka per aver guidato la battaglia di ieri come un condottiero di quelli citati dal libro di storia e in segno di riconoscenza delibera che ogni socio della società sia obbligato di annotare sul libro di storia, a pagina 168, riga quarta, accanto ai nomi di <b>Giulio Cesare e Napoleone</b>, le seguenti parole «... e Giovanni Boka». Questo è stato deliberato e perché il generale lo merita e perché se non avesse disposto le operazioni con tanta genialità le Camicie Rosse ci avrebbero vinti. Ed ogni socio è inoltre obbligato di aggiungere al nome di <b>Annibale</b>, quello di Franco Ats, scritto soltanto a matita, perché anche lui è stato vinto.</p>	<p>Art. 3 L'assemblea generale della Società dello stucco vota un plauso unanime al generale Giovanni Boka per aver guidato la battaglia come un condottiero del libro di storia. In segno <b>della nostra stima</b> abbiamo deciso che ogni socio sia obbligato ad aggiungere nel libro di testo a pagina 168, riga quarta, a inchiostro, accanto al nome di «<b>Giovanni Hunyady</b>»<sup>437</sup> quello di «<b>Giovanni Boka</b>». <b>Abbiamo deciso ciò perché il generale ne è proprio degno in quanto che, se non egli non avesse agito tanto bene, le Camicie rosse ci avrebbero sconfitto. E ognuno è obbligato a scrivere a matita nel capitolo «La strage di Mohacs»</b><sup>438</sup> <b>accanto al nome del vescovo «Tömöri» quello di Franco Ats, perché anche lui è stato vinto.</b></p>
Salani 1937: 155-156	
<p>3. L'Assemblea Generale della Società dello Stucco tributa un voto di plauso al generale Giovanni Boka perché nella battaglia d'ieri si è dimostrato un condottiero di genio e di</p>	

<sup>437</sup> Eroe nazionale ungherese nelle guerre contro i Turchi. (nota Bemporad)

<sup>438</sup> È la strage del 1526, che segnò il culmine dell'invasione turca e ridusse l'Ungheria a un terzo del suo territorio. (nota Bemporad)

valore pari a quelli ricordati nel libro di storia, e decide che, **in segno di ammirazione e di riconoscenza imperitura**, tutti i membri della Società dello Stucco facciano apposita annotazione a pagina 168 (quarta riga) del libro di storia, aggiungendo a penna il nome di **Giovanni Boka accanto a quello di «Giovanni Hunyadi» e degli altri eroi nazionali ungheresi.**

Quanto sopra è stato deliberato perché se il nostro Generale non avesse condotto la battaglia in modo così perfetto, le Camicie Rosse avrebbero vinto.

Inoltre tutti i membri della Società dello Stucco dovranno al capitolo **«La strage di Mohacs» scrivere a penna l'annotazione «e Franco Áts» accanto al nome del «vescovo di Tomori», che non seppe difendere la patria dai Turchi, perché anche lui è stato sconfitto.**

Il passaggio citato presenta un problema specifico all'interno dell'isotopia individuata, ovvero quello dei *realia* culturali. Non si qui tratta di personaggi storici che sono andati a costruire un mito nell'immaginario collettivo internazionale, sebbene, per quanto riguarda la battaglia di Mohács, si tratti di un evento fondamentale per la storia di tutta Europa, nel periodo delle invasioni turche. Si tratta però di un dato storico di cui sicuramente i ragazzi italiani e tedeschi non sono a conoscenza.

Le traduzioni presentate scelgono tutte di rimanere fedeli al testo originale e di portare il lettore verso un dato storico a lui lontano, ma molto vicino ai ragazzi della via Pál. Mentre le traduzioni tedesche si limitano a tradurre quella minima spiegazione del narratore sul valore dei personaggi in questione, spiegazione fondamentale per comprendere il gioco con i nomi di Boka e Áts, le traduzioni italiane aggiungono una spiegazione più approfondita dell'elemento storico: in due modi diversi ed entrambi interessanti. Nell'edizione Bemporad si fornisce una nota a piè di pagina, molto breve ma anche molto indicativa. Come si è detto le note a più di pagina sono tra quegli elementi paratestuali in cui si può rivelare la voce del traduttore, che si fa sentire non tanto, o non soltanto nel modo di scrittura della spiegazione, ma soprattutto nella selezione degli elementi ritenuti pertinenti e necessari alla comprensione del testo. Non si può leggere come scontato il riferimento alle guerre contro i Turchi, e soprattutto è significativo che Enrico Burich, attivo irredentista, sottolinei che la strage di Mohács abbia avuto come

conseguenza la riduzione dell'Ungheria a un terzo del suo territorio. Se il romanzo era stato scritto prima del primo conflitto mondiale, la traduzione, nel clima teso tra le due guerre determinato dalle conseguenze del Trianon, offre un richiamo diretto al problema dell'estensione territoriale, della difesa della patria intesa come suolo.

La scelta di Salani di integrare queste informazioni nel testo è altrettanto interessante, perché mantiene la coerenza con le intenzioni già ravvisate in questa edizione. Aggiungendo l'indicazione «e gli altri eroi ungheresi», la spiegazione non dà una particolare connotazione storica alla figura di János Hunyadi. Se da un punto di vista storico queste informazioni non aggiungono alcun particolare specifico, il richiamo dell'immagine crea sul piano connotativo una continuità con la tendenza mimetica del testo rispetto al linguaggio di guerra e all'esaltazione dell'azione. Si noti a questo proposito nuovamente un'endiadi, per accentuare il concetto di riconoscenza verso il proprio capo: «in segno di ammirazione e di riconoscenza imperitura».

Bisogna notare inoltre che la primissima edizione italiana, Sapiientia, opta per una soluzione addomesticante. Tale soluzione mantiene la coerenza testuale, rifacendosi a quanto già citato nell'esempio precedente e inoltre, nella scelta di Annibale, scegliendo un nemico che, se pur infine sconfitto, era stato un valoroso e temibile condottiero. Rimane però l'incongruenza col fatto che di questi personaggi si trovi notizia nel libro di storia (e non in quello di latino). Si perde, inoltre, un altro effetto di ironia: riferendosi esplicitamente alla storia nazionale, Molnár gioca in fondo con gli schemi educativi e culturali del tempo.

Riguardo ai personaggi storici, vale la pena soffermarsi sull'evocazione della figura di Garibaldi nel testo, soprattutto per la carica connotativa che in ciascuna tradizione storico-culturale portano con sé. Un semplice aggettivo, *garibaldis* (garibaldino) è occasione per riconsiderare il rapporto tra noto/non noto nella letteratura per ragazzi, delle connotazioni storico-ideologiche che portano con sé certe figure, del loro reinserimento nella lingua d'arrivo e della volontaria o involontaria amplificazione del valore simbolico. Come era stato per la figura del turco, anche qui si può ritrovare una micro-catena di isotopie, riferite alla costruzione del personaggio di Feri Áts, isotopie che si creano e conferiscono un tono particolare alle singole traduzioni. Il passo in questione è apparentemente molto semplice: Nemeček vede Feri Áts nel momento in cui sta rubando la bandiera sulla catasta di legna, il ragazzo porta un'ampia camicia rossa e Nemeček lo ammira, pur essendo suo nemico, perché è un bel ragazzo, dalle spalle larghe, e quella camicia rossa gli conferisce qualcosa di bellicoso, di «garibaldino». Trovandosi questo aggettivo in un romanzo

per ragazzi ungherese di inizio Novecento, non possiamo non soffermarci a domandarcene il valore, nonché il motivo per cui Molnár possa assumere che un tale termine, riferito a un eroe della storia italiana, fosse ben noto anche ai ragazzi ungheresi. Naturalmente la prima spiegazione è legata a quanto già detto sulle comuni lotte risorgimentali del popolo italiano e di quello ungherese. Ma vi è di più. Vi sono numerosi studi sulla costruzione del mito di Garibaldi in tutta Europa, e tra questi particolarmente interessante è lo studio di Lucy Riall, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*<sup>439</sup>. In questo volume l'autrice ricostruisce il processo di costruzione della figura dell'eroe dei due mondi per mano della stampa e della letteratura. Sottolinea come lo sviluppo del mercato letterario nel XIX secolo, e soprattutto la diffusione della letteratura d'intrattenimento nel vasto pubblico abbia fortemente contribuito alla nascita e al rafforzamento del concetto di nazione. Fu in particolare proprio la figura di Garibaldi a diventare spesso personaggio romanzato. Un personaggio di cui non è sottolineato soltanto il significato politico, ma soprattutto quegli aspetti più vicini alla sua persona: Garibaldi viene rappresentato come un uomo bello e forte, il suo amore per Anita intreccia la trama di molti romanzi, scritti generalmente per un pubblico giovane o femminile. Anche il suo fascino, il suo carisma, vengono spesso sottolineati. È chiaro che il pubblico ungherese non dovesse essere escluso da questo interesse per la figura di Garibaldi, tanto più che, come già ribadito, egli era stato un personaggio molto vicino alla storia ungherese.

Partendo dall'elemento concreto della camicia rossa, si attiva una catena di isotopie che agisce sul significato simbolico e aggiunge valori connotativi all'aggettivo che più ci interessa in questa sede: *garibadis*. Osserviamo come si costruisce la catena, e poi come questa verrà resa in traduzione.

In primo luogo Feri Áts viene descritto come un bel ragazzo, forte, bruno (al contrario di Nemeček, magro e biondo). La camicia rossa gli sta benissimo (*pompásan*). Il che vuol dire, che, attraverso l'associazione a Garibaldi, la sua figura coincide con l'immagine (mitizzata, romanzata) del personaggio storico. Soprattutto nella traduzione italiana l'aggettivo *garibaldino* comporta il riconoscimento del valore del nemico che si ha di fronte e giustifica dunque l'ammirazione che Nemeček prova per lui. Senza alcuna difficoltà di traduzione, la descrizione vivida del personaggio di Feri Áts esce rafforzata nelle versioni italiane, semplicemente in virtù di una tradizione politica, culturale e pedagogica ormai consolidata. È per questo motivo che sorprende il fatto che proprio la versione Salani (1937), quella che abbiamo

---

<sup>439</sup> L. Riall, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Laterza, Roma 2007.

presenta come più esplicitamente militaresca, intervenga anche qui nel testo, a cancellare l'aggettivo *garibaldino* per sostituirlo con un: «qualcosa di guerriero».

*De Ats Ferit most látta először közelről. Nagyon megijedt tőle, de őszintén megvallva, tetszett neki a fiú. Szép, vállas, barna fiú volt, s pompásan illett rá a bő, vörös ing. Ez valami harciasságot adott a megjelenésének. Valami "garibaldis" volt abban a vörös ingben. A fűvészkertiek különben mind vörös inget bordtak, mert mind utánozták Ats Ferit.*

H. Walther 1910: 51	E.P. Tal 1928: 32
Franz Ats aber sah er heute zum ersten Mal aus der Nähe. Er erschrak heftig über ihn, aber offen gestanden, der Junge gefiel ihm. Es war ein hübscher, kräftiger, brauner Junge, und das weite rote Hemd <b>kleidete ihn prächtig. Er verlieh seiner Erscheinung etwas kriegerisches. Er sah in dem roten Hemd wie ein Garibaldianer aus.</b> Die vom Botanischen Garten trugen übrigens alle rote Hemden, denn sie ahmten alle Franz Ats nach.	Aber Franz At hatte er jetzt zum erstenmal aus der Nähe gesehen. Er hatte ihn sehr erschreckt, aber der Bursche gefiel ihm, offen gestanden. Er war ein schöner, breitschultriger, brauner Bursche und das weite rote Hemd <b>stand ihm gut. Es gab ihm ein kriegerisches Aussehen. In dem Hemd sah er wie ein "Garibaldianer" aus.</b> Die Jungen vom Botanischen Garten trugen übrigens alle rote Hemden, denn sie ahmten Franz Ats nach.
Bemporad 1931: 21	Salani 1937: 23
[...] ma non aveva mai visto prima di allora Franco Ats. E nonostante lo spavento passato per colpa di questi, doveva confessare sinceramente che quel ragazzo <b>gli era piaciuto: bello, robusto, bruno</b> , con quella camicia rossa che <b>gli donava molto</b> e gli dava un aspetto <b>pieno di fierezza</b> . C'era qualcosa di « <b>garibaldino</b> » in quella camicia rossa. Del resto tutti i ragazzi dell'Orto Botanico portavano la camicia rossa, appunto per seguire l'esempio di Franco Ats.	[...] ma non aveva mai visto Franco Ats da vicino; e sebbene ne fosse rimasto spaventato, doveva però riconoscere <b>che gli era piaciuto</b> . Era <b>bello, quel ragazzo bruno, con le sue spalle quadre, e stava molto bene</b> con quella camicia rossa che dava come un'impronta di <b>guerriero</b> alla sua persona; in quella sua camicia c'era qualcosa di <b>guerriero</b> che lo rendeva <b>simpatico</b> . (Tutti i ragazzi dell'Orto Botanico portavano la camicia rossa per imitare Franco Ats).

La traduzione Salani sembra non voler accordare alla figura del capo nemico uguale ammirazione rispetto a quella provata per Boka. La soluzione adottata però non funziona, perchè crea una ripetizione concettuale che, con l'aggiunta di «lo rendeva simpatico», stona con la solennità del momento.

Le traduzioni tedesche non conoscono senz'altro lo stesso effetto addomesticante di quelle italiane, soprattutto se si pensa che in area austriaca i Garibaldini erano in realtà i nemici (si ricordi quanto detto in merito all'edizione austriaca di *Cuore*). La scelta dello stesso traduttore nelle due lingue non porta con sé uguali implicazioni connotative. Per il tedesco si può pensare che si attivi piuttosto l'associazione con le bande selvagge, temibili, quali sono appunto le Camicie rosse, ma è difficile che il giovane lettore comprenda fino in fondo, come farebbe un lettore italiano, l'ammirazione di Nemeček per il capo nemico.

Per quanto riguarda il personaggio di Napoleone, cui si è già accennato nel secondo capitolo, questo non sembra creare problemi di traduzione in nessuna edizione. Sia in

tedesco che in italiano, l'associazione del capo Boka con Napoleone, il “grande Napoleone” funziona nel testo e non si registrano variazioni di rilievo.

## **2.2. Simboli della patria**

Nel secondo capitolo ho sottolineato come nel film *No greater glory* il soldato semplice Nemecek non soltanto, diversamente dal romanzo, morisse sul campo, ma il suo volto fosse subito coperto dalla bandiera. Un gesto che suggella la morte da eroe, un eroe che si è sacrificato per la patria e il cui sacrificio commuove i cuori dei compagni. La bandiera è dunque un simbolo dalla profonda forza emotiva con cui i ragazzi vivono la loro avventura, e lo è non solo nel film, ma anche e soprattutto nel libro, dove le vicende dei ragazzi della via Pál, le loro sventure e le loro riconquiste, sono in sostanza scandite dalle peripezie che toccano alla bandierina rubata da Feri Áts dalle cataste di legna, all'inizio del libro.

Le bandiere sono quelle che sovrastano i forti del campo e si legano quindi direttamente al valore che il *grund* stesso ha per i ragazzi. Nuovamente l'isotopia dei “simboli della patria” funziona nel rapporto tra come questi elementi sono visti dai ragazzi e come sono descritti dal narratore. La proposta di analisi che presento in quest'ultima parte del lavoro indaga tali simboli nuovamente nell'ottica del rapporto tra gioco/finzione e realtà dei sentimenti patriottici.

### *2.2.1. La bandiera*

La prima osservazione da fare riguardo alla bandiera è data dalla differenza tra come i ragazzi ne parlano, come la chiamano, e come ne parla il narratore. Spesso, nell'originale, il narratore utilizza l'espressione *kis zászló* (piccola bandiera, bandierina), da un lato per utilizzare un tono vezzeggiativo-affettuoso, dall'altro, proprio attraverso questo tono, per ridimensionare la sacralità attribuita all'oggetto e uscire dunque dal tradizionale percorso tracciato dalle opere esplicitamente nazionaliste. Questa distinzione diventa ancora più rilevante se la si guarda dal punto di vista dei ragazzi: i ragazzi della via Pál non usano mai l'espressione *kis zászló*, perché mai ne relativizzano il valore simbolico.

Nell'analisi delle traduzioni non ho riscontrato un approccio univoco a questo particolare aspetto linguistico. Per le singole versioni, sia tedesche sia italiane, sembra che questo aspetto non sia stato preso in considerazione. Viene alla luce piuttosto

un'incoerenza nelle traduzioni, che dimostra come questa sfumatura, sottile ma considerevole, non sia stata percepita. Vediamolo attraverso gli esempi:

- *De én megbántam... nagyon megbántam... és visszaboztam tőlük a zászlókat, amit Áts Feri vitt el innen, és amit a kis Nemecekek visszalopott... és amit aztán a Pásztorok kicsavartak a kis Nemecek kezéből...*

*Ezt mondván, a kabátja alól előhúzta a kis piros-zöld zászlót. Bokának felragyogott a szeme. A kis zászló meg volt gyűrve, meg volt tépdesve, látszott rajta, hogy már harcok folytak érte. **De éppen az volt a szép a kis zászlóban. Rongyos volt, mint egy igazi zászló, amely csaták hevében rongyolódott el.***

- *A zászlót - mondta Boka - majd visszavesszük a vörösingesektől mi magunk. **És ha nem tudjuk visszavenni, akkor már úgylis hiába minden... Akkor már úgylis elmegyünk innen, szétszóródunk... nem leszünk többé együtt... De így nem kell a zászló. És te sem kellesz...***

H. Walther 1910: 216	E.P. Tal 1928: 153-154
<p>„Aber ich habe bereut... sehr bereut... und habe von ihnen eure <b>Fahne</b> zurückgebracht, die Franz Ats von hier wegnahm und der kleine Nemecek zurückstahl... und die dann die Pásztor der Hand des kleinen Nemecek entwandten...”</p> <p>Und dies sagend, zog er unter seinem Rock <b>die kleine rot-grüne Fahne</b> hervor. Die Augen Bokas glänzten. <b>Die kleine Fahne</b> war zerknittert, zerrissen, es war ihr anzusehen, daß um sie schon Kämpfe stattgefunden hatten. Aber das war eben das Schöne <b>an der kleinen Fahne</b>. Sie war <b>zerfetzt wie eine richtige Fahne</b>, die in der Hitze von Gefechten zerfetzt worden war.</p> <p>„Die <b>Fahne</b>,” sagte Boka, „werden wir uns schon selbst von den Rothemden zurückholen, so ist ohnehin schon alles vergebens... dann werden wir ohnehin von hier fortgehen, uns zerstreuen... nicht mehr beisammen sein. ... Aber so brauchen <b>die Fahne</b> nicht. Und auch dich brauchen wir nicht.”</p>	<p>„Aber ich habe bereut... sehr bereut... ich habe euch die <b>Fahne</b> zurückgebracht, die Franz Ats von hier weggenommen hat und die der kleine Nemecek zurückgestohlen hat... und die dann die Pásztor dem kleinen nemecek aus der Hand gedreht haben.”</p> <p>Während er das sagte, zog er <b>die kleine, rot-grüne Fahne</b>, die er unter dem Rock versteckt gehalten hatte, hervor. In Bokas Augen <b>leuchtete es auf</b>. Die <b>kleine Fahne</b> war zerknittert, zerfetzt, man konnte ihr ansehen, daß Kämpfe um sie stattgefunden hatten. Gerade das war das Schöne <b>an der kleinen Fahne</b>. Sie war <b>beschädigt, wie eine wirkliche Fahne</b>, die im Feuer der Schlachten zerfetzt worden ist.</p> <p>„<b>Die Fahne</b>,” sagte Boka, „werden wir uns schon selbst von den Rothemden zurückholen. Und wenn wir nicht imstande sind, sie zurückzuholen, so nützt es ohnehin alles nichts... dann müssen wir doch von hier fortziehen, auseinandergehen... können nicht länger zusammenbleiben... Aber so mögen wir <b>die Fahne</b> nicht. Und dich mögen wir auch nicht.”</p>
Sapientia 1929: 158	Bemporad 1931: 94
<p>- Ma io me ne pento molto... molto... e ho riportato <b>la bandiera</b> che Franco Ats vi ha portato via e che il piccolo Nemecech aveva ripreso di nascosto... e che i due Pastor strapparono dalle mani del piccolo Nemecech...</p> <p>Dicendo questo cavò di sotto la giacca <b>lo stendardino rosso e verde</b>. Gli occhi di Boka s'accesero. La <b>bandiera</b> era spiegazzata, anche qua e là strappata: si</p>	<p>- Ma io sono pentito... sono molto pentito... e vi ho... riportato <b>la bandierina</b> che Franco Ats aveva tolto e che il piccolo Nemecek aveva trafugato alle Camicie rosse... e che i due Pásztor gli avevano strappato di mano...</p> <p>Così dicendo trasse di sotto alla giacca <b>la bandierina rossa e verde</b>. Gli occhi di Boka si accesero. La <b>piccola bandiera</b> era spiegazzata e aveva qualche strappo. Si</p>

<p>vedeva che per essa si accendevano delle battaglie. E questa era <b>la sua</b> bellezza! Era stracciata <b>come una bandiera autentica</b> che fosse stata contesa nel fervore di una battaglia.</p> <p>- <b>La bandiera</b> – disse Boka – la riprenderemo alle Camicie Rosse da noi. E se non fossimo capaci di riprenderla, allora non serve; non serve più niente. Ce n'andremo di qui. Non staremo più insieme. Ma in questo modo, no. Non vogliamo la bandiera. E non vogliamo neppure te...</p>	<p>vedeva che intorno ad essa si erano svolte delle lotte. E appunto questo era il bello <b>della bandierina rossa e verde</b>. Era stracciata <b>come una vera bandiera</b>, malmenata nel fervore delle battaglie.</p> <p>- <b>La bandierina</b> – disse Boka – ce la riprenderemo noi nel campo delle Camicie rosse. E se non saremo capaci di farlo, tutto sarà inutile... Dovremo andarcene... disperderci... Non saremo più uniti... Non vogliamo riavere la <b>bandiera</b> a questo modo. Non vogliamo neanche te...</p>
<p>Barion 1935: 190-191</p>	<p>Corbaccio 1935: 138</p>
<p>- Ma io sono pentito... veramente pentito... Ho portato la <b>bandiera</b> toltavi da Franco Ats, quella che Nèmecek aveva tentato di riprendere alle Camicie rosse, e che i due Pastor gli strapparono di mano.</p> <p>Dicendo questo, si trasse di sotto la giacca la <b>bandierina rossa e verde</b>. Gli occhi di Boka ebbero un lampo. La <b>bandierina</b> era tutta spiegazzata e strappata, anche, qua e là. Era evidente ch'era stata oggetto di molte lotte. <b>Tutto il suo pregio stava appunto in quello</b>. Era lacerata e logora come una <b>vera bandiera</b> bistrattata nel furore della battaglia.</p> <p>- <b>Codesta bandiera</b> – disse Boka – ce la riprenderemo da noi nel territorio delle Camicie rosse. Se non ci riusciremo, pazienza, tutto sarà finito... Saremo costretti a disperderci... Ma così non la vogliamo riavere, la <b>nostra bandiera</b>. E nemmeno te vogliamo più...</p>	<p>- M io sono pentito... molto pentito... Ho qui la <b>bandierina</b> che Franco Ats vi aveva tolto e che il piccolo Nemecek aveva cercato di portar via alle Camicie rosse e che i due Pasztor gli avevano strappato di mano...</p> <p>Così dicendo trasse di sotto la giacca la <b>bandierina</b> rossa e verde. Gli occhi di Boka si accesero. La <b>piccola bandiera</b> era spiegazzata e aveva qualche strappo. Si vedeva che era stato oggetto di molte lotte. E appunto questo era il bello della <b>bandierina rossa e verde</b>. Era lacerata come una <b>vera bandiera</b>, malmenata nel fervore delle battaglie.</p> <p>- <b>La bandierina</b> – disse Boka – la riprenderemo noi nel campo delle Camicie rosse. E se non ci riusciremo, tutto sarà perduto... Dovremo disperderci... Ma non vogliamo riavere <b>la bandiera</b> a questo modo. Non vogliamo neanche te...</p>
<p>Sapientia 1937: 101</p>	
<p>- Ma io mi sono pentito... se tu sapessi come mi sono pentito! E vi ho riportato la <b>bandiera</b> che Franco Ats prese qui, che il piccolo Nemesek riprese... e che i due Pastor gli strapparono poi di mano... –</p> <p>Così dicendo tirò fuori di sotto alla giacchetta la <b>bandierina</b> rossa e verde. Boka ebbe un lampo negli occhi: <b>la piccola bandiera</b> era squalcita, strappata; sembrava che fosse stata contesa in battaglia; ma appunto <b>per questo era più bella, era più cara, perché rappresentava un simbolo</b>. Era lacerata come una <b>vera bandiera</b> che fosse stata in cento battaglie.</p> <p>- La <b>bandiera</b> la riprenderemo noi alle Camicie Rosse; - disse – e se non sapremo riprendercela, peggio per noi. Allora tutto sarà finito: ce ne andremo di qui, ci separeremo per non riunirci mai più; ma in questo modo non la vogliamo, la <b>bandiera</b>, e non vogliamo neppur te...</p>	



A mantenere la coerenza testuale rispetto all'alternanza *bandiera/bandierina/piccola bandiera* sono soltanto l'edizione Barion e quella Salani. In quest'ultimo caso si deve notare che viene esplicitato un pensiero solo implicito nell'originale: «ma appunto per questo era più bella, era più cara, perché rappresentava un simbolo». Come accadeva per l'aggettivo *garibaldino*, anche qui l'edizione Salani preferisce accompagnare il proprio lettore, fornendogli direttamente la chiave di lettura di alcuni elementi testuali, assumendo dunque un tono educativo-didascalico. Sorprende invece la mancata attenzione dell'edizione Bemporad, generalmente attenta alla coerenza con le scelte del testo originale: sia Geréb, sia Boka utilizzano il diminutivo *bandierina*, che stona con il valore che loro assegnano al simbolo della propria banda.

Veniamo a un altro esempio. Nel secondo capitolo del romanzo Boka, dopo il furto della bandiera da parte di Feri Ats, ordina che se ne realizzi una nuova e, di fronte al problema che non vi è più stoffa verde, decide serenamente, senza scomporsi, di cambiare i colori della banda da rosso-verde a bianco-rosso. È evidente che Molnár stia giocando con i colori nazionali di due nazioni rivali: l'Ungheria e l'Austria. L'ironia probabilmente è rivolta alla facilità con cui esigenze contingenti costringono a cambiare i destini di intere nazioni. Tale gioco è solo accennato, non esplicitato, attraverso l'utilizzo del verbo *megnyugszik* (rassegnarsi a qualcosa). Il concetto di rassegnazione è mantenuto però soltanto in una delle traduzioni esaminate, quella dell'edizione Sapientia. Nemmeno le edizioni tedesche, come mostra la tabella, sembrano dare rilievo a questo particolare.

*Valóban, a zászló hiányzott. Még a nyele se volt ott. Mindnyájan nagyon izgatottak voltak, csak Boka tartotta meg a hidegvérét.*

*- Mondd meg a nővérednek - fordult Cseléhez -, hogy holnapra csináljon új zászlót.*

*- Igen ám - szólt Csele -, de már nincs több zöld szövetje. Piros még van, de zöld már nincs.*

*Boka nyugodtan intézkedett:*

*- Fehér van?*

*- Van.*

*- Hát akkor csináljon egy piros-fehér zászlót. Ezentúl piros-fehér lesz a színünk.*

*Ebben megnyugodtak.*

*Geréb rákiáltott Nemecekre:*

*- Közlegény!*

*- Jelen!*

*- Holnapra javítsa ki a törvényekben, hogy ezentúl nem piros-zöld a színünk, hanem piros-fehér.*

*- Igenis, főhadnagy úr!*

*És Geréb kegyelmesen vetette oda a feszesen álló kais szőkének:*

*- Pibenj!*

*A kais szőke pedig "pibent". A fiúk felmászta a várba, és konstataáltak, hogy a zászló nyelét letörte Áts Feri. A nyél oda volt szögezve, s az a kais darabja, ami a szög alatt volt, még most is ott búslakodott.*

<p>H. Walther 1910: 53-55</p> <p>Es fehlte in der Tat die Fahne, selbst ihre <b>Stange</b> war nicht dort. Alle waren sehr <b>aufgeregt</b>, und nur Boka bewahrte seine Kaltblütigkeit.</p> <p>„Sage deiner Schwester,“ wandte er sich an Csele, „daß sie morgen <b>eine neue Fahne</b> machen möge.“</p> <p>„Ja, aber,“ wandte Csele ein, „sie hat kein grünes Tuch mehr. Rotes hat sie noch, aber kein grünes“</p> <p>Boka verfügte ruhig:</p> <p>„Hat sie weißes?“</p> <p>„Das wohl“</p> <p>„Nun, dann mag sie eine <b>rotweiße</b> Fahne herstellen. <b>Von nun an wird unsere Farbe rot-weiss</b> sein.“</p> <p><b>Das wurde also vereinbart.</b> Geréb rief Nemeček an:</p> <p>„Gemeiner!“</p> <p>„Zu Befehl!“</p> <p>„Morgen korrigieren Sie in den Gesetzen, dass fortan nicht rot-grün, sondern rot-weiß unsere Farbe ist.“</p> <p>„Sehr wohl, Herr Oberleutnant!“</p> <p>Und Geréb winkte dem strammer Stellung verharrenden kleinen Blondem:</p> <p>„Ruht!“</p> <p>Der kleine Blonde „ruhte“ also. Die Jungen erklimmen die Zitadelle und stellten fest, daß Franz Ats die Fahnenstange abgebrochen habe. Der Griff war angenagelt und das kleine Bruchstück, welches unter dem Nagel war, <b>trauerte</b> jetzt noch dort.</p>	<p>E.P. Tal 1928: 34-36</p> <p>Tatsächlich, die Fahne war nicht da. Auch die <b>Stange</b> fehlte. Alle waren sehr <b>aufgeregt</b>, nur Boka bewahrte kaltes Blut.</p> <p>„Sag deiner Schwester,“ wandte er sich an Csele, „sie soll uns morgen <b>eine neue Fahne</b> machen.“</p> <p>„Zu Befehl“, sagte Csele, „aber sie hat keine grünen Stoff mehr. Rotes hat sie noch aber grünen nicht.“</p> <p>Boka verfügte ruhig:</p> <p>„Hat sie weißen?“</p> <p>„Jawohl.“</p> <p>„Dann soll sie uns <b>eine rot-weiße Fahne</b> machen. Von nun an <b>wird unsere Fahne rot-weiß sein.</b>“</p> <p>Das <b>war also erledigt.</b></p> <p>„Infanterist“, rief Gereb Nemeček an.</p> <p>„Zu Befehl!“</p> <p>„Korrigieren Sie morgen die Paragraphen unserer Gesetze, von nun an ist nicht rot-grün, sondern rot-weiß unsere Farbe.“</p> <p>„Zu Befehl, Herr Oberleutnant.“</p> <p>Und <b>gnädigst</b> winkte Gereb dem stramm dastehenden kleinen Blondem:</p> <p>„Ruht!“</p> <p>Der kleine Blonde „ruhte“ also. Die Jungen kletterten in die Festung hinauf und stellten fest, daß Franz Ats die Fahnenstange abgebrochen hatte. Die Stange war mit einem Stift befestigt gewesen und das kleine Stück unter dem Stift <b>hing noch trübselig</b> da.</p>
<p>Sapientia 1929 37-38</p> <p>Si fermarono davanti alla fortezza: nemmeno l'asta c'era più.</p> <p>Tutti erano <b>molto agitati</b>: il solo Boka conservava il suo sangue freddo.</p> <p>-Di a tua sorella – ordinò rivolto a Ciele – che per domani prepari un'altra bandiera.</p> <p>-Sta bene; – rispose Ciele – ma non ha più stoffa verde. Rossa ne ha ancora, ma verde è finita.</p> <p>Boka rispose <b>imperturbabile</b>:</p> <p>-Stoffa bianca, ne ha?</p> <p>-Ne ha.</p> <p>-Faccia allora una bandiera rossa e bianca. D'ora in poi i nostri colori <b>saranno rosso e bianco.</b></p> <p>Si <b>rassegnarono</b> a questa modifica.</p> <p>Ghereb chiamò Nemeček:</p> <p>-Fantel!</p> <p>-Presente!</p> <p>-Per domani siano corretti i nostri statuti. I</p>	<p>Bemporad 1931: 22-23</p> <p>Si fermarono davanti alla fortezza. Veramente, la <b>bandiera</b> non c'era più. Mancava anche <b>l'asta</b>. Tutti erano <b>molto agitati</b>. Soltanto Boka conservava il suo sangue freddo.</p> <p>-Dirai a tua sorella, - ordinò rivolgendosi a Csele – che per domani ci faccia un'altra bandiera. –</p> <p>-Benissimo, - rispose Csele – ma non abbiamo più della stoffa verde. Rossa ce n'è ancora, ma la verde è finita. –</p> <p>Boka continuò <b>tranquillamente</b>:</p> <p>-Della bianca, ne avete?</p> <p>-Sì.</p> <p>-E allora ci faccia una bandiera bianca e rossa. <b>D'ora in poi il bianco e il rosso saranno i nostri colori. –</b></p> <p><b>Tutti d'accordo in questo.</b> Geréb gridò rivolgendosi a Nemeček:</p> <p>-Soldato Nemeček!</p>

<p>nostri colori <b>non sono più rosso e verde, ma sono bianco e rosso.</b>          -Sta bene, signor tenente!          E Ghereb accordò benignamente al biondino irrigidito:          -Ri...poso!!!          E il biondino allora riposò.          I ragazzi s'arrampicarono sulla fortezza e constatarono che l'asta della bandiera era stata spaccata da Franco Ats: <b>non rimaneva più che il pezzettino</b> che l'inchiiodava.</p>	<p>-Comandi!          -Per domani devi correggere i nostri statuti. I nostri colori non sono più rosso e verde, ma rosso e bianco.          -Signor sì. –          Geréb disse ancora con degnazione al piccolo biondo che se ne stava sempre rigido sull'attenti:          -Riposo!-          E il biondino <b>esegui anche quest'ordine.</b>          I ragazzi si arrampicarono sulla catasta e constatarono che Franco Ats aveva spezzato l'asta della bandiera. Si vedeva ancor <b>sporgere melanconicamente il piccolo pezzo dell'asta</b> vicino al chiodo che la reggeva.</p>
<p>Barion 1935: 41-47</p>	<p>Corbaccio 1935: 29-33</p>
<p>Si fermarono davanti alla fortezza. Era vero: non c'era più la bandiera, ed anche l'asta era scomparsa.          Cuti erano molto eccitati: soltanto Boka conservava il sangue freddo.          - Di' a tua sorella, - ordinò rivolto a Cèle – che prepari per domani un'altra bandiera.          - Signorsì – rispose Cèle; - ma non ha più stoffa verde. Rossa ne ha ancora, ma quella verde è finita.          Boka chiese imperturbabile:          - Ne ha della bianca?          - Signorsì.          - Allora, dille di fare una bandiera rossa e bianca. D'ora in po', i nostri colori saranno il rosso e il bianco.  <b>Tutti approvarono questa modifica.</b>          Gheréb si volse a Némecsek e gli disse con accento di comando:          - Soldato Némecsek!          - Presente!          - I nostri statuti per domani devono essere corretti. I nostri colori non saranno più il verde e il rosso, ma il bianco e il rosso.          - Signorsì!          Con grande degnazione, Gheréb aggiunse:          -Ri...poso!          Il piccolo e biondo Némecsek, che fino a quel momento era rimasto rigido sull'attenti, finalmente riposò.          I ragazzi si arrampicarono sulla catasta, fino alla fortezza, e constatarono che Franco Ats aveva <b>spezzata l'asta della bandiera</b>: non ne rimaneva che il pezzo fissato dai chiodi, <b>stroncato.</b></p>	<p>Si fermarono davanti alla fortezza. La bandiera non c'era più! Mancava anche l'asta. Tutti erano molto agitati. Soltanto Boka conservava il suo sangue freddo.          - Dirai a tua sorella – ordinò rivolgendosi a Csele – che per domani faccia un'altra bandiera.          - Benissimo, - rispose Csele – ma non abbiamo più stoffa verde. Rossa ce n'è ancora, ma quella verde è finita.          Boka continuò tranquillamente:          - Bianca, ne avete ancora?          - Sì.          - E allora che faccia una bandiera bianca e rossa. D'ora in poi il bianco e il rosso saranno i nostri colori.  <b>Tutti approvarono.</b> Geréb gridò rivolgendosi a Némecsek:          - Soldato Némecsek!          - Comandi!          - Devi correggere i nostri statuti. I colori della nostra compagnia non sono più rosso e verde, ma bianco e rosso.          - Signorsì.          E con grande degnazione Geréb disse ancora al biondino che se e stava sempre rigido sull'attenti:          - Riposo!          Il biondino obbedì.          I ragazzi s'arrampicarono sulla catasta e constatarono che Franco Ats aveva spezzato l'asta della bandiera, di cui si vedeva <b>sporgere tristemente un piccolo moncherino</b> vicino al chiodo che l'aveva sorretta.</p>
<p>Salani 1937: 24</p>	
<p>Si fermarono davanti alla fortezza e videro che non c'era più né la bandiera né l'asta. Furono tutti in preda a una grande</p>	

emozione: soltanto Boka non perdé il suo sangue freddo.

- Dirai a tua sorella – ordinò rivolgendosi a Sele – che per domani ci faccia una nuova bandiera.

- Va bene, - rispose Sele. – Ma lei non ha più stoffa verde; di quella rossa ne ha ancora, ma verde non ne ha più. –

Boka prese la sua decisione con calma.

- Stoffa bianca ne ha?

- Sì, ne ha.

- Allora farà una bandiera bianca e rossa. Da qui avanti il bianco e il rosso saranno i nostri colori. –

**Così rimasero d'accordo;** poi Gereb comandò, rivolto a Nemesek;

- Soldato Nemesek!

- Comandi!

- Da domani andrà in vigore la nuova legge: da ora in avanti la nostra bandiera, invece di esser rossa e verde, sarà bianca e rossa.

- Signor sì, signor tenente. –

Poi fece grazia al biondino che stava ancora rigido sull'attenti, comandandogli:

- Riposo!

Nemesek obbedì subito. I ragazzi si arrampicarono sulla fortezza videro che Franco Ats aveva rotto l'asta della bandiera e al suo posto **non aveva lasciato che il troncone di asta inchiodato.**

In questo episodio, si riscontra in alcune edizioni italiane l'aggiunta di espressioni come «duogo della sciagura» o «duogo del misfatto», non presenti nell'originale, che accentuano la drammaticità dell'accaduto. Di contro, solo alcune traduzioni (Sapientia, Bemporad e Corbaccio, e le due tedesche) mantengono l'uso del verbo *búslakodott* riferito all'asta spezzata della bandiera, una personificazione vezzeggiativa che aggiunge un tono infantile rispetto a più marziali soluzioni come «non ne rimaneva che il pezzo fissato dai chiodi, stroncato» (Barion) o «non aveva lasciato che il troncone di asta inchiodato» (Salani).

Come per l'aggettivo “garibaldino”, anche per la bandiera c'è da fare un'importante osservazione sull'acquisizione di valore simbolico da parte di questo oggetto una volta che viene “trasferito” nella realtà culturale italiana. Il fatto che i colori della bandiera ungherese, che figura in particolare nel quarto capitolo, custodita dalla Società dello Stucco, coincidono con quelli del tricolore italiano, fa sì che, senza alcun intervento testuale mirato, l'oggetto viene importato senza stonature nell'immaginario collettivo italiano. Questo singolo particolare, già di per sé non

irrilevante, si va ad inserire nella catena di isotopie creata nelle traduzioni italiane con un valore indubbiamente amplificante.

### 2.2.2. *Il grund*

Arrivo infine all'ultimo elemento da prendere in considerazione in quest'analisi critica delle traduzioni. La prima riflessione da fare in merito alla traduzione di tutte le occorrenze relative al *grund* riguarda la classificazione del termine come forestierismo. Si riprendano le osservazioni fatte nel secondo capitolo. Lì avevo insistito sulla possibilità di leggere il termine come un indicatore dell'evoluzione della lingua ungherese sul finire del secolo, evoluzione legata strettamente alla presenza del tedesco, ma anche alla crescita della città a metropoli. È evidente che tutti questi aspetti connotativi, strettamente legati a un tempo e a un luogo, subiscono degli spostamenti o delle perdite in traduzione.

Per quanto riguarda il tedesco, si pone lo stesso problema del termine *einstand*: la parola risemantizzata viene ricollocata nel proprio contesto di provenienza. Anche in questo caso si può dire che il narratore offra una «salvacondotta», dal momento che costruisce una definizione del *grund* fatta di più livelli, dall'immediato referente denotativo all'aggiunta di aspetti connotativi e simbolici. È significativo, e a mio avviso positivo, che le traduzioni tedesche mantengano la parola *Grund*, che in tedesco non ha il significato specifico di terreno edificabile (*Baugrund*) e quindi si presta molto bene a essere assunta a parola di un gergo, risemantizzata, che attiva peraltro una serie di associazioni di significati di cui ho riferito con le parole di Borrelli.

Le traduzioni italiane esaminate scelgono invece tutte di tradurre il termine con *campo*. Una scelta sicuramente efficace nella sua semplicità, ma che a ben rifletterci porta con sé importanti conseguenze interpretative. Il *Dizionario Treccani* alla voce *campo* riporta come prima definizione la seguente:

**campo** s. m. [lat. *campus* «campagna, pianura» poi «campo di esercitazioni, campo di battaglia»]. – Termine che ha assunto (per evoluzione dai sign. principali che già aveva nella lingua d'origine) notevole varietà di accezioni e di usi, rimanendo però sempre legato alla sua accezione fondamentale, e cioè: spazio libero, contenuto entro limiti concretamente o idealmente determinati e con caratteristiche proprie.

Sebbene anche in questo caso la prola non rimandi direttamente al concetto di terreno edificabile, l'accezione fondamentale del termine corrisponde alle caratteristiche del *grund*: uno spazio libero, contenuto entro limiti concretamente

delimitati. Se si va a guardare però alle occorrenze in cui è utilizzata la parola campo, le prime, come già si vede dalla definizione citata, appartengono alla sfera militare. Lo indica il *Dizionario Treccani* nel secondo significato:

- a. Luogo dove si fanno esercitazioni militari: *c. di manovre*; *c. di tiro*, balipedio (con altro senso, la zona che può essere battuta da un'arma da fuoco) [...]
- b. Accampamento [...]
- c. Zona apprestata a difesa; in partic., nell'arte militare: [...]
- d. Luogo dove avviene lo scontro di due eserciti nemici: *c. di battaglia* [...]
- e. Spazio dove scendevano in lizza i cavalieri per duelli, giostre, tornei, nei secoli 10°-16° (detto propr. *c. chiuso*).

Naturalmente il campo è riferibile anche all'area semantica del gioco, anche se in questa accezione ci si riferisce principalmente allo sport (*campo sportivo*). Possiamo dunque dire che la scelta del termine campo rimanda direttamente ad un mondo militare, tanto più che la prima occasione in cui il lettore incontra il termine è sul bigliettino in cui si comunica la convocazione dell'assemblea per l'elezione del presidente.

Fatta questa fondamentale premessa sulle due ricollocazioni della parola *grund* nelle due lingue, confrontiamo ora come la costruzione della definizione molnariana di campo viene tradotta nelle versioni prese in esame.

H. Walther 1910: 39	E.P. Tal: 26
<p>Der „Grund.“... Ihr <b>frischen</b>, gesunden <b>Studenten des ungarischen Tieflandes</b>, <u>die ihr</u> nur einen Schritt zu machen braucht, und euch draußen befindet auf der unendlichen Ebene, über welches sich jenes wunderbare große blaue Zelt ausbreitet, welches man Himmelsgewölbe nennt, <u>die euer Auge</u> an die großen Entfernungen gewöhnt, an das Schauen ins Weite, <u>die ihr nicht</u> eingeschlossen von hohen Häusern lebt, <u>die ihr nicht weiß</u>, was für die <b>Pester Kinder</b> ein leerer Grund bedeutet! <u>Denn das</u> ist das <b>Tiefland, die weite Ebene, die Erdfläche</b> für die Pester Kinder. <u>Ein solcher</u> bedeutet <u>für dieselben</u> <b>die Unendlichkeit, die Freiheit</b>. Ein Stückchen Erde, auf einer Seite von einer wankenden Holzplanke eingefriedigt, und auf dessen anderer Seite sich hohe Hausmauern gegen den Himmel erheben. <b>Jetzt erhebt sich</b> auf dem Grund der Paulstraße <b>traurig</b> ein großes, vier Stock hohes Haus, voll mit Bewohnern, von denen vielleicht kein einziger weiß, daß</p>	<p>Der Grund... ihr <b>schönen</b>, gesunden <b>Schuljungen des Flachlands</b>, <u>die ihr</u> nur einen Schritt zu machen braucht, um auf der unendlichen Ebene zu sein, unter dem wundervollen blauen Zelt, das Firmament heißt, <u>deren Augen</u> an die großen Entfernungen, an den Blick in die Weite gewöhnt sind, <u>die ihr nicht</u> zwischen hohen Häuser <b>eingepfercht</b> lebt, <u>ihr wißt</u> gar nicht, was den <b>Budapester Schuljungen ein leerer Bauplatz</b> bedeutet. <u>Er bedeutet</u> ihnen <b>die Ebene, das Heidefeld, die Steppe</b>. <u>Er bedeutet</u> ihnen <b>Unendlichkeit und Freiheit</b>, ein Stückchen Erde, auf einer Seite von morschen Planken eingezäunt, auf den andern Seiten von Häusermassen umgeben, die zum Himmel starren. <u>Jetzt steht auch</u> auf dem Bauplatz in der Paulstraße ein großes, vier Stock hohes, <b>trübseliges</b> Haus, voll mit Bewohnern, von denen vielleicht kaum einer ahnt, daß dieses Stückchen Erde für viele Schuljungen <b>die Jugend</b> bedeutet hatte.</p>

dieses Stückchen Erde <u>die Jugendzeit einiger armen, kleinen Pester Studenten</u> bedeutete.	
Sapientia 1929: 27	Bemporad 1931: 16
<p><b>Il campo!</b>  Voi <b>sani e bei ragazzi della pianura</b> che dovete fare soltanto un passo per trovarvi su prati liberi sotto la grande e mirabile campana azzurra che si chiama cielo, voi che avete gli occhi abituati agli orizzonti, alle grandi distanze, voi che non vivete rinchiusi tra grandi palazzi, non potete immaginare che cosa rappresenti per il ragazzino di Pest <b>un terreno vuoto: questa è la pianura, il prato, il campo, tutto.</b></p> <p>Un piccolo spiazzo di terreno, limitato da una parte da uno steccato in rovina e dagli altri lati da alte muraglie di case!  Anche sul «campo della via Pál» si drizza triste un casermone d'affitto a quattro piani, pieno di inquilini nessuno dei quali forse sa che questo terreno rappresentò <b>tutta la gioia, tutta la giovinezza di alcuni poveri studenti di Pest.</b></p>	<p><b>Il campo!...</b> Voi, <b>beati e sani ragazzi della pianura</b>, che avete da fare solo un passo per essere all'aperto, nell'infinita distesa pianeggiante, sotto la grande e meravigliosa tenda azzurra che si chiama cielo, voi che avete gli occhi abituati agli orizzonti e alle grandi distanze, perchè non vivete rinchiusi tra le alte case, voi non potete immaginare che cosa sia per un ragazzo di Budapest <b>un pezzo di terreno libero. È la pianura, l'immensa e romantica distesa sempre pari, e rappresenta per lui addirittura l'infinito e la libertà.</b> Eppure non si tratta che di un piccolo spiazzo di terreno limitato da una parte da uno steccato mezzo marcio e, nel resto, da muri di case che s'innalzano fino al cielo. Oggi anche sul capo della via Pal si eleva <b>malinconica</b> una grande casa a quattro piani, affollata di inquilini, nessuno dei quali forse sa che esso aveva rappresentato <b>tutta la giovinezza di un gruppo di poveri studenti della capitale.</b></p>
Barion 1935: 29	Corbaccio 1935: 21
<p><b>Il campo!</b>  Voi, <b>ragazzi sani e robusti della campagna</b>, che dovete fare soltanto un passo per trovarvi all'aperto, in mezzo ai prati sconfinati, sotto la meravigliosa cupola azzurra che ha nome cielo, voi che avete gli occhi abituati ai vasti orizzonti e alle grandi distanze, voi che non vivete rinchiusi fra case alte innumerevoli piani; voi, <b>ripeto</b>, non potete immaginare che cosa rappresenti per un <b>ragazzo di Budapest</b> un terreno libero, vuoto di costruzioni. Per lui quel piccolo spiazzo di «<b>terreno da vendere</b>», limitato da una parte da uno steccato cadente, dall'altra da alti muri senza finestre, <b>è la pianura, il campo, l'orizzonte, l'infinito, la libertà.</b> Ormai anche sul campo della via Pal si eleva <b>grigio e triste</b> un casermone a quattro piani, pieno di inquilini, nessuno dei quali sa forse che quel terreno rappresentò <b>tutta la giovinezza, tutta la felicità di un gruppo di poveri studenti di Budapest.</b></p>	<p>Voi ragazzi della <b>campagna</b>, che avete da fare solo un passo per essere all'aperto, nell'infinita distesa pianeggiante, sotto la volta azzurra del cielo, voi che avete gli occhi abituati agli orizzonti e alle grandi distanze, perchè non vivete rinchiusi tra le case alte, voi non potete immaginare come per un ragazzo di Budapest, un pezzo di terreno libero, <b>rappresenti addirittura l'infinito e la libertà.</b></p> <p>Non si tratta in fondo che di un piccolo spiazzo di terreno limitato da uno steccato mezzo marcio e, dai muri di case che s'innalzano fino al cielo. (Oggi anche sul campo della Via Pal si eleva una grande casa a quattro piani, affollata di inquilini, nessuno dei quali forse sa che esso aveva rappresentato <b>tutta la vita di un gruppo di poveri studenti</b>).</p>
Salani 1937: 18	

Il campo! Voi, ragazzi della **campagna**, sani e belli, che appena uscite di casa vi trovate nell'infinita pianura, sotto la grande volta azzurra che ha nome firmamento, voi che avete lo sguardo assuefatto alle grandi distanze e agli orizzonti sconfinati, voi che non vivete rinchiusi tra le alte case, non sapete che cosa significhi per un ragazzo di Budapest un appezzamento di terra libero: per lui significa **la pianura, la pampa, la prateria; per lui significa la libertà e l'infinito...**

Il campo della via Paal era appunto un piccolo appezzamento di terreno recinto in parte da un vecchio stecconato che minacciava rovina, e in parte dai muri di case altissime.

Oggi anche sul terreno dove una volta era il campo della via Paal si eleva un enorme alveare umano a quattro piani, triste e malinconico, gremito d'inquilini nessuno dei quali forse sa **qual parte abbia rappresentato questo terreno nei giovani anni di alcuni poveri scolaretti di Budapest.**

Come si vede, non tutte le traduzioni mantengono il riferimento specifico all'*Alföld*, l'ampia zona pianeggiante ungherese, ma soprattutto, nel costruire il parallelo tra la pianura e gli spazi aperti, non tutte le traduzioni conservano il riferimento alla steppa, alla prateria, che a mio avviso è fondamentale per identificare – con il richiamo indiretto agli indiani – il campo come terreno di avventure. Ad eccezione dell'edizione Sapientia, tutte le traduzioni, italiane e tedesche, rispettano il livello simbolico della definizione: il *grund*/campo rappresenta l'infinito, la libertà. Non tutte le traduzioni pongono sufficientemente l'accento sul significato a posteriori, sul fatto che il campo rappresentava (o meglio aveva rappresentato, con l'occhio del narratore) per i ragazzi la giovinezza, in senso astratto e totale, differente ad esempio da quanto esprime la frase «qual parte abbia rappresentato questo terreno nei giovani anni di alcuni poveri scolaretti di Budapest» (Salani).

Per quanto riguarda la ricollocazione in ambito italiano, si può rilevare come la trasposizione dell'opposizione Pest/Alföld nella più generica contrapposizione città/campagna ricalca gli schemi di una retorica ampiamente diffusa in epoca fascista (non a caso la «campagna» sostituisce la «pianura» nelle traduzioni più tarde, quelle del 1935 e 1935), che si mostra infatti nella combinazione semantica tra «campagna» e «ragazzi sani e robusti». Ecco che, pur senza un intervento vistoso sul testo originale,



la traduzione ricolloca l'ambientazione e la vicenda all'interno di quella che è la cornice di intenti propria della letteratura per l'infanzia ufficialmente approvata dal regime. Nella relazione pronunciata da Cesare Angelini al *Convegno nazionale per la letteratura infantile e giovanile*, tenutosi a Bologna nel 1938, si può leggere quello che Faeti definisce un vero e proprio «programma editoriale»<sup>440</sup>:

Uno dei motivi lirici che fanno bello il vivere oggi in Italia è proprio questa fresca attenzione portata dall'alto sopra il giovane per salvarlo dalla vita meschina, per creargli l'atmosfera indispensabile a sentirsi nuovo, sano e forte. Quindi campeggi sulle Alpi in un vivo bisogno di più cielo; crociere sul mare dove gli spazi tornano vergini, e i cuori. Canti, sport. Gusto di cose vive, aperte. Vita che s'inventa ogni giorno, e ogni ora è un prodigio inatteso<sup>441</sup>.

Quella che per i ragazzi della via Pál è una riconquista autonoma, indipendente degli spazi si trasforma così in una risposta a una sorta di bisogno indotto dagli schemi educativi dell'epoca. Per quanto l'importanza della vita all'aria aperta non abbia di per sé alcun tratto ideologizzato e anzi potrebbe essere ricondotta alla semplice sfera del senso comune, attraverso precise scelte lessicali essa dialoga con quella che è stata definita da Faeti «l'essenza stessa del “prezioso libretto” per bambini, o più esattamente di quello con tematica campagnola»<sup>442</sup>.

Più volte nel testo, come si è mostrato, il narratore sottolinea il parallelo tra l'entusiasmo con cui i ragazzi combattono per il *grund*, l'amore per il loro campo e il sentimento di amor di patria. Le traduzioni, sia tedesche sia italiane, sono generalmente fedeli al testo originale e non si sono registrate variazioni vistose, a testimonianza del fatto che questo modo di presentare l'ardore dei ragazzi non contrasta con gli intenti educativi dei paesi d'arrivo. Al contrario, è nuovamente attraverso un gioco linguistico che Molnár prende le distanze non tanto dal genuino sentimento di amore per la propria patria – che come abbiamo visto significa principalmente sentimento di appartenenza e ricerca di un senso dell'individuo in questa appartenenza a qualcosa di condiviso (è il senso profondo del romanzo) – quanto dalla sua degenerazione in incitamento alla morte eroica per la patria. È un passaggio molto delicato e sottile, questione, come vediamo subito, di una vocale.

Quello della malattia di Nemeček è un momento di svolta nella vicenda, l'idea del sacrificio per la patria si concretizza nei «tre bagni di Nemeček», come era titolata la

---

<sup>440</sup> A. Faeti, op. cit., p. 81.

<sup>441</sup> *Convegno internazionale per la letteratura infantile e giovanile*, Bologna 1938, Relazioni, Roma 1939, p. 95, cit. in Faeti, ibid.

<sup>442</sup> Ivi, p. 82.

riduzione teatrale per le scuole italiane, ma la domanda di fondo rimane aperta nel romanzo: Nemeček è un eroe?

In uno dei momenti centrali del romanzo, a scuola, il professor Ráczi viene a sapere dai compagni di classe che Nemeček è malato e rimprovera gli alunni di non stare attenti alla propria salute. Nella descrizione solenne del sacrificio di Nemeček, fatta dal punto di vista dei ragazzi, emerge una piccola nota ironica che stravolge la solennità del momento: Nemeček si è raffreddato per la patria. In ungherese il verbo raffreddarsi (*meghűl*) è molto simile al verbo morire (*meghal*). Questo gioco di parole, oltre a far pensare a un sacrificio in miniatura, crea contemporaneamente un effetto di distanza rispetto alla tradizionale santificazione della morte eroica. Prevale piuttosto, in questa dissonanza, l'assurdità della cosa, accentuata dal modo in cui la frase viene introdotta: «egyszerűen szólván» (per dirla con parole semplici/in poche parole). Sebbene non sia messo davvero in discussione il fatto che i ragazzi ammirino veramente il loro Nemeček, che credano veramente nel suo atto eroico, il modo in cui le parole “semplicemente” e “patria” vengono accostate crea una dissonanza che può essere letta come un allontanamento dell'autore da un modo di scrivere stereotipato, tipico della letteratura per ragazzi impregnata di patriottismo.

*De a Pál utcaiak összenéztek. Ők jól tudták, hogy hogyan és miért nem vigyázott magára Nemeček. Szétszóródva ültek az osztályban, ki az első padban, ki a harmadikban, sőt Csónakos, mi tagadás, az utolsóban, de most összenéztek egymásra. Minden arcról le lehetett olvasni, hogy ez a Nemeček valami szép dologban hűlt meg. Egyszerűen szólván: a hazáért hűlt meg szegény Nemeček, megfürdött vagy háromszor, egyszer véletlenül, egyszer becsületből, egyszer meg kényszerűségből. És a viláért nem árulta volna el senki ezt a nagy titkot, pedig most már mindenki tudta, még a güttegyet is. Sőt a güttegyet kebelében mozgalom is indult meg azért, hogy Nemeček nevét kitéröljék a fekete könyvből, csak egyelőre még nem tudtak megegyezni arra nézve, hogy előbb javítsák-e ki a kis kezdőbetűket nagy kezdőbetűkre, s csak azután töröljék-e ki, avagy hogy kitéröljék minden teketória nélkül. Minthogy Kolnay, aki még mindig elnök volt, azt mondta, hogy teketória nélkül kell kitérölni, természetesen, hogy Barabás pártot alakított, mely azt vitatta, hogy előbb vissza kell adni a nevének a becsületet.*

H. Walther 1910: 236-237	E.P. Tal 1928:
Die von der Paulstraße schauten sich an. Sie wußten sehr gut, wie und warum Nemeček nicht auf sich achtgegeben hatte. Sie saßen zerstreut in der Klasse; einige in der ersten, andere in den dritte, ja Csónakos sogar in der letzten Bank; jetzt aber blickten sie einander an. Von jedem Gesicht konnte man ablesen, daß dieser Nemeček in einer Sache, die ihn auszeichnete, sich erkältet hatte. Kurz gesagt, der arme Nemeček hatte sich für das Vaterland erkältet. Er hatte dreimal gebadet: einmal	Aber die von der Paulstraße wechselten Blicke. Sie wußten sehr gut, wie und warum Nemeček sich nich in acht genommen hatte. Sie saßen getrennt voneinander, der eine in der ersten Bank, der andere in der dritte, ja Csonakos, es ist nicht zu leugnen, saß sogar in den letzten, aber sie wechselten Blicke. Man konnte es von ihren Gesichtern ablesen, daß dieser Nemeček sich in einer ehrenvollen Sache erkältet habe. Um es gerade herauszusagen: Nemeček hatte sich im Dienste des Vaterlandes erkältet,

zufällig einml aus Ehrgefül, einmal gezwungen.	er hatte dreimal gebadet, einmal zufällig, einmal aus Ehrgeiz und einmal gezwungenermaßen.
Sapientia 1929: 172-173	Bemporad 1931: 102-103
Quelli di via Pal si fissarono. Essi sapevano bene come e perché Nemciech non avesse fatto attenzione alla propria salute. Erano disseminati un po' qua, un po' là, dappertutto: chi in prima fila, chi nella terza, chi – come Cionakos – nell'ultima. Ma su tutti i visi si poteva leggere <b>che questo Nemeciech s'era raffreddato per qualcosa di bello! Non altro che questo: Nemecsiech s'era raffreddato per la patria! Per la patria si era preso tre bagni: uno per caso, uno per l'onore, e uno per forza!</b>	I ragazzi della via Pal si scambiarono delle occhiate. Sapevano bene essi come e perché <b>Nemecsek s'era preso un malanno!</b> Sedevano dispersi nell'aula, chi qua, chi là: l'uno nel primo banco, l'altro nel terzo, e Csonakos, è inutile negarlo, nell'ultimo. Ma i loro sguardi s'incontrarono e vi si poteva leggere che <b>Nemecsek aveva preso il raffreddore per una nobile causa. Per dirla in poche parole: il povero Nemecsek s'era ammalato per la patria!</b> Aveva fatto tre bagni: uno per caso, uno per punto d'onore e uno per forza!
Barion 1935: 211-212	Corbaccio 1935: 153
I ragazzi della via Pal si scambiarono delle occhiate significative. Lo sapevan bene, loro, perché Nèmecsek non si era riguardato, buscandosi quel malanno. Essi erano sparsi per l'aula uno qua uno là, un po' dovunque; chi era in prima fila, chi nella terza; Cionakos, per esempio, era nell'ultima. Su ciascuno dei loro volti, però, si poteva leggere chiaramente <b>che quel raffreddore Nèmecsek se l'era buscato per qualcosa di nobile: nientemeno che per la patria, Nemecsek s'era preso quel malanno... ecco quanto! Proprio per la patria aveva fatto tre bagni: uno per caso, il secondo per l'onore, il terzo per forza.</b>	I ragazzi della via Pal si scambiarono delle occhiate significative. Sapevano bene essi perché Nemecsek s'era preso quel malanno! Sedevano dispersi nell'aula, chi qua chi là; l'uno nel primo banco, l'altro nel terzo, e Csonakos, come si può immaginare, nell'ultimo. Ma i loro sguardi si incontrarono e vi si poteva leggere che <b>Nemecsek aveva preso il raffreddore per una nobile causa, perché il povero Nemecsek s'era ammalato per la patria!</b> Aveva fatto tre bagni; uno per caso, il secondo per punto d'onore, il terzo per forza!
Salani 1937: 111	
I ragazzi della via Paal si guardarono: sapevano bene, loro, perché Nemecsek non aveva badato alla sua salute! I ragazzi della via Paal erano sparsi un po' dappertutto nell'aula: chi in prima fila, chi nella terza, chi, come Sonakos, nell'ultima; ma tutti si guardarono, e sui loro visi si poteva leggere che <b>Nemecsek aveva preso un malanno per una causa nobile e grande.</b> <b>Infatti il povero Nemecsek s'era buscato l'infreddatura per il bene della Patria;</b> aveva fatto tre bagni: il primo per caso, il secondo per l'onore, il terzo per forza.	

Il gioco di parole creato da Molnár è in quanto tale intraducibile. Ciononostante, né in tedesco, né in italiano esso viene compensato in altri punti oppure con soluzioni alternative. Inoltre non tutte le traduzioni restituiscono il senso dell'espressione *egyszerűen szólnán*. Al contrario, la gran parte delle traduzioni enfatizza questo

passaggio: l'espressione *szip dolog* (cosa bella) viene tradotta in tedesco con «eine Sache, die ihn auszeichnete» oppure con «ehrenvolle Sache», e in italiano generalmente con «nobile causa»; l'edizione Salani inserisce come di consueto anche qui un'endiadi, «causa nobile e grande». Si crea in questo modo un riferimento esplicito alla sfera semantica riservata all'eroe della patria. È in particolare l'edizione Barion che enfatizza il valore eroico del raffreddamento di Nemecek, non lasciando spazio a nessun ammiccamento ironico: nelle espressioni «nientemeno che per la patria», «ecco quanto!» e la ripetizione di «proprio per la patria» si può leggere un'enfaticizzazione dei concetti che tradisce esplicite intenzioni pedagogiche.

In questa chiave leggerei anche l'ultimo passaggio che desidero prendere in considerazione prima di arrivare a una sintesi delle considerazioni fin qui presentate. La scena si svolge nella stanza di Nemecek malato, nel momento del suo delirio febbricitante. Quando il ragazzo si rende conto che non potrà più vedere il suo *grund*, preso dalla disperazione, e dalle ultime forze della malattia, vuole a tutti i costi tornarvi per un'ultima volta. Alle rimostranze della madre e di Boka, risponde con una battuta che pone esplicitamente il problema dell'identificazione tra *grund* e patria. Nemecek rimprovera i genitori, che vogliono persuaderlo a rimanere nella stanza, mentre lui vorrebbe correre sul *grund* perché, giacché deve morire, vuole farlo dove vuole lui. Il ragazzo, in preda alla febbre, afferma che i genitori non possono capirlo, perché non hanno mai combattuto per la patria:

*És valósággal elöntötte a láz a kisleányt. Bolondul hadonászott, piros volt, kitágultak finom kisleányukai. És szónokolt:  
- A grund - kiáltotta - az egy egész birodalom! Ti azt nem tudjátok, mert ti még sohasem harcoltatok a hazáért!*

È decisivo, in questo passaggio, il verbo usato dal narratore per introdurre le parole di Nemecek: *szónokol*. Non è semplicemente un dire, ma un “declamare, arringare, tenere un discorso retorico”. Un termine utilizzato in ungherese anche in senso ironico anche per indicare quando si pronuncia un discorso retorico imparato a memoria (*megtanult szónoki beszédet előad*). Il verbo contiene infatti il sostantivo *szónok*, che vuol dire “oratore”. La frase di Nemecek, che potrebbe essere intesa come conferma di una presentazione del *grund* in chiave incontestabilmente patriottica, viene stravolta con questa parola e presentata come un'espressione codificata, imparata a memoria e trita, tipica di un linguaggio che ricorda quello descritto da Bertha von Suttner nei suoi scritti contro la retorica della guerra.

La prima traduzione tedesca sceglie di tradurre il verbo con “deklamieren,” la versione del 1928 opta per la locuzione «Er schien eine Ansprache zu halten», forse meno ironica del verbo di derivazione latina, ma che ugualmente segna una distanza dal discorso pronunciato.

La prima traduzione italiana (Sapientia) non traduce il verbo, mentre l'edizione Bemporad opta per una soluzione analoga a quella tedesca: «E pareva tenesse un discorso», così come fa la traduzione Corbaccio («Sembrava stesse tenendo un discorso»). L'edizione Barion, come la Sapientia, elimina il verbo, mentre l'edizione Salani, fondendo più elementi del passaggio, sceglie la variante «gridava fuori di sé». Come si vede, nessuna delle versioni, salvo quella del traduttore Schmitt, restituisce la sfumatura ironica contenuta questo verbo. In tal modo, nella maggior parte delle traduzioni, rimane al lettore soltanto l'accorata dichiarazione d'amore per il *grund*, “un intero regno”, ma non il distacco critico del narratore rispetto alle conseguenze “deliranti” di un ambiente in cui il militarismo e il patriottismo sono portati all'estremo. Risuona, in questa semplice parola scelta da Molnár, quella critica che egli rivolgerà, dopo un anno di guerra vera, alle formule trite che inneggiano alla guerra ed esaltano la morte eroica.

## **Conclusioni:**

### **sintesi dei risultati e considerazioni finali**

Nel romanzo di Molnár il sentimento patriottico e l'esercitazione alla guerra hanno un ruolo solo parziale. Pur presenti dal punto di vista tematico, non rappresentano l'obiettivo educativo ultimo dell'opera. Laddove sincero, il patriottismo non sfocia in atteggiamenti estremisti, piuttosto si colora di quel tono di sentimentalismo che ha valso all'autore il biasimo di una parte della critica, tra le cui voci più autorevoli ho ricordato György Lukács. Sotto la patina di sentimentalismo, tuttavia, si affermano i valori borghesi di lealtà e onore. Laddove il *pathos* lascia spazio a una descrizione più distaccata, l'ironia colpisce invece proprio l'exasperazione delle posizioni militariste e nazionaliste (ricordo il riferimento alla guerra russo-giapponese). Il tutto è presentato in un quadro vivido e ben radicato nella rappresentazione di Budapest alla svolta del secolo, tanto da aprire anche scorci di critica sociale. È questo quadro che ha incantato i lettori ungheresi dell'opera, come ho mostrato attraverso le voci dei recensori del romanzo. La sua modernità poggia proprio su questa vivacità di rappresentazione, sulla pluralità di voci che popolano il mondo dei ragazzi della via Pál, prima fra tutte il loro gergo, ossia la rappresentazione linguistica di un'appartenenza a un gruppo e a un territorio, il *grund*.

Ho incrociato questa lettura, incoraggiata dagli studi più recenti sulla letteratura per ragazzi che si vanno consolidando anche in area ungherese, con l'insistenza sul tema del patriottismo riscontrata nella ricezione internazionale dell'opera fino agli anni Trenta. Nel corso degli anni cambiano gli scenari: è Molnár stesso a vivere di persona l'esperienza della Prima guerra mondiale, in seguito sono le ascese dei fascismi a riscrivere il significato dei valori patriottici. Tramite l'analisi critica delle traduzioni che vanno a costituire il *corpus* scelto ho voluto mettere i testi alla prova di un ricollocamento spaziale e temporale in contesti caratterizzati da inquadramenti socio-pedagogici che esercitano una più o meno esplicita pressione sui traduttori.

Per fare ciò, ho diviso l'analisi in due fasi. La prima, intesa come un "avvicinamento" al testo, è stata dedicata agli spazi paratestuali, o più precisamente peritestiuali. Leggendoli come anello di congiunzione tra la pragmatica editoriale e l'interpretazione letteraria, come ponte tra il testo e il contesto culturale, ho colto la

provocazione di Pederzoli, secondo la quale può essere addirittura il paratesto *a fare* la letteratura per l'infanzia. All'apparato paratestuale è affidato spesso il compito di sancire l'appartenenza di un'opera a un dominio preciso e anche di definirne le sue funzioni: nel caso della letteratura per ragazzi, basti ricordare la funzione estetica e la funzione pedagogica come i due poli tra i quali si collocano le singole opere. L'analisi del paratesto ha permesso di ampliare le ricerche su due personaggi estremamente attivi nel dibattito politico e pedagogico rispettivamente tedescofono e italiano: Eugen Heinrich Schmitt e Enrico Burich. La loro attività fornisce la prova che, oggi come allora, la letteratura per l'infanzia occupa uno spazio tutt'altro che marginale nella riflessione culturale e incrocia spesso le esigenze e le evoluzioni della società coeva.

Nella seconda fase sono passata all'analisi testuale vera e propria, a sua volta divisa in due momenti. Le prime considerazioni riguardano il tradizionale problema del rapporto con *l'altro*, della traduzione come mediazione culturale in particolare nell'ambito della letteratura per ragazzi. Questo valore era stato riconosciuto già da Richard Bamberger nel suo *Jugendlektüre*: «Übersetzungen sind die besten Brücke zu den Menschen anderer Länder: die Kinder lernen die Autoren, also schöpferische Kräfte, eines anderen Landes schätzen und schließen geistige Freundschaft mit den Gestalten ihrer Bücher»<sup>443</sup>. Da un punto di vista teorico, ho accolto la proposta di O'Sullivan di individuare, accanto ai poli di traduzione straniante e traduzione addomesticante, un terzo approccio traduttivo che *neutralizza* l'alterità.

Tramite un procedimento che si richiama in particolare all'approccio ermeneutico alla traduzione, ho isolato delle isotopie, cercando di mostrare come la continuità figurativa e tematica faccia progredire il testo conducendone la lettura verso significati talvolta opposti rispetto a quelli desumibili dall'originale. Il gioco alla guerra e i simboli legati alla patria (la bandiera e il *grund*) non devono essere letti nel romanzo soltanto per la loro ricorrenza nel testo in maniera quantitativa. Procedendo infatti a una lettura qualitativa, secondo i modi in cui ricorrono, secondo il rapporto che si crea tra la materia narrata e il modo di narrarla, ben più si apprende del messaggio testuale.

Quello delle isotopie è uno strumento ancora poco utilizzato nell'analisi delle traduzioni di letteratura per ragazzi. Esso si rivela invece particolarmente proficuo nell'esame di una coerenza testuale che sicuramente ha un ruolo chiave in una letteratura in cui è spesso molto forte il messaggio educativo. L'esame delle isotopie

---

<sup>443</sup> R. Bamberger, op. cit., p. 332.

ha permesso, infatti, di portare alla luce procedimenti e differenze traduttive meno vistose rispetto a casi, sicuramente più eclatanti, di riscrittura o censura dei testi per ragazzi. Del resto questa è stata una delle difficoltà maggiori presentate dal *corpus* scelto. In particolare in ambito italiano, la corsa alle ritraduzioni porta con sé prevedibilmente una produzione di testi che spesso si differenziano tra loro per variazioni minime. Se non è stato possibile definire singole poetiche traduttive relative a edizioni isolate, si è tuttavia potuto descrivere un andamento che accomuna le diverse traduzioni e che è dunque tanto più sintomatico di un'epoca.

L'analisi del paratesto ha consentito di individuare quali percorsi di ricezione fossero suggeriti dalle singole edizioni innanzitutto in quanto oggetti editoriali. Per quanto riguarda l'area tedesca, particolarmente ricca di spunti si è rivelata la prefazione del primo traduttore, Eugen Heinrich Schmitt, che ha collocato il romanzo sul piano profondo del dibattito filosofico circa il rapporto tra uomo e Stato e circa il valore della guerra. Più che un libro per ragazzi, il traduttore presenta il romanzo come un'opera che, attraverso l'esempio dei ragazzi, può aiutare gli adulti a migliorarsi attraverso un ritorno all'infanzia espressamente caratterizzato da una impostazione cristiana. Alla luce delle considerazioni fatte nel corso del lavoro, questa interpretazione si rivela essere quella più moderna, più vicina anche all'esegesi che ai giorni nostri ha dato – se non propriamente in chiave cristiana – il traduttore per Feltrinelli Raffaele Borrelli: un mondo, quello della via Pál, che si propone come alternativa positiva al mondo adulto.

Allo stesso modo sembra cavalcare l'onda della modernità, questa volta da un punto di vista prettamente editoriale, l'edizione tedesca del 1928, che si presenta in forma snella, senza mediazione esplicita per i giovani lettori, e in particolare, come ho mostrato, si arricchisce d'illustrazioni dal carattere fresco e infantile, come schizzi dei ragazzi fatti sui muri.

L'atteggiamento traduttivo delle due edizioni tedesche, desumibile da alcune scelte linguistiche presentate nell'analisi, rivela una tendenza ad avvicinare il giovane lettore al contesto culturale ungherese. Dal confronto dei due testi, e in contrasto con le aspettative create dall'analisi del paratesto, le due versioni non presentano variazioni sostanziali. La seconda traduzione tedesca appare come una revisione della prima, volta all'alleggerimento di alcuni passaggi. Ciò che maggiormente risalta è la scelta di un lessico più semplice, di una sintassi più diretta; anche l'uso dei tempi verbali è più vicino al parlato, con la preferenza del passato prossimo al *Präteritum*.



La ricezione ritardata, o meglio il mancato successo della prima traduzione, può essere motivato non tanto dalle caratteristiche della traduzione, quanto piuttosto dall'esigenza che i tempi maturassero, dal punto di vista dello sviluppo della letteratura per ragazzi, per accogliere il romanzo di Molnár e con esso il nuovo genere letterario del romanzo delle bande. Il suggerimento di Molnár è stato accolto da Erich Kästner. Le ipotesi di questa influenza, evidente almeno formalmente, meriterebbero senz'altro di essere approfondite attraverso una ricerca dei reali rapporti letterari tra i due scrittori.

L'analisi delle traduzioni italiane ha permesso di mettere in luce come l'elemento estraneo sia stato ricollocato all'interno di una tradizione di scambi culturali che ha favorito il successo editoriale del romanzo. Se non è possibile accertare un'intenzione esplicita dei singoli traduttori alla neutralizzazione degli elementi culturo-specifici (soprattutto antroponimi e toponimi), il procedere spesso asistematico nelle scelte traduttive dimostra come sia prevalsa, nella trasmissione dell'alterità, la ricerca di un elemento di esoticità *all'ungherese* che attirasse il lettore senza disturbarlo troppo. A questo fatto si accompagna la constatazione che molti elementi – dal traduttore Enrico Burich alle collane per ragazzi di Bemporad e Salani, dai rifacimenti per le scuole alla tolleranza del romanzo in un quadro editoriale, quello dell'Italia fascista, molto selettivo verso la letteratura estera – conducono verso un inserimento del romanzo nel dibattito pedagogico dell'epoca, con una particolare attenzione al tema del patriottismo e della guerra.

Per tutte le traduzioni, il processo di neutralizzazione delle componenti straniere ha come conseguenza un'amplificazione del valore di elementi semantici che, pur rimanendo invariati nel testo come semplici equivalenti traduttivi, assumono sfumature connotative proprie della cultura italiana, che favoriscono il processo di acquisizione del romanzo all'interno della tradizione letteraria d'arrivo. Ho riscontrato infatti tale caratteristica nella presenza della figura di Garibaldi (o meglio dei garibaldini), descritta nella sua accezione positiva, nel valore simbolico della campagna, degli spazi aperti e della natura rispetto alla città, che s'intreccia con il discorso sull'educazione dei ragazzi di stampo fascista, nella presenza forte dell'elemento militaresco e infine nella coincidenza tra i colori della bandiera ungherese e quelli del tricolore italiano: tutti questi aspetti rendono il romanzo facilmente assimilabile all'interno dei programmi educativi della fine degli anni Venti e di tutti gli anni Trenta.

È in particolare l'edizione Salani che si colloca all'apice di questo processo di ricezione. I risultati dell'analisi del paratesto – l'esplicita destinazione ai ragazzi, l'inserimento in una collana con un preciso inquadramento ideologico, nonché la mancanza dell'indicazione del traduttore – segnalano una linea editoriale che concorda con le scelte traduttologiche effettivamente riscontrabili nell'analisi testuale. La scelta di un linguaggio più agevole, più movimentato, espressamente volto all'accentuazione dell'elemento avventuroso, coincide con l'insistenza sulla sfera semantica militaresca. Si tratta di un'insistenza che rompe gli equilibri tra materia narrata e sguardo del narratore mostrati nell'analisi dell'originale e restituisce un testo in cui il gioco dei ragazzi alla guerra, l'infiammarsi del loro entusiasmo per la difesa del loro territorio, finiscono per farsi veicolo di un messaggio educativo volto alla formazione del ragazzo come giovane soldato. Non è un caso, dunque, che questa edizione sia stata pubblicata nello stesso anno in cui veniva realizzata una riduzione teatrale del romanzo ad uso scolastico, in cui, come ho mostrato, il curatore Gherardo Ugolini insiste su valori tradizionali quali «il senso dell'onore, la fiera gentilezza delle armi, il piacere della disciplina» e celebra in Nemecek l'eroe come «suprema ambizione di tutti i popoli». Rispetto alla traduzione Salani le altre non dimostrano, almeno per gli aspetti presi in esame, un progetto traduttivo altrettanto chiaro. Sicuramente però, laddove le singole scelte si scostano dall'originale, esse si possono ritenere volte ad assecondare gli schemi pedagogici dell'epoca (mi riferisco in particolare all'edizione Barion).

I risultati raggiunti ambiscono a fornire un contributo alla riflessione sulla traduzione di letteratura per l'infanzia, pur nelle difficoltà spesso riscontrate nell'analisi. Ogni ricerca coltiva, al suo inizio, la tacita speranza di confrontarsi con fenomeni vistosi, nel migliore dei casi distribuiti in maniera simmetrica all'interno del *corpus* scelto. Non è stato questo il caso del presente lavoro, ma una chiave di volta nell'osservare ciò che è meno visibile è stata impressa dagli stimoli dettati dai precedenti lavori di Paola Maria Filippi e Lia Bazzanini proprio sull'analisi critica delle traduzioni per adulti condotta attraverso l'individuazione di isotopie forti che percorrono i testi. In quanto strumento di costruzione di coerenza testuale, le isotopie si offrono come importante cartina al tornasole per verificare quale messaggio, e soprattutto quale concezione del bambino, quali (o quanti) destinatari emergano dai rispettivi progetti di traduzione.

Considerando la conclusione di questa ricerca in maniera propositiva, vedo la possibilità di un'integrazione di tale proposta metodologica con l'impostazione narratologica proposta da Emer O'Sullivan. Tale impianto si basa sull'individuazione

di un'importante figura che fa da tramite tra il narratore implicito dell'originale e il lettore implicito della traduzione: il "traduttore implicito". La voce del traduttore non si ritrova, secondo O'Sullivan, soltanto negli spazi paratestuali ma anche, a livello narratologico, nella figura del "narratore della traduzione". Si tratta di una "presenza discorsiva" che secondo O'Sullivan si distingue da quella del narratore nel testo di partenza e appartiene al traduttore implicito:

Diese Stimme, die bisher in der übersetzungswissenschaftlich-narratologischen Diskussion nicht beachtet worden ist, möchte ich die Stimme des Erzählers in der Übersetzung nennen. Sie meldet sich nicht nur dort, wo Erklärungsbedarf vorliegt oder wo Sprache thematisiert ist, sondern ist in allen übersetzten Erzähltexten auf der Ebene des Erzählens selbst präsent<sup>444</sup>.

Dunque è sul piano stesso della narrazione, e non soltanto in risposta a necessità esplicative o metalinguistiche, che la voce del traduttore è presente. Ma sul rapporto tra materia narrata e modo della narrazione, come ho cercato di mostrare nell'analisi del testo di partenza e delle sue traduzioni, tanto si può apprendere a partire dall'attenta ricostruzione di isotopie tematiche e figurative. O'Sullivan si richiama alla distinzione tra traduzione dialogica e traduzione monologica, e definisce quest'ultima la traduzione in cui la voce del narratore della traduzione copre totalmente quella del narratore dell'originale. Una traduzione dialogica invece è quella in cui la voce del narratore della traduzione "si accorda" a quella del narratore dell'originale. Poiché, come si è visto nel primo capitolo, nella traduzione di letteratura per ragazzi è generalmente – o tradizionalmente – tollerata una maggiore libertà rispetto al testo originale, è più facile, secondo O'Sullivan, isolare e analizzare gli elementi discorsivi che rendono una traduzione "monologica". Decisiva è la descrizione delle motivazioni che portano a questa scelta, che coincidono perfettamente con il discorso sviluppato nel mio lavoro e possono valere come spiegazione conclusiva dei fenomeni mostrati nell'analisi:

An Verschiebungen in der Erzählweise der Übersetzung zeigen sich die Vorlieben von Übersetzern und ihre Annahmen über die Leser sowie die jeweils dominierenden Normen und Konventionen des kinderliterarischen Übersetzens. Noch deutlicher [...] zeigt es sich dies, wenn die Stimme des Erzählers der Übersetzung durchgehen anders als die des Erzählers des Ausgangstextes klingt, wenn sie ihn übertönt. Diese andere Erzählweise des Übersetzers kann aus unterschiedlichen Gründen erfolgen: der Übersetzer mag anders erzählen wollen als der Erzähler des Ausgangstextes, er mag Schwierigkeiten haben, in die vorgefundene Erzählerrolle hineinzuschlüpfen, er mag glauben, dass man Kinder anders ansprechen muss, als es der Erzähler des

---

<sup>444</sup> O' Sullivan, *Kinderliterarische Komparatistik*, op. cit., p. 246.

Ausgangstextes tut, oder er mag sich an den sonst üblichen Erzählweisen in der Kinderliteratur der Zielkultur orientieren<sup>445</sup>.

Ritengo che la ricostruzione delle isotopie portanti nei testi tradotti possa costituire un importante strumento di orientamento per un'analisi critica delle traduzioni per l'infanzia che risponda ai criteri narratologici proposti da O'Sullivan. In prospettiva, stimo che una definizione del *corpus* di analisi sul campo italiano basata sulle edizioni che hanno percorso gli oltre cento anni di storia del romanzo, potrebbe mettere in luce implicazioni narratologiche estremamente interessanti e suggerire un percorso di trasformazione della concezione del giovane lettore nella letteratura a lui destinata.

Soltanto un'intuizione, eppure estremamente accattivante, è quella che deriva da una riflessione sulle parole già citate di Enzo Biagi, sul suo "sentire" il principio di appartenenza a un gruppo, e ancor più su quelle di Antonio Faeti che recentemente, in una sua lezione sul romanzo, creava un parallelo diretto tra i ragazzi della via Pál e i "ragazzi del '56". Un parallelo valido perché nasce da un'esperienza vissuta, dall'effettiva associazione che i lettori italiani hanno fatto tra gli ideali dei giovani che si battevano a Budapest nel 1956 e la forza aggregante e positiva dei ragazzi che si battevano per la difesa del loro *grund*. Nuovamente negli anni Sessanta tornerà questa associazione con i ragazzi che si propongono portatori di valori nuovi – testimoniata probabilmente dall'enorme successo del film di Zoltán Fabri – e ne rimane traccia in verità ancora oggi, stando alla lettura di alcuni articoli di giornale. Si può supporre dunque che l'intensa ricezione del romanzo negli anni Trenta, pur "asservita" in un primo momento agli intenti pedagogici dell'epoca e dunque, come ho mostrato, spesso distante dal messaggio originario dell'opera, abbia determinato una prima appropriazione del testo da parte dell'immaginario collettivo italiano, che nel tempo è stata variamente rielaborata. Lo stesso discorso si potrebbe applicare in ambito tedesco per vie che andrebbero sicuramente approfondite, perché partono forse proprio dal punto in cui la mia analisi si ferma: dopo la seconda ricezione del romanzo.

L'obiettivo di questo lavoro è stato non da ultimo anche quello di dare un contributo allo studio della letteratura per ragazzi seguendo trame culturali e linguistiche meno frequentate. Il caso ungherese di Ferenc Molnár ha aperto spesso a percorsi di divagazione di estremo interesse: se li ho perseguiti, è stato soprattutto per dimostrare quanto una letteratura spesso ritenuta marginale possa essere ricollocata al centro di discussioni letterarie e culturali di fondamentale importanza. La tanto

---

<sup>445</sup> Ivi, p. 264.

discussa leggerezza dell'autore sembra svelare con il tempo la propria potenza espressiva. Ce ne dà testimonianza un recentissimo esperimento teatrale portato sulle scene in Ungheria, *Monokli* (monocolo), realizzato da Béla Fesztbaum selezionando e assemblando articoli di *feuilleton* dell'autore. Sono state messe in scena così proprio quelle descrizioni della società budapestina dell'epoca, delle sue contraddizioni tra vita mondana e povertà, tra la leggerezza del *bon mot* e l'accorato dolore per gli eventi tragici della vita, che Molnár sapeva schizzare in poche pagine destinate ai giornali. Nella messa in scena un bambino, a cui non è assegnata alcuna battuta, percorre di tanto in tanto, nella lunghezza, il palcoscenico. Entra ed esce di scena e segnala, con la sua presenza silenziosa ma ingombrante, lo scorrere del tempo.

## Appendice A.

### Le prime edizioni del romanzo in tutte le lingue

Per dare un'idea del gran numero di traduzioni realizzate riporto qui l'elenco delle edizioni che il *Petőfi Irodalmi Múzeum* ha potuto esporre nella mostra del 2007 dal titolo *Éljen a grund! 100 éves a Pál utcai fiúk* (Viva il grund! I ragazzi della Via Pál compiono 100 anni)<sup>446</sup>. Si tratta delle prime edizioni:

- Germania: *Die Jungen der Paulstrasse*, trad. Eugen Heinrich Schmitt, Berlin : Waither, 1910.

- Finlandia: *Koulu-poikia*, trad. Matti Kirekäs, Helsinki 1913.

- Estonia: *Pál-tanäva poisid*, trad. Julius Mark, Tallin, Maa 1921.

- Stati Uniti d'America: *The Paul Street Boys*, trad. Louis Rittenberg, New York, Macy-Masius 1927.

- Italia: *I ragazzi della via Pál*, trad. Alessandro De Stefani, Stefano Röck-Richter, Roma, Sapientia 1929.

- Croazia: *Junaci Pavlove ulice*, trad. L. Matijevic, Zagabria, Tisak Union 1933.

- Norvegia: *Kampen om lokka*, trad. Thor Arnesen, Oslo, Aschehoug 1933.

- Olanda: *De jongens van de Pálsreat*, trad. I. Rona, Amsterdam, Nederl. Keuboekerij 1938.

- Spagna: *Las raíces del árbol*, trad. Marcelino Andres de Orbók, Barcelona, Lara 1944.

- Armenia: *Pal csampu teghake*, 1946.

- Cina: *Phal csambu tghakbö*, Patanakan vep. Venetik-Sz., Lazar, Mchith. Tp 1946.

- Bulgaria: *Momčētata ot Pavlovata ulica*, trad. Boris D. Paunov, Sofia, Četivo 1947.

- Romania: *Baeții din strada Pál*, trad. Ion Bratu, Buressti, Ed. De Stat 1948.

- Macedonia: *Decata od Pavlovata ulica*, trad. Panče Mihajlov, Skopje, Kultúra 1955.

- Polonia: *Chłopcy z Placu Broni*, trad. Janina Mortkowiczowa, Varsavia, Nasza Księgarnia 1956.

---

<sup>446</sup> Si tratta delle prime edizioni delle traduzioni. L'elenco si limita agli esemplari conservati presso la Országos Széchényi Könyvtár (Biblioteca Nazionale Széchényi) di Budapest.

- Bosnia Erzegovina: *Junaci Pavlove ulice*, trad. Mladen Leskovac, Sarajevo, Narodna prosvjeta 1957.
- Francia: *Les garçons de la rue Paul*, trad. André Adorján/Ladislav Gara, Paris, Hachette 1958.
- Repubblica Ceca: *Chlapci z Pavelské ulice*, trad. Ladislav Hradsky, Praga, Detské Knihy 1958.
- Russia: *Mal'csiski sz ulici Pala*, trad. O. Rosszijanova, Mosca, Detgiz 1958.
- Svezia: *Pa liv och död* (poi: *Pálgatans pojkar efter*), trad. Aslög Davidson, Stockholm, Parnass 1958.
  
- Moldavia: *Béecij din strada Pal*, trad. M. Brume, Kisinev, Kartja Moldovenjaské 1960.
- Ucraina: *Hlopci z vulici Pala*, trad. M. Lembaka, Kiev, Ditjacsoj Lit. 1961.
- Israele: *Hanoarim merechov Pál*, Saul Kanzlar, Tel-Aviv, Jizrael 1963.
- Colombia: *Los muchachos de la calle Paal*, trad. Alfonso Rodriguez, Bogota, Paulinas 1965.
- Brasile: *Os meninos da rua Paulo*, trad. Pál Rónai, Rio de Janeiro, De Ouro 1965.
- Slovenia: *Dečki Pavlove ulice*, trad. Stefan Barbaric, Sovre, Savo 1965.
- Serbia: *Dečaci Pavlove ulice*, trad. Mladen Leskovac, Beograd, Prosveta 1966.
  
- Lituania: *Pavilo gatvès vaikai*, trad. Pranas Masiotas, Vilnius, VAGA 1973.
- Lettonia: *Pála ielas zéni*, trad. D. Pinigis, Riga, Liesma 1974.
- Messico: *Los muchachos de la calle Paal*, trad. José Félix, Valladolid, Ortells 1975.
- Turchia: *Pal sokağı'nin çocuklari*, trad. Gabriella Kálmán, Istanbul, Milliyet Jayinlari 1976.
- Austria: *Die Jungen der Paulstrasse*, trad. Edmund Alkalay, Wien, Styria 1978.
- Repubblica Slovacca: *Chlapci z Pavlovskej ulice*, trad. Marta Lesná, Bratislava, Mladé Letá 1979.
  
- Georgia: *Paliskuzeli bizébi*, trad. Manana Salazem, Tbilisi, Merani 1989.

## Appendice B

### Elenco delle edizioni italiane de *I ragazzi della via Pál*

L'elenco è compilato in base ai cataloghi della Biblioteca Nazionale Ungherese Széchényi di Budapest (OSZK) e della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (indagine dal 1929 al 1990) ed è consultabile sul sito: <http://www.bibl.u-szeged.hu/exhib/mf/>.

*I ragazzi della via Pal*, trad. di Alessandro De Stefani e Stefano Rokk Richter, Sapienza, Roma 1929 [1930 (2°ed.)].

*I ragazzi della via Pal*, trad. di Enrico Burich, illustrato, Bemporad, Firenze 1933. (2°ed.) [1935 (3°ed.), 1936 (5°ed.)]

*I ragazzi della via Paal*, trad. di Szanto P. e Garrone L., Milano, Aurora, 1935.

*I ragazzi della via Paal*, a c. di Luigi D' Agésilao, illustrato, A. Barion, Sesto San Giovanni 1935.[2°ed.1936]

*I ragazzi della via Pal*, trad. di Mario Strehler, Corbaccio, Milano 1935.

*I ragazzi della via Paal*, trad.di [non indicato] ill. Emilio Faorzi, Salani, Firenze 1936.[ristampa 1938]

*I ragazzi della via Pal*, a c. di Luigi D' Agésilao, illustrato, A. Barion, Sesto San Giovanni 1937.

*I ragazzi della via Pal*, trad. di Augusto Togarich , ill. di G. Scudier, Ed. Libreria Siciliana, Padova 1945.

*I ragazzi della via Pal*, trad. di L. Leoni, Ovem, Milano 1945.

*I ragazzi della via Pal*, trad. di E. Burich, Marzocco, Firenze 1946 (7° ed.)

*I ragazzi di via Pal*, trad di Filippo Faber, Genio, Milano 1947.

*I ragazzi della via Pal*, trad. di Ignazio Balla e Mario de Vellis, B.Gnocchi, Milano [?]

*I ragazzi della via Pal*, trad. di Enrico Burich, ill. U.Fontana, Marzocco, Firenze 1947 (8° ed.) [1949 (10°/13° ed.);

1953-1955 (14° ed.); 1956 (15° ed.); 1961 (16° ed.)]

*I ragazzi di via Pal*, trad. di [non indicato] ill. di Erminio Ravera, Ovem, Milano 1949.

*I ragazzi di via Paal*, trad. S. Gigante, Bompiani, Milano 1949.

*I ragazzi della via Pál*, trad. di Nino da Pergola, ill. di Mattoni, Ed. Piccoli, Milano, 195?

*I ragazzi della via Paal*, trad. di Giovanna Bolis, La Sorgente, Milano1951.

*I ragazzi di via Paal*, trad. di Cattaneo, ill. di de Simoni, Carroccio, Milano 1952.



- I ragazzi della via Pal, trad. di Anna Garras, ill. di Adriana Saviozzi, Franceschini, Firenze 1952.
- I ragazzi della via Pal, trad. di Clara Valiani, Soc. Apostolato Stampa, Torino 1952.
- I ragazzi della via Pál, trad. di Mario Strehler, Dall'Oglio, Milano, 1953.
- I ragazzi della via Paal, trad. di Giacomo Cattaneo, ill. di Angelo Bioletto, Carroccio, Milano 1953.
- I ragazzi della via Paal, a c. di Giuseppe Calanchi, AEGM, Bologna 1953.
- I ragazzi della via Pal, trad. di Anna Garras, ill. di Adriana Saviozzi, Franceschini, Firenze 1953.
- I ragazzi di via Paal, trad. di Marino Longhi, ill. di F. Donatelli, Ape, Milano 1953.
- I ragazzi della via Pàl, trad. di Clara Valiani, Sas, Torino 1953.
- I ragazzi della via Pal, trad. di Clara Valiani, Sas, Torino 1954.
- I ragazzi della via Paal: romanzo per ragazzi, trad. di Luigi Farina, ill. di G. Toffolo. Boschi, Milano 1954.
- I ragazzi di via Pal, trad. di P. Szanto e L. Garrone, Ed. Tip. Tel., Milano 1955.
- I ragazzi della via Pal, trad. di Bruno Pederznik, ill. di Maraja, Fabbri, Milano 1956.
- I ragazzi della via Pal, trad. di Edoarda Dada Kisfaludi, ill. di Luigi Spighi, rid. di Tito Casini. CELI, Bologna 1956.
- OC 24.276: I ragazzi della via Pál, trad. di Clara Valiani, ill. di Tonarelli, S.A.I.E., Torino, 1957
- I ragazzi della via Paal, ill. di Loredano Ugolini, Salani, Firenze 1958. [nuova ed. 1959]
- I ragazzi della via Pal, trad. di Alfredo Jeri, ill. di Piero Bernardini, Utet, Torino 1958.
- I ragazzi della Via Pal, a c. di Giuseppe Calanchi, Malipiero, Bologna 1959 ?
- I ragazzi della via Paal, trad. di G. Bolis, La Sorgente, Milano 1959.
- I ragazzi della Via Paal, trad. F. Faber, copert. di Bodini e ill. di Picco, AMZ, Milano 1960.
- I ragazzi di via Pál, trad. di I. Balla, A. Jeri, pref. di I. Balla, Milano 1960.
- OC 29.284: I ragazzi di via Pal, trad. di P. Szanto e L. Garrone, Ed. Lucchi, Milano 1962.
- I ragazzi di via Paal, trad. S. Gigante, Bompiani, Milano 1963.
- I ragazzi della Via Paal, SEI, Torino 1964.

I ragazzi della Via Paal, trad. F.Faber, AMZ, Milano 1965.

I ragazzi di via Pal, trad. di Marino Longhi, Junior Club, Milano 1965.

I ragazzi della via Pal, trad.di A.Garras, Capitol, Bologna 1965.

I ragazzi della via Pal, trad. di Bruno Paltrinieri, ill. di Pino, Fabbri, Milano 1965.

I ragazzi della via Pal, a.c. di D.Rigoiaz, Dell' Albero, Torino 1966.

I ragazzi della via Pal, a c. di Rodolfo Lanocita, Aristeia, Milano 1966 ?

I ragazzi di via Paal, trad. da Roberto Brunelli, Mondadori, Milano1966.

I ragazzi della via Pal, trad. e rid. di A.Garras, Capitol, Bologna 1966.

I ragazzi della Via Pal, a c. di Giuseppe Calanchi, Malipiero, Bologna 1966?

I ragazzi della via Paal, trad. di G. Bolis, La Sorgente, Milano 1967.

I ragazzi della via Pal, trad. di B. Paltronieri, ill. di Pino, dispense settimanali, Fabbri, Milano 1967 ?

I ragazzi della via Pal, trad. di R. Brunelli, ill. di Laszlo Gal, Mondadori, Milano 1967.

I ragazzi della via Pal, a c. di Maria Dony, Malipiero, Bologna 1967.

I ragazzi della via Pal, trad di C.Valiani, Edizioni Paoline, Roma 1967.

I ragazzi della via Pal, trad. di B. Paltronieri, ill. di Pino,Fabbri, Milano 1968.

I ragazzi della via Pal, a c.di L. Monchieri, La Scuola, 1968. [2° ed. 1973]

I ragazzi della via Pal, a c. di Roberto Alessi e Daniele Pucci, Vallecchi, Firenze 1968.

I ragazzi della via Pal, a c. di Maria Dony, Malipiero, Bologna 1969.

I ragazzi della via Paal, SEI, Torino 1970.

I ragazzi della via Pal, trad. di Enrico Burich, Giunti-Bemporad Marzocco, 21° ed., Firenze 1970.

I ragazzi della via Pal, trad. Z. Reida, Bietti, Milano 1971.

I ragazzi della via Pal, trad. e rid. di F.Austin, ill. di Gianni Demo, Capitol, Bologna 1971.

I ragazzi della via Pal, adattamento di Nerina Lenaz, EMP, Padova 1974.

I ragazzi della via Pal, trad. e rid. di Z. Reida, Bietti, Milano 1974.

I ragazzi della Via Paal, Le stelle, Milano 1975.

I ragazzi della via Paal, trad. C. Pai, Edipem, Novara 1975.

I ragazzi della via Pal, trad. Pedernik, ill. di Pino, Fabbri, Milano 1975.

I ragazzi della via Paal, Trad. di R. Brunelli, Mondadori, Milano1976.

I ragazzi della Via Pal, libera versione di Beppe Borselli, ill. di Pablo, Arcobaleno, Milano 1977.

I ragazzi della via Pal, trad. Balla I. e Jeri A., pref. Barberis A., Rizzoli, Milano 1978.

I ragazzi della via Pal, trad. di Bruno Pederznik, ill. di Pino, Fabbri, Milano 1979.

I ragazzi della via Paal, trad. F.Faber, ill. Achille Picco, AMZ, Milano 1979.

I ragazzi di via Pál, scritto in italiano da Mario Brelich, Giunti-Marzocco, Firenze 1980 © (stampa 1987).

I ragazzi della Via Pal, trad. di Roberto Brunelli, ill. di Laszlo Gal, Mondadori, Milano 1980. [nuove ed. 1981,1985]

I ragazzi della via Pal, a c. di Viva, Malipiero, Bologna 1981.

I ragazzi della via Pál, trad.di Roberto Catalano, a cura di Vittoria Longoni, Ed. Scol. B. Mondadori 1985.

I ragazzi della via Pál, trad. di Roberto Brunelli, ill. di Cesare Colombi, A. Mondadori, Milano 1987.

I ragazzi della via Pál, vers. per bambini di Rossana Guarnieri, ill. di Raffaella Tardoni, Mursia, Milano 1988.

I ragazzi della via Pal, rid. a cura di Vito L.Vasco, ill.di Dante Gallofori, Lito, Milano 1988.

I ragazzi di via Pál, trad. di Ignazio Balla I. e Alfredo Jeri , Sansoni scuola, Firenze 1989.

I ragazzi della via Paal, Salani, Firenze 1989.

I ragazzi della via Pál, trad. di Roberto Brunelli, ill. di Laszlo Gal, Auguri Mondadori, Milano 1989.

I ragazzi della via Paal, trad. di Roberto Pasini, ill. di Severino Baraldi, De Agostini Ragazzi, Novara 1990.

## Appendice C

### Cronologia

- 1878 Ferenc Neumann nasce a Budapest il 12 gennaio, da una famiglia di origine ebraica, figlio del medico Mór Neumann e di Józsa Wallfisch.
- 1881 Nasce la sorella Erzsébet.
- 1887 Viene iscritto al Református Gimnázium, liceo calvinista.
- 1892 Durante le vacanze estive, realizza la sua prima rivista scritta a mano.
- 1896 Iscritto all'università di Ginevra alla facoltà di giurisprudenza. Invia articoli alle riviste di Budapest. Sceglie di cambiare il proprio nome in Molnár.
- 1897 Collaboratore interno del *Budapesti Napló*. Invia articoli anche da Parigi.
- 1898 Muore la madre. Publica il romanzo breve *Magdolna*.
- 1901 Publica il romanzo *Az ébes város*. Altro libro: *Egy gazdátlan csónak története*.
- 1902 Il 28 novembre viene messo in scena al Vígszínház *A doktor úr*. Traduce commedie francesi. Fa la corte a Margit Vészi, la figlia del direttore del *Budapesti Napló*. Publica il volume *Józsi és egyéb kis komédiák*.
- 1904 Bozzetti letterari: *Pesti erkölcsök*.
- 1905 Romanzo: *Egy pesti lány története*.
- 1906 Il 20 maggio sposa Margit Vészi. Si separano subito. *A Pál utcai fiúk* esce a puntate su un giornale per studenti.
- 1907 Il 10 aprile viene messa in scena al Vígszínház la commedia *Az ördög*. *A Pál utcai fiúk* viene pubblicato in volume, esce *A Rabok*.
- 1908 Muore il padre. *Az ördög* viene messo in scena in tutto il mondo. Si innamora dell'attrice di teatro Irén Varsányi. Viene eletto membro della Petőfi Tarsaság. Uno dei racconti contenuti nel volume *Muzsika* è il canovaccio per la storia di *Liliom*.
- 1909 Il 7 dicembre viene messo in scena al Vígszínház, con scarso successo *Liliom*.
- 1910 Si separa da Margit Vészi. Viene ricoverato in ospedale per dolori

- reumatici. Il 19 novembre viene messo in scena al Vígszínház *A testőr*.
- 1911 Tenta il suicidio. Viene eletto membro della Kisfaludy Társaság. Volume: *Hétágú síp*.
- 1912 Il 9 novembre il Magyar Színház dà alle scene *A farkas*. Volume: *Ma, tegnap, tegnapelőtt*. Inizia una relazione con l'attrice Sári Fedák.
- 1914-15 Inviato di guerra in Galizia. Esce la raccolta di novelle *Kis Hármaskönyv*.
- 1916 La commedia *A fehérr felbő* vince il premio dell'Accademia Voinits. Viene insignito dell'ordine di Francesco Giuseppe. Esce in due volumi *Egy haditudósító emlékei*.
- 1917 Viene dato alle scene *Farsang* al Víghínház, e *Úri divat* al Nemzeti Színház. Libro: *Az aruvimi erdő titka és egyéb szatírák*. Bozzetto di *Ismerősök*.
- 1918 Esce il suo secondo romanzo importante, *Andor*.
- 1920 Il 28 dicembre viene rappresentato al Vígszínház *A hattyú*.
- 1921 Tre atti unici riuniti in un volume dal titolo *Színház (Ibolya, Marsall, Előjáték a Lear királyhoz)*
- 1922 L'11 ottobre prende in moglie Sári Fedák. Scrive un dramma in cinque atti per Lili Darvas, *Égi és földi szerelem*.
- 1923 Viene rappresentato al Magyar Színház il dramma *A vörös malom*.
- 1924 Libro: *Gőzszálop*.
- 1925 Si separa da Sári Fedák. Il 19 settembre c'è la première a Vienna di *Az üvegipőt*, che più tardi viene rappresentato al Vígszínház. Atto unico: *Csendélet*. A Vienna viene rappresentato *Riviéra* dalla compagnia di Max Reinhardt.
- 1926 Sposa Lili Darvas. Sua figlia Marta si sposa con Zoltán Horvát. *Játék a kastélyban* viene rappresentato prima a novembre a New York, poi al Magyar Színház. La versione inglese viene realizzata da P. G. Wodehouse.
- 1927 Nasce la prima nipote, Eszter Horváth. A Parigi gli conferiscono la legion d'onore. Primo viaggio negli Stati Uniti, lo riceve il presidente Coolidge.
- 1928 Esce la raccolta di tutte le opere. Nuova commedia è *Olympia*.
- 1929 Versione cinematografica di *Olympia*. Commedia *Egy, kettő, három*.

- 1930 Il 30 ottobre, première di *A jó tiúnder* al Vígszínház per festeggiare la 750esima rappresentazione di Molnár in quel teatro. Nasce il secondo nipote, Ádám Horváth.
- 1932 Conosce Vanda Bartha. Il 20 febbraio il Belvárosi Színház mette in scena *Valaki*. Il 7 ottobre première al Magyar Színház: *Harmónia*.
- 1933 Esce in forma di libro *Csoda a hegyek közt*. Romanzo: *A zenélő angyal*.
- 1934 Rappresentazione al Vígszínház: *Az ismeretlen lány*.
- 1935 Due atti unici all'Andrassy úti Színház: *A cukrászné* e *Nenyegző*. Al Vígszínház viene messo in scena *Nagy szerelem*.
- 1936 La figlia sposa György Sárközi.
- 1937 Romanzo breve: *A zöld buszár*. Première al Pesti Színház: *Delila*. Nasce il terzo nipote, Mátyás Sárközi. Ultima visita a Budapest.
- 1938 Gira l'Europa.
- 1939 Romanzo: *Őszi utazás*. L'ultimo giorno dell'anno si imbarca sul transatlantico Rex ed emigra in America.
- 1940 Arriva a New York il 12 gennaio, giorno del suo sessantaduesimo compleanno.
- 1943 Attacco di cuore.
- 1945 György Sárközi muore in un campo di concentramento. Il 19 aprile il Majestic Theater di New York mette in scena il musical tratto da *Liliom*, *Carousel*. Romanzo: *Farewell My Heart*.
- 1946 Il 20 aprile, dopo la ricostruzione del Vígszínház, viene messo in scena *A császár*.
- 1947 Diventa cittadino americano. Suicidio di Vanda Bartha.
- 1950 Esce il libro *Companion in Exile* (in ungherese nel 1958, *Útitárs a száműzetésben*).
- 1952 Il primo aprile, muore di cancro.
- 1955 Morte di Sári Fedák.
- 1961 Margit Vészi si suicida in una stanza d'albergo sulla riviera spagnola.
- 1974 Muore a New York Lili Darvas.
- 1994 Messa in scena ungherese di *Panoptikum*.

## Bibliografia

### Elenco delle edizioni analizzate

- MOLNÁR, FERENC, *A Pál utcai fiúk*, Franklin, Budapest 1907. Per una consultazione più agevole è stata utilizzata la versione digitalizzata, scaricabile dal sito: <http://kalaka06julius.homestead.com/files/palutcai.htm>.
- \_\_\_\_\_, *Die Jungs der Paulstraße*, trad. di Eugen Heinrich Schmitt, H. Walther, Berlin 1910.
- \_\_\_\_\_, *Die Jungen der Paulstraße*, trad. di Edmund Alkalay, E.P. Tal, Leipzig/Wien 1928.
- \_\_\_\_\_, *I ragazzi della via Pal*, trad. di Alessandro De Stefani e Stefano Röck-Richter, Sapienza, Roma 1929.
- \_\_\_\_\_, *I ragazzi della via Pal*, trad. di Enrico Burich, Bemporad, Firenze 1931.
- \_\_\_\_\_, *I ragazzi della via Pal*, trad. di Luigi D'agesilao, Barion, Sesto San Giovanni 1935.
- \_\_\_\_\_, *I ragazzi della via Pal*, trad. di Mario Strehler, Corbaccio, Milano 1935.
- \_\_\_\_\_, *I ragazzi della via Pal*, Salani, Firenze 1937.

### Letteratura secondaria

- BACHLEITNER, NORBERT/WOLF, MICHAELA, *Auf dem Weg zu einer Soziologie der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum*, in N. BACHLEITNER/C. BEGEMANN/W. ERHART/G. HÜBINGER (a cura di), *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 29/2, Themenheft: Soziologie der literarischen Übersetzung, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2004, pp. 1-25.
- BALLA, IGNAZIO, *Budapest*, Giacomo Agnelli, Milano 1931.
- \_\_\_\_\_, *L'Ungheria e gli ungheresi*, Treves, Milano 1937.
- BAMBERGER, RICHARD, *Jugendlektüre. Jugendschriftenkunde, Leserunterricht, Literaturerziehung*, Verlag für Jugend und Volk, Wien [1955] 1965.
- \_\_\_\_\_, *Übersetzung von Kinderbüchern*, Leinmüller, Wien 1963.
- \_\_\_\_\_, *The Influence of Translation on the Development of National Children's Literature*, in G. Klingberg et al. (a cura di), *Children's Book in Translation*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1976, pp. 19-27.
- BAZZANINI, LIA, *Tradurre realia. Le espressioni culturo-specifiche nelle edizioni italiane della Wendeliteratur*, Bononia University Press, Bologna 2011.

- BERTONI JOVINE, DINA, *La scuola italiana dal 1870 ai giorni nostri*, Editori Riuniti, Roma 1975.
- BERTRAND, DENIS, *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma 2002.
- BOARINI, FRANCESCA, *Lavinia Mazzucchetti traduce Erich Kästner*, in A. CAGNOLATI (a cura di), *Tessere trame, narrare storie. Le donne e la scrittura per l'infanzia*, Aracne, Roma 2013, pp. 151-170.
- BOERO, PINO/ DE LUCA, CARMINE, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma 2009.
- BOGNÁR, TAS, *Gyermekpróza. Világ- és magyar irodalom*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest 2004.
- BOSCHETTI, ANNA, *La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970)*, in *Allegoria* 55, 2007, pp. 42-85.
- BOUCHEHRI, REGINA, *Translation von Medien-Titeln. Der interkulturelle Transfer von Titeln in Literatur, Theater, Film und Bildender Kunst*, Frank & Timme, Berlin 2012.
- BOURDIEU, PIERRE, *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145, 2002/12, pp. 3-8, consultabile online in URL: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss\\_0335-5322\\_2002\\_num\\_145\\_1\\_2793](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_2002_num_145_1_2793).
- \_\_\_, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1992, edizione italiana: *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2005.
- BRANDSTETTER, VERA, *Edmondo De Amicis' Roman Herz. Die zeitgenössische Rezeption in Österreich im Zusammenhang mit Franz Molnars Roman Die Jungen der Paulstraße*, tesi di laurea, Vienna 2007, n.p.
- BURICH, ENRICO, *Studenti fiumani a Budapest* (firmato: Ettore Romei), in *La voce*, Firenze, 9 giugno 1910.
- \_\_\_, *La tragedia dell'italianità di Fiume* (firmato: Un fiumano), in *La voce*, Firenze, 9 agosto 1913.
- \_\_\_, *L'influenza dell'Ariosto sul Wieland*, Annuario del Regio Liceo-Ginnasio «Dante Alighieri», Fiume 1923-1924.
- \_\_\_, *La nuova lirica magiara*, in *L'Italia letteraria*, 23 aprile 1933.
- \_\_\_, *Esperienze di un esodo*, in *Fiume* XI, 3-4, Roma 1964, pp. 97-182.
- BURICH FERRARI, FILA, *Bibliografia degli scritti di Enrico Burich*, in *Fiume* 1965/3-4, pp. 115-119.
- CAGNOLATI, ANTONELLA (a cura di), *Tessere trame, narrare storie. Le donne e la scrittura per l'infanzia*, Aracne, Roma 2013.
- CALLE-GRUBER, MIREILLE/ZAWISZA, ELISABETH (a cura di), *Paratextes. Études aux bords du texte*, L'Harmattan, Paris 2000.
- CANNISTRARO, PHILIP V., *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, trad. di Giovanni Ferrara, Laterza, Roma/Bari 1975.



- CAVAGLIÀ, GIAMPIERO, *Fuori dal ghetto: questione ebraica e letteratura nell'Ungheria della svolta del secolo*, Carucci, Roma 1989.
- COLIN, MARIELLA, *I bambini di Mussolini. Letteratura, libri, letture per l'infanzia sotto il fascismo*, La Scuola, Brescia 2012.
- COMPAGNON, ANTOINE, *Il demone della teoria*, Einaudi, Torino 2000.
- CRISAFULLI, EDOARDO, *Testo e paratesto nell'ambito della traduzione*, in M. SANTORO/ M. G. TAVONI (a cura di), *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, vol. I, Edizioni dell'Ateneo, Roma 2005, pp. 447-463.
- CSÚRI, KÁROLY/FÓNAGY, ZOLTÁN/MUNZ, VOLKER, *Kulturtransfer und kulturelle Identität. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde*, JATE Press, Szeged 2008.
- DE AMICIS, EDMONDO, *Cuore*, Giunti, Firenze 2011.
- DE AMICIS, EDMONDO, *Herz. Ein Buch für die Jugend. Ausgabe für Österreich*, Verlag der Basler Buch- und Antiquariatshandlung, Basel 1907.
- DEBRECENI, RITA, *Einstand*, in *Népszabadság online*, 21 gennaio 2011, URL: <http://www.nol.hu/lap/tv/20110121-einstand?ref=sso>.
- DELABASTITA, DIRK/GRUTMAN, RAINIER, *Fictional representations of multilingualism and translation*, in *Fictionalizing Translation and Multilingualism*, numero speciale di *Linguistica Antverpiensia New Series*, 4, 2005, pp. 11-35.
- DEMARIA, CRISTINA/FEDRIGA, RICCARDO, *Il paratesto*, Sylvestre Bonnard, Milano 2001.
- Die Waffen nieder!*, 6, 1892; consultabile online in URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=dwn&datum=1892&page=229&size=45>.
- DI GIOVANNI, ELENA/ELEFANTE, CHIARA/PEDERZOLI, ROBERTA (a cura di), *Écrire et traduire pour les enfants: voix, images et mots*, Peter Lang, Buxelles 2011.
- DODERER, KLAUS, *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*, Beltz, Frankfurt a. M. 1994.
- DOGLIANI, PATRIZIA/PÉCOUT, GILLES/QUERCIOLO, ALESSIO, *La scelta della patria: giovani volontari nella Grande Guerra*, Catalogo della mostra tenuta a Rovereto dal 27 giugno 2006 al 4 marzo 2007, Rovereto 2006.
- DWDS, *Das digitale Wörterbuch der deutschen Sprache des 20. Jahrhunderts*, versione digitalizzata online dell'WDG, *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*, a cura di R. Klappenbach/W. Steinitz/Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften.
- ECO, UMBERTO, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Bompiani, Milano 1992.
- ELEFANTE, CHIARA, *Traduzione e paratesto*, Bononia University Press, Bologna 2012.
- EWERS, HANS-HEINO (a cura di), *Kinder- und Jugendliteratur der Aufklärung. Eine Textsammlung*, Reclam, Stuttgart 1980.
- EWERS, HANS-HEINO, *Theorie der Kinderliteratur zwischen Systemtheorie und Poetologie. Eine Auseinandersetzung mit Zohar Shavit und Maria Ljpp*, in H. H. EWERS/ G.

- LEHNERT/ E. O'SULLIVAN (a cura di): *Kinderliteratur im interkulturellen Prozess. Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Kinderliteraturwissenschaft*, Metzler, Stuttgart/Weimar 1994, pp. 16-26.
- EWERS, HANS-HEINO/LEHNERT, GERTRUD/O'SULLIVAN, EMER (a cura di): *Kinderliteratur im interkulturellen Prozess. Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Kinderliteraturwissenschaft*, Metzler, Stuttgart/Weimar 1994.
- EWERS, HANS-HEINO/SEIBERT, ERNST (a cura di), *Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Buchkultur-Verlag, Wien 1997.
- FACKELMANN, CHRISTOPH/KRIEGLEDER, WYNFRID (a cura di), *Literatur – Geschichte – Österreich. Probleme, Perspektiven und Bausteine einer österreichischen Literaturgeschichte*, LIT Verlag, Berlin/Wien 2011.
- FAETI, ANTONIO, *Letteratura per l'infanzia*, La Nuova Italia, Firenze 1977.
- \_\_\_\_\_, *Una settimana con molte domeniche*, in *Conformismo e contestazione nel libro per ragazzi. Storia e sperimentazione*, Catalogo della Mostra tenuta a Faenza e a Correggio nel 1979, Cappelli, Bologna 1979, pp. 17-61.
- FARKAS, PÁL, recensione a *A Pál utcai fiúk*, in *Új idők*, 1907, II, p. 306.
- FICHTE, JOHANN GOTTLIEB, *Discorsi alla nazione tedesca*, introduzione, traduzione e note di Enrico Burich, Sandron, Palermo 1915.
- FILIPPI, PAOLA MARIA, *Scrivere per adulti, scrivere per ragazzi. Marie von Ebner-Eschenbach e le sue Tiergeschichten*, in A. CAGNOLATI (a cura di), *Tessere trame, narrare storie. Le donne e la scrittura per l'infanzia*, Aracne, Roma 2013, pp. 43-57.
- FOCHESATO, WALTER, *Raccontare la guerra. Libri per bambini e ragazzi*, Interlinea, Novara 2011.
- FOUKARI, ALEXANDRA/WOLF, MICHAELA (a cura di), *Constructing a Sociology of Translation*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2007.
- FRANK, AMIN P./MAAB, KURT-JÜRGEN/PAUL, FRITZ/TURK, HORST (a cura di), *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen*, Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, Bd. 8/2, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1993.
- FRIED, ILONA, *Fiume. Città della memoria 1868-1945*, Del Bianco, Udine 2005. Trad. italiana dell'edizione ungherese *Az emlék városa: Fiume*, Ponte, Budapest 2001.
- GADAMER, HANS GEORG, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 2001.
- GAJDÓ, TAMÁS (a cura di), *Magyar Színháztörténet 1873-1920*, Akadémiai Kiadó, Budapest 2001.
- GALUSKA, LÁSZLÓ PÁL, *A Pál utcai fiúk értelmezésének kérdései a magyar gyermekirodalmi kutatásban*, in *Könyv és Nevelés* 10/3, 2008, URL: <http://olvasas.opkm.hu/index.php?menuId=125&action=article&id=923>.
- GARRAS, ANNA, *Molnár, Jókai, Gárdonyi*, Studio Editoriale, Bologna 19...?.
- GLUCK, MARY, *Georg Lukács and his generation, 1900-1918*, Harvard University Press, Cambridge 1985.

- GOETHE, JOHANN WOLFGANG, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Bd. 10: *Dichtung und Wahrheit*, Artemis-Verlag, Zürich 1953.
- GRUTMAN, RAINIER, *Les motivations de l'hétérolinguisme: réalisme, composition, esthétique*, in F. BRUGNOLO/V. ORIOLES (a cura di), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario, II. Plurilinguismo e letteratura*, Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone 6-9 luglio 2000, Il Calamo, Roma 2002, pp. 329-349.
- GYÖRGYÉY, KLARA, *Ferenc Molnár*, Twayne Publishers, Boston 1980.
- HAZARD, PAUL, *Les livres, les enfants et les hommes*, Flammarion, Parigi 1932; trad. italiana: *Uomini, ragazzi e libri: letteratura infantile*, Armando, Roma 1956.
- HAMANN, BRIGITTE, *Bertha von Suttner. Ein Leben für den Frieden*, Piper Verlag, München 2009.
- HELLER, FRIEDRICH C., *Die bunte Welt. Handbuch zum künstlerisch illustrierten Kinderbuch in Wien 1890-1938*, Brandstätter Verlag, Wien 2008.
- HERDER, JOHANN GOTTFRIED, *Scritti pedagogici*, tradotti e riassunti da Gemma Harasim con introduzione e note bibliografiche, Sandron, Catania [dopo il 1908].
- HORÁNYI, MÁTYÁS/KLANICZAY, TIBOR (a cura di) *Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari*, a cura di, Akadémiai Kiadó, Budapest 1967.
- HUIZINGA, JOHAN, *Homo ludens*, Einaudi, Torino 2002.
- INGEN, FERDINAND VAN, *Zum Begriff der österreichischen Literaturgeschichte – Probleme und Perspektive*, in CH. FACKELMANN/W. KRIEGLEDER (a cura di), *Literatur – Geschichte – Österreich. Probleme, Perspektiven und Bausteine einer österreichischen Literaturgeschichte*, LIT Verlag, Berlin/Wien 2011, pp. 2-27.
- INGHILLERI, MOIRA (a cura di), *Bourdieu and the Sociology of Translation*, numero speciale di *The Translator. Studies in Intercultural Communication*, 11/2, St. Jerome Publishing, Manchester 2005.
- ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA fondato da Giovanni Treccani, *Dizionario Treccani*, versione online in URL: [www.treccani.it](http://www.treccani.it).
- KÁRPÁTI, AURÉL, recensione a *A Pál utcai fiúk*, in *Egyházi Közlöny* 1907, p. 835.
- KEUCHEL, ERNST, *Die Rettung wird kommen...: 30 unveröffentlichte Briefe von Leo Tolstoi an Eugen Heinrich Schmitt. Ein Weltanschauungsbild der russischen und des deutschen Denkers*, Harder-Verlag, Hamburg 1926.
- KLANICZAY, TIBOR (et al.), *A Magyar Irodalom Története*, vol. V, Akadémiai Kiadó, Budapest 1964-1966.
- KOMÁROMI, GABRIELLA, *Elfejtett irodalom. Fejezetek XX. Századi ifjúsági prózáink történetéből 1900-1944*, Móra, Budapest 1990.
- \_\_\_, *A gyermekkönyvek titkos kertje*, Páannonica, Budapest 1998.
- KÖVARY, GEORG, *Der Dramatiker Franz Molnár*, Universitätsverlag Wagner, Innsbruck 1984.

- KREMnitz, GEORG, *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprachen wählen*, Edition Praesens, Wien 2004.
- KRIEGLER, WYNFRID, *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich*, Edition Praesens, Wien 2011.
- LANGE, GÜNTER (a cura di), *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*, vol. 2, Schneider, Baltmannsweiler 2000.
- LATHEY, GILLIAN, *The translation of children's literature. A reader*, Multilingual Matters LTD, Clevedon 2006.
- LESZNAI, ANNA, *Wahre Märchen aus dem Garten Eden*, Aus dem Ungarischen übersetzt von Andras Hecker und Ilka Russy, Das Arsenal Verlag, Berlin 2008.
- LIBARDI, MASSIMO/ORLANDI, FERNANDO, *Mitteleuropa. Mito, letteratura, filosofia*, Silvy Edizioni, Trento 2011.
- LIEBER, MARIE, *Pluralität sprachlicher Ausdrucksformen: Übersetzung, Binnenübersetzung und* Questione della lingua, in H. KITTEL et al. (a cura di), *Übersetzung: ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, vol. 3, De Gruyter, Berlin 2004, pp. 1930-1940.
- LUDOVICUS, recensione a *A Pál utcai fiúk*, in *Magyar Középiszkola*, 5 settembre 1908, pp. 445-448.
- LUKÁCS, GYÖRGY, *Molnár Ferenc Andorja (1918)*, in Id. *Magyar irodalom, magyar kultúra. Válogatott tanulmányok*, Gondolat Kiadó, Budapest 1970, pp. 143-148.
- \_\_\_\_\_, *Molnár Ferenc: Isten veled szívem (1947)*, in Id., *Magyar irodalom, magyar kultúra. Válogatott tanulmányok*, Gondolat Kiadó, Budapest 1970, pp. 433-438.
- LYPP, MARIA, *Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur*, Dipa-Verlag, Frankfurt a. M. 1984.
- \_\_\_\_\_, *Die Kunst des Einfachen in der Kinderliteratur*, in G. LANGE (a cura di), *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*, vol. 2, Schneider, Baltmannsweiler 2000, pp. 828-843.
- MÁDR, ANTAL, *Österreichisch-ungarische Literaturbeziehungen in der k.-u.-k. Monarchie*, in THURNHER/WEISS/SZABÓ/TAMÁS (a cura di), *Kakánien. Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur, Kunst und Kultur um die Jahrhundertwende*, Akadémiai Kiadó/Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaft, Budapest/Wien 1991, pp. 31-58.
- MAGRIS, CLAUDIO, *Der unauffindbare Sinn. Zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Klagenfurt 1978 (=Klagenfurter Universitätsreden, vol. 9).
- MARX, SONIA, *Klassiker der Jugendliteratur in Übersetzungen: Struwwelpeter, Max und Moritz, Pinocchio im deutsch-italienischen Dialog*, Unipress, Padova 1997.
- MAURRI, EZIO, *Rose scarlatte e telefoni bianchi. Appunti sulla commedia italiana dall'impero al 25 luglio 1943*, Edizioni Abete, Roma 1981.
- MIKONYA, GYÖRGY, *Pädagogik und Lebensreformbestrebungen bei Eugen Heinrich Schmitt und Erwin Szabó*, in J. HOPFNER/A. NÉMETH (a cura di), *Pädagogische und*

- kulturelle Strömungen in der k.u.k. Monarchie*, Peter Lang, Frankfurt a.M. et al. 2008, pp. 41-58.
- MOIBL, KONRAD/KRAUTSTENGL, FERDINAND, *Die deutsch-österreichische Jugendliteratur*, vol. 1, Grohmann Verlag, Aussig 1900.
- MOLNÁR, FERENC, *Egy haditudosító emlékei*, Franklin, Budapest 1916.
- \_\_\_\_\_, *Kriegsfahrten eines Ungarn*, trad. tedesca di Ernst Goth, Fischer, Berlin 1916.
- \_\_\_\_\_, *Companion in exile: notes for an autobiography*, trad. di Barrows Mussey, Gaer Associates, New York 1950.
- \_\_\_\_\_, *Útitárs a száműzetésben*, trad. di Stella Adorján, Athenaeum, Budapest 1958.
- \_\_\_\_\_, *Egy itteni betegségről, amelynek neve: emigráció*, in Id., *Szülfőfalum, Pest*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1962, pp. 584-585.
- \_\_\_\_\_, *I ragazzi di via Pál*, trad. di Raffaele Borrelli, Feltrinelli, Milano 2013.
- MOLNÁR RAJEC, ELIZABETH (a cura di), *Ferenc Molnár: bibliography*, Böhlau, Wien/Köln/Graz 1986.
- MONDADORI, SEBASTIANO, *La commedia umana. Conversazioni con Mario Monicelli*, Il Saggiatore, Milano 2005.
- MORETTI, FRANCO, *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino 1987.
- MÜLLER, MANFRED/REITANI, LUIGI (a cura di), *Von der Kulturlandschaft zum Ort des kritischen Selbstbewusstseins. Italien in der österreichischen Literatur*, Lit Verlag, Wien 2001.
- NAGY, GYÖRGY, *Ferenc Molnár's Stücke auf die deutschsprachige Bühne*, Albany, State Univ. of New York 1978 (tesi di dottorato).
- \_\_\_\_\_, *Molnár Ferenc a világsiker útján*, Tinta Könyvkiadó, Budapest 2001.
- NERGAARD, SIRI, *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 2007.
- NESTROY, JOHANN, *Teatro*, a cura di Italo A. Chiusano con un saggio di Karl Kraus, Adelphi, Milano 1974.
- NORD, CHRISTIANE, *Einführung in das funktionale Übersetzen: am Beispiel von Titeln und Überschriften*, Francke, Tübingen/Basel 1993.
- OITTINEN, RIITTA, *Translating for children*, Garland, New York/London 2000.
- O'SULLIVAN, EMER, *Der implizite Übersetzer in der KJL*, in *JuLit*, 4, 1999, pp. 41-53.
- \_\_\_\_\_, *Kinderliterarische Komparatistik*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 2000.
- \_\_\_\_\_, *Translating pictures*, in G. LATHEY, *The translation of children's literature. A reader*, Multilingual Matters LTD, Clevedon 2006, pp. 113-121.
- OTTAI, ANTONELLA, *Eastern. La commedia ungherese sulle scene italiane fra le due guerre*, Bulzoni, Roma 2010.
- PAP, MARISKA, *A Pál utcai fiúk*, in *A hét*, 1707, I, p. 16.

- PAPO, ADRIANO/NÉMETH PAPO, GIZELLA, *Storia e cultura dell'Ungheria. Dalla preistoria del bacino carpato-danubiano all'Ungheria dei giorni nostri*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2000.
- PAYRHUBER, FRANZ-JOSEF, *Moderne realistische Jugendliteratur*, in G. LANGE (a cura di), *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. Grundlagen/Gattungen/Medien/Lesesozialisation und Didaktik*, Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler 2011, pp. 106-124.
- PEDERZOLI, ROBERTA, *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*, Peter Lang, Bruxelles 2012.
- PYM, ANTONY/ SHLESINGER, MIRIAM/ SIMEONI, DANIEL (a cura di), *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in homage to Gideon Toury*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2008.
- POLAY, VERONIKA, *Übersetzung von literarischen Werken – Übersetzung von Kulturen*, in TRANS. *Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 15/2004, in URL: [http://www.inst.at/trans/15Nr/07\\_2/polay15.htm#t3](http://www.inst.at/trans/15Nr/07_2/polay15.htm#t3).
- POLESE, RANIERI, *Enzo Biagi. Ero anch'io un ragazzo della via Pál*, in *Corriere della Sera*, 17 luglio 1994, consultabile nell'archivio online del giornale: [http://archiviostorico.corriere.it/1994/luglio/17/Enzo\\_Biagi\\_ero\\_anch\\_ragazzo\\_co\\_0\\_940717320.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/1994/luglio/17/Enzo_Biagi_ero_anch_ragazzo_co_0_940717320.shtml).
- PÖTTING, HEDWIG VON, *Marthas Tagebuch*, Pierson Verlag, Dresden/Leipzig 1897.
- RADETTI, GIORGIO, *Ricordo di Enrico Burich*, in *Fiume. Rivista di studi fiumani*, XII/3-4, Roma 1965.
- REISS, KATHARINA / VERMEER, HANS J., *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, M. Niemeyer, Tübingen 1984.
- RIALL, LUCY, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Laterza, Roma 2007.
- RISTERUCCI-ROUDNICKY, DANIELLE, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Colin, Paris 2008.
- ROTH, JOSEPH, *Das Kapuzinergruft*, Kiepenheuer & Witsch, Köln [1950] 1987.
- SANGUINETI, EDOARDO, *Il plurilinguismo nelle scritture novecentesche*, in Id., *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 282-297.
- SANTORO, MARCO/TAVONI, MARIA GIOIA (a cura di), *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, vol. I, Edizioni dell'Ateneo, Roma 2005.
- SAPIRO, GISELE, *L'importation de la littérature hébraïque en France. Entre communautarisme et universalisme*, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, 2002/4, p. 80-98, consultabile online in URL: <http://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2002-4-page-80.htm>.
- \_\_\_\_\_, *Normes de traduction et contraintes sociales*, in A. PYM/ M. SHLESINGER/ D. SIMEONI (a cura di), *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in homage to Gideon Toury*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2008, pp. 199-208.

- SÁRKÖZY, PÉTER, *Letteratura ungherese. Letteratura italiana. Momenti e problemi dei rapporti letterari italo-ungheresi*, Carucci editore, Roma 1990.
- \_\_\_, *Fiume – Punto d'incontro della cultura italiana ed ungherese dell'Ottocento*, in Id., *Letteratura ungherese, letteratura italiana*, Sovera, Roma 1997.
- \_\_\_, *I traduttori fiumani della letteratura ungherese*, in A. Papo/G. Nemeth (a cura di), *Hungarica Varietas. Mediatori culturali tra Italia e Ungheria*, Edizioni della Laguna, Meriano del Friuli 2002, pp. 141-146.
- \_\_\_, *Risorgimento italiano – Risorgimento ungherese. Parallelismi e incroci. L'eco della lotta comune nelle letterature dei due Paesi*, n.p.
- SCHÖPFLIN, ALADÁR, *Molnár Ferenc könyvei*, in *Vasárnapi Újság*, 51, 1911, p. 1035.
- SEBESTYÉN, GYÖRGY, *Nachwort*, in F. Molnár, *Die Jungen von der Paulstraße*, Styria Verlag, Graz 1978.
- SEIBERT, ERNST, *Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur*, Peter Lang, Frankfurt am Main et al. 2006.
- \_\_\_, *Themen, Stoffen und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*, Facultas WUV, Wien 2008.
- \_\_\_, *Spuren und Konturen einer Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur*, in CH. FACKELMANN, W. KRIEGLER (a cura di), *Literatur – Geschichte – Österreich. Probleme, Perspektiven und Bausteine einer österreichischen Literaturgeschichte*, LIT Verlag, Berlin/Wien 2011, pp. 309-319.
- SHAVIT, ZOHAR, *Translation of Children's Literature as a Function and its Position in the Literary Polysystem*, in: *Poetics Today* 2, 1981, 4, pp. 171-179.
- \_\_\_, *Poetics of Children's Literature*, University of Georgia Press, Athens Georgia/London 1986, edizione online in URL: <http://www.tau.ac.il/~zshavit/pocl/index.html>.
- \_\_\_, *Literarische Beziehungen zwischen der deutschen und der jüdisch-hebräischen Kinderliteratur in der Epoche der Aufklärung am Beispiel von J. H. Campe*, in A.P. FRANK/K.-J. MAAB/F. PAUL/H. TURK (a cura di), *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen*, Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, Bd. 8/2, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1993, pp. 755-765.
- \_\_\_, *Beyond the Restrictive Frameworks of the Past: Semiotics of Children's Literature – A New Perspective for the Study of the Field*, in H-H. EWERS/G. LEHNERT/E. O'SULLIVAN (a cura di), *Kinderliteratur im interkulturellen Prozess. Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Kinderliteraturwissenschaft*, Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar 1994, pp. 3-15.
- SISTOLI PAOLI, NELLA, *Gemma Harasim. L'impegno educativo*, Aracne, Roma 2009.
- SCHÖPFLIN, ALADÁR, recensione a *A Pál utcai fiúk*, in *Vasárnapi Újság* 1907, n. 15. p. 304.
- STOCKER, CHRISTA, *Spracheprägte Frauenbilder*, Niemeyer Verlag, Tübingen 2005.
- STOLZE, RADEGUNDIS, *Hermeneutik und Translation*, Günter Narr Verlag, Tübingen 2003.

- SUTTNER, BERTHA VON, *Das Maschinenzeitalter. Zukunftsvorlesungen über unsere Zeit*, Pierson Verlag, Dresden/Leipzig [1888] 1889.
- \_\_\_\_\_, *Die Waffen nieder. Eine Lebensgeschichte*, Verlag der Nation, Husum [1889] 2006.
- \_\_\_\_\_, *Abbasso le armi! Storia di una vita*, a cura di Giuseppe Orlandi, Centro stampa, Cavallermaggiore 1996.
- SZEMAK, ISTVÁN, *A magyar ifjúsági irodalom története*, (studio) Budapest 1924.
- SZONDY, GYÖRGY, *A magyar ifjúsági irodalom gyermekkora: 1669-1848*, (studio) Kecskemét 1932.
- TAKÁCS, DÓRA, *Italienische Einflüsse im Theater der Doppelmonarchie*, in M. MÜLLER/L. REITANI (a cura di), *Von der Kulturlandschaft zum Ort des kritischen Selbstbewusstseins. Italien in der österreichischen Literatur*, Lit Verlag, Wien 2001, pp. 73-81.
- Tanulók Lapja*, 1 ottobre 1905, consultabile in <http://www.bibl.u-szeged.hu/exhib/mf/tl1.htm>.
- Taps a moziban* in *Színházi élet*, 17-23 marzo 1935, n. 12, p. 52.
- TATASCIORE, CLAUDIA, *Die Waffen nieder!* di Bertha von Suttner e il suo adattamento per ragazzi *Marthas Tagebuch*, in A. CAGNOLATI (a cura di), *Tessere trame, narrare storie. Le donne e la scrittura per l'infanzia*, Aracne, Roma 2013, pp. 71-90.
- TINELLI, DELFINO, *Molnár*, La Scuola, Brescia 1967.
- TÓTH, REZSŐ, *A magyar ifjúsági irodalom s a népiskolai ifjúsági könyvtárak*, Atheneum, Budapest 1905.
- TOURY, GIDEON, *In search of a theory of translation*, Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, Tel Aviv 1980.
- TUCHOLSKY, KURT, *Auf dem Nachttisch* (1928) in URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Tucholsky,+Kurt/Werke/1928/Auf+de+m+Nachttisch+%5B2%5D>.
- UGOLINI, GHERARDO, *Coi ragazzi della via Pal, parte prima: I tre bagni di Nemecech*, La Scuola, Brescia 1937.
- VARGHA, KÁLMÁN, *Felfedezés és búcsú, A Pál utcai fiúk margójára*, in Id., *Álom, szecesszió, valóság*, Magvető, Budapest 1973, pp. 96-97.
- VÁRKONYI, ISTVÁN, *Ferenc Molnár and the Austro-Hungarian fin de siècle*, Peter Lang, New York et al. 1992.
- VENTAVOLI, BRUNO, *Appunti sulla leggerezza di Molnár*, in *Galleria. Rassegna quadrimestrale di cultura*, XXXIX /1989, pp. 87-102.
- VENTAVOLI, BRUNO (a cura di), *Storia della letteratura ungherese*, Lindau, Torino 2004.
- VENUTI, LAWRENCE, *The translator's invisibility. A history of translation*, Routledge, London/New York 1995; trad. it: *L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione*, Armando, Roma 1999.



- WEIGEL, HANS, *Der Schopenhauer des Boulevards*, in *Kurier*, 15 gennaio 1978.
- WILD, REINER (a cura di), *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, Metzler, Stuttgart/Weimar 2008.
- WILKENDING, GISELA (a cura di), *Kinder- und Jugendliteratur. Mädchenliteratur. Vom 18. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg. Eine Textsammlung*, Reclam, Stuttgart 1994.
- , *Kritik der Jugendlektüre. Von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Herausbildung der Hamburger Jugendschriftenbewegung*, in *Kinder- und Jugendliteraturforschung*, 1996/97, pp. 38-68.
- , *Vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis zum ersten Weltkrieg*, in: R. WILD (a cura di), *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, Metzler, Stuttgart/Weimar 2008, pp. 171-240.
- WINTERSTEINER, WERNER, *Imperialismus mit Herz. Österreichische Jugendzeitschriften am Vorabend des 1. Weltkriegs*, in H.-H. EWERS/E. SEIBERT (a cura di), *Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Buchkultur-Verlag, Wien 1997, pp. 74-85.
- WOLF, MICHAELA, *Die vielsprachige Seele Kakaniens. Übersetzen und Dolmetschen in der Absburgermonarchie 1848 bis 1918*, Bühlau Verlag, Wien/Köln/Weimar 2012.
- WOLGAST, HEINRICH, *Teilabdruck aus dem Werk Das Elend unserer Jugendliteratur*, Österreichischer Buchklub der Jugend, Wien 1959.
- ZEMAN, HERBERT, *Die Literatur Österreichs. Eigenart literarhistorischer Entfaltung und mitteleuropäisch-donauländischer Standort*, in Id. (a cura di), *Geschichte der Literatur in Österreich von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bd. 7: Das 20. Jahrhundert, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1999, pp. 639-687.

## **Filmografia**

- BALOGH, BÉLA, *A Pál utcai fiúk*, Star Filmgyár, Ungheria 1924.
- BORZAGE, FRANK, *No greater glory*, Columbia Pictures, USA 1934.
- MONDADORI, ARNOLDO/MONICELLI, MARIO, *I ragazzi della via Paal*, Italia 1935.
- FÁBRI, ZOLTÁN, *A Pál utcai fiúk*, USA-Ungheria 1967.