

LA RITRADUZIONE DI *MOMO* DI MICHAEL ENDE Un tentativo di riposizionamento

NATASCIA BARRALE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Abstract – This article examines the changing reception of the German author Michael Ende in the Italian literary field through the various editions of his fantasy novel *Momo* (1973). A few years after the first translation by Silvia Stefani, published by Vallecchi (1974), the novel was entirely retranslated by Daria Angeleri, published by SEI (1981) and then reprinted several times by Longanesi. The Italian publishing history of the novel, accompanied by a contrastive analysis of the two translations, highlights the attempt to reposition the novel in a broader publishing context, free of generational barriers, to redefine the author's literary status.

Keywords: Michael Ende; *Momo*; retranslation; fantasy; children's literature.

*La fantasia è anche una forza anarchica.
E per questo tutti i sistemi totalitari la
temono, ne hanno paura e la proibiscono.*
(M. Ende "La forza della metafora", 1990).

La storia editoriale italiana del romanzo *Momo* di Michael Ende offre un esempio emblematico del ruolo della traduzione nel processo di (ri)posizionamento di un autore all'interno del canone letterario del paese di arrivo. L'analisi qui proposta si inserisce innanzitutto nell'ambito dei recenti studi sulla ritraduzione intesa come atto di ricezione (Cadera, Walsh 2022), indagando le strategie messe in atto in sede di ritraduzione volte a ridefinire lo status di un autore e a modificarne la posizione nel contesto letterario. Allo stesso tempo, la ricerca fa riferimento al modello del *Kulturtransfer* (transfer culturale), puntando a ricostruire le interazioni fra sistemi culturali, per mostrarne l'interdipendenza e mettere in luce il reciproco influsso delle strategie di affermazione o di adattamento di un dato prodotto culturale (Espagne, Werner 1988; Lüsebrink 2005). Ripercorrendo la genesi delle varie edizioni di *Momo* e tracciandone la presenza nel panorama letterario di arrivo, si cercherà quindi di individuare il ruolo svolto dalle traduzioni nel processo di transfer culturale (Bachmann-Medick 1997).

Inoltre, muovendo da questi principi teorici, l'analisi contrastiva delle traduzioni consentirà di individuare le strategie concretamente messe in atto

in sede di ritraduzione volte a ridefinire lo status letterario di Ende e ad abbattere le barriere generazionali che ne condizionavano la ricezione.

1. L'accusa di escapismo e gli anni in Italia

Tra il 1971 e il 1985 lo scrittore tedesco Michael Ende visse con la moglie Ingeborg Hoffmann a Genzano di Roma, circondato da animali domestici e da un gran numero di tartarughe, animali-simbolo spesso presenti nei suoi libri. Lì scrisse due delle sue opere più note, *Momo* e *La storia infinita*.

Il soggiorno degli Ende in Italia rispondeva al bisogno di una vera e propria fuga dall'ambiente intellettuale tedesco, che lo scrittore percepiva come ostile. Infatti, pur avendo trovato un buon riscontro da parte del pubblico, sancito da qualche premio letterario,¹ Ende avvertiva una certa pressione ideologica e politica sul proprio modo di intendere l'arte.

Erano gli anni in cui numerosi intellettuali erano vicini alla sinistra extraparlamentare e gli scrittori erano chiamati a un esplicito impegno politico. Inoltre, in ambito pedagogico si era accesa negli anni Settanta una vera e propria controversia intorno all'educazione dei giovani, comunemente nota come *Eskapismus-Debatte* (dibattito sull'escapismo). In linea con l'esigenza di una presa di consapevolezza sociale e politica, si andava affermando l'idea secondo cui i libri per ragazzi dovessero contribuire a plasmare coscienze critiche, invitando a un confronto attivo con la realtà politica contemporanea.

Mentre gli intellettuali erano esortati a produrre letteratura impegnata, secondo molti critici i libri dell'antroposofico e visionario Ende inducevano il lettore a evadere dalla realtà e a fuggire dalle responsabilità sociali verso mondi immaginari (Corridori 2010). Come afferma lui stesso:

Furono anni quasi insopportabili. Non passava giorno che, nei salotti degli amici, nei convegni letterari non si prendessero i miei libri a bersaglio quasi simbolo della degenerazione e del disimpegno. (Passa 1982, p. 3)

Si trattava della medesima accusa che veniva tradizionalmente rivolta a quasi tutti gli autori di fantasy. Già trent'anni prima Tolkien, per citare l'esempio più celebre, nel saggio *Sulle fiabe* accusava i suoi detrattori di confondere, e non sempre in buona fede, l'evasione del prigioniero con la fuga del disertore, e commentava:

¹ Ende aveva ricevuto il *Literaturpreis der Stadt Berlin* nel 1960 e il *Deutscher Jugendliteraturpreis – Sparte Kinderbuch* nel 1961.

Perché mai un uomo dovrebbe essere disprezzato se, trovandosi in carcere, cerca di uscirne e di tornarsene a casa? O se, non potendolo fare, pensa e parla di argomenti diversi dai carcerieri e dai muri della prigione? Il mondo esterno non è divenuto meno reale per il fatto che il prigioniero non possa vederlo. (Tolkien 2000, p. 218)

In un'intervista del 1981 Ende spiegò così le ragioni del suo trasferimento in Italia:

In Germania l'atmosfera culturale si era fatta soffocante. C'era spazio solo per la letteratura realistica, di critica alla società [...]. Si scriveva con arroganza. Anche per i bambini. Lo scrittore era diventato l'insegnante del lettore [...]. Volevo uscire dalle discussioni su "impegno e disimpegno" e vivere le possibilità della fantasia, oscillare, come un pendolo, come la vita, fra realtà e fantasia. (Orengo 1981, p. 3)

A Genzano, in uno splendido casale di campagna immerso in un grande uliveto, Ende trascorse circa quindici anni, fino al 1985, anno in cui la morte prematura della moglie lo spinse a ritornare in Germania.

Il 1985 fu anche l'anno della morte di Gustav René Hocke, scrittore e storico dell'arte che risiedeva non lontano dall'abitazione degli Ende, autore di un celebre volume, *Il mondo come labirinto. Maniera e mania nell'arte europea*.² Hocke promuoveva un manierismo storico e spirituale, non inteso in termini storico-artistici, ma come categoria improntata al fantastico e all'artificio, una costante di tutte le epoche e di tutte le arti.³ Le sue posizioni, che più o meno indirettamente restituivano dignità al fantastico, erano molto apprezzate dagli scrittori di fantasy e divennero un punto di riferimento anche per Ende.

Lo scrittore aveva già fatto il suo ingresso nel panorama editoriale italiano nel 1961, proprio con il primo di quei libri tacciati in patria di escapismo: *Un ferroviere e mezzo*,⁴ edito da Vallecchi. Diversi anni dopo, quando Ende si era già trasferito a Genzano, lo stesso editore pubblicò *Momo, ovvero la strana storia dei ladri di tempo e della bambina che riportò alla gente il tempo rubato* (1974).⁵ Nel frattempo la casa editrice andava incontro

² *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst* (1957).

³ Da Bruno Weber a Kafka, da Niki de Saint Phalle, all'imperatore alchimista Rodolfo II, passando da Man Ray, Hocke propone un originale catalogo di eccentricità e bizzarrie, recuperando tutta quell'arte che i nazisti avevano definito 'degenerata' e contrapponendola alla scontata classicità del XX secolo, simbolo del potere dominante.

⁴ *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* (1960).

⁵ *Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte* (1973). Sia il lungo sottotitolo del romanzo che l'indicazione 'Ein Märchen-Roman' (un romanzo-fiaba) – non presente nelle versioni italiane – si inseriscono nella tipica tradizione romantica di cui Ende è erede consapevole (Stoyan 2004).

a serie difficoltà economiche, fu venduta e riacquistata, e la diffusione dei libri di Ende in Italia subì una battuta d'arresto.

Nel 1981 *Momo* uscì in una nuova traduzione per i tipi della Società Editrice Internazionale (SEI). Nello stesso anno arrivò la vera notorietà per lo scrittore, con la pubblicazione da parte di Longanesi del celebre *La storia infinita*,⁶ tradotto da Amina Pandolfi. Sull'onda del successo ottenuto dal romanzo e dall'omonimo film di Wolfgang Petersen (1984) – ancorché fortemente rifiutato dall'autore –, Longanesi acquisì dalla SEI i diritti della nuova traduzione di *Momo* e ripubblicò il romanzo nello stesso anno dell'uscita del film.

2. *Momo*, romanzo metafisico e anticapitalistico

Tradotto in più di quaranta lingue, fra cui l'afrikaans e il coreano, *Momo* fu un successo da ben 7 milioni di copie e ispirò diversi film, lungometraggi, cartoni animati, radiodrammi e trasposizioni teatrali.⁷

L'autore desiderava che il libro fosse illustrato dallo statunitense Maurice Sendak, artista che aveva già riscosso ampio successo coi suoi mondi onirici, infantili e surreali, ma l'editore Thienemann respinse la richiesta per motivi economici. Così Ende, figlio d'arte,⁸ decise di creare lui stesso i disegni.

Ambientato in una località presumibilmente italiana ai margini di una caotica metropoli, *Momo* è un'allegoria della vita moderna, dove il tempo viene misteriosamente rubato e dove soltanto la semplicità della piccola protagonista sembra essere in grado di riportare tutti alla vita di prima. Momo, una ragazzina senza casa e senza famiglia che vive in un anfiteatro, ha la capacità unica di saper ascoltare tutti, adulti e bambini, risolvere conflitti e portare gioia e armonia intorno a sé. Mentre Momo diventa un punto di riferimento per numerosi abitanti della città, che da lei apprendono i valori dell'ascolto, del gioco e dell'amicizia, gli spettrali Signori Grigi, agenti di una segreta cassa di risparmio, convincono tutti a risparmiare e depositare il proprio tempo nella loro banca. Senza rendersene conto, le persone iniziano a modificare il proprio stile di vita fino a diventare schiave della pressione del tempo, perdendo di vista ciò che conta veramente. Così, per risparmiare tempo, gli architetti costruiscono case meno belle e meno sicure, gli artisti

⁶ *Die unendliche Geschichte* (1979).

⁷ A *Momo* (1986) del regista Johannes Schaaf, musicato da Angelo Branduardi, seguì nel 2001 il film di animazione *Momo alla conquista del tempo* (2001) di Enzo D'Alò, entrambi frutto di coproduzioni italo-tedesche.

⁸ Il padre, Edgar Ende, fu un pittore visionario e originalissimo, spesso erroneamente associato al Surrealismo. La sua arte fu considerata 'degenerata' dal Nazionalsocialismo e l'artista poté esporre i suoi quadri solo dopo il 1945.

perdono la loro voce autentica, i barbieri non conversano più coi clienti, i genitori non hanno tempo per giocare coi propri bambini, e delle accoglienti trattorie vengono rimpiazzate da anonimi fast food. La società si abbrutisce, diventa apatica e caotica, le relazioni si incrinano e si perde ogni senso di comunità.

Momo è l'unica che si rivela immune ai temibilissimi Signori Grigi, che per questa ragione la vedono come un pericoloso nemico. Con l'aiuto della tartaruga Kassiopeia riesce a raggiungere la casa del Maestro Hora, custode del tempo, dove grazie alla sua capacità di ascoltare – non solo le persone ma anche la natura – scopre che il tempo è una sorta di musica che determina tutta la vita attraverso accordi e armonia interiore. Questa consapevolezza la porta, dopo varie vicissitudini, a sconfiggere i Signori Grigi e a restituire il tempo rubato ai legittimi proprietari, ristabilendo la serenità nei cuori di tutti.

Il fascino del romanzo di Ende è strettamente legato alla molteplicità delle dimensioni e delle interpretazioni possibili. *Momo* è innanzitutto l'utopia di un mondo parallelo umanamente ed ecologicamente intatto, in cui le persone hanno (o ritrovano) tempo l'una per l'altra e grazie all'ascolto reciproco si proteggono dalle minacce dell'era moderna. È quindi un omaggio ai temi universali di umanità e felicità e alla capacità di ascoltare (Mikota 2022), ma anche una riflessione metafisica sul tempo e sulla sua percezione da parte degli esseri umani. Infine l'intera vicenda veicola anche un giudizio severo nei confronti del sistema monetario, che genera un mondo privo di fantasia: il tempo è monetizzato e la corsa al profitto diventa l'unica ragione di vita (Onken 2021). È in questo ritratto di una grigia società profondamente affetta dal consumismo e dalla tecnocrazia che Ende offre un'efficace critica del capitalismo e dei suoi effetti sulla comunità (Bausinger 2003; Polster 2016).

3. Storia delle due traduzioni italiane di *Momo*

La prima edizione italiana, pubblicata da Vallecchi nel 1974 immediatamente dopo la sua uscita in Germania, fu tradotta da Silvia Stefani e corredata delle illustrazioni di Ende presenti nell'edizione tedesca.

La pubblicazione passò quasi inosservata, ma nel 1981 la Società Editrice Internazionale (SEI) affidò una nuova traduzione a Daria Angeleri. Da questo momento in poi la nuova versione soppiantò definitivamente quella di Stefani. Il romanzo si affermò sul mercato italiano soprattutto a partire dal 1984, quando Longanesi, che aveva da poco pubblicato *La storia infinita*, ne acquistò i diritti e iniziò a ristamparla in varie edizioni.

La collocazione editoriale delle edizioni di *Momo* testimonia un graduale cambio di prospettiva nella percezione dell'opera e del suo autore.

La prima edizione, infatti, era stata inserita da Vallecchi nella collana “8-13”,⁹ che con un esplicito rimando alla fascia d’età dei destinatari era inequivocabilmente pensata per un target di lettori giovanissimi. Quando SEI fece ritradurre il romanzo, lo collocò invece in una collana intitolata “I nuovi adulti”, che ospitava libri di fantascienza rivolti a un pubblico non esclusivamente infantile. Infine, Longanesi – forse anche sulla scia del successo di Tolkien negli anni Settanta, e senza dubbio della quasi concomitante prima edizione de *La storia infinita* – pubblicò il romanzo in una nota collana per adulti, “La gaja scienza”. Collocando *Momo* al fianco dei grandi classici della letteratura internazionale, da Flaubert a Dostoevskij, da Franz Kafka a Virginia Woolf, Longanesi definì un nuovo profilo di Ende.

Tra le ragioni che concorrono a determinare il maggiore successo della nuova edizione va evidentemente considerato il ruolo svolto da *La storia infinita*, che nel corso degli anni Ottanta aveva fatto di Michael Ende un nome ben più conosciuto di quanto non lo fosse nel 1974.

Tuttavia, vi è un aspetto della storia editoriale italiana del romanzo che desta qualche curiosità. Perché dopo soli sette anni il romanzo fu ritradotto – e non semplicemente ristampato – e come mai la nuova traduzione fu affidata a Daria Angeleri? Anche se le notizie su di lei scarseggiano, sappiamo infatti che quest’ultima non aveva alcuna esperienza di traduzione. Stefani, al contrario, aveva già tradotto alcune opere di Jack Kerouac e Philip Roth e si sarebbe affermata di lì a poco nel mondo del fantasy, traducendo a partire dal 1978 per Mondadori i celebri romanzi del ciclo di *Shannara* dello statunitense Terry Brooks.¹⁰

Da un’intervista a Roman Hocke, amico di Ende, editor delle sue opere e figlio del già citato Gustav René Hocke,¹¹ apprendiamo che nella seconda metà degli anni Settanta stavano giungendo all’autore da più parti segnalazioni circa la scarsa riuscita della prima versione italiana di *Momo*. La traduzione, così le voci più critiche, appiattiva i vari livelli semantici e livellava sia la dimensione metafisica che quella di critica sociale, facendo del romanzo un testo esclusivamente destinato a un pubblico infantile.

⁹ “8-13” fu una collana di narrativa illustrata che ospitò in tutto una dozzina di titoli ed ebbe vita molto breve (dal 1973 al 1974).

¹⁰ Successivamente Stefani tradusse diverse opere di saggistica di argomento psicanalitico dall’inglese e dal tedesco (Erich Fromm, Carl Gustav Jung, Marie-Louise von Franz), affermandosi in anni più recenti come autrice di opere proprie.

¹¹ Roman Hocke, vicino di casa degli Ende a Genzano di Roma, è oggi l’agente letterario delle opere di Michael Ende. Poco prima di morire, lo scrittore, che nel 1989 aveva sposato in seconde nozze la giapponese Mariko Sato, decise di adottare formalmente Roman Hocke allora lettore alla casa editrice Thienemann. In questo modo, e con un apposito accordo giuridico fra la moglie e il figlio, in sede di testamento affidò la sua eredità letteraria a Hocke, facendo sì che essa rimanesse legata al mondo tedesco (Dankert 2016).

Si tratterebbe secondo Hocke di un processo analogo a quanto si è verificato con le traduzioni in lingua inglese, affidate a traduttori di letteratura per l'infanzia. La prima versione inglese di *Momo*, intitolata *The Grey Gentlemen* e tradotta nel 1974 da Francis Lobb, fu rimpiazzata nel 1984 dalla traduzione di J. Maxwell Brownjohn (*Momo*, edita da Penguin), che raggiunse poi anche il mercato statunitense tramite la casa editrice Doubleday nel 1985. Se la versione di Penguin, riferisce Hocke, non fu mai sostituita a causa di un mancato accordo con l'editore britannico e continua a essere ristampata ancora oggi, dal 2013 il pubblico americano può invece leggere *Momo* nella nuova traduzione di Lucas Zwirner, edita da McSweeney's Book, con le illustrazioni di Marcel Dzama.

Ende, che conosceva piuttosto bene l'italiano ed era verosimilmente in grado di valutare la qualità delle traduzioni delle sue opere (Ende 2010, p. 88), decise insieme alla moglie di affidare una nuova versione a Daria Angeleri, loro vicina di casa e moglie del critico e produttore cinematografico Adriano Barraco, a sua volta scrittore di fantascienza. Pur avendo scritto molto per e con il marito, Angeleri non era una scrittrice, né una traduttrice, né ci sono notizie sul suo livello di conoscenza della lingua tedesca. La nuova traduzione di *Momo*, riferisce Hocke, fu infatti il frutto di un lavoro svolto a quattro mani fra lei e Ingeborg Hoffmann, moglie di Ende.

4. Una ritraduzione letterarizzante

Il confronto fra le due traduzioni consente di individuare la portata dell'intervento di Angeleri e Hoffmann in sede di ritraduzione e, indirettamente, di verificare la fondatezza delle preoccupazioni di Ende circa la qualità della prima traduzione.

Un primo aspetto che emerge dal confronto è la totale assenza delle illustrazioni dell'autore nella seconda traduzione di *Momo*.¹² L'omissione si riscontra sia nella prima edizione della ritraduzione, edita da SEI nel 1981, che nelle successive ristampe della medesima casa editrice, incluse quelle inserite in altre collane.¹³ Le illustrazioni vengono invece reintegrate da

¹²Non si tratta di un caso isolato: anche l'edizione inglese Penguin del 1984, tradotta da J. Maxwell Brownjohn, è priva di immagini, mentre la nuova traduzione americana a cura di Lucas Zwirner (edito da McSweeney's Books nel 2013) ospita delle nuove illustrazioni a opera di Marcel Dzama. A questo proposito si veda l'intervista al traduttore, che spiega come l'illustratore abbia mantenuto soltanto i disegni originali di Ende più legati al testo, illustrando poi di sana pianta il resto del romanzo (Arnold 2013).

¹³Oltre che nella collana "I nuovi adulti", il volume apparve poi in "Gli eroi dell'avventura" (1992), "Universale reprint" (2001) e "Sestante" (2011). L'unica edizione della SEI illustrata è quella pubblicata nel 1987 nella collana "Il piacere di leggere". Si tratta tuttavia di una riduzione per la scuola, a cura di Silvia Perrin, dove le illustrazioni originali hanno lasciato il posto a disegni del tutto nuovi, a cura di Mario Sanna.

Longanesi, che a partire dal 1984 pubblica – e continua a pubblicare ancora oggi – la ritraduzione di Angeleri sempre corredata dai disegni di Ende.¹⁴

La scelta della casa editrice SEI di realizzare una versione priva di apparato illustrativo potrebbe essere ricondotta alla volontà di sancire più chiaramente lo status dell'opera come prodotto per il grande pubblico, laddove le immagini lo avrebbero forse relegato nei confini della letteratura per ragazzi. Così facendo, però, quelle edizioni di *Momo* vengono private dell'immaginario visivo dell'autore e di quell'equilibrio fra testo e disegni che dona armonica unità al romanzo e che viene spesso apprezzato dalla critica (Stoyan 2004). Inoltre, la scelta di pubblicare l'opera senza illustrazioni non comporta soltanto una rimozione dell'apparato visuale, ma determina anche la perdita di un gioco multimodale fra autore e pubblico che è parte integrante dell'opera.

Passando ora al testo, l'analisi contrastiva delle due versioni mette in luce l'evidente ricerca di uno stile iperletterario nella ritraduzione, a fronte di un registro stilistico sostanzialmente neutro del testo di partenza. Questa strategia, adottata attraverso una scelta di termini più ricercati, è ben evidente già nella resa del titolo del romanzo e dei titoli dei capitoli (Tabella 1) di cui si riporta di seguito qualche esempio.¹⁵

Testo di partenza	Traduzione di Stefani	Ritraduzione di Angeleri
Momo. Oder die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte.	Momo, ovvero la strana storia dei ladri di tempo e della bambina che riportò alla gente il tempo rubato	Momo, ovvero l'arcana storia dei ladri di tempo e della bambina che restituì agli uomini il tempo trafugato
Ein schweigsamer Alter und ein zungenfertiger Junger (35)	Un vecchio silenzioso e un giovane con la lingua sciolta (29)	Un vecchio taciturno e un giovane ciarliero (34)
Momo kommt hin, wo die Zeit herkommt (144)	Momo entra là, dove il tempo esce (131)	Momo entra là donde il tempo esce (134)

Tabella 1.

Un analogo innalzamento del registro ricorre poi in numerose altre espressioni all'interno del romanzo (Tabella 2).

¹⁴ Le illustrazioni sono presenti anche nelle edizioni del Club degli editori (1984) e di Euroclub (1987).

¹⁵ L'analisi contrastiva si è basata sulla prima edizione tedesca (Ende 1973), sulla traduzione edita da Vallecchi (Ende 1974) e sulla ritraduzione pubblicata da Longanesi (Ende 1984).

Testo di partenza	Traduzione di Stefani	Ritraduzione di Angeleri
In alten, alten Zeiten, als die Menschen noch in ganz anderen Sprachen redeten, gab es in den warmen Ländern schon große und prächtige Städte (7).	Nei vecchi, vecchi tempi, quando gli uomini parlavano lingue del tutto diverse, c'erano già, nei paesi caldi, città grandi, splendide (3).	Lontano lontano nel tempo, quando gli uomini si esprimevano con lingue tanto diverse dalle nostre attuali, già esistevano, sulle terre di clima caldo, grandi e magnifiche città (2).
Wer nichts wird, wird Wirt (18).	L'oste è il mestiere dei buoni a nulla (14).	Gatti e osti ladri tosti – osti e gatti, ladri fatti (20).
Und wer nun noch immer meint, zuhören sei nichts Besonderes, der mag nur einmal versuchen, ob er es auch so gut kann (22).	E chi è ancora convinto che ad ascoltare non ci voglia niente di speciale dovrà provare per vedere se anche lui è così bravo (17).	E chi adesso continua a credere che ascoltare sia cosa usuale, può provare se riuscirà a farlo altrettanto bene (23).
belobigen wird man uns [...] nicht (131).	non ci copriranno di elogi (119).	non ci encomieranno (122).
aschengrauen (135).	grigiocenere (123).	cinerea (126).
Momos Gedanken irrten umher (155).	I pensieri di Momo vagavano (141).	Una ridda di pensieri mulinava nella testolina di Momo (144).
nachdenklich (156)	pensierosa (141)	cogitabonda (145)
Am nächsten Mittag (192)	La mattina dopo (173)	Il giorno appresso (177)
LACKAFFE! (203)	SCIMMIA IMPAGLIATA (183)	LACCHÈ (187)

Tabella 2.

Oltre alle scelte iperletterarie, il confronto mette in evidenza altri passaggi del romanzo in cui le due traduzioni divergono stilisticamente. Un esempio è la resa dei neologismi nell'episodio in cui Momo gioca con gli altri bambini, inventando storie e personaggi. Quando i piccoli marinai a bordo della nave esploratrice *Argo* avvistano un bagliore su un'isola di vetro, ipotizzano che possa trattarsi di una creatura misteriosa appartenente a qualche specie rara (Tabella 3):

Testo di partenza	Traduzione di Stefani	Ritraduzione di Angeleri
Oggelmumpf bistrozxinialis (26)	Sglubsglub bistrozxinialis (21)	Lampeolus Qalatticus (27)
Schluckula tapetozifera (26)	Inghiottula tapetozifera (21)	Martéola Tatozifera (27)
Strumpfus quietschinensus (26)	Calzolibus scricchiolantis commune (21)	Craspedius Pelasgicus (27)
Schum-Schum gummilastikum (30)	Gommelastikum Scium-Scium (24)	Gommelasticum oceanicus piroens (33)

Tabella 3.

La funzione ironica e giocosa di queste invenzioni latineggianti¹⁶ si perde nella ritraduzione. Stefani aveva mantenuto quasi inalterate le coniazioni lessicali, limitandosi a sostituire alcune assonanze con rimandi a termini italiani semanticamente affini, come ‘inghiottire’ (*schlucken*), ‘calzino’ (*Strumpf*), ‘scricchiolio’ o ‘cigolare’ (*quietschen*). Al contrario, fatta salva l’apprezzabile scelta di ‘piroens’ (con cui Angeleri tramite compensazione rende il movimento della creatura marina gigantesca, che gira su se stessa come una trottola a una velocità vertiginosa) la ritraduzione inserisce nomi nuovi che non presentano alcun nesso, sia esso lessicale o semantico, con il testo di partenza.

Un’altra differenza stilistica riguarda il linguaggio della tartaruga Kassiopeia, che si esprime tramite l’apparizione sul proprio dorso di scritte luminose che scompaiono dopo qualche istante. La tartaruga, che prevede il futuro di una buona mezz’ora ed elargisce consigli a Momo, comunica con frasi brevi e laconiche, che nella ritraduzione danno vita talvolta a formulazioni di scarsa efficacia comunicativa o a curiosi regionalismi (Tabella 4).

Testo di partenza	Traduzione di Stefani	Ritraduzione di Angeleri
RÜCKWÄRTS GEHEN! (133)	ANDARE ALL’INDIETRO (121)	VAI DI SPALLE (178)
ICH FRÜHSTÜCKE (171)	FACCIO COLAZIONE (154)	FO COLAZIONE (158)

Tabella 4.

¹⁶Sul procedimento di Ende, che rivela un’attenzione particolare alla dimensione ‘segreta’ e simbolica del linguaggio, e in particolare sulla traduzione italiana dei nomi presenti in *Die unendliche Geschichte*, si veda Baumann 2009.

Infine, un ultimo caso in cui la ritraduzione non si rivela sostanzialmente migliorativa è rappresentato dalla traduzione dell'insegna di un ristorante di proprietà di un amico di Momo. L'accogliente trattoria di Nino si è trasformata, dopo che i Signori Grigi gli hanno rubato il tempo, in un alienante fast food (Tabella 5).

Testo di partenza	Traduzione di Stefani	Ritraduzione di Angeleri
Ninos Schnellrestaurant (171)	Da Nino – mangia-e-scappa (174)	Nino's tavola-razzo (158)

Tabella 5.

La seconda edizione di *Momo*, nata dall'esplicita volontà di Ende di ottenere una traduzione migliore, non si presenta complessivamente come l'esito di un processo migliorativo, volto a restituire in modo più completo la multidimensionalità dell'opera.

Si può ipotizzare che Angeleri e Hoffmann di fronte alla traduzione di Stefani, che si rivelò in realtà apprezzabilissima e priva di quel presunto appiattimento, abbiano optato più o meno consapevolmente per una resa più letteraria e priva di sfumature infantilizzanti, contribuendo al riposizionamento dell'autore in un contesto più ampio, nel tentativo di renderlo potenzialmente fruibile anche da un pubblico adulto.

5. Ritradurre per riposizionare

Come accade spesso, la funzione primaria della ritraduzione, intesa qui come atto di ricezione (Cadera, Walsh 2022), esula dalla qualità della resa traduttiva in sé e va invece indagata in relazione alla posizione dell'autore nel campo letterario di partenza e di arrivo.

Ende aveva cercato di emanciparsi da una branca della letteratura che la maggior parte dei critici letterari suoi contemporanei non percepiva come vera letteratura. Come osserva Metcalf, la letteratura per l'infanzia e per ragazzi occupò a partire dagli inizi del Novecento un posto totalmente marginale nel polisistema letterario: complice la sua associazione col folklore e con la fiaba, essa è confinata in un luogo lontano dalla modernità, esclusa dalla letteratura *mainstream* e soprattutto dallo status privilegiato di letteratura 'alta' (Metcalf 1997).

In Germania, dopo la popolarità raggiunta dai libri di Ende rivolti a un pubblico giovanile, da *Jim Bottone* a *Momo*, fino a *La storia infinita*, e in particolare dopo la morte dell'autore, si registrò il tentativo di affrancarlo dall'etichetta di 'autore per bambini', valorizzando le numerose sfaccettature

e i diversi piani di interpretazione offerti dalle sue opere e sottolineando la sua capacità confrontarsi con l'attualità del suo tempo tramite un sofisticato apparato allegorico-simbolico.

Fermo restando il riconoscimento da parte della critica del suo ruolo pionieristico nella nascita di una nuova letteratura fantastica per ragazzi nella Germania del secondo dopoguerra, si iniziò quindi a rivolgere maggiormente l'attenzione verso la dimensione intermediale (Kurwinkel *et al.* 2016; Ewers 2018) e intertestuale delle sue opere, fatta di un ricco apparato di riferimenti metaletterari – da Goethe ai romantici Tieck, Hoffmann e Novalis (Stoyan 2004).

In quest'ottica, e in linea con la volontà dell'autore, Roman Hocke e l'editore Thienemann attinsero al suo lascito, ridando vita a manoscritti di libri per adulti e pubblicando poesie, radiodrammi, lettere, pezzi teatrali e frammenti di romanzi.

La biografia di Dankert (2016), che ridefinisce il profilo dello scrittore sulla scorta di testi inediti e di numerose interviste, contribuisce a questo processo di riposizionamento. Secondo la studiosa, anziché sminuire la percezione della qualità letteraria delle sue opere, lo status di Ende di scrittore per ragazzi dovrebbe contribuire a un abbattimento dei confini fra letteratura per adulti e letteratura per ragazzi. Lo stesso Ende, autore *crossover* (Hoffmann 2018)¹⁷ e instancabile attraversatore di confini, sia generazionali che letterari (Hoffmann 2022), riteneva arbitraria questa bipartizione, al pari di quella fra letteratura fantastica e realistica (Ende 1994). E Momo, la bambina che ascoltava tutti, senza distinguere fra adulti e bambini, incarna questa universalità dell'arte ed è l'emblema di quella che Ende definisce la forza 'anarchica' della fantasia (Ende 1990).

La vicenda editoriale italiana di *Momo* riflette in buona sostanza la medesima tendenza osservata in Germania di (ri)considerare Ende nel panorama letterario come scrittore 'non solo per bambini'. L'evidente innalzamento del registro stilistico che emerge dal confronto fra le traduzioni è da intendersi quindi come il tentativo di ridefinire il livello letterario del romanzo, liberando l'autore dallo status minoritario di autore per ragazzi e consacrando come scrittore *tout court*.

Anche in Italia, dopo l'uscita de *La storia infinita*, sebbene furono tradotti altri suoi libri destinati a bambini,¹⁸ alcuni editori – e in particolare

¹⁷ Con questa espressione Hoffmann si riferisce ai testi letterari che si collocano trasversalmente fra la letteratura per bambini o ragazzi e il grande pubblico, superandone i confini ma allo stesso tempo restando parte di entrambi i campi letterari. Fra i casi più celebri Hoffmann cita diverse serie contemporanee (fra cui *Harry Potter* di Joanne K. Rowling, *Hunger Games* di Suzanne Collins, *Twilight* di Stephenie Meyer), ma ritiene che si tratti di una tradizione già avviata da *Le avventure di Tom Sawyer* di Marx Twain e *L'isola del tesoro* di Robert Louis Stevenson.

¹⁸ La casa editrice Juvenilia, specializzata in libri scolastici, pubblicò nel 1985 una ritraduzione di *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer*, col titolo *Le avventure di Jim Bottone* (1985), seguita

Longanesi – proposero ai lettori italiani opere di Ende per il grande pubblico, dando alle stampe ad esempio nel 1985 la raccolta di racconti *Lo specchio nello specchio. Un labirinto*¹⁹ e nel 1988 l’opera teatrale *La favola dei saltimbanchi*.²⁰

Allo stesso tempo, sulla falsariga di quanto stava accadendo in Germania, la stampa italiana degli anni Settanta e Ottanta iniziò a promuovere l’immagine di Ende come autore di libri ‘anche’ per adulti. Interviste e fotografie presentavano un intellettuale dalla barba bianca, pacifista ed ecologista, appassionato di temi che oggi definiremmo di “fantaecologia” (Alborghetti 2020, p. 272).

Tuttavia, Ende sembra restare ancorato alla sua fortunata produzione di libri per ragazzi (o considerati tali) e i tentativi editoriali compiuti non sembrano condurre, né in patria né all’estero, a un reale cambio di percezione di un autore il cui nome è di fatto rimasto indissolubilmente legato a *La storia infinita*. La pubblicazione di quello che sarebbe diventato il suo libro più venduto avvenne in Germania nel 1979 e in Italia nel 1981, esattamente nell’intervallo temporale fra la prima e la seconda traduzione italiana di *Momo*. Il successo mondiale de *La storia infinita*, se da un lato amplifica la notorietà dell’autore e favorisce la diffusione di *Momo* e di tutte le altre sue opere, dall’altro circoscrive il potenziale transgenerazionale del suo autore.²¹

In altre parole, la qualità estetica delle opere di Ende ha sì contribuito, come sostiene Dankert, alla legittimazione della letteratura per ragazzi all’interno del canone letterario tedesco, ma il suo prestigio come autore per ragazzi ha fortemente condizionato la sua ricezione, recludendolo in un ambito che è tradizionalmente soggetto a una netta separazione dal resto della letteratura.

Il percorso di *Momo* nel mercato italiano, tradotto, ritradotto, letterarizzato, ricollocato in collane con destinatari diversi, rappresenta

l’anno successivo da *Jim Knopf und die Wilde 13 (La terribile banda dei “tredici” pirati)*. Anche Mondadori e Salani contribuirono alla notorietà dello scrittore, dando alle stampe altre sue opere, sempre destinate ai bambini. Cfr. tra gli altri: *Norbert nackendick*, 1987 (*Norberto Nucagrossa*, Mondadori 1989); *Das Traumfresserchen*, 1978 (*Il mangiasogni*, Mondadori 1990); *Tranquilla trampeltreu*, 1972 (*Tranquilla Piepesante*, Mondadori 1991); *Die Zauberschule und andere Geschichten*, 1994 (*A scuola di magia e altre storie*, Salani 1996); *Der Wunschpunsch*, 1989 (*La notte dei desideri*, Salani 1990); *Das Schnurpsenbuch*, 1969 (*Il libro delle poesie*, Salani 1994).

¹⁹ *Der Spiegel im Spiegel* (1983).

²⁰ *Das Gauklermärchen* (1982). Anche i suoi due ultimi volumi, immediatamente tradotti in italiano, erano rivolti a un pubblico adulto: i racconti *Das Gefängnis der Freiheit* del 1992 (*La prigioniera della libertà*, Longanesi 1993) e il libretto *Der Rattenfänger* del 1993 (*Il pifferaio magico*, Mondadori 1994).

²¹ In un’intervista del 1983 Ende quasi si rammarica di questo successo: “Im Allgemeinen sind die Bücher, die Bestseller sind, nicht die wichtigen Bücher” (In generale i libri che sono bestseller non sono i libri importanti). Intervista di André Müller a Michael Ende, cit. in Hoffmann 2022, p. 125.

simbolicamente il tentativo di Ende di sottrarsi ai confini del mercato letterario e sintetizza così la sua lotta per il riconoscimento all'interno di un panorama culturale soggetto ai limiti delle classificazioni, alla dicotomia tra cultura alta e popolare, alla marginalizzazione della letteratura per ragazzi e, non ultimo, ai (pre)giudizi legati al genere fantasy.

Bionota: Natascia Barrale è Professoressa Associata di Letteratura tedesca all'Università degli Studi di Palermo. Si occupa principalmente di ricezione italiana della letteratura tedesca del Novecento (traduzioni, ritraduzioni, collane editoriali e pubblicistica), del rapporto fra ideologia e traduzione da una prospettiva storico-culturale e di censura e autocensura editoriale in Italia durante il Fascismo. Oltre a diversi saggi su riviste italiane e straniere ("inTRAlinea", "Perspectives", "Kwartalnik Neofilologiczny", "Jahrbuch für Internationale Germanistik", "Between", "InVerbis"), ha pubblicato una monografia dal titolo *Le traduzioni di narrativa tedesca durante il fascismo* (2012) e ha tradotto dal tedesco una raccolta di scritti dell'editore Klaus Wagenbach (*La libertà dell'editore. Memorie, discorsi, stoccate*, 2013). I suoi studi più recenti sono dedicati alla prassi editoriale delle ritraduzioni dalla letteratura tedesca nell'Italia dell'immediato dopoguerra.

Recapito autore: natascia.barrale@unipa.it

Riferimenti bibliografici

- Alborghetti C. 2020, *Die Rezeption von Michael Endes Werk in Italien*, in Ewers H.-H. (Hrsg.), *Michael Ende. Zur Aktualität eines Klassikers von internationalem Rang*, Peter Lang, Berlin, pp. 253-277.
- Arnold A. 2013, *A McMullens Books Q&A with Lucas Zwirner, translator of Michael Ende's classic book, Momo*. <https://www.mcsweeneys.net/articles/a-mcmullens-books-q-a-with-lucas-zwirner-translator-of-michael-endes-classic-book-momo> (10.07.2024).
- Bachmann-Medick D. 1997, *Einleitung: Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*, in Id. (Hrsg.), *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*, Erich Schmidt, Berlin, pp. 1-18.
- Baumann T. 2009, *I nomi in Die unendliche Geschichte di Michael Ende: analisi e riflessioni traduttologiche*, in “il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria” 11, pp. 213-224.
- Bausinger H. 2003, *Momo, Ein Versuch über politlitterarische Placeboeffekte*, in Barner W., Gregor-Dellin M., Härtling P., Schmalzriedt E. (Hrsg.), *Literatur in der Demokratie: für Walter Jens zum 60. Geburtstag*, Kindler, München, pp. 137-145.
- Cadera S. M., Walsh A. S. (eds) 2022, *Retranslation and reception. Studies in a European Context*, Brill, Leiden/Boston.
- Corridori M. 2010, *La forza dei “luoghi” nella letteratura. Michael Ende nella Valle degli Spiriti Beati*, in “Vivavoce” 93. https://www.vivavoceonline.it/articoli.php?id_articolo=1256 (26.06.2024).
- Dankert B. 2016, *Michael Ende. Gefangen in Phantasien*, Lambert Schneider, Darmstadt.
- Ende M. 1973, *Momo. Oder die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte. Ein Märchen-Roman*. Thienemann, Stuttgart.
- Ende M. 1974, *Momo, ovvero la strana storia dei ladri di tempo e della bambina che riportò alla gente il tempo rubato*, trad. di S. Stefani, Vallecchi, Firenze.
- Ende M. 1981, *Momo, ovvero l'arcana storia dei ladri di tempo e della bambina che restituì agli uomini il tempo trafugato*, trad. di D. Angeleri, Società Editrice Internazionale, Torino.
- Ende M. 1984, *Momo, ovvero l'arcana storia dei ladri di tempo e della bambina che restituì agli uomini il tempo trafugato*, trad. di D. Angeleri, Longanesi, Milano.
- Ende M. 1990, *La forza della metafora*. Intervista a Michael Ende all'interno della trasmissione televisiva “Nautilus” (RSI –Radiotelevisione svizzera) del 9.12.1990. <https://www.rsi.ch/archivi/Michael-Ende-la-forza-della-metafora--1984083.html> (18.08.2024).
- Ende M. 1994, *Gedanken eines zentraleuropäischen Eingeborenen*, in Id., *Michael Endes Zettelkasten. Skizzen & Notizen*, Weitbrecht, Stuttgart, pp. 55-69.
- Ende M. 2010, *Italiano e tedesco. Due lingue e un narratore* in Id., *Storie infinite* (a cura di S. Simonelli), Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 85-94.
- Espagne M., Werner, M. 1988, *Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze*, in Id. (Hrsg.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*, Paris, Ed. Recherche sur les Civilisations, pp. 11-34.
- Ewers H.-H. 2018, *Michael Ende neu entdecken: Was Jim Knopf, Momo und Die Unendliche Geschichte Erwachsenen zu sagen haben*, Alfred Kröner, Stuttgart.
- Hoffmann L. 2018, *Crossover. Mehrfachadressierung in Text, Markt und Diskurs*,

- Chronos, Zürich.
- Hoffmann L. 2022, *Zwischen den Feldern. Michael Endes Selbstinszenierung als literarischer Grenzgänger*, in Boyken, T., Scholz, T. (Hrsg.) *Michael Ende – Poetik und Positionierungen. Abhandlungen zur Literaturwissenschaft*, J.B. Metzler, Berlin/Heidelberg, pp. 125-139.
- Kurwinkel T., Schmerheim P., Sevi A. (Hrsg.) 2016, *Michael Ende intermedial: Von Lokomotivführen, Glücksdrachen und dem (phantastischen) Spiel mit Mediengrenzen*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Lüsebrink, H.-J. 2005, *Interkulturelle Kommunikation*, J.B. Metzler, Stuttgart.
- Metcalf E.-M. 1997, *The Changing Status of Children and Children's Literature*, in Beckett S. L. (ed.), *Reflection of Change. Children's Literature since 1945*, Greenwood Press, Westport, pp. 49-56.
- Mikota J. 2022, "So konnte Momo zuhören!". Oder: Was Zuhören und Kapitalismuskritiker gemeinsam haben, in Reusch J. (Hrsg.), *Michael Ende-Wissenschaftliche Perspektiven des 21. Jahrhunderts*, Peter Lang, Berlin, pp. 137-157.
- Onken W. 2021, *Die ökonomische Botschaft von Michael Endes „Momo“ (mit einem Brief von Michael Ende an Werner Onken vom 3. September 1986)*. <https://www.sozialoekonomie.info/Weiterf%C3%BChrendes/weiterfuehrendes-3-werner-onken-die-oekonomische-botschaft-von-michael-endes-momo.html> (09.08.2024).
- Orengo N. 1981, *Ende: per capire il mondo venite con me nel Regno di Fantàsia*, in "La Stampa", 07.11.1981, p. 3.
- Passa M. 1982, *Questa è la morale della mia favola*, in "L'Unità", 05.02.1982, p. 3.
- Polster H. 2016, *Corrupting Capitalism: Michael Ende's Momo and Cathedral Station*, in "Studies in 20th & 21st Century Literature" 40 [2], article 5.
- Simonelli S. 2009, *Michael Ende e la critica italiana / Michael Ende und die italienische Literaturkritik*, in Bongaerts U. (a cura di), *Michael Ende in Italia/in Italien*, Casa di Goethe, Roma, pp. 64-71.
- Stoyan H. 2004, *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, Peter Lang, Berlin.
- Tolkien J. R. R. 2000, *Sulle fiabe*, in Id., *Il Medioevo e il fantastico*, Luni editrice, Milano/Trento, pp. 167-238.